

Miejsca Konopnickiej

Przeżycia – pejzaż – pamięć



Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej

Miejsca Konopnickiej

Akademia Pedagogiczna
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Prace Monograficzne nr 324

Miejsca Konopnickiej

Przeżycia – pejzaż – pamięć

pod redakcją
Tadeusza Budrewicza
i Michała Zięby

Recenzenci

prof. dr hab. Andrzej Z. Makowiecki
dr hab. prof. UR Stanisław Uliasz

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2002

Redaktor Jolanta Bartosz
Projekt okładki Jadwiga Burek

ISSN 0239-6025
ISBN 83-7271-142-9

Redakcja/Dział Promocji
Wydawnictwo Naukowe AP
31-116 Kraków, ul. Studencka 5
tel./fax (012) 430-09-83
e-mail: wydawnictwo@ap.krakow.pl

łamanie Jadwiga Czyżowska
druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 3/02

Od redaktorów

Zbiór prac skupionych pod wspólnym tytułem *Miejsca Konopnickiej* jest owocem studiów nad tym problemem podjętych z okazji czterdziestolecia pracy Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Ta okoliczność w naturalny sposób podpowiedziała temat refleksji badawczej. Miejsce to część przestrzeni naznaczona obecnością człowieka. Z jakimi miejscami wiązało się życie Konopnickiej? Mapa jej przemieszczania się po świecie jest wyjątkowo rozległa – czy znalazło to odbicie w twórczości, a jeśli, to jakie? Gdzie widziała Konopnicka granice przestrzeni „swojej” i „cudzej”? Jak w różnych znakach przestrzeni odczytywała znaki przeszłości i zapowiedzi przyszłości? W jaki sposób doświadczenie kontaktu z przestrzenią wywołuje (i jakie) asocjacje, jak one organizują teksty pod względem ideowym, jakie kategorie estetyczne aktywizuje? Jak poetka przeżywa kontakt z naturą – górami, morzem – a jak z miejscem historycznym? Czy są do utrzymania sądy o jej sztuce pejzażowania, co w niej jest oryginalne, a co wynika z kanonów estetycznych epoki? I jakie to kanony? Wreszcie – jak się pamięta Konopnicką w miejscach, które do dziś noszą ślady jej bytności?

Takie pytania postawili sobie autorzy i próbowali na nie odpowiadać podczas spotkania w Żarnowcu w dniach 23–25 września 2000 r. Inicjatorem i organizatorem wspólnego przedsięwzięcia badawczego było Muzeum Marii Konopnickiej wraz z Akademią Pedagogiczną w Krakowie i istniejącym w niej kołem Towarzystwa im. M. Konopnickiej. Książka obecna stanowi zbiór rozpraw poddanych publicznej dyskusji podczas konferencji i wskutek tego poprawionych, co tłumaczy zwłokę w oddaniu pracy do druku. Odbija – bo musi – indywidualne preferencje badacza w zakresie metod i tematyki. Daje jednak wszechstronny opis problemu, przynosząc ujęcia nowe i zaskakująco odkrywcze wobec tradycji literaturoznawczej.

**Miejsca poznawane
i opisywane**

To tam, gdzie urodziła się Maria Konopnicka

Tytułowe zdanie słyszałem zawsze, ilekroć gdziekolwiek w kraju ujawniałem Suwałki jako miasto swojego urodzenia i zamieszkania. Częstość, by nie powiedzieć – powszechność tej reakcji dowodzi, że informacja o miejscu narodzin Marii Konopnickiej należy do podstawowych zasobów kultury literackiej społeczeństwa, chociaż – jak dowiódł Tadeusz Budrewicz we wnikliwym szkicu *Zacna, znana, zakochana... Nad biografiami Marii Konopnickiej* – ten element biogramów poetki nie zawsze był prawdziwie podawany. „Z informacji o życiu Marii Konopnickiej – stwierdza badacz – jakie drukowano przez sto lat, właściwie tylko dwa fakty nigdy nie zostały podważone: jej nazwisko i śmierć – 8 października 1910 roku”¹.

Analizując w biogramach Konopnickiej informację o miejscu urodzenia, Tadeusz Budrewicz odnotowuje:

długo biogramy nieprawdziwie podawały miejsce urodzenia – Sieniutki. Trudno dziś wykryć sprawcę tej dezinformacji. Jest faktem, że w 1903 roku mieszkańcy Suwałk wysłali do poetki adres w którym z dumą napisali, iż dumni są z tego, że „ziemię, która Ciebie wydała, nazywamy naszą rodzinną”. Odpowiadając, Konopnicka określiła się jako ta, która „na waszej ziemi zaczerpnęła pierwszą osnowę życia”. Sprawa była jasna w świetle wyznania poetki w liście do Antoniego Wodzińskiego: „Urodziłam się w Suwałkach”².

Ostateczny spór zakończył Stefan Demby, który w archiwum kościoła św. Aleksandra w Suwałkach odnalazł właściwy akt urodzenia Marii Stanisławy Wasiłowskiej i opublikował go w numerze 192 „Kurieru Warszawskiego” z 1918 roku.

Można więc przyjąć, że od tego czasu w społeczeństwie polskim utrwałała się informacja o Suwałkach jako miejscu urodzenia Konopnickiej, informacja obecna w większości biogramów poetki, zamieszczanych w wydawnictwach najczęściej wykorzystywanych w procesie edukacji, w encyklopediach i podręcznikach szkolnych.

¹ T. Budrewicz, *Zacna, znana, zakochana... Nad biografiami Marii Konopnickiej*, [w:] tenże, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 15.

² Ibidem, s. 15.

Przez prawie sto lat tych wątpliwości nie mieli suwalczanie, o czym świadczą cytowane fragmenty – z adresu hołdowniczego i z odpowiedzi jego adresatki. Od bez mała wieku czynią też wiele, by pamięć o najwybitniejszej suwalczance była stale żywa nie tylko w świadomości mieszkańców Suwałk.

Wiedza faktograficzna o latach dzieciństwa Marii Wasiłowskiej spędzonych w Suwałkach nie wzbogaciła się znacząco o nowe odkrycia od ustaleń poczynionych przez Zygmunta Filipowicza w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych i opublikowania w 1976 roku przez tego autora niewielkiej, ale cennej książki *Suwałskie lata Marii Konopnickiej*, trzykrotnie później wznawianej³.

Z dokumentów archiwalnych na uwagę zasługuje, pochodzący z 1852 roku, *Opis nieruchomości leżącej w Suwałkach przy ulicy Petersburskiej 200*, należącej do sukcesorów Jana Zapiórkiewicza (a więc tej, w której mieszkali Wasiłowscy), który – uznany za zaginiony – odnalazł Andrzej Matusiewicz w *Księdze hipotecznej miasta Suwałk* i który opublikowany został w opracowaniu *Pamiętam. Maria z Wasiłowskich Konopnicka i Suwałki* w 1996 roku⁴. Opis ten jest materiałem o tyle cennym, że pozwala skonfrontować przestrzeń rzeczywistą z zapamiętaną przez Marię Konopnicką i przedstawioną przez pisarkę w *Anusi*.

Oto fragment opisu ogrodu z dokumentu:

Ogród fruktowy [...] otoczony jest od strony wschodniej, południowej i północnej płotem z ostrokołem, zaś od strony zachodniej płotem z desek, ogród o jakimym mowa otoczony jest około szpalerem z wisznio-
wych, topolowych i brzożowych drzewek. Wewnątrz ogrodu znajduje się czterdzieści sztuk drzewek owocowych rodzących owoce i kilkanaście szczepów młodych, nadto mnóstwo krzaków agrestu, malin, porzeczek, ogród fruktowy opatrzone jest sadzawką małą około jakowej rosną już spore drzewa topoli balsamicznej, około sztuk pięćdziesięciu⁵.

W *Anusi* odpowiedni opis brzmi następująco:

W Wielki Piątek szliśmy wieczorem do ogrodu na „rozmyślenia”. Wiosenna pełnia zalewała cichym światłem regularnie przecinające się aleje, przy których sztywnymi szeregami stały bezlistne jeszcze drzewa. Rosę czuć było w powietrzu, po wilgotnej i miękkiej ziemi pełzły pierwsze tegoroczne żuki; donośny rechot żab słyhać było z leżącego poza ogrodem stawku. Dreptaliśmy przy *Anusi*, trzymając się jej prostej, szarej, zakonnej niemal sukni, której fałdy ścisnęło każde, jak mogło najmocniej, w rękę, z obawy przed mogącym się ukazać zza krzaków

³ Z. Filipowicz, *Suwałskie lata Marii Konopnickiej*, Warszawa 1976; wyd. 2, Białystok 1979; wyd. 3, Warszawa 1984; wyd. 4 [pod tytułem *Konopnicka w Suwałkach*], Suwałki 1996.

⁴ *Pamiętam. Maria z Wasiłowskich Konopnicka i Suwałki*, oprac. Z. Fałtynowicz, Suwałki 1996, s. 26–28.

⁵ *Ibidem*, s. 27–38.

rozwiniętego już agrestu Judaszem lub „tłuszczą z kijami, z mieczami, z pochodniami”⁶.

W tych dwóch przekazach: dokumencie urzędowym i tekście literackim występują wspólne elementy wypełniające przestrzeń ogrodu: drzewa, krzaki agrestu oraz staw (sadzawka).

Zwróćmy uwagę w opisie pisarki na informację o „leżącym poza ogrodem stawku”. Otóż stawek ten (w dokumencie z 1852 roku zwany „sadzawką małą”) widoczny jest na równie cennym materiale dokumentacyjnym, odnalezionym także przez Andrzeja Matusiewicza w Archiwum Akt Dawnych – planie części Suwałk z 1839 roku. Ten niewielki rozmiarami plan obejmuje tylko fragment ulicy Petersburskiej, jej zachodnią pierzeję od mostu na Czarnej Hańczy do parku. Zaznaczono na nim w formie prostokątów przede wszystkim te budynki, które były usytuowane przy samej ulicy. Zastanawiające na tym planie jest to, że posesja pod numerem 200, a więc ta, przy której zamieszkali Wasiłowscy, jest wyróżniona i przedstawiona w całości, czyli z zabudowaniami podwórkowymi, ogrodem i stawem właśnie. Skąd takie wyróżnienie wówczas ta posesja uzyskała u planisty – nie wiadomo. Nam może jednak służyć do porównań z fikcją literacką⁷.

Wymieniony tu już historyk Andrzej Matusiewicz, którego domeną badawczą są Suwałki w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku, poczynił także cenne ustalenia – na podstawie materiałów archiwalnych – dotyczące miasta i jego mieszkańców z okresu pobytu w nim rodziny Wasiłowskich (lata 1841–1849)⁸. Jest to inny obraz miasta od tego, który przedstawiła chociażby Maria Szybowska w książce *Konopnicka jakiej nie znamy*⁹. Nie miejsce tu na szczegółowe porównania. Stwierdźmy jedynie, że podczas zamieszkiwania Wasiłowskich w Suwałkach powstawały znaczące budowle, miasto zmieniało swój wygląd, unowocześniało się; przybywało też mieszkańców, tworzyło się środowisko miejscowej inteligencji, do której należeli przecież także Wasiłowscy. (Prawdopodobny krąg znajomych i przyjaciół Wasiłowskich odtworzył też Andrzej Matusiewicz poprzez badania biograficzne.) Posłużmy się uogólniającą opinią z raportu rządu gubernialnego z 1841 roku: „Miasto Suwałki ciągle wzrastające w krótkim czasie, bo w ciągu sześciu lat, przybrało tak piękny widok, że do rzędu pierwszych i ozdobniejszych miast w Królestwie Polskim liczyć się może”¹⁰.

Szkoda więc, że te nowe wiadomości nie są wykorzystywane w kolejnych wydaniach tego cennego skądinąd opracowania, tym bardziej że

⁶ M. Konopnicka, *Anusia*, [w:] *taż*, *Trzy nowele: Anusia, Z cmentarzy, Jak Suzin zginął*, oprac. i wstęp T. Budrewicz, red. i postłowie Z. Fałtynowicz, Suwałki 1992, s. 37–38.

⁷ Zob. *Pamiętam...*, op. cit., s. 24.

⁸ [A. Matusiewicz], *Suwałki 1841–1849*, [w:] *Pamiętam...*, op. cit., s. 11–19.

⁹ M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1963 i wydania następne.

¹⁰ A. Matusiewicz, *Suwałki...*, op. cit., s. 12.

najbardziej popularnego, a zawierającego odnośnie do tej kwestii rażące uchybienia. Ma się wrażenie, może należałoby powiedzieć inaczej – zainteresowani Suwałkami i Suwalszczyzną przy lekturze tej książki mają wrażenie, jakby przez prawie pół wieku zasób wiedzy o mieście się nie zmienił. „Analiza pokazywanych w biogramach kolei życia Konopnickiej prowadzi do smutnej konstatacji o bezcelowości prac faktograficznych, o marnowaniu trudu tych, którzy z detektywistyczną pasją szperali w archiwach i bibliotekach, chcąc ustalić faktyczny stan rzeczy. Nowe odkrycia potrzebują zdumiewająco dużo czasu, nim staną się wiedzą obiegową” – stwierdza Tadeusz Budrewicz w przywoływanym już tu szkicu¹¹.

Co z obrazu miasta zachowała (przedstawiła) Maria Konopnicka w dwóch utworach poświęconych Suwałkom? Należy stwierdzić, że nic. W *Anusi* w zakresie przestrzeni zewnętrznej uwaga autorki koncentruje się wyłącznie na podwórzu i ogrodzie. Nawet opisy spaceru ulicą i wyprawy za miasto tytułowej bohaterki z dziećmi zupełnie pozbawione są, by tak rzec, scenerii (określony jest tylko czas). Jedyne, co dociera do dzieci z przestrzeni miejskiej, to dzwony „od bernardynów”, których... w Suwałkach nie było! Ale brak miasta w *Anusi* jest – paradoksalnie! – sam w sobie wartością utworu, jego uwiarygodnieniem, bo cóż przede wszystkim pozostaje w pamięci pięcio-, sześćoletniego dziecka.

Bogactwem autobiograficznym, jeśli tak można powiedzieć, tego utworu jest odtworzenie tego, czym się dzieci zajmują podczas codziennej krzątaniny i zabaw z rodzeństwem wewnątrz domu oraz jak doświadczają pierwszych spotkań. Bo wszystko dla młodych bohaterów noweli jest tu pierwsze. Te pierwsze kontakty i doznania decydują o tym, czy związek z miejscem dzieciństwa zawiązuje się, czy jest ważny w życiu, czy sięga się doń pamięcią. To, że Maria Konopnicka po czterdziestu latach wykorzystwała literacko „suwalski” okres dzieciństwa, wydaje się w tym miejscu najistotniejsze, a dla suwalszczan stanowi szczególnie powód do dumy.

Siedem lat to niewiele, lecz tu chodzi o te pierwsze, najważniejsze w życiu człowieka lata. Lata pierwszych słów, pierwszych nakazów i zakazów, pierwszych prawd, rozczarowań i wzruszeń. To matecznik wyobraźni i moralności. W innych miejscach się bywa – tu się jest. Ten pierwszy świat nigdy się nie zmienia. W pamięci wciąż trwają te same twarze, drzewa, sprzęty [...]. Te obrazy – konkluduje Tadeusz Budrewicz – nie kwalifikują się do sentymentalnych stereotypów, rzewnej idealizacji świata. Są raczej realnym gruntem faktograficznym, dzięki któremu zyskują na wiarygodności literacka fikcja i zawarte w niej uogólnienia. Nie jest to pamiętnik, nie możemy sprawdzić autentyczności przeżyć autorki, zwłaszcza, że rekonstruowała je z perspektywy czterdziestu lat od opisywanych wydarzeń. Ale znaczny ładunek uczuciowości zdaje się świadczyć, iż mamy tu (jak i w innych jej [Marii

¹¹ T. Budrewicz, *Zacna...*, op. cit., s. 14–15.

Konopnickiej – Z. F.] nowelach) szczęśliwy mariaż osobistych doświadczeń z pisarską wyobraźnią¹².

Zacytowane dość obszernie słowa historyka literatury pochodzą ze wstępu do wydanej w 1992 roku przez Suwalskie Towarzystwo Kultury niewielkiej formatem i objętością książki Marii Konopnickiej, zawierającej utwory, których zasadą wyboru był trop autobiograficzny. Ma ona tytuł *Trzy nowele* i treść jej wypełniają przede wszystkim: *Anusia* i *Z cmentarzy*, czyli literackie świadectwa dzieciństwa Marii nad Czarną Hańczą.

Przypominam to wydawnictwo, bo kto wie, czy w upowszechnianiu wiedzy o pierwszych latach dzieciństwa poetki nie odgrywa (odegra) ono zasadniczej roli; nakład książki był bowiem duży (dziesięć tysięcy egzemplarzy) i bardzo chętnie (z uwagi na niską cenę) jest ona kupowana przez odwiedzających Muzeum Marii Konopnickiej w Suwałkach.

Z wydawnictw o suwalskich latach poetki chciałbym też wspomnieć o książce pod tytułem *Pamiętam. Maria z Wasiłowskich Konopnicka i Suwałki* (wyd. 1996) w opracowaniu niżej podpisanego. Podjąłem w niej próbę scalenia dotychczasowej wiedzy faktograficznej o najwcześniejszym okresie dzieciństwa Marii Konopnickiej za pomocą figury Domu i pamięci. Jej zawartość treściową można tak scharakteryzować: Dom jest miejscem, w którym się żyje w otoczeniu ludzi i przedmiotów. Tu się przeżywa dni pracy i święta. Tu się przeżywa radość zabawy, ale i grozę śmierci, jak to było w przypadku Konopnickiej. Książka ta omawia motyw domu rodzinnego w pamięci poetki – od strony faktograficznej i od strony form wypowiedzi, w jakich o tym domu mówiła. Obok tego, przynosi materiały do portretów psychologicznych bohaterów jej nowel. Uczuciowy związek autorki z domem przy ulicy Petersburskiej 200 i jego mieszkańcami był bardzo silny. Rodzinny dom, z kuchnią, stołem i lalkami przerodził się w wielką metaforę trwania przy tych wartościach¹³.

Maria Konopnicka, jak wiadomo, przebywała w tym domu (?) lat siedem. Po stu pięćdziesięciu latach ten mały dom, z kuchnią, stołem, lalkami, przeobraził się w muzeum poetki. Zaczniemy tę historię jednak zupełnie inaczej.

Maria z Wasiłowskich opuściła Suwałki wraz z rodzicami najpewniej we wrześniu 1849 roku. W tym to roku rozpoczął pracę w charakterze nauczyciela rysunku i kaligrafii w pensji Małgorzaty Borzysławskiej w rodzinnym mieście nad Czarną Hańczą absolwent wydziału prawa uniwersytetu w Petersburgu, Aleksander Osipowicz (urodzony 1822 roku w Suwałkach). Zbieżność dat, oczywiście, jest przypadkowa. Ale w historii literatury tego typu fakty są szczęśliwymi przypadkami i wielce znaczącymi, nawet jeśli by się wkraczało w sferę magii i uruchamiało proces przekształcania rzeczywistości w znak literacki.

Aleksander Osipowicz był nauczycielem i urzędnikiem. Nie w pracy zawodowej jednak się realizował. Z zamiłowania był bowiem historykiem

¹² T. Budrewicz, *Wstęp*, [w:] M. Konopnicka, *Trzy nowele...*, op. cit. s. 7, 8.

¹³ T. Budrewicz, *Dom Marii Konopnickiej*, „Ocalenie przez Poezję” 1996 [nr 4], s. 15.

regionalistą o dużych ambicjach literackich. Niemniej próżno by szukać nazwiska Osipowicza w opracowaniach o literaturze pozytywizmu. Nie ma go także w encyklopediach ani w *Polskim słowniku biograficznym*. A przecież zaznaczał swoją obecność na łamach prasy warszawskiej jako wieloletni korespondent, jako współpracownik „Tygodnika Ilustrowanego”; korespondował z Józefem Ignacym Kraszewskim, współpracował z Oskarem Kolbergiem (stał się jego najaktywniejszym i najcenniejszym pomocnikiem z Augustowskiego); z jego *Słowniczka gwary augustowskiej* korzystał obficie Jan Karłowicz.

Stwierdźmy więc od razu, że w kształtowaniu świadomości regionalistycznej w drugiej połowie XIX wieku Aleksandrowi Osipowiczowi należy się pierwszorzędne miejsce. Hołdując głębokiej pozytywistycznej myśli, jakże pięknym zdaniem rozpoczął swój bodajże najwartościowszy utwór *Wycieczki w okolice Suwałk: gawędy, podania i obrazy*: „Dokładna znajomość rodzinnej ziemi ważnym jest zadaniem każdego ukształconego człowieka, każdego dobrego jej syna”¹⁴. Zdanie to z pewnością mogłoby być naczelnym hasłem regionalizmu właśnie.

Dlaczego przywołuję tutaj nazwisko Aleksandra Osipowicza i jaki ma ono związek z Marią Konopnicką? Po pierwsze dlatego, że dużo w ostatnich latach historycy regionaliści (i nie tylko oni) uczynili w zakresie wydobywania z niepamięci dziewiętnastowiecznych pisarzy (literatów) drugiego społecznego obiegu literatury, których los związał w jakiś sposób z Suwalszczyzną, a którzy pozostawali na ogół poza obszarem badań literaturoznawczych. Postać i dokonania Aleksandra Osipowicza wydają się tu najbardziej reprezentatywne.

Po drugie dlatego, że w Suwałkach – jak wiadomo – od 1973 roku funkcjonuje Muzeum Marii Konopnickiej. Przez siedemnaście lat powierzchnię tego muzeum stanowiło pięć pokoi, w których prezentowano ekspozycję poświęconą pisarce. Zmiany, jakie dokonały się w następnych latach – wykwaterowanie ostatnich lokatorów (1987), remont kapitalny budynku głównego oraz całej posesji – sprawiły, że od 1995 roku istnieje szansa przekształcenia tego muzeum z biograficznego w historycznoliterackie, którego centrum stanowiłaby nadal stała ekspozycja poświęcona Marii Konopnickiej, ale które równocześnie mogłoby stanowić ośrodek kultury literackiej Suwalszczyzny, wypełniający zadania kulturalno-oświatowe i naukowo-badawcze. Mówiąc inaczej, celem i zadaniem muzeum powinno być wszechstronne zainteresowanie się i otoczenie opieką spuścizny i pamiątek związanych z literaturą polską, jej twórcami, a także kulturą literacką na Suwalszczyźnie (w sensie terytorialnym i historycznym) w XIX i XX wieku.

Usytuowanie budynku muzeum w centralnej architektonicznej przestrzeni miasta, a także stałe funkcjonowanie Marii Konopnickiej w kulturze literacko-historycznej społeczeństwa są dużą szansą tej placówki.

¹⁴ A. Osipowicz, *Wycieczki w okolice Suwałk: gawędy, podania i obrazy*, oprac. utworów i wstęp T. Budrewicz, posłowie A. Matusiewicz, red. Z. Fałtynowicz, Suwałki 1994, s. 21.

Kłopoty istnieją, oczywiście, natury finansowej. Ale nie będziemy tu o nich mówić. Popuśćmy lepiej wodze fantazji. Na podstawie dokumentacji archiwalnej (zachowane opisy) oraz topografii przestrzeni tego miejsca nakreślonej przez pisarkę w *Anusi*, dałoby się zapewne, z dużym prawdopodobieństwem, odtworzyć wygląd posesji. Czyż nie byłoby to wówczas znakomite miejsce do prowadzenia zabaw literackich, wieczorów poezji, przedstawień teatralnych i innych form pracy edukacyjnej, przygotowujących uczniów do rozumienia roli literatury i sztuki oraz pisarza jako twórcy? Żle świadczyłoby o moim mieście, gdyby szansa posiadania takiej instytucji nie została wykorzystana.

W poszukiwaniu „idei większej o całe niebo od trosk powszednich” nie omijały Marii Konopnickiej burze i niepogody. Niejednokrotnie stała się (jako kobieta i pisarka) podmiotem insynuacji i ataków, mimo iż szczerze zasłaniała się przed dziennikarską i czytelniczą ciekawością.

Na tym tle wszystkie formy hołdu i uczczenia poetki i jej związków z Suwałkami zyskiwały społeczną aprobatę. Chciałoby się rzec słowami Anny Kamińskiej, iż wszystkie te formy „od razu wrastały w obraz i w życie miasta”¹⁵, słowami, których współczesna poetka użyła w relacji z uroczystości ku czci autorki *Roty*, jakie odbyły się w mieście nad Czarną Hańczą w 1963 roku. Tym większe zdumienie wywołało to, co stało się w Suwałkach przed dwoma laty. Warto bliżej przyjrzeć się – bez komentarza! – tej historii.

Wydarzyło się to nocą z 22 na 23 października 1998 roku. Nieznani sprawcy zniszczyli jedyny pomnik Marii Konopnickiej w mieście, usytuowany w centrum, w parku imienia poetki, zrucając jego górną część (głowę i tors). Pomnik wykonany był z piaskowca, zrzuciona część uległa więc całkowitemu zniszczeniu. Pomnik zaprojektował i wykonał Bohdan Chmielewski, artysta rzeźbiarz. Jego uroczyste odsłonięcie odbyło się 26 maja 1963 roku i odtąd wpisał się on w panoramę miasta. Po prostu – był.

Reakcja mieszkańców na ten akt wandalizmu była jednoznaczna – oburzenie. Jeden z dziennikarzy napisał nawet, że „los pomnika jest symbolem upadku wszelkich świętości na poziomie Suwałk!”, któremu należy się zdecydowanie przeciwstawić. Władze miasta zadeklarowały od razu wolę przywrócenia pomnika. Od razu też na łamach prasy (suwałskiej i białostockiej) pojawiły się wątpliwości, czy pomnik powinien być zrekonstruowany (jeśli tak, to z jakiego materiału: brązu?, piaskowca?), czy zastąpiony innym. Wyartykułowany został też pomysł pozostawienia pomnika w takim kształcie „jak teraz, czyli bez głowy”.

Innego postumentu domagali się, chciałoby się rzec, zwolennicy lustracji. Nawet cytowany tu dziennikarz, oburzony upadkiem wszelkich świętości, napisał: „żeby tak pozostawić pomnik [w wersji bez głowy – Z. F.], dla dobra Konopnickiej i suwalszczan, w tym względzie przyjmuje jeden argument, że rzeczywiście pomnik [wykonany jest] w stylu późnioniego socrealizmu – wertykalnego monumentalizmu”¹⁶. Wtórował tej

¹⁵ A. Kamińska, *Suwałki i myśli nad Wigrami*, „Kamena” 1963, nr 13.

¹⁶ J. Sieradzki, *Wdzięczność*, „Krajobrazy” 1998, nr 45, s. 2.

opinii inny esteta, stwierdzając autorytatywnie: „pomnik [Konopnickiej – Z. F.] postawiony w stylu wczesnego postmodernizmu, z elementami późnego narodowego realizmu jest przykładem złego smaku i nie powinien dłużej zakłócać harmonii staromiejskiej pierzei”¹⁷. Jakby tego było mało, nie tylko pomnik budził emocje, ale i osoba jego twórcy. Wypomniano przy okazji Bohdanowi Chmielewskiemu, że jest autorem między innymi pomnika poświęconego poległym w służbie utrwalania władzy ludowej.

By było dość tych absurdów, w prześmiewczy sposób tak całą sytuację opisał dziennikarz „Krajobrazów” w lapidarnym tekście pod tytułem *Podziel się*:

W związku z rozbitą głową Marii Konopnickiej dokonał się w Suwałkach nowy podział. Tym razem w poprzek wszystkich podziałów politycznych i społecznych. Miejscowi politycy dzielą się na zwolenników odbudowy pomnika i zwolenników budowy nowego. Miejscowi artyści dzielą się na nowatorów i tradycjonalistów. Jedni chcieliby wybudować coś na miarę czasów, pod warunkiem, że dostaną zlecenie na opracowanie i realizację projektu, drudzy pod tym samym warunkiem chcieliby wybudować Konopnicką jeszcze raz, tylko lepiej. Społeczeństwo dzieli się tradycyjnie na trzeźwych i pijanych. [...] Sama Konopnicka dzieli się obecnie na górę i dół. Każda z tych części ma swoich zwolenników i przeciwników. Zauważa się nawet, że przeciwnicy zwolenników dołu Konopnickiej dzielą się na przeciwników rekonstrukcji dołu w dawnej postaci i zwolenników pozostawienia dołu w spokoju, a rekonstrukcji góry. Nie wiadomo, co będzie jutro. Przyszłość dzieli się na świetlaną i beznadziejną”¹⁸.

Na szczęście władze miasta podjęły decyzję szybko, kierując się stanem miejskiej kasy, i zapowiedziały rekonstrukcję przez Bohdana Chmielewskiego zniszczonej części pomnika przy użyciu piaskowca. W czerwcu 1999 roku pomnik Marii Konopnickiej odzyskał dawny kształt. Nadal nieznani pozostają sprawcy zniszczenia oraz motywy ich czynu. Pomnik już stoi, stając się symbolem trwania.

To wszystko wydarzyło się tam, gdzie urodziła się Maria Konopnicka z domu Wasiłowska. A że tu „wszystko się miesza, zachodzi na siebie, tumanem rozplywa” – wiadomo nie od dziś. Nie sposób też przewidzieć, co jutro „słowik [wy]śpiewa nad Hańczą”.

¹⁷ (ZG), *Koszmar czy dzieło sztuki?*, „Kurier Poranny” 1998, nr 252, s. 8.

¹⁸ (big), *Podziel się*, „Krajobrazy” 1998, nr 46, s. 20.

„Myślę o całym tym starym Krakowie...”

Kraków w poezji i działalności wydawniczej Marii Konopnickiej

Maria Konopnicka знаła Kraków. Bywała tu często, czasem zatrzymywała się dłużej; zawsze widziała miasto z okien pociągu podczas swoich podróży do Niemiec czy Szwajcarii. To w Krakowie odbywały się główne uroczystości jubileuszowe dwudziestopięciolecia jej pracy twórczej w 1902 roku. Z drukarni krakowskich wychodziły tomy jej wierszy, a bogata korespondencja z ludźmi nauki, literatami, wydawcami i zwykłymi ludźmi świadczy o wieloletnich, żywych kontaktach ze społecznością podwawelskiego grodu.

Kraków był obiektem szczerego podziwu poetki, szacunku dla zgromadzonych w nim pamiątek narodowych, miastem o wspaniałej architekturze i nie spotykanym gdzie indziej klimacie polskości. Z korespondencji można dowiedzieć się, że był taki moment w jej życiu, kiedy chciała osiąść tu na stałe. Czasem tylko podczas dłuższych pobytów w tym mieście męczyła ją atmosfera sztucznego patosu oraz „nachalność ludzi i instytucji”¹.

Motywy krakowskie w poezji

Co pewien czas Kraków stawał się dla Konopnickiej źródłem inspiracji poetyckich. W wierszach poświęconych miastu i wydarzeniom z nim związanych widać duże zaangażowanie uczuciowe poetki. Kraków jest obecny w poezji M. Konopnickiej w sposób wyjątkowy. Wiersze są świadectwem wizyt w tym mieście, czynnego uczestnictwa w ważnych wydarzeniach, a przede wszystkim wyrazem szczególnego kultu.

Pierwszy opublikowany wiersz, noszący tytuł *Na Wawelu*, nosi datę 30 sierpnia 1875 r. Jest to krótki 14-wersowy utwór napisany trzynastogłoskowcem utrzymany w tonie filozoficznej zadumy. Wawel jest tu „świętym ołtarzem” (Ojczyzny) oraz „dziejową kolebką i trumną”:

¹ Wynika to z listów: do syna Stanisława, z końca 1889 r., i do córki Zofii, z 17 lutego 1890 r. Zob. T. Czappczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej. Przyczynek do biografii*, Łódź 1957, s. 9–11.

Cicho! – Cóż puste dźwięki, gdy serce rozważa
 Najtajemniejszą świętość swojego ołtarza –
 Cóż słowa? – Marne formy, w które myśl człowieka
 Nędze swojej nicości powszechnej obleka ...
 [...]
 Spalone piętnem pychy, szału i boleści
 Nieudolne tłumacze próżnej ducha treści,
 Po co mi się na usta ciśnięcie tak tłumnie
 Przy tej wielkiej, dziejowej kolebce i trumnie? ...

Dostojeństwo i powaga tego miejsca wprowadzają poetkę w stan porannej, modlitewnej zadumy:

To ja, upadłszy twarzą na prochach tej ziemi
 Modłę się – myślę – czuję – z usty zamkniętymi...²

W tym czasie powstał też wiersz *Grunwald (Przed obrazem Matejki)* (drukowany w „Bluszczu” 1879, nr 65) napisany pod wrażeniem obrazu Jana Matejki, wystawionego w 1878 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie, co było ważnym aktem nie tylko artystycznym, ale i patriotycznym. Obraz ten przyniósł artyście berło królewskie jako znak panowania w sztuce³.

Zwiedzanie Muzeum Narodowego to, obok Wawelu i Rynku, stały punkt „pątnictwa narodowego” wielu Polaków zwłaszcza z Królestwa, także Prusa i Konopnickiej. Przyciągała ich tu owa polskość, świadectwa minionej potęgi tak potrzebne narodowi pozbawionemu własnej państwowości⁴.

W dynamicznym, składanym krótkimi wersami utworze ukazała Konopnicka ekspresję i to, co – według krytyków – stanowi historyczną prawdę obrazu, który jest nie tylko apoteozą wodzów, lecz uwydatnia zbiorowy wysiłek bezimiennych bohaterów tworzących historię oraz wyraża ideę niezwyciężonej potęgi zjednoczonych narodów słowiańskich⁵. Oto charakterystyczne fragmenty:

Stał goreje, oszczep chrzęści,
 Topór warczy w chrobrej pięści ...
 Tam pierś naga
 Tchnieniem smaga,
 Nim dłoń zmierzy cios ...

² M. Konopnicka, *Poezje*, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewicz, Warszawa 1915–1916, T. 1, s. 25 (wiersz drukowany z autografu).

³ Zob. J. Starzyński, *Jan Matejko*, Warszawa 1973, s. 23.

⁴ Zob. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, T. 3: *Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1985, s. 259–263.

⁵ Zob. J. Starzyński, *Jan Matejko*, op. cit., s. 23.

[...]
 I nie zgadnie wróg krzyżacki,
 Czy go miecz dosięże lacki,
 Czy go ramię
 Czecha złamie
 U Litwina nóg.⁶

W wielkiej, pierwszej pod zaborami manifestacji narodowej, jaką stał się jubileusz pięćdziesięciolecia pracy literackiej J.I. Kraszewskiego obchodzony w Krakowie w dniach 3–7 października 1879 r. Konopnicka nie uczestniczyła. Przez Adama Pługa przesłała jednak Jubilatowi osobno wydaną broszurkę z wierszem pt. *Czcigodnemu J.I. Kraszewskiemu* (Kraków 1879) rozpoczynającym się słowami:

W koło serca narodu, jak struna drgająca,
 Owinięty, rozdźwiękasz głosami tysiąca
 Lir, które w piersiach naszych nieświadome drzemia,
 Niby senne skowronki nad złocistą ziemią.

Opublikowanie tego utworu w Krakowie pozwoliło poetce na zawarcie w nim myśli patriotycznych:

Ja nie wiem, czy ty jesteś pieśniarzem, co trąca
 W żywe serce narodu, jako błyski słońca,
 [...]
 I nie wiem, czy ty jesteś Nestorem, co zbiera
 Na niwie dziejów naszych rapsody Homera,
 By snop swój, złotym kłosem przepelniony cały,
 Związać na bujnym polu narodowej chwały;⁷

Konopnicka nie wzięła również udziału w krakowskim pogrzebie Kraszewskiego 18 kwietnia 1887 r. Hołd pamięci pisarza oddała w napisanym na tę okazję 4-częściowym cyklu wierszy o zmiennej poetyce pod wspólnym tytułem *Nad mogiłą. Pamięci J.I. Kraszewskiego*, który wyszedł drukiem w Krakowie jako wydanie osobne nakładem Komitetu Stypendialnego im. J.I. Kraszewskiego.

W części I wskazuje na kryptę zasłużonych Polaków na Skałce, nawiązując do określania Krakowa „polskim Rzymem”:

Rośnie nasz cmentarz
 [...]
 Katakumb Romy siostra, ziemia nasza

Tętno po tętnie przesącza serc bicie
 W głąb, gdzie pustym ruchem nie rozprasza
 Siła ni życie...

⁶ M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 1, s. 38–39.

⁷ M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 7, s. 55.

W dalszej części posługuje się patetyczną hiperbolą:

Więc na tej wielkiej dziś stojąc mogile,
Czujmy się w duchu ku rannej gwiazd straży!
Niechaj nam serca ta boleść skojarzy,
Wzmoże na sile.
Biada tym, którym nic nie dają groby
Oprócz żaloby!⁸

W części II, stylizowanej na pieśń ludową, podkreśla miejsce Krakowa w twórczości pisarza:

Oj, schodził on ziemię naszą od końca do końca,
Oj, przeżegnał pracą swoją w cztery strony słońca.

A na północ szumią boje, Witoldowe boje,
A pod słońce od Wawelu biją żywe zdroje...⁹

Część IV, wyraźnie elegijna, w refrenowej strofie nawiązuje metaforą dzwonu Zygmunta do uroczystości pogrzebowych w Krakowie:

Rozjęczał się, rozkołysał na Wawelu spiż...
W ziemi krzyżów przybył jeszcze jeden czarny krzyż.
Jeszcze jeden wznosił ramiona nad smętną dziedziną,
Gdzie mniej coraz blasków słońca, a chmury wciąż płyną.¹⁰

Dwanaście lat później, w 1889 r., Konopnicka opublikowała na łamach krakowskiej „Nowej Reformy” (1879, nr 297) wiersz *Kraków*, który został włączony do cyklu *Piosenki i pieśni* w wydaniu zbiorowym *Poezji* opracowanym przez Jana Czubka. Ten znany utwór ukazuje nostalgiczny obraz podwawelskiego grodu, akcentując charakterystyczne motywy:

Tam Kraków siadł cichy, w głębokiej zadumie
Kto spojrzy – zapłacze – i smutek zrozumie...
 Jak duch nad mogiłą
 Rozmyśla, co było –
I tęskno mu w obcym dziś tłumie...

Ku niebu strzeliście, w poranne błękity,
Podaje swych wieżyc krużganki i szczyty...
 I gra z nich hejnały
 Na rozświt, na biały,
Co wstaje rosami nakryty...

⁸ M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 3, s. 114, 115.

⁹ Ibidem, s. 116.

¹⁰ Ibidem, s. 118, 120.

A góra tam stoi, co Wawel się zowie,
I dźwiga pamiątki po starym Krakowie,
 Tam w grobach podziemnych,
 Wśród lochów tych ciemnych
Śpią króle w koronach na głowie...

A Wisła tam szumi i prawi powieści –
Wiatr kędyś od kopca Kościuszki szeleści –
 I kamień tam gada
 I dziwy powiada
O dawnej wielkości i cześci. – 11

Wierszowi *Kraków* towarzyszy w zbiorze wiersz–pieśń *Wisła* (pierwodruk w „Nowej Reformie” 1889, nr 297), któremu poetka nadała formę rozmowy z rzeką–dziewczyną–matką. Pojawiają się w nim akcenty krakowskie i elementy stylizacji ludowej: personifikacja, pytania retoryczne, powtórzenia anaforyczne, proste rymy, paralelizm składniowy i intonacyjny oraz tok sylabotoniczny:

A co ty nam niesiesz z drogi,
Stara nasza Wisło,
Że nad tobą wichrów tyle
Tyle chmur zawisto?
[...]
Jeśli idziesz od Krakowa,
Jako Krakowianka,
Czemu w tęsknych szumach płyniesz,
Bez pieśni, bez wianka?
[...]
O! Jak smętno jest ptaszynie,
Gdy nad grobem leci ...
O! Jak smętno matce Wiśle,
Gdy się skarżą dzieci ... 12

W lipcu 1890 r. Konopnicka przyjechała do Krakowa, aby wziąć udział w uroczystym sprowadzeniu prochów Adama Mickiewicza na Wawel w dniu 4 lipca. Z tej okazji powstały dwa wiersze: *Na Wawelu* (inc. „Rozjaśnił się dzień żałoby...”) i *Dzień Mickiewiczowski*.

Pierwszy utwór wskazuje na Wawel jako nekropolię narodową i nawiązuje do organizowanych w Krakowie, począwszy od 1869 r., pogrzebów wielkich Polaków. Ekspozowane są, obok Wawelu, motywy dzwonu Zygmunta i Wisły:

¹¹ Ibidem, s. 15.

¹² Ibidem, s. 11.

Rozjaśnił się dzień żaloby,
 I dzień gorzkich prób...
 Między nasze wielkie groby
 Otworzył się grób
 I na słońce wydał z siebie,
 Co umarłe było,
 I w mdlejącą pierś narodu
 Życiem tchnął i siłą.
 [...]

Przesilił się mrok zwątpienia,
 Wypełnił się cud...
 Oto ramię u ramienia
 Cały stoi lud...
 Rozwalonych świątyń ducha
 Wznoszą się kolumny,
 A z tułactwa powracają
 Wielkie nasze trumny!
 Niechaj zagrzmie Wawel stary
 W Zygmunowski spiz!
 Niech okwieci lud te mary,
 Niech okwieci krzyż...
 Niechaj wejdzie wieszcz narodu
 W progi swojej ziemi,
 Powitany, pozdrowiony
 Głosami bratniemi.
 [...]

A zawitaj, gospodynie,
 A zawitaj nam!
 Tu, gdzie stara Wisła płynie,
 U Krakowa bram.¹³

Wiersz *Dzień Mickiewiczowski* nie zawiera wyraźnych akcentów krakowskich, nawiązując jedynie do krakowskiego pogrzebu poety. Dedykacja zamieszczona pod tytułem – „Ludowi polskiemu”, który brał udział w uroczystości i dla którego utwór Konopnickiej miał być lekcją patriotyzmu – uzasadnia stylizację wiersza na pieśń ludową widoczną w sposobie przedstawiania wieszczka – „ducha narodu”, w rytmice, prostej metaforyce, powtórzeniach anaforycznych i w organizacji wersyfikacyjnej:

A czy wiecie, bracia moi,
 Wy, w sukmanie i w kapocie,
 Czemu tu się dziś lud roi,
 Czemu tu dziś ciągną krocie?

A czy wiecie, bracia moi,
 Co za wielki grób tu stoi?
 Jaka to jest ta mogiła,
 Co nam dzisiaj się wróciła?

¹³ M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 8, s. 147, 149.

[...]
 – Arka to jest narodowa,
 Co się w niej nadzieja chowa
 Arka to jest i skarbnica
 A w niej jutra tajemnica
 [...]

– Pieśniarz to jest nad narodem
 Co tak puścił pieśni swoje,
 Że płynęły mlekiem, miodem
 Jako życia zdroje.¹⁴

W innym wierszu okolicznościowym, opublikowanym w 1905 r., *Na zjazd weteranów z r. 1831*, który miał miejsce w Krakowie w 1880 r. Konopnicka przywołuje znowu motywy krakowskiego Rynku i dzwonu (być może, dzwonu Zygmunta):

Nad krakowskim rynkiem starym głośny bije dzwon:
 Zleciały się orły siwe z praojczystych stron.
 Orły siwe, co po gniazdach zadumane siedzą
 I czekają, aż ich hasłom wnuki odpowiedzą.¹⁵

Nie skorzystała poetka z zaproszenia, jakie wystosowała do niej Czytelnia Kobiet, która przy okazji uroczystości 500-lecia odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego w czerwcu 1900 r. chciała zorganizować wiec Polek z trzech zaborów licząc na to, że Konopnicka wystąpi z odczytem lub referatem. Ta jednak, z powodu kuracji w Nauheim, nie przyjechała do Krakowa przesyłając wiersz *Hołd królowej Jadwidze*, uroczyste odczytany 4 czerwca przed wyruszeniem pochodu kobiet na Wawel¹⁶. W utworze tym, utrzymanym w podniosłym tonie, katedra wawelska jest świątynią i chramem, a królowa Jadwiga została uhonorowana staropolskim tytułem „hospodyni”:

Daj stać niewieścim duchom w tej świątyni
 Co dziś cześć twoją skrós wieków roznasza,
 I niech się światło nad nami uczyni,
 O, pierwsza chramu tego hospodyni,
 – Królowo nasza.¹⁷

Warto jeszcze odnotować, że w wydaniu zupełnym, krytycznym *Poezji Marii Konopnickiej* znalazły się dwa ułamkowe utwory pt. *Krakowskie wesele*, drukowane z autografu, pochodzące z wczesnego okresu jej

¹⁴ Ibidem, s. 151.

¹⁵ Utwór ten został opublikowany pod pseudonimem Jan Sawa w tomie *Ludziom i chwilom*, Lwów 1905. Tu cyt. za: M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 8, s. 21.

¹⁶ Wiersz drukowany pt. *Przed pochodem na Wawel. Na wiec 4 czerwca 1900*, Kraków 1900.

¹⁷ M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 6, s. 17. Zob. także przypis J. Czubka na s. 16.

twórczości, które mogły być częścią większego utworu scenicznego¹⁸. Pojawiają się tam postać Sołtysa i pary taneczne, są didaskalia, motywy krakowskie i gwara. Oto fragmenty:

Sołtys potrząsa czapką
 A pójďteć sam, Krakowiaki! Ustawcież się kołem;
 Niech się wianek z Krakowianek rozwinie spleciony...
(dalsze pary otaczają pierwszą)
 Czołem, panie gospodarzu! Gospodyni czołem!
 Niechże będzie na tem miejscu Chrystus pochwalony!
*(kłania się)*¹⁹

Wreszcie, na podstawie anonimowego utworu opublikowanego w krakowskim piśmie „Przodownica” w 1908 r. powstał *Hymn Grunwaldzki [Rota]*, który, chociaż nie zawiera motywów krakowskich, za sprawą Konopnickiej stał się ważnym akcentem krakowskich uroczystości 1910 r.

Jak widać z przytoczonych przykładów, poetycki obraz Krakowa Marii Konopnickiej nie różni się od powszechnej o nim opinii przybywających doń w drugiej połowie XIX wieku pielgrzymów z innych ziem polskich, którzy uważali miasto za kolebkę i centrum polskośći, duchową stolicę Polski, miejsce pamiątek narodowych i spoczynku wielkich Polaków. U Konopnickiej będzie ono „świętym ołtarzem ojczyzny”, „wielką dziejową kolebką i trumną”, polskim Rzymem, jedynym miejscem, gdzie można było jawnie czcić pamięć bohaterów narodowych, a równocześnie pięknie położonym, najbardziej polskim miastem, ze wspaniałą architekturą: z Wawelem, dzwonem Zygmunta, Skalką, Rynkiem, kościołem Mariackim, Muzeum Narodowym w Sukiennicach i kopcem Kościuszki.

W liście do Wacława Anczyca poetka napisała:

myślę o całym tym starym Krakowie, o jego murach, pamiątkach, grobowcach, tak jak się myśli o jakiejś głęboko przeoranej i dobrym ziarnem obsianej roli. Czy wyda plon przyszłości? Szczęść Boże²⁰.

Związki wydawnicze z Krakowem

Maria Konopnicka i jej warszawscy wydawcy zabiegali o współpracę z drukarniami krakowskimi. Ostra cenzura w Królestwie Kongresowym utrudniała lub wręcz uniemożliwiała pisarce publikowanie wielu utworów o treściach patriotycznych. Teksty wychodziły zniekształcone i z dużym opóźnieniem (o czym świadczy korespondencja Konopnickiej z wy-

¹⁸ Zob. przypis 1 J. Czubka, w: M. Konopnicka, *Poezje...*, op. cit., T. 1, s. 225.

¹⁹ Ibidem, s. 226.

²⁰ List do Wacława Anczyca datowany: Abbazia 7 I 1896. Cyt. za: M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. III: *Korespondencja z redaktorami, wydawcami, drukarzami krakowskimi i lwowskimi z lat 1887–1909*, oprac. S. Burkot, Wrocław 1971, s. 153.

dawcami warszawskimi)²¹. W Galicji, gdzie cenzura istniała w znacznie łagodniejszej formie, poetka mogła drukować wszystkie swoje utwory, a w przedrukach wydań warszawskich przywracała im pierwotny kształt.

Były też inne powody; wynikały one z kalkulacji wydawców warszawskich, którzy woleli drukować w Krakowie, gdyż w Galicji był tańszy papier i usługi poligraficzne. Opłacało się więc przewozić gotowe nakłady do Warszawy i tam je rozpowszechniać. Ponadto, za najlepszy zakład poligraficzny na ziemiach polskich uchodziła w tym czasie krakowska Drukarnia W.L. Anczyca i Sp. posiadająca nowoczesne maszyny, bogaty materiał zecerski i znakomitych fachowców. To tutaj za życia Konopnickiej wprowadzono druk wielobarwny okładek i ilustracji, czego dowodem jej *Wybór Pism. Wydanie jubileuszowe ludowe* z 1902 r.²² Drukarnia ta, jak żadna inna, dbała o staranne korekty tekstów, na co wskazuje korespondencja poetki z Wacławem Anczycem²³.

Trudno się zatem dziwić, że niemal wszystkie ważne zbiory i wybory utworów M. Konopnickiej wychodzące pod szyldem wydawnictw warszawskich i lwowskich były tłoczone w Drukarni W.L. Anczyca i Sp. pod zarządem Jana Gadowskiego i w Drukarni Narodowej.

W ten sposób ukazały się pod szyldami wydawnictwa Gebethnera i Wolffa oraz Drukarni W.L. Anczyca m.in.: *Poezje* serie 1, 2, 3 (1881, 1883, 1887), *Moi znajomi* (12 nowel) (1890), *Na drodze. Nowele i obrazki* (1893), *Nowe latko* (1896), *Z roku Mickiewiczowskiego* (1900), *Poezje w nowym układzie* (1902–1912), *Nowe pieśni* (1905), *Głosy ciszy* (1906), *Pan Balcer w Brazylii* (1909) [1912] – w sumie 15 wydań zbiorów utworów.

W rezultacie współpracy wydawców i nakładców lwowskich z Drukarnią Narodową ukazały się drukiem m.in. zbiory: *Damnata* [nakład: Seyferth i Czajkowski] (1900), *Ludziom i chwilom* [nakład: Polskie Towarzystwo Naukowe we Lwowie] (1905), *Spiewnik historyczny 1767–1863* [nakład: Polskie Towarzystwo Nakładowe we Lwowie] (1905), *Przez głębinę* [nakład: Księgarnia Polska Połonieckiego] [1906] – w sumie 7 wydań.

W pełni krakowskimi można nazwać wybory i zbiory poezji Konopnickiej firmowane przez oficynę G. Gebethner i S-ka, będącą samodzielną filią wydawnictwa warszawskiego Gebethner i Wolff, tłoczone w Drukarni W.L. Anczyca oraz w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego. Są to: *Wybór Poezji* (1890), *Linie i dźwięki* (1897) oraz *Wybór pism. Jubileuszowe wydanie* [nakładem Komitetu Jubileuszowego M. Konopnickiej. Druk. UJ] (1902).

Wydaniami sygnowanymi wspólnie przez firmy wydawnicze Gebethner i Wolff oraz G. Gebethner i S-ka są zbiory poezji i nowel oraz prace:

²¹ Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. III: *Korespondencja z wydawcami warszawskimi z lat 1875–1910*, oprac. S. Fita, Wrocław 1973, s. 63–112.

²² M. Konopnicka, *Wybór pism*, jubileuszowe wydanie ludowe, ze słowem wstępnym Lucjana Rydla, z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego i ozdobą tytułową Wincen-tego Wodzinowskiego, Kraków 1902.

²³ Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. III, *Listy do Wacława Anczyca i do Drukarni W.L. Anczyca*, oprac. S. Burkot, Wrocław 1971, s. 150–161.

Na drodze. Nowele i obrazki (1893), *Wybór Poezji. Wydanie drugie powiększone* (1897), *Wybór Poezji. Wydanie trzecie z portretem autorki* (1901), *Dym. Nasza szkapka. Głupi Franek* (1898), *Italia* (1901), *Trzy studia. O komedii bohaterkiej* (1902), *Drobiazgi z podróźnej teki* (1903), *Na normandzkim brzegu* (1904).

Pojedyncze utwory pisarki drukowały i inne krakowskie oficyny:

- Drukarnia A[ntoniego] Słomskiego – *Słowo do ludu o A. Mickiewiczu* (1890),
- Drukarnia „Czasu” Franciszka Kulczyckiego pod zarządem J. Łakocińskiego – *O Mickiewiczowskiej „Odzie do młodości”* (1890),
- Drukarnia Związkowa – *Ave, Patria*, nakład: Wydawnictwo „Nowej Reformy” (1891),
- Drukarnia Antoniego Koziańskiego – *Nad mogiłą J.I. Kraszewskiego*, nakład: Komitetu Stypendialnego J.I. Kraszewskiego (1897).

Maria Konopnicka współpracowała również z redakcjami wielu czasopism krakowskich, w tym: „Czasu” – Stanisława Tomkowicza, „Świata” – Zygmunta Sarneckiego, „Nowej Reformy” – Mieczysława Pawlikowskiego, „Krytyki” – Wilhelma Feldmana, „Myśli” i „Straży Polskiej” – Kazimierza Bartoszewicza.

Współpraca Konopnickiej z wydawcami i drukarzami krakowskimi trwająca nieprzerwanie od 1890 r. zaowocowała wydaniem 32 druków zwartych zbiorów i wyborów jej pism oraz dużą ilością pojedynczych, dotąd nie policzonych, bo ciągle odnajdywanych, wierszy publikowanych w pismach krakowskich po raz pierwszy lub przedrukowywanych, często we fragmentach, z czasopism warszawskich, wileńskich czy lwowskich. Marzeniem poetki było bowiem, aby równocześnie z nowymi, samodzielnymi wydawniczo tomami móc udostępniać swoje utwory możliwie najszerszemu gronu czytelników poza Królestwem.

Góry w twórczości Marii Konopnickiej – rozszerzanie przestrzeni

Pierwsza dłuższa podróż Marii Konopnickiej do Szczawnicy, jaką odbyła w latach 70-tych, wiąże się z doznaniem nowej przestrzeni, odmiennej od dotychczasowych krajobrazów. Fascynacja zmieniającym się otoczeniem, wrażliwość na osobliwości przyrody, jest obecna w całej twórczości autorki, odzwierciedlającej w swoich utworach poetyckich, w nowelistyce oraz poetyckiej geografii ojczystych ziem w studium *Ziemi polskie* idee odwiecznego związku między naturą i człowiekiem¹.

Metodologiczna ewolucja badań literaturoznawczych sprawiła, że przedmiotem większego zainteresowania stały się zagadnienia związane z kategorią przestrzeni. Jednym z tematów przestrzennych jest motyw góry, na ogół wartościowany pozytywnie, postrzegany jako wielki temat całej kultury². Konstytuowanie się przestrzeni przedstawionej, uwzględniającej tematykę gór w dorobku twórczym autorki *Pana Balcera w Brazylii*, odbywa się na płaszczyźnie opisu, scenerii i sensów naddanych³.

Rozszerzanie przestrzeni w biografii Konopnickiej związane jest z poszczególnymi etapami jej dłuższych bądź krótszych pobytów w scenerii Pienin, Tatr, szczytów alpejskich oraz Beskidów. Kilka cykli utworów poetyckich, m.in. *W górach*, *Pod Beskidami*, czy też pojedynczych nowel i zapisów wrażeń o charakterze reportażowym, a także znaczących epizodów w baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* i poemacie *Pan Balcer w Brazylii* wykorzystuje góry jako formę przyrody i przestrzeni.

Liczne podróże autorki zostały rzetelnie udokumentowane w literaturze przedmiotu⁴.

¹ Zob. T. Budrewicz, *Poetycka lekcja ojczystej geografii (o „Ziemiach polskich” Marii Konopnickiej)*, [w:] *Pamięć zbiorowa w procesie integracji Europy*, pod red. J. Łaptosa, Kraków 1996, s. 48.

² Michał Głowiński rozpatruje różnorakie wariacje językowe tematów przestrzennych, do których zalicza także górę. Zob. M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 86.

³ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 86.

⁴ Zob. m.in. T. Czapczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej. Przyczynki do biografii*, Łódź 1957; H. Sławińska, *Maria Konopnicka, poetka i turystka*, Warszawa 1977; E. Rosner, *Konopnicka w Beskidzie*, Cieszyn 1996.

Rzadko były to podróże podejmowane z predylekcji do „wędrownego” trybu życia – podkreśla Gertruda Skotnicka – częściej z powodu powikłanej sytuacji rodzinnej lub wrogości zaborców wywołanej utworami patriotycznymi i rosnącą sławą poetki. Żadnej z kolejnych podróży pisarka nie poświęciła oddzielnej książki, ale każda z nich broniła przed ubóstwem ducha i wyjałowieniem umysłu, każda poszerzała horyzonty, sprzyjała rozwojowi wyobraźni twórczej i dostarczała nowych barw dla poetyckich pejzaży⁵.

Zdaniem badaczki szczególnie *Wrażenia z podróży* stanowią przykład odmiennego gatunku, bliskiego romantycznemu podróżopisarstwu, w którym tytułowe „wspomnienie” stanowiło niejako *signum temporis* epoki.

Opis przeżyć sytuujący się na pograniczu literatury faktu oraz literatury pięknej jest wyznacznikiem gatunku „podróży”, spopularyzowanego w epoce romantyzmu, precyzyjnie sformułowanego przez Stanisława Burkota, który podkreśla, że

z podróży jako gatunkiem nie wiąże się jakieś szczególne usytuowanie czasu zdarzeń i czasu relacji. Ważniejsza okazuje się bowiem, niejako *ex natura*, kategoria przestrzeni. Dodać można, że kategorie te, w innych gatunkach ściśle ze sobą zespolone, w podróży właśnie ulegają szczególnemu rozszczepieniu⁶.

Owe kategorie przestrzeni, wielorako doświadczanej, w sposób szczególny dają się odczytać u Konopnickiej w utworach zainspirowanych krajobrazem górskim. Pierwsze symptomy fascynacji jego odmiennością wystąpiły we wspomnianym cyklu wierszy *W górach*. Odpowiedź na temat ich genezy kryje się w dość przewrotnym sformułowaniu Jacka Kolbuszewskiego, który w posłowie do antologii *Strofy o górach* powtarza za słynnym alpinistą angielskim G.L. Mallorym, iż podobnie jak potrzeba uprawiania alpinistyki zrodziła się z samego faktu istnienia gór, również wiersze o górach są prostą konsekwencją istnienia poezji i istnienia gór⁷.

To właśnie „inność” gór – odmienna od świata doświadczanego na co dzień – wyzwoliła u Marii Konopnickiej fascynację ich wzniosłością i tajemniczością. Wiersz *Przygrywka*, otwierający cykl *W górach* jest odpowiedzią poetki na wzmagającą się tęsknotę za ową „innością”:

Błękitna przestrzeń mruga, zaprasza do siebie,
Skrzydeł nie nuży...

Tęskno mi! – Hej, pociąga dal sina, nieznana,
Wabi i nęci!⁸

⁵ G. Skotnicka, *Marii Konopnickiej relacje z pewnej podróży*, [w:] *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, pod red. J.Z. Białka i T. Budrewicza, Kraków 1995, s. 49.

⁶ S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 14.

⁷ Posłowie do: *Strofy o górach. Antologia*, wybór i opr. J. Kolbuszewski, Warszawa 1981, s. 228.

⁸ M. Konopnicka, *Przygrywka*, [w:] *taż, Utwory poetyckie*, wybór i opr. M. Zięba, Warszawa 1988, s. 23, 24.

Z jednej strony zapewne lektura romantyków wpłynęła na sposób widzenia i przeżywania jakże odmiennych od „równi sennych” szczytów i przełęczy, dolin i potoków, z drugiej:

Romantyczna turystyka górską wspomaganą przez podróżnicze i przewodnikowe opisy wytworzyła hierarchię wartości obiektów topograficznych i kanon obiektów godnych zwiedzania (m.in. wawóz Dunajca w Pieninach) oraz podziwiania (np. w Alpach Jungfrau) sugerując lub też narzucając wzorce interpretacji krajobrazu⁹.

Słowa uznania wypowiedziane na łamach „Gazety Polskiej” przez Henryka Sienkiewicza po przeczytaniu *Przygrywki* drukowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” stały się bodźcem dla Konopnickiej do dalszej pracy literackiej¹⁰.

Zafascynowanie nową przestrzenią pozostaje jeszcze w *Przygrywce* w sferze wyobraźni i dotychczasowych doświadczeń, przy równoczesnej świadomości całkowitej odmienności kultury: „ujrę insze sianożęci, insze kurhany”, „posłyszę jak to ludzie gwarzą obcym mi gwarem”. Nowy pejzaż nie przeraża, poetka prawie z dziecinną naiwnością pragnie się dowiedzieć „gdzie tęcza podziewa wstążek swych końce”.

Góry w latach 70. XIX wieku nie stanowiły już obszarów niedostępnych; spenetrowane przez turystów, opisane przez podróżników, uwiecznione w literaturze utraciły swą moc mityczną, jednak w dalszym ciągu ich poetyckie opisy czy to w twórczości Felicjana Faleńskiego, czy Adama Asnyka, a także Konopnickiej pozostają w wyraźnej zależności od frazeologii romantycznej. W cyklu wierszy pienińskich inspiracje romantyczne są najmocniej czytelne. Poetycki obraz spływu Dunajcem na tratwach w wierszu *Na Dunajcu*, pisanym trzynastozgłoskowcem, z bogactwem porównań i przenośni dynamizujących obraz przestrzeni, tę frazeologię najmocniej przywołuje:

Lecz fala w węższy parów głębiej się już wkrawa,
Aż na skrytym niedźwiedziu nagle dęba stawa,
Ciska pianę, jak rumak wstrzymany wędzidłem,
I jako górski orzeł skałę bije skrzydłem,
I jak tur wściekłym czołem dno przepaści bodzie¹¹.

Poetyckie opisy gór są realizacją „kultu swojskości”, zapoznają nie tylko z krajobrazem, ale i kulturą, wyrażającą się w popularyzowaniu miejscowych legend, m.in. o św. Kindze (w wierszu *Na Dunajcu*), rycearzach śpiących w Tatrach (w wierszu *Noc*) czy pod Czantorią (wiersz *Stary Beskid z cyklu Pod Beskidami*).

Śledząc przestrzenne tematy M. Głowiński słusznie stwierdza, iż:

⁹ J. Kolbuszewski, *Góry*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 326.

¹⁰ Zob. H. Sławińska, *Maria Konopnicka w Bronowie i Gusinie*, Warszawa 1981, s. 71-72.

¹¹ M. Konopnicka, *Na Dunajcu*, [w:] *taż, Utwory poetyckie*, op. cit., s. 25.

Poezja na swój sposób próbuje ogarniać przestrzeń. Czyni to dzięki poddawaniu utrwalonych w języku wyobrażeń przestrzennych różnorodnym wariacjom, a także – przywracaniu życia metaforom martwym, [...] wykorzystuje możliwości tkwiące w języku, choć w kształtowaniu wariacji na przestrzenne tematy idzie bez porównania dalej, ma bowiem po temu większe dane, by poddawać je bardziej zróżnicowanym transformacjom¹².

Zmetaforyzowany obraz Pienin i Tatr w wierszu *Noc* pozwala odczuć urok świata przyrody, „swobodę świstaków i kozic”, nocnych „schadzek” Dunajca i Sokolicy, usłyszeć odgłosy gór płynące z tatrzańskich szczytów tonących we mgle i w chmurach. Poetka wprowadza do tego fragmentu element patriotyczny narodowej niewoli:

Smutno Tatrom wiek płynie! Ciężka jeńców dola!
Choćby ci się wdzięczyły pereł ząbki białe,
Choćby ci koral różę dawał skamieniałe,
Ty zawsze tęsknisz, wzdychasz i szepczesz: „niewola”!
Och! bracie!¹³

W poetyckich obrazach gór, dalekich od pozytywistycznego zracjonalizowanego widzenia, odczytujemy estetyzm i „romantyczną opisowość”. Cykle *W górach* oraz *Pod Beskidami* odznaczają się konkretyzacją topograficzną. Wyliczanie szczytów i wzniesień okalających Prehybę w wierszu *W poranek* wiąże się w świadomości górala z konkretnym przeżyciem bądź legendarno-mityczną rzeczywistością. Znaczenia dosłowne i metaforyczne współwystępują obok siebie w wierszu *W Jaworkach*:

Mnie by zamek mieć kamienny,
Jak Drubażka szumna!
Jar pod koszar, jak Stos senny,
Jak Litenbar – gumna!
Kwiaty rwać mi na Podskalu,
Paprocie na Graniu,
Na Prehybie łyż z opalu
Zbierać o zaraniu!...

W niżnie szare już nie wrócę,
Z orłami polecę...
Z mgły przepaściom mosty rzucę,
Wzrokiem je rozświecę [...]!¹⁴

Toponimia w wierszach pienińskich i beskidzkich, w opisach wąwozów, w nazewnictwie wzniesień, jest wzbogacona wątkami folklorystycznymi, urozmaicona stylizacją gwarową. W cyklu *Pod Beskidami* poetka

¹² M. Głowiński, *Przestrzenne tematy...*, op. cit., s. 87.

¹³ M. Konopnicka, *Noc*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 28–29.

¹⁴ M. Konopnicka, *W Jaworkach*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 33.

dostrzega walory krajobrazowe Beskidów, którym nic nie ujmuje uroku, choć nie są podobne do Tatr czy Karpatów. Piękno i łagodność zbczy porośniętych borem świerkowym mieści się w jej doświadczeniu wyniesionym z przeżywania łagodniejszych wzniesień:

Ale wy pokłękły
Pod świerkowym borem.
Odziały się w maj nadziei
Wiośnianym kolorem¹⁵.

Cykl wierszy *W górach*, jako wynik pierwszego dłuższego wyjazdu Marii Konopnickiej, poszerzającego dotychczas znane jej przestrzenie w sensie dosłownym i literackim, nie ogranicza się tylko do wzniesień okalających Szczawnicę. Tomasz Kowalik słusznie stawia pytanie retoryczne sugerujące zwiedzanie Tatr podczas pobytu w Szczawnicy latem 1875 roku¹⁶. Wiersze *Noc* i *Na szczytach*¹⁷ włączone do cyklu *W górach* mogą potwierdzać to przypuszczenie, tym bardziej, że realia opisu wiatru halnego, zmierzchu w górach, pasących się owiec, burzy i świtu nad Krywanem w wierszu *Noc* nie mogą być tylko wynikiem lektury czy widoku oglądanego ze szczytów i polan pienińskich. Podobnie doświadczenie obcowania z graniami Tatr w wierszu *Na szczytach* dowodzi bezpośredniego ich oglądu. Ewa Fonfara, analizując zjawiska przyrody w utworach Konopnickiej, dostrzega

dynamiczną koncepcję przestrzenno-kolorystycznego obrazowania i wrażeniowość [...] bliskie impresjonistycznej obiektywizacji subiektywnych doznań wzrokowych, powstających podczas odbioru wizualnej powierzchni zjawisk i rzeczy¹⁸.

Tatry w wierszach Konopnickiej są pomnikiem narodowej wielkości, przykładem ciągłości tradycji literackiej¹⁹. S. Staszic, stwarzając w swym dziele *O ziemiorództwie Karpatów* obraz Tatr – formę ich przyrody i przestrzeni – jako wartość humanistyczną, jako treść kultury²⁰, nauczył romantyków i ich naśladowców (a tak trzeba postrzegać M. Konopnicką) widzenia gór. Nie odnajdujemy co prawda u tej poetki apologii jednego wyróżnionego szczytu, jakim dla Staszica była Łomnica – „polska góra święta”, świecąca w *Pieśni o ziemi naszej* W. Pola jak „pochodnia” i „gromnica”, ale spojrzenie na szeroką płaszczyznę górskiej przestrzeni

¹⁵ M. Konopnicka, *Pod Beskidami*, [w:] E. Rosner, *Konopnicka w Beskidzie*, op. cit., s. 29.

¹⁶ T. Kowalik, *Po spacerze w Szczawnicy*, „Ziemia” 1881, s. 174.

¹⁷ *Noc* – pierwodruk „Tygodnik Ilustrowany” 1878, II 99; *Na szczytach* – „Tygodnik Ilustrowany” 1878, II 119.

¹⁸ E. Fonfara, *Przyroda przedmiotem opisu i tłem zdarzeń fabularnych w utworach Marii Konopnickiej*, [w:] *Wokół Marii Konopnickiej*, pod red. Ł. Dawid, Cieszyn 1998, s. 31.

¹⁹ Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995, s. 54–71.

²⁰ A. Matuszyk, *U źródeł ideologii taternictwa. (O wartościach estetycznych przyrody Tatr w „Ziemiorództwie Karpatów” Stanisława Staszica)*, Kraków 1985, s. 153.

w wierszu *Na szczytach* czy *U Pięciu Stawów* pozwala odczytać hierofaniczne traktowanie wyniosłości gór. W obydwu utworach mamy do czynienia z przestrzenią wyraźnie zwerbalizowaną, „stanowiącą składnik potocznego mówienia”, w której „wyrażają się podstawowe wątki i tematy naszej kultury”²¹.

Idee patriotyczne – przenikanie się natury i historii z wyraźnymi aluzjami do sytuacji zaborowej – występują w wierszu *U Pięciu Stawów*, będącym kontynuacją narodowo-symbolicznej interpretacji Tatr jako polskich gór świętych. Rytmika dziesięciozgłoskowca oddaje dźwięk miarowych uderzeń młotów w kowadło:

U Pięciu Stawów – tam biją młoty,
 Tam duchy obręcz kowają złoty,
 Kowają obręcz polskiej korony,
 W siedem kamieni jasnych sadzony.
 Dzień, noc wre praca w duchów kuźnicy,
 [...]
 W kuźnicy płonie ogień żywota...
 [...]
 Kuźnica pełna świtu a zorzy²²

Poetka apeluje o jedność i miłość w ojczyźnie jako gwarancje tożsamości narodowej. Optyризmem napawają echa legendy o śpiących rycerzach:

A gdy oświtnie brzask w każdej strzesze,
 Wstaną uśpione w ciemnościach rzesze,
 I dróg piastowych ślady przypomną,
 I pójdą w jasność dziejów ogromną...

Te kulturowe wzory doświadczenia przestrzeni, obecne w legendzie oraz przywołujące czasy narodowej świetności, utrwalają mit polskich gór jako pomnika trwałości i wielkości narodu. Konopnicka podjęła także temat sakralizacji Tatr, nawiązujący w wierszu *Noc* do biblijnego aktu stwarzania świata²³.

Na tym kawałku ziemi Bóg położył dłoń
 I odjął – i stanęła ta piękność w osłonie
 Dziwnego majestatu²⁴.

W twórczości Marii Konopnickiej dominuje tematyka gór polskich, ale niemałe znaczenie w rozszerzaniu górskich przestrzeni odgrywają Alpy. Liczne podróże zagraniczne odbyte w latach 1882–1910, prowadzące przez te masywy gór, zaowocowały bogactwem tematów wyrażonych w szkicach z podróży, utworach poetyckich i nowelach. We *Wrażeniach*

²¹ M. Głowiński, *Przestrzenne tematy...*, op. cit., s. 87.

²² M. Konopnicka, *U Pięciu Stawów*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 311.

²³ Zob. J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989, s. 67.

²⁴ M. Konopnicka, *Noc*, op. cit., s. 27.

z *podróży* gra kolorów i światła w porze zachodów i wschodów słońca nasuwa skojarzenia z impresjonistycznymi obrazami malarskimi. Widzenie malarskie świata gór dokonuje się przez pryzmat upodobań kolorystycznych²⁵:

Czy widzisz tę lunę na wschodzie? To Alpy płoną. Skalne przyciosy pławią się spodem w rozgorzałych fioletoch lunie; wyższe budowania a zręby w alpejskiej zorzy stoją, jak w purpurze jasnej, a szczyty, otchnione różowo-złoty światła tumanem, zdają się rozwiewać w czarodziejskie przezrocza jakieś. [...] luno grają ci w oczach wszystkimi tonami światła. [...] Tam widzisz te wieże a iglice, z różowych alabastrów dźwignięte? To Dachstein²⁶.

Liczne antropomorfizmy opisujące ten szczyt wzmacniają obrazowość tego fragmentu *Wrażeń*. Autorka nazywa go „królem śnieżnym”, który trzyma przednią straż i sługi dworskie złożone z „olbrzymów granitowych” – szczytów takich jak Krippenstein, Rauchkogel, Koppen, Zwolferkogel, Hirlaz. „Białej gazy zasłona wieje w powietrzu, roziskrzona słońcem; to Brautschleier, welon ślubny oblubienicy Dachsteinu”²⁷.

Te skojarzenia, bliskie psychice kobiecej, które znalazły także poetycką realizację w obrazie zaślubin Czorsztynu z Niedzicą w wierszu *Na Czorsztynie* (z cyklu *W górach*), są obecne także w sposobie widzenia przestrzeni alpejskich. Niezwykłym, egzotycznym zjawiskiem był dla piśkarki szczyt Jungfrau²⁸, który stał się przedmiotem rozbudowanej poetyckiej metafory w wierszu *Na Jungfrau*. Kolorystyka przestrzeniznaczona jest nie tylko poprzez skojarzenia malarskie i muzyczne: „Grają w zorzach hejnały”, „Grzmi po szczytach muzyka”, „Świat jutrzenną pieśń śpiewa”, „Huczą wichrem organy”, lecz także społeczno-kulturowe wzory zachowań właściwe ceremonii ślubu. Oczekiwanie na gotowość Panny Młodej jest pełne dramatyzmu. Antropomorfizacja i animizacja kaprysów natury znakomicie oddaje stopniowanie nastrojów właściwych przygotowaniu i oczekiwaniu na moment zaślubin. Zgodnie z propozycją J. Sławińskiego, wyrażoną w jego refleksji na temat przestrzeni w literaturze, odczytujemy w tym wierszu wyraźną obecność sensów naddanych, które tworzą „warstwę konotacji o mniej lub bardziej wyraźnym nacechowaniu symbolicznym”²⁹.

Anaforyczne wyliczenie warunków wątpliwych do szybkiej realizacji oddala przygotowania do wesela:

²⁵ Zob. W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.

²⁶ M. Konopnicka, *Wrażenia z podróży*, [w:] *taż*, *Pisma zebrane*, pod red. A. Brodzkiej, T. 1, Warszawa 1974, s. 34.

²⁷ *Ibidem*, s. 56.

²⁸ Jungfrau (z niem. panna, dziewica) – zlodowacony masyw górski w Alpach Bernejskich (Szwajcaria), maks. wys. 4166 m. n.p.m., zdobyty po raz pierwszy w 1811 r. Rozległe płaszczyzny międzyszczytowe wypełniają lodowce, majestatycznie zsuwające się w doliny okoliczne i zasilające wody Rodanu i Aaru.

²⁹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze...*, op. cit., s. 21.

Jak od ładu do ładu
 Róg otrąbi dzień sadu,
 Jak rozpękną wierzeje,
 Jak w przepaściach rozdnieje,
 Jak powstaną doliny,
 Jak się zniży wirch siny,
 Jak grom sądny wypali,
 Jak pół świata rozwali,
 – Wtedy będzie, wtedy będzie Panna Młoda gotowa³⁰.

To przekraczanie górskich przestrzeni na wielu poziomach ma niewątpliwie związek z romantyczną, ekspansyjną postawą wobec gór, ale nieobce są tu już katastroficzne wątki właściwe poetyce młodopolskiej. Nagromadzenie czasowników oznaczających ruch sprawia, że dzięki nim ujawniają się niejako w sposób naturalny elementy przestrzeni.

W malowniczych obrazach gór odnajdujemy u Konopnickiej wielką rolę metaforyki przestrzennej. Poetka umie zadbać o scenerię dla wydobywania dodatkowych znaczeń. Tak jest w *Miłosierdziu gminy*, przejmującej noweli o poniżeniu człowieka. Przetarg Kuntza Wunderli, którego postać jest ewangelicznym odbiciem wizerunku znieważonego Chrystusa, znanego także z obrazu *Ecce homo*³¹ – odbywa się na tle scenerii szczytów alpejskich, z których jeden nosi taką nazwę. Spośród mniej czy bardziej urągających komentarzy pojawia się w tekście i ten:

– Ecce homo – odzywa się kotlarz Kissling, który ma brata dozorcę w kantonalnej bibliotece i darmo czytuje książki. Szeroki wybuch śmiechu przyjmuje to porównanie. Większość mniema, iż jest to przymówka do szczytu wznoszącego się poza Mythenami, Dużym i Małym, który się „Ecce homo” zowie, w przeciwieństwie do sękatego Pilatusa; w zgromadzeniu są tacy, którzy górę tę widzieli z bliska. Stary nie ma wprawdzie żadnego podobieństwa do jakiegokolwiek szczytu, ale jest to tym śmieszniejsze!... Dalibóg, tym śmieszniejsze!³²

Celowa zbieżność obrazu przyrody i nędzy umęczonego człowieka oddaje mistrzostwo Konopnickiej w umiejętności wykorzystania przestrzeni gór.

W wielorakich kreacjach przestrzeni górskiej dłuższe utwory, jak baśń *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* oraz poemat *Pan Balcer w Brazylji* wprowadzają podobny zabieg kompozycyjny. Góry groźne i majestatyczne są tu granicą zapowiadającą zmianę losów postaci, które mu-

³⁰ M. Konopnicka, *Na Jungfrau*, [w:] *Strofy o górach*, op. cit., s. 84.

³¹ *Ecce homo* – (łac.) oto człowiek; wg Nowego Testamentu, por. Ew. wg św. Jana XIX, 5, słowa Pilata wypowiedziane do zgromadzonego tłumu na widok znieważonego Chrystusa w cierniowej koronie. W Alpach Berneńskich okalających miejscowość nazwaną w opowiadaniu Hottingen znajdują się m.in. szczyty górskie: Mytheny, Ecce Homo, Pilatus.

³² M. Konopnicka, *Miłosierdzie gminy*, [w:] *taż, Pisma wybrane*, T. II: *Nowele*, wybór i opr. T. Budrewicz, Warszawa 1988, s. 243.

szą się z nimi zmierzyć. Dla Marysi Kukulanki królowa Tatra, choć na pozór groźna i wyniosła, przynosi nadzieję na poprawę losu, wędrowcy w *Panu Balcerze* po przebyciu gór obcych, groźnych i zdawałoby się wróżących już tylko zagładę – odzyskują nadzieję, dostrzegając z najwyższego szczytu upragnione pola i morze. Wędrowka bohaterów w obydwu utworach jest jednak nieporównywalna. Można by tu za M. Głowińskim wprowadzić pojęcie przestrzeni ogarnionej panującej nad człowiekiem, jak w baśni *O krasnoludkach...*, i ogarniającej, podporządkowanej człowiekowi, która w *Panu Balcerze* ma różne sensy naddane. Poprzez wielość znaczeń metaforycznych następuje waloryzacja obydwu kategorii przestrzeni. Wędrowka bohaterów w obydwu utworach jest jednak nieporównywalna³³.

W *Panu Balcerze* krajobraz prawie powulkaniczny zdaje się być niemożliwy do przejścia. Dzikie skały, zamieszkałe przez puchacze, łopoczące „skrzydliskami”, które: „Krażą nad nami dniem i krażą nocą, / Żalobnym krzykiem przydając rozpacz”, są przerażające, chwilami budzą wstręt. Odczucie grozy w zetknięciu się ze szczytami górskimi obecnie jest w całej twórczości poetki. Już w wierszu *Na szczytach* zimne zlodowaczone szczyty budziły przerażenie:

Wierchy! Wy wierchy zamrożone,
 Na diamentową gór koronę,
 Posępne siostry czarnej chmury,
 Wy nie jesteście sercem góry!...
 Zastygłe w bieli, niskim stokom
 Ciężycie masą granitową
 I zimną, trupią waszą głową
 Dech zamrażacie tym obłokom³⁴

Podobnie w ostatnim etapie wędrowki sierotki Marysi do królowej Tatry oraz w przejściu wędrowców w *Panu Balcerze* przez pasmo budzących trwogę skamienielin można się dopatrywać analogii z romantyczną fascynacją wierzchołkami gór. Szczyt mógł pełnić rolę symbolu związku między niebem a ziemią³⁵. Sine szczyty wyłaniające się z mgły w *Panu Balcerze*, choć w wyobraźni tworzące różaniec, stanowią granicę oddzielającą obcość od swojskości. Opozycje swój – obcy, tutejszy – oddalony są tu mocno eksponowane. W ludowej nomenklaturze porządek: góra – dół – równina ma swoje konotacje znaczeniowe mocno obecne w świadomości bohaterów poematu. Wzmagający się niepokój i tęsknota za bardziej przyjazną przestrzenią wyraża się w pytaniach retorycznych:

³³ Por. M. Jazowska-Gumulska: *Królowa Tatra jako motyw baśniowy i wyraz turystycznych fascynacji Marii Konopnickiej*, [w:] „*O Krasnoludkach i o sierotce Marysi*”. *W stulecie pierwszego wydania*, studia i szkice pod red. T. Budrewicza i Z. Fałtynowicza, Suwałki 1997, s. 73–80.

³⁴ M. Konopnicka, *Na szczytach*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 31.

³⁵ Por. E. Słoka, *Romantyczne przeżycie szczytu*, [w:] *Góry – literatura – kultura*, t. 1, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1966, s. 34.

A po cóż my tu przyszli? Po co było
 Puszcząć się borów?... Toć tam jak w komorze,
 To by jagodę nalazł, to choć zielsko...
 A tera drzyj się z tą kupą diabelską!³⁶

Eschatologiczny obraz wędrówki zmienia się w mistyczne uniesienie. Wizerunek krzyża – znaku zwycięstwa – na szczytach gór niedostępnych i nieprzyjaznych odmienia położenie wędrowców:

Wtem na skał czubach zajarzą płomienie...
 I zobaczyłem w nich krzyż Chrystusowy,
 Jak przez otchłanie szedł własną swą mocą...³⁷

Wierzchołek góry, umożliwiający wywołanie uczuć religijnych, staje się przestrzenią *sacrum*. „Sakralizacja taka pociąga z kolei za sobą uznanie szczytu góry za «środek świata», otwarty ku górze na świat boski i ku dołowi – na świat umarłych”³⁸. Do tej symboliki dołącza w następnej oktawie poematu moc płynąca z dziecięcego szczebiotu, poruszającego sumienia rodziców, a potem całej wędrującej gromady, dla której dalsze przemierzanie drogi pod okiem Opatrzności było formą doskonalenia duchowego:

Tak za Marychną pojrzę i za Stachem.
 Szli pilno, skalnym spinając się zboczem,
 Pod ciemniejących pomierzchów baldachem
 [...]
 Ona wpierv, najmniejszym strachem
 Niezłękła, jakby skroś wiedząca o czym,
 Szła, rzekłbyś, anioł wiódł ją gdzie po steczce
 Jako Maryję z Dzieciątkiem w ucieczce³⁹.

Obecne w tych fragmentach poematu „myślenie obrazem” daje się zinterpretować w kontekście rozważań Gilberta Duranda o funkcji wyobraźni symbolicznej, który odwołuje się w interpretacjach symbolu do doświadczeń filozofii i psychologii: „Hierofania i eschatologia zarazem: obrazy, symbole zwracają nam ten stan niewinności, w którym, [...] wkraczamy do symboliki wtedy, gdy mamy za sobą śmierć, a przed sobą dzieciństwo”⁴⁰.

Przestrzeń gór jest w *Panu Balcerze* tylko tłem zdarzeń, brak tu jakiegokolwiek konkretyzacji topograficznej. Ten epizod akcji poematu spełnia wyraźnie symboliczną funkcję, podobnie jak wykorzystanie motywu gór w poezji powstającej u schyłku życia autorki. W duchu poetyki

³⁶ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, Warszawa 1955, s. 217.

³⁷ Ibidem, s. 223.

³⁸ E. Słoka, *Romantyczne przeżycie...*, op. cit., s. 51.

³⁹ M. Konopnicka, *Pan Balcer...*, op. cit., s. 225.

⁴⁰ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 91.

młodopolskiej, z dającymi się rozpoznać wpływami K. Przerwy-Tetmajera, utrzymane są aluzje do krajobrazu górskiego. Wiersz rozpoczynający się incipitem „Otrzyj czoło, wiosko licha” sytuuje chłopską dolę w przestrzeni odległej: „A dola gdzieś het, za górą... / A dola gdzieś – het!”⁴¹ W nastroju melancholii utrzymane są skojarzenia wywołane doznanyymi wrażeniami z obcowania z przyrodą alpejską w kilku wierszach z trzech cykli *Po drodze*. W *Inwokacji* zaproszenie do poznania tajemnicy gór charakteryzuje się baśniowo-mityczną atmosferą:

Duch gór, duch szczytów woła mnie,
Głos jego mocny słyszę...
Pójdź w moje zmierzchy, w moje dnie,
W moje rozwiewne cisze!⁴²

Niezwykle subtelnym lirykiem krajobrazu odwołującym się do górskiej przestrzeni jest wiersz *W cichej dolinie*. Metaforyka wykorzystująca słownictwo poetyckie oddaje nastrój wyciszenia:

Góry rozwarły ramiona,
By objąć cichą dolinę...
Noc schodzi srebrna, zroszona,
By objąć cichą dolinę...
W zadumie patrzy me oko
W daleką, cichą dolinę...⁴³

Góry stanowią tylko epizod w twórczości Marii Konopnickiej, ale wiążą się ściśle z doświadczeniem pejzażu, który w jej poetyckim spojrzeniu pełni istotną funkcję. „Świat to tajemniczy i groźny – wspominała po latach – wspaniała granitowa karta, dopełniająca przedziwnie polny krajobraz Ziemi Polskiej”⁴⁴. Bo rzeczywiście wartość estetyczna gór jest znacząca.

Tyle kształtów i barw, taka zmienność w czasie i przestrzeni, taka odrębność gór od reszty świata, taka wreszcie pierwotna ich samotnia urozmaicona możliwością bezmiernych widoków szczytowych. [...] Ale umieją góry roztkliwiać i rozrzewniać, umieją radować i koić, umieją upokarzać i straszyć⁴⁵.

⁴¹ M. Konopnicka, *Wybór pism*, jubileuszowe wydanie ludowe ze słowem wstępnym Lucjana Rydla, z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego i ozdobą tytułową Wincentego Wodzinowskiego, Kraków 1902, s. 56.

⁴² M. Konopnicka, *Inwokacja*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 256.

⁴³ M. Konopnicka, *W cichej dolinie*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 260.

⁴⁴ M. Konopnicka, *Ziemia polskie. Krajobraz*, Warszawa 1907.

⁴⁵ T. Bocheński, *Poetyckie aspekty gór*, 1939, cyt. za: *Strofy o górach*, op. cit., s. 85.

Marii Konopnickiej związki ze Śląskiem Cieszyńskim

Gdy śpiewać będziesz dla braci,
Swojsko im śpiewaj i jasno:
Pieśń, jeśli krzepić ma duszę,
Jak duszę – trzeba mieć własną

M. Konopnicka, *Gdy płacząc...*

Znana z miłości do gór i upodobania do turystyki Konopnicka nie mogła „na krętych drogach” swego prawie dwudziestoletniego wędrowania ominąć zielonych groni Beskidu Śląskiego, tej – w powszechnym odczuciu – „drogocennej perły” Ziemi Cieszyńskiej w jej historycznych granicach. Jakkolwiek daleko im do przepychu krain wysokogórskich, takich jak Alpy czy Tatry, to i tu – mówiąc słowami Jana Galicza – „turystę uderza swoista piękność, pewien wdzięk i urok, właściwy krajobrazowi nacechowanemu łagodnością form i linii”¹. A kiedy zejdziemy w doliny „człek mija wsi przeróżne o nazwach od piastowego pomysłu się wywodzące, brzmiące w swem wymawianiu, jakby dzwon ze starego złota, mija ustronia, stanowiące rozkosz dla żrenic, ze wzgórzy patrzy i widzi, jak ta ziemia nie spoczywa, lecz płynie w łagodnych, miękkich, obłych ogięciach”², bowiem – jak zauważał Gustaw Morcinek – „uśmiech dziewczyny młodej przypomina, uśmiech jasny i zamyślony”³.

Poetka przybyła w Cieszyńskie w towarzystwie nieodłącznej Marii Dulębianki około połowy 1896 roku na kilkutygodniowy wypoczynek. Ten krótki i zapewne jedyny⁴ pobyt Marii Konopnickiej w regionie cieszyńskim wydawać się może zaledwie drobnym, mało znaczącym epizodem w jej życiu, który nie budził u badaczy większego zainteresowania.

¹ J. Galicz, *Turystyka w Beskidzie Śląskim*, „Wierchy” 1931, nr 9, s. 48.

² G. Morcinek, *Uroda Beskidu Śląskiego*, „Wierchy” 1931, nr 9, s. 7.

³ Ibidem, s. 5.

⁴ Na temat rzekomo wcześniejszej o rok wizyty M. Konopnickiej w Istebnej nie mamy jak dotąd żadnych przekonujących dowodów. Przypomnijmy, informację taką podał Jan Baculewski (*Kłopoty z Hymnem Grunwaldzkim*, [w:] *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej*, red. J. Baculewski, Warszawa 1963, s. 158) za Pawłem Zawadą – nauczycielem z Istebnej. Dziwi więc, że Zawada, pisząc w latach trzydziestych wielokrotnie o Istebnej na łamach „Wierchów”, nie wspominał ani słowem o bytności poetki w tejsze miejscowości. Zatem informacja o jej pobycie w Istebnej nadal pozbawiona jest podstaw dokumentacyjnych.

Jeśli jednak chodzi o biografię uznanego twórcy, to nie może być mowy o faktach nieważnych. Wraz z odkrywaniem nowych, nieznanych dotychczas szczegółów, obraz człowieka i artysty staje się pełniejszy, bardziej wyrazisty, wręcz wielowymiarowy, a przez to bliższy potomnym.

Warto więc tę śląskocieszyńską kartę z życiorysem poetki – zatartą wraz z upływem czasu – wydobyć z zapomnienia i nieco oświetlić, a przy okazji sprostować parę utartych błędnych opinii. Niniejsze opracowanie, stanowiące próbę przedstawienia faktografii i reminiscencji pobytu autorki *Roty* w regionie, nie wyczerpuje jednak problemu, który nadal wymaga studiów i dopełnień, czas bowiem wciąż przynosi nowe materiały dotyczące Konopnickiej.

Trudno dzisiaj ustalić dokładną datę przyjazdu poetki w Cieszyńskie. Na podstawie jednak kilku drobnych wzmianek z korespondencji Konopnickiej oraz zachowanych listów Ludwika Gumplowicza z Grazu⁵ do Józefa Zaleskiego z Puńcowa⁶ – opublikowanych po raz pierwszy w latach siedemdziesiątych na łamach prasy cieszyńskiej⁷ – można nieco dokładniej niż dotąd umiejscowić jej pobyt w regionie i ulokować go między początkiem czerwca a końcem września 1896 roku. Z wiedeńskiego listu poetki dowiadujemy się, że w połowie maja tegoż roku wybierała się „do Janków” do Arkadii⁸, skąd zapewne udała się wprost do Jaworza, aby w tym znanym ówczesnie uzdrowisku, najstarszym na Śląsku Cieszyńskim, poratować nadwątlone zdrowie. Leżące u podnóża pasma Klimczok – Równica, w odległości 10 km od Bielska, Jaworze zalecane było szczególnie w chorobach układu krążenia, układu oddechowego i pokarmowego. Lecznicze działanie klimatu wspierano wodolecznictwem i kuracją żętyczną. Miejscość tę, malowniczo położoną, z pięknym parkiem założonym przez hr. Arnolda Saint-Genois d’Annencuerta, pełnym egzotycznych drzew i krzewów, rocznie odwiedzało około 1200 kuracjuszy⁹.

Nie dziwi więc, że Konopnicka przekonana, iż „cisza, spokój [to] jedyne ukojenie, jakie człowieka leczy – z życia”¹⁰, ciągle poszukująca „samotności, spokoju, przestawiania z przyrodą, zasłuchiwania się w szerokie

⁵ Ludwik Gumplowicz (1838–1909) – teoretyk państwa i prawa, socjolog, profesor Uniwersytetu Karola Franciszka w Grazu, gdzie mieszkał od 1875 roku. Zob. *Polski słownik biograficzny*, T. IX, z. 40, Wrocław-Kraków-Warszawa 1960, s. 150–153.

⁶ Józef Zaleski (1850–1915) – dr medycyny, publicysta, działacz Towarzystwa Rolniczego, popularyzator oświaty rolniczej, autor powieści *Ondraszek* drukowanej na łamach „Dziennika Cieszyńskiego” (1913–14). Zob. J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny Ziemi Cieszyńskiej*, T. 3, Cieszyn 1993, s. 265.

⁷ L. Brożek, *Listy Ludwika Gumplowicza do Józefa Zaleskiego*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1976, nr 7; tenże, *Tragiczna miłość młodego uczonego (W świetle historii Ludwika Gumplowicza)*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1976, nr 8, 9 i 10.

⁸ Zob. J. Wegner, *Spotkania rodzinne*, [w:] *Śladami życia i twórczości...*, op. cit., s. 108.

⁹ *Jaworze. Przewodnik*, red. P. Gawłowski, Jaworze 1992, s. 8–11.

¹⁰ Cyt. za T. Czapczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej. Przyczynki do biografii*, Łódź 1957, s. 40.

cisze polne¹¹, już wkrótce po przyjeździe rozglądała się za nieco spokojniejszym, a także – dodajmy – tańszym miejscem wypoczynku. Jej wybrór padł na Wisłę, o czym pisała w liście z 17 lipca do córki Zofii:

Więc pierwsza rzecz mimo wszystko do Wisły, bo tania. I prawda, tania zupełnie, ale pokoiki zupełnie pod dachem, bez podbitek, tak że żywica od gorąca topnieje na belkach i ocieka... Pojechaliśmy potem szukać mieszkania na wsi, ale się okazało, że pokoje bywają w oberżach... Więc oczywiście na nic. Tego jeszcze dnia zawróciliśmy do Jaworza¹².

Ówczesna Wisła – w opinii Juliana Ochorowicza „najpiękniejsza wieś pod słońcem”¹³ – obramowana ze wszystkich stron beskidzkimi groniami nie przypominała w niczym, poza oczywiście walorami krajobrazu, dzisiejszej. Odkryta i popularyzowana od lat osiemdziesiątych przez Bogumiła Hoffa dopiero dobijała się do rangi miejscowości uzdrowiskowej, nadanej jej na mocy rozporządzenia c.k. Rządu Krajowego w Opawie z dnia 4 lipca 1911 roku¹⁴. Za czasów Konopnickiej wieś ta gościła niewielu jeszcze letników, głównie śląskich Niemców zatrzymujących się w okazałym Curhaus Roth. Nieliczni polscy wczasowicze mieszkali w gajówkach lub w domach miejscowych nauczycieli. Właściwy awans uzdrowiskowo-turystyczny Wisły przypadł na lata 1898–1914. W tym okresie też wybudowano tu za sprawą Juliana Ochorowicza i syna Hoffa – Bogdana około 20 wczasowych wili¹⁵.

Jaką zatem miejscowość ujrzała poetka, zatrzymując się tutaj zaledwie na kilka godzin. Z braku bliższych informacji pochodzących spod pióra samej Konopnickiej warto sięgnąć po słowa przywołanego już Jana Galicza, który w 1891 roku jako uczeń gimnazjalny odbył kilka wędrówek beskidzkimi szlakami. Wspominał on:

Wokoło panowała niczym niezmacona majestatyczna cisza. Można było wówczas całymi godzinami chodzić po górskich ustroniach i nie spotkać żywej istoty prócz – od czasu do czasu – pastuchów, drwali lub służby leśnej. Piękny sport turystyczny miał jeszcze wówczas bardzo niewielu zwolenników w naszych górach¹⁶.

Natomiast Bolesław Prus, wzmiankując w „Kurierze Codziennym” o swoim pobycie w 1900 roku u Ochorowicza pisał: „w Wiśle oddychałem niezrównanej czystości powietrzem i zachwycałem się tamtejszymi jak marzenie pięknymi krajobrazami”¹⁷.

¹¹ Zob. M. Szybowska, *Konopnicka, jakiej nie znamy*, Warszawa 1990, s. 218.

¹² Cyt. za: E. Rosner, *Konopnicka w Beskidzie*, Cieszyn 1996, s. 17.

¹³ Podaję za: G. Morcinek, *Wisła. Największe uzdrowisko śląskie u stóp Baraniej Góry u źródeł Wisły*, [1936], s. 14.

¹⁴ M. Pilch, *Na letniku w Wiśle*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1973, nr 43, s. 4.

¹⁵ Ibidem, s. 4. Julian Ochorowicz mieszkał i pracował w Wiśle w latach 1901–1912.

¹⁶ J. Galicz, *Stożek*, [w:] *II Rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzarskiego „Beskid Śląski” w Cieszynie*, Cieszyn 1931, s. 19.

¹⁷ Zob. J. Glensk, *Bolesław Prus a Śląsk*, „Studia Śląskie” t. XI, Katowice 1967, s. 46.

Nie znajdując w Wiśle odpowiednich dla siebie warunków Konopnicka, chcąc nieco przedłużyć swój pobyt w Cieszyńskim, przeniosła się z Jaworza do Mikuszowic. Donosiła o tym w liście z 21 lipca:

Po różnych tarapatach, pomiędzy którymi odnowiony ból w nogach też swoją odegrał rolę, ostatecznie jestem na wsi śląskiej Nickelsdorf, ale to takiej wsi, że dokoła góry i lasy, a domy rozrzucone na pół mili jeden od drugiego. Jest kąpiel, wiejska oberża, gdzie się jada i mieszkanie w willi Dra Sztekiela na stryszku – bardzo porządnym¹⁸.

W miejscowości tej, wnioskując z daty listu do Józefa Zaleskiego, pozostawała prawdopodobnie do ostatnich dni września. Wyjaśniała w nim doktorowi Zaleskiemu – ówczesnemu przewodniczącemu wydziału Czytelni Ludowej w Cieszynie – powody odłożenia swego przyjazdu do miasta nad Olzą. Pisała:

Szanowny Panie

Pragnęłam bardzo poznać Cieszyn, jego życie intelektualne i jego polskie żywioły. List [...] – tak zaszczytny dla mnie – Szanownego Pana, schodził się najzupełniej z moimi poczynaniami i zamiarem moim. Przyszedł wszakże w chwili, kiedy wezwana zostałam do Lwowa, w sprawach nie mogących być odroczonemi. Tak więc na dalszy czas muszę odłożyć wielką przyjemność i prawdziwy zaszczyt poznania Sz. Członków Czytelni Ludowej w Cieszynie, a przede wszystkim poznania się z Szanownym Panem, w którym czuję tyle polskiego ducha i polskich dążeń. Staje się to z wielkim moim żalem – proszę wierzyć. Śląsk – o ile ziemię tę i ludzi poznałam – zaznacza się dla mnie nader ujmującym wrażeniem. O „Gwiazdce Cieszyńskiej” pamiętać będę. Ten skromny posterunek na kresach bardzo wart tego, żeby mu [...] i w poważnej pracy pomagać.

Proszę, niech Szanowny Pan przyjmie wyrazy mego żalu, iż się tak stało, oraz szczerze moje podziękowania za Pańskie uprzejme pismo, i zapewnienie szacunku¹⁹.

Mikuszowice 25/IX.96. Maria Konopnicka

Dla porządku tylko należy dodać, iż w październiku Konopnicka przebywała już we Lwowie, skąd w początkach grudnia udała się do Nicei²⁰.

Co sprowadziło poetkę na piastowski Śląsk Cieszyński? Nie jest łatwo jednoznacznie odpowiedzieć na tak postawione pytanie, gdyż nie zachowała się do naszych czasów żadna wypowiedź Konopnickiej na ten temat. Niemniej z różnych stwierdzeń poetki można *per analogiam* przypuszczać, iż w Cieszyńskie wiodły ją nie tylko charakterystyczny „jaskółczy niepokój”, ciekawość świata i ludzi, chęć poznawania stale

¹⁸ Cyt. za: E. Rosner, *Konopnicka w Beskidzie...*, op. cit., s. 19. Treść tego listu potwierdza również T. Czapczyński, *Tułacze lata...*, op. cit., s. 24.

¹⁹ Ibidem, s. 60–63.

²⁰ Por. List do córki Zofii z dn. 10 XII [1896]. Za: T. Czapczyński, *Tułacze lata...*, op. cit., s. 105–106; M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. 3, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 67–68 i 260.

nowych miejsc, bo twórca „musi się o ruch życia z bliska ocierać, doznawać pewnych artystycznych wrażeń, widoków” – jak pisała²¹, lecz przede wszystkim jej przekonania narodowe, polityczne i pasja społecznika. Drugorzędne znaczenie miały tu – jak się wydaje – względy osobiste: zdrowotne i finansowe, czy wreszcie fascynacja przyrodą górską.

Zastanawiająca jest bowiem zbieżność jej bytności w regionie z zabiegami Macierzy Szkolnej Księstwa Cieszyńskiego wokół uruchomienia (1895 r.) pierwszego polskiego gimnazjum na Śląsku i uzyskania tzw. prawa publiczności. Jest wysoce prawdopodobne, że poetce – zawsze żywo interesującej się losem Polaków na rubieżach – znane były wysiłki Macierzy. Sprawa gimnazjum została wystarczająco nagłośniona w prasie polskiej ukazującej się we wszystkich zaborach. Swoim autorytetem projekt ten wspierali m.in. Stanisław Hassewicz, Antoni Osuchowski, Henryk Sienkiewicz, którzy – zdaniem Dobrowolskiego – „bronili jak niezłomni rycerze kresowi Śląska przed wynarodowieniem i aczkolwiek mieszkali w Warszawie dokładnie orientowali się w pracach organizacyjnych Macierzy i niejednokrotnie wpływali na ostateczne decyzje”²².

Warto dodać, iż starania Macierzy Szkolnej o rozwój polskiego szkolnictwa w regionie spotykały się z szerokim oddźwiękiem społecznym przybierającym nierzadko formę datków, darowizn i zapisów testamentowych na rzecz poszczególnych szkół, zwłaszcza średnich. Przygotowywały one przyszłą rodzimą inteligencję, która w 1918 roku mogła przejąć administrację, szkolnictwo i inne instytucje w odrodzonym państwie polskim.

O tym, że Konopnicka przynajmniej z grubsza orientowała się w złożonej sytuacji narodowościowej, oświatowej i wyznaniowej Śląska Cieszyńskiego, gdzie od stuleci ścierały się różnorodne wpływy rodzime i obce, wnosić można również z niektórych fragmentów przytoczonego wyżej listu do dra Zaleskiego. Zapewne chciała z bliska przyjrzeć się tutejszym „polskim żywiołom” toczącym walkę o duszę polskiego dziecka i wyrazić swoją aprobatę dla podejmowanych działań. W jednym z listów do Elizy Orzeszkowej znajdujemy tak charakterystyczne dla niej stwierdzenie: „Za wszelką krzywdą gotowam przemówić zawsze”²³.

W Cieszyńskim nazwisko poetki było ówczesnie już dość znane. Z jej tekstami, drukowanymi na łamach różnych periodyków, mogli zapoznać się w pierwszej kolejności członkowie Czytelni Ludowej, która od 1861 roku stanowiła ważny ośrodek polskiego życia kulturalnego w regionie, popularyzując kulturę i naukę polską oraz rozwijając amatorski ruch artystyczny. Dysponowała ona nie tylko księgozbiorem, lecz również bogatym zestawem polskich czasopism wychodzących w trzech zaborach i na emigracji. W jej katalogu znajdujemy m.in. „Ateneum”, „Kłoso”, „Ty-

²¹ Cyt. za: J. Baculewski, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1978, s. 147.

²² H. Dobrowolski, *Z dziejów „Macierzy Szkolnej” Śląska Cieszyńskiego 1885–1935*, [w:] *Jubileusz 50-lecia istnienia Macierzy Szkolnej Księstwa Cieszyńskiego. Jednodniówka*, Cieszyn 1935, s. 12.

²³ Cyt. za: M. Szybowska, *Konopnicka, jakiej nie znamy*, op. cit., s. 543.

godnik Ilustrowany”, „Kraj”, „Bibliotekę Warszawską”, „Kurier Lwowski”, „Biesiadę Literacką”, „Zorzę”²⁴ – pisma, w których Konopnicka ogłaszała swoje prace. Jak zauważał Michał Janik: „Żaden inteligentny Polak śląski nie mógł się po prostu obejść bez Czytelni”²⁵. Skupiała ona przedstawicieli miejscowej inteligencji, mieszczan i bogatego chłopstwa. Z jej zbiorów korzystali także uczniowie starszych klas polskiego gimnazjum, chociaż ich szkolna biblioteka była dobrze wyposażona i posiadała niektóre z wymienionych wyżej tytułów.

Wiersze poetki znane były nawet uczniom szkół powszechnych, gdyż do kilku z nich muzykę ułożył Andrzej Hławiczka²⁶ i opublikował wraz z utworami Zygmunta Noskowskiego w 1901 roku w swoim trzydziestym *Śpiewniku szkolnym*, który przez wiele lat funkcjonował na Śląsku Cieszyńskim jako podręcznik do nauki śpiewu²⁷. Recenzując go na łamach „Miesięcznika Pedagogicznego” Jan Heczko podkreślał: „pomieszczono w śpiewniku prawdziwe perły poezji dla dzieci, a do takich zaliczam utwory poetyczne Marii Konopnickiej”²⁸. Ubolewał ponadto, iż podręcznik „ułożony przed kilkunastu laty” ukazuje się drukiem tak późno. Niemniej poszczególne pieśni wraz z komentarzem metodycznym Hławiczka prezentował już znacznie wcześniej – podczas zebrań nauczycieli zrzeszonych w Polskim Kółku Pedagogicznym założonym w 1888 roku w Ustroniu.

W zachowanej pierwszej i trzeciej części *Śpiewnika* z 1901 roku znajdujemy 15 pieśni do tekstów poetki. Są to m.in. *Ogródek* (*W naszym ogródeczku*), *Jadą dzieci drogą*, *Powitanie wiosenki* (*Leci pliszka*), *Mazurzenie chłopca* (*A jak ja urosnę*), *Wiatr* (*Czego ty jęczysz*), *Na pastwisku* (*Siny dym się wiję*), *W lesie* (*Zawitał nam dzionek*), *Piosenka w kuźni* (*Stary kowal młotem*), *Zajaczek* (*Nasz zajaczek w boru spał*), *Cichy wieczór*. Przez lata utwory te, uświetniając wiele szkolnych imprez, wspierały patriotyczną edukację cieszyńskiej młodzieży. Jak mówił już Karol Kurpiński: „O czym się śpiewa, to się i wpaja”. A skądinąd wiadomo, że śpiew był od zawsze istotnym elementem życia cieszyniaka, czy szerzej „beskidzkiego człowieka”, który „umiał śpiewać i śpiewał, wyśpiewując – swą dołę–niedolę”²⁹.

²⁴ M. Danel, *Biblioteka Czytelni Ludowej w Cieszynie*, „Pamiętnik Cieszyński” T. 10, Cieszyn 1995, s. 33–34.

²⁵ M. Janik, *Wspomnienia cieszyńskie*, [w:] *Księga o Śląsku*, Cieszyn 1929, s. 29.

²⁶ Andrzej Hławiczka (1866–1914) – nauczyciel muzyki, wydawca śpiewników i organista w Kościele Jezusowym w Cieszynie. Zob. J. Golec, E. Bojda, *Słownik biograficzny...*, s. 124.

²⁷ *Śpiewnik szkolny*. Ułożył Andrzej Hławiczka, nauczyciel w Cieszynie. Część I, II, III. W Wiedniu 1901 r. Nakładem c.k. Wydawnictwa książek szkolnych. Drugie wydanie śpiewnika ukazało się w 1910 r.

²⁸ J. Heczko, *Śpiewnik szkolny A. Hławiczki*, „Miesięcznik Pedagogiczny” 1901, nr 9–12, s. 114–115.

²⁹ „Miesięcznik Pedagogiczny” 1912, nr 7 i 8, s. 127.

W świetle ustaleń Stanisława Kolbuszewskiego³⁰ oraz Marii Pawłowiczowej³¹ należy sądzić – bez ryzyka popełnienia błędu – że pojedyncze egzemplarze tomów poezji czy zbiorów nowel Konopnickiej znajdowały się również w księgozbiorach prywatnych miejscowego nauczycielstwa i duchowieństwa. Można zatem powiedzieć, że Konopnicka miała ówczesnie w Cieszyńskim swoją publiczność czytelniczą. Jednak dopiero współpraca z „Gwiazdką Cieszyńską” zapoczątkowana w 1896 roku i trwająca niemal do ostatnich dni życia poetki przyczyniła się do ugruntowania jej popularności w regionie jako „twórczyni poezji narodowej z treści i ducha”. Obok Mickiewicza, Słowackiego i Asnyka należała do najbardziej znanych tu polskich pisarzy. Trudno jednak mówić o jej kulcie i porównywać z kultem, jakim rzeczywiście cieszyli się i nadal cieszą na Śląsku Cieszyńskim obaj wieszcz.

Cieszyńskie tygodnie Marii Konopnickiej poświęcone były nie tylko wypowiedziom, lecz także pracy, głównie nad fragmentami *Pana Balcera*, które zamierzała – jak dowiadujemy się z jej listów do Michała Radziwiłła – opublikować w „Bibliotece Warszawskiej”³². Pobyt poetki w regionie zaowocował również cyklem wierszy *Pod Beskidami*, bowiem – jak zauważyła Monika Warneńska – spotkanie z górami zawsze uskrzydlało jej pióro³³.

Rezygnując w tym miejscu z szerszego omawiania tegoż cyklu obejmującego sześć utworów lirycznych mieniących się różnorodnością nastrojów, wypada jednak dodać, iż stanowi on swoisty pean na cześć piękna śląskiej ziemi. Odnajdujemy tu także wiele aluzji historycznych odnoszących się do przeszłości, do tradycji walk o niepodległość i wyrażone w sposób zawołany nadzieje na rychłe połączenie „odrabanej śląskiej gałązki” z Macierzą, co pozwala sytuować owe wiersze w nurcie poezji patriotycznej.

Poetka przesłała je „Gwiazdce Cieszyńskiej”, chcąc w ten sposób zaznaczyć „swoją sympatię – jak pisała – dla celów i usiłowań pisma”³⁴, będącego od 1851 roku trybuną polskiego ruchu narodowego w regionie, zdecydowanie i odważnie akcentującego jego polskość. Utwory te redakcja opublikowała w dwóch kolejnych numerach tygodnika, tj. w numerze 38 – pieśń I i II i w numerze 39 – pozostałe cztery. Natomiast w numerze 40 powtórzono pieśń III o incypicie „Stary żalnik, cmentarz stary...”, omyłkowo oznaczoną jako drugi wiersz z cyklu, usuwając zauważone błędy drukarskie. Jeszcze w tym samym roku Konopnicka przesłała „Gwiazdce” inne swoje wiersze anonsowane jako „trzy rzewne i piękne pieśni”, które ukazały się w numerze 50 pisma³⁵. W numerze

³⁰ S. Kolbuszewski, *Na Śląsku*, [w:] *Śladami życia i twórczości...*, op. cit., s. 146.

³¹ M. Pawłowiczowa, *Książka polska i biblioteka na Śląsku Cieszyńskim w latach 1740–1920*, Katowice 1986, s. 173–174.

³² Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. 3, op. cit., s. 238.

³³ M. Warneńska, *Śladami Konopnickiej*, Warszawa 1969, s. 48.

³⁴ Zob. „Gwiazdka Cieszyńska” 1896, nr 38, s. 383.

³⁵ Ibidem, s. 504, pieśń I o incypicie „Góra płonie świt różowy”; pieśń II zaczynająca się od słów: „Zaszumiały, zahuczały / Te wiosenne wody” i *Piosenka niedzielna*.

noworocznym z 1897 roku pojawiła się jej „kolenda dla «Gwiazdki Cieszyńskiej»” nosząca tytuł *Chłopcy z gwiazdą Trzejkrólową*³⁶, a później utwory *O świętym Wojciechu* i *Na śląskim ugorze*³⁷. Ponadto pismo regularnie zamieszczało informacje o pracach Konopnickiej ukazujących się w różnych wydawnictwach i periodykach, a w 1902 roku za krakowskim „Polakiem” przedrukowało jej tekst *Prusak męczy polskie dzieci*³⁸. W Roku Grunwaldzkim redakcja otrzymała od poetki tekst *Roty* przesłany z Nicei i opatrzony następującym komentarzem:

Szanowny Redaktorze, pozwalam sobie na ten rok Grunwaldzki przesłać „Gwiazdce Cieszyńskiej” wiersz napisany dla Wielkopolski. Wy tam na Śląsku, drodzy Rodacy, tak samo prześladowani jesteście, i myślę, że dobrze jest wzmacniać ducha narodowego w szeregach walczących z germanizacją³⁹.

Współpraca Konopnickiej z „Gwiazdką” świadczy niewątpliwie o tym, iż odpowiadał jej sposób redagowania pisma i charakter nadany mu przez ks. Józefa Londzina – kontynuatora linii programowej zapoczątkowanej przez Pawła Stalmacha⁴⁰. Za pośrednictwem tygodnika utwory poetki docierały ówczesnie do najbardziej odległych zakątków Śląska Cieszyńskiego, zyskując liczne grono odbiorców, gdyż zgodnie z rozposzczonym tu zwyczajem każdy egzemplarz pisma czytany był przez co najmniej kilka osób.

Utwory Konopnickiej lub ich fragmenty oraz informacje o nowych jej pracach pojawiały się na przełomie wieków także na łamach innych cieszyńskich czasopism. Sporo uwagi omówieniu jej twórczości, w tym zwłaszcza dla dzieci, poświęcał „Miesięcznik Pedagogiczny” – organ prasowy Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, ukazujący się w regionie od 1892 roku⁴¹.

Lokalne pisma informowały również o krakowskich i lwowskich uroczystościach z okazji ćwierćwiecza pracy twórczej poetki. W ramach miejscowych obchodów jubileuszu Konopnickiej odbyły się liczne wieczorki artystyczne, wygłoszono dwa odczyty przygotowane przez Franciszka Haburę i Kazimierza Wróblewskiego – profesorów gimnazjum cieszyńskiego. Wszystkie te imprezy, artykuły okolicznościowe w prasie oraz otwarcie szkoły ludowej imienia poetki w Morawskiej Ostrawie przyczyniły się wydatnie do ugruntowania popularności jej osoby i twórczości w regionie. Widziano w niej tę, która – trawestując słowa Elizy Orzeszkowej – „rzuciła w duszę narodu rój cudnych strof, myśli, obra-

³⁶ „Gwiazdka Cieszyńska” 1897, nr 1, s. 2.

³⁷ Ibidem, s. 178–179.

³⁸ „Gwiazdka Cieszyńska” 1902, nr 4, s. 39.

³⁹ „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 17, s. 1.

⁴⁰ J. Homola, „Tygodnik Cieszyński” i „Gwiazdka Cieszyńska” pod redakcją Pawła Stalmacha (1848–1887), Katowice–Kraków 1968.

⁴¹ Ł. Dawid, *Literatura piękna na łamach „Miesięcznika Pedagogicznego” w latach 1892–1939. Szkic informacyjny* (w druku).

zów, była jego dobrym, pięknym, rozumnym i natchnionym duchem⁴². Recepcja utworów poetki w Cieszyńskim – podobnie jak w przypadku Mickiewicza i Słowackiego – sprowadzała się przede wszystkim do wartości społecznych i politycznych.

Z poznanym naocznie w 1896 roku Śląskiem Cieszyńskim Konopnicka nie traciła mimo upływu lat duchowego kontaktu. Przy różnych okazjach dawała wyraz pamięci i sympatii dla mieszkańców śląskiej ziemi – „regionu dla polskości najwcześniejszej obudzonego”. Stąd z zadowoleniem odniosła się do projektu zakupu dla niej willi w Wiśle⁴³, do czego – jak wiemy – z różnych przyczyn w końcu nie doszło. Żywo interesowała się zwłaszcza złożonymi problemami narodowymi i oświatowymi regionu. Gdy więc miejscowa społeczność zabiegała o utworzenie polskiego seminarium nauczycielskiego, poetka nie pozostała obojętna. W 1905 roku pisała do Anny z Działyńskich Potockiej:

Pozwalam sobie prosić Czcigodną Panią o zebranie garści podpisów na telegramie domagającym się seminarium polskiego w Cieszynie, a protestującym przeciw projektowi przeniesienia tegoż seminarium (klas równoległych) do Ustronia. Telegram ten należy wysłać jak najrychlej [...]. Pośpiechu wymaga jedność akcji i nagłość sprawy⁴⁴.

W wyniku tego i wielu innych protestów zdołano utrzymać polskie paralelki przy seminarium niemieckim, a następnie w 1908 roku przekształcić je w samodzielną instytucję kształcącą polskich nauczycieli⁴⁵.

Podobnie było w 1910 roku. Konopnicka, solidaryzując się z protestującymi przeciwko germanizacji ludności polskiej w Cieszyńskim i na Morawach, przesłała depezę z życzeniami zwycięstwa uczestnikom wiecu w Morawskiej Ostrawie⁴⁶.

Wiadomość o śmierci poetki podały niemal wszystkie pisma wychodzące na Śląsku Cieszyńskim, bez względu na orientację polityczną i wyznaniową. Tytułem przykładu, „Gwiazdka” zamieściła obszerny artykuł syntetyzujący dorobek twórczy Konopnickiej określanej tu mianem „rzeczniczki swojej epoki”⁴⁷. W nekrologu zamieszczonym w „Poście Ewangelickim” czytamy:

Należała ona do największych pisarek polskich wszystkich czasów. Dzieła jej są pisane językiem bardzo pięknym i sięgają w głąb naszego narodowego życia. Miłość ziemi ojczystej i miłość własnego ludu to dwie potężne dźwignie, na których wzrastał i potężniał jej talent pisarski, które ją uczyniły niestrudzoną bojowniczką o dobro i szczęście narodu naszego⁴⁸.

⁴² Por. M. Szypowska, *Konopnicka, jakiej nie znamy*, op. cit., s. 504.

⁴³ List do córki Zofii z dn. 25 III 1902 r., za: T. Czapczyński, *Tułacze lata...*, op. cit., s. 122–123.

⁴⁴ Podaję za: M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 243.

⁴⁵ Ibidem, s. 288–289.

⁴⁶ Ibidem, s. 264.

⁴⁷ „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 83, s. 2.

⁴⁸ „Poseł Ewangelicki” 1910, nr 42, s. 4.

Na łamach „Miesięcznika Pedagogicznego” obok nekrologu redakcja zamieściła życiorys poetki wraz z omówieniem jej dokonań literackich⁴⁹. W kolejnych numerach pisma znajdujemy sprawozdania z posiedzeń kółek PTP, podczas których poświęcono „kilka gorących słów ceniom największej naszej pieśniarki [...], która karmiła młodzież naszą duchem pieśni”⁵⁰. „Gwiazdka Cieszyńska” przedstawiła również krótką relację z uroczystości pogrzebowych we Lwowie⁵¹, a w numerze listopadowym opublikowała tren poświęcony pamięci Konopnickiej pióra Jantka z Bugaja (Antoniego Kucharczyka)⁵², zaczynający się od słów: „Opłakujcie śląskie łąny / Góry, rzeki i limany / Sine bory, ptacy leśni / Skon królowej polskiej pieśni”⁵³.

Sława „królowej polskiej pieśni” na Śląsku Cieszyńskim stopniowo blakła po 1914 roku. Złożyło się na to wiele czynników, m.in. wybuch I wojny światowej, walka o Zaolzie, podział Śląska Cieszyńskiego, wreszcie kryzys lat trzydziestych. Jej utwory pojawiały się tylko sporadycznie na łamach cieszyńskiej prasy. W nowych uwarunkowaniach historycznych wywoływały jednak mniejszy rezonans społeczny, niż w czasach niewoli, zdezaktualizowały się nieco ich treści społeczne, polityczne oraz forma wiersza. Zapomnieniu uległ rychło także cykl *Pod Beskidami* zaliczany do słabszych artystycznie utworów Konopnickiej. Stąd pieśń II z cyklu o incypicie „Stary Beskid, sławny w świecie” pojawiła się w *IV Roczniku Oddziału PTT „Beskid Śląski”* z 1933 roku ze znamiennej adnotacją redakcji: „Część tego utworu umieszczamy w przekonaniu, że jako mało znany [podkr. – Ł. D.] obudzi szersze zainteresowanie”⁵⁴.

Obecnie, kiedy tyle uwagi poświęca się kwestii ochrony i rewitalizacji dziedzictwa kulturowego regionu, zwłaszcza na gruncie szkoły⁵⁵, warto zastanowić się nad możliwościami ożywienia recepcji utworów Marii Konopnickiej na Podbeskidziu, w tym i przywrócenia pamięci współczesnym cieszyńsiakom cyklu *Pod Beskidami*. Cieszyńskie wiersze Marii Konopnickiej jako „ślady z przeszłości” mogą stanowić swoisty pomost „między dawnymi a nowymi laty”, kształtując u młodego odbiorcy poczucie ciągłości tradycji, będącej symbolem tożsamości żyjących tu ludzi.

⁴⁹ „Miesięcznik Pedagogiczny” 1910, nr 10, s. 145–148.

⁵⁰ „Miesięcznik Pedagogiczny” 1910, nr 11, s. 175–177.

⁵¹ „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 83, s. 2.

⁵² Zob. Jantek z Bugaja, *Wybór utworów*, opracował i wstępem opatrzył A. Olcha, Warszawa 1954.

⁵³ „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 89, s. 7.

⁵⁴ *IV Rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego „Beskid Śląski” w Cieszynie*, Cieszyn 1933, s. 3.

⁵⁵ *Edukacja międzykulturowa w Polsce i na świecie*, pod red. T. Lewowickiego, E. Ogródkiej-Mazur i A. Szczurek-Boruty, Prace Naukowe UŚ nr 1879, Katowice 2000.

Poezja Konopnickiej. Pejzaże z różą (cz. 1)

1. Wprowadzenie

Motyw róży należy w wierszowaniu Konopnickiej do najciekawiej reprezentowanych wśród tematyki przyrodniczej. Ale i w tym zakresie kruszec dobrej poezji zalega w pokładach kruszywa. Dlatego zapal reje-stratora odpowiednich przykładów, który ceni wartościowe zbiory kompletne, lecz nie pracuje np. dla celów słownikowych, wygasa już mniej więcej w połowie III tomu edycji przygotowanej przez Jana Czubka¹. Za to podczas dalszej lektury, choćby tylko konstatując ciągłą obecność „imienia róży” – dla rymu, rytmu i bez większych estetycznych zobowiązań² – koncentrując się zaś na zjawiskach niepowседневnych, odbiorca dozna jeszcze niemałej satysfakcji. Okaże się, że warto było przejrzeć całą odnośną topikę wnikając do wnętrza mikroświata tekstowego, którego zasadą pełną byłby raczej podskórkowy i utajony, aniżeli np. pierwszoplanowy motyw, jednak o dużej persewaracji i dynamice organizującej tekst. (W ten sposób scharakteryzowaliśmy wstępnie zaplecze lekturowe, metodę i rezultaty.)

I wcześniej zdarzy się nieraz powód do ukontentowania, przy lekturze wierszy wczesnych, programowych, wybijale nastrojowych lub retorycznych. Świadczy to, że motyw róży byłby niezłym probierzem do przetestowania, ile jest poezji „prawdziwej” i myśli lotnej, i szczerych wzruszeń w tym wierszowaniu. A ważną zdobyczą poznawczą byłoby zauważenie, jak wykreślała się na kanwie tej poezji wersja pozytywizmu (nie tylko) warszawskiego, alternatywna wobec np. reprezentowanej przez środowiska skupione wokół Aleksandra Świętochowskiego. Już I seria

¹ M. Konopnicka, *Poezje*, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewicz, T. I–VIII, Warszawa 1915–1916: dalej lokalizacja według tego wydania; pierwsza liczba w nawiasie wskazuje tom, kolejna – stronicę. Lokalizacja innych tekstów Konopnickiej według następujących wydań i z użyciem skrótów: *Pan Balcer w Brazylii*, wyd. IV, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925 – PB, *Imagina*, wstęp A. Kamińska, nota edytorska J. Bartnicka, Warszawa 1980 – Im; liczba po skrócie literowym wskazuje stronicę.

² Ale i u modernistów (np. u L. Staffa, J. Ruffera, M. Szukiewicza) zdarzały się w tym zakresie tematycznym rymy wymuszone, przewidywalne – zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 46, 52.

Poezji (Warszawa 1881) wzbudzała odpowiednie oczekiwania, co widać w opinii o tym zbiorze zesłanego do Tomska przedpowstaniowego działacza lewicy „czerwonych”: „Więc pan Świętochowski nie jest alfą i omegą warszawskiego postępu? Więc oprócz biednej Orzeszkowej inne, pokrewne dusze pojawiły się na stanowisku. Więc jeszcze jest nadzieja?”³.

A kolejne serie poezji Konopnickiej, choćby oglądane jedynie z perspektywy motywu róży, aspirującej przecież zasadnie do rangi emblematu poetki (zob. 4.1.), mogłyby właśnie pokazać zindywidualizowany wariant pozytywizmu (nie tylko) warszawskiego, pozytywizmu fazy dojrzalej, nie zrywającego z tradycją – w tym wypadku romantyczną; oczywiście, wspartego na określonych rudymencie światopoglądowych i pokoleniowo-środowiskowych, ale też i otwartego na absorpcję nowych estetyk, poszukującego świeżych doznań, uczuć i form ekspresji (jakby istotnie awangardowego i eksperymentalnego), zdolnego okazjonalnie do dużych koncesji, przewartościowań i przeformułowań, w rezultacie rozszerzającego skalę wrażliwości i sposobów (auto)kreacji.

Róże są u Konopnickiej zebrane w wianki, bukiety⁴, wiązanek, „pączki”, pęki i paki oraz w laury i korony cierniowe; występują pod różnymi nazwami, w rozmaitych gatunkach, odmianach, barwach i konfiguracjach (np. ideowych), jako werystyczne i całkowicie wymyślone, np. błękitne. Pojawiają się też jako okazy niepowtarzalne transformacją poetycką, zestawieniem metaforycznym, funkcją ideową lub duchową, intymną. Dużo jest w tej poezji traktowanego ryczałtowo i dość pospolitego, jak choćby polnego, kwiecia. Ale z osobna najczęściej występuje róża, jak przystało na wieszczkę pozytywizmu (np. ilustrującą to, co powszechne, uznane i ucywilizowane)⁵ i neoromantyzmu⁶. Wiąże się to za-

³ B. Szwarc, *Było to lat temu dwadzieścia. Wspomnienie o Konopnickiej*, „Tydzień”, dod. „Kuriera Lwowskiego” 1902, nr 43; cyt. wg przedr. [w:] J. Baculewski, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1978, s. 237. Autorowi chodziło o akcenty narodowo-społeczne, tymczasem nasze oczekiwanie ma zakrój szerszy, jednak podobnie co przytoczona opinia przeciwstawia się schematyzacji, poczynając od najdawniejszych, zob. np. *Listy z Warszawy. (Pani Konopnicka w roku „wieszczki” warszawskiego postępu)*, „Przegląd Powszechny” 1884, t. 3, s. 284–285.

⁴ Niektóre gatunki i odmiany ówczesnych najpiękniejszych róż miały kwiaty uformowane w bukiety, kwitły „obficie” w „wielkich” bukietach, złożonych nawet z 80 do 100 kwiatów lub uchodziły za „doskonale do bukietów” (zob. J. Kaczyński, *Róża*, Warszawa 1881, s. 238–239, 241, 243, 246, 251, 257, 261, 271), a np. róża cynamonowa miała „kwiaty ułożone w wiązki lub bukiety” (ibidem, s. 43).

⁵ Polski monografista tematu, opracowanego na podstawie literatury obcojęzycznej (ang., franc., niem.) z perspektywy ogrodnictwa (ale z uwzględnieniem szerokiego tła kulturowego), stwierdzał, że róża „bez wątpienia należy do najulubieńszych i najbardziej rozpowszechnionych roślin w naszym kraju”, a jako również „najulubieńsza roślina wszystkich cywilizowanych narodów świata, napotyka się w stanie dzikim” (J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. II i 3). Autor podkreślał, że w wielu krajach róża „służyła za godło uczuć lub przymiotów najszlachetniejszych człowieka, jak miłości, wiary, cnoty” (s. 15).

⁶ Epoka macierzysta (pozytywistyczno-młodopolska) poezji Konopnickiej znała i pokazywała, nie tylko w wierszach, rozmaite odmiany róż, co przykładowo uwzględniamy.

równy ze swojskością, wszakże wysublimowaną, jak z niezwykłością oraz ornamentacyjnym wystrojem i nawet przepychem (prze-poetyzowaniem) opisywanych przez Konopnicką zjawisk przyrody i stanów ducha.

Motyw róży stanowi w tej poezji istotny element i zwornik, tj. ważny i czasem integrujący składnik obrazów natury i popisowej ornamentyki oraz pejzaży ducha, zwłaszcza nastrojonego na wysokie, subtelne i współczujące tony, np. natchnione, wieszczce, patetyczne, ideowo-humanitarne, nastrojowo-wrażliwe o dużej eksklamatywnej skali. Dzięki niemu interesująca podmiotowość ludzka doskonale się zespoliła z powołaniem poetyckim; nawet w wierszach nieco zmanierowanych – fragmenty z różą w tle mogą się wybronić świadomą kreatywnością, manifestacją twórczego „ja” w stosownej dlań skali uczuć i ekspresji. Ujawniają się przy tych okazjach przeróżne związki, pola problemowe, właściwości i nawet jakby cechy „anatomiczne” róży, dowodzące przynajmniej pomysowości autorki.

Wiązanka poetycznych róż Konopnickiej „splatała się” w czasie dwóch epok: pozytywistycznej i młodopolskiej, a nadto czerpała inspiracje z romantyzmu. Pod względem skali artyzmu i stylistyczno-językowej rozpięła się między kliszą, stereotypem i poetycznością sztuczną a przejawami dojrzałej naturalności, oryginalnego naśladownictwa i finezyjnej inwencji. Nawet w epoce „trzeźwych entuzjastów”, kiedy ceniono treść dyskursywną poezji, miała urozmaiconą wymowę odświeżającą liczmany. Tym zaś trudniej było oryginalnie wyzyskać omawiany motyw w dobie pozytywistycznej – choć szczęśliwie dla siebie Konopnicka zaczęła pisać wiersze, kiedy już nieco opadła fala postromantycznego grafomaństwa – że nie miał on dobrej opinii wśród autorytatywnych postępowych czasopism. Redaktor głównego organu „młodych”, Adam Wiślicki, bez pardonowo rozprawił się z pokłosem odnośnych błahostek i naśladownictw w artykule *Groch na ścianę, parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych* („Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 49; 1868, nr 1), formułując ocenę: „wieszcz różany [...] znaczy tyle co zero...”⁷.

Jest przecież u Konopnickiej w przedmiocie róż taka różnorodność stworzenia, wyobraźni i stylu, że zadanie badawcze nie trudzi i raczej porywa, aniżeli przypomina adwokaturę. Narracja literaturoznawcza winna się tylko wsłuchać, a niczego nie musi poetce wmawiać. W ogóle zaś nie-swojo formułować jakiegokolwiek założenia, gdy właśnie argumentem „w imię róży” scjencja została zawstydzona przez Konopnicką (zob. 3.).

Z analizowanym motywem pejzażowym wiąże się szereg interesujących zagadnień osobnych. Omówimy tutaj niektóre spośród najbardziej typowych i oryginalnych.

⁷ Cyt. według przedr. w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 16.

2. Poetyckie koincydencje i opozycje

Róża wniknęła do wielu literackich zestawień, zwłaszcza kontrastowych oraz nacechowanych ideowo i warsztatowo, a więc np. troską społeczną, akcentami skargi, sprzeciwu, autotematyzmem i moralizowaniem. Pejzaże funkcjonowały wtedy jako emblematy lub symbole przeniknięte empatią, niepokojem i programowością: imperatywno-postulatywną, polemiczną oraz eschatologiczną i samookreślającą pisarkę w decyzjach twórczych i nastrojach.

Z reguły nie obfitował w pogodne tony jej poetycki zaśpiew o poranku i w południe życia, choć np. koincydencja róży ze świtem obiecywała trochę otuchy. Jutrzenka, występująca w pejzażach romantycznych jako znak historiozoficzny nowej świetlistej ery⁸, miała u Konopnickiej – nawet gdy chodziło o krajobraz wiosenny – przepadające „blade róże”⁹ (*Fragment I*, 129). A propos zmian natury, przemijania i upływu czasu pojawiają się względnie neutralne i jakby chronometryczne „róże jutrzenkowe” oraz wiosenne „róże wschodzącej jutrzénki” (*Im*, 142; *Fragment I*, 129). Tylko ornamentacyjna i miłosna róża „u piersi” Imaginy była pełna niepodjezrzanych „jutrzénki blasków [...] i purpury” (*Im*, 59); tylko bowiem u Imaginy, samookreślającej się słowami: „jak słońce wschodzę” (*Im*, 59), mogła ona przypominać różę składaną na ofiarę Jutrzenki przez Greków, którzy wiedzieli, że kwiat ten najpiękniej wygląda o świcie¹⁰.

Wymowne są florystyczne chronometry rytmu życia – człowieka i przyrody – w wierszach, zdaje się, bardzo osobistych, np. zawierających przecucie śmierci (zob. też dalej 4.1. o „zegarowej” funkcji pejzaży); nie bez racji Teokryt porównywał szybko przemijający kwiat róży do biegu życia ludzkiego¹¹, a modernista pisał, że „trwanie jej – chwila”¹². U Konopnickiej wyakcentowana jest chwila pożegnania świata i nadziei.

Niechaj mnie jeszcze ta cisza otoczy,

[...]

Na tłach liliowych niech jeszcze się kładą

Róże mdlejących łun wiązanką bladą.

(*Niechaj mnie jeszcze V*, 215)

Kiedy nadziei palce różane

Różę wypuszczą zwiędłą,

(*Gdy wszystkie nici... VI*, 213)

⁸ A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 53, 59.

⁹ Pojawiły się w modernizmie – zob. K. Przerwa-Tetmajer, *Blada róża* (*Poezje*, Seria I, Kraków 1891).

¹⁰ Zob.: J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 6; Guhl i [Wilhelm] Koner, *Hellada i Roma. Życie Greków i Rzymian*, z VI wyd. niemieckiego całkowicie na nowo opracowanego przez R. Engelmana, przetłumaczył S. Mieczyski, T. 1, Warszawa 1896, s. 317.

¹¹ Zob. J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 6.

¹² J. Puzyna, *Ongi. Poezje*, Warszawa 1905, s. 32 (*Róża*, powst. 1900).

W niepokornej modlitwie poetyckiej, udzielającej rad Bogu, refleks nadziei jest zrazu szczerze modlitewny, jednak może po to, ażeby skarga silniej wybrzmiała:

Zbrodniarz, skazaniec, nędzarz i sierota
Śni, że się zbliża świt z róż i ze złota
I że do szczęścia go zbudził

(*Noce letnie* VI; II, 5)

Więcej nadziei miało być w słowach kierowanych pod adresem „tułaczy”.

O! już nie będzie! leż bez pocieszenia,
Mogł bez jutra, bez świtu róż – cienia,
Ni wiecznej nocy nad ludem

(*Na cześć Jana Kochanowskiego* II, 132)

Podobnie jak w zakończeniu młodopolskiego wiersza: „samotna limba szumi/bezdennie smutno”¹³, wygląda róża Konopnickiej – identycznie usymbolizowana (przez nacechowanie emocjonalne)¹⁴ z najbardziej chyba oryginalnego zestawienia, które znalazło się w opisie domu Megistelejdy otoczonego legendą; kwiat mógł tutaj wyobrazić tajemnicę, ale także w zestawieniach róży ze słownikiem poetka określała siebie jako „zawsze” smutną (zob. dalej).

Strzaskane głązy, jak stare ołtarze,
U wejścia stały dziwnie druidyczne:
Na jednym pajak tkał tęczowe płótna,
Na drugim róża kwitła; była smutna.

(Im, 68)

Zestawienie (pajak i róża) wygląda w epoce pozytywistyczno-młodopolskiej na dość oryginalne. Przypomina się jednak Leopolda Staffa *Piękno zwycięskie* (z cyklu *Ogród miłości* w tomie *Płakom niebieskim*, 1905)¹⁵ oraz np. cz. I *Pana Graby* (1872) Elizy Orzeszkowej, zatytułowana *Pajak i muchy*, w której bohater – metaforyczny „pajak” – usidla wybranek, jeszcze niesmutną, ofiarowując jej białą różę¹⁶.

Róża została programowo wzgardzona, gdy symbolizowała kwiatystyczną poezję oraz ulotność i nietrwałość zjawisk; w opozycji do niej była wtedy prostota i prostomyślna nagość

Obnaż swe czoło z motyli barw tęczy,
Pieśni, co latasz wśród róż i cyprysów!

(*Fragmenty* XII; II, 196)

¹³ K. Przerwa-Tetmajer, *Limba* (1891); cyt. według *Poezje*, wybór i wstęp J.Z. Jakubowski, Warszawa 1979, s. 63.

¹⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 157.

¹⁵ L. Staff, *Poezje zebrane*, T. 1, Warszawa 1967, s. 508.

¹⁶ E. Orzeszkowa, *Pan Graba*, Warszawa 1971, s. 132.

lub dąb, jako zwłaszcza symbol siły fizycznej i moralnej oraz wytrzymałości, trwałości, nieśmiertelności i nawet triumfu¹⁷:

Nie! żadna chwila w czasie nie marnieje:
Z tchnień duchów epok budują się zręby,
A z nasion, które ręka nasza sieje,
Wzrosną nie róże, lecz – dęby!

(*Odpowiedź I*, 18)

W tego rodzaju ideowo-polemicznych zestawieniach ocalał dobre imię róży przede wszystkim słowik, którego związki ze światem roślin – i tym kwiatem szczególnie – są od dawna znane¹⁸, choćby jako przysłowiowe „umizgi słowika do róży”¹⁹. U poetki jest to zarówno rewindykacja spontaniczna, jak i wyważona, kontrolowana. Oprócz erupcji romantycznych i erotycznych uczuć są bowiem też fragmenty zgodne myślowo z programowymi słowami:

Nie wam, słowiki, wtóżyć przychodzę,
Nie z tobą, rózo, kwitnąć przy drodze,

(*Urywek II*, 61)

Próba poetyckiego samookreślenia i szukania drogi tak więc przykładowo wygląda:

O rózo! cofnij usta koralowe swoje!...
Precz od piersi z uściskiem, błękitne powoje!
Słowicza pieśni zamilknij! Zwiej się, mgło rozlotna!
[...]
I niechaj ja zostanę wśród mojej zadumy
Tak, jako zawsze byłam: smutna i samotna.

(*Noce letnie IX*; II, 7)

Słowik nieustannie – i miłośnicie – towarzyszy róży w uczuciu rozkwitającym na wiosnę. Pytanie ma wtedy, jak w przytoczonym dalej fragmencie, charakter nieretoryczny i przybiera raczej postać impresjonistycznego pseudoporównania, oznaczającego przybliżone podobieństwo, fakt doznania zmysłami, dystans autorki (zarazem kierującej uwagę czytelnika na określone rozumienie zjawiska) i „złudzenie obiektywizmu”; słowo „czy” wyraża otwartą alternatywę, wzmacniającą „wrażenie impresyjności” poprzez uwypuklenie niepewności²⁰. Ale w kolejnym

¹⁷ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 63–64; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 108; *Leksykon symboli*, oprac. M. Ossterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 30.

¹⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik...*, op. cit., s. 391.

¹⁹ B. Worswold, *O sędzi w literaturze*, przełożył i uzupełnił co do rzeczy polskich M.W. Kozłowski, Warszawa 1906, s. 100.

²⁰ Są to charakterystyczne przejawy techniki (a ściślej: percepcji) impresjonistycznej, które scharakteryzowałem nieco szerzej w książce „*Impresjonizm*” *Trylogii Henryka Sienkiewicza – analiza, interpretacja, próba syntezy*, Łódź 1993, s. 23.

fragmencie tego samego wiersza efekty plastyczne wynikają również z prostego kontrastu: czerwieni (podtekstowej) i bieli. Wreszcie – w następnych wersach – pojawiają się atrybuty i symbole miłości oraz inicjacji erotycznej („rozchylone” łono róży, biały motyl), jakie później w ścisłym związku z różą zaowocują w tej poezji najpiękniej (zob. 3.).

Czy słońce z góry sypnęło zarzewiem,
Czy się gdzieś pierwsza rozwinęła róża,
Czy słowik w morzu harmonii się nurza,
[...]
Słowik był jakoś dziwnie rozkochany,
[...], a powiew gorący
Malował róże na jej białej twarzy...
[...]
O mój słowiku, piej wtóry miłosnel
Dajcie mi różę, co łono rozchyła
Pierwszej pieszczocie białego motyla:
Niechaj przypomnę ją, miłość i wiosnę...

(*Romans wiosenny* I, 51, 52, 59)

Modlitwa poetycka, z tego samego (wczesnego) okresu, znamienne określa sympatie uczuciowe; sponiewierane róże świetnie się tutaj zespoliły ze słowikiem jako symbolem zarazem słodczy i bólu, a może i tęsknoty za niebem²¹.

Jeśli zgrzeszyła – Ty sam wiesz, o Paniel
Że serce moje, na kształt harf pękniętych,
Łez zawsze pełne – i jęków – i krzyków –
I zaduszonych wiosennych słowików,
Po których w gajach rozchodzi się łkanie,
I róż zdeptanych – i gwiazd zadmuchiętych – 22

(*Przed Bogiem* II, 156–157)

A cóż dopiero mówić o poezji dojrzałej, gdzie sprawy natchnienia poetyckiego i najpiękniejszych zjawisk w naturze musiały – nad barierami programowych zobowiązań – zamknąć się w niepowtarzalnej koincydencji. Hymnem na jej cześć brzmiały zarówno słowa odnoszące się do twórcy, jak i finezyjnie przewrotne *exposé* Megistelejdy:

²¹ Zob. *Leksykon symboli*, op. cit., s. 147.

²² Ten fragment wiersza został skomentowany następująco: „Tak p. Konopnicka mogła być słowikiem naszym, dał jej Bóg wszystko po temu, ale ją zdusiło niedowiarstwo i ta stęchła, trująca atmosfera duchowa, w której żyje przeważna część naszych poetów i literatów. Kilka zaledwie słowiczyczych dźwięków ów słowik wydał” (K. Niedziałkowski, *Czemu dziś w poezji nie mamy słowików?*, Wilno 1901, s. 207). Z uwagi na analizowany tutaj główny motyw – zob. jego uaktywnienie w krańcowo różnej opinii: „W poezji jej [Konopnickiej] prawie nie ma pierwiosnków, tylko pełne róże, tulipany i narcyzy” (H. [A. Świętochowski], *Dwa bukiety poetyczne*, „Prawda” 1883, nr 23, s. 266). Pozostając zaś w kręgu motywu towarzyszącego, zob. też – dla wypośrodkowania kwestii – *Wspomnienie o „Słowiku” i „Skowronku” naszym*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1890, nr 112–114.

Harfę ty nosisz w sobie
 [...]

Strojoną w rannej dobie,
 Skrós piórek słowicznych bicia,
 Skrós słońca, co rozkwita,
 Jak róża ogniolita

(*Harfę ty nosisz...* VI, 186)

Słowiki za to w mniejszej były cenie.

– Cóż słowik? – pani mawiała majowa –
 Gdy róże kwitną, takie serc jest drżenie
 [...]

Że dość człowieka tknąć kwiatu pręcikiem,
 A każdy wtedy może być słowikiem.

(Im, 149)

2.1. RÓŻANY CIERNI I LAUR

Pełna symbolicznej wymowy jest spójna sekwencja: róża i cierni (korona cierniowa z róż) oraz laur różany. Stefania Skwarczyńska znalazła w tej poezji jeden pełny zestaw obrazowy wawrzynu i korony cierniowej z motywem róży²³, ale ograniczyła kwerendę do edycji Czubka, nie uwzględniając np. *Imaginy*. Tymczasem stosownych przykładów znalazłoby się nieco więcej, w tym wyrazistszych i celniejszych pod względem artystyczno-ideowym.

Wieniec różany – znany jako artefakt od czasów starożytnego Rzymu (zdobił głowy biesiadników), ale występujący też *ex natura*²⁴ – wymieniła poetka w postulatywnej refleksji ideowej:

Dopóki krzywdy minionych stuleci
 Nie wypowiedzą skarg swoich bez końca,
 Niech milczą w róże zwieńczeni poeci.

(*Myśli II*, 18)

Chociaż róża „po większej części” jest krzakiem lub „drzewkiem” ciernistym²⁵ i np. nie tylko modernistów fascynowała uroda kolczastej róży²⁶, Konopnicka najpierw zajęła się w *Imaginie* cierniem okoliczności-

²³ B. Skwarczyńska, *Pozytywizm a sytuacja oraz funkcja wieńca laurowego i korony cierniowej w poezji*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci Profesora Jana Trzynaśdłowskiego*, pod red. B. Zakrzewskiego i A. Bazana, Wrocław 1987, s. 186.

²⁴ Zob. J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 5, 8–9.

²⁵ Ibidem, s. 20.

²⁶ Zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, op. cit., s. 50. Warta uwagi jest odnośna symbolika u niezmiennie hołdującej ideom pozytywistycznym Zofii Urbanowskiej, która w utworze *Róża bez kolców. Opowiadanie osnute na tle przyrody tatrzańskiej* (prwdr. 1900) tak zrekapitulowała życiową przygodę głównego bohatera: „I właśnie tę «różę z kolcami», kwiat poezji i symbol trudnej miłości do własnego kraju, odnalazł baronet wśród dzikiej i pierwotnej przyrody tatrzańskiej i podtrzymujących tradycję ojczystą ludzi” (cyt. wg wyd. z *Posłowiem* J. Leo, Warszawa 1980, s. 568).

wym, naturalnie przydanym (transplantowanym) temu kwiatowi, tym więc boleśniej wrośniętym i jakby tym bardziej własnym, autocharakteryzującym. Chodzi o refleksję na temat Lucyla, jako studenta pozbawionego ojczyzny, rodu i nazwiska, tj. „wspomnień szkaplerza”. Ale poetka zna ten „szkaplerz”, wkorzenił się bowiem w jej serce, „jak wrasta cierni głogu / W rozciętą gałąź, co rodzić ma różę”; spod tej „krwawej chora-gwi” wysłuży się dopiero na mogile (Im, 33). Róża ilustruje tutaj żywność, wprost obolałą krwistość uczuć ojczyznianych – aż po grób. Jest to doświadczenie somatyczne i traumatologiczne.

W *Imaginie* pojawił się również ciekawie skomponowany, jednorodny (złożony tylko z róż), złączony z męką Chrystusa pełny zestaw: korony cierniowej i wawrzynu²⁷, w którym jakby wieniec, a w każdym razie funkcja zdobnicza, namaszczone i apologetyczno-wyznawcza róż została uwydatniona zwłaszcza na początku i umownym końcu – którym było dziś poetki – drogi Nazarejczyka, w środkowej części męczeńskiej.

Jak owa z róży pleciona Jerycho,
Którą na wzgórzach Jeruzalem rwały
Chłopięta biegnąc w podsienie Piłata
Z tłumem i w biegu tym roniąc kwiat biały,
Iż tylko gałąź została kolczata
Na głowę Chrysta. A wieniec ten brały
Po wszystkie wieki te ludy z rąk świata
I duchy, które nad ciżbą poziomą
Znak swój na czole noszą: *Ecce homo*.

(Im, 261)

Do wymienionych ludzi–„duchów” mógł należeć autor obrazu *Ecce homo*, wcielający w życie jego treść, Adam Chmielowski, „najpiękniejszy człowiek” tamtego pokolenia²⁸. A w jednej z baśni Andersena „spomiedzy stronicy książki wyrasta najpiękniejsza róża świata, [...] zakwitła z krwi Chrystusa na drzewie krzyża”²⁹. Odniesienie zaś róży jerychońskiej do męki Chrystusa i poprzez nią szersze, uniwersalistyczne, z którego skorzystaliśmy, potwierdza się u Konopnickiej w świetle takiego fragmentu „poezji prozą”: „Gałąź jerychońska! Zwinięta, ostra gałąź jerychońska! Nie jestże to korona Ukrzyżowanego? Krwawa korona ludów i narodów?” (*Chusta Weroniki VII*, 76). Poetka nie poszła jednak radykalno-dogmatyczną drogą np. Klemensa z Aleksandrii, który uznał za grzech zdo-

²⁷ Na temat róży jako symbolu męki Chrystusa – zob.: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 192–193; M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 236.

²⁸ Zob. A. Faron, *Ecce homo. Historia obrazu*, Kraków 1998; A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia Brat Albert*, wstęp, opracowanie i komentarze J.A. Malik, Kraków 1999 [wyd. I Poznań 1936].

²⁹ H.Ch. Andersen, *Najpiękniejsza róża świata*, [w:] tenże, *Baśnie*, wstęp i redakcja J. Iwaszkiewicz, przeł. S. Beylin i J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1977, T. 2, s. 40.

nie się różami, gdyż Chrystus był uwieniczony koroną z kolców³⁰. Tymczasem jej wykładnie chrystianizmu noszą zawsze stempel osobistej własności (uzurpacji?) i premodernistyczne znamię subiektywizmu (zaczęła bowiem pisać w określony sposób już w pozytywizmie), co widać choćby w formie zmyślnie dodanego zaimka (np. *Z mojej biblii*). Ale też nie potraktowała ceremonialno-ornamentacyjnie tak spożytkowanej róży, do czego impuls mogłaby znaleźć w kulturze antycznej, odpoznawanej nad wyraz skutecznie w ostatnich dziesiątkach XIX wieku, np. pośmiertny „złoty wieniec roboty greckiej znaleziony w Armento [...], a przechowywany obecnie w Monachium”³¹, zawierał w zestawie kwiatów również różę.

3. Miłość i erotyzm z imieniem róży

Przyrodnicze i zwłaszcza duchowe, jako też „mieszane” pejzaże z różą musiały dotknąć dziedziny miłości, wprost erotyzmu. Nie darmo kwiat ten uchodzi za symbol miłości – zmysłowej, ale i niezmiennej, wiecznej – zaś szczególnie jako egzemplarz osobny może być emblematem Wenery i ukochanej kobiety³²; uwydatniło się to m.in. w poezji Młodej Polski³³.

Przykładów z tego zakresu jest u poetki wyjątkowo dużo, nie krępowała się bowiem ani symboliką kolorów (np. stany uczuć często symbolizowała poprzez przeobrażenia róży białej), ani naturalnymi cechami „anatomicznymi” kwiatu. Trzeba się zatem powściągać w egzemplifikacji, aczkolwiek ten wariant motywu – celowo wybrany tutaj na koniec rozważań – pozwala rekapitulująco ogarnąć wiele zainteresowań i osiągnięć poetki.

Najpiękniejsze ujęcia pojawiają się w *Imaginie*, ale gdzie indziej również są interesujące przebłyski. Unikając w zasadzie epitetu: czerwony, ewokując go zaś domyślnie lub zastępczo poprzez obraz poetycki, znakami uczuć miłosnych obdarzyła Konopnicka kwiat rozmaitych barw, odcieni i postrzegany jako ornament, a więc np. różę bez atrybutów, białą, jutrzenkową, mdlejącą i omdlałą, polną, wiosenną, złotą i uformowaną w „różycę” (rozetę).

Gdy chodzi o ilustrację uczuć miłosnych, róża bywa rzadko ukazana „w pąkach” (I, 143; I, 39), chociaż podtekst erotyczny uwidacznia się np. w takich słowach wiersza ideowego:

³⁰ Zob. J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 9.

³¹ Guhl i Koner, *Hellada i Roma...*, op. cit., t. 1, s. 318.

³² Zob. W. Kopaliński, *Słownik...*, op. cit., s. 361–362; J.E. Cirlot, *Słownik...*, op. cit., s. 353. Szerzej o mitologiczno-symbolicznych związkach róży z Erosem – zob. J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 4, 6.

³³ Zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, op. cit., s. 45, 47, 49.

Słyszałem, jak się powój zwiął biały,
Jako pękają róż pączki dziewicze,

(*Nie nasza!* II, 147)

Zwykle jednak odsłania róża swoje części „osobiste”, intymne („pierś”, „łono”), jest bowiem najbliższą człowiekowi: w jego dłoni, na sercu lub pierśsiach i niezwykle usytuowana, ale np. „śpiąca”. Byłoby trudno o bardziej efektywną dla motywu topografię czułych miejsc.

Na przykładzie tego odniesienia tematycznego już we wczesnych wierszach widać załączkowo – jak w paku obiecujących antecedenencji – wszystko, co się później interesująco rozwinęło lub uszlachetniło, a więc nie tylko werbalizm, ale i szczerą prostotę.

Ach, do ciebie, różo biała,
Toast szczęścia i miłości!
[...]
Co piosenkę chcesz miłosną?
„...Pokochałem różę polną...”

(*Noce letnie* I; II, 2)

Ujawnia się też poczucie posłannictwa wieszczego, ewokowane poprzez kobiecy pejzaż medytacyjny i autorefleksyjny, w dość tradycyjnych dekoracjach, lekko zmodernizowanych, neoromantycznych.

Do ołtarza miłości pielgrzymuję cicha,
Płomień niosąc na ustach, a w sercu tęsknotę;
Na drogę moją słońce rzuca różę złote,

(*W Weronie* II, 216)

Później wyrodzi się z tego dojrzały idealizm, wprowadzie czasem nieco przestyliizowany:

A zaś miłości mocą jest, że na swym niebie
Nie widzi nigdy – siebie,
Ale świtaniami i mrokiem
Przed zachwyconym ma okiem
Nieskończonych blasków światy...
Słońc różyce, gwiazd bławaty,

(*Słabością nienawiści...* VI, 175)

Stąd rozwinie się też urzekająca prostota miłosnego wyznania w epepi chłopskiej, w którym może nieprzypadkiem odsłoni się szczególnie przyrodniczy związek z tym, że liść róży składa się „z mniejszych tak zwanych listeczków”³⁴.

Już ja twym sługą do śmierci ostaną,
Czy tu, czy w insze los rzuci nas kraje...
Drogę przed tobą w listeczki różane
Usypię!...

(PB, 129)

³⁴ J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 25.

Na każdym etapie życiowych i poetyckich wtajemniczeń – a to jest częsty motyw – czerwień i płomień róży miłosnej nie są nazywane wprost, ale wywołane poprzez odcienie barwy różowej albo jakkolwiek opisany rumieniec. W takich wypadkach, jak stwierdzał wytrawny estetyk epoki, „czerwoność przestaje być wyrazem niepohamowanej namiętności i walki, a przyjmuje charakter łagodnego żaru, spokojnego, ale zarazem i pełnego sił żywotnych”; staje się „barwą młodości i wdzięku, radosnego nastroju i miłości, barwą pierwszego rozkwitu życia w całej pełni jego poetycznych przejawów”³⁵. Podobnie wyrokują słowa J.U. Niemcewicza, przypominane w antologii z okresu modernizmu: „Żeby być różą – nie dość być czerwoną, / Trzeba być wonną i wdzięczną”³⁶.

U Konopnickiej widać ową cechę nawet w wierszach programowych (z podtekstem erotycznym), w których rozwijany jest jakby program edukacji seksualnej poprzez wzory z natury i wykładnię podstawowych pojęć:

Czy wiesz ty o tem, motyłu i kwiecie,
 [...]

 Że róże w pąkach płoną się wiosenne,
 [...]

 „Kocham” – to znaczy [...]

 [...]

 Chcę na twych piersiach być, jak róża biała,
 W której płomyczek tajemniczy pała,

(*Do kobiety I*, 143, 145)

Na niewymuszonej a urokliwej i niewinnej prostocie takich wierszy, choć jeszcze daleko niedoskonałych artystycznie, nie poznali się krytycy, obracając w żart liryczną „fabułę”, która u Konopnickiej tak (romantycznie) wyglądała:

Odtąd mieliśmy wspólne tajemnice
 Z wróżką, konwalia, powojem i różą,

(*Romans wiosenny I*, 55)

A tak przedstawiał się jej finał w oczach duchowego nauczyciela: „Niedługo trwało szczęście, bo w ogrodzie rozwinęły się okropne plotki (nie trzeba było wchodzić w konfidencję z konwalia, różą i powojem)”³⁷.

Na tej zaś – uczuciowej – drodze porywy i ekspresja szybko stają się coraz śmielsze:

³⁵ H. Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*, Warszawa 1888, s. 48.

³⁶ W. Bełza, *Złote ziarna zebrane z dzieł pisarzy polskich*, Poznań 1907, s. 39.

³⁷ K. Niedziałkowski, *Czemu dziś...*, op. cit., s. 157.

Drogę do ciebie serca wskazało mi drzenie
I szmery pocałunków w powietrzu uśpionem
I róża ta, co płonie rozchylonem łonem

(W *Weronie* II, 216)

Lecz dziś – nie mogę
Spać na twych piersiach... Dziś róża w mej dłoni
Od twego tchnienia – choć biała – się płoni

(Z *słowicznych pieśni* II; III, 2)

Kulminację i sublimację odnaleźć można w scenie, kiedy Imagina „uchyla się” z objęć młodzieńca, kładąc mu na ustach pocałunek. Opis płynącego stąd wrażenia składa się z utajonych porównań zakończonych taką kwintesencją:

Niech białe róże sypią kwiat swój bładny,
By oko ludzkie nie dojrzało drzenia
Ust, co się nagle napiły płomienia.

(Im, 61)

Ta róża odpowiada wizerunkowi bohaterki, która jest „płomieniem i aniołem” duszy (Im, 59) oraz wymarzoną ucieleśnieniem miłości wiecznotrwalej. Aurę emocjonalno-obrazową cechuje tutaj stosowność i konsekwencja. Niewiele wcześniej odblask obłoczków jawił się Lucyłowi:

[...] jak owe misterie
Słoneczne, one dna Rafaelowe
Z główek anielskich, co są jak baterie
Róż białych, w skrzydła rzuconych gołębie.
I trzepoczących się przez modre głębie.

(Im, 58)

Na koniec, jako *rara avis* w omawianym spożytkowaniu motywu, zostawiliśmy przykład z *Imaginy*. Otóż w kunsztownej, dygresyjnej strofie tego poematu poetka niezwykle subtelnie, wrażliwie i oryginalnie traktuje motyw, jako – by tak rzec – anatomistka rozmaitych sprzecznych uczuć i przede wszystkim róży. Przywraca jej bowiem świeżość kwiatu miłości, traconą lub zbanalizowaną w dobie nowożytnej, ale też zarazem reanimowaną w okresie neoromantycznym, najbardziej macierzystym dla *Imaginy*.

Wyjątkowo zacytujemy większy fragment (połowę dygresji), ciążyący poprzez kontekst w stronę kwietnej pointy.

Toga i biret i cały rynsztunek
Uczonych mężów – zapewne – nie plewa;
Lecz jakże błądzi ten, kto swój rachunek
Z szczęściem przez dyplom zrównać się spodziewał
Wszak nim druk nastał, był już – pocałunek,
A przed Nestorem jeszcze żyła – Ewa,
A nim Justynian prawa swoje spisał,
Na piersiach róży motyl się kołysał.

(Im, 27)

Ta literacka scenka łączy śladowy pierwiastek opisu z dyskursem wewnętrznym (z retoryką i solilokwium), jak przystało na dygresyjne, częstokroć samozwrotne (w stronę „ja” autora) pejzaże ducha. Ale nad podmiotowością transformują się te elementy w ogólnoludzkie i twórcze uniwersum. Motyl balansujący erotycznie „na piersiach”, czyli pąkach róży, jest kochankiem w poetyckim zapisie miłości odwiecznej i zmysłowej, miłości do ludzi i do poezji, przez którą cała wszechstronna afirmacja uwidacznia się i uniezwykla. Kulisty atrybut kobiecości, znalazłszy tak wdzięczny i obrazowy ekwiwalent, odegrał wyobraźniowo w konstruowaniu metafory zasadniczą rolę. Mówiąc językiem plastyki oraz młodopolskiej i naszej epoki, istotnie zyskał „wypukłość” – od fantazyjnej gry słowem i „piersi róży”, jako też poniekąd spodziewany, tj. intertekstualnie spokojniejszy z odnośną topiką. W Młodej Polsce róża była kwiatem szczęścia o charakterze erotycznym i w języku liryki funkcjonowała „jako metaforyczne określenie pięknych dziewczęcych piersi” (np. w wierszach Kasprowicza i Staffa)³⁸; we wspomnianym wcześniej z tytułu wierszu Staffa mówi się o „piersi pąkach”³⁹. Jako zmysłowy *postillon d’amour*, w tym jako zastępczy, a przecież zdecydowany kochanek wystąpiła już dawno, np. w jednym z listów antycznych znalazły się słowa: „zamiast mnie chociaż różę przyjmij. [...] Kazałem różom ucałować Twoją szyję, dotknąć się piersi i – jeżeli pozwolisz – odegrać rolę mężczyzny, a wiem, że mnie posłuchają”⁴⁰. U Asnyka w wierszu *Róża* (1869) ta posłanka miłości staje się nawet jakby rywalką do podziwiania wdzięku wybranki⁴¹. Konopnicka już we wczesnej poezji uwzględniła takie – jak sygnalizowane tutaj – role określonych elementów fauny i flory, percypowane z osobna i w ścisłym (miłosnym?) związku, wciągającym czasem człowieka.

[...] Rojami barwnemi
 Co ranek nowe tryskały motylki
 Świecąc jak drogie brylantowe szpilki,
 Na piersiach róży, [...]
 [...]
 Może kochankiem jest ten kwiatek inny,
 Co jej za rąbkiem przy piersi usycha?...
 [...]
 O te tajemnic podpisane znaki
 Na skrzydłach postów miłości, motyli...

(*Romans wiosenny* I, 51, 53)

W liście pisarki do Jarosława Vrchlickiego z 4 I [18]87 znalazły się refleksje na temat jego zbioru wierszy lirycznych *Motyle (Motyli všech barev, 1887)*, przypominające nieco obraz z *Imaginy* i poszerzające go

³⁸ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, op. cit., s. 47; zob. też s. 45, 48–49.

³⁹ Ibidem, s. 512.

⁴⁰ *Antologia listu antycznego*, oprac. J. Schnayder, Wrocław 1959, s. 254.

⁴¹ A. Asnyk, *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 74–75.

niezwykle oryginalnie o motyw odbiorcy (kręgu odbiorców) jako róży mistycznej:

Widziałam raz młodą Japonkę goniącą wachlarzem w powietrzu dwa białe papierowe motylki; łączyła je i rozłączała, chwyciła w czareczkę, dawała spoczywać na piersi lekko odkrytej, aż je uwięziła w świeżej róży kielichu. [...] Tylko że Pana motyle są żywe i płoną wszystkimi barwami. Ale i Pan tak igra z nimi jak czarodziej. Pozwala im siadać blisko sercu i podsłuchiwać jego bicie, a potem ruchem myśli pędzi je Pan tu i tam, aż spoczną w kielichu róży mistycznej – w duszy widza i słuchacza⁴².

Najbliższy kontekst dla erotyczno-anatomicznego uwikłania przytoczonego fragmentu stanowi widok „jednej tylko róży”, drżącej „u piersi” Imaginy (Im, 58) oraz obraz jej „cudnej” postaci, „jako róża biała” padającej „na piers” Lucyla (Im, 83), wreszcie opis przedziwnej reakcji na słowa bohatera:

A kiedy mówił tak, noc chłodna drżała
Od ognia jego ust, a róża śpiąca
Rozchyliła się, jako muszla biała
I otworzyła pierś swą do miesiąca.

(Im, 86)

Na tym podtekście erotycznym nie wyczerpuje się nośność motywu i dygresji, która wchodzi w obręb kwestii pryncypialnych. Mozolnie podejmowała je Konopnicka we wczesnych wierszach, ale nie z taką jak tutaj lotnością. Co więcej, teraz oprócz pytań daje również odpowiedzi albo zmusza do znacznie głębszych zamyśleń.

Czy „togi” i „birety” nie sprawiają czasem, że brakuje nam szczęścia w miłości albo chociaż najprostszej radości? Poetka nie oszczędza „uczonych mężów”. Rzeczywiście, w świetle faktów widać, że „dyplom”, choć nie „plewa”, został wymyślony później aniżeli zwłaszcza pocałunek i nie może być traktowany jako finał szczęścia. Dzisiaj zgodziłby się z Konopnicką np. Jan Twardowski, u którego miłość powiada: „nawet z dyplomem zgłupiejesz”⁴³.

W poetyckim dowodzeniu Konopnickiej figlarnie, bo przewrotnie, uwidocznił się akcent scjentystyczny. O pierwszeństwie miłości decyduje tradycja, wreszcie wypływająca z biologii (natury) empiryczna i pierwotna zmysłowość. Na stwierdzenie tego trzeba nam było wielu słów, gdy w naturze – od zawsze wahlwy motyl „u piersi” róży uzmysławia wszystko lepiej i krócej. Można dopowiedzieć, że wszystkie sposoby sztucznego rozmnażania róż (wymagające udziału człowieka), aczkolwiek fachowo i skrupulatnie przedstawione przez ubiegłowiecznego przyrod-

⁴² M. Konopnicka, *Korespondencja*, oprac. J. Śliźniński, T. 1, Wrocław 1971, s. 206–207.

⁴³ J. Twardowski, *Wiersze*, Białystok 1993, s. 108 (*Poczekaj*).

nika-monografistę⁴⁴, również „nie umywają się” do opisu Konopnickiej. Niepodobna zaś dopuścić, ażeby motyl w jej wierszu był – zeufemizowanym lub słabo odpoznanym – skrzydlatym pasożytem róży⁴⁵. Owad z poematu przypomina raczej mało znane filozoficzne rozważania z epoki pozytywistycznej o motylu jako symbolu (a nie dowodzie) nieśmiertelności⁴⁶. Konopnickiej chodzi o wiecznotrwałość miłości (co symbolizuje motyl w parze z różą), przeciwstawioną niepewności i ulotności splendorów oraz wszelakiej nabytej wiedzy. Wskazując własne preferencje, poetka nie przekreśla jednak definitywnie żadnej z przedstawionych dróg, tym bardziej w świetle również innych wierszy. Róże, nawet erotyczne, budowały u niej docelowo świat mozaikowej, wieloskładnikowej harmonii, doskonałości i zarazem zwyczajności, w duchu przekraczania siebie i akceptacji zjawisk nieusuwalnych. Przypominał on słowa zwolennika filozofii pozytywizmu G. Mereditha:

Rumieniec róż i brudny łachman przemina w jednakowym stopniu. [...] Filozofia uczy nas, że nie jesteśmy ani tak piękni, jak pączek róży, ani tak wstrętnei, jak brudny łachman i że zamiast być ustawicznym wahaniem się pomiędzy owymi krańcowościami, nasz widok własny jest zdrowy, znośny, płodny, a ostatecznie przyjemny⁴⁷.

4. Zakończenie

„Imię róży” sygnalizuje pewną niespodziankę – jak się bliżej przyjrzeć, względna – związaną z funkcją wyobraźni, pamięci, realiów, obserwacji i literackości. Spośród bowiem wszystkich kwiatów występuje w tej poezji najbardziej wszechstronnie i wielowymiarowo, jako komponent pejzaży ducha, natury i sztucznych. Te ostatnie są kombinacją wymienionych wcześniej (swoistą grą wyobraźni) oraz bywają ornamentem, elementem wystroju poetyckiego, składnikiem metaforyki erudycyjnej i użytkowej. Z całej flory kwiatowej ten motyw występuje również u Konopnickiej w relatywnie najbardziej urozmaiconych konfiguracjach. Wśród nich wiodącą rolę mogłaby trzymać troista formuła obecnej sesji, obejmująca poprzez medium róży zarówno pejzaże naturalne i duchowe, jak i pamięć (znowu rozgałęzioną, poczynając od literackiej, poprzez osobniczą etc.), wreszcie rozmaite miejsca.

Pejzaże z różą obrosły – podobnie jak ogromne połączenie poezji Konopnickiej (zwłaszcza wczesnej), a nawet ponad jakąś przeciętną miarę –

⁴⁴ J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. 101 i n., 178–182; jako „naturalne” traktował on tylko rozmnażanie „z nasion” (s. 101).

⁴⁵ Ibidem, s. 225.

⁴⁶ W.M. Dębicki, *Motyl jako symbol nieśmiertelności*, [w:] tenże, *Nieśmiertelność człowieka jako postulat filozoficzny przyrodoznawstwa. Studium*, Warszawa 1889, s. 158–168.

⁴⁷ Cyt. za: B. Worsfold, *O sędzi...*, op. cit., s. 133 (z utworu *Diana of the Crossways*, 1885; *Diana z rozstajnych dróg*).

w słowa iście kwieciste, napuszone, przesadnie strojne, połyskliwe tym nienaturalnym wdziękiem wprawek pisarskich i ambjonalnych polotów. Ale obfitują też na równi, uwypuklając obszar kontrastów, niedoli i wewnętrznych zmagania (np. trudów inicjacji i dojrzałości), w słowa najeżone, ostre, atakujące, apelujące do sumień; wreszcie nierzadko są zasobne w wątki wyprowadzone na dukt równowagi duchowej i mistrzowsko opanowanego rzemiosła, a więc prawdziwych poetyckich oczarowań.

Zainteresowanie badawcze tym jednym elementem pozwala ujrzyć wielowymiarową poetycką deskrypcję, za którą można chwalić to wierszopisanie; w sam raz podług pozytywistycznego kanonu użyteczności. To, za co cenimy zaś prozę Konopnickiej, mogło wyjść przecież z jej poezji, genetycznie wcześniejszej; związki mogą być zresztą obustronne i wielokształtne. Gdyby ta poezja nie przypominała czasem nieco prozy, np. poprzez dyskursywność, żywioł fabulistyczny, frazeologię (np. publicystyczną), motyw róży nie byłby może tak interesujący. To przecież kwiat, który nieczęsto zadziwia w poezji nowożytnej, choć pojawia się w niej prawie tak często jak przecinek. Także i u Konopnickiej „róża” niejedną raz tyle (niewiele) znaczy – naturalnie niezauważalna. Ale nie te przypadki zaciekawiają najbardziej. Raczej chodzi o okazy stanowiące jakby test poetyckiej wrażliwości i wirtuozerii. Aczkolwiek nie na tym w zasadzie diapozonie estetyczno-emocjonalnym i ideowym, co np. laur i korona cierniowa, wieloaspektowy pejzaż z różą stanowi jednak motyw wyraziście probierczy, ukazujący np. olbrzymią skalę tonów, wzruszeń, emocji i przekonań, narzucający przecież potrzebę czytelniczkiej selekcji, cedzącej ziarna.

4.1. AUTOPORTRET DAMY Z RÓŻĄ

Nawiązując do mowy kwiatów i do ekspresji całej przyrody, a łącząc ją czasem z emblematyką lub symboliką świata artefaktów i kultury duchowej, Konopnicka rozmaicie definiowała swoją rolę artystyczno-ideową i przeżycia, np. stawiała jako swój „znak” i „godła” – cierni i włócznię w ciele Chrystusa na krzyżu, obrosłym w „głogi⁴⁸ [...] piołuny i w osty...” (*Miserere* IV, 179). Jednak zdaje się, że jakby dopełniając powyższy (auto)wizerunek albo kreśląc go z innego punktu widzenia, połączyła własny znak rozpoznawczy także z różą, jako powszechnym i wielobarwnym krzewem ciernistym, ozdobnym i symbolicznym. Ten emblemat umożliwiał samookreślenie zarówno pod względem umiejętności, przekonań (w tym gustów estetycznych), jak i posłannictwa. Zabrzmiąłoby to dość banalnie, gdyby nie bogactwo i wielofunkcyjność tego motywu w omawianej poezji, zogniskowanego przeważnie wokół określonego centrum. Przeróżne poetyckie obrazy z różą są więc najczęściej pejzażami z Konopnicką, ubraną w rozmaite maski podmiotowo-liryczne, ale też próbującą mówić bez osłonek.

⁴⁸ Nawet „praktyczni hodowcy”, dowodząc „pełnej nieświadomości rzeczy”, dziką różę nazywali wówczas głogiem (J. Kaczyński, *Róża*, op. cit., s. II).

Zatem obfita kolekcja przejawów motywu, rozmaicie nacechowanych pod względem prawdziwości doznań, asercji ideowej czy celności artystycznej, wcale nie jest zagadkowa. Kolaż literackich technik i wyodrębniających się ułamków – *notabene*, róża najpiękniej się tutaj realizuje w poetyce fragmentu, mikrofenomenowi albo w zderzających się sekwencjach z różnych tekstów – wiedzie w tę samą ścieżkę rekonstruującej się biografii wewnętrznej, w stronę zaciekawiającego „ja” artysty i człowieka, co np. osobiste archiwalia i odnotowane rozmowy z przyjaciółmi, które złożyły się na opowieść Zofii Turowskiej pt. *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką* (Warszawa 2000).

A jeszcze ogólniej patrząc, róża jest też w poezji Konopnickiej doskonałym przewodnikiem po świecie pejzaży romantycznych, pozytywistycznych i neoromantycznych; egzotycznych, realistycznych i duchowych; inicjacyjnych i znad krawędzi życia, ale ku otchłani zstępujących w odpowiednich dekoracjach i często nostalgicznie, kontemplacyjnie. Róża znakomicie nadawała się do wizerunków zbiorowości i jednostek, i autoportretów zabarwionych perspektywą *memento mori*. Śladowy refleks jeszcze przedromantycznej funkcji „zegarowej” przyrody (pejzaże były wyznacznikami czasu i miejsca)⁴⁹, jednak zmodyfikowany, wyposażony bowiem w duchowość i dekoracyjność, wyglądałby więc następująco w świetle refleksji nad intymno-ideową przystanią, jako wyzwaniem dla świata, ale i azylem, miejscem wiecznego wychnienia od „skwarów życia”.

Gdzie jest mój dom? – Czy tam, gdzie smutek cichy
W przestrzeni drży, jak skarga konająca...
Gdzie srebrne lzy padają w róż kielichy,
(*Gdzie jest mój dom?* I, 124)

Znam jeden taki zakątek na ziemi,
Gdzie by mi błogą była noc bez świtu
Brzozy tam płaczą listkami drżącemi
Białe kolumny na tłach z róż, z błękitu
(Im, 97)

W ostatnim przykładzie zadziwia nie tylko kolorystyka, współtworzona przez „tła” z róż, ale i koturnowość oraz teatralizacja obrazu, mającego przecież – z założenia – przemawiać prostotą. W związku z widmem lub przeczuciem śmierci pojawiają się jeszcze dalej w *Imaginie szablonowe* „róż kwiaty” (Im, 138), ale też uwaga, że człowiek ma prawo do „sławy”, usymbolizowanej przez „koszyk róż”, dopiero „kiedyś, na własnej swej stypie” (Im, 40).

Zależnie od treści, które się odsłoniły i w związku z ostatnim wątkiem, można dwojako tłumaczyć, dlaczego warto było się zająć w tej po-

⁴⁹ Zob. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne KUL”, Filologia Polska, T. XIV, z. 1, Lublin 1966, s. 27, przyp. 63.

ezji „różą”. Otóż – po pierwsze – w liście pisanym miesiąc przed śmiercią Konopnicka, godząc się z okolicznościami uwarunkowanymi zdrowiem, smuciła się jednak z takiego powodu: „Żal mi oczywiście wyjeżdżać teraz z Żarnowca. Tak astry kwitną i róże”⁵⁰. A po drugie, przecież w związku z pierwszym, „astrą” nie zakwitły tak pięknie w tej poezji co róże, mogące się również położyć na życiu lub grobie niejednego z tych, co się Konopnicką dłużej interesowali.

Dama z różą. Czy byłby to mniej na pierwszy rzut oka widoczny, ale najbardziej rzeczywisty emblemat poetycki Konopnickiej, piszącej o swojej „łódce”:

Listki złotych róż
Sypią się w jej ślad
(*Pod zorzą* II, 225)

W takich pejzażach z różą, choć częstokroć przepoetyzowanych, pi-sarka znajdowała odbicia samej siebie. Imaginacyjne i realne krajobrazy zmieniały się nieraz w autoportret. Natura, owszem, była ważna, ale może jeszcze więcej: uczucia, refleksja i ekspresja. W takim sensie „w imię róży” są to pejzaże „prawdziwe”.

⁵⁰ List z 9 IX 1910, rkps Arch. K. IBL, cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1973, s. 285. W 3-hektarowym parku żarnowieckim, stanowiącym razem z dworkiem dar narodowy dla poetki, najwięcej rośnie bżów lilaków, jaśminowców i właśnie róż; poprzednicy poetki w Żarnowcu zwrócili również uwagę na walory krajobrazowe najbliższego otoczenia, organizując przestrzeń wokół dworku (wg W. Dubis, Z. Łopatkiewicz, *Dworek Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Historia i terażniejszość*, wyd. II, Warszawa 1980, s. 7, 9; Z. Łopatkiewicz, *Żarnowiec – tradycja i terażniejszość*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XI/1976, s. 166).

Marii Konopnickiej
Pieśń o ziemi naszej
– mityczny krajobraz Polski

Wydany w 1907 roku¹ utwór Marii Konopnickiej *Ziemie polskie*, z podtytułem *Krajobraz* dziś jest zupełnie zapomniany i nieznany. Właściwie żadna monografia twórczości poetki nie ujmuje tego tytułu². Jest to o tyle dziwne, że – jak podaje Tadeusz Budrewicz – dzieło Konopnickiej było niegdyś niezmiernie popularne, a jego fragmenty często zamieszczano w podręcznikach szkolnych. „Na początku wieku XX – pisze badacz – krajobraz Polski czytelnikom bardziej się kojarzył z patetyczno-lirycznymi opisami autorki *Roty*, niż z melodyjnymi strofami Pola”³.

Już sam tytuł dziełka przywołuje na myśl (co zauważył cytowany wcześniej T. Budrewicz) inny utwór literatury polskiej XIX wieku, a mianowicie *Pieśń o ziemi naszej* Wincentego Pola. Spisany w 1835 roku, a wydany w 1843 wierszowany utwór autora *Mohorta* jest relacją swojej podróży po polskich ziemiach. Narrator–podróżnik opisuje kolejne dzielnice Polski pragnąc „z serca czy z pamięci coś wysnować i zanucić”. Jest to obraz pełny, przedstawiający poetycki zapis nie tylko osobliwości geograficzno-klimatycznych, ale i charakterystykę ludu zamieszkującego poszczególne rejony, ich obrzędy, zwyczaje, sposób życia itd.

Jeden z wcześniejszych badaczy twórczości Pola, Roman Zawiliński⁴, skrupulatnie wylicza i datuje wszystkie odbyte przez autora *Pieśni* podróże po Polsce (dobrowolne lub przymusowe). Peregrynacje te, zdaniem badacza, pozwoliły Polowi na opis „i Górali i Litwinów / I Żmudź świętą i Rusinów”; jednakże obraz ziem polskich kreślony przez autora jest przede wszystkim przesączony nutą „rzewności i miłości”. Ów liryzm

¹ Gwoli ścisłości dodam, że utwór *Ziemie polskie* wydany był trzykrotnie: dwa razy w edycji zbiorowej pt. *Polska. Obrazy i opisy* (Lwów 1904, 1906) oraz osobno, właśnie w 1907 roku w Warszawie. Na tekście tego ostatniego wydania opiera się moja analiza.

² Jediną współczesną analizą tego utworu jaką odnalazłam jest praca T. Budrewicza pt. *Poetycka lekcja ojczystej geografii (o „Ziemiach polskich” Marii Konopnickiej)* znajdująca się w tomie *Pamięć zbiorowa w procesie integracji Europy*, pod red. J. Łaptosa, Kraków 1996. Do tego autora wspomnianego artykułu będę się odnosić w dalszych częściach niniejszego referatu.

³ T. Budrewicz, *Poetycka lekcja...*, op. cit., s. 45.

⁴ W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*, ze wstępem R. Zawilińskiego, BN, seria I, nr 21, Kraków [1929]; z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty, z podanym numerem wersu.

intymnych związków narratora i kraju kształtuje się przede wszystkim dzięki koncepcji narratora-podróżnika. Zdaniem Marii Janion jest to „człowiek zwykły”, obeznany ze sprawami i historią kraju, ze sprawami jego mieszkańców, jednocześnie zaś jest on „wyrazicielem mądrości potocznej i uczuć powszednich”⁵.

Perspektywą oglądu krajobrazów jest w tym poemacie widzenie z „lotu ptaka”, a może właściwie „lotu ducha” zafascynowanego polskością. Dzięki temu staje się utwór idealnym przykładem romantycznej podróży krajowej – pielgrzymki po ziemi ojczyściej. Janina Kamionka-Straszakowa dowodzi, że to właśnie romantycy odkryli i – można powiedzieć – „uświęcili” taki typ podróżowania, jednocześnie jednak zmieniając jego kierunek. Oto bowiem uprzywilejowane zostały podróże w głąb, ku centrum – podróże w głąb własnej historii i tradycji, do centrum narodowości, do wnętrza własnej indywidualnej i zbiorowej świadomości i tożsamości. Podstawową trasą i strukturą podróżowania stała się więc wielka, ojczysta *grand tour* narodowa, przeciwstawiona *grand tour* europejskiej, która w takiej sytuacji zaczyna tracić na atrakcyjności. W sferze uzasadnień ideowych wiązało się to m.in. z romantyczną teorią narodowości i ludowości. Badaczka pisze dalej:

Romantyczne pielgrzymki narodowe stały się powszechną praktyką obyczajową w kręgach inteligencji twórczej, która wzięła na siebie rolę ocalania i integrowania świadomości narodowej wokół wspólnych wartości. Takie pielgrzymki praktykowali liczni ówczesni pisarze i poeci: W. Pol, T. Lenartowicz, J.I. Kraszewski, R. Zmorski, W. Wolski, W. Syrokomla, S. Goszczyński, R. Berwiński, [...] i wielu, wielu innych. Zaczął się wtedy ustalać model podróży krajowej⁶.

Głównymi ogniwami takiej podróży do gniazda były m.in. Gniezno, grody Mazowska nad Wisłą, Kraków (kolebki państwowości polskiej), miejsca święte historii Polski i groby bohaterów (Wawel, Warszawa, zamki polskie, ruiny i budowle historyczne). Atrakcyjna stawała się wędrówka lub żegluga „z biegiem Wisły”, od Tatr po Bałtyk, zwiedzanie regionów „ukrainnych”, rubieży państwowości i narodowości, wreszcie – miejsc osobliwych, niezwykłych, o niepowtarzalnym kolorycie lokalnym (Wieliczka, skały i grotty koło Ojcowa, przełom Dunajca, puszcze północne). Podróż współczesna, motywowana sytuacją zagrożenia narodowości, przybierała postać wędrówki historycznej.

W schemat takiej podróży niewątpliwie idealnie wpisuje się utwór Wincentego Pola. Warto się jednak przyjrzeć, jak z takiej perspektywy wygląda tekst Marii Konopnickiej. Zdawać by się mogło, że autorka *Ziem polskich* idzie w ślady romantyków, korzystając z wypracowanych przez nich wzorów, równocześnie jednak wnosi do ustalonego przez nich pa-

⁵ M. Janion, *Wstęp*, [w:] W. Pol, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy M. Grabowska, Wrocław 1963, s. XLIX.

⁶ J. Kamionka-Straszakowa, hasło: *Podróż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 700.

radygmatu elementy całkiem nowatorskie, wynikające z nowych prądów literackich i artystycznych, z którymi stykała się pisarka. W niniejszej pracy chciałabym się przyrzeć właśnie tym elementom, porównując utwór Konopnickiej z tekstem Pola.

Warto wspomnieć, że w podróżopisarstwie miała poetka już niejaki doświadczenia, jednakże niezbyt udane. W latach 1882–83 na łamach „Kłosów” i „Tygodnika Powszechnego” ukazały się jej *Wrażenia z podróży* po Austrii i Włoszech. Ta pierwsza próba samodzielnej prozy nie zdobyła uznania krytyki. Szczególnie ostro atakował poetkę „Wędrowiec” piórem Sygietyńskiego:

Pani Konopnicka [...] pamiętała tylko o metaforach, o antytezach i antyfrazach, o przenośniach i przekładniach, o wszystkich prawych i nieprawych dzieciach retoryki, która wprawdzie najpowszedniejszym myśлом daje pozór niezwykły, ale przez sztuczność formy popospolituje treść. Natura, ten jedyny regulator opisowości, wymyka się jej z rąk⁷.

Podobne zarzuty formułuje pod adresem autorki *Wrażeń* Alina Brodzka:

Patetyczne opisy przyrody wzorowane na poetyckich krajobrazach romantyków, konwencjonalne zwierzenia narratorki źle łączyły się z reportażowymi scenkami podchwytującymi zabawne obyczajowe ciekawostki. Brakowało jeszcze autorce wprawy w kompozycji i kontroli nad środkami wiodącymi do jedności nastroju lub, przeciwnie, do dysonansów zamierzonych⁸.

Warto tu zauważyć, że Brodzka z owych „romantycznych krajobrazów” czyni Konopnickiej raczej zarzut, podczas gdy ostatnie badania w tej dziedzinie, na przykład praca *Konopnicka na szlakach romantyków* Barbary Bobrowskiej, jasno wskazują na znaczenie wątków i motywów romantycznych u poetki. Autorka tejsze pracy podkreśla wielokrotnie twórcze i nowatorskie podejście pisarki do spuścizny romantyków, które wniosło cenne jakości do twórczości Konopnickiej.

Wracając jednak do wypowiedzi Aliny Brodzkiej trzeba wspomnieć, że zauważa ona i pozytywne strony relacji Konopnickiej z podróży, np. budowanie wyrazistych sylwetek spotykanych przez poetkę ludzi. Tę umiejętność wykorzysta później autorka do konstruowania mistrzowskich, zwartych w swej kompozycji nowel⁹. I choć uprawianie podróżopisar-

⁷ A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży” Marii Konopnickiej*, „Wędrowiec” 1884, nr 10 i 11.

⁸ A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 89–90.

⁹ Podobne uwagi na temat *Wrażeń z podróży* Marii Konopnickiej znajdziemy także u innych współczesnych badaczy twórczości autorki *Imaginy*: Jadwigi Słomczyńskiej (*Maria Konopnicka, życie i twórczość*, Łódź 1946), Jana Baculewskiego (*Maria Konopnicka*, Warszawa 1978, s. 11) i Gertrudy Skotnickiej (*Marii Konopnickiej relacje z pewnej podróży*, [w:] *Maria Konopnicka – nowe studia i szkice*, pod red. J.Z. Białka i T. Budrewicza, Kraków 1995, s. 41–42, s. 48).

stwa zawiesi Konopnicka na dobre dwadzieścia pięć lat, to idei podróży na pewno nie.

Utwór, który będzie mnie tu interesował, wydany został po latach licznych wyjazdów poetki do kurortów europejskich. Warto dodać, że w tym czasie jest ona właścicielką (od 1903 roku) kawałka polskiej ziemi – dworku w Żarnowcu. Ten fakt musiał mieć znaczący wpływ na Konopnicką, tak długo poszukującą własnego skrawka przestrzeni: dawał jej poczucie stałości, pewności. Na pewno nie pozostało to bez związku z powstającym w tym czasie utworem. Właśnie nastrój spokoju i dostojności zdominuje inicjalny fragment *Ziem polskich*:

Oblicze ziemi naszej oddycha szerokim spokojem. Jest to spokój pogody i siły. Ziemia ta czuje się sobą. Czuje się całością i jednością w sobie¹⁰.

Tym stwierdzeniem rozpoczyna autorka prezentację rodowodu ziem polskich; jest to rodowód mistyczno-magiczny, próba nowej kosmogonii.

Ziemia nasza narodziła się czasu pogody i ciszy. Było to – musiało to być – jakoweś słoneczne zaranie; jakaś promienna, tęcza chwila sojuszu pomiędzy niebem a ziemią; jakiś mocny i płodny wiew życia; jakieś wielkie „jaro” przyszłości. (s. 4)

W tym krótkim fragmencie daje się odczuć duch modernistycznych pomysłów: jest w nim coś z *Requiem aeternam* Przybyszewskiego, coś z prób Micińskiego, jakieś poszukiwanie prapoczątku dziejów. Choć więc pomysł budowy „mitu początku” jest tu bądź co bądź modernistyczny, sposób przedstawienia będzie zupełnie inny. Nie ma u Konopnickiej ognia tworzenia, buchających gejzerów prasy – którą modernistami różnie identyfikowali – ale raczej powolny, naturalny, zgodny z rodzimymi wyobrażeniami proces rodzenia się naszych ziem; chociaż wszystko będzie wyrażone językiem biblijnej *Genesis*:

Aż gdy się wypełniły czasy, pękło i samo złuskało się na niej zwierciadło morza, które się przed wiekami o Ural jednym wrębem, a o Karpaty drugim zaparło było, a ona [...] wyjawiała się słońcu w łagodnych, rozległych, lekko falujących płaszczyznach i wyżach [...] zębata koroną tatrzańskich turnic ukoronowana [...] pełna błogosławieństwa życia i łaski płodności. [...] Wnet z tajemnych źródlowisk buchnęły wody słodkie, żywe, grające. (s. 5)

Przez kolejne „wylanianie się” elementów pejzażu dochodzi do zwieńczenia dzieła stworzenia:

A wtedy świat stał się jakoby cichszy, jakby bezpieczniejszy w sobie. (s. 6)

¹⁰ M. Konopnicka, *Ziemie polskie. Krajobraz*, Warszawa 1907, s. 1. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Przy każdym cytowanym fragmencie będę dalej podawała w nawiasach numer strony.

W tym momencie do kosmogonii Konopnickiej wprowadzona zostaje nuta romantycznego mesjanizmu. Dowiadujemy się bowiem, że Polska była jedyną wyspą spokoju i szczęśliwości w nowo powstałym świecie.

Do huku mórz szturmujących południowe i zachodnie lądy [...]; do ogłuszającej i morderczej wrzawy zajadłego boju z naturą, przybył ton nowy, szeroki, potężny ton zgody z nią, przymierza, współpracy. Do skłóconego chóru posępnych i okrutnych głosów przybyła nuta ufności, nadziei. (s. 6)

Jest to więc obraz jasny, pełny, pozostający w doskonałej harmonii z naturą. Ciekawe, że Konopnicka świetnie „wyczuła” i zastosowała istotę zjawiska, którą współcześni badacze nazwali i opracowali jako poetykę mitu. Właściwie tę inicjalną część utworu pisarki można badać według kryteriów wypracowanych chociażby przez E. Mielecinskiego¹¹. Ten rosyjski badacz stwierdza m.in.: „kardynalną cechą mitu, zwłaszcza pierwotnego, jest sprowadzenie istoty przedmiotów do ich genezy. [...] przeszłość mityczna to nie zwyczajne czasy poprzedzające, lecz szczególna epoka prątworkzenia, epoka czasu mitycznego [podkr. – J. Z.]”¹². To samo odnajdujemy w *Ziemiach polskich*: autorka kreuje przed oczami czytelnika praczas, *Ur-Zeit*, czas, od którego wszystko wzięło swój początek, czas, od którego zaczęto odliczać czas empiryczny.

Jak w każdym dziele stworzenia i tutaj pojawia się człowiek. U Konopnickiej człowiek–Adam przyjmuje status człowieka–oracza, który

wyjawiał się tu w istotnym przeznaczeniu swoim; wyjawiał się w błogosławieństwie i słodyczy pracy, a nie w jej kłatwie prastarej. (s. 6)

Również trud podjęty przez mitycznego oracza nie będzie, jak się okazuje, zwykłą pracą na roli. Uczennica Mickiewicza i Słowackiego dostrzega w niej coś więcej – to „wielka wyroczna praca uduchowienia każdego źdźbła ziemi”. W tej naturalnej harmonii pracy i ziemi oracz staje się jej synem, a ona – macierz–rodzicielka – odplaca mu „obfитоścią rodów i chleba”.

Pierwsza część utworu jest więc, jak widzimy, jasna, spokojna; nie pojawia się w niej żaden cień zagrożenia prasłowiańskiej Arkadii.

Tak uczynione jest miejsce ukojenia, sięgającego w głąb życia innych ludów, szeroką falą pogody i ciszy. Tak uczyniona jest kraina spokoju i kraina pracy dla przyszłości; Ziemia, która gospodyni na zbożowych łąkach; Ziemia dostojnego, tchnącego pogodą oblicza. Tak uczyniona jest macierz rodów polnych – Polska. (s. 7)

Jak widzimy, tę „genezyjsko-mitologiczną” część utworu kończy Konopnicka etymologicznym wyjaśnieniem nazwy naszego kraju. Autorka,

¹¹ Mam na myśli sztandarową w tej kwestii pozycję tego badacza pt. *Poetyka mitu*, tł. J. Dancygier, przedmowa M.R. Mayenowa, Warszawa 1981.

¹² Ibidem, s. 214, 215.

co jest zresztą zgodne z istniejącymi w polskim językoznawstwie tendencjami, słowo Polska wywodzi bezpośrednio od rzeczownika pole¹³. W ten sposób ponownie podkreślona zostaje nierozdzielność ziemi i człowieka (Polaka), już nie tylko w planie geograficznym (miejsce zamieszkania), ale także symbolicznym – przez związek z nazwą kraju. Takim akcentem pisarka zamyka w jedną spójną całość swoje rozważania o prapoczątkach ziem polskich, swój mit pierwotny, moglibyśmy powiedzieć za Mioletinskim.

Spróbujmy porównać inicjalne fragmenty *Ziem polskich* z domniemanym wzorem – *Pieśnią o ziemi naszej*. Tekst Pola nie zawierał tak niezwykłego preludium, niemniej jednak w dalszych partiach utworu Konopnickiej o wiele silniej zbliża się do wypracowanego w romantyzmie wzorca podróży; widać to choćby w następującym fragmencie:

Organiczna jedność ziem polskich nie wyłącza bogatej różnorodności tak ich wewnętrznego ukształtowania, jak i zewnętrznej postaci. Owszem, jedność ta obejmuje sobą całe, tak bardzo odmienne w sobie światy, że przyrodzona ich różnorodność stała się jako potężna czynna, wyjawiająca się w różnorodności form życia spórodowych, [...] różniących się między sobą gromad ludzkich [...], jak: górali, puszczaków, pomorców, pojezierzan i właściwych, na równinach osiadłych polan. (s. 9)

Pojawia się u Konopnickiej przekonanie, że różnorodność ziem, którą tak opiewał Pol, była dla nich jakby naturalną koniecznością:

Tak więc, zanim ludzie ziemie te dzielili, już one dzieliły się same przedziwną różnorodnością swoją. Dzieliły się rozbudową gór i dolin, głębokim mrokiem puszczy i świetlistością jezior [...]. Dzieliły się tym wszystkim, czym je w szczególności jakiś sposób nadała, wymianowała, ubogaciła lub upośledziła przyroda. I ten jest podział ziem tych naturalny. I co za tym idzie – pierwotny. (s. 10–11)

Konopnicka zdaje się twierdzić, że pierwotność i instynktowność wszelkich procesów zachodzących na polskich ziemiach jest nie tylko konstytutywna, ale także zapewnia niezmienny porządek rzeczy.

Kolejną kategorią mającą dla Konopnickiej ogromne znaczenie w opisie naszego kraju jest „polność”. Wspominałam już o etymologicznym aspekcie tej kategorii, jednak autorka uznaje ją także za właściwość, za „rdzeń naszego narodowego życia, naszego duchowego rozwoju”. To polność, zdaniem poetki, nadaje Polsce kolor i charakter, którego

¹³ Takie samo wyjaśnienie odnajdziemy chociażby w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera. Analizując hasła *Polanie* i *pole* dowiadujemy się, że „od pola przezwani Polanie”, a od nich pochodzi nazwa Polski. Związek z polem ma tutaj dominujące znaczenie i bierze się z istoty praindoeuropejskiego rdzenia *pela-* występującego w wyrazach o znaczeniu: „równy, cienki, płaski” (lit. *płonas*, gre. *pelanos*, łac. *planus*). Ibidem, s. 428–429.

nie mają mocy zatrzyć, ni przeprzeć ani Tatry dźwigające na zawrotną wyżynę poszarpane wirchy, ani morza bijące zapienioną płetwą [...], ani pojeziorne rozcieki Prus, Inflant, Kurlandii, ani zatajone puszcze Litwy, ani bagniste zapadliska kotliny poleskiej, ani ukraińskie stepowe rozłogi. (s. 13)

W tych polnych przestrzeniach rozmieszczone zostają piórem poetki polskie rzeki i jeziora: „graniczna Odra”, w której szumie słycać warbitew, „Warta rodowa, nad którą Polanie pierwszym się uwiązali rojem i zarabiali pierwszy plastr dziejowy Piastowego miodu”, „wyroczone Gopło, nad którym siedzi koronna Kruszwica” (s. 15–16). Co ciekawe, o ile „polność” kojarzy się u Konopnickiej z prehistorią, pierwotnością, o tyle hydrografia okolic Wielkopolski i Mazowsza wprowadza element historii:

Wszystko to wody ważne, pamiętne, zadumane ogromną przeszłością narodu. Wody pełne w sobie jakiejś złotej baśni, która się tu opowiada w przeciągłych poszumach, z wieku na wiek, z rodu na ród; pełne jakis wielkich niedośpiewanych rapsodów, których ostatnie tony na harfie czasów nie rozbrzmiały jeszcze. (s. 16)

Takim obrazem wpisuje się Konopnicka w ogólną tendencję wykorzystywania motywów akwaticznych w literaturze: „Bo rzeki bardziej [...] niż jeziora obsługują wyobraźnię historyczną – napisze Józef Bachórz. Płynąc przez Polskę, rzeźbią i zdobią jej wizerunek geograficzny, nadają «fizjonomię» przestrzeni ojczyściej, ale jeszcze wyraźniej «płyną» przez dzieje”¹⁴. Jest to równocześnie archetypiczne traktowanie wody, która swoją ciągłą ruchliwością, opadaniem i wznoszeniem się, nieustannym płynięciem zawsze prowokowała do porównań i analogii z upływem czasu¹⁵.

Kolejnym etapem podróży stanie się „serce Polski” – Mazowsze: „Wisła i Warszawa, to prawie że nie miano grodu albo rzeki, ale zaklęcia, na śmierć i na życie, ale hasła, obwoływane z wieku na wiek po strażnicach narodowego ducha”¹⁶. W tym rozdziale peregrynacji spotkamy się wreszcie z opisem mieszkańców:

Lud, to się kwieci, modrzy i czerwieni w swoich krasnych wełnach, to bieleje siwymi lnami siermięgi i płótnianek, to brunatną sukmaną podobnym się czyni świeżo odwalonej skibie. (s. 17)

Od tego momentu autorka szkicuje obraz mazowieckiej wsi: rozśpiewanego ludu, pysznych łąnow, bogatych sadów i borów. Warto tu zwrócić uwagę na technikę obrazowania przyjętą przez poetkę. Mamy tu bowiem do czynienia z dominacją dźwięku (i określeń z nim związanych) nad kolorem! Ten krajobraz raczej się „słyszy” niż widzi. Jest więc w nim

¹⁴ J. Bachórz, hasło: *Akwaticzne motywy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 9.

¹⁵ Patrz: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: *Woda*.

¹⁶ Ibidem, s. 17.

„pieśń samorodna z piersi ludu”, która towarzyszy mu w grobie i kolebce. Owa pieśń „nosi się po jarach”, „dzwoni z grabliskami po sianożęciach”, zawodzi, „skrzypi w starych sosnowych krzyżach”, „szemrze pacierze”. Lud ciągnący do kościoła – „słyszy jego dzwony”, a nie np. widzi jego wieże. Pełno tu też „ptasich przelotów i gwarów skroś szum lip i brzęku pszczelich rojów”. Biją w niebo „strzeliste wzdychania” i „łomot zaciśniętych pięści w przejęte skruchą piersi” daje się słyszeć podczas nabożeństw. W pobliskim dworku: „cyka zegar gdański”, a przez melodie kurantów słyszeć „sodalisów spod Baru” i „poszepty zmagających na wałach litanii” (s. 19–21).

Ten swoiście udźwiękowiony opis krajobrazu kończy się stwierdzeniem: „Ale nad wszystkie poszepty i głosy wznosi się, panuje królewski szum Wisły” (s. 21). Trzeba powiedzieć, że takie podejście do opisów pejzaży panuje w całym utworze. Niewiele u Konopnickiej barw czy opisów konturów i kształtów przedmiotów; jest ona raczej muzykiem niż malarzem. Czytelnik jej prozy zostaje zaatakowany przez olbrzymią falę efektów dźwiękowych.

Taka prezentacja krajobrazu, jakkolwiek ocenialibyśmy całą poetycką prozę Konopnickiej, zasługuje chyba na zwrócenie uwagi. Nie bez znaczenia jest także konsekwencja, z jaką autorka posługuje się tą techniką w całym utworze. Zasadniczą rolę odegrały tu zapewne doświadczenie i doskonały warsztat poetycki Konopnickiej, choć docenić należy także nowatorstwo ujęcia, zbliżające ów fragment do modernistycznych technik przekazu artystycznego (ekspresjonizm).

Na takie mocne akcentowanie motywów pieśni i muzyki zwraca także uwagę Tadeusz Budrewicz. Zdaniem badacza, owa „akustyczność” służy autorce do dwóch celów: po pierwsze – oddaje charakter opisywanych krajobrazów, po drugie zaś – jednoczy człowieka z naturą. Badacz stwierdza: „Pieśń integruje przyrodę i człowieka, integruje ludzi w gromady, gromady – w naród świadomy swej przeszłości, pamiętający o dziejach, kultywujący historyczne pamiątki”¹⁷. Taka interpretacja wiąże się oczywiście z całościową oceną autora, który w *Ziemiach polskich* chce widzieć „koncepcję polityczną” Konopnickiej. T. Budrewicz pisze:

Zakłada ona [Konopnicka], iż terytorium Polski stanowi całość organiczną tak ze względów geograficzno-przyrodniczych, jak i z racji wspólnego dziedzictwa historycznego. [...] Cechy przyrodnicze krajobrazu kształtują charakter mieszkańców tych ziem. Są też świadkami historycznych wydarzeń, stanowią pamiątki przeszłości i nie pozwalają zapomnieć o niepodległym państwie w granicach przedrozbiorowych. Pamięć o historii jest z kolei czynnikiem integrującym mieszkańców poszczególnych regionów w jedną zbiorowość narodową¹⁸.

W moim przekonaniu, nagromadzenie określeń dźwiękowych może również służyć innemu celowi. O ile rytm utworu Pola jest prosty, skocz-

¹⁷ T. Budrewicz, *Poetycka lekcja...*, op. cit., s. 54.

¹⁸ Ibidem, s. 56.

ny¹⁹, o tyle u Konopnickiej mamy do czynienia z próbą uwznioślenia artystycznego przekazu, podniesienia go do stylu wysokiego (*gravis*). Dźwiękowy opis pejzaży prowadzi do dużego zrytmizowania prozy. Pod względem stylu zbliża to *Ziemie polskie* do eposu, a tym samym – sakralizuje tekst, tekst o Ojczyźnie. Jest to oczywiście epos swoście pojmowany; nie opowiada przecież o bohaterskich czynach herosów czy bohaterów. Nawiązuje jednak do *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza – jest swoistą epopeją pamięci o Polsce i jej przeszłości. Taki zabieg jest konsekwencją przyjętej już we wstępnych partiach utworu świadomej mityzacji tej niezwyklej opowieści o Polsce.

W swojej podróży wiele miejsc poświęca Konopnicka Wiśle, którą nazywa „przesłem” spinającym, łączącym polskie ziemie od Beskidu, przez Żuławy, po Bałtyk – punkt graniczny, określany jako

kres nasz, granica nasza, palcem przyrody wskazana. [...] Tu dobiegają blaski starej naszej chwały. Tu wiatr donosi pieśń naszego ludu. Tu zatknięta jest kotwica naszych wspomnień i naszej nadziei. (s. 24)

Cytowany wcześniej Józef Bachórz tak pisze o „literackiej pozycji” „królowej polskich rzek”:

Sławę szczególną ma w literaturze romantycznej i pozytywistycznej Wisła. Miała ją zresztą wcześniej, [...] ale po romantycznym przełomie zatrzymuje się przy niej każdy poeta, który pisze o Krakowie i Warszawie, czyli o dawnej i nowej historii Polski²⁰.

Rzeka ta będzie się więc kojarzyła poetom i pisarzom i z legendą o Wandzie, „co nie chciała Niemca”, i z męczeństwem narodu polskiego w czasie zaborów (w powieści *Dziecię Starego Miasta* krew zamordowanych spływa do Wisły, by ją uświęcić). Jednakże właśnie dzięki utworowi Pola *Pieśń o ziemi naszej* rzeka ta, przepływająca przez ziemie trzech zaborów, stanie się „najpowszechniejszym znakiem niezniszczalnej wspólnoty ludu od Karpat po Bałtyk”²¹. Z zacytowanego wyżej fragmentu utworu Konopnickiej jasno wynika, że właśnie w takiej funkcji widzi poetka tę rzekę.

Znad Bałtyku przynosi się podróżnik na Litwę. W opisie tego regionu ziem polskich elementy opisu geograficzno-przyrodniczego przeplatać się będą z aluzjami o charakterze literackim. Nad licznymi wodami Litwy unosi się „olbrzymi zbrojny cień Kiejstuta”, a zadumana Świtez śpiewa „nieśmiertelną pieśń Wajdeloty swego”. Jest to, w wizji Konopnickiej,

¹⁹ M. Dłuska w *Próbie teorii wiersza polskiego* (Warszawa 1962, s. 100–101) sugeruje, że w trochejach *Pieśni o ziemi naszej* Pola sylabotonizm odrywa się od struktury pieśniowej. Dlatego też, co zauważa M. Janion w cytowanej wcześniej pracy, sylabotoniczny układ wiersza Pola występuje raczej w sensie mówionej, gawędowej, a nie *sensu stricte* – pieśniowej.

²⁰ J. Bachórz, hasło: *Akwatyczne motywy...*, op. cit., s. 8.

²¹ Ibidem, s. 9.

„kraj zatajony w sobie”, „kraj jakichś ech przeszłości, które podają dębom dęby, bukom buki: jakiegoś «złotego rogu» mającego rozbrzmieć pobudką na świtanie jutra” (s. 26). Wszystko tu kojarzy się z walką, z oczekiwaniami na nią, nawet zielone szczyty lasów. Widzimy taki np. obraz:

kiedy pióropusze zieleni hardo się zakędzierzą u helmów koron i wierchołków, wtedy nieschodzone borowe głębie Litwy zdają się jedną niezdobytą twierdzą, której załoga czuwa, i słucha, i czeka.

Może coś idzie, coś zbliża się z daleka...

Może hasło..., może cichy odzew... Może zawołanie dni przysłych...

Może kroki wroga... (s. 27)

Jest to więc Litwa nie tylko starych podań, ale przede wszystkim – Litwa Mickiewiczowskich *Ballad i romansów, Grażyny czy Konrada Wallenroda*.

Wszystko się utaja, wszystko nasłuchuje nieufnie. Wszystko się zbroi w skryte swoje moce; wszystko się sposobi do jakiejś walki olbrzymów, do jakiegoś namiętnego oporu, do oporu na śmierć i na amen. (s. 28)

Jako echo Mickiewiczowskiego sonetu pojawia się refreniczne: „Litwa czeka, słucha...”. I za Mickiewiczowskim Pielgrzymem chciałoby się dodać: „Jedźmy, nikt nie woła”.

Po tym krajobrazie literackim pojawi się pejzaż Polesia – kolejnego etapu podróży po Polsce. Jego opis to pełna narracja podróżnicza – jak u Pola. Podobna jest zresztą w obu wypadkach i ocena tych terenów. Autor *Pieśni o ziemi naszej* pisze:

To przed pińską opatrz droga
Wóz twój dobrze w potrzeb wszelką;
Bo w pustynię wjeżdżasz wielką,
W ziemię dżdżystą i ubogą
[...]
Ani ruchu, ani ducha
Woda stoi, wiatr nie wieje,
Lud po puszczech mało sieje, (w. 289–309)

U Konopnickiej zaś widzimy:

Te woły po młakach grzęznące, te skape ziemie [...]; tu febra zaczajona w bagiennych oparach, która szpik w kościach trawi i wypala [...]; te gryzące dymy smolarni – wszystko to przekazuje się z wieku na wiek, z pokolenia na pokolenie, cierpliwie, biernie, milcząco. [...] Głodny Poleszuk rybą dojada czego chleb uskapi, a po resztę idzie do boru. (s. 34)

Znowu zastanawiający jest fakt, że właśnie tym terenom poświęca Konopnicka tyle uwagi (strony 31–36); więcej niż chociażby przy opisie Litwy. Pol nie znalazł na tym terenie tak wielu elementów godnych zainteresowań. Obraz Polesia zawarł na przestrzeni parunastu wersów (293–325 – według szacunków Zawilińskiego). Tę zagadkę wyczerpująco

wyjaśnia Janina Kamionka–Straszakowa. Autorka pracy o polskiej topice romantycznej²², analizując utwór Pola zauważa celowe „czyszczenie” przedstawianego krajobrazu z niewygodnych elementów: „Polowską «ziemię naszą» zamieszkuje lud prosty, dobry, szlachetny, pracowity, żyjący niemal bez smutków, cierpień, bez niewolniczej pracy i nędzy”²³. A jeśli już pojawi się jakaś wzmianka o biedzie (jak w przypadku Polesia), zasłania ją następujący po niej opis dostatku i kraszy Rusi i Ukrainy. Wszystko to wynika z autorskiej koncepcji utworu, która, zdaniem cytowanej badaczki, polegała na stworzeniu „solidarystyczno, wiejsko-dworsko-parafialnego katechizmu polskości”, co zresztą podkreślone zostanie kończącą *Pieśń* apostrofą – wezwaniem do zgody narodowej, która miała zapewnić krajowi lepszą przyszłość.

Przyczyn, dla których te „zapadłe światy” zasłużyły sobie na większą uwagę Konopnickiej, należy szukać w biografii pisarki. W roku 1888 odbyła podróż w podobnie „zapadłe światy”: na Litwę, Białoruś i Podlasie. Poznana rzeczywistość wstrząsnęła poetką:

Z Grodna pojechałam na Podlasie. Byłam w Białej, w Sokołowie, w Iganiach, w Siedlcach. Dotknęłam się z bliska tej wielkiej rany krwawiącej [...]. Nie widziano takich rzeczy śmiertelnie smutnych i takiego ucisku. A o to teraz Boga proszę, aby mnie nie odwołał, póki ja nie dotknę oblicza tych ludzi i nie odejmę od nich chusty, na której by oblicze ono zostało – amen²⁴.

Świadectwo męki podlaskich chłopów da Konopnicka w utworach *Przez głębinę* i w paru innych. Podobnie ma się rzecz z Polesiem. Tym obrazem „zapadłego świata” daje Konopnicka kolejne świadectwo nędzy poleszuków, ich ciężkich warunków życia powodowanych klimatycznie i geograficznie.

Dalej, po krótkim opisie Rusi, czas na Ukrainę: „Step, Dniepr i Pieśń [...] oto jest jej dusza, jej wyraz, jej życie!” (s. 40). Zachwycają narratorkę–podróżniczkę wspaniały Dniepr i „praca jego wód wytrzymała”, odgłosy stepu bezgranicznego (znów mnóstwo opisów akustycznych!) i życie ludzi – spokojne i dostatnie:

Dzwonią tu ruczaje, pachną chlebne ziemie [...], gną się pod ciężarem płodu jabłonie i grusze, w zasobnej chacie, na wysoko usypanej przyzbie, dziewczyna–kalina weselne ręczniki wzorzyście wyszywa, a gospodyni słomą w piecu pali na kołacz, na biały, na pszeny. (s. 42)

Warto znowu zauważyć podobieństwo w opisie do Ukrainy Pola: wielbi on „Step rozległy, świat otwarty!” oraz:

²² J. Kamionka–Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów topiki romantycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

²³ *Ibidem*, s. 283.

²⁴ List do T. Lenartowicza z 18 X 1888, [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja*, T. I, Wrocław 1971, s. 96.

Bujny lud, jak w ulu pszczoła.
 Niby sosna, niby wiosna,
 Ukraińska krasawica,
 A molojec każdy wojec
 Rażny, harny – a od lica! (w. 541, 589–594)

Powoli dochodzi wędrowiec do gór.

Z dolin wstąpi na górcę, na regle, na hale, przyodzieje się w smreki i w kosodrzewinę, aż buchnie w omlone, dzikie, poszarpane wirchy. [...] Wnet po nich grać zaczną pieniste Siklawy, wnet rozszumią się, rozświetnią Białe a Czarne Dunajce, wnet zajarzą, zapachną limby żywica, wnet strumieniste zdroje wyśląbiają tajne przejścia. (s. 44)

Jak zauważa narrator, jest to inny świat, inni ludzie: hardzi, wytrwali, „żyjący samowolnie”, zmagający się z tatrzańską przyrodą, sferą „dzikiego piękna i wybuchu potęgi”. Ta „granitowa zawora ziem polskich” to świat tajemny i groźny, który, zdaniem autorki, stanowi wspaniałe dopełnienie „polności” polskiego krajobrazu.

Utwór Konopnickiej kończy się apostrofą do Matki-ojczyzny. Narratorka stwierdza, że ziemie ojczyste są dla niej zawsze „arką pełną żywego ducha narodu”. Dzieło to kończy się istotnym wyznaniem: „zawsze ty jedna, Matko, zawsze umiłowana i święta, zawsze cała i nierozdzielna w duszy twego ludu!” (s. 46). Nie trzeba chyba dodawać, jakie znaczenie miały takie słowa w kontekście ponadstuletniego przymusowego rozbięcia państwowości. Nie dziwią więc licznie pojawiające się w tekście *Ziem polskich* intencyjne podkreślenia jedności, spójności, organiczności dzielnic Polski. Stąd też bierze się ciągle poszukiwanie przez poetkę kategorii spajających polskość duchowo i geograficznie (w tej funkcji pojawia się np. Wisła).

Porównując oba utwory należy zwrócić uwagę na parę aspektów. Jest rzeczą oczywistą, że obie podróże pokazują te same dzielnice i rejony kraju. Jednakże autorzy różnie, co także jest logicznie umotywowane, rozkładają akcenty w opisach prezentowanych terenów, jednym poświęcają mniej, innym więcej uwagi. Nieco inna jest także trasa wędrowki. Poł rozpoczyna swą podróż na Litwie, potem jedzie na Żmudź, odwiedza Połesie, Wołyń, Ukrainę, Beskid, zbliża się do Tatr. Podróż kończy się w Małopolsce. Konopnicka odbywa podróż, jeśli można to tak określić, bardziej symboliczną. Najpierw jest to peregrynacja w głąb historii, pradziejów, to próba pokazania mitycznych początków Polski; później podróż ta rozpoczyna się od środka, od tej naszej „polności”, a więc przez Wielkopolskę, obszary północnej Polski (Żuławy, Pomorze), przez Litwę, Polesie, Ruś na Ukrainę, a stąd w Tatry. Tak więc linia podróży Konopnickiej ma charakter spiralny, penetrujący tereny Polski na paru płaszczyznach, w tym także na płaszczyźnie mitycznej. Jest to peregrynacja symboliczna i romantyczna zarazem, bliska wzorcom podróży stworzonym w pierwszej połowie XIX wieku. Jej utwór stanowi swia-

dectwo świętego „przepracowania” przez poetkę tematów i motywów romantycznych, które przecież zawsze były jej bliskie.

Podsumowując, można by powiedzieć, że kompozycyjnie utwór Pola jest bardziej linearny, jego podróż bardziej systematyczna, uporządkowana, a spostrzeżenia dokładniejsze, prawie drobiazgowo. Opisy kolejnych etapów podróży pojawiają się na zasadzie łagodnych przejść, zgodnych zresztą z rzeczywistą trasą jego wędrówek po kraju. Pojawiające się dygresje są sporadyczne i nie niszczą ogólnego uporządkowania kompozycyjnego utworu. *Pieśń o ziemi naszej* jest przede wszystkim poetyckim dziennikiem rzeczywistej podróży, przesyconym licznymi obyczajowo-kulturowymi obserwacjami. Dla konwencji jej zapisu charakterystyczny jest potoczny, barwny język z olbrzymią liczbą rzeczowników, nazw realiów poszczególnych dzielnic kraju.

U Konopnickiej rzecz wygląda nieco inaczej. Jej „krajobraz” to wizerunek ziem polskich – „duszny”, raczej pamiętany niż przeżyty. *Ziemia polskie* mają konstrukcję mitu, który współtworzą również wspomnienia i aluzje literackie. Oczywiście i z tej konstrukcji łatwo wyłonić pewien „porządek podróżniczy”. Ważniejsza jest jednak próba stworzenia przez autorkę jak najbardziej spójnego obrazu ojczyzny: stąd zapewne „polność” – jako konstytuanta krajobrazu i wyraźnie zaznaczone dwa graniczne punkty: Bałtyk i Tatry, rozumiane symbolicznie jako komponenty zapewniające Polsce zamkniętość, a może i nietykalność. W ten sposób utwór Konopnickiej, w moim przekonaniu, idealnie wpisuje się w definicję funkcji mitu stworzoną przez Mieleńskiego: „Mit objaśnia i sankcjonuje istniejący porządek społeczny i kosmiczny w takim rozumieniu, jakie jest właściwe dla danej kultury”²⁵.

Wracając do stylu wypowiedzi trzeba zauważyć, że choć brak autorce gawędziarskiej swady Pola, jego szczegółowości opisu, trafności obserwacji obyczajowej, brak ten nadrabia poetka – moim zdaniem – konsekwentną próbą opisu dźwiękowych walorów narodowego pejzażu. Daje to efekt niezwykle nowatorski, dowodząc wirtuozerii warsztatu autorki.

Oczywiście wszystkie pokazane różnice wynikają z różnych warunków powstania obu omówionych dzieł: u Pola było to wpisanie się w pewną obyczajową i literacką modę epoki romantyzmu, u Konopnickiej potrzeba nowego przeżycia polskości, nowego odnalezienia się w „domowym zaciszu” na użytek własny i współczesnych jej czytelników. *Ziemia polskie* dają się też interpretować jako jeszcze jedna intencjonalna próba odnalezienia wspólnego Polakom uniwersum jedności i spójności, jakże uzasadniona warunkami historycznymi panującymi u progu XX wieku.

²⁵ E. Mieleński, *Poetyka mitu*, op. cit., s. 210.

**Oswajanie przestrzeni wiejskiej
na przykładzie wiersza
Co słonko widziało
Marii Konopnickiej**

– Poznaje się tylko to, co się oswoi – powiedział lis. [...] Jeżeli chcesz mieć przyjaciół, oswoj mnie!¹

Literatura wspomaga i wzbogaca proces osvajania świata. Najpierw towarzyszą dziecku kołysanki, a później udratyzowane zabawy, wyzwalające mowę ciała: podróże „konne” na ojcowskich kolanach, „raki nieboraki”, „kosi, kosi łapci”, „srocza kaszkę warzyła” itd.

Jerzy Cieślukowski, pisząc o kierunkach rozwoju liryki dziecięcej zauważył, że

Nurt wiejski w poezji dla dzieci, od Lenartowicza i Konopnickiej do Porazińskiej i Kownackiej, szybko wyprowadził dziecko na podwórze, do ogrodu, na pole, do lasu, nad rzekę; nurt miejski – biedermeierowski, andersenowski i współczesny – zatrzymuje je na dłużej w pokoju, w sztucznej naturze zabawek. Wiejskie poznanie świata odbywało się w związku z zajęciami: żniwa, owocobranie, zbieranie grzybów, pasienie. Dawniej każda praca na wsi odbywała się na oczach i przytomności dziecka. Doświadczało się jej od małego, wchodząc z nią w bezpośredni kontakt. [...] Na wiejską przestrzeń nakładał się wiejski kalendarz roczny. Rok jest właściwą, okrągłą i zamkniętą miarą czasu wsi i dziecka².

Miejsce jest udomowioną przestrzenią, przestrzenią, którą człowiek zawłaszcza, a tym samym przeciwstawia pozostałej. Zaś podstawowym synonimem miejsca jest dom (rozumiany dosłownie i przenośnie), jego przeciwieństwem, symbolizującym przestrzeń – jest świat³.

Przyporządkowanie miejsc konkretnemu człowiekowi jest stałą potrzebą ludzką; „człowiek piętnuje za pomocą nazw własnych miejsca doń faktycznie należące”. Są to nazwy dzierżawcze, posesyjne, patronimiczne, rodowe itp. „Tendencja posesyjna człowieka jest tak silna, że działa na-

¹ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, tłum. J. Szwykowski, Warszawa-Kraków 1981, s. 62.

² J. Cieślukowski, *Wiersz dziecięcy*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży. Teoria i krytyka*, wybór tekstów J.Z. Białek, M. Guśpiel, Kraków 1978, s. 28.

³ K. Handke, *Uniwersalizm kulturowy w językowym odzwierciedleniu relacji miejsce: przestrzeń*, [w:] *taż, Rozważania i analizy językoznawcze*, Warszawa 1997, s. 29.

wet wówczas, gdy nie wchodzi w grę żadne prawo własności miejsca⁴ – twierdzi K. Handke. Taki proces zachodzi więc zarówno w świecie dziecka, jak i w świecie człowieka dorosłego, w ten sposób kształtują się filogenetycznie i ontogenetycznie wartości, odzwierciedlające się w języku.

M. Konopnicka wykazała się szczególnym darem oswajania dziecka ze wsią, wiarygodnym i paidialnie⁵ opowiadającym przewodnikiem o wiejskiej przestrzeni. Spróbujmy ocenić sposób, w jaki poetka pokazuje ten świat dziecku.

Rodzaj wprowadzenia do spotkania ze wsią w wierszu *Co słonko widziało* stanowi początkowy dwuwiers, przedstawiający głównego bohatera utworu:

Cały dzionek słonko
Po niebie chodziło.

Słonko jest właśnie tym niezwykłym bohaterem – przewodnikiem, mającym nieograniczone możliwości oglądania świata, za jego pośrednictwem dziecko będzie poznawało wiejską rzeczywistość. Sugerują to nacechowane ekspresywnie upotocznione frazy (z wykrzyknikami sugerującymi zadziwienie), prawdopodobnie o biblijnej etymologii⁶:

Czego nie widziało!
Na co nie patrzyło!

Język Biblii był jednym z najważniejszych źródeł stylu poetki⁷. Nieukończone szeroko otwierają te frazy przestrzeń przedstawioną w pozostałej dziewięciowrotkowej części wiersza, wyliczającej poszczególne fragmenty rzeczywistości, które słonko wędrując, widziało, a które składają się na dalszy ciąg tej przestrzeni, np.:

Widziało nasz domek, }
Jak się budzi rankiem, }
Jak Magda na pole }
Niesie mleko dzbankiem... }
1
2

⁴ Ibidem, s. 31.

⁵ B. Żurkowski proponuje (za R. Caillois) objąć terminem paidia „pierwotny dar improwizacji i uciechy”, „spontaniczne przejawy instynktu zabawowego”, czyli wszelkie artystycznie wartościowe postępowanie literackie, które polega na przedstawieniu świata z pozycji dziecka lub w związku ze stanowiskiem dziecka, tzn. jakość tekstu z wyraźnym odniesieniem do dziecka, jego świata i horyzontu widzenia, a więc również tematu, formy jego ujęcia (poetyka). B. Żurkowski, *Poezja w wierszach dla dzieci*, [w:] *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – recepcja – oddziaływanie*, pod red. M. Tyszkowej, Poznań 1979, s. 114–115.

⁶ „Ani ucho nie słyszało
Ani oko nie widziało [...]” (Iz. 64,4)
„Ani oko nie widziało
Ani ucho nie słyszało [...]” (1 Kor. 2,9).

⁷ Precyzyjne omówienie bogatego stylu poetki zawiera artykuł T. Budrewicza, *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, [w:] *Maria Konopnicka w siedemdziesięciolecie zgonu*, pod red. J.Z. Białka i J. Jarowieckiego, Kraków 1987, s. 33.

[...]
 Widziało, jak Kasia }
 Biały ser ogrzewa, } 3
 Jak Stach konie poi, }
 A gwizdże, a śpiewa... } 4

Konopnicka nie wymienia – jak się zdaje – wszystkich „segmentów”, które organizują tę przestrzeń przedstawioną. Utwór nie jest skończony, ma raczej charakter „scenariusza zabawy” pt. „Co jeszcze słonko widziało na wsi?”, zwłaszcza że poetka stawia prawie po każdej zwrotce wielokropkę, sugerujący możliwość kolejnych odpowiedzi na poetyckie pytanie: „Co słonko widziało?”

Czytelnik dowiaduje się, że Stach konie poi, ale nie wie, co robi na przykład Marysia – może kozy doi. Dziecko szybko nauczy się opowiadać, jak poetka, bo dzieci uczą się naśladować. Konopnicka wiele razy powtórzyła schemat literackiego wyliczania. Czytelnik po pierwszej lekturze tekstu będzie umiał się nim posługiwać. Taki „projekt” zabawy w oswojenie przestrzeni wiejskiej podpowiada poetka wielu wierszy dla dzieci Konopnickiej, np. *A co wam śpiewać...*, *Mały trębacz* itp.

Każda zwrotka interpretowanego utworu wnosi kolejne ogniwa świata przedstawionego. Powstaje aż 16 obrazków budujących ową przestrzeń wiejską. Każdy z nich ma taką samą konstrukcję, bo poetka powtarza strukturę opisu fragmentów rzeczywistości przedstawionej. Tyle też razy występuje zaimek „jak” w roli wskaźnika zespolenia „wiezi paradygmatycznej”⁸. Spaja on zdania współrzędne stanowiące szereg podrzędny względem nadrzędnego: „widziało”. Tworzy się w ten sposób „potok składniowy” charakterystyczny dla języka potocznego⁹. Użycie takiej konstrukcji składniowej pozwala na segmentację „planu treści”¹⁰ utworu, np.:

Widziało jak owczarz }
 Pędzi owce siwe, } 1
 Jak Antek karemu }
 Rozczesuje grzywę... } 2

Każda zwrotka, czyli pełne zdanie, zawiera najczęściej dwa segmenty. Niemal wszystkie wiersze Konopnickiej są budowane z takich wypowiedzeń stylizowanych na mowę dziecięco-potoczną. Wielokrotnie (8) powtórzony jest też czasownik widziało (bo tyle fragmentów rzeczywistości oglądało słonko) w charakterze środka artystycznego, jakim jest anafora

⁸ Por. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 110.

⁹ Z. Adamiszyn, *Styl potoczny*, [w:] *Przewodnik po stylistyce polskiej*, pod red. S. Gajdy, Opole 1995, s. 196.

¹⁰ Por. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna...*, op. cit., s. 111.

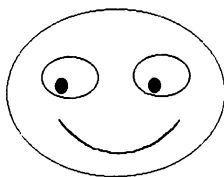
– tu pełni rolę „upraszczająca” wypowiedź poetycką. Programowa „nieudolność” języka jest cechą¹¹, czy raczej wartością jej wierszy dla dzieci.

Respektowanie przez poetkę mechanizmów dziecięcej percepcji polega również na personifikowaniu świata przyrody tworzącego przestrzeń przedstawioną wierszy „wiejskich”. Na przykład w analizowanym wierszu poetka personifikuje słońko w sposób taki, jak personifikuje go dziecięcy rysunek, na którym:

Słońko jest wysoko nad światem,

„Cały dzionek słońko,
Po niebie chodziło,”

ma wielkie oczy



„Czego nie widziało!,
Na co nie patrzyło!”

i uśmiech (od ucha do ucha).

np. „Widziało [...]
Jak Stach konie poi
A gwizdże, a śpiewa...”

Wiersz jest więc poetycką interpretacją uśmiechu słońca z rysunku dziecka. Śledzi się tu wędrówkę słońca i opowiada, jak ono oglądało arkadyjską¹² przestrzeń, przestrzeń sielskiego życia wsi. Ta dziecięca wizja słońca koresponduje ze stereotypem utrwalonym w języku: słońce wschodzi, zachodzi, wędruje...¹³.

U Konopnickiej, jak i u wielu pisarzy jej czasów¹⁴, słońce realizuje głównie archetyp dobra, szczęścia, radości. W motywie solarnym o tym charakterze ważne miejsce zajmuje również zorza, np. w wierszu *Poranek* radość zorzy została podkreślona epitetem kolorystycznym:

Słoneczko moje kochane,
W porannych zorzach rumiane.

Zaś w tekście *Co słońko widziało*:

¹¹ J. Cieślowski, *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci*, Wrocław 1963, s. 101.

¹² Arkadia – idealna kraina wiecznej wiosny i spokoju, zamieszkała przez pasterzy. Rzeczywista Arkadia znajdowała się na Peloponezie w Grecji, poetycki jej obraz miał różne manifestacje, np. w legendach o złotym wieku, wyspach szczęśliwych czy ogrodach Edenu, był wyrazem tęsknoty za ładem i harmonią opartą na prawach natury. Por. hasło ze *Słownika terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Kraków 1988, s. 42.

¹³ Por. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Słońce*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli. Kosmos*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, s. 121–122.

¹⁴ J. Kobylińska, *Stereotyp słońca*, [w:] *taż*, *Świat językowy Władysława Orkana. Słowa i stereotypy*, Kraków 1997, s. 43.

[...] gołąbki
 [...] na dach nasz lecą
 I trzepią w skrzydełka
 I pod zorzą świecą.

Gołąbki radują się, aż „trzepią w skrzydełka”, jak piesek, który „merda ogonem”, kiedy dostaje łakocie. Można mieć natomiast wątpliwości, czy ów opis zorzy jest adekwatny do astrofizycznej wiedzy o tym zjawisku. J. Bartmiński stwierdził jednak, że „Polski ludowy stereotyp słońca [...] antropocentryczny, budowany na podstawie doświadczeń potocznych, kontrastujący z obrazem naukowym, tkwi korzeniami w głębokiej przeszłości”¹⁵, a ludowy sposób postrzegania kosmosu odbija się w języku – ma on układ geocentryczny, przedkopernikański¹⁶. Dodajmy jeszcze, że w folklorze słowiańskim słońce tworzy szereg mitologiczny odpowiadający tradycji indoeuropejskiej, dla której charakterystyczne jest łączenie znaczeń słońca, światła i nieba¹⁷, czego dowodem są te literackie przykłady.

Można – jak sądzę – twierdzić, że leksem słońko przybiera w poezji dziecięcej „osobny” charakter. Występuje w postaci hipokorystyków: słońko (ta postać występuje w gwarach, znana jest na całym obszarze Polski), rzadziej słoneczko – zgodnie z uzusem panującym w języku dziecięcym. „W życiu dziecka słońce spełnia bardzo ważną rolę i dlatego roześmiane słońce pojawia się na wszystkich rysunkach dzieci. Jego brak lub słońce «zmartwione» są dowodem, jak twierdzą psychologowie, czegoś złego, nienormalnego, dziejącego się w psychice dziecka. Słonka nie maluje dziecko chore”¹⁸. W twórczości Konopnickiej słońko widziało, chodziło, patrzyło – słońko staje się osobą autonomiczną, ma własną osobowość „ludzka”¹⁹. Zwróćmy uwagę choćby na takie wiersze, jak:

Minęła nocka, minął dzień,
 Słoneczko moje, dobry dzień!
 Słoneczko moje kochane,
 W porannych zorzach rumiane!

(*Poranek*)

Nie na zawsze słońko gaśnie,
 Nie na zawsze ziemia zaśnie.

(*Rzeka*)

Wyszedł Żuczek na słoneczko
 W zielonym płaszczyku.

(*Żuczek*)

¹⁵ Cyt. za J. Kobylińska, *Stereotyp słońca...*, op. cit., s. 25.

¹⁶ Ibidem, s. 26.

¹⁷ J. Bartmiński, *Słownik stereotypów...*, op. cit. s. 120.

¹⁸ J. Kobylińska, *Stereotyp słońca...*, op. cit., s. 21.

¹⁹ Ibidem.

Metafora personifikująca lub animizująca w wierszach Konopnickiej dotyczy wszystkich akcesoriów świata zewnętrznego, „wszystkie elementy przyrody: kwiaty, ptaki, zwierzęta, a również pole, rzeka, las, gwiazdy, słońce, księżyc, deszcz, śnieg, chmura, są ożywione, wyposażone, jeśli nie w kształt ludzki, to w ludzki sposób reagowania, myślenia czy mówienia. To słonko, o którym tyle jest w wierszach dla dzieci – chodzi, dogląda, patrzy i uśmiecha się”²⁰.

Bardzo ważnym elementem owej przestrzeni (pejzażu) jest oczywiście dom–dwór czy wiejska chata. W materiałach ze szczecińskiej konferencji nt. *Dom w języku i kulturze*²¹ można odnaleźć szeroką, wielostronną refleksję wydobywającą sensy tego pojęcia dotąd nie odkryte i nie objaśnione. Dom z perspektywy dziecka, dla którego ma on z pewnością szczególne znaczenie, wymaga jeszcze pogłębionych rozważań. Na przykład Gaston Bachelard, poszukując związków i zależności domu rodzinnego i domu onirycznego, stwierdził, że „Dom najwcześniejszego dzieciństwa interesuje nas tak żywo, daje on bowiem świadectwo schronieniu jeszcze dawniejszemu [...] poczucie związku z chatką, poczucie związku z domem, krytym strzechą, tak często spotykane w literaturze XIX w.”²² Charakter poetyckiego obrazu domu zawarty w wierszach Konopnickiej oddają już tytuły²³ takich utworów, jak *Nasz domek kochany* czy *Nasz domek*, a „obraz kochany, hołubiony – to gwarancja wzbogaconego życia”²⁴ – powtórzmy za Bachelardem.

Najpierwszą przestrzenią oswojoną dla dziecka jest dom, a jego wartość podkreśla poetka aż dwoma dziecięcymi epitetami: nasz i kochany, jak nasza i kochana jest na przykład mama. „Dom to archetyp syntetyczny, archetyp, który podległ ewolucji. [...] Dom oniryczny w całej swej pełni, z piwnicą – korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki”²⁵. Mieszkańcami domu w wierszu *Nasz domek kochany* są oczywiście dzieci pod opieką najbliższych, przede wszystkim matki:

W wesołej świetlicy
Goście bawią radzi
A w białej komnatce
Matka nas gromadzi.

²⁰ J. Cieślowski, *Wiersze Marii Konopnickiej...*, op. cit., s. 105.

²¹ *Dom w języku i kulturze*. Materiały z konferencji zorganizowanej w Uniwersytecie Szczecińskim przez Zakład Etnolingwistyki w dniach 22–24 marca 1995 roku, pod red. G. Sawickiej, Szczecin 1997.

²² G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka*. Wybór pism, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 307.

²³ D. Danek, *Tytuł z perspektywy semiotycznej*. *Sztuka interpretacji*, [w:] tenże, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, s. 95–111, zob. też H. Markiewicz, *Tytuły Żeromskiego*, [w:] tenże, *W kręgu Żeromskiego: rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977.

²⁴ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, op. cit., s. 325.

²⁵ Ibidem, s. 308–309.

W Soplicowie młodzież zwykle szła przed starszyzną, podobnie tutaj – również nie „bawi” w świetlicy wraz z gośćmi, ale oddzielnie, w białej komnatce. Młode pokolenie spędza więc czas pod baczным okiem dorosłych, lecz w swoim towarzystwie.

Natomiast ojciec na wsi ma więcej czasu dla dzieci dopiero zimą:

Przed kominem ława,
Ojciec na niej siada:
Cudne nam historie
Zimą opowiada.

Rola ojca zostaje więc bliżej określona: „cudne nam historie zimą opowiada” – stwierdza mały odbiorca. Świat jest dla dziecka wielką zagadką, a ojcowskie opowieści są chyba bardzo ciekawe, zostały bowiem opatrzone epitetem cudne, czyli niezwykle piękne, zapewne odsłaniają jakieś tajemnice, może wprowadzają w nieznaną świat.

Bardzo bliską osobą, prawie członkiem rodziny, w utworze *Nasz domek kochany* jest też niania – stara Pawłowa, wieśniaczka.

A stara Pawłowa
Wciąż woła, a woła!
A niechaj tam sobiel
Pogłaszczę babinę,
A ona też zaraz:
„Oj, dziecko jedyne!”

[...]

I chucha i dmucha
Jak gdyby na swoje...
„A miłe! A słodkie!
Tysiącziż wy moje!”

Dzieci bawią się (biegają) w domu i na podwórku, często w towarzystwie kundli, traktowanych również jak mali domownicy:

Za białą świetlicą
Są izby czeladne;
Oj, nieraz ze śmiechem
I z krzykiem tam wpadnę.

I Brysia za uszy
I jazda dokoła!

Dom ten nie jest nowy, „przechodzi z ojca na syna”; jest zatem tzw. ojcowizna:

Ten nasz domek stary
Słyszałem od taty ...
Dziad naszego dziada
Budował przed laty.

Anna Legeżyńska, przedstawiając antropologiczną semiotykę domu, stwierdza, że

znaczenie Domu jako określenia ciągłości rodu i jego związku z przestrzenią najprościej wyraża potoczna frazeologia: „rodzinny dom”, „rodzinne gniazdo”, „pochodzić z dobrego domu”. W takim rozumieniu Domu główną rolę odgrywa realne znaczenie kategorii *pater familias* i symbolika Ojca. *Dominus* i *domus* to „władający domem” i dom-ród, co w polszczyźnie podkreśla etymologiczna relacja między „ojcem” i „ojcowizną”²⁶.

Konopnicka zapoznaje małego czytelnika również z wierzeniami i zwyczajami panującymi w wiejskim domu. Dom ten żyje zgodnie z naturą, a etapami tego życia kieruje słońko. Poetka w wierszu *Co słońko widziało* mówi, że słońko:

Widziało nasz domek,
Jak się budzi rankiem

a dalej wylicza kolejne zajęcia dzieci w ciągu dnia, aż do wieczora – do powrotu dzieci do domu, kiedy słońko:

Widziało, jak wszyscy
Po pracy zasiedli
I z misy głębokiej
Łyżkami barszcz jedli.

Ten wiejski domek słynie z gościnności i kultywowania starych obyczajów:

Jeszcześ nie przystąpił
Lipowego proga,
Już cię sam gospodarz
Wita w imię Boga.

(*Nasz domek kochany*)

A przed naszym domkiem, będą niskie progi
Żeby do nas zaszedł ten dziaduś ubogi.

(*Nasz domek*)

We wsi istnieją obok siebie dwór i wiejskie chaty, a ich mieszkańcy nie żyją w izolacji; może nawet są sobie bliscy:

Bo w starym się domu
obyczaj ten chowa,
Że kocha paniątka
Ta czeladź domowa.

(*Nasz domek kochany*)

²⁶ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 9.

Na przykład parobek czy niania więcej czasu spędzają zapewne we dworze, niż w swojej chacie.

Konopnicka kreuje więc konwencjonalny, synkretyczny obraz domu, domu raczej wymarzonego. Może też „jawi się [on] jako rodzaj symbolicznej sceny, na której toczy się nieustanny obrzęd stawania i odnawiania świata”²⁷, zwłaszcza w wierszu *Nasz domek*, bo mowa tu o domu, który dopiero powstaje:

Naznosimy piasku, nawozim kamieni,
Zbudujemy domek z drzwiczkami do sieni,
Zbudujemy domek z jasnymi oknami,
Żeby złote słońko świeciło nad nami!

Będzie on więc posiadał wszystkie akcesoria sielskiego domu: „będzie dach słomiany, równo poszywany”, „będzie gniazdo dla bociana, żeby nam klekotał od samego rana”, „będą białe ściany, a na nich obrazek ślicznie malowany”, „a za naszym domkiem będzie sad zielony, a za sadem pole z żytem, jak potrzeba, żeby żaden głodny nie odszedł bez chleba”. Bachelard dostrzegł wiele dowodów na realność domu onirycznego w literaturze. Pisarze poświadczają, „jak dalece pojmują sielskość zasadniczych marzeń. Chata kryta strzechą ma znacznie głębszy sens niż wielkie zamki na lodzie. Zamek to coś nietrwałego, chata kryta strzechą jest mocno osadzona na ziemi”²⁸.

Równie ważnym jak dom elementem przestrzeni przedstawionej jest bohater literacki, biorący czynny udział w jej kształtowaniu. Do opisu typu postaciowania, jaki obrała Konopnicka w wierszach dla dzieci, można użyć pojęcia postaci literackiej sformułowanego przez Aleksandra W. Labudę. W artykule pt. *O literackich i nieliterackich obrazach postaci* proponuje on rozumieć postać literacką jako czytelniczy konstrukt, który „nie jest z tekstem na trwale skorelowany, jak np. dwie strony jednej kartki papieru, lecz przyporządkowany mu w trakcie lektury”²⁹. Szczególnie jednak trudno uchwycić proporcję między mową sterowniczą³⁰ tekstu a swobodą interpretacyjną odbiorcy – młodego czytelnika. Podzielając w niniejszej analizie zdanie H. Markiewicza, że „dyskurs o dziele literackim zawsze pozostaje sztuką”³¹, spróbujemy bliżej przyjrzeć się i omówić, kim są owe postaci i co semantyzują ich kreacje w wierszu *Co słońko widziało*. Jego przestrzeń jest bowiem szczególnie gęsto zaludniona i, jak przystało na utwór dla dzieci, jest zaludniona młodym pokoleniem. Występuje tu aż ośmioro dzieci – liczba potomstwa dość typowa dla wiejskiej rodziny przełomu XIX i XX w. Dzieci mają od trzech, czterech do szesnastu, siedemnastu lat, bawią się i pracują:

²⁷ D. i Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992, s. 57–58.

²⁸ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, op. cit., s. 306.

²⁹ A.W. Labuda, *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 5.

³⁰ H. Markiewicz, *Postacie literackie*, [w:] tenże, *Wymiary dzieła...*, op. cit., s. 155.

³¹ Ibidem, s. 166.

Stach konie poi
A gwizdże, a śpiewa...

Praca i zabawa bywają tożsame, praca bywa przyjemnością i zabawą:

Zosia z kluczykami chodzi,
Jak liźnie śmietany,
Choć się to nie godzi...

Zosia jest łasuchem – lubi śmietaną, która na wsi należała do łakoci, służyła też jako omasta do wielu potraw. Przechowywało się ją w chłodnym pomieszczeniu w piwnicy lub raczej w komórce, do której „Zosia z kluczykami chodzi” i którymi się pewnie też zabawia: wymachuje, wydzwania. Kilkulatek bowiem używa wyobraźni i potrafi natychmiast przekształcić funkcję prymarną przedmiotu, jak na przykład w wierszu Mieczysławy Buczkówny:

Szalik mamy –
To jest rzeka
Zbudujemy mostek.

(*Most*)

Często jest to efekt twórczego naśladowania dorosłych, „bawienie się w dorosłych”, np. w mamę, tatę, lekarza, nauczycielkę.

Zosia w wierszu Konopnickiej pełni też dorosłą, odpowiedzialną rolę klucznika. Mały Gerwazy chodzi z kluczykami do komórki, gdzie przechowuje się „skarby” wyprodukowane w gospodarstwie przez całą rodzinę.

Wektory działań (czynności), które mają charakter zabawy oraz pracy na wsi, są chyba nie do końca przeciwnie skierowane. Można jedynie śmiało stwierdzić, że wraz z wiekiem maleje, skraca się wektor zabawy, a zwiększa się wektor pracy, po prostu kilkulatek więcej się bawi, mniej pracuje (lżej pracuje), nastolatek więcej pracuje, mniej czasu ma na zabawę. Motyw dzieci chętnych do pracy–zabawy powtarza się w poezji Konopnickiej:

Cała wieś ciągnie gromada,
Niesie grabie jakie takie,
I dziewczęta i chłopaki.

Nawet dzieci małe lecą...,
I ja umiem pomóc nieco!

(*Pojedziemy het, na błonie*)

Konopnicka w wierszu *Co słonko widziało* przydzieliła małym bohaterom czynności zgodne z wiekiem (możliwościami fizyczno-intelektualnymi). Wydaje się, że różnica wieku między kolejnymi dziećmi wynosi około 2–3 lat.

Najmłodszy jest chyba mały Janek, bawiący się z Wiernusiem. Poetka podkreśliła to nawet epitetem mały. Sam Wiernuś jest prawdopodobnie „bliski wiekiem” Jankowi, nie jest psem starym, który pilnuje domu, ale bawi się z chłopcem. Małe zwierzątka lubią bawić się jak dzieci. Podstawowym sposobem bycia dziecka, tak jak zwierzątka, jest zabawa. W tej zabawie dużo się one uczą i szybko się też zaprzyjaźniają.

Zosia ma może około 4–5 lat, jest zbyt mała, by uczestniczyć w pracach polowych, dlatego pomaga w domu przygotować posiłek, „służy na posyłki” mamie lub starszej siostrze, która już gotuje (barszcz), bo przecież: „wszyscy po pracy zasiedli i z misy głębokiej łyżkami barszcz jedli”.

Starsza od Zosi jest prawdopodobnie Magda, ma 6–7 lat, bo „na pole, niesie mleko dzbankiem...”. Dzbanek taki ma pojemność 2–3 litrów, nie jest wygodny do noszenia, a droga, czy miedza są wyboiste. Wystarczy chwila nieuwagi, drobne potknięcie, a skarb, jakim jest mleko dla pracujących w polu (chyba w czerwcowy dzień), można stracić.

Około 10–12 lat ma prawdopodobnie Wojtek, „bo ze studni wyciąga żurawia”. Brzmi to dość zabawowo. Żuraw obecnie zapewne kójarzy się kilkulatkowi z „laskonogim” ptakiem z bajki Brzechwy, który jest przekorny, jak każde dziecko, i nie może „dogadać się” z równie przekorną partnerką czapłą. Nazwa żurawia studziennego jest bowiem neosemantyzmem (podobieństwo do ptaka). Posługiwanie się żurawiem studziennym wymagało немало siły. Konew, czy cebrzyk wraz z wodą ważyły 10–15 kg. A ich „przeważnik”, który należało unieść, musiał mieć zbliżoną wagę. Wyciąganie ze studni wody żurawiem było też zajęciem bardzo niebezpiecznym. Cembrowina sięgała najwyżej do pasa. Trzeba było uważać, żeby się nie poślizgnąć, zwłaszcza zimą na oblodzonej ziemi, i nie wpaść do studni. Stąd można stwierdzić, że Wojtek był już nieco starszy, a więc mógł mieć 10–12 lat.

Antkowi (13–14 lat) powierzyła poetka również zadanie miłe i pożyteczne – czesanie karemu grzywy. Musi on mieć odpowiedni do tego wzrost, mierzyć około 1,5 m (może stawać jeszcze na palcach), by dostać do grzbietu karku konia i zgrzeblem wyczesać (wygrzebać) z grzywy wszystkie „nieczystości”. Antek ma z pewnością dobry, bliski kontakt z karym. Kary nie kopnie go, ani nie ugryzie, chłopiec jest oswojony z koniem. Antek przy „czyszczeniu” konia głaszcze go, a zwierzęta (prawie jak dzieci) lubią pieszczoty i czułości, potrafią tym samym się rewanżować.

Przypomnijmy jeszcze, że koń miał wysoką rangę na wsi, bliską człowiekowi, któremu towarzyszył w pracy, w długich podróżach, w ważnych uroczystościach rodzinnych, np. pięknie przystrojony towarzyszył w drodze do kościoła na śluby.

15–16 lat ma prawdopodobnie Kuba, może to już parobek, który „pługiem w polu orze, wołki pogania, żeby było zboże”. Siłą pociągową podczas orki nie są więc konie, drogie w utrzymaniu, karmione owsem, lecz wołki, które już po dwu latach życia szły na rzeź. Kuba pogania

wolki, woły poganiałby raczej ktoś dorosły, a zdrobnienie wyraża również więź łączącą chłopca ze zwierzętami.

Równolatkiem Kuby jest chyba wesoły Stach, który „konie poi, a gwizdże, a śpiewa...”. Musi on zapanować nad spragnionymi końmi (może parą koni) i prawdopodobnie wyciągnąć dla nich ze studni wodę. Poetka sugeruje, że tę pracę wykonuje z przyjemnością i swobodnie, nie jest ona dla chłopca ciężka, nie przerasta jego możliwości.

Z kolei Kasi powierza poetka trudne, choć kulinarne zadanie. „Kasia biały ser ogrzewa” albo inaczej – warzy. Prawidłowe przygotowanie sera jest pewną sztuką, polegającą na powolnym ogrzewaniu zsiadłego (skisłego) mleka, nie dopuszczając do zagotowania, by biało się nie ścięło, ale łatwiej odsączała się serwatka. Kasia jest już chyba „dorosłą” nastolatką, ser ogrzewa nie pierwszy raz; ser był podstawowym składnikiem wiejskiego jadła.

Jedynym dorosłym bohaterem wiersza wydaje się być owczarz, który pędzi owce siwe. Autorka tylko jemu nie nadała imienia. Prawdopodobnie jest on od wielu lat pastuchem owiec, we wsi wszyscy na niego „wołają” owczarz.

W wierszu *Co słońko widziało* mamy zatem arkadyjską przestrzeń przedstawioną, tworzą ją i wypełniają kilkulatki i nastolatki – swoją ciągłą, naturalną aktywnością – pracą i zabawą. Zajęcia tych bohaterów literackich przystają do wieku, nie przekraczają możliwości psychofizycznych. Dzieci nie są utrudzone, przeciążone pracą, zadaniami, wykorzystywane przez dorosłych (np. ekonoma), lecz prowadzą sielskie życie.

W krainie tej cały dzionek słońko po niebie chodzi, krowy pasą się pod lasem, ciołeczek płowy porykuje, Stach konie poi, a gwizdże, a śpiewa, Antek karemu rozczesuje grzywę, a wszyscy po pracy zasiadają i z misy głębokiej barszcz jedzą. To niewątpliwie obraz rajskiego bytu, składającego się z żyjących w harmonii człowieka i przyrody³².

W niektórych utworach Konopnickiej znajdujemy pełną werbalizację owej sielskości:

A Żuczek waruje,
Łapki sobie grzeje,
Krówki ryczą porykują,
Dobrze im się dzieje.

(*Na pastwisku*)

O jak błogo, jak wesoło,
Kiedy przyjdzie wiosny pora,
Bujać w polach, bujać w łąkach,
Od poranka do wieczora!

(*Dzieci na wsi i w mieście*)

³² R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 122–129 i 139–140.

Poetka chyba wyczuwała, że dziecko Ignie do radości, a wiele lat później B. Bettelheim udowodnił, że dziecko, by chcieć żyć, musi czuć, że miło jest żyć, po prostu musi być do tego życia zachęcane³³.

Ważną funkcję w oswojaniu przestrzeni wiejskiej pełni także onomastyka. Małym bohaterom Konopnicka nadaje przeważnie wieśniacze³⁴ imiona. Z ośmiu postaci literackich występujących w wierszu *Co słonko widziało* tylko Zosia ma imię dworskie³⁵, które nieco później przewędrowało do kmiecej³⁶ rodziny. W poezji Konopnickiej imię to pojawia się w obu typach socjalnych wsi, mimo że w czasach poetki jest rzadkim imieniem literackim.

W wierszu pt. *Zosia wybiera się na wieś* bohaterka jest małą dziewczynką – Zosią, nie Zofią, panią z dworu, pobierającą naukę w mieście:

I ja pójdę hen, daleko,
[...]
Gdzie z modrzewia dwór nasz stary
Bieleje nad wioską!
W mieście książki się zostaną
Dla waćpana mola
Tylko lalkę mą kochaną
Wezmę z sobą w pola.

Zosia z utworu *Co słonko widziało* chodzi z kluczykami i przynosi z chłodnej komórki, mamie lub starszej siostrze Kasi, produkty potrzebne do przygotowania posiłku dla całej czeladzi³⁷, bo przecież:

[...] wszyscy
Po pracy zasiedli
I z misy głębokiej
Łyżkami barszcz jedli.

Jest więc dzieckiem chłopskim, ale nie z biednej chaty, lecz z kmiecego, dostatniego domu, w którym ogrzewa się biały ser, nie brakuje śmietany, a na dach domu przylatują gołąbki, przywykłe do tego, że do-

³³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 31–32.

³⁴ I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*, Poznań 1984, s. 51.

³⁵ Zagadnienie socjologii imion w literaturze pięknej do tej pory nie zostało należycie opracowane – twierdzi I. Sarnowska-Giefing. „Częstość użycia poszczególnych imion w różnych środowiskach społecznych, związana z warunkami historyczno-kulturowymi, rzutuje zasadniczo na konwencję onomastyczną w literaturze mającej z założenia werystyczny charakter. Wśród imion bohaterów literackich da się wydzielić dwa socjalne typy, tj. imiona szlachecko-inteligenckie oraz imiona chłopów i służby” (*Nazewnictwo...*, op. cit., s. 68–69).

³⁶ Nazwą „kmieca rodzina” posługuje się Konopnicka m.in. w wierszu *Wstań o dziecię*.

³⁷ Określenie „czeladź domowa” pojawia się np. w wierszu *Nasz domek kochany*.

staną ziarno. Być może, są własnością gospodarza, a tylko zamożny gospodarz mógł sobie na taką przyjemność pozwolić.

Konopnicka korzystała z tzw. konwencjonalnego słownika imion męskich, oczywiście zdrobniałych i hipokorystycznych, np. Antek, Kuba, Stach, i żeńskich, np. Kasia. Imiona te weszły na stałe także do słownika onomastycznego literatury okresu realizmu³⁸.

Szczegółową charakterystykę wszystkich imion, jakie nadała Konopnicka bohaterom w tym utworze o wsi, można poznać z opracowania I. Sarnowskiej-Giefing czy A. Zaręby³⁹.

Imiona postaci literackich, które wystąpiły w analizowanym utworze, są bardzo popularne w twórczości Konopnickiej. W wyborze J.Z. Białka imię Stach wystąpiło w wierszu *Wesele*, Staś w wierszu *Z łąki do domu*, Kasia w *Gąskach* i *Weselu*, Janek w *Sannie* i w *Obronie Jaśka*, Kasienka w wierszu *Z łąki do domu*, a Jan w utworze *A co wam śpiewać*. Najczęściej występuje imię Zosia, np. w *Komedii przy myciu*, *Zosia i jej mopsy*, *Zosia wybiera się na wieś*. Prawdopodobnie zostały one przeniesione ze znanych poetce realiów wiejskich, dotyczy to również innych nazw użytych w omawianych tekstach.

W utworach Konopnickiej wystąpiły również zoonimy. Irena Sarnowska-Giefing zauważyła u pisarki silne związki zoonomastyki z regionem, poetka ta bowiem chętnie stosuje między innymi zoonomastycznie wyspecjalizowane przyrostki, które są autentycznymi elementami dialektycznymi leksykalno-słowotwórczymi. Opis genetyczny zoonomastyki nowel i powieści badanych przez Sarnowską-Giefing wykazuje znaczne bogactwo form i wyraźną troskę o ich typowość i realizm. Troska ta przejawia się zarówno w zgodności dużej części nazw z nazewnictwem potocznym, jak i z nazewnictwem regionalnym⁴⁰. Tak jest również w poezji o wsi M. Konopnickiej.

Wśród nazw zwierzęcych (w polskim słowniku zoonomastycznym) spotyka się między innymi formacje z przyrostkiem -uś. Taką właśnie sufiksację zastosowała Konopnicka w wierszu pt. *Co słońko widziało* – pies Janka to Wiernuś. Jest to przykład nazwy, która staje się w utwo-

³⁸ I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo...*, op. cit., s. 63–64.

³⁹ Ibidem, s. 13–101; A. Zaręba, *Polskie imiona ludowe*, „Onomastica” 1957, t. III, s. 130–165; tenże, „Onomastica” 1959, t. V, s. 373–408. Na przykład o imieniu Stach dowiadujemy się, że wystąpiło w Wielkopolsce, na Kujawach i w Ziemi Chełmińskiej, a także w Małopolsce, na Mazowszu i Kaszubach. W *Pieśniach ludu polskiego* Kolberga imiona z formantem (-ch) znaleźć można w tomach dla Kujaw, Krakowskiego, Poznańskiego, Radomskiego, Mazowsza i Pomorza. Potwierdza to dodatkowo ustalony zasięg tego przyrostka w gwarach, co dowodzi archaiczności niektórych przyrostków gwarowych. Stach to zdrobniała forma urobiona staropolskim sufiksem zdrabniającym (-ch) (I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo...*, op. cit., s. 49–66; A. Zaręba, *Polskie imiona...*, op. cit., s. 145–156). I. Sarnowska-Giefing, op. cit., s. 60 (Magda), s. 48, 101 (Wojtek), s. 58, 61, 64 (Antek), s. 69 (Zosia), s. 43, 48, 64 (Kuba), s. 64 (Kasia), s. 48, 58, 64, 66 (Stach), s. 35, 48, 64 (Jan); A. Zaręba, op. cit., s. 156, 158 (Magda), s. 152 (Jan), s. 152, 162 (Antek), s. 164 (Zosia), s. 166 (Kuba), s. 156, 165 (Kasia), s. 150, 156, 163, 164 (Stach).

⁴⁰ I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo...*, op. cit., s. 74.

rze literackim środkiem wzmacniającym ekspresję wypowiedzi. Wiernuś to nazwa odprzymiotnikowa, o przejrzystej motywacji semantycznej, nazywa motywowana cechą charakterologiczną. Pies jest wierny, prawdopodobnie nie odstępuje ani na chwilę małego chłopca, jest bardzo lubiany i dlatego poetka zastosowała przyrostek spieszczający -uś.

Konopnicka konsekwentnie posługuje się jednym typem zoonomastycznym kreującym psa, chciałoby się powiedzieć „rówieśnika” dzieci, z którymi on chętnie przebywa, bawi się i pracuje. Zoonomastyka poezji dla dzieci nie wskazuje na obecność np. sędziwego psa – dozorca. Pies jest tu postacią literacką, znajdującą się blisko dziecka, przemierzającą z nim tę samą przestrzeń, np. Filuś (znów sufiks spieszczający -uś) bywa w domu i oczywiście filuje, podgląda, a potem „rozszczeka w całym domu” (*Skrucha Józia*). W domu „są izby czeladne, oj nieraz ze śmiechem i krzykiem tam wpadnę. I Brysia⁴¹ (też sufiks spieszczający -ś/-sio) za uszy i jazda dokoła!” – zwierza się główny bohater wiersza pt. *Nasz domek kochany*. Ale ten sam kundelek wiejski pracuje na podwórku: „Tam zagania owce siwe. Brysio, kundys, zły [...]” (*Co dzieci widziały w drodze*). W podobnej roli bywa też mały i bury pies, którego zwać oczywiście Burek (-ek). Jest to nazwa sekundarna odapelatywna (odprzymiotnikowa) z formantem spieszczającym -ek⁴².

Z nieco starszym chłopcem przebywa *Na pastwisku* bardzo mały, szybki, niepostrzeżenie skradający się Żuczek (tu sufiks -ek). Pełni on wraz z chłopcem odpowiedzialną i miłą, ale też równorzędną, rolę pastuszką: „A Żuczek waruje, łapki sobie grzeje”. Chłopiec niekiedy mu przypomina: „– A, mój Żuczku miły, obszczekuj od szkody. Bo jak wyjdzie pan ekonom, będąż tobie gody!”

W wierszu *Co słonko widziało* bohaterem zwierzęcym jest też koń. Z tekstu dowiadujemy się, że: „Antek karemu rozczesuje grzywę”. Nie ma tu wątpliwości, że chodzi o konia tej maści, ale chyba również o takie jego imię. Wprawdzie w Arctowskim wydaniu tego wiersza kary jest pisany małą literą, co sugeruje nazwę pospolitą, ale nie wszystkie późniejsze wydania konsekwentnie ją stosowały. Słowo kary występuje u Konopnickiej prawdopodobnie w formie przejściowej: zarówno jako nazwa maści, jak i jako nazwa własna. Na konia „wołano” zgodnie z jego maścią, tym samym przymiotnikowa nazwa maści stawała się powoli równoznaczna z imieniem konia, czyli następowała substancytywizacja i przejście do kategorii nazw własnych. Kary to nazwa prymarna, odapelatywna, motywowana, tzn. nawiązująca do cech desygnatu. Konopnicka konsekwentnie stosuje w swej poezji ten typ nazw (określeń) koni,

⁴¹ Brytan – pies, od XVII w., nazwa od Anglii (Brytanii), zdrobniałe Bryś odnotowuje *Słownik etymologiczny języka polskiego* A. Brücknera, Warszawa 1989, s. 48. Podobnie *Słownik gwar polskich*, pod red. J. Reichana, t. I, Kraków 1983–1986, s. 587; J. Strutyński, *Urbozoonimia polska*, Kraków 1996, s. 51, s. 78 czytamy: jest to nazwa derywowana (wyłącznie bezpośrednio), odrzeczownikowa od nazwy pospolitej (brytan).

⁴² I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo...*, op. cit., s. 73.

np. bułany. Jest to koń znakomicie nawiązujący kontakt z dziećmi, zachęcający je:

Nasz koniczek nasz bułany
 Ślicznie zgrzeblem wyczesany,
 Tylko na nim siartka [zdrobnienie od sierść] świeci,
 Tylko parska, rzy do dzieci.

(*Nasz koniczek*)

Kolejnymi nazwami koni są kasztan, dla którego mała dziewczynka postanowiła zebrać paszę:

Dla naszego choć kasztana
 Zgrabie sama kopkę siana.
 (*Pojedziemy, hen na błonie*)

oraz siwy –

siwy konik mój
 (*Cichy wieczór*)

W onomastyce realistycznych i naturalistycznych nowel i powieści polskich odnotowano również podobne nazwy koni: Kasztan, Kara, Gniadula, Bułane, Siwek. Są to nazwy sekundarne, odapelatywne, w większości (z wyjątkiem Kasztan) odprzymiotnikowe, motywowane cechą zewnętrzną, jaką jest właśnie maść konia⁴³. Badania zoonomastyczne potwierdzają zatem częstą tożsamość nazwy maści konia i nazwy własnej.

Pozostałe zwierzęta należące do świata przedstawionego analizowanego utworu nie mają nazw własnych, lecz określenia będące nazwami pospolitymi gatunku: pod lasem pasą się krowy, Kuba pogania wołki, owczarz pędzi owce siwe, pokrzykuje ciołeczek płowy. Epitetami zostały obdarzone: owce siwe i ciołeczek płowy. Trochę archaicznie dla małego odbiorcy brzmi dzisiaj ciołeczek płowy⁴⁴. W utworze ciołeczek ów znajduje się pod lasem wraz z krowami, prawdopodobnie należy do stada. Jest małym zwierzątkiem rodzaju męskiego, o czym świadczy sufix w jego nazwie: ciołecz-ek. Jest to więc cielątko, koloru płowego, czyli żółtego z odcieniem szarym. Ciołeczek płowy pokrzykuje (jak dziecko), głos, jaki umie wydać, nie przypomina jeszcze porykiwania. Powyżej przeanalizowanymi określeniami precyzyjnie ujednoznacznia się „postać” kryjąca pod archaicznie brzmiącą nazwą ciołeczek płowy.

Blżej określanymi zwierzętami w utworze są owce siwe. Wartość epitetu siwy w wierszach M. Konopnickiej zbadał Jerzy Cieślowski.

⁴³ Ibidem, s. 73.

⁴⁴ Na przełomie XIX i XX w. nazwa była jeszcze w użyciu: ciołeczek (młody byczek, buhajek), *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. I, Warszawa 1958, s. 1010; płowy – żółty z odcieniem szarym, ibidem, t. VI, Warszawa 1964, s. 515.

Twierdzi, że niektóre z epitetów są zrosnięte w pary z określonymi rzeczownikami. Wierność tych par wobec siebie jest charakterystyczna zwłaszcza w pieśni ludowej, odnajdujemy je i w języku potocznym. I dlatego szereg rzeczowników pojawia się ze swymi epitetami w sposób automatyczny. „Epitet siwy (24) jest również ludowej proveniencji: siwe są owce, wołki, gołąbki, konik”⁴⁵.

Natomiast interpretacja epitetu biały przeprowadzona przez autora *Wielkiej zabawy* jest niepełna i niekiedy kontrowersyjna⁴⁶. W badanym wierszu epitet ten wystąpił tylko raz, ale w charakterystycznej dla poetki formie (stałego zestawienia wypowiedzeniowego języka ludowego). Określenie biały ser ma nie tyle charakter epitetu „kolorystycznego”, co raczej nazwy określonego rodzaju wiejskiego sera. Z kolei, na biało były „wybielane cudnie ściany” (*Wesele*). Na Wielkanoc wiejskie domy bielono wapnem z domieszką niebieskiej farby (ultramaryny). Bielić znaczyło malować, odświeżać, doprowadzać do tego, żeby były czyste (ładne). A więc wybielone ściany miały odcień niebieskawy. W wierszach o wsi z wyboru J.Z. Białka epitet ten, czyli biały, ma wysoką frekwencję, został bowiem użyty 19 razy⁴⁷. Jest on niewątpliwie ważnym środkiem artystycznym, służącym do kreowania przestrzeni przedstawionej, obrazowania pejzażu lirycznego, w którym głównym rekwizytem jest *Nasz domek kochany*, a w nim bieluchne ściany. Wokół domu jest również dużo bieli:

Stoją grusze w *białym* kwiecie

(*W ogrodzie*)

Jabłoneczka *biała*

Kwieciem się odziała

(*Jabłoneczka*)

A w polu się gwieździ

Biała stokroteczka

(*Nasze kwiaty*)

Biel dominuje też w krajobrazie wiejskim, kiedy nadchodzi *Zła zima*, bo „Płachta na niej długa, biała”.

Za osobliwy, ale i niezwykle stosowny środek poetycki uznać trzeba w wierszach Konopnickiej użycie zaimka dzierżawczego „nasz” w funkcji epitetu.

⁴⁵ J. Cieślowski, *Wiersze Marii Konopnickiej...*, op. cit., s. 102.

⁴⁶ Twierdzenie J. Cieślowskiego, że barwa semiotyzuje treści społeczne: czarne – chłopskie, białe – dworskie w wierszach „wiejskich” dla dzieci Konopnickiej budzi wątpliwości, op. cit. s. 103–104.

⁴⁷ Korzystam ze znakomitego wyboru J.Z. Białka, *Maria Konopnicka. Utwory dla dzieci*, wydane jako t. III *Pism wybranych*, pod red. J. Nowakowskiego, Warszawa 1988.

Ten wyznacznik relacji miejsce : przestrzeń, jakim są zaimki osobowe wraz z ich gramatycznymi opozycjami, ma największe znaczenie konstytuujące, bo odzwierciedla i kształtuje świadomość ludzką, a zarazem implikuje dalsze wyznaczniki tej relacji. Należą do nich w pierwszym rzędzie zaimki dzierżawcze, które powtarzają opozycję zaimków osobowych, a zatem: mój, nasz wobec bliższych twój, wasz oraz dalszych jego, jej, ich. Ściśle z tym łączą się relacje: moje, moje własne wobec cudze oraz swój (także swojski, swojak) wobec obcy⁴⁸.

Zaimek „nasz” w poezji dla dzieci Konopnickiej w sposób szczególnie organizuje osvajanie przestrzeni wiejskiej. Tak dzieje się na przykład w modelowym wierszu przedstawiającym „wiejskość”, pt. *Co słonko widziało*, gdzie wystąpiły grupy nominalne z tym właśnie zaimkiem, mianowicie: nasz domek, dach nasz, nasz ciołeczek płowy. Jest on wszechobecny w wierszach pokazujących rzeczywistość wiejską. A zabieg poetyckiego używania zaimków służy nie tylko zwróceniu uwagi czytelnika na wyróżnione obiekty, ale pełni też funkcję ekspresywną. Zaimek „nasz” budzi pozytywny (ciepły) stosunek do wskazywanych przedmiotów, tworzy familiarny nastrój. Z tego też względu rzeczowniki w owych wyrażeniach opisowych (grupach nominalnych) często mają postać deminutywną, np. nasz ciołeczek, nasze gąski, nasze krówki itp.

Anna i Piotr Wierzbicy, omawiając cechy *Praktycznej stylistyki* twierdzą, że najprostszym i najnaturalniejszym sposobem wyróżniania danych elementów z fragmentu rzeczywistości „tu i teraz” jest użycie zaimka. Niekiedy nie wystarcza ani sam zaimek, ani rzeczownik, tworzy się wówczas rozbudowane wyrażenia opisowe, wyrażenia rzeczownikowe⁴⁹.

I tak poetka użyła zaimka nasz w 30 wierszach „wiejskich”, zamieszczonych w cytowanym wyborze⁵⁰. *Nasz domek* powtarza aż 11 razy (np. w wierszu *Nasz domek kochany*, *Nasz domek*) albo *nasza chatka* (*Świerszczyk*, *Ptaszki do słońca*); koło domu znajduje się *nasz ogródek* (*Ogródek*), a w nim *nasze kwiaty* (*W ogrodzie*, *Nasze kwiaty*) i *nasze drzewa* (*W ogrodzie*, *O czym ptaszek śpiewa*), a na podwórku *nasze krówki* (*Na fujarce*), *nasz koniczek*, *nasz bułany* (*Nasz koniczek*) i *gąski nasze* (*Gra w lisa*). Wszystko to stanowi *wioskę naszą* (*Sokół*), *naszą wioskę jedyną* (*A co wam śpiewać*), do której należy też *nasze pole* (*Dzień dobry*), *nasze łąki* (*Zosia wybiera się na wieś*) i *nasze błonia* [duży, otwarty teren, zwykle równinny, porośnięty trawami, służący zazwyczaj jako pastwiska; łąka⁵¹] (*A co wam śpiewać*). Horyzont wiejski zamyka *nasz las* (*W lesie*), w którym mieszka *nasz zajaczek* (*Zajaczek*)⁵².

⁴⁸ K. Handke, *Uniwersalizm kulturowy...*, op. cit., s. 30.

⁴⁹ A. i P. Wierzbicy, *Praktyczna stylistyka*, Warszawa 1968, s. 177.

⁵⁰ J.Z. Białek, *Maria Konopnicka...*, op. cit.

⁵¹ *Słownik współczesny języka polskiego*, pod red. B. Dunaja, Warszawa 1966, s. 66.

⁵² Zaimek dzierżawczy w przytoczonych wyżej grupach nominalnych występuje zgodnie ze swoją funkcją semantyczną – mówi o przynależności przedmiotów do jego właściciela, jednocześnie wyznacza „przyjazną przestrzeń”. W połączeniach *nasz zajaczek*,

Zaimkiem tej samej kategorii semantycznej oswaja też Konopnicka zjawiska przyrody. Pojawia się więc mój wietrzyk (*Jabłoneczka*) i mój deszczyk (*Deszczyk*), charakteryzując pory roku: naszą wiosnę (*W ogrodzie*) i naszą zimę (*Zła zima*). Nad tak oswojoną przestrzenią rozciąga się nasze niebo (*Wstań o dziecię*), a na nim świeci nasze słońko (*Jaskółeczka*), i w końcu cały świat staje się nasz (*Nasz świat*).

Poetka, oprowadzając kilkulatka po wiejskiej przestrzeni, snuje poetyckie opowieści o tym *Co słońko widziało, Co Staś widział w polu, Co dzieci widziały w drodze, O czym ptaszek śpiewa* itd. Kreując rolę przewodnika po wiejskim świecie, obficie operuje zaimkiem nasz // mój i wprowadza dziecko w świat dotąd nieznan, nieoswojony, gdzie czuło się ono nietutejsze, obce. Rola ta jest w twórczości Konopnickiej dość złożona; współtworzy ją wraz z poetką wiele postaci literackich, np. bawiące się dziecko (*Za kółkiem, Mały trębacz*), z którym identyfikuje się odbiorca i poznaje świat, czy upersonifikowane słońko (medium). Zawsze jest to niezwykle wiarygodny dla czytelnika przewodnik, ale i dyskretny nauczyciel. A zaimek nasz // mój dysponuje potencjałem emocjonalnym, sprzyjającym oswojaniu tego, co obce, niekiedy budzące lęk, i przemienieniu w oswojone, poznane, nawet przyjazne (po prostu nasze).

Poznawanie świata jest nieograniczone: coraz szersze, coraz dogłębsze i wszechobecne w życiu dziecka, w jego zabawie, również w lekturze. Każde dziecko, poznając ten świat, jest władcą – Małym Księciem czy królem Maciusiem Pierwszym (odkryli to między innymi Antoine de Saint-Exupéry i Janusz Korczak). Władą ono światem w ciągłym działaniu – zabawie. Świat jest mój, nieobcy (staje się mój), bo ja go poznaję, czyli zdobywam.

Potrzeba twórczej aktywności – zabawy, a w niej poznawanie świata – jest niemal fizjologiczna, jak jedzenie czy siusianie. „Dziecko jest po to, aby się bawić”⁵³ – powiedział Eduard Claparède. Zabawa oparta na instynkcie i wyobraźni dziecka pomaga mu w poznawaniu świata, jego zrozumieniu i akceptacji, „oswojeniu” według własnych reguł, wreszcie – w zdobywaniu go dla siebie. Dawniej dziecko przemierzało tę drogę, uczestnicząc w grach i zabawach, obecnie dopełnia je sztuka⁵⁴, literatura, kreując, jak np. Konopnicka, paidialnego przewodnika po wiejskim świecie.

Dziecko swoiście personifikuje i animizuje świat⁵⁵, a będąc przed konwencją społeczną, nie jest świadome swojej rangi w przyrodzie

mój wietrzyk, mój deszczyk itp. istotą użycia zaimków dzierżawczych jest wyłącznie oswojanie świata. Moje // nasze jest to, co ja // my widzę, poznaję.

⁵³ E. Claparède, *Psychologia dziecka i pedagogika eksperymentalna*, cyt. za: J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1967, s. 185.

⁵⁴ H. Jurkowski, *Dziecko – folklor – teatr poetycki*, [w:] *Sztuka dla najmłodszych. Teoria – percepcja – oddziaływanie*, pod red. M. Tyszkowej, Poznań 1977, s. 161.

⁵⁵ Dziecięcą skłonność do personifikacji i animizacji objaśnia M. Przetacznikowa, *Wiek przedszkolny*, [w:] *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, pod red. M. Żebrowskiej, Warszawa 1982, s. 473–474.

i społeczeństwie, innej niż np. psa czy lipy pod domem. Z natury czuje się częścią przyrody, nie ważniejszą od bohaterów wiersza *Co słonko widziało* – Wiernusia czy ciołeczka. Pojmuje rzeczywistość w sposób swoiście egocentryczny: „wszystko jest takie jak ja” i „wszystko jest moje”⁵⁶, bo zdobywa – poznaje, a więc swoiście – zawłaszcza świat.

Konopnicka, respektując mechanizm dziecięcej percepcji świata, zasadnie posługuje się zaimkiem „nasz”. W tej poezji zyskuje on bogaty ładunek emocjonalny, jest nośnikiem emocji pozytywnych, wręcz familiarnych. Tworzy ciepły, serdeczny nastrój, przychylnego nastawienia do świata, sprzyja jego oswojeniu i tym samym poznaniu. Można chyba powątpiewać w słuszność uwagi Zenona Klemensiewicza, że „oryginalnego udziału w rozwoju i wzbogacaniu polszczyzny literackiej poetka nie wzięła”⁵⁷.

Należy jeszcze wspomnieć o ważnej roli tego zaimka w strategii perswazyjnej i w organizowaniu osvajania przestrzeni wiejskiej. Autor i główny bohater (medium), narrator czy podmiot liryczny nakłaniają czytelnika do poznania (przeżywania) świata przedstawionego, bo, jak się okazuje, jest on bogaty i ciekawy, ale przede wszystkim nasz. Znamienne, że zaimek ten w poezji o wsi konotuje tylko jeden typ epitetów, które wzmacniają jego funkcję ekspresywną, dodatnie zabarwienie emocjonalne, mianowicie: skoro „nasz świat” to „cudny jest nasz świat” (*Cichy wieczór*) albo „jaki piękny nasz świat” (*Co dzieci widziały w drodze*).

Przekonując czytelnika, że obiekty przestrzeni przedstawionej są nasze, a więc wspólne, dokonuje się skrócenia dystansu, kreowanie odbiorcy nie jako przedmiotu oddziaływania, lecz jako partnera dialogu, a przede wszystkim partnera we współprzeżywaniu. Konopnicka przyczyniła się w tym względnie do znacznych zmian⁵⁸ w stosunku do tradycji poezji dla dzieci, a zaimek nasz ma w nich, jak się okazuje, swój udział. Poznajemy „nasz świat” – twój i mój, a więc nadawca należy do tego samego świata co odbiorca, mimo że to autor prezentuje znacznie szerszą o nim wiedzę, którą dyskretnie przekazuje osobliwymi modelami opowiadania, np. podmiot mówiący, mały bohater przedstawia upotywnionym językiem swojską rzeczywistość. Zaimek dzierżawczy nasz, obok innych zaimków tego typu, jak mój, twój, wasz, ich ma właściwość eksponowania kategorii osoby. Z tego też względu staje się niezwykle atrakcyjny perswazyjnie.

Można więc i w przypadku „poetki Marii” odsunąć te zasłony, jakie stworzył dystans dziesięcioleci, a wraz z nim przymglenie perspektywy

⁵⁶ W związku z tym por. też A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Wrocław 1994, s. 77.

⁵⁷ Z. Klemensiewicz, *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne” T. XX, Warszawa 1970, cyt. za: T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, op. cit., s. 13.

⁵⁸ J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 247.

widzenia⁵⁹. Szczególnie – sędzę – młodemu pokoleniu, z którym jej sposób porozumiewania i osvajania świata nie uległ archaizacji. „Wkład Konopnickiej do literatury dziecięcej był duży, decydujący – można powiedzieć – o dalszym rozwoju form pisarstwa dla dzieci”⁶⁰. Pisarka potrafiła przekazać małemu odbiorcy bogatą skalę przeżyć, rozbudziła chłonność nastrojów, barw i dźwięków, pogłębiła wrażliwość estetyczną i zaciekawienie światem. Skutecznie oddziaływała również na ożywienie aktywności myślowej i uczuciowej, bogaciła wiedzę dziecka, ułatwiała mu podejmowanie samodzielnych wniosków w postępowaniu codziennym, zacieśniała kontakt z otoczeniem ludzkim i przyrodą⁶¹.

⁵⁹ Por. J. Nowakowski, *Szkic do wizerunku Marii Konopnickiej*, [w:] *Maria Konopnicka w siedemdziesięciolecie zgonu*, op. cit., s. 6.

⁶⁰ J.Z. Białek, *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994, s. 103.

⁶¹ Por. A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1961, s. 210.

Wilno i Werki
– czyli Konopnickiej
wędrówka po ziemi i niebie

Tytuł artykułu kojarzy się i powinien kojarzyć się – zgodnie z zamiarem autorskim – ze znanym utworem Bolesława Prusa *Wędrówka po ziemi i niebie*, tekstem, który Zygmunt Szweykowski uznał za zwiastun przełomu światopoglądowego i artystycznego, jaki dokonał się w twórczości autora *Lalki* w latach osiemdziesiątych.

Jak wiadomo, osnowę faktograficzną *Wędrówki* stanowiły wrażenia z obserwacji zaćmienia Słońca, które miało miejsce 19 sierpnia 1887 roku i było – jak udowodnił Andrzej Z. Makowiecki¹ – z różnych względów niezmiernie ważne w dziejach kultury polskiej. Sprawozdanie ze wspomnianego wydarzenia astronomicznego ukazało się w „Kurierze Codziennym”, z którym Prus współpracował od maja. Publikację uprzedziła jednak relacja pióra Konopnickiej zatytułowana *Wilno i Werki*, która pojawiła się w drugim z najpoczytniejszych pism stołecznych – „Kurierze Warszawskim”. Zestawienie wymienionych tekstów autorstwa wybitnych pisarzy wydaje się uzasadnione nie tylko względami zbieżności tematycznej, ale także ich swoistą oryginalnością. Stanowią one fenomeny zarówno w dorobku Prusa, jak też Konopnickiej, na których określenie Włodzimierz Zagórski znalazł bardzo trafną, w moim odczuciu, quasi-genologiczną formułę „reporteryi transcendentalnej”².

Wstępnie przypomnijmy, że wspomniane zjawisko astronomiczne obserwowalne było najlepiej w pasie zaćmienia całkowitego (np. z Mławy – skąd oglądał je Prus, z Wilna – dokąd udał się Świętochowski czy z Werek, skąd oglądała je Konopnicka). Nie bez przyczyny przywołane zostało powyżej nazwisko Aleksandra Świętochowskiego. Choć głównym przedmiotem mojego zainteresowania stanie się relacja Konopnickiej warto najpierw – jak sądzę – sięgnąć do sprawozdań pióra innych literatów zamieszczonych w prasie warszawskiej. Oprócz zajęcia się *Wędrówką po ziemi i niebie* proponuję pobeżne – z konieczności – przyjrzenie się analogicznej w warstwie tematycznej kronice Posła Prawdy, a także, towarzyszącym „zaćmieniowym kartkom z podróży”, komentarzom: pióra anonimowego publicysty „Przeglądu Katolickiego”, który omawiał Wę-

¹ A.Z. Makowiecki, *Czym żyła Warszawa w 1887 roku?*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, pod red. A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1992.

² W. Zagórski, *Pogadanki sobotnie VIII*, „Słowo” 1887, nr 195.

drówkę oraz Zagórskiego w „Słowie”, który komentował oba interesujące mnie felietony – Prusa i Konopnickiej.

Zacznijmy od *Wędrowki po ziemi i niebie*. Jak już wspomniałam, kłasyk badań nad twórczością autora *Faraona* Z. Szweykowski przypisywał jej przełomową rolę³. Również współczesna nam badaczka Jolanta Sztachelska określa ten tekst jako „dzieło literackie o niepokojącej wieloznaczności”⁴, utwór, który stał się „dokumentem metafizycznego przeżycia rozpadu świata, promieniując na przyszłe dokonania artystyczne” pisarza; podobnie pisze o interesującym nas quasi-reportażu Prusa Jan Tomkowski⁵. Rozpoznanie wspomnianych badaczy o iluminacyjnym wręcz charakterze doznań Prusa związanych z zaćmieniem zdaje się potwierdzać urywek kroniki z 21 sierpnia 1887, w którym pisarz wyznawał: „owe półtorej minuty, przez które trwało [zaćmienie – B. B.] uważam za najszczęśliwszą chwilę w moim życiu”⁶.

Zupełnie inne odczytanie *Wędrowki* zaświadcwiają teksty z epoki. Anonimowy autor fragmentu *Notatek z prasy periodycznej o podtytule Z wypraw literatów warszawskich na obserwację zaćmienia słońca*, zamieszczonych w „Przeglądzie Katolickim”, uznał felieton Prusa za „kpinę z dogmatów świętej naszej wiary”. Swoje krytyczne uwagi odnosił zwłaszcza do następującego urywka, na który składają się parafrazy Ewangelii i uwagi odnarratorskie:

Było około szóstej i stała się ciemność po wszystkiej ziemi, zaćmiło się słońce i zasłona kościelna rozdarła się wpół,

„A Jezus zawoławszy głosem wielkim – Ojczy! W ręce twoje polecam ducha mego – skonał”.

Tak, ale co na to mówi Renan, Straus?...

Lecz jeżeli istotnie skonał?... W takim razie nie ma chyba zjawiska, które by dokładniej odpowiadało podobnemu nieszczęściu, jak ten siny mrok i ogniste obłoki zasłonięte kirem⁷.

Komentarz publicysty „Przeglądu Katolickiego” do zacytowanego urywka brzmiał:

Słowa Ewangelii nie potrzebują zatwierdzenia Renana i Strausa, ludzi negacji. Kto Ewangelię przyjmuje pod zastrzeżeniem zdania o niej tych ludzi, ten zbeszczeszcza i staje w rzędzie jej wrogów⁸.

³ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 219–222.

⁴ J. Żadziłko-Sztachelska, *Między empirią a metafizyką. O „Wędrowce po ziemi i niebie” Bolesława Prusa*, „Zeszyty Naukowe Filii UW w Białymstoku”, Humanistyka, t. XI, Filologia Polska, z. 56, Białystok 1987, s. 152.

⁵ J. Sztachelska, *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997, s. 58.

⁶ B. Prus, *Kronika tygodnia*, „Kurier Codzienny” 1887, nr 230.

⁷ B. Prus, *Wędrowki po ziemi i niebie*, [w:] tenże, *Pisma*, red. Z. Szweykowski, t. XXVIII, Warszawa 1950, s. 117.

⁸ [Anonim], *Notatki z prasy periodycznej. Z wypraw literatów warszawskich na obserwację zaćmienia słońca*, „Przegląd Katolicki” 1887, nr 37, s. 584.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tak gwałtowna reakcja współpracownika „Przeglądu” wynikała ze zszokowania samym pomysłem zestawienia obok siebie w kronice fragmentów *Pisma Świętego* oraz nazwisk Renana i Strausa, nie zaś z rzetelnej analizy tekstu Prusa. Jest też rzeczą ciekawą, że pismo katolickie zaatakowało autora *Placówki*, nie zaś Posła Prawdy, którego kronika „zaćmieniowa” pisana na podstawie wrażeń z Wilna ukazała się w „Prawdzie”. Dla Świętochowskiego obserwacja zjawiska astronomicznego nie wiązała się z przeżyciami o charakterze irracjonalnym, a tym bardziej religijnym; wyzwoliła w nim natomiast refleksję dotyczącą postępu i „triumfu wiedzy”. Pisał w *Liberum veto*: „Bajką wydaje mi się legenda o przestraszu i rozpaczach ludzi, o niepokoju zwierząt. Może tak bywało dawniej; w epoce grubszych przesądów”⁹.

Jakby z satysfakcją odnotowuje Poseł Prawdy zachowania i niewybredne w gruncie rzeczy reakcje publiczności na wydarzenia wielkiego spektaklu przyrody: rozmowy, palenie papierosów, witanie oklaskami ponownego ukazania się słońca – jak w teatrze na przedstawieniu trupy meiningeńskiej, dysponującej doskonałym, jak na owe czasy, wyposażeniem technicznym teatralnej sceny: „Brawo dla wychodzącego po zaćmieniu słońca – oto rys, wybornie znamionujący zimną krew tych, którzy mieli doznawać «smutku i przygnębienia», czy też zachwytu”¹⁰.

Komentarze Świętochowskiego, wychodzącego w swej relacji ze stanowiska scjentyistycznego, stanowią charakterystyczną przeciwwagę dla relacjonowanych doznań i refleksji zarówno Prusa, jak też – co postaram się wykazać – Konopnickiej. W przywołanej wyżej kronice Poseł Prawdy pisze też – z niejakim zdziwieniem – o jeszcze jednym przejawie „grubszych przesądów”, nieustającej zbiorowej adoracji Matki Bożej Ostrobramskiej, zjawisku spotęgowanym spodziewanym wydarzeniem astronomicznym, a ocenianym przez niego jako przejaw „zagorzałego fanatyzmu” religijnego. Jakże inaczej będzie postrzegać ten symbol żywej wiary i jego kult, a także całe Wilno – Konopnicka.

Do zaćmienia i jego ech na łamach prasy nawiązał również – jak już wspomniałam – felietonista „Słowa” Włodzimierz Zagórski. Współczesny nam czytelnik kroniki Chochlika może zapewne poczuć się rozczarowany faktem, że autor poematu *Salomon*, dedykowanego autorowi *Lalki*, tak płytko odczytał jego *Wędrowkę*, biorąc z niej jedynie dowcipy dotyczące „dobroci” podróżnej piołunówki i warszawskich serdelków oraz garderoby i nawyków higienicznych sportretowanego w niej znanego krytyka teatralnego Władysława Bogusławskiego. Tekst Zagórskiego daje się czytać przede wszystkim jako kpina z „transcendentalnej reportery” w wydaniu Prusa i Konopnickiej, próba zbagatelizowania indywidualnych przeżyć i artystycznych odkryć wybitnych pisarzy, którzy zaćmienie oglądali – jego zdaniem – przez „zielone szkło butelki”. O felietonie pióra autorki *Imaginy*, nawiązując do wspomnianego wyżej konceptu o zielonych butelkach, Chochlik pisze:

⁹ Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda” 1887, nr 35.

¹⁰ Ibidem.

Tymi samymi szklami [co Prus – B.B.] posługiwał się prawdopodobnie ów uczoney, który w Werkach chłopom wytłumaczył system Kopernika i teorię Laplace’a w przeciągu minuty – rzecz, którą, jak twierdzi sprawozdawca, powinien im być proboszcz wyłożyć¹¹.

Wzmianka o proboszczu, dotycząca kroniki Konopnickiej i określenie „transcendentalna reporteryja” wskazują, iż Zagórski wpadł, być może nieświadomie, na niezmiernie istotny trop interpretacyjny wiodący ku pogłębionej analizie *Wędrówki* oraz *Wilna i Werek*, nie umiał jednak, lub nie chciał, pójść nim w tekście kroniki, tradycyjnie konstruowanej w tonacji sprzyjającej przede wszystkim rozbawieniu czytelnika. Być może nie stać go było na gest odwagi, którą wykazali się Konopnicka i Prus – przełamania konwencji obowiązującej w utworach przeznaczonych do rubryki felietonowej.

Tekst *Wilno i Werki* wydrukowany został w odcinku „Kuriera Warszawskiego” z sygnacją Humanus. Pseudonimu tego używała – jak wiadomo – Maria Konopnicka, opatrując nim kroniki pisane między czerwcem 1887 a styczniem 1888 roku, ukazujące się na przemian z felietonami Klemensa Junoszy¹². Decyzja opublikowania tekstu w określonej rubryce pisma (odcinku), jak też podpisanie go pseudonimem przybranym na użytek działalności kronikarskiej w „Kurierze”, a także posłużenie się w nim strategią użycia formy rodzaju męskiego (zgodnie z konwencją przyjętą przez pisarkę w felietonach właściwych) świadczyłyby – w moim odczuciu – o intencji przyporządkowania *Wilna i Werek* do cyklu kronikarskiego. W takim ujęciu, wspomniany tekst stanowiłby przykład realizacji odmiany gatunkowej określanej w epoce jako „felieton wyjazdowy”, spokrewnionej z dzisiejszym reportażem i dosyć licznie reprezentowanej w twórczości odcinkowej, np. Sienkiewicza czy Prusa¹³; choć jak *Wędrówce po ziemi i niebie* trzeba byłoby mu przyznać status odrębny, ze względu na swoistą oryginalność – choćby kompozycji.

Ciekawostką jest, że stanowiąc całość o jednorodnych wyznacznikach tematycznych i stylowych, dwie części *Wilna i Werek* zostały skonstruowane, każda z osobna, według różnych reguł kompozycyjnych. W pier-

¹¹ W. Zagórski, *Pogadanki sobotnie...*, op. cit.

¹² O działalności kronikarskiej Konopnickiej pisałam w artykule *Konopnicka jako felietonistka*, [w:] *Maria Konopnicka „Na skrzydłach pieśni...”*. *Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1992.

¹³ Należy przypomnieć, że Zygmunt Szweykowski omawiając dorobek felietonowy autora *Lalki* odróżnił felieton i kronikę według kryterium przyporządkowania – każda kronika jest felietonem; nie każdy felieton jest kroniką. W tym ujęciu, traktującym felieton jako pojęcie szersze, „kartki z podróży” byłyby właśnie, zgodnie z decyzją o charakterze typologicznym proponowaną przez tego badacza, rodzajem felietonu, który nie jest kroniką (zob. Z. Szweykowski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, wybrał, opracował, przedmową i przypisami opatrzył Z. Szweykowski, Warszawa 1973).

O dziewiętnastowiecznych odmianach gatunku felietonowego pisałam w monografii *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki* (Białystok 1999). Zob. też: J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki*, wybór, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1994.

wszej z nich, opartej na motywie opisu podróży do miejsca zasadniczych wydarzeń – w tym wypadku Wilna, a następnie Werek – napięcie stopniowo wzrasta, by kulminować w finale relacją z zaćmienia i końcowym zdaniem: „Wszystko trwało półtorej minuty”¹⁴. Gdyby uznać omawiany tekst pióra Konopnickiej za rodzaj reportażu, z punktu widzenia reguł tego gatunku, część druga byłaby niepotrzebna. Najciekawszy moment zewnętrznych wydarzeń nie jest jednak tożsamy w utworze autorki *Imaginy* z momentem kulminacyjnym całości – najważniejszym z punktu widzenia jej retoryki nadrzędnej, realizowanej w konwencji niedomówień. Omawiane „kartki z podróży” Prusa i Konopnickiej realizowały model zapisu peregrynacji rozumianej w dwojakim sensie – dosłownym i przenośnym; stanowiły relację z przemieszczania się nie tylko w przestrzeni fizycznej, ale także mentalnej. Były nie tylko „felietonami wyjazdowymi”, ale także – a może przede wszystkim – „reporteryją transcendentálną”, wędrówką po ziemi, ale również po niebie. Sztachelska słusznie odczytała teleologię interesującego nas tekstu pióra autora *Faraona* jako zgodną z poetyką „pionowego ruchu myśli”¹⁵ – z ziemi ku niebu, od empirii ku metafizyce. Z podobną konwencją mamy do czynienia w przypadku *Wilna i Werek*.

W tym miejscu pora – jak sądzę – powrócić do polemik, które toczyły się wokół utworów Prusa i Konopnickiej bezpośrednio po ich opublikowaniu. Z czego wynikało niezrozumienie intencji autorskich? Po pierwsze, zarówno Prus jak i Konopnicka posłużyli się przemilczeniami i metaforyzacją, co musiało zaskakiwać współczesnych im odbiorców w tekstach drukowanych w odcinku (w przypadku *Wilna i Werek* z nagłówkiem *Kronika tygodniowa*). Po drugie, każde z pisarzy realizowało inne cele, przystosowując do nich nadrzędne reguły gatunku. Prus przemawiał nie wprost (zwłaszcza w czwartej części *Wędrówki*), używając symboli, aluzji, chwytu kontrastu stylów, by oddać niewyraźne podmiotowe przeżycia o charakterze irracjonalnym, dane w jednorazowym akcie iluminacji przecucie transcendencji; Konopnicka mówiła nie wprost przede wszystkim po to, by wyrazić treści niecenzuralne (przede wszystkim patriotyczne). Prowadziła czytelnika ku odnalezieniu jego jednostkowej i narodowej tożsamości środkami nader dyskretnymi, ryzykując zakłócenia na linii odbioru. Posługiwała się przy tym odmianą strategii mówienia nie wprost, która polegała na użyciu przemilczeń realizowanych przy użyciu środków języka ezopowego, a także niedopowiedzeń odwołujących się do istotnych elementów kodu narodowej tradycji; wykorzystywała w tym względzie przede wszystkim „język” nazwisk, miejsc i przedmiotów znaczących w polskiej historii politycznej i kulturze.

Widać to zwłaszcza w opisie Wilna. Miasto, które Posłowi Prawdy wydawało się „szare i nieciekawe”¹⁶, Konopnicka postrzega jako żywą prze-

¹⁴ Humanus [M. Konopnicka], *Kronika tygodniowa. Wilno i Werki*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 230.

¹⁵ J. Żadziłko-Sztachelska, *Między empirią a metafizyką...*, op. cit., s. 165.

¹⁶ Posel Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto...*, op. cit.

strzeń pamięci zbiorowej, pełną śladów bohaterkiej narodowej przeszłości i znaków polskiej świadomości duchowej – przede wszystkim patriotycznej i religijnej. Zgodnie z przyjętym przez nią założeniem, ważne dla tradycji narodowej nazwiska i nazwy miejscowe winny wyzwać w świadomości czytelnika strumień pożądanых reminiscencji. W tekście *Wilno i Werki* wymienia się na przykład nazwiska współczesnych Konopnickiej wileńskich restauratorów, licząc na skojarzenia z postaciami ważnymi dla polskiej historii i kultury – Szopenem, Naruszewiczem, Mrongowiuszem, Barbarą Radziwiłłówną, miejsca (np. Ostrą Bramę, „łabędziową wyspę”), przedmioty (np. zbroje i miecze przy okazji opisywania zbiorów zbrojowni w pałacu Wittgensteinów). Są to nazwiska, miejsca i przedmioty „mówiące”. Bez przyswojenia sobie ich „języka”, charakterystycznego dla narodowego, polskiego kodu tradycji, niemożliwe staje się odczytywanie naddanych, a zarazem prymarnych sensów tekstu Konopnickiej. Odszyfrowaniu ich sprzyja zwłaszcza biegłe opanowanie „języka” miejsc.

Autorka *Wilna i Werek* – w przeciwieństwie do Prusa, który opisał w *Wędrówce* swe perypetie na dworcach kolejowych i przygody wagonowe – przywiązuje niewielką wagę do opisu drogi dojazdowej do miejsca głównych wydarzeń. Jedyne na początku pierwszej części kroniki pokazuje migawkowo, jakby przez okno pędzącego pociągu, Grodno, wspomina o Porzeczu, Druskiennikach, Marcinkańcach, Olkiennikach; zarysowuje szkicowymi liniami krajobraz nadniemeński i Gór Ponarskich. Wilno opisuje przede wszystkim poprzez panującą w nim atmosferę rozgorączkowania przed wielkim wydarzeniem astronomicznym. Odmienne też niż Prus – długo peregrynujący po ziemi po to, by w jednej chwili wlecieć ku niebu – celowo, czy też skutkiem zbiegu okoliczności, od razu wkracza w sferę *sacrum*.

Wilno żegna wykreowanego w jej felietonie wędrowca (przypomnijmy, że w narracji użyła pisarka męskiego rodzaju gramatycznego, kreując głównego bohatera i opowiadającego jako mężczyznę) dźwiękami litanii śpiewanych w Ostrej Bramie przez wzruszone tłumy. Autentyczności i wzniosłości ich przeżyć nie śmie Konopnicka – w przeciwieństwie do Posła Prawdy, piszącego o „zagorzałym fanatyzmie” – kwestionować. Dodajmy, że obraz Ostrej Bramy jako istotnego znaku polskiej duchowości powróci w finale *Wilna i Werek*, spinając tekst znaczącą kłamrą. Kompozycję dalszej części felietonu warunkuje wprowadzenie motywu przemieszczania się narratora brzegiem Wilii, na terenie posiadłości księcia Piotra Wittgensteina do domu Henryka Rumbowicza, plenipotenta księcia, który zaprosił do siebie jedną z „zaćmieniowych” ekspedycji. W opisie podróży pojawiają się znaczące sygnały; narrator relacjonuje:

Na lewo bieje tak zwany Trynopol, dawniej kościół i klasztor trynitarzy, teraz cerkiew i ogrody prywatne, na prawo rozrzucona po wzgórzach leśnych Kalwaria. Jest to kilkanaście murowanych kaplic stacyjnych, które są celem pobożnych pielgrzymek tutejszego ludu.

I dalej:

Wilia [...] płynie popod ogromnym parkiem książęcym i mimo „Jerozolimki”, karczmarskiej osady, prowadzi nas do gościnnego domu p. Henryka Rumbowicza¹⁷.

Wymienione sygnałnie w przytoczonym wyżej tekście nazwy osad, budowli i miejsc niewiele zapewne mogą powiedzieć współczesnemu nam, przeciętnemu czytelnikowi, bowiem opisywane tereny znajdują się obecnie poza obszarem Polski. Jego wizerunki skryptorskie zachowały się w przewodnikach pochodzących z dziewiętnastego wieku i pierwszego trzydziestolecia wieku dwudziestego; wizerunki ikoniczne – na starych fotografiach dawnych wileńskich mistrzów tej sztuki oraz obrazach, np. Rusieckiego i Juriewicza. To kalwaria w Werkach, zwana tradycyjnie kalwarią wileńską. Dodajmy, że fundacji kalwaryjnych na terenach należących obecnie i kiedyś do Polski było więcej niż sto. Kalwaria wileńska, obok podkrakowskiej Kalwarii Zebrzydowskiej, należała do największych i najciekawszych w Europie. Jej obszar wynosił 170 ha i przejście na piechotę jej tras pątniczych zajmowało kilka godzin.

By lepiej odtworzyć realia i historię opisywanej w felietonie Konopnickiej przestrzeni posłużymy się opublikowaną niedawno, w roku 1998, monografią Anny Mitkowskiej (*Kalwaria w Werkach pod Wilnem na tle kalwarii polskich i europejskich*). Wspomniana autorka pisze, że w przypadku kalwarii wileńskiej mamy do czynienia z krajobrazowo-ideowym i funkcjonalnym kompleksem przestrzennym, na który składają się: kalwaria – Trynopol – Jerozolima – pałac biskupi z parkiem przypałacowym – Werki. Dodaje też, że już Adam Honory Kirkor w przewodniku wydanym po raz pierwszy w 1856 roku (i wznowionym w 1880) wspominał o zwyczajowym łączeniu wileńskiego sanktuarium maryjnego w Ostrej Bramie z sanktuarium kalwaryjnym¹⁸.

Narrator felietonu Konopnickiej, rozpoczynając swą właściwą wędrówkę w Ostrej Bramie i kończąc ją w domu Rumbowicza w Jerozolimie, osadzie dworskiej usytuowanej przy północnej granicy zespołu kalwaryjnego, podąża właściwie szlakiem pielgrzymkowym, wiodącym ulicą Kalwaryjską, ciągnącą się od sanktuarium maryjnego w Wilnie aż do Werek. W zestawie przedstawianych nazw miejscowych uderza swą niezwykłością szczególnie jedna – Jerozolima. Jej znaczenie wyjaśnia pośrednio Anna Mitkowska:

Obligatoryjnym wymogiem kompozycyjnym parków pielgrzymkowych typu kalwaryjnego było przestrzenne i symboliczne nawiązanie do tras Drogi Pojmania i Drogi Krzyżowej istniejących w Jerozolimie¹⁹.

¹⁷ A. Mitkowska, *Kalwaria w Werkach pod Wilnem na tle kalwarii polskich i europejskich*, Kraków 1998, s. 82.

¹⁸ A.H. Kirkor, *Przewodnik historyczny po Wilnie i jego okolicach*, Wilno 1856 (wyd. uzup. Wilno 1859).

¹⁹ A. Mitkowska, *Kalwaria w Werkach...*, op. cit., s. 82.

Dodaje też, iż w Werkach można zaobserwować:

przestrzenne efekty realizacji ideowego założenia [...] kreowania symbolicznej kopii jerozolimskich i palestyńskich miejsc świętych związanych z życiem i męką Jezusa Chrystusa. Istniejące tu ukształtowanie terenu z pewnością wykorzystano dla usytuowania w nim charakterystycznych z pielgrzymkowego punktu widzenia stacji kalwaryjnych²⁰.

Stąd też – uzupełnijmy – w obszarze świętego gaju w Werkach pojawiły się: góra Oliwna, góra Syjon, góra Gihon, góra Moria, góra Golgota (Kalwaria) oraz potok Cedron. Dodajmy też, że wzniesienie noszące symboliczną nazwę Golgota usytuowane było w pobliżu osady Jerozolima, w której znajdował się dom Henryka Rumbowicza. Nie jest wykluczone, że Konopnicka obserwowała zaćmienie z jakiegoś pobliskiego pagórka, pewne jest natomiast, że przeżywała wielkie widowisko astronomiczne w scenerii opisanego parku kalwaryjnego. Na uwagę zasługuje fakt, że opisane w jej felietonie szlachcianki z „okolicy” pojawiają się na wzniesieniu z różańcami poobwijanymi wokół rąk, a towarzyszące im baby wiejskie ciągle biją się w piersi. W tekście powraca wielokrotnie motyw starego chłopca, który bezustannie żarliwie odmawia pacierze. Cała grupa wieśniaków stojących na wzgórzu po rozegraniu się wielkiego misterium porównywana jest przez narratorkę do stada zamysłonych (a więc ucłowieczonych) owiec.

Charakterystyczne jest, iż pianie kogutów, jakby inicjujące zapadanie zmroku przed zaćmieniem, wywołuje u narratorki skojarzenie z pianiem „kurów pilatowych”. Wydaje się, że właśnie jego udziałem powinno stać się przeżycie, którego doświadczył na wzgórzu pod Mławą Bolesław Prus i które przekazał swemu felietonowemu sobowtórówi. *Wilno i Werki* to jednak tekst skonstruowany według innych reguł niż *Wędrowka po ziemi i niebie*. Konopnicka odmiennie rozkłada akcenty – eksponując raczej nie doznania jednostkowe, lecz grupowe, w których narratorka odgrywa rolę współprzeżywającego i akceptującego ten model przeżywania uczestnika. Krajobraz postrzegany jako „malowany sepią” podsuwa jego wyobraźni o charakterze zarówno malarskim, jak też literackim zestawienie z czarno-białymi ilustracjami Dorégo do *Piekieła* Dantego. Za sprawą opisywanych wrażeń, głównie wzrokowych i słuchowych, oraz przywoływanych asocjacji natury artystycznej, czytelnik odnajduje się nagle w fizycznej i transcendentalnej zarazem atmosferze *sacrum* skażonego – Piotrowego i powszechnego grzechu, a także zagrożenia piekielną karą. Jak dowiadujemy się z dalszych partii tekstu, stojąca na wzniesieniu gromada wiejska oczekiwała właśnie „zatrzaśnięcia ziemi”, końca świata i Sądu Ostatecznego. Doświadczenie zaćmienia ma tu znaczenie inne niż u Prusa; nie iluminacyjno-nawracające o aspekcie radosnym, ale traumatyczno-ostrzegawcze. Przeżycie przeczucia Apokalipsy ma też jednak wartość ocalającą jako swoiste „mementum”. Jego

²⁰ Ibidem, s. 65.

dramatyzm wynika być może z atmosfery scenerii mającej cechy zarówno *sacrum*, jak też *profanum*.

Czytając kronikę zatytułowaną *Wilno i Werki* od początku odnosi się wrażenie, jakby Konopnicka celowo kamuflowała rolę, jaką odegrała kalwaria wileńska w dziejach duchowości narodu polskiego, pisząc np. że miejsce to jest celem „pobożnych pielgrzymek tutejszego ludu”. Jak podaje wspomniana Mitkowska, liczbę pątników odwiedzających sanktuarium na przełomie XIX i XX wieku obliczano na 50–60 tysięcy rocznie. Przybywali oni z całego terenu dawnej Polski, choć głównie z ziem zaboru rosyjskiego; pochodzili też z różnych warstw i środowisk – także szlacheckich i inteligenckich, a nie tylko ludowych²¹. Postępowanie felietonistki daje się jednak tłumaczyć faktem, iż założenie kompleksu kalwaryjnego związane było intencyjnie – co nie mogło być dla pisarki tajemnicą – z zamiarem uczczenia ofiar najazdu moskiewskiego na Wileńszczyznę w 1655 roku oraz złożenia dziękczynienia Bogu za wyzwolenie Wilna spod okupacji moskiewskiej. Przypominanie o tych faktach, choćby aluzyjne, oraz zbytne eksponowanie roli krajobrazowej świątyni werkowskiej w dziejach duchowości polskiego narodu na pewno nie spodobałoby się cenzorowi.

Konopnicka, co widać w cytowanym przeze mnie wcześniej fragmencie, umiejętnie sygnalizuje historyczne nacechowanie opisywanej przestrzeni – jej dewastację i swoiste napiętnowanie. Na uwagę w tym względzie zasługuje choćby wzmianka o Trynopolu. Informacje podane przez felietonistkę można by uzupełnić o znaczące szczegóły. W 1842 roku władze rosyjskie odebrały klasztorowi większość ziem. W 1849 kościół w Trynopolu zamieniono na cerkiew, a w klasztorze Trynitarzy umieszczono siedzibę prawosławnego metropolity Litwy. W wyniku nacisku władz zaborczych w roku 1850 dominikanie wileńscy zmuszeni byli przenieść się do klasztoru w Trokach. Taki właśnie stan obserwowała Konopnicka w roku 1887. Stąd też opisywany przez nią zespół krajobrazowej świątyni usytuowanej na werkowskich wzgórzach ma cechy *sacrum* sprofanowanego zniewoleniem podwójnym – politycznym i religijnym; nie ma w nim miejsca na cud – jest jednak miejsce na jego oczekiwanie, na nadzieję. Mówi o tym nie wprost druga część *Wilna i Werek*.

Co charakterystyczne, została ona skonstruowana według reguł dających się zrekonstruować na podstawie najlepszych opowiadań Konopnickiej, napisanych mniej więcej w tym samym czasie co interesująca nas kronika i włączonych do tomu *Na drodze*²². Nieprzypadkowo, być może, akcja noweli *U źródła* rozgrywa się na szlaku wiodącym ku kalwarii – w tym przypadku ku Kalwarii Zebrzydowskiej. Narratorka tego opowiadania i uczestniczka zdarzeń, dająca się zidentyfikować jako inteligentka, nie eksponuje własnej osobowości i przeżyć. Usuwa się w cień, by wyraźniej pokazać postać ubogiej staruszki – pątniczki,

²¹ Ibidem, s. 114.

²² O noweli tej i o jej roli w komponowaniu tomu *Na drodze* pisałam w monografii *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

wprowadzić czytelnika w świat jej wyobrażeń i hierarchię preferowanych przez nią wartości. Podobnie w interesującym nas tekście felietonowym, narrator oglądający zaćmienie w towarzystwie osób ze swojej sfery przede wszystkim obserwuje grupę złożoną z chłopów i szlachty zaściankowej. Dopiero później odnotowuje, z równą uwagą i szacunkiem, komentarze obu grup.

Nieprzypadkowy wydaje się fakt, że narrator–mężczyzna wykreowany przez autorkę–kobietę solidaryzuje się z punktem widzenia ujawnionym w wypowiedziach kobiet – starej szlachcianki zagrodowej i wiekowej matrony ze środowiska inteligenckiego należącej do grupy ekspedycji warszawskiej. Przedstawicielka gromady „ludu”, który przygotowywał się do wielkiego wydarzenia z inspiracji księdza – modlitwą, nocując na kalwaryjskich „drózkach Pańskich”, dziwnie, na pozór, reaguje na wykład wygłoszony przez „jednego z warszawskich meteorologów” tłumaczącego nieuczonym prostakom mechanizm zaćmienia. Przyłożywszy do oka kawałek szkła, przez który jeden z członków ekspedycji obserwował astronomiczne widowisko, podsumowuje jego wywód w następujących słowach: „A taki [...] jak człowiek dobrze spojrzy, to akurat zobaczy, co i panowie. Znaczy, tyle co nic...”²³.

Narrator skomentuje jej wypowiedź w tonie solidarystycznym: „Nie czuła z pewnością, jak wielką prawdę wypowiada w tej chwili”²⁴. Do niego również, jak do głównego rezonera *Romantyczności*, czucie i wiara silniej mówią „niż mędrca szkiełko i oko”.

Dopuszczając możliwość interpretowania zjawiska astronomicznego jako ostrzegawczego znaku pochodzącego z rzeczywistości nadprzyrodzonej narrator felietonu Konopnickiej nie zamyka się jednak na nic innego niż „ludowe” reakcje członków grupy, do której przynależy z racji swego pochodzenia i wykształcenia. Solidarystycznie zareaguje również na atmosferę, która zapanowała w domu Rumbowicza po powrocie z wielkiego spektaklu natury, żywo przypominającą podniosły i pełen nadziei nastrój ożywiający dworek w Soplicowie po obserwacji komety, kiedy wszyscy obecni myśleli o jednym. Swoje przeżycia relacjonuje w następujący sposób:

kiedyśmy wrócili w gościnne progi naszego gospodarza, było nam tak, jakby jeż po skórze łąził.

[...] każdy świdrował oczyma w twarzy drugiego, jakby szukał w niej odbicia własnej niewypowiedzianej myśli.

Wtedy najstarsza w tym gronie matrona przemówiła drażącym, złamanym głosem swoim, cichych słów kilka, od których wszyscy poczuliśmy łzy w oczach.

Były to przepowiednie meteorologiczne²⁵.

²³ Humanus [M. Konopnicka], *Kronika tygodniowa. Wilno i Werki II*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 232.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

Ponieważ matronę, z racji jej podeszłego wieku, można by zapewne zaliczyć do pokolenia, które wyrażało swoje emocje najchętniej przy pomocy frazeologii romantycznej, w której skojarzenia „solarne” służyły kryptonimowaniu treści patriotycznych, sformułowaną przez nią „przepowiednię meteorologiczną” moglibyśmy z dużym prawdopodobieństwem zrekonstruować jako zdanie: „Może nam, Polakom, po mrokach zaćmienia znowu zaświeci słońce wolności”. Przypomnijmy, że w czasie działań zbrojnych Listopada rolę agitacyjną pełnił cytat z *Ody do młodości*: „Witaj jutrzeńko swobody, zbawienia za tobą słońce”²⁶. Świt to, co prawda, nie rozjaśnienie po mrokach zaćmienia słońca, ale okoliczności zewnętrzne usprawiedliwiałyby taką parafrazę.

W diagnozie postawionej współczesnemu sobie pokoleniu, wynikającej z jawnych i ukrytych sensów felietonowego tekstu, Konopnicka zdaje się sugerować, że lud oczekuje na cud o charakterze nadprzyrodzonym, inteligencja – nawet w atmosferze właściwej przestrzeni *sacrum*, a może szczególnie w niej – na cud polityczny. Teleologia *Wilna i Werek* jawiłaby się w świetle tych rozważań jako pokrewna Prusowskiemu „pionowemu ruchowi myśli”, choć skierowanemu nie w górę, lecz w dół; nie z ziemi ku niebu, ale ze sfery *sacrum* ku ziemskiemu *profanum*, przez pokolenia „pogrobowców wolności” podniesionemu do rangi narodowej świętości. Myślenie tymi kategoriami nie było też, oczywiście, obce autorowi *Lalki*. W zakończeniu tego wywodu trzeba byłoby zaznaczyć, że omawiany felieton Konopnickiej zdaje się korespondować z dwoma utworami Prusa nawiązującymi do zaćmienia słońca, które miało miejsce 19 sierpnia 1887, nie tylko z *Wędrowką po ziemi i niebie*, ale także – a może przede wszystkim – z felietonem ogłoszonym wcześniej w „Kurierze Codziennym” z 21 sierpnia. Pisał w nim Prus z bolesną ironią, w strategii języka ezopowego, o sytuacji swojego kraju i narodu:

Znałem starego optymistę, który ile razy mówiono przy nim o ciężkich czasach [...] zawsze odpowiadał: [...] Przyjdzie czas, że o nas mówić będzie cała Europa, a może zazdrościć nam...

No i co powiecie? ... stary optymista już dawno zmarł, ale jego proctwa spełniły się choć w części. Mieliśmy bowiem kilka takich dni, w ciągu których niejednen Europejczyk [...] zazdrościł nam położenia (jeograficznego) [...].

Dniami takimi były: 17, 18 a nade wszystko 19 sierpnia – do g. 6 rano. [...] Zarazem przekonaliśmy się, że Mława, Rypin, Sejny, Suwałki i w ogóle my wszyscy, ich mieszkańcy, stajemy się widocznymi dla Europy dopiero – przy zupełnym zaćmieniu słońca [...] ²⁷.

²⁶ A. Mickiewicz, *Oda do młodości*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, T. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 8, Wrocław 1997, s. 67.

²⁷ B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1887, nr 230.

**„A kiedy kto od ojczyzny
żyje w oddaleniu,
jest chory na duszy...”¹**

**O *Listach znad morza*
Marii Konopnickiej**

Morze jest twym zwierciadłem.

Ch. Baudelaire

Cykl sześciu liryków opatrzonych wspólnym tytułem *Listy znad morza* dostarcza, już po pierwszym przeczytaniu, zaskakującego doznania: poezja ta dość zasadniczo odbiega od powszechnie obowiązującego wyobrażenia o Konopnickiej. Mam na myśli schemat oparty na takich formułach, jak: „nauczycielka i orędowniczka dzieci”, „patriotka i społeczniczka”, „poetka ludu”, „rzeczniczka uciśnionych”, schemat utrwalony od lat przez publikacje okolicznościowe i system popularyzatorski, zwłaszcza działalność oświatową. Jednak portret Konopnickiej niejednokrotnie daleki jest od składników wykorzystywanych najczęściej w obrazkach stereotypowych. Złożoność tego portretu sygnalizują wnikliwe penetracje życia i twórczości pisarki. Wymieniony wyżej cykl morski należy do tych właśnie utworów, które potwierdzają prawdziwość bardziej skomplikowanego wizerunku Konopnickiej. Należy zgodzić się ze zdaniem J. Dickstein-Wieleżyńskiej, że nie można zmieścić Konopnickiej w jakimś szeregu czy kole, że „może byłaby najmłodszą poetką romantyzmu, lecz za późno przyszła”, że „myśl jej parokrotnie zawtórowała pracom pozytywistycznym, ale głos miał rozszum epoki minionej”².

Sięgnijmy na chwilę do biografii autorki, do 1890 roku. Pisarka ma za sobą liczne problemy rodzinne. Mąż Jarosław został wyrzucony z dzierżawy w Górcie i chociaż go opuściła, jego los nie jest jej obojętny. Maria dowiaduje się także o skandalach swojej córki Heleny, którą lekarze wkrótce uznają za niepoczytalną. Troska się też o los pozostałych dzieci. Często spotyka się z krytyką swoich utworów, począwszy już od 1881 roku, od ukazania się *Fragmentów dramatycznych. Z przeszłości*, za które „Przegląd Katolicki” uznał ją za bezbożną i bluźnierczą. W 1888 roku Iwanowski, ziemianin ze Żmudzi, towarzysz spacerów Konopnickiej po Warszawie, napisał: „walka, do której czują się wezwani przez p. Konopnicką ortodoksi warszawscy, niemało jej chwil zatruwa”³.

¹ Cyt. za: M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1969, s. 328.

² J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927, s. 1.

³ Cyt. za: M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, op. cit., s. 323–324.

Wszystkie te przykre wydarzenia w życiu Konopnickiej stworzyły u niej jakiś stan zagrożenia, napięcia wywołującego jedyne pragnienie ucieczki, tęsknoty za wolnością ptaka, wyswobodzenia ze służby narodowej i rodzinnej. Możliwe, że na taką decyzję wpłynęło też zetknięcie się z malarką i wielką feministką Marią Dulębianką – najwierniejszą towarzyszką jej zagranicznych wędrówek⁴. I tak od 1890 roku Konopnicka rozpoczyna swą podróż przez Niemcy, Austrię, Szwajcarię, Włochy i Francję. Przebywa między innymi we Florencji, Rapallo, Genui, Nicei, Marsylii i Avinionie, miejscowościach, w których może podziwiać piękno morza. Pragnie zapomnienia. Do córki Zosi pisze: „Muszę od przeszłości, w której uderzyło mnie tyle ciosów, odgrodzić się jakąś dużą, uwieńczoną powodzeniem, pracą [...], ta obcość, ta martwość wokół mnie zabliznia moje rany”⁵.

Tego momentu życia i stanu psychicznego poetki dotyczą *Listy znad morza*, które wyraźnie nawiązują do tradycji romantycznej. Słychać w nich echa *Hymnu o zachodzie słońca* J. Słowackiego czy *Sonetów krymskich* A. Mickiewicza. Są niewątpliwie zapisem stanu duchowego pisarki, a ogład morskiego pejzażu indywidualnym subiektywnym punktem widzenia świata, charakterystycznym dla romantyków. Morze staje się pretekstem do wynurzeń i zarazem zwierciadłem, w którym odbijają się nastroje i wzruszenia podmiotu lirycznego, tożsamego z samą Konopnicką. Poetka pisze:

O, jest mi dobrze! Pieśń morza kołysze
Sen mój, i noce me śpiewnymi czyni...
Lecące fale mam za towarzysze
Z srebrnej pustyni⁶.

O, nie ma prawdy w tem, ni prawdy cienia,
Co ludzie mówią – „morze zapomnienia”.
– Bo mi ta mroczna, a cicha głębina
Wszystko wspomina [...]
Z falą leącą do srebrnego brzegu,
Co mnie obeszło, to znowu przybiega...⁷

Widać w tych fragmentach wyraźną analogię między stanem ducha poetki a światem morskim. To czuje spokój uspiona szumem fal, to znów złe wspomnienia wracają wywołane widokiem ciemnej głębi, przypływów i odpływów, symbolizujących kontrastową zmienność stanów psychicznych podmiotu, oscylującą między nadzieją i zwątpieniem⁸.

⁴ Ibidem, s. 324.

⁵ Ibidem, s. 327.

⁶ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, t. IV: *Nowe pieśni*, Warszawa 1897, s. 135.

⁷ Ibidem, s. 139.

⁸ M. Śliwiński, *Romantyczne kontemplacje morza*, „Nautatologia” 1979, nr 1, s. 28.

Morze i Absolut

Podmiot liryczny – Konopnicka stoi w obliczu nieskończonych przestrzeni akwenu morskiego, doświadcza poczucia jego bezmiarów:

Tak blisko morza i blisko tak nieba [...]⁹

Więc stoję tutaj na wieczności drodze,
Pod światłem wielkich gwiazd, co lśnią, jak ćwieki¹⁰.

Nad wielkim morzem jestem postawiona,
Iżbym poczuła dech nieskończoności,
Co głąb bezdenną wygładza i mości
Dla fal miliona...
A iżby cichość objęła me życie
W onym błękiecie¹¹.

Dla niej człowiek umieszczony jest w nieskończoności, będącej muzyką sfer, w którą wsłuchać się trzeba, aby ją pochwycić. Jest cicha i spokojna, nie ma w niej niebezpieczeństw, jest kołyską dla córy nieskończoności – duszy człowieka, jego ducha utęsknionego, zwróconego ciągle w stronę „lśniącego pustkowia”, jak określa morze. Ważne staje się dla niej doświadczenie natury. Kontemplacja przyrody daje jej poczucie szczęścia, wyzwolenia, uniesienia romantycznego, właściwego romantycznemu „czuciu”. To zaś wyzwala w niej pragnienie panteistycznego zespolenia się ze wszechświatem, z bytem. Poetka stoi zwrócona do morza, u jego brzegu, nie przekracza go, nie ukazuje siebie na środku morza, jak czynią to Słowacki czy Mickiewicz. Pisze o swych wrażeniach „znad morza”, jakby bała się zetknięcia z groźną głębią morską, która mogłaby zniszczyć spokój jej ducha. Konopnicka wyraźnie zaznacza granicę między swym ciałem a morzem:

Nad wielkim morzem jestem postawiona...¹²

Zmierza do całkowitego zatracenia się we wszechbycie, ale to nie ciało, lecz jej duch unosi się, wkracza w przestrzeń morza i nieba, wstępuje na „srebrną drogę”, by znaleźć się w sferze wyciszenia i dostać się do zespołu głosów wszechświata¹³:

Więc stoję tutaj na wieczności drodze [...]
I woźnik ten już pochwycił za wodze,
Co mnie ma powieźć w gościniec daleki...
Jestem tu jeszcze, ale już przechodzę,

⁹ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 135.

¹⁰ Ibidem, s. 137.

¹¹ Ibidem, s. 141.

¹² Ibidem, s. 141.

¹³ J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień...*, op. cit., s. 77–83.

Już zapomnienia wołają mnie rzeki,
I wszystko jest już gotowe i pilne:
Duch utęskniony [...] ¹⁴

Dla ciała granice lądu i brzegu morza stają się barierą, którą Gaston Bachelard nazywał dialektyką rozdarcia. Natomiast dusza poetki przekracza granice, a jej przestrzeń i bezmiar wszechświata wymieniają swe emocje. Dochodzi do osmozy tych bytów ¹⁵. Ów obraz przyrody dostarcza poetce poczucia łączności z Bogiem tkwiącym w naturze, będącym uniwersalną jej całością, jak mówi Trentowski we *Wstępie do nauki o naturze* ¹⁶. Służebna wobec człowieka przyroda wyznaczona została więc przez prawo Boskie. W aspekcie tego prawa człowiek podporządkowany jest modelującemu działaniu przyrody jako narzędziu poznania Boga. Przyroda jest swoistą Księżą Objawienia:

Nad wielkim morzem jestem postawiona,
Iżbym dojrzała stąd oblicze Boga... ¹⁷

Od krańca tu ziemi
Tak łatwo odbić na brzegi gdzieś boże [...] ¹⁸

Czuć wyraźnie potrzebę kontaktu z Bogiem przez przyrodę, która występuje w roli medium między podmiotem lirycznym a Stwórcą. Owo dążenie do Boga drogą, na której morze i niebo z gwiazdami są schodami dla ducha oraz rozcięcie na materię i ducha, ma pewne znamiona mistycyzmu, który zauważa u Konopnickiej J. Dickstein-Wieleżyńska ¹⁹. Poetka pragnie komunii z Absolutem = Bogiem. „W dążeniu do tego celu, swej fundamentalnej przemiany, należało – jak twierdził Towiański – zamknąć się w klasztorze własnego «wnętrza» i «żyć w duchu pustelnicznym na świecie»”. Należało radykalnie uwolnić się od interesów ziemskich i „rozpalać się przez prace wewnętrzne” ²⁰. Do tego zmierza Konopnicka. Jej postulat separacji od świata był głosem protestu przeciwko istniejącej rzeczywistości. Już Rousseau w *Przechadzkach romantycznego marzyciela* wskazał możliwość pojednania z bytem, przyrodą, przywrócenia wewnętrznej harmonii przez akty kontemplacji, zejście w siebie ²¹. Zmierza do przekroczenia skończoności ludzkiego istnienia i jego

¹⁴ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 137.

¹⁵ G. Bachelard, *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz*, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 295-305.

¹⁶ B.F. Trentowski, *Podstawy filozofii uniwersalnej. Wstęp do nauki o naturze*, Warszawa 1978, s. XVI-XXVI.

¹⁷ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 142.

¹⁸ Ibidem, s. 136.

¹⁹ O mistycyzmie u Konopnickiej pisze J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień...*, op. cit.

²⁰ A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1969, s. 85.

²¹ J.J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, tłum. M. Gniewiewska, Warszawa 1967, s. 39.

natury czasowej, wyjścia z rzeczywistości względnej i dotarcia do rzeczywistości absolutnej. Ma świadomość, że dopiero odłączając się od świata może nawiązać bezpośredni kontakt ze Stwórcą. Owo pragnienie wczucia się w naturę, obcowanie z nią „zadzierzga więzy anamnezy”²².

Jednocześnie ocean i gwiazdziste niebo w swym wymiarze kosmicznym uświadamiają Konopnickiej nicość jej egzystencji:

Ale z tych jestem, co ziemię tę czarną
Krzyczącą czynią i dają jej głosy
Swoje... Zaś zorzy wieczorną godziną
Rozplomienione w blask lecą – i giną²³.

Zupełnie inny kontakt Konopnickiej z morzem widać w późniejszym cyklu nowel *Na normandzkim brzegu*. Pisarka okiem realisty patrzy na człowieka i środowisko, w którym on żyje, zwraca uwagę na uwarunkowania społeczne. Jednak i tu odnajdziemy znamiona romantycznej natury Konopnickiej, choćby w akcentowaniu tajemniczości, dzikości, ogromu i wieczności morza, jego niezmiernych sił²⁴.

Podmiot liryczny postacią tragiczną

Konopnicka podczas podróży utrzymuje kontakty ze swymi przyjaciółmi dzięki korespondencji, w której można znaleźć te same co w poezji tego okresu obrazy przeżyć poetki. W 1892 roku pisze do Lenartowicza:

Carignano, część miasta, a raczej nadmorskie jego przedmieście, jest cichym i sielskim [...], najbardziej szafirowe, jak tylko pomyśleć można – morze. Horyzontu nie grodzi nic, tylko ta nieokreślona, delikatna linia, w której roztapia się ten szafir w modrość nieba. Jest mi tu dobrze. [...] Czy jest kto tu z Polaków – nie wiem i nie pytam²⁵.

Pragnie wyobcowania i izolacji od społeczeństwa. W omawianych tutaj *Listach*... Konopnicka stwierdza:

O, jest mi dobrze! Z takiego daleka
Ginie mi wszelka znikomość człowieka...
Nie widzę ani słabości, ni winy
Bratniej drużyny [...] ²⁶

²² J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, Warszawa MCMIX, s. 12.

²³ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 138.

²⁴ J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] M. Konopnicka, *Na normandzkim brzegu*, Gdańsk 1978, s. 8–10.

²⁵ List do Lenartowicza, Genova, Carignano, via Corsica, 14 VI 1892, [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. K. Górski, t. I, Wrocław 1971.

²⁶ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 136.

W swych lirykach zaznacza także, że pejzaż morski ma przynieść jej zapomnienie, wyzwolenie od przykłej przeszłości. Ów autobiografizm, subiektywizm, indywidualizacja podmiotu lirycznego, wyposażonego w cechy autora, ale także w cechy bohatera romantycznego uwiarygodnia przeżycie liryczne²⁷. To uczucie szczęścia, zatopienia w naturze jest jednak ulgą chwilową. Konopnicka nie może wymazać z pamięci wszystkiego, wraca tęsknota za bliskimi jej sercu:

O nie ma prawdy w tem, ni prawdy cienia,
Co ludzie mówią – „morze zapomnienia” [...]
I cała przeszłość idzie mi tu w gości
Z nieskończoności²⁸.

Na tym polega tragedia tej postaci – nie potrafi ostatecznie uwolnić się od przeszłości. Nie jest w stanie dokonać selekcji wspomnień: wymazać złe, a zostawić przyjemne. Już wcześniej z Wenecji pisze do stryja Ignacego:

O Stryju! Na ileż ja cudownie pięknych rzeczy patrzę tu codziennie!
Najpierw – morze. – Było to zawsze moim gorącym pragnieniem, aby obaczyć morze. – A teraz – rzucam się w nie co rano, obejmuję ramionami jego fale, czuję jak mnie szum jego ogłusza – a ruch unosi i porywa. Wyznać jednak muszę, że czyni ono na mnie niezmiernie smutne wrażenie. – Gdy słucham jego szumu, zdaje mi się, że to głos wszystkich wieków i wszystkich pokoleń, które jęczą i płaczą. – I chciałabym też rzucić się na ziemię – i razem z tą falą smętną wołać: Boże! Zmiłuj się nad nami, Boże!²⁹

Stan podmiotu lirycznego *Listów znad morza* jest potwierdzeniem koncepcji M. Mochmackiego³⁰, który w człowieku widział dwie połówki: prywatną i społeczną. Sfera cywilizacyjna, jego zdaniem, scala się ze sferą indywidualnego życia. U Konopnickiej problemy wynikające z życia w społeczeństwie wyzwoliły w niej pragnienie powrotu do natury, marzenie oderwania się od cywilizacji i zanegowanie współczesności, zawieszenia się w „niebycie”, w czymś na kształt nirwany i przeżycia bliskości natury w jej pierwotności. Pragnie odrzucić ramy społeczne i wrócić do stanu naturalnego. Jednocześnie nie umie uwolnić się od świadomości obowiązku życia dla narodu, mimo że niejednokrotnie jest to związane z bólem. Pisze:

²⁷ K. Lis, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998, s. 30.

²⁸ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 139.

²⁹ Fragm. listu M. Konopnickiej do stryja, Ignacego Wasiłowskiego, datowanego: Wenecja, 15 IX 1882, oryginał listu w Muzeum im. Mickiewicza w Warszawie, cyt. wg kopii maszynopisowej w Muzeum M. Konopnickiej w Suwałkach.

³⁰ I. Kitowiczowa, *Człowiek wobec natury w poglądach Brodzińskiego i Mochmackiego*, „Pamiętnik Literacki” LXVII, 1976, z. 3, s. 15–17.

Ja nad ziemię unoszę już pióry,
 Co odlatują za wielkie gdzieś morze...
 I wiem, że za mną polecą te sznury
 Żurawie duchów w ten rozbrzask, w te zorze,
 Co świecą, choć je oczom skryją chmury
 Co słońce jutra z sobą wiodą boże...
 Wiem, że się duchów odezwą hejnały
 Ku pieśni, która wieszczyla dzień biały³¹.

Zawsze reaguje na sytuację w kraju, na cierpienia:

Ja nie z tych ptaków, co się gospodarna
 Rzeszą pod strzechy tula, między kłosy,
 I do użątka złotego się garną,
 Gdy zmierzch zachodzi i noc sypie rosy...³²

Ten sam ptak, ale już omdlały, zmęczony życiem, nabiera sił, odpoczywa:

A jak ptak skrzydła zemdlone położy
 W cichem powietrzu, do gniazda gdy płynie,
 Odpoczynienie ma duch tu na zorzy [...] ³³

Kilkakrotne przywoływanie w tym cyklu obrazu ptaka – poetki może oznaczać, iż Konopnicka pragnęła, aby odbiorca liryków także koncentrował swą uwagę na poetyckiej sferze podmiotu lirycznego. O owej topice ornitologicznej pisze B. Bobrowska w swej książce *Konopnicka na szlakach romantyków*³⁴. Poetka „nad wielkim morzem postawiona” w liryku piątym, przypominającym rytmiką i atmosferą *Hymn o zachodzie słońca* J. Słowackiego, pragnie już nie tyle zapomnieć, co znaleźć dalszą drogę na przyszłość:

A iżby przyznał duch, jaka mu droga
 Skroś dróg miliona...
 A zaś odejdę, niosąc to widzenie
 Przez życia cienie³⁵.

Tęsknota

Wszystkie sześć liryków przepełnia tęsknota za bliskimi i ojczyzną, ale najwięcej miejsca Konopnicka poświęca temu w szóstym i ostatnim liryku. Porzuca dotychczasowy pejzaż morski, będący źródłem lirycz-

³¹ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 138.

³² Ibidem, s. 138.

³³ Ibidem, s. 140.

³⁴ B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 166.

³⁵ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 142.

nych refleksji, w których morze było świadkiem zmagania człowieka z losem. Ten pejzaż jawiący się przed jej oczami znika, a jego miejsce zajmuje obraz przechowywany w pamięci, w głębi duszy. To krajobrazy polskie: strumienie polne, ruczaje, bory i góry. To one oraz wiatr i ptaki, „co lecą za morze”, mają pełnić rolę listonoszy, dostarczających jej wieści z ojczyzny:

Przez bory pójdą i góry, i rzeki,
I głos mi od was przyniosą daleki³⁶.

Kontakt z przyrodą nauczył ją słuchać wewnętrznego głosu – tego, co „jej w duszy gra”, czyli ojczyzny:

A teraz we mnie ta nowa jest siła,
Że się rozumiem z głosami cichymi,
I wszelka niema rzecz ma mowy swoje
Ze mną, gdy nad tem wielkim morzem stoję³⁷.

Tęsknota za ojczyzną nie pozwoliła jej całkowicie rozpląnąć się w niebycie. Jednak podczas kontemplacji odkryła rzecz istotną – ojczyzna i bliscy są dla niej treścią życia. Są jej duchowym przeznaczeniem. Wszędzie wypatruje wieści z kraju:

Bo mnie tu tęskność tego nauczyła
Brać wieści od was i z nieba i z ziemi³⁸.

One dodają jej sił na dalsze tułaczę życie. Jednanie z naturą dostarczyło jej nowych witalnych sił. Stało się jej wewnętrzną mocą:

I strun dźwięczących zewsząd mnie otacza
Sieć, od promieni księżycowych drżąca
I echo, które dusza ma tułacza
Powietrzna fala tchnieniem każdym trąca...³⁹

Listy te są przepełnione jednym podstawowym marzeniem na jawie, którym w swej filozofii wyobraźni zajmuje się Gaston Bachelard, marzeniem o szczęściu, o harmonii z naturą, ze światem⁴⁰. Była tego bliska. Jednak wróciły chwile tęsknoty za ojczyzną.

„Wy wszyscy tu ze mną” – słów kilka o adresacie

Autorka splotła liryki w jedną całość, nadając im wspólny tytuł *Listy znad morza*. Pod takim tytułem ukazały się w 1897 roku w czasopiśmie

³⁶ Ibidem, s. 143.

³⁷ Ibidem, s. 144.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 398.

„Kraj”. Nie można więc pominąć sugestii autorki wpływającej z użycia słowa „list”. Dlaczego wybrała to słowo? Możliwe, że wynikało to z zamiaru wysłania utworów do rychłej publikacji. I dzięki temu przybrały one postać listu otwartego⁴¹, którego adresatami stali się rodacy. Są oni odbiorcami wirtualnymi, do których Konopnicka kieruje swe myśli, czyli są publicznością potencjalną. Już w pierwszym liryku implikuje obecność adresatów:

Wy wszyscy tu ze mną!
 Ściany me szepczą rozmowę tajemną,
 Co ją zamyśleń wieczornych chwilami
 Mam tutaj z wami...⁴²

Ale dopiero w liryku szóstym wyraźnie zarysuje się dystans sytuacyjny, nie ma bowiem między nadawcą–Konopnicką i odbiorcami–rodakami wspólnego „tu i teraz”. Jest odstęp między czasem pisania a czasem czytania tych tekstów przez odbiorców⁴³:

I ptakom mówcie, gdy w chaty mej progi
 Nowa nadejdzie wiosna i maj będzie...
 A ja z śródniebnej zawołam je drogi
 I ono od was odbiorę orędzie⁴⁴.

Autorka pragnie odpowiedzi, reakcji na jej pisarstwo z ojczyzny, do której wysyła swe listy. Chce więc zachować dialogiczny charakter swych utworów.

Reasumując, *Listy znad morza* są monologiem autorki, dającym pełny portret jej psychiki z okresu zagranicznych wędrówek. Przepenia je pragnienie odpoczynku, oderwania od krajowej rzeczywistości, ale także tęsknota za ojczyzną. Potwierdzeniem autentyczności tych uczuć jest fragment prozatorski:

im dłużej mi na obczyźnie, tym ciężiej [...]. Czasem pociesza i ratuje przyroda [...]. Ale w ogóle człowiek ratować się musi – żyjąc na obczyźnie zmianą widoków, zmianą wrażeń pierwszych, dopóki nie pokażą swej obcości i pustki.
 Tak dusza przewraca się z boku na bok, szukając miejsca, na którym mniej mogłaby czuć swój ból. A kiedy kto od ojczyzny żyje w oddaleniu, jest chory na duszy⁴⁵.

⁴¹ J. Trzynadłowski, *Wokół wypowiedzi*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, № 240. Prace Literackie XVI, Wrocław 1974, s. 107.

⁴² M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 135.

⁴³ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 118.

⁴⁴ M. Konopnicka, *Poezje w nowym układzie*, op. cit., s. 143.

⁴⁵ Cyt. za: M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, op. cit., s. 327–328.

**Pejzaże tęsknoty.
Wiersze Marii Konopnickiej
z okresu „emigracyjnego”**

„Oto dość jesienny pejzaż pewnego życia”

Wydaje się, że w latach 50., gdy programowo zajmowano się twórczością Konopnickiej, bo swym zaangażowaniem pasowała do zgrzebnej formuły socjalizmu, właściwie rozstrzygnięto już dylemat, który i dzisiaj może jednak spędzać sen z powiek. Czym było te dwadzieścia lat poetki spędzone przez nią za granicą w poszukiwaniu miejsca na ziemi? Czy można je nazwać efektownie – po „goethańsku” – „Wanderjahre”¹, co w sposób nieuchronny kojarzy się z osadzoną jeszcze w wieku XVIII, a rozwiniętą w romantyzmie do granic swoistej manii „grand tour”, podróżą – inicjacją w naturę i wędrówką w poszukiwaniu dziedzictwa kultury? A może trzeba je po prostu, zwyczajnie, nazwać tułactwem – jakby *per analogiam* wobec zjawiska, jakim staje się rozpoczęte w późnych latach 80. polskie wychodźstwo ekonomiczne, przybierające szczególnie intensywną postać na przełomie XIX i XX oraz w początkach XX stulecia?

Rzecz i dzisiaj budzi zastanowienie, gdyż wyjazd Konopnickiej za granicę w roku 1890 i uporczywe trwanie w obłędzie dokuczliwego wędrowania (T. Czapczyński obliczył, że do 1910 roku była w 63 krajach) pozostawało w jaskrawej sprzeczności z deklarowanym przez nią po wielokroć przywiązaniem do kraju. Naprędce stworzono też romantyczną legendę (częściowo mającą pokrycie w faktach) o prześladowaniach ze strony władz carskich; tę wersję można było wyczytać w licznych nekrologach po śmierci poetki, do jej utrwalenia przyczynił się zwłaszcza Korbut (wyd. 1931, t. IV, s. 101, 107), a ostatni chyba raz powtórzyła nieopatrnie Słomczyńska². Prawdziwe przyczyny wyjazdu i tak długiego pobytu za granicą (z licznymi zresztą odwiedzinami w kraju) wyjaśniają dopiero badacze opierający znajomość biografii poetki na jej korespondencji z rodziną. Pierwszy uczynił to bodaj Spytkowski (1959) lub Brodzka (wyd. 1951, 1953, 1961), dużo później zaś Henryk Michalski

¹ J. Spytkowski, *M. Konopnickiej Wanderjahre*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN w Krakowie w 1959 r.”, Kraków 1959, zob. też T. Czapczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej*, „Prace Wydziału I Łódzkiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, Łódź 1957.

² J. Słomczyńska, *Maria Konopnicka. Życie i twórczość*, Łódź 1946.

i Grażyna Borkowska³. Zwłaszcza Michalski głęboko wniknął w zawło-
 ści rodzinnych spraw Konopnickiej. Zobaczył jej rodzinny dramat (nie-
 udane małżeństwo, samotne macierzyństwo i trud wychowania 6 dzieci,
 chorobę Heleny dotkniętej obłędem) jako część dramatu zbiorowości –
 jako chorobę niewoli, anomię drażącą polskie społeczeństwo. Pisał prze-
 nikliwie, próbując wytłumaczyć jakoś paradoks tego niełatwego żywota:

Konopnicka szukała spokoju i bezpieczeństwa, dlatego ostatnie lata
 spędziła w nieustannych podróżach. Musiała być w ciągłym ruchu, bo
 nie chciała wpaść w pułapkę. [...] Tak czy inaczej, to nie jest tylko taki
 sobie życiorys żywotnej kobiety, ale i cała epoka w dziejach naszej lite-
 ratury. Jest to też jedna z pierwszych u nas prób „alternatywnego”
 życia, na przekór mieszczańskim normom; samourzeczywistnienie
 poprzez świadomość siły własnej osobowości⁴.

Konopnicka, zmęczona życiem, dziećmi, które były nie tylko jej rado-
 ścią, ale też nieustanną troską, mężem, z którym od lat pozostawała
 w separacji, ale który ciągle domagał się od niej pomocy, wreszcie – bar-
 dzo licznymi a uciążliwymi zobowiązaniami natury towarzysko-publicz-
 nej ucieka, żeby pisać, ucieka, by odnaleźć siebie, by odświeżyć swój
 warsztat, spróbować innych barw, klimatów, wrażeń. W 1901 pisała do
 córki: „Czy myślisz, że mi tu nie tęskno? Że nie czuję tu braków róż-
 nych? [...] Ale ta obcość, ta martwość wkoło mnie zabliznia moje rany.
 Tu ich nic nie szarpie oprócz własnych myśli, no a od tych uciec nie
 sposób”⁵. W innym komentowała: „oto dość jesienny pejzaż jednego ży-
 cia, które z daleka zapewne się niejednemu godnym zazdrości wydaje”⁶.

Okres ten obfituje w liczne i znaczące dokonania pisarskie. Konop-
 nicka wydała wówczas czwartą serię *Poezji* (1896), tom *Italia* (1901), na-
 stępnie *Drobiazgi z podróźnej teki* (1903) oraz *Nowe pieśni* (1905), *Głosy*
ciszy (1906), a także poematy *Przez głębinę* (1907), *Pan Balcer w Bra-
 zylji* (1910).

Liryka naprawdę romantyczna?

Termin liryka pejzażowa, jakkolwiek pozostaje w powszechnym uży-
 ciu, przywoływany jest dość niechętnie. Po pierwsze kojarzy się z opisowo-
 ścią, po drugie z kryterium tematycznym, które w obrębie wieku XIX

³ Maria Konopnicka „Na skrzydłach pieśni...”. *Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1992. Tu: G. Borkowska, *Ruchliwa fala (M. Konopnicka i kwestia kobieca)*, s. 7–14 oraz H. Michalski, *Maria Konopnicka w kręgu rodzinnym (na podstawie korespondencji)*, s. 27–34.

⁴ H. Michalski, *Maria Konopnicka w kręgu...*, op. cit., s. 34.

⁵ List do Zofii Konopnickiej, córki poetki z 1901 r., cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 104. Listy pochodzą z Archiwum poetki w IBL PAN w War-
 szawie.

⁶ List do Zofii z 1891, cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, op. cit., s. 104–105.

podlega dużej zmienności i w gruncie rzeczy nie zawsze daje się utrzymać w ryzach. Intuicyjnie wiemy jednak, że jego wyodrębnienie może być poznawczo intrygujące, choćby dlatego, że w okresie romantyzmu zagadnienie Natury jest naczelnym problemem ogniskującym w sobie wszystkie inne: indywidualizm, historyzm, a nawet problem Boga. Alina Kowalczykowa pisze:

Wysoką rangę w sztuce romantycznej nadał pejzażowi splot kilku okoliczności – obok [...] fascynacji głębią natury także wizje przenikania się natury i historii, mistycyzm prowadzący ku zbliżeniu z przyrodą, zainteresowanie folklorem, wreszcie idee patriotyczne, zwracające uwagę na piękno rodzinnego kraju. [...] Naturę romantycy widzieli jako byt samoistny i uduchowiony, zmieniła się też postawa przeżywającego podmiotu: pejzaż w swym dominującym nurcie stał się tajemniczy, bywał przesycony symboliką, mistyczny, kolorystyka zyskała dodatkowe, nadrealne znaczenia, a samotność człowieka uwydatniała się teraz szczególnie mocno w jego bliskim związku z naturą⁷.

Dla wczesnego romantyzmu problem natury wiązał się też z zagadnieniem poznania. Tak więc znakomite interpretacje Ireneusza Opackiego, np. Mickiewiczowskiej *Świtezii*, są nie tyle prezentacją romantycznej estetyki, co rekonstrukcją romantycznego świadectwa niepewności, a nawet iluzoryczności poznania. Według badacza, stan ten (tj. niewiedza) z wyjątkową intensywnością daje się odczuć zwłaszcza w *Sonetach krymskich*. Pielgrzym styka się tutaj z naturą nieznaną, tajemniczą, a jego podróż zamiast wtajemniczenia w krainę piękna przynosi w rezultacie efekty zadziwiające dla siebie samego. Co wynika z tego spotkania z inną rzeczywistością i innym „ja”? „Wyrasta – szok, wyrasta – zdziwienie, wyrasta – odczucie niespodzianki, że oto wbrew przewidywaniom w hedoniście marzyciel się odezwał, w miłośniku krymskich dostatków – tęsknota do szarej, zgrzebnej Litwy”⁸.

W porównaniu z klasykami, których natura satysfakcjonowała o tyle, o ile potwierdzała funkcjonowanie kosmicznego ładu i harmonii, romantycy poszli mocno naprzód, znajdując w tajemniczości i zmienności natury potwierdzenie dla swojej wrażliwości i intuicyjnego wglądu w stan rzeczy. Manifestacyjna estetyzacja, subiektywizm, a nawet momentalność obserwacji, utwierdzanie się w naoczności, a co za tym idzie zmysłowość i konkretność romantycznego pejzażu stały się podwaliną zarówno realizmu torującego sobie drogę w wieku XIX, jak i mistycyzmu, będącego przejawem przekonania, że przez widzialne kształty rzeczywistości emanuje wewnętrzna duchowa istota świata⁹. W efekcie

⁷ A. Kowalczykowa, *Pejzaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław-Kraków 1991, s. 688.

⁸ I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, [w:] tenże, *W środku niebokręga: poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 41.

⁹ Zob. I. Opacki, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, [w:] tenże, *W środku niebokręga*..., op. cit., s. 16–17.

najważniejszą przesłanką romantycznej filozofii natury stał się pogląd o izomorfizmie duszy człowieka, będącego jej częścią a pejzażem. „Krajobraz – pisze Łucja Ginkowa – mógł zatem pełnić w sztuce funkcje ujawniania przeżyć i doznań, myśli i nastrojów człowieka (zadanie takie stawiali malarstwu pejzażowemu estetycy niemieccy P.O. Runge i Carus)”¹⁰. Najdoskonalszy przykład wykorzystania tych walorów znajdujemy w *Marii* Malczewskiego, z drugiej też strony dawał człowiekowi niebywałą władzę – dawał możliwość interpretacji jego sekretnych, symbolicznych sensów.

Pejzaże Konopnickiej z okresu „emigracyjnego” mogą być odczytywane zarówno w kontekstach estetyki romantycznej, do czego daje ta poezja pełne prawo, będąc w prostej linii jej kontynuacją w warstwie tematycznej (choć daje się zauważyć pewne przesunięcie akcentów), jak też w obrębie poetyki modernizmu, co daje nam podstawę sądzić, iż nie jest to znowu tak prosta kontynuacja. W tym wypadku trzeba by raczej mówić o jakimś twórczym przekształceniu tych reguł, zgodnym z wewnętrznym rozwojem sztuki poetyckiej autorki *Imaginy*, a także poezji polskiej w ogóle, w latach 1890–1910 szukającej dla siebie nowych sposobów wyrazu. Tym bardziej, że – jak podsumowuje badaczka romantycznej liryki pejzażowej – jesteśmy świadomi, iż „motywową dla pejzażu mentalnego modernizmu staną się [...] odmienne już teorie poznawcze bergsonizmu oraz teoria wczucia”¹¹.

„A fala płacze”

Początki twórczości poetyckiej Marii Konopnickiej – jak powszechnie wiadomo – związane były z próbą opisania pejzażu Tatr. Zachwycił się nimi młody Sienkiewicz w Ameryce¹², ale chyba tylko on, bo nawet po latach widoczne było uzależnienie debutantki od Słowackiego – i podejrzewam, że właśnie to tak urzekło stęsknionego Litwosa. W latach 80. kilkakrotnie poetka wyjeżdżała za granicę, m.in. do Austrii i Włoch, skąd przywiozła *Wrażenia z podróży*, próbę tym razem prozatorską, przyjętą przez krytykę – słynny tekst Sygietyńskiego(!)¹³ – raczej kaśli-

¹⁰ Ł. Ginkowa, *Poezja krajobrazowa l. 1822–1830 a procesy rozwojowe liryki (nowość – konwencja – stereotyp)*, „Prace Historycznoliterackie” 10, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978, s. 132. Zob. też: Ł. Ginkowa, *Główne motywy liryki pejzażowej wczesnego Romantyzmu*, „Prace Historycznoliterackie” 17, pod red. J.Z. Nowaka i I. Opackiego, Katowice 1980. Wspomniane tu wyżej poglądy C.G. Carusa [w:] *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1974.

¹¹ Ł. Ginkowa, *Poezja krajobrazowa...*, op. cit., s. 132.

¹² Chodziło o *Przygrywkę* z cyklu *W górach* opublikowanym w nr 29 „Tygodnika Ilustrowanego” z 1876 roku. Zob. H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki I*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. XLI, Warszawa 1950, s. 235–236.

¹³ A. Sygietyński, O „*Wrażeniach z podróży*” M. Konopnickiej, „*Wędrowiec*” 1884, nr 10–11.

wie. Z tych wyjazdów mamy też kilka wierszy, które weszły do cyklu *Z daleka (Poezje. Seria druga)*¹⁴, niezmiernie charakterystycznych, zapowiadających pojawienie się nowej problematyki. Pojawia się w nich bezpośrednio wypowiedziana potrzeba oderwania się od dotychczasowego życia, potrzeba dystansu, nawet samotności (inc. „Z bliska widziałam...”), a z drugiej strony przeogromna tęsknota, wręcz przymus porównań wizytowanych miejsc z krajobrazem ojczystym. Jeden z najpiękniejszych wierszy Konopnickiej z tego okresu – *Wieczorny dzwon*, kreśli sytuację, w której dźwięk przypadkowo usłyszanego dzwonu gdzieś w alpejskiej dolinie przenosi „duszę utęsknioną” poetki w rodzinne strony. Uroda świata dookoła mnie – zdaje się mówić autorka – to tylko czar, złudzenie, nierzeczywistość, naprawdę jestem tam, daleko – tę najdroższą przestrzeń wyznaczają łąki i pola, szumiący bór, ubogie, szare wioski. *Wieczorny dzwon* to wiersz przejmujący, rozkołysany, będący samym rytmem¹⁵, czystym nastrojem, tęsknotą. Elementy czysto krajobrazowe, choć nieliczne i dość stereotypowe, obdarzone zostały dzięki wybitnej melodyjności (rytm!) tak wielką siłą emocjonalną, że znakomicie spełniają swą scenograficzną rolę. Ten metonimiczny sposób porozumiewania się z czytelnikiem stanie się zresztą jednym z najwyrazistszych sposobów kreowania przez Konopnicką liryki pejzażowej.

Elementy pejzażu rekonstruowanego z pamięci tworzą też tkankę emocjonalno-uczuciową wielu wierszy zamieszczonych w IV serii *Poezji*. W cyklu *Pieśni bez echa* – np. w *Pieśni o domu* – poetka, odwzorowując w wyobraźni dom, maluje jednocześnie symboliczne wyobrażenie ojczyzny. Z kolei w wierszu *W rocznicę śmierci Szopena* (cykl *Vivos voco – mortuos plango*) tworzy coś w rodzaju ludowego (wiersz ma wybitnie stylizacyjny charakter) trenu po zmarłym, który leży w obcej ziemi. Krajobraz ojczysty rekonstruowany jest tu *per negationem*, wymienia się te jego elementy, których próżno szukać w najbliższym otoczeniu grobu kompozytora. Bezpośrednim wyrazem tęsknoty za krajem, za ziemią rodzinną jest natomiast pieśń *Nigdy ja was nie zapomnę (Z pola i z lasu)*, w której dominuje bardzo ogólna, pozbawiona konkretności, niemal alegoryczna wizja przestrzeni (pola przefaliste, lasy przeogromne, wody bystre, czyste). Wiersz ten zaopatrzonej został w refleksyjną pointę wyrażającą melancholijne przekonanie o niemożności powrotu do przeszłości.

Ogólny, uniwersalny charakter refleksji dominuje także w wierszu rozpoczynającym się od inc. „Na mroźnym niebie” (cykl *Gwiazdy*), a także w tekstach poświęconych przyrodzie Austrii i Niemiec – cykle *Po drodze* i *Na jeziorze*. Pierwszy z wymienionych utworów rozpoczyna piękny obraz przechadzającej się pod gwiazdami nocy. Bohaterka liryczna wier-

¹⁴ Wszystkie wiersze cytowane w tekście wg ed.: M. Konopnicka, *Poezje*, wyd. zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewicz, t. 1–8, Warszawa 1915–1916, t. 10, Warszawa 1925.

¹⁵ Lektura tego utworu przypomina, że Maria Konopnicka jest jedyną wymienioną z nazwiska bohaterką słynnego studium Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 66–68.

sza siedzi przy oknie i przypatruje się urodzie świata. Refleksje ma niewesołe – gwiazdy są stałe, niezmiennie, zimne i dalekie, natomiast życie ludzkie – krótkie, nietrwałe i pełne boleści. Wiersz przepelniony jest rozpaczą, smutkiem, jakąś bezbrzeżną melancholią, może nawet niewiarą czy przecuciem czyhającego zewsząd zła:

I czuję mroźnej nocy dech
 Jak na mnie pustką dmucha.
 I gasi we mnie życia skry
 I drżący płomień ducha.

I tysiąc na mych ustach słów
 Nie wymówionych dyszy...
 A jakiś cichy, smętny głos
 Szeptuje za mnie w ciszy...

Nb. wiersz ma jakiś przedziwnie bliski Leśmianowi rytm, a może nawet drżenie metafizyczne wpisane w klimat płynącego z przestworzy przecucia...

Wiersze Konopnickiej o górach i alpejskich jeziorach zawierają więcej szczegółów krajobrazowych, choć trudno tu mówić o jakimkolwiek poetyckim faktografizmie. Krajobraz odtwarza się tu raczej migawkowo, otrzymujemy raczej wrażenie odbite w świadomości bohatera lirycznego niż klasyczny opis. Wiersz *Na skale* rozpoczynający się od sielskiego obrazka kwiatu wyrosłego na szarej skale, pod którą dudni niszczycielski żywioł Renu, pozornie tylko jest refleksją na temat zmagania przeciwstawnych sobie sił natury, w istocie bowiem jest to symboliczna bajka o tajemnym, duchowym życiu natury. Grzmiące wodospady i urwiste skały to sceneria, w której bohaterka wiersza *Z głazu na głaz* ma szansę na moment doznać wieczności – być duchem, a zaraz potem – zdjeta przemożną trwogą rozpląnięcia się w nicości – odczuć własną małość, kruchość, cielesność. Niemal mistyczne zjednanie człowieka z naturą (z wodą, niebem i... snem) przynosi piękny wiersz *A fala płacze* – bardzo nowoczesny w sposobie obrazowania, impresjonistyczny. Niezrównanej urody porównania, które zastosowała w nim poetka (– oczy me – rybitwy dwie tułaczki – myśli me – wścierzki te rybaczki), nadają mu łagodny charakter melancholijno-marzycielski, a motyw tułactwa, wędrowności bez celu, bez oczekujących powrotu wzmacnia głęboko pesymistyczną wymowę.

We współczesnych Konopnickiej omówieniach czwartej serii *Poezji* dominowały na ogół głosy, że autorka nie daje tu nic nowego. Józefat Nowiński¹⁶, recenzując zbiór, kręcił nosem na niezrozumiałość, jakąś dziwną fragmentaryczność czy impresjonizm. Inni byli zdecydowanie bardziej łaskawi. Czesław Jankowski w obszernym omówieniu z satysfakcją podkreślał: już była ujeta, zaklasyfikowana, już opisana, a jednak – dalej zaskakuje: zmiennością, dynamiką niczym ruchliwa fala: „Spod pióra Konopnickiej płynie wciąż i płynie pieśń nie licząca się na szczer-

¹⁶ J. Nowiński, *M. Konopnicka, „Poezje. Seria czwarta”*, „Głos” 1897, nr 30.

ście, z niczym innym, okrom z tą nieprzepartą potrzebą rzucania raz po raz w dźwięki i kształty tego, co w kolei niezliczonych przeobrażeń duch ludzki przeżywa i tworzy”¹⁷. Lucjan Rydel podkreślał natomiast szczerść i uczuciowość: „Dla Konopnickiej uczucie jest wszystkim: zapożycza ona od otaczającej natury jedynie te rysy, te szczegóły, które mogą posłużyć do wyrażenia uczuć. Stąd pochodzi, że jej pejzaże mają pewną promienną mglistość, są jakby senne i zaczarowane krainy widziane przez lżę”¹⁸. Stanisław Kozłowski mówił o szczerści poetyckiego wyrazu, odejściu od robionej na zimno retoryki, kunszcie¹⁹. W laudacjach najdalej poszedł jednak Jankowski, dowodząc zresztą ogromnej interpretatorskiej przenikliwości. Konopnicka – pisał – w czwartej serii *Poezji* wreszcie ukazała swoje możliwości: „szły kolejno spod jej rąk egzerccyje techniczne, zaprawione kunsztem Słowackiego, potem wypowiediane mową wiązaną programy” – teraz poezja czysta. Na czym wedle krytyka polega ta „czystość”? Oto Konopnicka odchodzi od malarskich wizji (malowania słowami, ilustrowania tematów) ku muzyce, stąd taka dbałość o nastrój; jej pejzaże to już właściwie impresjonistyczne notatki, wyrażające chwilowy nastrój duszy. Jankowskiemu ogromnie podoba się też wiersz cyklu *Z mojej biblii*: zwięzły, gnomiczny, pozbawiony zewnętrznej urody. Pisze o nim: „To są niemal szczyty związanej mowy polskiej, po których przelatywały niegdyś arcy mistrzów duchy”²⁰. We wszystkich niemal wypowiedziach, biorących pod uwagę nową jakościowo tematykę prezentowaną w czwartej serii *Poezji* powtarzają się też opinie o przeważającym w zbiorze smutku. „Niezgłębiony smutek tchnie z tych dźwięcznych melodii, smutek często beznadziejny, w rozpacz przechodzący” – pisze Kozłowski²¹. Jankowski nazywa to nawet płaczem duszy – rozdrażnionej, zniechęconej, niezmiernie zawiedzionej w swych nadziejach. Antoni Potocki – jedyny próbuje ten nastrój rozszyfrować, tłumacząc: „Ten smutek, to nostalgia za przeszłością, za jedynym krajem, do którego nie masz powrotu”²².

„Brzegi zbawione” i „stary ból świata”

Gdy mówi się o tomie *Italia*, trudno pominąć opinię wielkiego admiratora tej poezji Henryka Sienkiewicza, wyrażoną w jubileuszowym omówieniu: „Jest w nim włoskie słońce i włoski lazur, i włoski krajobraz, tak pełen ciszy i poezji, jak w obrazach Boecklina – i prostota

¹⁷ Cz. Jankowski, *Szlakami poezji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 2, 4, 5. Cyt. z nr 2, s. 25.

¹⁸ L. Rydel, *Nowe tomy poezji*, „Słowo” 1896, nr 37, s. 2.

¹⁹ S. Kozłowski, *Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska” 1894, t. 2, z. 1–2.

²⁰ Cz. Jankowski, *Szlakami poezji*, op. cit., s. 87.

²¹ S. Kozłowski, *Maria Konopnicka*, op. cit., s. 79.

²² A. Potocki, *Maria Konopnicka. Szkic literacki*, Lwów 1902, s. 87.

Quattrocento, i wspaniałość Odrodzenia, i odczucie całej tej głębokiej a wytwornej kultury”²³. Autor *Quo vadis?* tym razem chyba jednak się nie mylił, współczesna historia literatury najwyżej ceni w Konopnickiej poetkę kultury, subtelną interpretatorkę przeszłości zaklętej w dziełach sztuki²⁴. Sporo też w tomie *Italia* i następujących po nim francusko-włoskich *Drobiazgach z podróźnej teki* (1903) wspaniałych wierszy pejzażowych. Na uwagę zasługują przede wszystkim *Sonetny włoskie*, nowy cykl zapisków poetyckich *Po drodze* oraz *Morze*. W sonetach włoskich wskrzesza Konopnicka symboliczną postać romantycznego pielgrzyma – pątnika, wędrującego starymi szlakami kultury, odkrywającego piękno tego kraju i... samego siebie. Są to bowiem odkrycia, w których więcej refleksji niż kontemplacji. Admirację „brzegów zbawionych” przeszywa bowiem natrętna myśl o obcości, o kosztach cywilizacji zbudowanej na wyzysku lub krzywdzie, wreszcie tkwiący w poetce jak cierni „stary ból świata”. Nie narusza to w niczym harmonii tkwiącej w naturze – recepcja Południa u Konopnickiej nasuwa skojarzenia z *Wrażeniami włoskimi* Reymonta – sztuka, obiekty kultury tak złąły się tutaj z krajobrazem, klimatem, roślinnością, że tworzą nierozzerwalną niemal całość²⁵. Pejzaże włoskie autorki *Imaginy* przepojone są słodyczą pastelowych barw (*W Castel Fiorentino*), zroszone mgłą poranków (*Incanto, Ranek w Wenecji*), przesycone nastrojowym światłem i zapachem kwiatów, wypełnia je śpiew ptaków, ludzi, dźwięki kościelnej sygnaturki...

Nieco inny jest cykl *Echa florenckie* związany w całości z emocjami towarzyszącymi spotkaniu poetki z Lenartowiczem²⁶ i pozostający w sferze oddziaływania jego poezji. Na uwagę zasługują tu przede wszystkim utwory *Poznaliśmy się...* – wiersz o spotkaniu bratnich dusz oraz *Więku Fiesole gdyśmy szli...* Są to właściwie erotyki bez erotyzmu, pełne niezwyklej pasji, zadumane. Nie byłyby takie, gdyby nie wykorzystanie elementów polskiego krajobrazu. Pokrewieństwo dusz Konopnicka rozumie bowiem jako głębokie przywiązanie do rodzinnej ziemi, jako noszenie w sercu jej idealnego obrazu, umiejętność przenikania tajemnych znaczeń natury.

W innych cyklach (*Nokturny rzymskie*) oczywiście zdarzają się również wiersze – czyste impresje, symfonie wrażeń zmysłowych (*Zachód w Fiesole*), częściej jednak Konopnicka w zalanych słońcem krajobrazach i dostojnych murach nasłuchuje wielkich duchów przeszłości (*Porta Pia, Willa Wołkońskich*) lub płacze, nagle porażona znajomym widokiem wierzby na Prato (*Do wierzby w Prato*). W *Italii* – pisał nieoce-

²³ H. Sienkiewicz, *Wstęp*, [do:] M. Konopnicka, *Poezje...*, t. 1, s. VII.

²⁴ Zob. G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.

²⁵ O „aintelektualizmie” zapisków włoskich W.S. Reymonta piszę w swojej książce: *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na pocz. XX wieku*, Białystok 1997, s. 151–153.

²⁶ Zob. np. *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp J. Nowakowski, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1970 oraz *Konopnicka wśród jej współczesnych*, Warszawa 1976.

niony Drogoszewski – „mniej jest Italii niżby się to na pozór zdawać mogło”²⁷. Nawet w madonnach włoskich mistrzów (cykl *Madonna*), przed którymi zatrzymuje się w nabożnym skupieniu pątniczka, zamiast sztuki, dostrzega ich sielankowość i prostotę; pasują do polskiego krajobrazu, mentalności, religijności, wyobrażenia o świętości i macierzyństwie. W jej interpretacji Giotto namalował Matkę Boską nędzarzy, macierzyńskim okiem obejmującą „rozełkane stepy”.

Liryka pejzażowa najwyższej próby to w tomie *Italia* przede wszystkim cykl *Morze*, zawierający utwory niezrównanej urody, zarówno pod względem stylu i wersyfikacji, jak też efektów plastycznych. Niezmiernie krytyczny Władysław Folkierski, autor opracowania *Sonet polski*²⁸, będący *nb.* zdania, iż rozlewna natura poetki nie nadawała się do tej arcyformy, wybrał te właśnie, zachwycony ich kunsztem. *Adwokacja* – to uwielbienie morza, symfonia dźwięku i koloru, wielka przestrzeń, kosmiczny oddech wieczności. Poetka kocha morze za to, że jest „wielkie i boże”, że jak nic innego daje człowiekowi przeniknąć czas i przestrzeń:

Że ze wszystkich dróg w tę jedną puściwszy się drogie
W nieskończoności jakiejś pograżyć się mogę:
Przeto cię wielbie, przeto pożadam cię, morze!

Niezwykłe kunsztowny jest także sonet *Widzenie morza*. Folkierski chwali w nim opis, nie mówi jednak o tym, że to swoistego rodzaju opowieść o dniu stworzenia, o genezis z żywiołów. Niezwykła dyscyplina wyśłowienia, śmiałość skojarzeń i ich skrótowość, intensywność sensoryczna, zaskakujące porównania to cechy, które koniecznie trzeba tu podkreślić. Z innych tekstów tworzących cykl warto również wymienić *Mare morto*, sonet – pejzaż i wyznanie, tekst znakomicie oddający egzystencjalny stan duszy poetki, pełnej nirwanicznych pokus, marzącej o wodach zapomnienia. Modernistyczny z ducha wydaje mi się także sonet *Mewy*, zapowiadający problematykę dość często podejmowaną przez poetów młodej generacji, niechętnie przyznających się do pokrewieństw z poprzednikami. *Mewy* Konopnickiej warto zestawzić z epigramatycznym wierszem Tetmajera pod tym samym tytułem, a może nawet wrócić do słynnego *Albatrosa* Baudelaire’a (tu z kolei analogia z Tetmajerowskim *Orłem morskim*); zestawzić choćby po to, by zobaczyć ewolucję poetyckiego pisarstwa Konopnickiej, ujrzeć wyciszenie, kondensację egzystencjalnej refleksji, polot wyobraźni, stłumione marzenie o locie bez zobowiązań, obowiązków, ziemskich pokus.

W *Drobiazgach z podróźnej teki* znowu znajdujemy wiele pięknych tekstów. Jeśli nie umiejętnie sterowanym wrażeniem – detalem, to klimatem Konopnicka uzyskuje godne podkreślenia poetyckie efekty. Obok klasycznych tekstów pejzażowych o przyrodzie górskiej (*Inwokacja*, cykl

²⁷ A. Drogoszewski, *Maria Konopnicka, „Italia”, „Prawda”* 1902, t. 3, s. 33.

²⁸ *Sonet polski. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Folkierski, Kraków 1925. Komentarz, s. 203.

Po drodze III), stylowych, osadzonych w realiach Prowansji ballad i stylizowanych legend (*Nad Sorgą, Kartki prowansalskie*), mamy tu wiersze – chwile, wiersze – momenty zadumy, rozmarzenia, zapomnienia (*Na jeziorze, W cichej dolinie*). Pejzaż – jedyny bohater tych poetyckich chwil – zamglony, niewyraźny trwa w nich tylko tyle, ile potrzeba, by przenieść się tam wyobraźnią.

W tych późnych wierszach zwiększa się u Konopnickiej, jak mi się wydaje, ważność czasu jako takiego, pojmowanego istotowo lub egzystencjalnie, nie historycznie, jak to się dzieje w tekstach patriotyczno-użytkowych. Tak się wyraża – jak sądzę – jej podmiotowość, uporczywie zagłuszana przez przymus mówienia do – i w imieniu zbiorowości. Tych nowych drgnień i akcentów nie chciał dostrzec wyjątkowo krytycznie usposobiony do autorki Miriam. W *Italii* zobaczył wyłącznie „misterną skrzynkę, w której pomieszano beładnie istotne klejnoty z uschłymi kwiatami i kolorowymi muszelkami”²⁹. Domagał się indywidualizmu, krzyku duszy, bo cały młody świat dookoła wołał o rozpacz i ból. Z całości italskiego dorobku Konopnickiej docenił tylko dwa wiersze: *Ignotus* i *Cogoletto*³⁰, w których dostrzegł pokrewieństwo z nastrojami modernistów. Pytał:

Byłżeby to znak, iż uczuła, że droga do ludzkości wiedzie przez duszę pojedynczego człowieka, a do tej ostatniej przez duszę własną, i że nie doktryny, nie utopie społeczne, nie wiedza doświadczalna (jak niezbyt dawno łudzono się jeszcze), mogą dać nową treść i nowy wzlot poezji, lecz niez mordowane wgłębianie się [...] we wnętrze własne, kędy śnią oczekując wcielenia, nieprzemijających rzeczy pierwiastki? Jeśli tak – odpowiadał sobie sam – Italia dała jej najdroższy może klejnot³¹.

„To boli, żeście skuci”

Moderniści, zanim zdobyli świat, ogarnięci byli obsesją indywidualizmu. Och, jak boli mnie życie – woła Tetmajer, mnie także boli – mówi cicho Konopnicka, ale wiem, że nie tylko mnie i dlatego wołam także w imieniu tych innych. W *Italii* czy gdzie indziej nie zamknęła się w „chramie złotym”, bo nie umiała zapomnieć o tym, skąd przyszła. Najpiękniej ujął to Lorentowicz. Nieprawda, pisał, że Italia dała poetce ostateczną równowagę i harmonię.

²⁹ Z. Przesmycki (Miriam), *Maria Konopnicka, „Italia”, „Chimera”* 1901, T. 2, z. 4/5, s. 319.

³⁰ Oba wspomniane wiersze z *Italii: Ignotus. „Virgo nera”* pochodzi z cyklu *Madonna, Cogoletto* z cyklu *Morze*.

³¹ *Ibidem*, s. 321.

W ogóle przecież świat italskiego piękna nie spiętrza się w duszy Poetki w jakieś olbrzymie nieprawdopodobne kształty. Jest na zawsze tą samą pałnicą, co idzie z krain „kędy na dnia progę świt, we łzach cały, długo wyprasza się Bogu, by mu patrzeć nie kazał na stary ból świata. [...] Ona zbiera w swą tęskną duszę promienie tych krajobrazów, tego morza i tych dzieł nieśmiertelnych, skupia je w sobie bez natężenia, promieniuje cicho, dyskretnie, zbożnie”³².

Drogoszewski pisał, że Konopnickiej widok przesłaniają duchy przeszłości, Bukowiński nazywał „poetką idei, wielkiej powszechno-ludzkiej idei swobody, miłości, sprawiedliwości i światła, bojowniczką i zwiastunką upragnionego jutra, wyłaniającego się stopniowo z ponurych i mrocznych całunów dnia dzisiejszego”³³.

W wydanym po tomach italsko-francuskich zbiorze *Nowe pieśni Konopnicka* zamieszcza cykl *Pieśni tęsknoty*, znajdziemy w nich słynne wiersze, będące potwierdzeniem jej sposobu rozumienia powołania poetyckiego:

Piosenka moja po świecie chodzi
 W lnianej koszuli,
 I o podwiośniu w borach zawodzi
 Głosem zazuli...
 Ślady jej stopek wiatr cichy zwiewa,
 Obmywa rosa,
 Kiedy po świecie chodzi i śpiewa
 Jasna i bosa.

[...]

Piosenka moja żyje tęsknicą,
 Jak czarnym chlebem,
 Ani ją jasne cuda zachwyca
 Pod obcym niebem...
 Ku gwieździe patrzy, co tam omdlewa
 Błaski drżącemi,
 Kiedy po świecie chodzi i śpiewa
 O swojej ziemi!

Konopnicka śpiewa, bo – jak powiedziała Leśmian – takie jest przeznaczenie poetów. Mieczysław Jastrun w przedmowie do antologii liryki Młodej Polski wspomina, jakim problemem dla młodych startujących u końca wieku była kwestia wolności, niezależności³⁴. Nieskłonny do bratania się z pospółstwem Tetmajer w jednym ze swych późnych wierszy

³² J. Lorentowicz, *Liryka Marii Konopnickiej*, [w:] *Hołd Marii Konopnickiej*, Kraków 1902, s. 30.

³³ W. Bukowiński, *Poeta melodii i głębin i poetka idei*, Warszawa 1909, s. 41.

³⁴ M. Jastrun, *Wstęp* [do:] *Poezja Młodej Polski*, Wrocław 1967, s. VI–XV.

wstydliwie napisał: „To jedno boli, żeście skuci”³⁵. Świadomość tego spętania jest obsesją Konopnickiej, także prywatną, intymną. Nie może wyrzucić z siebie tęsknoty, tak jak nie może oderwać się od dzieci, które są z jej ciała. Ale tęsknota to nie tylko przymus upominania się o innych – związana z rolą poetki-wieszczka, to także tęsknota za wolnością, zawsze odsuwana na plan dalszy. Tylko Antoniego Potockiego nie zawiodła tu intuicja: „Nazbyt żarliwie i po ludzku modli się ta poetka w «chramie piękna», gdzie inni tak łatwo popadają w faryzeizm nadludzkości, biorąc piękno na świadectwo swej wyższości nad nędzą ludzkich istnień”³⁶.

³⁵ Wiersz pochodzi z *Poezji. Seria siódma*, Warszawa 1912; prwdr. czasop. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 5; wiersz cytuję z wydania: *Poezje*, wyb. i wstęp J.Z. Jakubowski, Warszawa 1987, cyt. zwrotkę 1 i 6 (201–202):

Był czas, żeśmy się rozumieli,
ten czas przeminął i nie wróci,
a dziś mnie z wami wszystko dzieli,
nic wy mnie dziś nie obchodzie,
nic wasze nie obchodzi życie,
to jedno boli, żeście skuci.

[...]

Jam własnej tylko myśli mojej
poetą – gdzie mnie wicher rzuci,
tam harfy mojej struny stroi,
szumi mnie tylko pieśń pojęta,
pieśń, której niczym świat nie pęta – –
to jedno boli, żeście skuci.

³⁶ A. Potocki, *Maria Konopnicka...*, op. cit., s. 93–94.

**Postacie pamięci
– Z teki Grottgera
Marii Konopnickiej**

Z teki Grottgera, utwór znany też pod tytułem swego plastycznego pierwowzoru – *Lituania* – cieszył się sporym zainteresowaniem czytelników już od momentu jego opublikowania w „Tygodniku Ilustrowanym” w r. 1886. Współcześni mówili o „dopelnianiu” czy „zastępowaniu słowem” przez poetkę wizji malarza genialnie oddającego chwilę osobliwą narodu. Historycy literatury tekst Konopnickiej analizowali pod kątem plastycznych fascynacji poetki, badając zastosowane przez nią sposoby transpozycji malarstwa na słowo. Refleksji poddawano zmiany, które wprowadziła poetka w świat grottgerowskich bohaterów: zastosowanie kobiecego narratora, spotęgowanie dramatyizmu przeżywania, psychizację pejzażu¹.

W tych wnikliwych i przekonujących interpretacjach nie pojawiło się właściwie, co charakterystyczne, pytanie: dlaczego Grottger? Wiadomo bowiem, że Konopnicka darzyła jego kartony wyjątkową estymą, że wszędzie je ze sobą wozila. Ale odpowiedź na to proste pytanie nie jest, jak sądzę, oczywista. Na pewno rację ma Justyna Leo, gdy pisze, że w latach 80. XIX w., „w momencie, gdy obudziło się zainteresowanie tematyką powstańczą, malarstwo Grottgera było jedynym istniejącym wzorem ideowym kontynuującym tradycje romantyczne, do którego się można było odwołać, a które pełniło zarazem funkcję rodzajowego poetyckiego dokumentu”². Czy oznacza to jednak, iż był to wzór przeszłości możliwy w całości do zaakceptowania?

Konopnicka w swojej *Lituanii* wraca do pamięci powstania. Jak piszą badacze pamięci, o sposobach przedstawiania przeszłości przesądza zawsze jakaś określona potrzeba jej rekonstrukcji i reinterpretacji³. Co chce reinterpretować Konopnicka wracając do popularnych grottgerowskich wątków? – oto główne pytanie mojego artykułu.

¹ Zob. J. Leo, *Wstęp*, [do:] M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, oprac. J. Leo, Warszawa 1992; W. Olkusz, *Grottgerowskie cykle plastyczne w interpretacji Marii Konopnickiej*, [w:] tenże, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998.

² J. Leo, *Wstęp*, op. cit., s. 12.

³ M. Zaleski pisze: „W naszym oglądzie przeszłość to zawsze mniej niż to, co było, a zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy wiedząc, co było potem”. (*Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 6–7).

Historycy sztuki zajmujący się dziś fenomenem odbioru dzieł Grottgera podkreślają, że sprawą zasadniczą jest tu zjawisko swoistego pośredniczenia – za pomocą znaku plastycznego – między publicznością a tekstami wielkiej literatury romantycznej. Społeczna recepcja Grottgera szła bowiem w kierunku utożsamiania kartonów z konkretnymi obrazami literackimi z utworów wieszczów. Świadczą o tym również liczne poetyckie i prozatorskie transpozycje *Lituanii*, *Warszawy* i *Wojny*⁴. We wszystkich próbach przekładu dzieła Grottgera na materiał werbalny uderza, jak dowodzi Mariusz Bryl, fakt, iż aktualizują one – w różnej mierze i na różnych poziomach – tradycję polskiego romantyzmu. W związku z tym w utworach tych „dyskurs wewnątrzliteracki zdecydowanie dominuje nad światem przedstawionym kartonu”⁵. Opinii tej trudno odmówić słuszności, gdy przypomni się utwory Jankowskiego, Sowińskiego czy Hajoty. Ale czy pozostaje ona trafna również wobec *Z teki Grottgera*? Konopnicka, jak wiadomo, niechętnie wypowiadała się o znanych sobie literackich transpozycjach Grottgera⁶. Pisząc w listach o swoich bogatych (aczkolwiek do końca nie zrealizowanych) planach „zilustrowania” *Lituanii* i *Wojny*, nie lekceważyła trudności wynikających i z różnicy materiału artystycznego, i z miejsca cykli Grottgera w powszechnej społecznej świadomości.

Informując o swoich pisarskich planach Konopnicka formułowała pragnienie „dopełnienia” słowem dzieła malarza. Współcześni poetki oceniali realizację tych zamysłów jako niezwykle udaną. Pisano o „cudownej zbieżności” obu tekstów zrealizowanych w różnych materiałach i wyobraźni obydwójga artystów⁷. A jednak czytając głosy z epoki, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że odbiór utworu Konopnickiej podporządkowany został pewnemu schematowi lektury, że przydarzyło jej się to samo, co wcześniej Grottgerowi. *Z teki Grottgera* odczytano przede wszystkim jako powrót do wątków literatury romantycznej, jako niezwykłą i nostalgicznie rozrzewniającą emanację ducha zapomnianej przeszłości. Tekst literacki nie zyskał w tej lekturze autonomii, a przecież nie można powiedzieć, że do niej nie aspirował, mimo tak wyrazistych nawiązań do dzieła malarza. Konopnicka bowiem, w przeciwieństwie do innych autorów przywoływanych tu literackich transpozycji powstańczych cykli, nie zatrzymała się, jak sądzę, w granicach wewnątrzliterackiego dialogu, który – jak mówiłam wcześniej – toczył się ponad grottgerowskimi przedstawieniami czy też obok nich.

⁴ Zob. W. Okoń, *Artur Grottger a proza*, [w:] tenże, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX w.*, Wrocław 1992; J. Kolbuszewski, *Poematy Artura Grottgera*, [w:] tenże, *Literatura wobec historii*, Wrocław 1997; W. Olkusz, *Grottgerowskie cykle...*, op. cit.

⁵ M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 558.

⁶ J. Leo, *Wstęp*, op. cit.

⁷ Zob. Ibidem, s. 13 oraz S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziała, Warszawa 1964, t. III, s. 94.

Aby zrozumieć, czym jest ten powrót do przeszłości w utworze poetki, zatrzymać się trzeba nad czasem jego powstania i okolicznościami realizacji dużo wcześniej hołubionego pomysłu. *Z teki Grottgera* powstaje w drugiej połowie lat 80. XIX w., w okresie, gdy mówić można o zjawisku zbiorowego przyływu styczniowej pamięci. Ma ono związek nie tylko z uczuciami, które budzą dwudziesta i dwudziesta piąta rocznica wybuchu powstania, ale także z bilansowaniem okresu postyczniowego przez I i II pokolenie pozytywistów. Nie tylko Konopnicka tak dużo pisze wówczas o „znikczemnieniu” polskiej świadomości, o narodowej amnezji⁸, o zjawisku, które w tym samym czasie Stanisław Witkiewicz nazywa „polską anemią”⁹. Przyływ pamięci o bohaterach styczniowego zrywu owocuje w tym samym czasie *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, a wkrótce – opowiadaniem Stefana Żeromskiego z tomu *Rozdziobią nas kruki, wrony...* Konopnicka wpisuje się więc (nie tylko oczywiście tekstem, o którym tu mowa) w proces odzyskiwania pamięci, przypominania – nie tylko o tym, kim byliśmy, ale także: w jakim miejscu i dlaczego właśnie tu jesteśmy. Bo przypominanie to „zdolność czynienia obecnym tego, co jest nieobecnością”¹⁰, to wypełnianie pustych miejsc, które zaczynają doskwierać poczuciem braku, irytować niemożliwością wysłowienia.

Nawiązując do kartonów Grottgera Konopnicka nie działa jednak w przestrzeni pamięciowej luki. Przypomina bowiem jedną z najważniejszych ikon swoich czasów, dzieło reprodukowane w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, obecne w postaci pocztówkowej odbitki w niemal każdym (na pewno w niemal każdym inteligenckim i szlacheckim) polskim domu. Wybór poetki pada na dzieło nadobecne w kulturze tamtego czasu, przy jego pomocy chce jednak rekonstruować nieobecność – oto pierwszy paradoks lektury *Z teki Grottgera*. A zarazem pierwszy dowód na rzecz postawionej przeze mnie wcześniej tezy o przekraczaniu przez transpozycję Konopnickiej granic wewnątrzliterackiego dialogu. Mówiąc innymi słowy: poetka wykorzystuje powszechnie znane motywy z kartonów *Lituanii* nie tylko dla nawiązania kontaktu z wielkimi duchami i wizualizacji pamięci powstania. Interesuje ją także samo dzieło Grottgera – ona nie poprzestaje na „użyciu” tekstu plastycznego (w znaczeniu, jakie podobnej interpretacji przypisuje Umberto Eco¹¹), lecz wchodzi z nim w autentyczny dialog. Nie tylko „objaśnia” czy interpretuje jego sensy, ale także – dyskutuje. Bo właśnie, jak sądzę, przestrzeń dyskusji budują wszystkie przekształcenia malarskiego „oryginału”, które wprowadza Konopnicka.

⁸ Mówi o tym dużo np. w listach do Teofila Lenartowicza, zob. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, rozdz. Uczennica „starego wieszca”. *Próba dialogu autokreacyjnego*.

⁹ O świadomości polskiej w latach 80. XIX w. zob. m.in.: S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903.

¹⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, op. cit., s. 6.

¹¹ Eco mówi o różnicy między „interpretacją” dzieła a jego „użyciem” w jakimś konkretnym celu, który zagłusza głos tekstu. Zob. U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.

Grottger, jak wiadomo, wybiera dla swojego widzenia historii i profetycznie ujmowanej przyszłości narodu określony styl. Autor drapieżnych *Dances polonaises* (1865), realistycznie pokazujących szyderstwo i grozę historii, niewolnych od akcentów turpistycznych, w powstańczych cyklach używa zupełnie odmiennych tonów. Dominuje tu bowiem wyrażenie, jak zauważa Bożena Mądra-Schalcross, retoryka plastyczna, wykorzystująca język klasycyzmu, biedermeieru i romantyzmu¹². Na kartonach *Polonii, Lituanii, Warszawy* znajdujemy przedstawienia niezwykle klarowne, każdy szczegół jest tu dopracowany i dopowiedziany. Nie jest to świat chaosu, klęski i śmierci, lecz świat nowego porządku, którym artysta odpowiada na chaos rzeczywistości.

Grottger nie przedstawia bowiem aktów przemocy i gwałtu w momencie ich dziania się. Kartony przedstawiają zawsze „chwilę po” – po spłądowaniu domu, po walce, albo „chwilę przed”, sugerując nadciąganie katastrofy przy pomocy różnych znaków. Shańbienie i zgwałcenie, które dokonało się po klęsce powstania, okazuje się doświadczeniem podrzędnym. Najważniejsze jest bowiem pytanie: „co dalej?”, „co z tego wynika dla losów świata?”. Twarze bohaterów – wystylizowane na kilka polskich typów – zwrócone są zawsze frontalnie do widza, abyśmy, jak zauważa Wiesław Juszcak, „mogli dokładnie odczytać wypisany na nich zbyt wyraziście monolog wewnętrzny”¹³. Te oblicza nigdy nie są wykrzywione grymasem przestachu. Martwe i żywe postacie Grottgera wyglądają niemal tak samo – hieratyczne, zeszytniałe, zatrzymane w ruchu, który stracił wszelką dynamikę, przypominają raczej posągi niż bohaterów dramatycznych wydarzeń. Jak pisze Adam Grzymała-Siedlecki, dokonujący wyjątkowo przenikliwego rozpoznania grottgerowskiej konwencji, „to nie rewolucjoniści, nie żołnierze – to są święci”, którzy „zawsze i wszędzie spełniają nie czyn, lecz jakiś obrządek, liturgię”¹⁴. Stąd także płynnie owo wrażenie „dopowiedzenia”, o którym mówiłam wcześniej. Ten świat nie ma żadnych szczelin, żadnego „pustego miejsca”.

Mądra-Schalcross wnioskuję, że Grottger przesuwa historię w wymiar uładzony i niesprzeczny, by łatwiej znieść klęskę¹⁵. Myślę, że można ten wniosek sformułować nieco inaczej. Powstańcze cykle tworzą coś w rodzaju polskiego mauzoleum, a w takiej przestrzeni nie ma miejsca na emocje. Dominuje tu bowiem refleksja, zaduma, filozoficzne zamyślenie nad marnością świata. W polskim mauzoleum czy narodowej nekropolii przechowuje się „obiekty” o jednoznacznej wymowie, która nie powinna się zmieniać w miarę upływającego czasu. Na okres chaosu i postępującej niejednoznaczności – postaw, wartości, poglądów – Grottger przygotowuje coś w rodzaju „wzorca” polskości (jak te wzorce prze-

¹² B. Mądra-Schalcross, *Jak malować klęskę*, „Znak” 1989, z. 1, s. 38.

¹³ W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, Warszawa 1957, s. 18.

¹⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Grottgerizm literatury polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 4.

¹⁵ B. Mądra-Schalcross, *Jak malować klęskę*, op. cit., s. 40.

chowywane w Sèvres pod Paryżem), wybierając taką poetykę, która potrafi zapobiec możliwym przekształceniom.

Kartony Grottgera modelowały zachowania narodu dostarczając mu, jak pisze Bryl, „gotowych kategorii poznawczych i wartościujących. [...] Przypominały, a jednocześnie łagodziły narodowe cierpienia, aktywizowały i natychmiast neutralizowały emocje, [...] działając jako *wytwór ugody* między potrzebami i ich zaspokojeniem, między popędem i działaniem, pomiędzy pragnieniem niepodległości, wolności i niemożnością ich osiągnięcia”¹⁶. Myślę, że niezwykle ważne jest w tej refleksji zastosowanie przez Bryla (za teorią „pamięci społecznej” Aby’ego Warburga) kategorii „przestrzeni rozważań” i „wytwór ugody”, które odsyłają do funkcji, jaką pełniły grottgerowskie cykle.

Terapia Grottgera polegała więc na przeniesieniu perspektywy z dziejących się wydarzeń na ich historiozoficzną interpretację, wykładaną w poetyce wzniosłości. Zauważają to badacze, podkreślając, że malarz buduje swój świat z „faktów, a nie spostrzeżeń”¹⁷. Faktów, dodajmy, już opracowanych, już „przetrawionych”. Taką perspektywę zaakceptowali współcześni, do których konsolacja Grottgera była przecież skierowana. Grzymała-Siedlecki pisał, że „ta uczuciowa konwencja była w zgodzie z wrażliwością powszechną czytelników. Nawet ci, którzy w przekonaniach politycznych byli przeciwnikami 1863 roku, w sztuce i literaturze widzieli najchętniej powstanie podane w glorii i świetle półrealnym, półponadziemskim, w jakim się ono ukazywało społeczeństwu przed nadejściem dnia 22 stycznia”¹⁸. Dla Józefa Ignacego Kraszewskiego język Grottgera, przy pomocy którego mówił on światu o polskiej klęsce i duchowym za grobem zwycięstwie, był językiem najbardziej uniwersalnym, zrozumiałym także dla reszty Europy¹⁹.

Czy uniwersalność tę zachował ponad dwadzieścia lat później? – to pytanie musiało towarzyszyć Konopnickiej, gdy planowała „zilustrowanie” *Lituanii*. Bolesław Prus, także wielbiciel Grottgera, widział w jego cyklach w latach 80. przede wszystkim „żałosne polskie marzenie”²⁰. Sam w tym czasie reinterpretował styczniową przeszłość w *Omyłce*, a był to dla wielu odbiorców przykład skandalizującego (niemal pachnącego narodową apostazją) porzucenia heeroicznego stereotypu powstania. Jeszcze po wielu latach Grzymała-Siedlecki pisał o *Omyłce* jako o „jedynej zuchwałości naszej literatury”²¹. Utwór Prusa świadczył o potrzebie „ruchu znaczeń” wokół pamięci przeszłości. Wnioskować można, że odbiór grottgerowskiej „ikony” po niemal ćwierćwieczu od jej powstania przenosić się mógł z przestrzeni polskiego mitu w sferę stereotypu, nie

¹⁶ M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, op. cit., s. 377.

¹⁷ W. Olkusz, *Grottgerowskie cykle...*, op. cit., s. 92.

¹⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Grottgerizm...*, op. cit.

¹⁹ Zob. J.I. Kraszewski, *Rachunki z r. 1867* (Poznań 1868).

²⁰ *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, Warszawa 1961, s. 253.

²¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Grottgerizm...*, op. cit.

generującego przecież twórczych zachowań. Dodać należy, że ów świat ładu, świat kategorii gotowych, sprzyjać mógł procesowi stereotypizacji.

Konopnicka, przypominając to, co zapomniane czy właśnie zestereotypizowane posługuje się całkowicie innym językiem niż Grottger, którego kartonom podporządkowane są poszczególne fragmenty i epizody jej poematu. Rezygnuje więc z perspektywy uniwersalizującej obiektywizacji na rzecz podkreślanej subiektywności przeżywania zdarzeń i ich zapisu. Bowiem nie fakty, ale przede wszystkim spostrzeżenia i odczucia są materią tej literackiej wizji. To, co unieruchomione w narodowym mauzoleum poetka ożywia, dynamizuje. Poetyka jej tekstu podporządkowana jest bowiem witalizacji pamięci, bez której ożywienia grottgerowskim malowidłem zagraża los gabinetu figur woskowych. Konopnicka jako autorka *Z teki Grottgera* przeciwstawia się, podobnie przecież jak nieprzypadkowo zachwycony jej utworem młody Żeromski, historii narodu jako szacownej skamielinie, która nie ma nic wspólnego z toczącą się swoim rytmem terażniejszością. W tym powrocie do przeszłości nie ma nic z nostalgii, bo ta nie potrafi przecież otworzyć na siły życia – tak samo jak nie ma jej w *Nad Niemnem*. Konopnicka toczy tu bowiem walkę z chorobą zapomnienia, tą samą, której efekty już niedługo Prus tak przekonująco opisze w *Lalce*.

Podstawową różnicą tekstu Konopnickiej wobec kartonów *Lituanii* jest więc różnica dystansu. Grottger w celach konsolacyjnych wytwarza dystans koturnu wobec tego, co się właśnie dzieje (na pewno jakiś związek z taką perspektywą miało i to, że jego obrazy powstawały z dala od kraju). Terapeutyczna funkcja dystansu nie ulega tu wątpliwości, odczytać ją można jako potrzebę chwili. Odwrotnie działa Konopnicka: chce zlikwidować dystans – i ten wytworzony przez grottgerowską poetykę, i ten czasowy, dzielący współczesność od powstańczych wydarzeń. Chce o utrwalonej na grottgerowskich kartonach przeszłości mówić innym językiem, który będzie miał dar witalizacji pamięci²². Dlatego właśnie narusza ową „przeźrenie ugody” z narodowym cierpieniem, przeszłością i terażniejszością, którą proponuje malarz.

Historycy literatury zajmujący się do tej pory *Z teki Grottgera*, podkreślając oczywiście, że utwór ten nagrodzony został w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego” na tekst „kobiety o kobiecie”, nie wyciągali jednak z tego faktu dalej idących wniosków. A przecież wybór przez Konopnicką kobiecego narratora, który rekonstruuje epizody z poszczególnych grottgerowskich kartonów, wydaje się niezwykle ważny dla określenia i formy pamięci, i języka reinterpretacji przeszłości. Mówiąc innymi słowami – pamięć styczniowa zyskuje tutaj płęć, a fakt ten od razu likwiduje możliwość zaproponowanej przez Grottgera „ugody” z historią, możliwość uniwersalizującego dystansu.

Narratorka tak charakteryzuje czynność kobiecego wspomnienia i kobiecego mówienia o przeszłości:

²² Zob. W. Olkusz, *Grottgerowskie cykle...*, op. cit., s. 92–93.

W uwiedłej głowie kądziel jakaś krwawa
 Snuje a snuje swoją nić czerwoną... (s. 143)

Przędzenie, snucie kądzieli – jako czynność typowo kobieca (nieprzypadkiem krytyka feministyczna tak chętnie posługuje się metaforą „arachnologii” dla kobiecego pisania) – określa tu sposób wypowiedzania i jego charakter. Narratorka nie dąży do wyważenia sensów, do obiektywizacji faktów, podkreśla swoje prawo do własnego mówienia. Jego cechami są fragmentaryczność, alinearność, niegotowość sygnalizowana urywaniem czy zawieszaniem okresów. Jest to mówienie, które nie może „dopowiadać” Grottgera, bo oparte jest na całkowicie innych zasadach! Zasady te można opisać posługując się już trochę zbanalizowaną metaforą: narratorka Konopnickiej przewraca grottgerską starannie utkaną tkaninę na drugą stronę, by stamtąd wyciągać pojedyncze nitki i pokazywać supły.

Postępując tak, czyni podobnie jak bohaterka o wiele późniejszych *Kryjaków* Marii Jehanne Wielopolskiej, które wyraziście przeciwstawiają męskiemu widzeniu historii – doświadczenie kobiety. Przypomnijmy, że owa tajemnicza panna przyjeżdżająca do zagubionego w lasach ostatniego powstańczego oddziału, opowiada o polskiej rzeczywistości w całkiem inny sposób, niż życzyliby sobie podkomendni księdza Brzóski. Przywołuje dwa epizody, na pozór nieistotne z punktu widzenia optyki całego kraju. Pierwszy z nich to historia prowincjonalnego balu w Łomży, w trakcie którego zmusza się polskie kobiety do tańca z Rosjanami (a ci komentują, że w tym dziwnym karnawale zadaje się pannom pytanie: „przez jej nogi ilu przeszło chłopców?”). Jest to właściwie opis gwałtu, zakończony taką oto refleksją narratorki: „Bardzo mi tych róż purpurowych żal, co na sali w Łomży podeptano”²³. Bohaterka *Kryjaków* przeciwstawia się tu właśnie owej uniwersalizującej perspektywie, którą wybrał także i Grottger: „nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”. Jeśli bowiem nie żałujemy róż – zdaje się mówić – czy wiemy na pewno, co przeżywamy? Druga opowieść przywołuje scenę śmierci Traugutta; bardziej jednak niż obraz gotującego się na śmierć bohatera w pamięć narratorki wrył się inny obraz – odrzuconych, niepotrzebnych już okularów ostatniego wodza powstania. Powstańcy z oddziału Brzóski, marzący już tylko o heroicznej śmierci za ojczyznę, mają całkowicie inny obraz tego, co się dzieje niż przypominająca te dwa epizody kobieta. Oni bowiem przeszli już na stronę śmierci, tajemnicza panna trwa po stronie życia, które zmienia się tak gwałtownie i brutalnie, że wyklucza możliwość zrozumienia i uporządkowania przy pomocy heroicznej matrycy.

Podobnie jest u Konopnickiej. Jej bohaterkę bardziej niż ogólny sens historii interesuje własne życie. Jej pamięć powstania ma charakter głęboko subiektywny. Upadek jest klęską najbardziej prywatną, intymną. Intymność tę pokazuje Konopnicka przez perspektywę kobiecego ciała.

²³ M.J. Wielopolska, *Kryjaki*, Warszawa 1927, s. 107.

Na przerażające widzenie śmierci w lesie (przywołujące karton *Puszcza*) reaguje nie tylko wyobraźnia, ale i ciało narratorki:

w piersi mleka nie było kropelki.

Opis cierpień zesłanej po śmierci męża – uczestnika powstania – na Sybir, jest przede wszystkim plastycznym opisem cierpienia ciała:

Dziewięcioraka skóra mi na nodze
 Jak węża łuska, odpadła, koląca;
 Dziewięciorakie poty na mnie były [...]
 Oczy pływały we krwi, chusty zgniły,
 A co ślad w piasku odcisnął się bosy,
 To muchy krwawe siadały i piły²⁴.

To cierpienie ciała nie da się opisać przy pomocy wyszukanej metafory, nie tylko dlatego, że narratorka jest kobietą z ludu. Klęskę powstania przeżywa się tu skórą, wnętrznościami. Bo przecież, jak nieprzypadkowo w jubileuszowym numerze „Tygodnika Ilustrowanego” poświęconym Konopnickiej napisze Prus, „w świecie rzeczywistym co krok spotykamy się z oporem, bezwładnością, ciężarem, z głodem, bólem, nienawiścią i przemocą”²⁵. Krew, pot („tają jak ta rosa”), łzy, poczucie zamierania życia („wytliliam się jak ten kaganek”), gnucie – to znaki przeżywania historii na zupełnie inny sposób niż ten, który proponuje Grottger.

Inne są także sposoby sakralizacji doświadczeń bohaterki. Przywołuje ona „Imię Boga! Ach, imię Boga nad nami wszystkimi!”, ale jest to przede wszystkim Bóg ludzi cierpiących i skrzywdzonych, nie zaś Bóg Polaków – narodu wybranego, który swoim cierpieniem gładzi grzechy świata. Bóg objawia się bohaterce Konopnickiej znów w perspektywie doświadczenia prywatnego, wewnętrznego. Pod koniec utworu czyni cud nie „z nami”, lecz z jej jedną zrozpaczoną duszą. W cudownym widzeniu Matka Boga to oczywiście „Królowa nasza, Pani Częstochowska”, ale swojskość tę bohaterka rozumie także w perspektywie osobistej – doświadczenia macierzyństwa i cierpienia²⁶. Nadzieja przychodzi tu więc nie tylko z przeświadczenia o sprawiedliwości Boga ważącego na szali losy narodów. Mamy tu raczej do czynienia z obrazem Stwórcy rozumiejąco pochylonego się nad każdą cierpiącą ludzką drobiną i z obrazem Matki Boskiej, która szczególnie blisko pozwala rozpoznawać się właśnie kobiecie. Konopnicka, podobnie jak niedługo uczyni to Prus w *Emancypantkach*, wydobywa tu duchową treść kobiecości.

Antoni Potocki, posługując się Taine’owskimi kategoriami momentu historycznego i środowiska, pisał, że Konopnicka jest fenomenem charakterystycznym dla kultury polskiego wieku XIX. W „kolisko naszych

²⁴ M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, op. cit., s. 146.

²⁵ B. Prus, *Dwa światy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 14.

²⁶ Ta perspektywa wzmocniona została przez poetkę w *Wojnie*. Zob. J. Leo, *Wstęp*, op. cit., s. 19.

przemian duchowych – stwierdzał – o których rozstrzygał dotąd miecz bohaterów i prorocstwo wieszczów” wnosi ona nieobecny przedtem na większą skalę w naszej kulturze pierwiastek żeński²⁷. Jej twórczość analizował właśnie z punktu widzenia ujawniania się tego pierwiastka. Nie miał przy tym na myśli społecznej, emancypacyjnej publicystyki poetki, lecz te jej utwory, w których, jak w *Z teki Grottgera*, pojawia się postać Laszki, „kobiety – matki, kochanki, żony – naprawdę wielka i szczególnie polska siła”²⁸. Konopnicka, która podąża śladami romantyków, bo, jak mówi Potocki, nie jest „sklepową w sklepie nowości poetyckich”, wnosi do literatury coś najgłębiej własnego: perspektywę kobiecości i jej właściwą ekspresję. „Koniecznym trzeba do zrozumienia tej poetki zrozumieć głębiej przemian kobiety polskiej”²⁹ – pisze krytyk. I nie sposób nie przyznać mu racji czytając *Z teki Grottgera*, gdzie Konopnicka, eksponując kobiece spojrzenie na przeszłość jako alternatywę dla heroicznego mauzoleum polskości, wskazuje na konieczność zmiany języka.

Pamięć obleczona w ciało, pamięć przeżywania, historia jako indywidualne doświadczenie – oto propozycje poetki na czas zapomnienia i „znikczemnienia”. Dodajmy, że ta „prawda czucia” staje się w tym samym czasie kategorią niezwykle ważną także dla innych pisarzy epoki – Orzeszkowej, Świętochowskiego, a przede wszystkim dla Prusa, który w „czuciu powszechnym” szukał będzie dowodów na nieśmiertelność duszy. Ale przeciwstawiając pamięci intelektualnej, mentalnej – pamięć emocjonalną, jest autorka *Z teki Grottgera* niezwykle bliska także modernistom. To oni właśnie już niedługo tropić będą, jak Stanisław Brzozowski czy Tadeusz Miciński, puste znaki polskości. Obsesyjnym motywem literatury Młodej Polski jest bez wątpienia lęk przed uwięzieniem myślenia o narodzie w pułapce stereotypów czy „pięknych obrazów”, od których tak łatwo uzależnia się zbiorowa świadomość, co tak sugestywnie pokazuje Stanisław Wyspiański w *Weselu*³⁰. Moderniści grottgerowską „strefę ugody” atakować będą, jak Żeromski, nawet kosztem naruszenia reguł dobrego smaku. Za Henri Bergsonem, za Abramowskim szukać będą prawdy o świecie w momentach zawieszenia czynności intelektualnych, w chwilach, gdy podmiot przestaje kontrolować świat i pozwala, by płynęła przez niego *elan vital*. Konopnicka zbliża się też na pewno do nowego myślenia o historii, który uprawiać będą moderniści. Za Tadeuszem Budrewiczem analizującym *Stanowisko Koszałka Opałka*

²⁷ A. Potocki, *Marya Konopnicka. Szkic literacki*, Lwów 1902, s. 12. Podkreślić tu trzeba niezwykłą przenikliwość sądów tego krytyka, do którego zresztą można, jak sądzę, mieć zaufanie w bardzo wielu kwestiach dotyczących kultury końca XIX wieku. Całkiem inaczej widziała Konopnicką np. Savitri (H. Elzenberg-Zahorska), która pisała, że autorka *Z teki Grottgera* nie wniosła do literatury „odrębnego żywiołu kobiecego” całkowicie akceptując „wyniki męskiej twórczości” (*Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 30).

²⁸ A. Potocki, *Marya Konopnicka...*, op. cit., s. 17.

²⁹ Ibidem, s. 21.

³⁰ Zob. M. Bukowska-Schlieman, „*Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty – sny*, Gdańsk 1994.

w *dziejopisarstwie polskim* przypomnieć trzeba, że w tym przecież czasie rodzi się koncepcja historii jako nauki o fenomenach psychicznych³¹.

Grottger notował na swoich kartonach społeczne reguły przetrwania w sytuacji klęski i zniewolenia, stąd właśnie brał się fenomen tak masowej akceptacji jego wizji. W latach 80. i 90. XIX w. artyści tacy jak Jacek Malczewski (szczególnie bliski i znany Konopnickiej³²) zaczynają pytać o skuteczność reguł przetrwania określonych przez klęskę. Malczewski, który wprowadza motywy grottgerowskie w nowe konteksty, przeciwstawia się uładowanej, konsolacyjnej wersji polskiej przegranej. Jego twórczość jest propozycją czuwania i niepokoju; „nie rozpiął swego malarstwa na siatce cierpienia”³³. Polski świat jest na jego obrazach strukturą dynamiczną, rozsadzaną od środka, pulsującą wciąż nowymi znaczeniami – pulsującą życiem. Można więc powiedzieć, że Konopnicka przywołując konkretne grottgerowskie obrazy, mówi o styczniowej przeszłości językiem Malczewskiego. Nie językiem konsolacji, lecz czujnego „rozdrapywania”, które wydobywa doświadczenia historyczne z bezpiecznej przestrzeni polskiego muzeum. Pamięć, podobnie jak Bergson, autorka *Z teki Grottgera* traktuje jako siłę dynamiczną.

³¹ T. Budrewicz, *Stanowisko Koszałka Opałka w dziejopisarstwie polskim*, [w:] „*O krasnoludkach i o sierotce Marysi*” Marii Konopnickiej. *W stulecie pierwszego wydania. Studia i szkice*, red. T. Budrewicz i Z. Fałtynowicz, Suwałki 1997, s. 30.

³² Piszę o tym w artykule *Konstelacje „sierotki Marysi”*, [w:] „*O krasnoludkach i o sierotce Marysi*”..., op. cit. Zob. też: J. Leo, *Ze spotkań Konopnickiej z Jackiem Malczewskim*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1976.

³³ B. Mądra-Shalcross, *Jak malować klęskę...*, op. cit., s. 42.

Sybir Marii Konopnickiej w poemacie *Sen Jermaka* (1895)

W dorobku literackim Marii Konopnickiej znajdują się cztery utwory o tematyce zesłańczej: dwa poetyckie i dwa prozatorskie – wszystkie z okresu 1889–1895. Najwcześniejszym z nich jest wiersz liryczny *O miasto! Kiedy ja pomyślę sobie*, umieszczony w liście do Teofila Lenartowicza z Warszawy 31 stycznia 1889 r. (Poza rejestrem należy odnotować, nie zrealizowany, pomysł z połowy 1889 r. uzupełnienia poematu *Z teki Grottgery*, 1886–1888, o część zatytułowaną *Pochód w Sybir*). Utwór drugi w porządku chronologicznym to nowela *Na werendzie* (1889). Niedługo potem na obchody Mickiewiczowskie pisze Konopnicka opowiadanie *Z 1835 roku* (1890). Czwarty i zarazem ostatni utwór o tematyce zesłańczej – *Sen Jermaka* – powstaje w okresie pomiędzy grudniem roku 1888, kiedy to w korespondencji z Lenartowiczem pisarka ujawnia skryształizowany już pomysł, a rokiem 1895, gdy poemat zostaje opublikowany. Drobne motywy zesłańcze lub syberyjskie pojawiają się w jej twórczości sporadycznie (*W Wielki Piątek* z tomu *Damnata, Porwanie biskupa Sołtyka ze Śpiewnika historycznego (1767–1863)*, *Z poematu „Unici”*, *Pan Balcer w Brazylii*, księga 2) i nie są nośnikami ważniejszych treści.

Niniejszy przyczynek przedstawia genezę zainteresowań pisarki tematem zesłańczym oraz daje omówienie wizji Sybiru w *Śnie Jermaka*. Wałory ideowo-artystyczne tego poematu – współcześnie wysoko ocenione bodaj tylko przez jednego recenzenta, a przez późniejszych historyków literatury zapoznane – są wystarczającym powodem, by poświęcić mu więcej uwagi. Pozostałe utwory, ze względu na odrębność rodzajową i problemową oraz sposób ujęcia tematu, będą przedmiotem odrębnej pracy.

*

W liście do Teofila Lenartowicza, pisany 22 grudnia 1884 r. z „opłatkiem dobrych życzeń” świątecznych, zwracała Konopnicka swą myśl ku wszystkim wygnańcom i tułaczom. Niepewna jednak zgodności swych wyobrażeń o ich losie z rzeczywistością, odwoływała się do własnego doświadczenia z okresu młodości:

Raz tylko w życiu widziałam tułacza wracającego do kraju. Setki mil przejechał z Tiumieni pod Tobolskiem, a kiedym mu się rzuciła na szyję, zdawało mi się, że na jego płaszczu wytartym przymarzły jakieś

wieczne śniegi, a na jego twarzy – wiecznego bólu wyraz. To był brat mego ojca. Dzieckiem jeszcze wtedy byłam – i tak jak widziałam tego wygnańca, wyobrażam sobie wszystkich tułaczy, którzy śniegu nie widują na ziemi, gdzie im żyć przyszło¹.

Wspomniany tu stryj pisarki, Ignacy Wasiłowski, był kolegą i współpracownikiem Lenartowicza². Obaj zaangażowali się w spisek niepodległościowy (Związek Narodu Polskiego, zwany też Związkiem Gzowszczyków; kierowany m.in. przez Gerwazego Gzowskiego i Adama Grossa, wykryty w 1843 r.). Celem organizacji było „odzyskanie Polski niepodległej przez samodzielną walkę narodu, przez uwłaszczone i uświadomione masy chłopskie oraz miejskich rzemieślników”³. Lenartowicz uniknął aresztowania, schroniwszy się w Poznańskim. Wasiłowski zaś zgodnie z wnioskiem komisji śledczej z 2(14) grudnia 1843 r. miał być zwolniony ze służby (w Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Duchownych), oddany pod nadzór policyjny i ewentualnie wzięty w rekruty. Namiestnik Królestwa wniosku komisji nie zatwierdził i 15(27) marca 1844 r. skierował jego sprawę do sądu wojskowego. W listopadzie tegoż roku wcielono go do Korpusu Syberyjskiego, pozbawiając praw stanu. Służbę odbywał najpierw w oddziale inwalidów w Tiumeniu, a następnie w Turyńsku; w sierpniu 1856 r. uzyskał awans na podoficera, a pod koniec 1857 zgodę na dymisję i powrót do kraju⁴.

Historię zesłania stryja w związłych słowach przedstawiła po latach sama poetka, pisząc:

wzięty w Sybir, spędził długie lata w rotach aresztanckich, skazany w żołdacki bez dostugi. [...] jego listy, rozmowy o nim i wreszcie jego powrót w żołdackim [soldackim?] szynelu stanowią część najsilniejszych wrażeń mego dzieciństwa [dzieciństwa?]⁵.

W świetle innego źródła (listu poetki do córki Zofii z 9 stycznia 1901 r.) wynikałoby, że Wasiłowski przebywał na zesłaniu szesnaście lat⁶. Liczba

¹ M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 1–4, red. K. Górski, Wrocław 1971–1975, t. 1, s. 68–69.

² Zob. adnotację Konopnickiej na liście od Lenartowicza z 5 VIII 1887 r., [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 1, s. 157, przypis 8, s. 175, przypis 1.

³ A. Minkowska, *Gzowski Gerwazy*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960–1961, s. 209; zob. też biogramy A. Grossa i G. Gzowskiego [w:] W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 1998, s. 194–195, 202–203.

⁴ Zob. W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy...*, op. cit., s. 656.

⁵ M. Konopnicka, list do Antoniego Wodzińskiego z 17 VIII 1902 r., cyt. za: M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 1, s. 152, przypis 1 do listu nr 7; w nawiasie kwadratowym wariantowa lekcja tekstu za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1965, s. 7 (zob. komentarz, s. 245).

⁶ Zob. H. Sutarzewicz, *Z Suwałk do Kalisza*, [w:] *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historyczno-literackie, wspomnienia, materiały biograficzne*, zebrał i oprac. J. Baculewski, Warszawa 1963, s. 52, 64.

ta obejmuje cały okres od aresztowania do powrotu (w 1857 lub raczej w 1858 roku). W chwili aresztowania stryja Maria miała rok i mieszkała w Suwałkach; w chwili powrotu była kilkunastoletnią dziewczyną (w Kaliszu). Samego rozstania oczywiście nie mogła pamiętać; moment powrotu przeżywała natomiast jeszcze jako panna, poniekąd więc także dziecko (tak przynajmniej poetka widzi siebie z perspektywy roku 1884, gdy pisze do Lenartowicza). Pewna niejasność danych (auto)biograficznych poetki z chronologią zsyłki stryja w najmniejszym stopniu nie podważa jednak wiarygodności jej świadectwa o sile związanych z tym przeżyć, kształtowanych przecież w domowym kręgu na przestrzeni kilkunastu lat przez „jego listy, rozmowy o nim i wreszcie jego powrót”.

W badaniach nad biografią poetki „syberyjski” składnik jej doświadczenia życiowego traktowany był dotychczas marginesowo. Refleksja na ten temat ograniczała się do przywołania zreferowanych wyżej wypowiedzi. Tymczasem znane badaczom od dawna, lecz wykorzystywane w bardzo skromnym zakresie źródło, jakim są listy Konopnickiej do stryja–zesłańca, zawiera materiał dowodowy, który pozwala w jakimś stopniu rozwiązać formułowane wcześniej wątpliwości. Z obszernego bloku korespondencji wybieramy dla potrzeb niniejszej pracy jedynie kilka reprezentatywnych fragmentów.

Oto więc w liście z 27 kwietnia 1875 r. (z Warszawy, ale z adresem zwrotnym w Gusinie), odnajdujemy bardziej szczegółową relację o zesłaniu i powrocie stryja oraz o powtórnym z nim spotkaniu:

Byłam jeszcze zupełnie małą dziewczynką, kiedy listy Twoje – piękne, dobre listy z dalekich stron pisane, zaznajamiały mnie z pierwszymi w życiu wrażeniami oddalenia, samotności, tęsknoty. Niezawodnie pierwsze lzy poważne wycisnęła mi wielka boleść wygnania, odczuwana gorąco, dziesięcioletnim sercem. Znacznie już później czytywałam *Anhellego* i myślałam samotnie o tej zimnej krainie, która grzebie ludzi żywych jako umarłe – i mrozi bijące tętno młodych pragnień – i oddalonym pozwala zapomnieć o urokach domowego ogniska. Ale kiedyś odebraliśmy list Twój pełen dziwnego niepokoju, palącej tęsknoty – uszczęśliwienia niemal smutniejszego jak samo nieszczęście. – Miałeś powracać – i pisałeś, drogi Stryju, że te kilka miesięcy rozbudzonych nadziei cięższe Ci są do przebycia niżeli całe długie lata niewoli. Mnie też biło serce bardzo – byłeś już dla mnie, drogi mój Stryju, jakby ideałem – czekałam – wyobrażałam sobie Twój pośpiech, Twój niepokój, Twoją niecierpliwość. – W dziewczęcej głowie roił się cały dramat, ulepiony ze śniegu, cieniów nocy, łez ludzkich, błysków zorzy i uśmiechów powitania...

I zdarzyło się, że spotkałam Cię na progu pierwsza – i odgadując, kto jest ten smutny wędrowiec, rzuciłam Ci się na szyję i nie czekając pozwolenia ucałowałam serdecznie. Zdawało mi się, że my wszyscy jesteśmy Ci dłużni mnóstwo uścisków gorących, o których tak długo oddalony marzyć tylko mogłeś – że jesteśmy Ci dłużni jakąś wyłączną, dla Ciebie tylko uczuwaną miłość. Za to, czym Cię los dotknął – i za to, czego Ci nie dał skosztować. Zdawało mi się, że w Tobie pozdrawiam

jakieś bohaterstwo ducha, jakąś wyższość celów życiowych, jakąś boleść godną cześci najtkliwszej.

Byłeś mizerny, blady, przygarbiony, zmęczony przeszłością okrutną – byłeś niemal chory, o! i miałeś też serce chore, biedne zmrożone serce, które trzeba było odchuchać – jak kwiat zamknięty – oddechem ciepłej, współczującej piersi. Czyż nie tak? – Ja nie wiem, jak się to stało, ale domyślam się, że takiego współczucia, na jakie rachować miałeś prawo, nie znalazłeś, drogi, biedny Stryju! Cóż, że dzieci wieszały Ci się na szyi – cóż, że męczyły Cię stokrotnymi pytaniami o niedźwiedzie i wilki. Tyś czuł, że lody północy pociągnęły niejako za Tobą, jak ów szkocki las Makbeta, – że mrozą Twoje rodzinne stosunki – i stają murem między Tobą a tymi, którzy powinni byli poprzez tę przeszkodę wyciągnąć do Ciebie ramiona. Opuściłeś nas prędko bardzo i ja nie zobaczyłam Cię już, aż w Warszawie. Przypominam sobie wybornie, jak wpadłam roztrzępana do Twojego cichego pokoiku, gdzie tyle papierów leżało na stole pod oknem, na którym zieleniły się jakieś doniczkowe kwiaty – pamiętam, jak mnie wśród wybuchów wesołości opadało nagle rozrzewnienie nad Twoją samotnością i ciężką troską o chleb powszedni.

Później wyciągnęłam Cię, drogi Stryju, na jakiś spacer do Saskiego Ogrodu i tam z despotyzmem osiemnastoletniej mężatki rozprawiałam o małżeństwie, o kobietach, o miłości. Pamiętam też, że pojęcia Twoje wydały mi się wówczas zbyt poważne – ja nie znałam jeszcze życia prawie wcale – teraz jednak rozumiem Cię bardzo, rozumiem Cię zupełnie.

Po powrocie do domu zaczęło mnie coś dziwnie korcić – i napisałam do Ciebie, drogi Stryju, jakiś liścik skrzydlaty – wesoły niby, choć pisząc go chciało mi się płakać – i odebrałam odpowiedź przepiękną – przypuszczam nawet, że to jest obraz Twojej duszy⁷.

⁷ Listy Marii Konopnickiej do stryja, Ignacego Wasiłowskiego, rkps Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 378/1, mikrofilm Biblioteki Narodowej w Warszawie nr 84568, k. 2–4 (kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym po przytoczeniu, podając w nawiasie numer karty). Pobyt Wasiłowskiego na zesłaniu w Turynu wspomina Justynian Ruciński: „Przybył na koniec Ignacy Wasiłowski, młody człowiek z Warszawy. Służył w ministerstwie spraw wewnętrznych. Za jakieś polityczne przewinienie, którego nie pamiętam, skazany został w żołdacy do syberyjskich batalionów, a jako niezdatnego do frontu posłano do turynskiej inwalidnej komendy. Przyszedł w biedzie wielkiej, bez butów na nogach, bez złamanego grosza w kieszeni, a więc wspólnie wzięliśmy go w opiekę – przekonawszy się zaś, że jest dobrze wychowany, uzdolniony i nieposzlakowanego charakteru, przyjęliśmy go do zupełnego koleżeństwa. Przez miejscowe stosunki udało się uwolnić go od czynnej inwalidnej służby, od chodzenia na warty i konwojowania aresztantów. Następnie przyjął go sprawnik do sądu ziemskiego dla przepisywania papierów z niewielką miesięczną pensją. Okazało się, że Wasiłowski obeznany był z biurową pracą i z biurokratycznym porządkiem. Gdy przyszła pora ułożyć i napisać roczne sprawozdanie (*otczoty*), zrobił je tak dokładnie i jasno, że redakcja ta zwróciła uwagę władz gubernialnych w Tobolsku. Odtąd stał się w sądzie ziemskim cennym i potrzebnym. Powiększono mu płacę, że z zarabianego grosza mógł żyć wygodnie. Wiem, że powrócił do Warszawy, ale go tam odszukać nie mogłem.” (J. Ruciński, *Konarszczyk 1838–1878. Pamiętniki zesłania na Sybir*, Lwów 1895, s. 190–191).

Jeśli podane w liście miary czasu są dokładne, to chronologię wydażeń można przedstawić następująco: „dziesięcioletnim sercem” (a więc w 1852 r.) Maria głęboko odczuwa „wielką boleść wygnańca”. Lektura *Anhellego* („znacznie już później”) przypada chyba jeszcze na okres przed powrotem stryja. Prawdopodobnie z 1857 r. pochodzi list z wiadomością o ułaskawieniu (na mocy amnestii koronacyjnej cara Aleksandra II z 1856 r.). Wracającego z Syberii wita piętnasto-, szesnastoletnia dziewczyna w 1857–58 r., a w 1860 odwiedza go w Warszawie osiemnastoletnia panna⁸.

W liście z 20 grudnia 1881 r., wyrażając żal z powodu milczenia stryja („Listów nie lubisz – bo nie odpisujesz na nie”), przesyła mu serdeczne życzenia bożonarodzeniowe: „Przełam się ze mną opłatkiem!”. I zapewnia: „pamiętam o Tobie, samotniku drogi” (k. 14). W innym liście (nie datowanym, sprzed maja 1882 r.) informuje stryja o poznaniu Sybiraka: „teraz mieszkając w Warszawie poznałam się z Dr Lasockim – dawniej wygnańcem – który znakomitą część swego majątku użył na utworzenie biblioteki narodowej” (k. 10–10v)⁹. W liście z 23 lutego 1884 r. pisze o wrażeniu, jakie wywarł na niej inny eks-zesłaniec:

Znałeś kiedy, Stryju, Mariana Dubieckiego? On był w Nerczyńsku – i tyle z sobą w oczach przyniósł cieniów z tych kopalń – że się w nich gubiłam raz przez wieczór cały – ledwo słysząc co koło mnie mówią... Wygnańcy mają dla mnie jakiś odrębny czar; patrzę na nich, jakoby na coś świętego – a ich słów słucham z głębokim wzruszeniem¹⁰. (k. 42–42v)

Wielu Sybiraków poznała Konopnicka w warszawskim salonie redaktorki „Bluszcza”, Marii Ilnickiej. Poza Dubieckim i Lasockim bywali tam m.in. Aleksander Krajewski (na zesłaniu w latach 1840–1857 i w 1862 r.)¹¹, Włodzimierz Czetwertyński i Henryk Wohl. Najważniejszym wszakże przeżyciem poetki pozostała na zawsze sprawa stryja.

⁸ Ślub Marii Wasiłowskiej z Jarosławem Konopnickim odbył się 10 września 1862 r. (zob. M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1963, s. 60–64). Określenie „despotyzm osiemnastoletniej mężatki” może więc być tylko figurą retoryczną, która wyraża postawę dziewczyny przygotowującej się emocjonalnie do roli żony.

⁹ Wacław Lasocki (1837–1921) za udział w powstaniu styczniowym został zesłany na Syberię; przebywał m.in. w Irkucku i Usolu, a następnie w guberni kostromskiej, skąd w 1873 r. przyjechał do Warszawy, gdzie przez wiele lat zajmował stanowisko naczelnego lekarza Kolei Nadwiślańskiej. Zgromadzone przez siebie zbiory pod koniec życia ofiarował Muzeum Narodowemu w Krakowie (zob. W. Lasocki, *Wspomnienia z mojego życia*, przygotowali do druku M. Janik i F. Kopera, Kraków 1933, t. 1, s. XV–XVI, t. 2, s. 318–320).

¹⁰ Marian Dubiecki (1838–1926) za udział w powstaniu styczniowym został skazany na zesłanie; do kraju wrócił w 1883 r. Konopnicka zaprosiła go pod koniec 1883 r. do współpracy w „Świcie” (zob. jej dwa listy do Dubieckiego z 13 XII 1883 i 16 III 1885 r. – M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 3, s. 29–30, 51).

¹¹ Zob. W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy...*, op. cit., s. 304–305.

Widziałam wielu powróconych ojczyźnie wygnańców – pisała do niego 25 lipca 1881 r. – ale wyobrażenie, jakie w dzieciennych jeszcze latach wyrobiłam sobie o człowieku tęskniącym za krajem, czystym od śniegów wygnania, noszącym płomień swój głęboko w sercu, aby go wiatr północny nie zdmuchnął – Ty tylko byłeś i jesteś. – Zamyślałam się też często o żywocie Twoim i wiem, że on nie może zagać bez śladu¹².

Wypełnieniem obietnicy zawartej w ostatnim zdaniu będą wymienione na wstępie cztery utwory. Jednakże ich genezy nie można zredukować do tego jednego czynnika. Na historię rodzinną w doświadczeniu życiowym Konopnickiej nakłada się – wyniesiona z domu, lecz ostatecznie uformowana w okresie manifestacji patriotycznych 1861 r. i w latach po powstaniu – świadomość moralnej i emocjonalnej więzi z losem narodu, szczególnie z martyrologią, także syberyjską, najlepszych jego przedstawicieli. Za Orzeszkową mogłaby poetka powtórzyć, że również jej twórczość ukształtował rok 1863 – „jego młot i dłuto”¹³. Istotną rolę w tym procesie odegrała Grottgerowska wizja powstania i Sybiru. W warszawskich mieszkaniach Konopnickiej znajdowały się albumiki *Polonii* oraz reprodukcje obrazów. Z korespondencji poetki wiadomo, że syberyjski motyw towarzyszył jej nawet w podróżach. W liście z 27 maja 1891 r. tak opisywała swój pokój w mieszkaniu zuryskim: „Nad otomaną, na kt[órej] sypiam, wisi *Pochód na Sybir* Grottgera”; podobnie (w liście z 3 lipca 1891 r.) – wygląd innego mieszkania: „Na drzwiach mapa Polski, na obiciu, szpilkami przytwierdzony *Pochód i Wojna* Grottgera”¹⁴. Te same znaki symboliczne odnajdujemy w jej pokoju drezdeńskim w roku publikacji *Snu Jermaka*; w liście z 1 czerwca 1895 r. poetka pisze do stryja: „na ścianie mam *Lituanie* Grottgera, *Pochód na Sybir* i portret ojca mego”¹⁵. Fakty te rzucają dodatkowe światło na wcześniejszy zamiar Konopnickiej (wyrażony w liście z 8 lipca 1889 r. do Zygmunta Sarneckiego, redaktora krakowskiego „Świata”) uzupełnienia poematu *Z teki Grottgera* o część, która by „słowem” oddała treść kartonu *Pochód w Sybir*¹⁶. Z tego samego okresu pochodzi jeszcze jedno – poetyckie – świadectwo inspiracji Grottgerowskich: „syberyjska” strofa w wierszu *W Wielki Piątek* (1890). W pejzażu przypominającym kartony *Rekreacja na Sybirze* (*Ciosanie krzyża*, 1866) oraz *Zesłańcy niosący krzyż* (*Dźwi-*

¹² Cyt. za: S. Fita, *Maria Konopnicka – Adam Plug*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1976, s. 77, 95. Korespondencję ze stryjem i znajomość z eks-zesłańcami badacz uznaje za „źródło inspiracji jednego z głównych nurtów twórczości poetki” (s. 77).

¹³ E. Orzeszkowa, list do M. Dubieckiego z 4 III 1907 r., cyt. za: J. Leo, *Wstęp*, [do:] M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, oprac. J. Leo, Warszawa 1992, s. 9, przypis 5.

¹⁴ Fragmenty listów poetki podaje L.S. Korotyński, *Notaty*, rkps Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. 7343, cyt. za: J. Leo, *Wstęp*, op. cit., s. 14.

¹⁵ Cyt. za: B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 120, 129 (przypis 96).

¹⁶ Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 3, s. 121.

ganie krzyża, *Z krzyżem po śniegu*, 1866–1867?) umieszcza Konopnicka alegoryczną postać zesłańca, którego obdarza rysami stryja:

I widzę we mgle śnieżystej, z daleka,
Z twarzą znędźniałą, z łachmanem na grzbiecie,
Pochylonego ku ziemi człowieka,
Którego wielki krzyż śmiertelny gniecie...
I wiem, że to jest Cyrenejczyk Chrysta,
A resztę mgła mi kryje... mgła śnieżysta¹⁷.

Poza Grottgerem wśród malarskich inspiracji Konopnickiej znajduje się twórczość Jacka Malczewskiego¹⁸. Z autorem *Śmierci Ellenai* poetka nawiązuje znajomość w latach 1890–1891. Odwiedza jego pracownię oraz wystawę, a w notatniku *Modele* zapisuje swe impresje i komentarze, poświęcone m.in. motywom zesłańczym na płótnach artysty:

Jacek Malczewski. Wszystko jak na etapie. Właściwa atmosfera. [...] *Ostatni etap* – umiera młody chłopiec, prawie dzieciak [...]. *Odpooczynek*, *Śmierć*... – Zawsze to samo. – Ogromny skok od *Ellenai*. Tworzy się, bo jest potrzeba tego – i są czasy, którym trzeba zostawić dokument dla przyszłości. [...] *Śmierć na etapie* – maleńki obrazek pełen ekspresji¹⁹.

Uwagi te świadczą dowodnie, że Konopnicka starannie śledzi w twórczości Malczewskiego wątek syberyjski, zapoczątkowany w 1877 r., a kontynuowany w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Wątek ten, złożony z dwóch cyklów: „anhellicznego” i martyrologicznego, tworzą takie kompozycje jak: *Śmierć Ellenai* (1881, szkic rysunkowy 1877), *Umywanie nóg* (szkic rys. 1877), *Niedziela w kopalni* (1882, szkic rys. 1877), *Na etapie* (1883), *Zesłanie studentów* (1884), *Dwa pokolenia* (1885), *Na etapie (Nocleg na etapie)*, 1885–1886), *Umywanie nóg* i *Sybirak* (1887); *Modlitwa na etapie*, *Na etapie (Sybiracy)* i *Przy umarłej (Wygnańcy*, 1890), *Śmierć na etapie (Ostatni etap)* i *Sybiracy* (1891), *Wigilia na Syberii* (1892), *Szypry (Święcone na Syberii)*, 1893), *Śmierć na etapie II* (1895)²⁰.

Świadectwem głębokiego przeżywania tego malarstwa są słowa Konopnickiej skierowane do artysty w liście z 3 marca 1891 r. Wyrażając nadzieję na spotkanie, poetka wyznaje, iż chciałaby wiedzieć, „jakie obrazy Pana odpowiadają jakim prośbom z *Ojczy Nasz*. Na pewno to wiem

¹⁷ M. Konopnicka, *W Wielki Piątek*, [w:] *taż*, *Poezje*, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, Warszawa 1915–1916, t. 3, s. 66 (pierwodruk: „Nowa Reforma” 1890, nr 80). Obraz ten – jak zauważa B. Bobrowska – to „wizja zesłańca niosącego krzyż Chrystusowy we mgle śnieżystych bezdroży – polskiego Szymona Syberyjczyka” (*Konopnicka na szlakach...*, op. cit., s. 193).

¹⁸ Zob. J. Leo, *Ze spotkań Konopnickiej z Jackiem Malczewskim*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych...*, op. cit., s. 105–118.

¹⁹ *Ibidem*, s. 107–109.

²⁰ Zob. J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 44, 55, 58–59.

tylko, że owa *Śmierć na etapie*, którą w oczach mam i wszędzie poniosę z sobą, to była: «ale nas zbaw ode złego»²¹.

Zainteresowanie losem zesłańców, pośrednio zaś i malarstwem syberyjskim, jest w biografii Konopnickiej elementem trwałym, o czym świadczy przeprowadzona przez nią w 1902 r. akcja pomocy dla eks-sybiraka Aleksandra Sochaczewskiego oraz ratowania przed licytacją jego obrazów²².

Jeszcze jedno, równorzędne z malarstwem źródło inspiracji i wzorców znajduje Konopnicka w literaturze – u romantyków (w Mickiewiczowskiej wizji Sybiru z III części *Dziadów*, w mniejszym stopniu w *Anhellim* Słowackiego) oraz u twórców współczesnych (w *Szkicach* Adama Szymańskiego). Żywym wiązaniem pomiędzy obiema generacjami jest przyjaciel poetki, Teofil Lenartowicz, który w swej twórczości daje liczne dowody pamięci o zesłańcach – od syntetycznego ujęcia *Sybiru w Czterech obrazach* (1848)²³ oraz drobnego motywu wpisanego w rzymsko-polską paralelę w *Łuku Tytusa* (ok. 1855–1859)²⁴ do całościowej wizji w *Cieniach syberyjskich* (1882)²⁵. Prawdopodobnie ten ostatni poemat ma poetka na myśli, gdy w liście do autora (z Warszawy 18 października 1888 r.) pisze: „Śliczne strofy Wasze, Panie drogi, we łzach czytałam i w takim wnętrznym łkaniu, po którym dusza – jak ziemia po burzy – kwieciami pachnie...”²⁶. W przedmowie (do wyd. 1) znajdują się słowa, które Konopnicka może odnieść także do siebie – do swojej twórczości, w której dotychczas nie dała świadectwa ani o losie stryja, ani wszystkich Sybiraków:

Temu, co ci przynoszę, nie daję szumnego tytułu poezji, jest to gamma jęków jednego kraju i czasu, czytaj je, a jeśli serce twoje uderzy silniej, będzie to dowodem, że głosy przychodzące na usta nie przeszły przez rozbitą harfę.

Żadnego tu uroku formy poetycznej, akcent dni naszych niech będzie takim, jakim był, jękiem rzeczywistości, której cała poetyczność w tragiczności chwili²⁷.

U podstaw tematu syberyjskiego leży prawdopodobnie jeszcze jedna inspiracja – wysłuchany przez poetkę we Florencji w 1892 r. (w głośniej

²¹ Rkps Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, sygn. 529 (cyt. za: J. Leo, *Ze spotkań...*, op. cit., s. 109–110).

²² Zob. J. Leo, *Ze spotkań...*, op. cit., s. 112, 117–118.

²³ Zob. T. Lenartowicz, *Cztery obrazy*, Kraków 1848, Obraz IV: *Sybir*, s. 25–36.

²⁴ O motywie zesłania w tym wierszu zob. B. Burdziej, *Poezja i architektura. „Łuk Tytusa” Teofila Lenartowicza na tle europejskiej „poezji Rzymu”, [w:] Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996, s. 31–33.

²⁵ W pierwodruku poemat stanowi główną część tomu *Na przepadłe imię. Wiersze z wygnania*, Lwów 1883; we wznowieniu (Lwów 1895) użycza tytułu całości.

²⁶ Ibidem, t. 1, s. 96 (por. komentarz edytora, s. 164, przypis 7).

²⁷ [T. Lenartowicz], *Na przepadłe imię. Kartki z nieskończonej Trajedii*, przez **, Kraków 1882, s. 9; T. Lenartowicz, *Cienie syberyjskie*, Lwów [1895], s. 11.

lekturze samego autora) poemat dramatyczny Lenartowicza *Nieszczęśni*, „malujący przegniłe stosunki w Rosji oraz budzącą się przeciw nim reakcję”²⁸. Wobec niezachowania utworu jedynie tytuł zdaje się wskazywać na zesłańców, owych „nieszczęśliwych, jak ich zwie rosyjski lud”²⁹.

*

Sen Jermaka został ogłoszony drukiem w wiedeńskim tygodniku „Przełom” w 1895 r. (nr z 27 lipca, s. 293). Wiele jednak wskazuje na to, że utwór powstał znacznie wcześniej. Pierwszą informację na ten temat przynosi list poetki do Lenartowicza (z Warszawy, 3 grudnia 1888 r.). Wspominając otrzymane od adresata orle pióro, symbolicznie przewiązane białoczerwoną nicią, odsłania Konopnicka genezę *Snu Jermaka*, pośrednio zaś także obu nowel o tematyce zesłańczej:

Chciałabym tym piórem napisać rzecz jaką piękną i do serc ludzkich mówiącą. Chciałabym nim opisać ot, jak się Jermakowi śnił Sybir, pełen brzęku łańcuchów i bielejących kości, i słupów lodowych, które gdy roztajały wiosną – upadły, bo ludźmi były, wygnańcami wpatrzonymi w niebo, którzy na drodze skostnieli od myśli, że ich nie widzi Bóg... Chciałabym nim opisać, jak tu z Cytadeli wywozili rankiem zimowym szarytkę pod wielką łuną wschodnią; a lud po obojej stronie kibitki w śniegu klęczał i modlił się, i płakał, a inni rzucali w kibitkę chleby, chusty, grosze, a mniszka owa stojąca na powózce swojej żegnała krzyżem ich i ziemię, i miasto – póki ją widać było pod wielką jutrznią ową... [...]

Chciałabym nim opisać, jak Narcyz Jankowski za brata się skazanego do katorgi podaje, bo sam, silniejszy, dostał wyrok na posilenie – jak siedem lat u taczki przykuty na pryisku żyje i aż po śmierci owego chorowitego brata przyznaje się do owej zamiany, za co znów na 7 lat skazany do taczek, cieniem prawie spod ziemi na światło wychodzi, aby na nowo swój własny, dawny wyrok na posileniu odsiedzieć...

Ach wiele, wiele jeszcze rzeczy opisać bym piórem tym chciała, iż z uwięzionego i w niewoli trzymanego orła jest, a samo drżało nieraz ku wolności i ku słońcu. I teraz zda mi się, gdy je tak trzymam, że drży w sobie jeszcze i że tak zawsze drzeć będzie, ile razy wezmę je w rękę z myślą – której mam pełną duszę³⁰.

²⁸ List do M. Pawlikowskiego, z Genui 19 VII 1892 r., [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 3, s. 146. Zob. też enigmatyczne wzmianki poetki o utworze („słowo goryczy i bólu” – list z 1 V 1886 r., t. 1, s. 71; por. listy z 6 V 1887 r., 14 VI i 22 XII 1892 r., s. 76, 124, 127, 137) oraz wzmianki Lenartowicza („ponure to malowidło” – w liście do Konopnickiej z 1886 lub 1887 r., t. 1, s. 145; „straszna łapa losu, jaka nas uciska” – w liście do J. I. Kraszewskiego z 26–27 XII 1886 r., t. 1, s. 153, przypis 2).

²⁹ Por. S. Maksimow, *Sibir i katorga*. Cz. 1: *Nieszczęśliwe*, Sankt-Pietierburg 1871, tłum. polskie: *Syberia i ciężkie roboty (Sybir i katorga)*. Cz. 1: *Nieszczęśliwi*, przeł. Z. Pietkiewicz, Warszawa 1998; „Nad tą umarłej ziemi posępną mogiłą / Ciągnie chmura nieszczęśliwych [...]” – T. Lenartowicz, *Cienie syberyjskie...*, op. cit., s. 31.

³⁰ M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 1, s. 97–98.

We frazie „opisać, jak się Jermakowi śnił Sybir” mamy nie tylko pomysł poematu, lecz także przybliżone (ujęte w formie zdania) brzmienie jego tytułu. Mimo pewnej dwuznaczności sformułowania („chciałabym”) można hipotetycznie przyjąć, że sam utwór jest już wówczas *in statu nascendi*, ale raczej w sferze ogólnej koncepcji niżeli *sub stilo*, w fazie artystycznego wykonania. Spośród zapowiadanych motywów tylko dwa – i to przetworzone – znajdują się w gotowym poemacie: motyw „brzęku łańcuchów” („Dzwonek głuchy brzęk dobędzie, [...] / I kajdany szczękną w pędzie”, w. 454, 456 – s. 117) oraz motyw „bielejących kości” (druga droga – „kośćmi siana”, w. 305 – s. 112; „I nad polem kośćmi sianem... // I zagrzmiałeś w kajdan szczęku”, w. 595–6 – s. 122)³¹.

Pozostałych motywów, wymienionych w liście, Konopnicka do utworu nie wprowadzi. Mimo to wskazują one dodatkowe aspekty genezy poematu: prawdopodobną inspirację lekturową (motyw zamarniętych wygnańców, których nie widzi Bóg, to być może reminiscencja ze *Szkiców* Szymańskiego, ze *Srula z Lubartowa* i *Stolarza Kowalskiego*), autentyczne zdarzenie współczesne (w ujęciu Konopnickiej bardzo bliskie opowieści Jana Sobolewskiego o wywózce młodzieży wileńskiej z III cz. *Dziadów* Mickiewicza) oraz historię konkretnego zesłańca, poznaną zapewne z jakiejś relacji, pisanej lub ustnej³².

Patriotyczną motywację swej twórczości, ujętą w metaforze orlego pióra, jeszcze dobitniej wyrazi Konopnicka w kolejnym liście do tegoż adresata (z 20 grudnia 1888 r.), wskazując – po imieniu albo w czytelnym aluzjach – patronów zamierzonego poematu:

Gdzież więc jest ten Dante, ten wędrowiec cichy, co przejdzie wszystkie okręgi tego piekła? Gdzież więc jest ten duch, co się wyda na tortury wspomnienia, aby zostawił po sobie kartkę, która krzyczy, i kartę, która snu nie daje synom tych, co pomęczeni są i umarli? [...] O, ja nie jestem, nie umiem być cicha ani cierpliwa, ani ofiarująca męki ziemi swojej Ukrzyżowanemu! Co kiedy przecierpiałam sama – zapomnieniu oddaję i jego ceniom. Ale co naród – nigdy³³.

Wśród patronów tych poetka wymienia najpierw twórcę *Boskiej komedii*, którego *Inferno* w polskiej literaturze romantycznej stanowi wzór

³¹ Zob. [M. Konopnicka] Jan Sawa, *Sen Jermaka*, [w:] też, *Ludziom i chwilom. 1904*, Lwów 1905, s. 105–134. Cytaty z poematu (wg wyd.: *Poezje*, op. cit., t. 8, s. 99–124) lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie po przytoczeniu numery wersów (nie liczbowanych w tej edycji) oraz stronę. Przedruk w *Pismach wybranych*, pod red. I. Śliwińskiej (proza) oraz S.R. Dobrowolskiego (poezja), t. 6: *Poezje*, t. 2, Warszawa 1951, s. 134–155, pomija przypis autorki do tytułu.

³² W *życiorysach* braci Jankowskich, Leonarda (1825–1920) i Narcyza (1827–1910), brak potwierdzenia dla faktów podanych przez Konopnicką (zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962–1964, s. 545–547; autorstwo haseł: S. Zieliński i redakcja). Taką wersję wydarzeń poetka mogła usłyszeć np. od Dubieckiego czy Lasockiego. Błądność przekazu ustnego łatwo wytłumaczyć ograniczeniami cenzuralnymi w publicznym prezentowaniu losu zesłańców.

³³ M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 1, s. 99.

obrazowania Sybiru. Drugi to chyba Zygmunt Krasiński, którego słowa z *Przedświtu* („Z ojców mych ziemi przez wroga wygnany, / Deptać musiałem obcych ludzi łąny / I słyszeć z dala tych szatanów wycia, / Co ziemię moją okuli w kajdany – / Jak Dant – przez piekło przeszedłem za życia!”, w. 1–5) pobrzmiwają na początku przytoczenia. W następnym fragmencie motyw „O, ja nie jestem, nie umiem być cicha ani cierpliwa [...]” – jakby polemiczny wobec kwestii z *Grobu Agamemnona* Słowackiego („O! cichy jestem [...] / Głęboko jestem pokorny i cichy”, w. 25, 29) – spleta się z postawą Mickiewiczowskiego Konrada, wyraziciela cierpień narodu, nie zaś piewcy cierpień własnych (jakim był Gustaw).

Rozpoznanie romantycznych filiacji rodzącego się utworu zyskuje na wiarygodności w świetle listu Konopnickiej do Mieczysława Pawlikowskiego z Genui 19 lipca 1892 r. Nawiązując do roli, jaką to miasto odegrało we włoskim ruchu narodowowyzwoleńczym i zjednoczeniowym, poetka przywołuje motyw z dramatu Słowackiego:

Trudno istotnie oprzeć się silnemu wzruszeniu, myśląc o tych niedawnych, a tak nadzwyczajnych faktach. Gdybyż u nas, u nas Wenedów nie wierzących w własną siłę życia ani w moc pieśni Derwida – gdybyż u nas taka siła ducha i nadziei! Jeśli się i tli ta iskra, jakże jest słabą³⁴.

Chwaląc zaś „Nową Reformę” za budzenie dusz polskich z letargu, do głosu pisma poetka dorzuca także swój „okrzyk” – „mały poemacik pod [tytułem] *Sen Jermaka*, którego treścią są widzenia podboju Syberii i piekła, jakie z ziemi tej uczyniła Moskwa”.

*

Bohaterami poematu są dwie postaci z historii Rosji: Jermak Timofiejew oraz car Iwan IV Groźny. Każdy z nich reprezentuje określony pierwiastek cywilizacyjny rosyjskiego imperium: pierwszy – zasadę ekspansji przez podbój, drugi – zasadę władzy absolutnej, połączonej z okrucieństwem. W polskim widzeniu Rosji kategorie te, różnie nazywane, pojawiają się sporadycznie w piśmiennictwie tuż po rozbiorach, ale dopiero represje po powstaniu listopadowym i późniejsze sprawią, że literatura Wielkiej Emigracji uzna w nich podstawowe cechy znieprawionego systemu, którego ofiarą stali się Polacy³⁵.

Nie wiemy dokładnie, skąd poetka czerpie wiadomości o podbojach Jermaka i rządach Iwana. W zaborze rosyjskim bogate informacje źródłowe na ten pierwszy temat pojawiają się jeszcze przed powstaniem listopadowym w *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja Karamzina³⁶, nieco

³⁴ M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 3, s. 146.

³⁵ Zob. np. E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991; J. Fiecko, *Rosja, Polska i misja zesańców. Syberyjska twórczość Agatona Gilera*, Poznań 1997.

³⁶ Zob. N.M. Karamzin, *Istorija gosudarstwa rossijskago. Carstwowanie Ioanna IV Wasil'jewicza Groznago*, Sankt-Pietierburg 1889, s. 325–345 (wyd. 1, t. 1–12, 1816–1829; tłum. polskie: 1824–1830).

zaś później m.in. w *Wiadomościach o Syberii* (1837) Józefa Kobyleckiego. Z dzieł autorów dawnych i współczesnych, a także z zasłyszanych podczas swej podróży opowieści i legend autor ten przedstawia sylwetkę Jermaka oraz przebieg jego podbojów i stwierdza, że czyn ten

wystawia nam go jak bohatera, co za każdym krokiem nowe spotykając zawady, roztropnością, wytrwałą i nieustraszoną odwagą potrafił je pokonać; przemógł tłumy zbrojnych hufców tatarskich, a upokarzając dumę władców Azji, położył na zawsze tamę ich krwawym napadom na Europę. Zawojowanie Ameryki oburza ludzkość i plami dzieje Hiszpanii. Podbicie Syberii nadając spokojność całemu chrześcijaństwu, stawia same przykłady męstwa i odwagi³⁷.

Tego typu heroizacja Jermaka oraz idealizacja podboju (podyktowane zapewne względami cenzuralnymi chwili i miejsca publikacji dzieła: podczas Paskiewiczowskiej nocy w polistopadowej Warszawie) były dla Konopnickiej – jeśli w ogóle знаła ona to dzieło – całkowicie nie do przyjęcia. Zresztą, podobny wizerunek Jermaka (choć krytyczny wobec rysów dodanych przez legendę) mogła poetka znaleźć u Karamzina, a także w poezji Mickiewiczowskiego „przyjaciela Moskale”, Konrada Rylejewa, w jego (inspirowanej *Śpiewami historycznymi Niemcewicza*) dumie *Śmierć Jermaka* (1825) i w „syberyjskim” poemacie *Wojnarowski* (1822)³⁸.

Badając genezę poematu, należy wziąć pod uwagę także fakt, iż w 1881–82 r. obchodzona jest w Rosji trzechsetna rocznica przyłączenia Syberii (zachodniej) do imperium Iwana IV³⁹. Około tej rocznicy o roli,

³⁷ [J. Kobylecki] J. K., *Wiadomości o Syberii i podróże w niej odbyte w latach 1831, 1832, 1833, 1834*, Warszawa 1837, t. 1, s. II-III; o portretach Jermaka w chatach syberyjskich zob. s. VIII; zob. też s. 1–7.

³⁸ K. Rylejew, *Śmierć Jermaka*, [w:] tenże, *Dumy (śpiewy historyczne)*, przeł., opatrzył przypisami i życiorysem autora L. Siewiński, Kraków 1885, s. 192–196 (utwór poprzedza nota autora o Jermaku i przypis tłumacza o rządach Iwana IV, „straszniejszych od wszystkiego, co człowiek przypuścić jest w stanie”, s. 188–191). Jermak przed śmiercią żegna się ze swoją drużyną w poczuciu spełnionego obowiązku: „Myśmy zadanie nasze spełnili: / Sybir dziś Cara – wiadomo wszędzie, / Tak! my nie na próżno na świecie żyli!” (s. 193). Duma o Jermaku upowszechniła się w Rosji jako pieśń ludowa. W *Wojnarowskim* znajduje się fragment poświęcony badaczowi Syberii, który „często lubił w czas niepogody, / Słuchać od starców dzieje tej ojczyzny: / Jak niegdyś Jermak z tłumem kozaczyzny, / Odbywał swoje zwycięskie pochody” [K.] Rylejew, *Wojnarowski. Poemat rosyjski...*, przekład polski [W. Syrokomli], Poznań 1861, s. 11.

³⁹ Dzieje podboju do dziś są przedmiotem sporu historyków. W latach 60. XVI w. tatarski Chanat Syberyjski, pozostający w zależności wasalnej od Rosji, zostaje podbity przez władcę Kuczuma, który najeżdża ziemie za Uralem. Przeciw niemu od 1563 r. Iwan IV prowadzi działania zbrojne, które nadzoruje kupiecki ród Stroganowów. Sformowanym przez nich oddziałem najemnych kozaków dowodzi przybyły znanego Wołgi kozak doński ataman Jermak Timofiejewicz. Wyprawa, rozpoczęta 1 września 1582 r. (R.G. Skrynnikow, *Sibirska ekspedycja Jermaka*, Nowosibirsk 1982, s. 81, 135, 139; wg historyków dawniejszych – 1 IX 1581 r.), po serii zwycięstw i zdobyciu głównej siedziby Kuczuma, miasteczka Iskier/Isker (Sibir; wg innych źródeł: Kaszłyk, nad rzeką Irtysz w pobliżu późniejszego Tobolska) osłabia przeciwnika, tak iż

jąką na przestrzeni kilku stuleci „w dziejach «kraju Jermaka» odgrywają Polacy”, pisze dla polskiego czytelnika Zygmunt Librowicz⁴⁰.

Jeśli chodzi o postać Iwana Groźnego, to historię jego rządów oraz wnikliwy portret psychologiczny cara-okrutnika przedstawia Mickiewicz w kilku prelekcjach paryskich z 1841 r. Dzieło to (dostępne w polskim przekładzie Feliksa Wrotnowskiego, Poznań 1850–51, 1865), pomimo zakazów cenzuralnych w zaborze rosyjskim jest dobrze znane Konopnickiej, o czym świadczą późniejsze jej studia o poecie. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że już portretując Iwana w swoim poemacie, przyszła autorka *Portretów piórem* zaczerpnęła z Mickiewiczowskiego źródła⁴¹. Mogła tam znaleźć bogaty materiał historyczny uzasadniający ocenę cara – jakże bliską jej własnej wizji – jako okrutnego samodziernicy:

Wielki książę moskiewski Iwan Okrutny był niezawodnie tyranem najzupełniejszym spomiędzy tych, jacy są znani w dziejach świata. [...] cokolwiek historycznego zaszło w Moskwie, to nie wyrobiło się ani w senacie, ani w żadnej radzie wielkiego księcia, ale w głębi jego ducha⁴².

Obok Mickiewiczowskiego bardzo prawdopodobny jest wpływ dwóch głośnych w Polsce dzieł hr. Aleksiego K. Tołstoja: dramatu *Śmierć Iwana Groźnego* (1865) oraz powieści *Książę Srebrny* (1862), w których autor przedstawia tytułowego bohatera bardzo krytycznie⁴³. Szczególnie to

w grudniu 1582 r. (lub wiosną 1583 r.) Jermak śle do cara Iwana poselstwo z wiadomością o przyłączeniu terytorium. Walki trwają jeszcze w latach następnych; w potyczce z wojskami Kuczuma nocą z 5 na 6 VIII 1585 r. podczas ucieczki lodzią Jermak tonie odziany w zbyt ciężką zbroję. – Zob. *Istorija Sibiri s drevniejszych wriemion do naszych dniej*, t. 2: *Sibir' w sostawie feodalnoj Rossii*, Leningrad 1968, s. 26–30. Rok śmierci Kuczuma 1598 jako datę przyłączenia Syberii Zachodniej do Rosji podaje L. Bazyłow, *Syberia*, Warszawa 1975, s. 51; zob. też A. Kuczyński, *Syberia. Czterysta lat polskiej diaspory*, Wrocław 1993, s. 17–18.

⁴⁰ Zob. Z. Librowicz, *Polacy w Syberii*, Kraków 1884 [wyd. faksymilowe, Wrocław 1993], s. 3. W okragłą rocznicę podbojów Jermaka tenże autor ogłasza artykuł *Jubileusz Syberii* (Kraj, 1882), zob. A. Kuczyński, Z. Wójcik, *Posłowie. O pisarstwie Zygmunta Librowicza*, ibidem, s. XXVI; o genezie książki zob. s. III–VIII.

⁴¹ Zob. M. Konopnicka, *Portrety piórem*, [w:] *Z Roku Mickiewiczowskiego*, Warszawa 1900, s. 166–254; też, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Kraków [1898], s. 161–178 (tu o prelekcjach).

⁴² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim*, tłum. F. Wrotnowskiego, wyd. 3, nowo poprawione, [t. 1] *Rok pierwszy, 1840–1841*, Poznań 1865, s. 407, 320. Por. tenże, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półrocze II*, przeł. L. Płoszewski, (Dzieła, [wyd. jubileuszowe], red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, t. 9, s. 177, 75; o panowaniu Iwana Groźnego zob. wykłady 31, 32, 36, 37 z 21, 25 V i 11, 15 VI 1841 r. – s. 73–107, 160–178).

⁴³ Zob. A.K. Tołstoj, *Śmierć Iwana Groźnego. Tragedia w pięciu aktach*, Kraków 1870 (nb. egzemplarz o sygn. 169292 z Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu opatrzony jest na stronie tytułowej pieczęcią Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Sybiraków w Krakowie oraz odręczną notą: „Na dochód powracających z Syberii”). Tenże, *Książę*

drugie dzieło rzuca dodatkowe światło na genezę *Snu Jermaka*. Ostatni rozdział powieści („Poselstwo Jermaka”) przedstawia (oparte na faktach historycznych) przyjęcie przez cara wysłanników Jermaka (z Iwanem Kolcem na czele), którzy przynoszą wiadomość o zawojowaniu Syberii. Konopnicka wykorzystuje podobne zdarzenie, lecz rolę Kolca powierza samemu Jermakowi. Na odstępstwo poetki od prawdy historycznej, zrozumiałe w obrębie przyjętej przez nią konwencji gatunkowej, można spojrzeć także z perspektywy refleksji kończącej powieść Tołstoja:

Przeszło trzy wieki od opisanych wypadków i mało w Rusi pozostało wspomnień z tego czasu. Krażą jeszcze wśród ludu wieści o sławie, zbytkach i okrucieństwach groźnego Cara, [...] i o zawojowaniu Syberii przez Jermaka Tymofeicza, którego wizerunki, zapewne podrobione, można jeszcze widzieć prawie we wszystkich chatach sybirskich; lecz w tych podaniach, pieśniach i powieściach prawda pomieszana ze zmyśleniem, które rzeczywistym wypadkom nadają niepewne kontury, ukazując niby we mgle i pozwalając rozkołysanej wyobraźni zapełniać je według upodobania⁴⁴.

Malarskim pogłosem utworów Tołstoja w Polsce są dwa obrazy Jana Matejki *Iwan Groźny* (1874) oraz *Iwan Groźny na Kremlu* (1875), ten drugi spopularyzowany w zaborze rosyjskim tuż przed właściwym debiutem Konopnickiej ryciną włączoną do albumu artysty⁴⁵. Na przełomie 1883–84 r. gości w Warszawie wystawa 75 obrazów tzw. pieriedwiżników; wśród nich praca o Iwanie Groźnym (Nikołaja Niewriewa *Ogłędziny narzeczonej*) oraz o tematyce zesłańczej (Wasilija Surikowa *Mienszykow w Berezowie*)⁴⁶. W 1885 r. Ilja Riepin kończy swój obraz *Iwan Groźny i jego syn Iwan* (1881–1885), przedstawiający scenę synobójstwa. Z kolei Konstantin Makowski maluje *Śmierć Iwana Groźnego*. Współcześnie zaś z poematem Konopnickiej powstaje monumentalne dzieło innego pieriedwiżnika, Wasilija Surikowa *Podbicie Syberii przez Jermaka* (1891–

Srebrny. Powieść z czasów Iwana Groźnego, przeł. z oryginału J. Pracki, „Kłosy”, nr 256 z 14(26) V 1870 r., s. 322 (początek) – nr 290 z 7(19) I 1871 r., s. 39 (koniec).

⁴⁴ A.K. Tołstoj, *Książę Srebrny*, „Kłosy” 1871, nr 290, s. 38.

⁴⁵ Zob. Matejko, *Obrazy olejne. Katalog*, pod red. i ze wstępem K. Sroczyńskiej, Warszawa 1993, s. 133–134, 141–142, nr kat. 155 i 162; *Album Jana Matejki*, z tekstem objaśniającym K.W. Wójcickiego, własność, nakład i druk S. Lewentala, Warszawa 1876, nr 44. „Treść do tego utworu wzięta z zajmującej powieści z czasów Iwana Groźnego przez hrabiego A.K. Tołstoja pt. *Książę Srebrny*. Zdaniem komentatora, postać cara wzorowana jest na jego opisach w powieści drukowanej w „Kłosach”). Drugi *Iwan Groźny* był wystawiany w Warszawie w 1879 r., wcześniej (od 1875) w Krakowie, Lwowie, Wiedniu, Pradze i Budapeszcie. *Nb.* w 1874 r. Matejko maluje *Portret Piotra Moszyńskiego*, eks-sybiraka (zob. *Matejko...*, op. cit., s. 138–9, nr kat. 159).

⁴⁶ Zob. B. Prus, *Wystawa malarzy rosyjskich w Warszawie*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 29: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1950, s. 19–28 (*nb.* porównanie Surikowa z J. Malczewskim); zob. też G. Ostrowski, *O rosyjskim malarstwie historycznym drugiej połowy XIX wieku. Jan Matejko i Wasilij Surikow*, [w:] *Wokół Matejki*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994, s. 111–114.

-1895), sławiące bohaterstwo atamana i jego drużyny oraz ich zasługi dla Rosji⁴⁷.

Jak widać z powyższego przeglądu, zainteresowanie w Rosji postaciami Iwana i Jermaka, „jednego z tych ludzi, którzy małymi środkami wielkich rzeczy dokonywają”⁴⁸, jest w okresie poprzedzającym poemat Konopnickiej bardzo żywe. W Polsce natomiast postaci te pojawiają się rzadko i to raczej w ramach recepcji dzieł autorów rosyjskich niż samodzielnej (jak Matejki) wypowiedzi artystycznej. Na takim tle *Sen Jermaka* jawi się jako pierwszy w naszej literaturze poetycki portret złowieszczych dla Polaków bohaterów rosyjskiej historii. W czym tkwi wartość poematu, próbuje wskazać poniższa eksplikacja jego idei oraz tylko niektórych składników artyzmu.

Zauważmy najpierw, że utwór składa się z dwóch części, objętościowo nierównych i zróżnicowanych funkcjonalnie. Część drugą – zawierającą właściwy poemat epicko-wizyjny („*Sen Jermaka*”, w. 41–667) – poprzedza „*Przygrywka*”⁴⁹ (w. 1–40), liryczny zaśpiew czy też inkantacja, którą wypełnia refleksja o niepodejmowaniu przez współczesną poezję (a może i literaturę w ogóle) tematu martyrologii narodowej. Refleksję tę poetka kształtuje jako wypowiedź tyleż własną, co głos szerszego ogółu twórców, z którymi dzieli winę za owo zaniechanie. Motywem głównym obrazowania w części pierwszej jest – wzięta z *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego – harfa Derwida, atrybut królewskiego proroka-wieszczka i symbol duchowej mocy poezji zdolnej ocalić duchowe jestestwo narodu w niewoli. Z dziesięciu strof „*Przygrywki*” siedem początkowych zawiera uzasadnienie zarzutu sformułowanego w pierwszej:

Jeśli my dotąd na harfę Derwida
Rąk swoich z pieśnią nie kładli i z łzami,
Hańba nam wieczna i wieczna ohyda
Przed narodami!

(w. 1–4, s. 101)

Porównanie z Derwidem wypada na niekorzyść pieśniarzy współczesnych, którzy mając w swych harfach „więcej strun [...] i tonu / Do pieśni mocnych, budzących z snu ducha” (w. 5–6) niż ten król-ślepiec, a także doświadczając większego nieszczęścia, bo śmierci nie jednej córki, lecz matki-ojczyzny, zaniechali swej wieszczej powinności względem narodu. Motywy z tragedii Słowackiego Konopnicka zestawia z obrazami, wśród których umieszcza zapowiedzi syberyjskiego tematu *Snu Jermaka*:

⁴⁷ Zob. W. Zimienko, „*Pokorienije Sibiri Jermakom*”. *Kartina W. I. Surikowa*, Moskwa-Leningrad 1948 (tu reprodukcje obrazu i detali).

⁴⁸ J. Sa... [Sawinicz], *Jermak*, [w:] *Encyklopedia powszechna* [S. Orgelbranda], t. 13, Warszawa 1863, s. 257.

⁴⁹ Tytuł całego utworu podaje kursywą (*Sen Jermaka*), tytuły obu części – w cudzysłowie („*Przygrywka*”, „*Sen Jermaka*”).

Nie smężna białość umarłej dziewczyny,
Lecz śnieżne w oczach rozbłysły nam pola,
Gdzie w tajg sybirskich zapada zmierzch siny,
Ludu niewola...

Przeciw wagą dla tragedii rodzinnej Derwida, dla bólu ojca zamordowanej Lilli Wenedy (której postać uobecniają kilkakrotne aluzje⁵⁰), czyni Konopnicka ogrom nieszczęść polskiego ludu na Sybirze. I tę właśnie tragedię winni wyśpiewać dzisiejsi „pieśniarze boleści”. Również to ostatnie określenie ma swój pierwowzór u Słowackiego – w kreacji dwunastu harfiarzy wenedyjskich. Zbiorowy podmiot „Przygrywki” uformowany jest podług tego wzorca z motywów zaczerpniętych z różnych miejsc tragedii. Wzorcem dodatkowym, integralnie wplecionym w obrazowanie pieśniarzy, jest Roza Weneda, „wróżka ludu nieszczęśliwa” (Prolog, w. 152), wieszcząca wrogom odpłatę za krzywdy własnego narodu.

Siódma strofa w serii czterech zestawień metaforycznych wskazuje narodową martyrologię, różne jej rozdziały (w tym także sybirski), jako sferę powinności pieśniarzy: źródło, natchnienie i temat ich pieśni, z którą winni stanąć „przed światem w krzywd naszym ucisku”.

A struny nasze – stuletnie kajdany,
A pieśni nasze – krzyk więźnia bez siły,
Echo – jęk, z głębin kopalni przywiany,
Chór nasz – mogiły.

Dwie ostatnie strofy uzasadniają odrzucenie poezji „weselnych pieśniów” i „słowicznych tonów” jako form niegodnych doświadczanego męczeństwa⁵¹. I dlatego w ostatnim wezwaniu powtarza Konopnicka hasło zrodzone z ducha romantycznego tyrteizmu:

⁵⁰ „O! biedne! bielutkie stworzenie! / Cóż ci zawinił biedny gołąbeczek!” – mówi Dziewica o udużonej przez Gwinonę Lilli. Słowa z trzeciej strofy: „[...] my w niej mieli nie białą ofiarę, / Siostrę gołębi” oraz ze strofy czwartej: „wonne warkocze / Z harfianej skrzyni sypały się złotem” są nawiązaniem do tej sceny tragedii, w której Derwid w skrzyni harfowej zamiast harfy znalazłszy zwłoki Lilli, rozpacza: „Tu moja tamta córka..., tu, tu, w trumnie. / O! o! umarła! – Czekajcie! czekajcie! / Bo tu jest także pieśń, te złote włosy, / Na których będę grał. [...] Gołąbek mój martwy!” – J. Słowacki, *Lilla Weneda*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Lwów 1924, dz. 1, t. 4, s. 494, 502 (akt 5, sc. 1, w. 53–54; akt V, sc. 5, w. 181–184, 190). *Lilla Weneda* nie była w zaborze rosyjskim objęta zakazem cenzury (jak *Anhell!*); w okresie przed powstaniem poematu miała dwie edycje (Warszawa 1883, 1888).

⁵¹ „Gminowładna lira nasza i pieśń po wszystkie czasy była. Kiedy po niej spojrzę, to nie widzę, aby siała inne ziarno, tylko to, którym ojczyzna wyżyć jak chlebem ma. Ani piękność dla piękności, ani służba około ulewania form nowych nie pochłania jej. Idzie i śpiewa jak Lilla Weneda, [...] a nakarmić zdolna plemiona i żywot utrzymać w zamkniętych w czasosłup ciemnicy” – pisze Konopnicka do Lenartowicza z Zurychu 26 VI 1891 r. (M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., t. 1, s. 119).

Zgrzyt niechaj struny Derwida zatarga!
 Od ziemi grobów niech bije do nieba
 – Protest i skarga!

Tym właśnie, „protestem i skargą”, ma być następujący po prologu właściwy poemat o Sybirze. „Przygrywka” ustanawia ideową ramę, w obrębie której należy odczytywać epicką opowieść ze „Snu Jermaka”.

Druga część poematu, opatrzona tym samym co cały utwór tytułem, zawiera opowieść Jermaka, wprowadzoną przez epickiego narratora i kilkakrotnie przezeń przerywaną dla skomentowania zdarzeń i słów bohatera. Układ poszczególnych całości tematycznych tej części (wyróżnianych graficznie jako ustępy, lecz nie numerowanych) przedstawia się następująco: 1. Jermak przed carem i bojarami – w relacji narratora autorskiego (w. 41–75); 2. pierwsza opowieść (początek pierwszego snu) Jermaka o podboju Syberii i zwycięstwie nad Kuczumem (w. 76–233); 3. reakcja cara na opowieść – w opisie narratora (w. 234–243); 4. dokończenie pierwszej opowieści (snu o podboju, w. 244–299); 5. druga opowieść Jermaka (drugi sen – wizja czterech dróg Sybiru oraz polskich zesłańców, w. 300–603); 6. zachowanie się cara – ponownie w opisie narratora (w. 604–613); 7. trzecia opowieść Jermaka (trzeci sen – wizja upadku cara, w. 614–667).

Opowieść Jermaka już na początku opatruje Konopnicka autorskim przypisem, którego zadaniem jest zarysowanie sytuacji narracyjnej, osadzonej częściowo w rzeczywistości historycznej, częściowo – w fikcyjnej konfabulacji. Oto treść tego przypisu:

Jermak Timofiejew, ataman Kozaków Dońskich, pobił chana Kuczuma 1582 r., wziął stolicę jego Iskier i ziemie sybirskie poddał Rosji za Iwana Groźnego. Wprowadzony przed cara dla uzyskania wojsk na te wyprawy, opowiada senne widzenie bogactw Sybiru i przyszłych mąk Polski. (s. 103)

Pierwsze zdanie zawiera informację historyczną, która ma czytelnikowi ułatwić rozumienie tekstu⁵². Zdanie drugie mówi o zdarzeniu fikcyjnym, wykreowanym przez autorkę na prawach licencji poetyckiej jako narracyjna rama, w obrębie której zostaje umieszczona wizja Sybiru. Ahistoryczność samej sceny⁵³ nie niweczy historycznego charakteru wypełniającej ją treści; wprost przeciwnie – uwypukla historiozoficzne

⁵² „Iskier albo Sybir, miasto starożytne nad brzegami Irtyusza, stolica chana Kuczuma, obecnie w gruzach, które zowią Kuczumowym Gorodiszczem [...]. W r. 1581 zdobył je Jermak, lecz wkrótce opuścił [...]” – *Encyklopedia powszechna Samuela Orgelbranda*, [wyd. 2], t. 5, Warszawa 1873, s. 425 (w wyd. 1 *Encyklopedii* hasło „Isker” informuje szczegółowo o walkach Jermaka z Kuczumem, zob. t. 12, Warszawa 1863, s. 701–702).

⁵³ Po zdobyciu Iskieru, wzięciu do niewoli Mametkuła i dalszych zwycięstwach Jermak wyprawił do Moskwy posłów z Iwanem Kolcem na czele. Sceną przyjęcia wysłanników na Kremlu przez Iwana kończy się *Książę Srebrny* A.K. Tolstoja (zob. wyd. z 1987, s. 290–303).

i moralistyczne przesłanie dzieła. Odsłonięciu tego przesłania, odczytaniu ważniejszych składników idei oraz problematyki utworu służy poniższy przegląd zawartości kolejnych obrazów.

Ustęp pierwszy konfrontuje dwóch głównych aktorów tej – i dziejowej – sceny: oto przed Iwanem (ukazanym statycznie, w groźnym, nieprzewidywalnym i śmiertelnie niebezpiecznym majestacie swej wszechwładzy) pojawia się Jermak – jeszcze niedawno ścigany przez prawo watażka łupieskiej drużyny, dziś gotów do podboju Syberii ataman, który ujrzaną we śnie wizję przyszłych zwycięstw pragnie przedstawić carowi w takim świetle, by uznał on ją za cel całego państwa.

Już pierwszy recenzent utworu, Stanisław Szczepanowski, w bohaterach tej sceny widział ucieleśnienie określonych pierwiastków rosyjskiej duszy, ale jakości te odczytywał nie tyle z litery poetyckiego tekstu, co z ducha własnej epoki.

Chwila poematu genialnie wybrana: Iwan Groźny, ustrojony świętokradzko w kościelne kapy, zrabowane na Litwie i Inflantach, jakąż to inkarnacja ducha zniszczenia tych wszystkich światoburców azjatyckich, których on stał się spadkobiercą i wykonawcą. Opowiadający Jermak, ślepe narzędzie pod urokiem i obuchem carskiego wszechwładztwa, najobojętniejszy osobiście dla Polski. Co jemu Hekuba!⁵⁴.

Motyw dziedzictwa Azji ani tu, ani w całym utworze raczej się nie pojawia. Szczepanowski czyta poemat jakby przez pryzmat Mickiewiczowskiej wizji Rosji, w której carski despotyzm ma azjatycki rodowód. Zamiast też o „duchu zniszczenia” należałoby raczej mówić o zobrazowaniu cech identyfikowanych przez potomność z przydomkiem Groźnego: ślepej tyranii, okrucieństwa, zbrodniczości. Te właśnie rysy dominują w portrecie Iwana, co ilustruje poniższy fragment:

Car na prestole siedział. Drzemał może,
[...]
[...] lecz oko przetwarte
Na Sudiebnika car wbite miał kartę.

A palec jego poźótkły i mgławy
Powolnym ruchem przez *statja* i *gławy*
Słowo: śmierć – wskazał i przez sen je ciśnie.

(w. 51, 54–58, s. 103–104)

W opisie tym car jawi się jako nieobliczalny w swych decyzjach pan życia i śmierci poddanych. Poetycki obraz tworzy Konopnicka z motywów historycznie wiernych, źródłowo sprawdzalnych, takich jak ów *Sudiebnik* (*Zbiór praw* z 1550 r.), gdzie wśród stu paragrafów (*stat'ja*)

⁵⁴ S. Szczepanowski, *Myśli z powodu poematu „Sen Jermaka”, [w:] tenże, Myśli o odrodzeniu narodowym*, wyd. 3, Lwów 1923, s. 173 (pierwodruk: „Przełom” [Wiedeń], 1895, nr z 3 VIII).

trzy kolejne (59–61) rzeczywiście ustanawiają karę śmierci za najcięższe przestępstwa kryminalne i państwowe⁵⁵.

Niesłuszną wydaje się też opinia Szczepanowskiego, że Jermak w poemacie to jedynie „ślepe narzędzie” cara, obojętne na los Polaków, którzy w przyszłości zaludnią Sybir. Poetka kreuje tę postać na świadomego swej siły ludowego bohatera, który nie lęka się „dziwnie [...] hardo” wkroczyć „w próg pański”, a nawet śmie się porównywać z carem.

W tle obrazu poetka umieszcza grupę bojarów, spośród których dwaj uzyskują imienne szkice portretowe: Szujski oraz Strogonow (właściwie: Stroganow, przedstawiciel rodu kupców przyralskich, którzy w imieniu cara sprawować będą kontrolę nad Jermakiem). Przez dobór postaci towarzyszących akcentuje Konopnicka dwa ważne motywy poematu: władzy i podboju.

W drugim ustępie Jermak, zwracając się do „Cara-Hosudara”, opowiada swój sen o ludach i bogactwach Syberii, o walkach i zwycięstwie nad Kuczumem (w. 76–233). Obszerny ten fragment wypełnia zróżnicowana materia tematyczna, której ośrodkiem jest wizja Jermakowego władania nad Altajem, krainą (na południowym pograniczu Syberii Zachodniej i Wschodniej), do której on sam nigdy nie dotarł. Licencja poetycka, naruszająca prawdę dziejową, raz jeszcze dowodzi, że Konopnicka traktuje postać zdobywcy Syberii jako wcielenie rosyjskiego ducha podboju, jako imię-symbol. Taki właśnie Jermak z górzystego Altaju ogląda rozległe terytoria subkontynentu, który ma – „z Bożego daru” – paść jego (czyli Rosji) łupem. W ramę inicjalnego porównania: „Jak ty siedzisz na prestole / [...] / Tak ja siedział na Altaju!” (w. 81, 87, s. 104, 105) narrator opowieści wprowadza kolejne opisy, które mają zjednać cara dla dzieła podboju. Cechą wspólną tych opisów jest hiperbolizacja uobecnianych jakości: miejsc, zdarzeń i czynów, szeroki, epicki oddech opowiadacza („A nie skazać tego w skazkach / Na najdłuższej wieczornicy, / Com ja widział z tej stannicy...”, w. 100–102, s. 105), przemieszanie rzeczywistości z fantastyką, podkreślanie niezwykłości, egzotyki ujrzanego we śnie świata („Góra strzymać bo nie może / Skarbu, co jej boki porze, / I wypuszcza poprzez żebra / Garście złota, garście srebra. // Tylko iść i zbierać w słyki / I bić jasne grywienniki”, w. 108–113 – s. 105–106). Te wszystkie cechy w połączeniu z tematem utworu (a także – już na planie wyrazu artystycznego – z zaśpiewem „Przygrywki”, paralelizmami, powtórzeniami, anaforą wyliczeń itp.) pozwalają widzieć w poemacie balladę historyczną bądź też stylizację na rosyjską bylinę, pieśń kozacką lub historyczną (*starina*)⁵⁶. Nie wdając się w szczegółową analizę środków artystycznych, odnotujmy jeszcze jedną właściwość miary wierszowej poematu, a mianowicie zróżnicowanie wzorca metrycznego

⁵⁵ Zob. *Sudiebnik 1550 goda*, [w:] *Sudiebny XV-XVI wiekow*, Moskwa-Leningrad 1952, s. 159–160.

⁵⁶ Zob. M. Jakóbiec, *Wstęp*, [w:] *Byliny*, wybrał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył M. Jakóbiec, Wrocław 1955, s. VII–VIII. Bohaterami pieśni byli m.in. Iwan Groźny i Jermak. O artyzmie bylin zob. s. XCVII–CVI.

w wypowiedziach Jermaka (oddający istotę jego podboju krótki, dynamiczny ósmiozłogowiec, ukształtowany jako czterostopowiec trocheiczny) oraz w odnarratorskich opisach Iwana (dłuższy, bardziej statyczny, opisowy 11-złogowiec o zmiennym rytmie).

Pierwsza opowieść Jermaka przedstawia – jakby z lotu ptaka (z wysokości Altajskich gór) – użytkową fizjografię oraz etnografię Syberii: opis gór, rzek, ludów i rozlicznych bogactw całego kraju. Powstaje w ten sposób mapa przyszłej kolonizacji, swoisty raport pioniera podboju, przeznaczony dla Iwana (pośrednio dla wszystkich jego następców, którzy dzieło raz zaczęte doprowadzą do końca). Jermak zna czuły punkt Iwana, jego żądzę dóbr i władzy; i dlatego eksponuje w swej opowieści te właśnie motywy, jak w poniższym fragmencie:

Gdzie Jakuty i Tunguzy
Szyją z renów swe kapuzy
I stadami kraj bogacą,
Haracz płacąc starodawny,
Lecz nie tobie haracz płacą!

(w. 179–183, s. 108)

Następujące po tych słowach cztery kolejne strofy wprowadzają temat Kuczuma. Jermak przedstawia go jako władcę, który siłą i majestatem władzy oraz bogactw wręcz przewyższa Iwana. Mówiąc zaś o swoim nad nim zwycięstwem, ataman pośrednio sławi też samego siebie.

I machnąłem od zapadu,
I dobyłem Iskier-gradu;
I machnąłem od wostoku,
I powiodłem jasyr w troku...
I machnąłem od północy,
I chan Kuczum pozbył mocy...
I machnąłem z jużnej strony,
I padł jego łeb golony!

(w. 210–217, s. 109)

Także tutaj odstępstwo od prawdy historycznej (Jermak zginął kilka lat przed Kuczumem) potwierdza rozpoznaną już wcześniej konwencję kondensowania w obu postaciach dwóch dopełniających się pierwiastków rosyjskiego ducha, które wcielają się w kolejnych swych nosicieli i wykonawców.

Ustęp trzeci (dwuzwrotkowy, w. 234–243) ukazuje dwoistą reakcję cara na roztoczoną przez Jermaka wizję: z jednej strony mściwy gniew na „watażkę, co widzieć śmiał tyle / Wzrokiem, co nie był wzrokiem carskiej głowy” (w. 240–241, s. 110), z drugiej – wręcz lubieżne pożądanie syberyjskich bogactw. Krótki ten fragment to kolejny rys w portrecie Iwana, przyczynek do studium duszy rozdzieranej potężnymi namiętnościami („A na pańskiej twarzy / Srogość się w oku, uśmiech w ustach

żarzy. / Wpół lubieżnika lico, a wpół kata. / [...] / Chce poszczuć pół świata”, w. 234–238, s. 110)⁵⁷.

Ostatecznie przemaga ciekawość i car pozwala Jermakowi dopowiedzieć pierwszy sen o podboju Syberii „Do samego świata końca” (w. 258). Opisy wypełniające czwarty ustęp (w. 244–299, s. 110–112) zestawia Konopnicka w porządku „równoleżnikowym”, od stepów południa, gdzie „zahulać ruskiej duszy”, do lodowej pustki północy, gdzie

Siność wielka i drgająca,
Wylupione oczy słońca,
Ani życia, ani śmierci.
Tylko pustka w mózgu wierci,
Tylko sen, a sen bez końca...

(w. 267–271, s. 111)

[...]
Tylko sen, a sen głęboki...
A nad owym lodowiskiem
Ni to martwa, ni to żywa,
Spod ikrzastej pawłoki,
Głowa carska się tam kiwa
Na obiedwie świata strony,
Hosudarska twoja głowa!

(w. 281–287, s. 111)

Umieszczony w takim pejzażu, Iwan Groźny staje się – zgodnie z intencją autorki poematu, nie narratora – złowieszczym patronem przyszłych dziejów Syberii, których odsłonę ukazuje druga opowieść Jermaka (w. 300–603, s. 112–122), jego senna wizja czterech dróg wiodących „z ziemnego świata szaru” na Sybir.

A ta jedna – łzami złana,
A ta druga – kośćmi siana,
A na trzeciej – krwi w kolana,
Czwarta droga była pusta.

(w. 304–307, s. 112)

Na tej czwartej „wielkiej drodze jęku” „z sinego gdzieś oparu” wylaniają się przed Jermakiem „Jakieś mary obłąkane, / Tłumy ciche i zmieszane,

⁵⁷ Od początku posłuchania Jermaka car trzyma za kolczastą obrozę psa brytana, którym „chce poszczuć pół świata”, wcześniej – bojara Szujskiego. Motyw ten to aluzja do psiej głowy, którą (wraz z miotłą) nosili oprycznicy, członkowie zbrojnego korpusu, którzy okrutnym terrorem wprowadzali tzw. oprychninę, system carskich rządów absolutnych. „Miotła, którą nosimy przy siodle, oznacza, że zamiatamy Ruś i wymiatamy zdradę z carskiej ziemi; a psia głowa – że gryziemy wrogów cara” – powiada jeden z oprychników w powieści Tolstoja (*Książę Srebrny*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1987, s. 14). Jak podaje Mickiewicz, na Szujskiego i innych z rozkazu Iwana „wypuszczono psiarnię i nieszczęśliwi ci zginęli rozszarpani w kawałki” (A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, op. cit., s. 316; zob. też A. Mickiewicz, *Dzieła*, op. cit., t. 9, s. 70).

/ Bładościami śmierci smętne / I czerwienią męki krwawe...” (w. 327–330, s. 113). To ofiary carskich prześladowań, zesłańcy, w których rozpoznajemy Polaków:

A nie same tam junaki
I nie same bohaterzy;
No i didy, no i żaki,
No i księżdy laszej wiry,
No i dziewczeczki, taj matki,
Taj u piersi małe dziatki.

(w. 340–345, s. 113)

Cały fragment następny (w. 350–379, s. 114) to jakby poetycki ekwiwalent *Pochodu na Sybir* Grottgera⁵⁸, a może i Witolda Pruszkowskiego⁵⁹. Nie wdając się w szczegółową analizę porównawczą, zwróćmy uwagę na zbieżność wybranych motywów, takich jak: liczba zesłańców podążających w kolumnie, ich mnogość, wyrażona sugestywną metonimią („I szli, szli tak... morzem całem...”); zróżnicowanie portretowanej grupy, elementy ubioru („aresztancki szmat przez pleco”) czy realia marszu („W zmarzłych śniegów szli tak chrzeście”). Najbardziej wyraziście zbieżność tę widać w „fabule” obrazu, jakby wprost przeniesionej do poematu:

A nad nimi śwista szaszka,
A za nimi kruki lecą,
Lecą kruki od Urala,
Zawywają wilki z dala...

Co i raz to Kozak skoczy
I nahajką grzbiety liczy.
Co i raz tam padnie który
Z zamarznąętą słożą w oku.

(w. 361–368, s. 114)

⁵⁸ Zob. reprodukcję w: Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, w opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył J. Fiecko, Kraków 1992, il. II po s. 24 oraz tabl. 10 i 13.

⁵⁹ „widzę, że mam przed sobą całkiem nowe zjawisko w literaturze męczeństwa. To nie treny Jeremiego nad utraconą ojczyzną, bezbrzeżna rozpacz lub histeryczne przekleństwa, jęk boleści z rozdartego serca, hymn żalu i rezygnacji – ale obraz z twardej mozaiki, skrzęcej się złotem i drogimi kamieniami, bogatej wszystkimi barwami impresjonistów, każdy kontur wyraźny, każdy szczegół z życia chwycony. Jest to przejście jak z *Chorału* Ujejskiego do Pruszyńskiego [sic!, właśc. Pruszkowskiego – przyp. B. B.] obrazu *Pochód na Sybir* – z muzyki do plastyki, czyli, mówiąc technicznie, z liryki do epiki, z wrażenia subiektywnego do przedstawienia obiektywnego” – S. Szczepanowski, *Myśli z powodu poematu...*, op. cit., s. 172–173. Zob. reprodukcję w: Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, op. cit., tabl. 10. O innych obrazach Pruszkowskiego (*Eloe płacząca nad Anhellim*, 1879; *Śmierć Ellenai*, 1892) zob. W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 137, 143–144.

Motyw śmierci zesłańca zostaje dalej rozwinięty w opisie jego pochówku w śniegu. W ten sposób jakbyśmy się przenieśli z jednego obrazu Grottgera do drugiego, do kartonu *Sybir* (tytułowanego też przez autora *Ostatnie spojrzenie ku ojczyźnie wygnanego na Sybir*; z cyklu *Warszawa II*, 1862), na którym widzimy samotną mogiłę z krzyżem zatkniętym w świeżo zdeptanym śniegu – wymowne świadectwo tego, że partia zesłańców poszła dalej⁶⁰. Wpływ bezpośredni tego dzieła, w epoce mało znanego, jest raczej problematyczny. W ukształtowaniu fragmentu można natomiast widzieć reminiscencję sceny pogrzebu w *Srulu z Lubartowa* Szymańskiego.

Oprócz typowych scen z drogi na Sybir i osiedlenia umieszcza Kopnicka w Jermakowej wizji także syntetyczne uogólnienia, które dopełniają obrazu, tworząc osobliwą – bo ukazywaną z rosyjskiej perspektywy – historię polskiej martyrologii (*resp.* podboju Polski przez Rosję). W sferze obrazowej odnotujemy takie szczególne sytuacje i miejsca, jak „pustynne posielenia” gdzieś na granicy lodów; rudniki–kopalnie, gdzie „Głucho, martwo biją młoty, / W taczki kując ręce, nogi ...” (w. 415–416, s. 116); aresztanckie roty dla żołdatów „bez dosługi” (*nb.* takich jak stryj autorki). W sferze refleksji natomiast dominuje myśl o następstwie zesłańczych pokoleń, nieprzerwanym łańcuchu ofiar pochłanianych przez Sybir („Za dziadami poszły ojce, / Za ojcami poszły syny, / Za synami poszły wnuki” – w. 395–397, s. 115).

Z historii tej wyodrębnia poetka dwa drastyczne przykłady okrucieństwa wobec zesłańców, z których jedno nawet w Jermaku wzbudza pewną litość dla ofiar, drugie zaś – wprost przeciwnie – cyniczną drwinę z cierpienia wrogów cara. Najpierw więc przed oczami atamana zjawia się – podobny do jego „syna / Kozaczonka” – chłopiec–żołnierz, który umiera pod ciężarem „kazionnego” karabinu. Podobieństwo to w sercu zdobywcy Sybiru wywołuje odrobinę współczucia, jedyny ludzki odruch bohatera poematu („I zjeżyły mi się włosy, / I zacząłem zimnej rosy... / Gwiazdy tam nad światem stały, / Zimną rosą zapłakały” – w. 445–448, s. 117).

W drugim przykładzie mamy – widziany także oczami Jermaka – obraz kibitki, w której „na barłogu, / Wywleczony gdzieś z ostrogu, / Pod pałkami nie dobity, / Nie domorzon twardym głodem, / Posieleniec w Sybir leci...” (w. 458–462, s. 117). Ostatnia fraza przytoczenia, powtórzona w całym fragmencie jeszcze trzykrotnie, stanowi motyw przewodni tego obrazu, oddzielając kolejne odsłony kaźni–męczeństwa anonimowego zesłańca.

W omówionych przykładach można dostrzec pewne reminiscencje z Mickiewiczowskiej wizji zesłania, jaką w III części *Dziadów* współtworzą kolejno: opis wywózki młodzieży (motywy: „dziś – na Sybir – kibitek

⁶⁰ Zob. Z. Gołubiew, A. Król, *Artur Grottger (1837–1867)*, [w:] *Grottger. Wystawa w 150. rocznicę urodzin i 120. rocznicę śmierci Artysty. Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1988, s. 46. Reprodukacja w: Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, op. cit., tabl. 13.

dwadzieście / Wywieźli”, sc. 1, w. 184–185; dziesięcioletni chłopiec, który nie może podźwignąć kajdan, w. 205–213; obity kijami na śledztwie Wasilewski, wniesiony do kibitki, w. 255 i nn.; kibitka z więźniem dla tłumu „niewidomym”, w. 277 i nn.); motywy zesłańcze w piosence Feliksa („Mina, Sybir czy kajdany”, ożenek „na zaludnieniu”, „w kolonijach”, w. 421 i nn.); „długie, białe, dróg krzyżowych biegi” z „tłumem wozów” w Widzeniu księdza Piotra (sc. V, w. 5–24); Polski „dzieje na Sybirze” w opowiadaniu Adolfa (sc. VII, w. 180–183); „kraina pusta, biała i otwarta”, w której „Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie / Leci kibitka jako wiatr w pustynie”, *Ustęp. Droga do Rosji*, w. 31, 1–2)⁶¹.

Dopełnieniem drugiego snu Jermaka jest seria przechodzących jedne w drugie obrazów, które – choć w świadomości śniącego bezładne i niejasne – można uznać za alegoryczne przedstawienie walki Polaków w obronie zagrożonej przez Rosję wolności, szczególnie podczas powstania styczniowego („I widział ja czasy znojne, / Ni to boży mir, ni wojnę, / Tłumy wielkie a spokojne, / Po ulicach pokłęknięte, / [...]”; „I widział ja świat ruszony / I bijący grom w korony... / A z korony orzeł leci, [...] / I upada przed twym tronem / Skrzydłem białym i skrwawionem”, w. 568–571, 575–580, s. 121).

W obrazowaniu ducha rosyjskiej ekspansji Konopnicka skupia się na polskiej krzywdzie dziejowej, ale w ostatnim fragmencie tej części (zamykającej drugi sen Jermaka) wprowadza perspektywę szerszą, podejmując temat przyzwolenia mocarstw dla zaborczej polityki Rosji w Europie i w Azji:

I pobierał świat od trwogi,
I do carskiej przypadł nogi;
I leżała u twej stopy
Połowina Europy...

(w. 585–588, s. 121)

Treść powyższego przytoczenia nie oddaje rzeczywistych relacji między Iwanem IV Wasiljewiczem a współczesnym mu światem, jest natomiast projekcją przyszłej potęgi Rosji i jej roli – już w XIX w. – jako żandarma Europy. Wplecione w tekst reminiscencje z *Reduty Orдона* (por. frazy odnoszące się do Mikołaja I: „Król wielki, samowładnik świata połowicy”; „i tysiące kibitek wnet leci”; „Mocarzu, jak Bóg silny, jak szatan złośliwy!”, „poselstwo paryskie twoje stopy liże”; „synu Wasilow!”⁶²) uobecniają tu ideę sytuując w obrębie romantycznej refleksji o Rosji, carskiej „kaskadzie tyraństwa”⁶³.

Zamknawszy drugi sen Jermaka wypełniony wizją Sybiru martyrologicznego, Konopnicka ponownie skupia uwagę na postaci cara (w. 604–

⁶¹ A. Mickiewicz, *Dziady, część III*, (*Dziela*, op. cit., t. 3, passim).

⁶² A. Mickiewicz, *Dziela*, op. cit., t. 1: *Wiersze*, s. 358, 359.

⁶³ A. Mickiewicz, *Dziadów części III Ustęp. Pomnik Piotra Wielkiego*, w. 68 (*Dziela*, op. cit., t. 3, s. 285).

-613). Cechy uobecnione w poprzednich opisach tu otrzymują swą krystalizację *non plus ultra* w obrazie ludzkiej bestii, która mieni się – Bogiem.

Wstał car, jak gdyby okiem moc swą mierzył,
Wzrok, jak ryś, zmrużył, a nozdrza rozszerzył,
Krwi i potęgi dysząc aromatem.
Poczem siadł, szuby nakryty szkarłatem
I cicho śmiał się... Bogiem czuł się – katem.

(w. 604–608, s. 122)

Także ten składnik portretu cara ma tylko częściowe uzasadnienie źródłowe; poświadczaną przez historyków jego religijność, rozdartą między skrajnościami skruszonej pobożności i zbrodniczej praktyki rządzenia, Konopnicka przekształca w hiperbolę Iwanowego samoubóstwienia. Licencja poetycka pozwala autorce zamknąć refleksję o naturze rosyjskiego despotyzmu formułą, która w ideologii władzy pojawia się na Rusi jako dziedzictwo bizantyjskie, nasila swą obecność od koronacji Iwana IV na cara w 1547 r. i trwa przez wieki aż po kres monarchii⁶⁴. Źródłem wiedzy na ten temat jest dla Konopnickiej prawdopodobnie Mickiewicz, który w prelekcjach omawia takie kwestie, jak sakralizacja osoby cara, religijne uzasadnianie przezeń terroru czy argumentacja teologiczna w jego listach do Kurbskiego⁶⁵.

Ostatni szkic do portretu Iwana, wskazując w jego duszy *summum malum*, uzasadnia temat finałowej opowieści – temat sprawiedliwej kary za zbrodnie cara, w tym także za cierpienia więźniów Sybiru. Trzeci sen Jermaka to wizyjne proroctwo upadku i śmierci samodzierzcy (w. 614–667). Opis nie oddaje szczegółów śmierci rzeczywistej, poświadczonych przez dziejopisarzy (a wykorzystanych np. w dramacie Tołstoja). Konop-

⁶⁴ „W Rosji nazywanie monarchy «carem» miało odniesienie przede wszystkim do tradycji religijnej, do tych tekstów, gdzie carem nazywany jest Bóg; [...] już pierwszy ruski car – Iwan Groźny – uważał, że taki szczególny charyzmat posiada. Właśnie świadomość tego faktu pobudza Groźnego do stwierdzenia, że jego czyny nie podlegają ludzkiemu sądowi [...]. Czyny cara są poza osądem i nie wymagają usprawiedliwienia, podobnie jak czyny Boga; w stosunku do swych poddanych car występuje jako bóg i tylko w stosunkach z Bogiem przejawia się jego ludzka natura” – B.A. Uspienski, W. Żywow, *Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przeł. i wstępem opatrzył H. Paprocki, Warszawa 1992, s. 20, 21.

⁶⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, op. cit., s. 320–325, 407 (*Dzieła*, op. cit., t. 9, s. 75–81, 177–178). Zdaniem S. Szczepanowskiego, Iwan Groźny w poemacie nie pełni misji opatrnościowej. „Zbrodnia tu już nie środkiem, ale celem. [...] Mamy przed sobą ową bestię apokaliptyczną «podobną do rysia», poczwarę, lewiatana, smoka, gadzinę, utwór mętneho chaosu [...], potwora, ale nie narzędzie woli opatrności. Potwora, z jakim walczył i zwyciężył św. Michał, św. Jerzy, Krakus pod Wawelem, z jakich pierwotne bohaterzy ziemię oczyszczali, z jakich Polska świat oczyści” (*Myśli z powodu poematu...*, op. cit., s. 174–5). Podobny sąd Karamzina przytacza Mickiewicz (zob. *Dzieła*, op. cit., t. 9, s. 177). Motyw cara-Boga i kata można też widzieć w odwróconej perspektywie bluźnierstwa w Improwizacji z III części *Dziadów* (Konrad: „Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale... / Głos diabła / Carem!”), *Dzieła*, t. 3, s. 167, w. 314).

nicka bowiem nie pisze kroniki, lecz tworzy obraz metaforyczny, w którym fakt historyczny splata się z fantastyką. Konstrukcja ta sytuuje problem winy i kary na płaszczyźnie psychologicznej; car umiera ze strachu przed wrogiem wyobrażonym, jakim okazuje się – ukryta w wizji „cichości srogiej, / Z pustki, z cienia gdzieś idącej” (w. 618–619, s. 122–123) – zbiorowość wszystkich jego ofiar. „Cichość”, przechodząca w „szmery ciche”, które rozlewają się po całym państwie i sięgają aż „do carskiej twej świetlicy / I u łoża do firanek”, można też odczytywać jako znak gniewu poddanych, zapowiedź buntu przeciw okrutnikowi. Skala tych zjawisk każe wziąć pod uwagę fakty z dziejów panowania nie tylko tego cara (takie jak opozycja bojarów czy działania Borysa Godunowa), lecz także carów późniejszych, przede wszystkim w wieku XIX (powstanie dekabrystów, zamachy na Aleksandra II i jego śmierć od bomby w 1881 r.)⁶⁶.

Iwana Groźnego zabija „siny strach” – to samo narzędzie, którym car terroryzował naród. Atrybut despotyzmu staje się przyczyną skonu despoty; śmierć osiąga go w całkowitej pustce – społecznej, moralnej, duchowej.

A dokoła pustka głucha.
Ani człeka, ani ducha.
Ani domu, ani grodu.
Ani ludu, ani rodu.
Ani syna, ani brata.
Tylko wielkie śnieżne pole.
Tylko trup twój na presole.
Tylko w rasie pop z kropidłem
W cztery strony kropi świata...

(w. 659–667, s. 124)

Konopnicka nie interpretuje śmierci cara w kategoriach metafizycznych. Jego skon nie jest podyktowany wolą Bożą, nie jest skutkiem interwencji Opatrzności, która usuwa z historii źródło zła. Inaczej niż Mickiewicz w *Dziadach* drezdeńskich (gdzie się mówi, że „Pan Bóg różnymi znakami ostrzega”, sc. VIII, w. 372, oraz że „Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu”, *Dzień przed powodzią petersburską* 1824. *Oleszkiewicz*, w. 67), niż Słowacki w zakończeniu *Anhellego* (gdzie mowa o „zemście ludzkiej” i Bożej), autorka *Snu Jermaka* pozostaje w obrębie ziemskich rachunków winy i kary. Być może chce w ten sposób wyrazić myśl, którą za Karamzinem powtarza Mickiewicz: że Iwan Groźny był zbyt wielkim zbrodniarzem, aby miał być sądzony na ziemi; że został za-

⁶⁶ Zdaniem Szczepanowskiego, utwór Konopnickiej rodzi się z wiary Mickiewicza w dziejową misję Polski, w sprawiedliwy sąd historii nad Rosją. Iwan przed śmiercią to – „niemal fotografia rzeczywistości: truchlejącej postaci, ukrytej w głębi karety o oknach stalowych, umykającej przed zamachami nihilistów!” (*Myśli z powodu poematu...*, op. cit., s. 177).

chowany na sąd Boży⁶⁷. W świetle opinii Mickiewicza, iż Cerkiew stawiła despotcie pewien opór i brała lud w obronę⁶⁸, bardziej zrozumiały staje się obraz z ostatniego dwuwiersza: po śmierci cara kapłan oczyszcza święconą wodą cztery strony świata, całą ruską-rosyjską ziemię.

*

Sybir w *Śnie Jermaka* jawi się jako kategoria silnie nacechowana aksjologicznie, jako złożona struktura ideowo-artystyczna, zbudowana z wzajemnie powiązanych i różnie waloryzowanych elementów przestrzeni geograficznej, historycznej, kulturowej – elementów uobecnionych jako motywy, obrazy, postaci, tematy, wątki, idee i problemy.

Sybir Konopnickiej to miejsce wspólne dziejów Rosji i Polski; miejsce, w którym krzyżują się całkowicie rozbieżne i niewspółmierne cele, dążenia i wartości – rosyjskiego państwa z jednej, zaś polskiego narodu z drugiej strony.

Miejsce to kreuje Konopnicka wysiłkiem własnej wyobraźni poetyckiej, lecz zasilanej z wielu źródeł: relacji stryja–zesłańca, opowieści i pamiętników innych sybiraków, romantycznych wizji Sybiru⁶⁹, współczesnych przedstawień malarskich. Inspiracje dodatkowe (nie tak namacalne i dowodliwe, choć ważne) płyną z literatury i sztuki rosyjskiej.

Jedną z właściwości obrazowania w *Śnie Jermaka* jest nasycenie tekstu realiami geograficzno-kulturowymi Rosji oraz tubylczej i rosyjskiej Syberii. Na płaszczyźnie językowej odpowiednikiem tego są rosyjskie makaronizmy w funkcji barbaryzmów, które tworząc koloryt lokalny ewokowanego świata, aktualizują też określone składniki aksjologii utworu, służą (auto)demaskacji i kompromitacji carskiego despotyzmu i ducha podboju⁷⁰.

*

W wykładach Norwida o Słowackim z 1860 r. znajduje się fragment poświęcony „współczesności” poety ze swoim czasem, to znaczy dawaniu przezeń świadectwa bolesnym, a przez innych przemilczanym doświadczeniom narodu.

⁶⁷ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, op. cit., s. 407 (*Dzieła*, op. cit., t. 9, s. 177).

⁶⁸ Ibidem, s. 324–325 (*Dzieła*, op. cit., t. 9, s. 81).

⁶⁹ Wskazane w analizach reminiscencje Mickiewiczowskie nie wyczerpują problemu odniesień poematu do tradycji literackiej. Wpływ *Anhellego*, tak istotny w młodszyńskim doświadczeniu życiowym Marii Wasiłowskiej, w poemacie jest prawie niewidoczny; to raczej ogólna inspiracja w obrębie tematyki syberyjskiej oraz wizyjnej konwencji niż bezpośrednie nawiązanie do jakichś konkretnych miejsc (jak w „Przygrywce” do *Lilli Wenedy*).

⁷⁰ Na tle artystycznych dokonań poprzedników (takich jak Mickiewicz i Słowacki) oraz niechęci współczesnych do używania języka zaborcy stylizacyjne osiągnięcia Konopnickiej jawią się jako oryginalne i wybitne. Twierdzenie to wymagałoby jednak argumentacji opartej na odrębnych badaniach.

Współczesność albowiem jest dwojaka. Kiedy w Warszawie 183[9] r. nocą budzeni bywaliśmy przez kolegów, aby choć obecnością naszą zasłać pożegnanie wysyłanym na Sybir, Słowacki wtedy z drugiego końca Europy Anhellego ojczyźnie przysyłał – to jest pierwsza współczesność. Tej samej zaś zimy w zacnym polskim salonie mówiła mi pewna pani domu, „że rozpowiadają coś ciągle o zsyłkach, a przecież z nas nikogo w czwartek nigdy nie brakuje”. Oto druga współczesność. Słowacki miał tę pierwszą, bez której poeta jest tylko kaligrafem lub notariuszem⁷¹.

Także Konopnicka miała tę pierwszą współczesność. „Wysyłanym na Sybir”, tam osiedlonym, tam zamęczonym lub zmarłym, a także tym, którzy – jak Ignacy Wasiłowski – z Sybiru powrócili, autorka *Snu Jermaka* w przestrzeni swego ducha z poetyckiego słowa zbudowała sanktuarium pamięci.

Poemat zamyka kilkuletni okres artystycznej eksploatacji tematu. Poza drobnymi motywami (o których była mowa na początku) poetka nigdy już po ten temat nie sięgnie. Jednakże w głębi serca – jakby pomna Mickiewiczowskiej przysięgi: „Jeśli zapomnę o nich [...]” oraz wołania „z głębi kopalni syberyjskich”⁷² – do końca przechowywać będzie pamięć o ofiarach Sybiru. Co więcej, powinność pamiętania zapisze pod koniec życia dla potomności w swoim „składzie zasad”:

Żadnych dziejowych przedawnień, żadnych zamkniętych rozdziałów narodowego życia, żadnych popiołów i prochów. Niewola trwa, a więc walka, jako jej naczelnym odpowiednikiem, trwa także. [...] Ural – Sybir, to nie dalekie, dalekie gdzieś krainy, to nie wizja anheliczna, z zórz borealnych śniegów uwiana. To rzeczywistość, to jawa, to rana w piersi, to krzyk w uszach, to młoty kopalni wprost w głowę bijące, to otchłań piekła, które cały naród w sobie nosi⁷³.

W prywatnym i poetyckim doświadczeniu Marii z Wasiłowskich Konopnickiej Sybir to rana, której autorka *Snu Jermaka* nie pozwoliła zbliżyć się błoną zapomnienia; to rzeczywistość, przeciw której buntował się jej duch łaknący sprawiedliwości; to stłumiony krzyk pieśniarki, bolesna nuta jej harfy.

Dwa lata po ogłoszeniu syberyjskiego poematu publikuje Konopnicka liryczny drobiazg, zatytułowany *Wizja*.

I wiosna przyjdzie i kwiat rozwinie,
A z moich oczu nigdy nie zginie
Bezbrzeżne, białe pole...

⁷¹ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 6, s. 463.

⁷² A. Mickiewicz, *Księgi pielgrzymstwa polskiego* (*Dzieła*, op. cit., t. 6, s. 58, *Modlitwa pielgrzymą*).

⁷³ M. Konopnicka, *W buncie ducha*, „Robotnik” 1915, nr 268, cyt. za: J. Leo, *Wstęp*, op. cit., s. 26.

I lato przyjdzie i kłos zadzwoni,
A w moich oczach wciąż, jak na dłoni,
Bezbrzeżne, białe pole...

I życie przejdzie i śmierć zamroczy,
Ale ja w trumnie otworzę oczy
W bezbrzeżne, białe pole...

I przyjdzie północ i z grobu wstanę,
I zwrócę kroki me zadumane
W bezbrzeżne, białe pole...⁷⁴

Ten piękny wiersz to jakby echo *Snu Jermaka*, a zarazem artystyczna krystalizacja pierwiastka etyczno-estetycznego, który dzieło Konopnickiej spokrewnia z wizjami Sybiru u Mickiewicza, Słowackiego, Lenartowicza i innych świadków polskiego losu w czasach niewoli.

⁷⁴ M. Konopnicka, *Fragmentsy*. V. *Wizja*, [w:] *taż*, *Poezje*, op. cit., t. 3, s. 53 (pierwotny druk: *Linie i dźwięki*, Kraków 1897, s. 15).

**Śpiewnik historyczny
Marii Konopnickiej –
między formą pamięci
a pamięcią jako formą**

Śpiewnik historyczny Marii Konopnickiej, wydany po raz pierwszy w 1904 r. pod pseudonimem Jan Sawa, to zbiór liryków nawiązujących do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza. Rejestruje on najważniejsze wydarzenia polskiej historii dziewiętnastego stulecia. Wprowadza w nie rymowana historia porwania biskupa Sołtyka z 1767 r., a zamyka wspomnienie powstania styczniowego oraz losów jego bohaterów. Przestrzeń pomiędzy tymi wydarzeniami wypełniły reminiscencje rozbiorów, Konstytucji 3 Maja, targowicy, insurekcji kościuszkowskiej, kampanii napoleońskiej, powstania listopadowego, wreszcie przywołanie doświadczeń popowstaniowej emigracji, spisku Konarskiego i rzezi galicyjskiej. Jest ten zbiór napisanym wierszem podręcznikiem do dziejów ojczystych. Wchodzące w jego skład utwory pozbawione są lirycznej, subiektywnej dygresji o opisywanych zdarzeniach. Pełnią za to funkcję rymowanego encyklopedycznego skrótu poszczególnych wydarzeń lub też dziejów konkretnych postaci. Ich intencją wydaje się przekazanie najważniejszych informacji o najgłośniejszych bitwach XIX stulecia, bohaterskich wodzach i żołnierzach. Wiersz o bitwie pod Raszynem w 1809 r. opowiada np. o tym, że wojsk polskich było „osiem tylko [...] tysięcy, /A czterykroć wroga więcej”, że książę Poniatowski „na koniku siwym jedzie/ i ułanów swoich wiedzie”, że Polacy „wiarą śmiała,/ Od poranka aż do zmroku,/ Nie ustąpi wrogom kroku”, że w konsekwencji tej przegranej bitwy „brakło naszych dwóch tysięcy,/ Lecz wróg stracił trzykroć więcej”¹. Wiersz kończy przypomnienie, iż w bitwie zginął Cyprian Godebski. Porządek relacji o starciu Polaków z Rosjanami wydaje się bardziej porządkiem dyskursu historycznego, aniżeli lirycznej dygresji.

Jednak wizja dziewiętnastego wieku nie została ukształtowana w tomiku Konopnickiej ze względu na prawdę historyczną. Liryki te nie zachowują obiektywnego wspomnienia o wszystkich epizodach minionej epoki, a w sobie właściwy sposób zabarwiają jej oblicze. Obraz wieku dziewiętnastego współtworzą w tym tomie te wszystkie zdarzenia, które stały się symbolem „za wolność krwi przelanej”². Prawdziwym dziedzictwem mijającego stulecia, dziedzictwem, które „narodową schedą spada”

¹ M. Konopnicka [Jan Sawa], *Śpiewnik historyczny (1767–1863)*, Warszawa [b.r.], s. 108.

² *Ibidem*, s. 203.

na następne pokolenia stały się w wierszach Konopnickiej „trudy i boje” współtworzące rycerską tradycję polskiego oręża. Rycerskość z jej odwagą, honorem i bezkompromisowością zdominowała w *Śpiewniku* przeszczeń dziewiętnastowiecznej historii:

Tak nastawiał pierś swą naga,
Tak zadziwiał świat odwagą –
Tak się wienczył laurem chwały,
Narodowy orzeł biały!³

Konopnicka uczyniła z wierszy wchodzących w skład tomu portrety polskich rycerzy ubiegłego wieku, które po młodopolsku są portretami ich szlachetnej duszy, czystości wyznawanych przez nich idei. Tom ten jest swego rodzaju wykazem bohaterskich postaci i ich zaszczytnych czynów. Rozpoczynające ten rejestr nazwisko biskupa Sołtyka otwiera długą listę narodowych bohaterów, takich jak Józef Pułaski, Kazimierz Pułaski, ksiądz Marek broniący Baru, Jan Sawa, Tadeusz Rejtan, książę Józef Poniatowski, Tadeusz Kościuszko, Jan Kiliński, Henryk Dąbrowski, Jakub Jasiński, Cyprian Godebski i inni. Trzeba przy tym zauważyć, że jako szczególny kontekst tego rycerskiego bohaterstwa będzie powracało w całym tomie Konopnickiej doświadczenie klęski. Wiele utworów w zbiorze poświęconych zostało właśnie temu bolesnemu przeżyciu, o czym świadczą tytuły: *O maciejowickiej klęsce*; *Upadek Powstania w Wielkopolsce*; *Kapitulacja Warszawy* itp. Tytułem trzech wierszy mówiących o konfederacji barskiej, odwróceniu Napoleona spod Moskwy oraz bitwie pod Kruszyną – jednej z bitew powstania styczniowego – stało się także samo słowo „klęska”⁴, które w jakiś sposób kumuluje nastroje tomu. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że tematem utworów Konopnickiej są wydarzenia wieku dziewiętnastego, wieku narodowej niewoli, a nie np. dzieje Rzeczypospolitej szlacheckiej z jej chwałą polskiego oręża.

Rycerski honor i odwaga zostały opisane w tomie jako sąsiadujące z nieuchronną klęską, przez co nabrały cech heroiczných. I to właśnie polski heroizm jest głównym obiektem zainteresowań poetki. On bowiem jest dla Konopnickiej kluczem do polskiego ducha. W jednym z trzech wierszy otwierających tom i jednocześnie zapowiadających jego problematykę poetka napisze:

Ojczyzna moja – to ten duch narodu,
Co żyje cudem wśród głodu i chłodu [...]

konkretyzując jednocześnie owo pojęcie ducha narodowego jako

[...] praojców sławę,
Szczerbiec Chrobrego, Cecorską buławę,
[...] duch rycerski, szlachetny a męski,
[...] nasze wielkie zwycięstwa i klęski⁵.

³ Ibidem, s. 100.

⁴ Ibidem, s. 14, 112, 193.

⁵ Ibidem, s. 3.

Etos rycerski wraz z jego wzorami postaw heroiczych stał się w wierszach Konopnickiej rdzeniem narodowej świadomości. Dlatego też poetka – przytaczając poszczególne heroiczne epizody dziewiętnastowiecznej historii – zwraca szczególną uwagę na ich obecność w zbiorowej pamięci, która jest jednym z elementów konstytuujących tę narodową świadomość. Odtwarza je właśnie dlatego, że mają one swoje trwałe miejsce w tej pamięci, którą można byłoby nazwać plebejską⁶. Plebejska pamięć wydarzeń staje się więc w jej wierszach podstawą rekonstrukcji historii. Tak jest właśnie w przypadku zdarzeń insurekcyjnych roku 1794, których obecność w zbiorowej świadomości uzasadnia podjęcie tematu:

O ty wielki roku,
 Kościuszkowski roku,
 Dotąd ciebie wspominają
 Starzy ze łzą w oku!⁷

Opowieść o dziejach Mariana Langiewicza kończy stwierdzeniem:

Póki Góry Świętokrzyskie
 Będą w Polsce stały,
 Póty imię Langiewicza,
 Swej nie zbędzie chwały!⁸

Przywoływanie epizodów insurekcji nabiera szczególnej racji wobec stwierdzenia, że jej bohaterowie przeszli do narodowej pamięci.

Bohaterów garstko dzielna,
 Pamięć twoja nieśmiertelna.
 I wróg nawet czoła chyli
 gdzie my legli, gdzie walczyli!⁹

W wierszu zamykającym tom, pełniącym funkcję swoistego podsumowania całości, wszystkie wydarzenia, które stały się podstawą poszczególnych liryków, nazywa się „pamiętnymi czyny”¹⁰, czyli tymi, które zatrzymane zostały w zbiorowej świadomości, co też uzasadniło ich obecność na kartach zbioru i nadało sens ich przywołaniu. Zbiorowa pamięć heroiczych czynów i ich bohaterów daje więc impuls Konopnickiej – jako autorce *Śpiewnika* – do przeżywania i rekonstruowania historii. Zbiorowa pamięć nadaje kształt odtwarzanym wydarzeniom. Fragmenty przeszłości odsłaniają się poprzez szablony tej pamięci, która pobudza literacką wyobraźnię do wypełnienia konturów historii.

⁶ Widać to wyraźnie chociażby na przykładzie wiersza *O maciejowickiej kłęsce*, w którym każdą strofę kończy naśladujący ludową przyspiewkę i występujący w funkcji refrenu wers „Hej, pod Maciejowicami”. Ibidem, s. 81–85.

⁷ Ibidem, s. 44.

⁸ Ibidem, s. 173.

⁹ Ibidem, s. 86.

¹⁰ Ibidem, s. 204.

W ten oto sposób pamięć staje się w tomiku Konopnickiej podstawą refleksji, ale także instrumentem poetyckiego mówienia o przeszłości. Obecność postaci i wydarzeń w zbiorowej pamięci motywuje podjęcie tematu, ale jednocześnie też struktura pamięci uzależnia od siebie tok mówienia w zbiorze. Już pierwszy kontakt z tekstem Konopnickiej pozwala na stwierdzenie, iż to właśnie rygory pamięci decydują o kształcie artystycznym tomu. Kolejne epizody wieku XIX przywoływane są w porządku chronologicznym, a sygnałem wywoławczym dla każdego z nich jest data, którą eksponuje już tytuł wiersza. W ten sposób poszczególne liryki tworzą kalendarium dziewiętnastowiecznego heroizmu. Pojęcie kalendarium przywodzi natomiast na myśl ten sposób rekonstrukcji historii, którego narzędziem jest właśnie pamięć. Chronologiczny spis zdarzeń z przeszłości nie poddanych żadnej myśli porządkującej, żadnej syntezie jest funkcją przede wszystkim zdolności pamiętania jako najważniejszej dyspozycji mówiącego o przeszłości i odtwarzającego jej obraz. Forma kalendarium jest w tym tomie pierwszym sygnałem realizacji tej strategii artystycznej, o formule której decyduje pamięć.

Również dla sposobu mówienia w każdym pojedynczym wierszu podstawowa wydaje się kategoria pamiętania. Każdy z utworów – jak to już zostało powiedziane – jest rodzajem encyklopedycznego skrótu minionych zdarzeń, przy czym encyklopedyczność ta ujawnia się szczególnie w wyliczaniu nieskończonej liczby nazwisk wszystkich tych, którzy przelali swą krew w obronie honoru i ojczyzny. W tej panoramie polskiego dziewiętnastowiecznego czynu zbrojnego, jaką tworzą wiersze ze *Śpiewnika*, postaci mniej lub więcej znanych bohaterów uwidocznione zostały jak najdrobniejsze szczegóły pejzażu. Wiersze zatytułowane *Wąwóz Samosierry (1808)* oraz *Oblężenie Saragossy (1808)* są przykładami tego sposobu wypowiedzi, którego logika jest tożsama z logiką pamięci. Próbuja one dokonać opisu bitew poprzez wyliczanie poległych bohaterów:

Tam Chłopicki walczył dzielnie,
Męstwem wślawion nieśmiertelnie.
Tam zginęła garść niemąla,
Których imię wieńczy chwała.

Wasilewski padł tam mężny,
Padł Wysocki i Lipiński,
Tam Laskarys dzielny zginął,
I granatem trafion Gliński.

Tam Markowski w pojedynkę
Wziął sześć armat bez obrony,
Bo uciekły kanoniery,
Myśląc, że jest człek szalony¹¹.

¹¹ Ibidem, s. 106.

Ten specyficzny sposób opisu zdarzeń, dokonywanego za pomocą wykazu związanych z nim postaci staje się funkcją takiego przeżywania historii, które jest przeżywaniem jej poprzez detal, czyli myśleniem o niej jako o zbiorze faktów nie poddanych żadnej historycznej analizie, a zastrzymywanych jedynie przez pamięć.

Poza tym wszystkie wydarzenia minionych lat relacjonowane są w taki sposób, jakby przebiegły we współczesności, dokonywały się obecnie. W wierszu pt. *Przysięga Tadeusz Kościuszko „na krakowskim rynku [...]* Dziś przysięgę składa [podkr. – D.K.]¹². W opisie bitwy pod Raclawicami ranne rosy „świecą”, a kosynierskie kosy „migają się w jasnym słońku” na oczach czytelnika¹³. W wierszu pt. *Uniwersał połaniecki* pisze się aktualizując wydarzenia:

Jeszcze echo raclawickie
w polu się kołyszce,
A w Połańcu pan Kościuszko
Uniwersał pisze...¹⁴

W tej szczególnej narracji wydarzenia historyczne zmieniają właściwą sobie perspektywę czasową, zatracają dystans temporalny pomiędzy sobą. Wszystkie zaczynają funkcjonować w jednej płaszczyźnie czasowej. Dzięki temu naśladują mechanizm pamięci, która rejestruje zdarzenia nie rozróżniając faz czasowych, w których miały one miejsce. To ujęcie czasu, utrwalające rzeczywistość wciąż w tej samej fazie, przywodzi również na myśl malarski sposób przedstawiania momentu historycznego na obrazie, który tak samo rezygnuje z absorbowania odbiorcy perspektywą upływu czasu. Do podkreślenia tej paralelności prowokuje w jakiś sposób ikonograficzny rodem wizerunek bohaterskich postaci portretowanych w lirykach z tomu. Np. Tadeusz Reytan z wiersza Konopnickiej jest bliźniaczym bratem Reytana z obrazu Jana Matejki, tak jak jego malarski sobowtór „Położył się w progu / szablę w ręku gniecie: / – chyba że po moim trupie, / do zdrady dojdziecie!”¹⁵. Ta ikonograficzna zależność w tomiku Konopnickiej z jednej strony wyostreza rysunek postaci, czyniąc je scenicznie wyrazistymi, z drugiej natomiast – jeśli wziąć pod uwagę poczynioną już tutaj refleksję na temat dominacji w nich żywiołu historycznego nad lirycznym – pozwala na zestawienie wierszy z omawianego tomu z tym gatunkiem piśmiennictwa, który jest opisem obrazów, a który w latach 40. XIX w. sprzyjał kształtowaniu się techniki „opisu unaoczniającego, bezpośredniego i uwrażliwionego na detal”¹⁶. To powinowactwo zaś każe spojrzeć na wiersze ze *Śpiewnika*

¹² Ibidem, s. 46.

¹³ Ibidem, s. 53.

¹⁴ Ibidem, s. 55–56.

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazach prozą w okresie powstaniowym 1831–1863*, Wrocław 1972, s. 126.

historycznego jako na liryczne obrazki, dla których typowa jest plastyczność relacji, malarskość wizji. Konopnicka nawiązując do obrazka ukształtowanego pod wpływem dziennikarskiej relacji zawartości fabularnej obrazu nie abstrahuje także od moralistycznego komentarza, który był nieodzownym elementem opisu obrazu¹⁷. Funkcję takiego komentarza pełni zazwyczaj refleksja zawarta w ostatniej strofie, dokonująca etycznej oceny opisywanych zdarzeń, wskazująca w ten sposób na wzory współczesnych zachowań. Historię Szymona Konarskiego kończy np. strofa podkreślająca jego bohaterstwo jako godne naśladowania:

Tak zginął Konarski,
Bohater nasz miły!
A z kajdanów jego, Polki
Pierścienie nosiły¹⁸.

Właśnie ten rodzaj artystycznego mówienia, którego właściwością jest malarskość oddająca wiernie, prócz wrażeń zmysłowych i akustycznych, także różnorodność oraz wielość szczegółów i przedmiotów, pozwolił w wierszach Konopnickiej na rejestrowanie oraz mnożenie faktów, nazwisk i dat. Właśnie werystyczna forma obrazka sprzyja stworzeniu w tym tomie czegoś w rodzaju encyklopedycznego skrótu historii polskiego wieku dziewiętnastego, wierszowanego wykazu bitew i potyczek wojskowych.

Konopnicką interesuje nie tyle sama historia, ile – jak to już zostało zaznaczone wcześniej – jej projekcja w zbiorowej pamięci. Rekonstruuje ona nie tyle historyczne fakty, co ich świadomość, ich pamięć. Odtwarzanie toku tej pamięci uzależniło od siebie strukturę artystyczną tak całego tomu, jak i jego poszczególnych utworów. Strategia mówienia w tomie podporządkowana została strategii pamiętania. Strategia pamiętania sprawiła natomiast, że logika mówienia zarówno na poziomie całości, jak i pojedynczego wiersza poddała się idei dokumentowania faktów bez próby ich syntezy oraz porządkowania w czasie. Pamięć więc tym samym stała się w zbiorze nie tyle przedmiotem refleksji, co kategorią artystyczną.

W tym miejscu rodzi się niezwykle ważna dla interpretowanego tomu dygresja. Oto funkcję kategorii artystycznej zbioru pełni tak naprawdę kategoria psychologiczna. Pojęcie pamięci przynależy bowiem do obszaru wiedzy o mechanizmach ludzkiej świadomości, mechanizmach procesów psychicznych rządzących ludzkim zachowaniem. Porządek psychologiczny zdominował w zbiorze Konopnickiej porządek estetyczny. Ze względu na to, że sposób mówienia poddany został w nim rygorom pamiętania, dokonało się bardzo charakterystyczne przełożenie tego, co tworzy sferę przeżywania, na to, co przynależy do sfery wyrażania. Sfor-

¹⁷ Ibidem, por. także B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 153.

¹⁸ M. Konopnicka, *Śpiewnik...*, op. cit., s. 162.

mułowanie powyższego wniosku daje podstawę do dalej idących dociekań. Postrzeganie *Śpiewnika* jako zorganizowanego artystycznie przez kategorię psychologiczną pozwala na dostrzeżenie w tym zbiorze, wydanym w 1904 roku, powinowactw ze współczesnymi mu utworami modernistów. W tym momencie otwiera się zaskakujący i na pewno kontrowersyjny w jakiś sposób kontekst porównań tomu Jana Sawy np. z *Weselem* Wyspiańskiego, w którym również forma wypowiedzi została sfunkcjonalizowana ze względu na psychologię zbiorowości, oczywiście tej polskiej zbiorowości. Uczynienie z kategorii psychologicznej klucza do formuły artystycznej zbioru zakłada, podobnie jak w *Weselu*, konieczność jego lektury w porządku emocjonalnym, a nie w porządku dyskursywnym, traktowania go jako zapisu zbiorowej świadomości, a nie zbioru zrjonalizowanych sądów.

Pamięć jako kategoria artystyczna stała się w tomiku Konopnickiej narzędziem poszukiwania „ducha narodu”, czyli jego wiecznej terażniejszości. Ta właśnie funkcja pamięci uzasadnia fakt, że oddaniu jej mechanizmów posłużyła w tomie forma lirycznego obrazka wraz z jego reportażową konkretnością i zamięłowaniem do detalu, a przede wszystkim z jego werystyczną intencją chwytania natury „na gorąco”, pozwalającą przede wszystkim na uchwycenie żywiołu polskiej świadomości. Paradoxem jest natomiast fakt, iż ta sama kategoria pamięci, której zrealizowaniu w tekście służy forma obrazka jako gatunku posiadającego szczególną pozycję w repertuarze form pozytywistycznych, tak naprawdę otwiera perspektywę interpretowania wierszy z tomu Konopnickiej w kontekście dokonań modernistycznych.

„Późna” poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów

Przełomowe chwile w życiu i twórczości artysty... Szukamy ich, by wesprzeć myśl własną, uporządkować natłok wiedzy i wrażeń. W artystycznej biografii Konopnickiej daje się wskazać przynajmniej jeden moment zwrotny: rok 1890. Wyjazd z kraju, tułacza wędrówka po świecie, przenosiny z miejsca do miejsca. Obrona własnej suwerenności przed obowiązkami rodzinnymi, redaktorskimi, publicznymi. Zmiana perspektywy, budowanie dystansu, smakowanie wolności. Najdosłowniej pojęta podróż na południe, mająca ukoić bóle schorowanego serca, ale i podróż duchowa przynosząca, nie od razu, a po latach, doświadczenie wewnętrzne o zaskakującej skali doznań.

Konopnicka mistyczna? Rozpoznanie trochę szokujące, choć niezupełnie nowe. Pojawiało się w historii literatury. Charakterystyczne jednak, że o mistycyzmie Konopnickiej pisali badacze mniej uznani, mniej zasłużeni, prawie wyłącznie kobiety: Dicksteinówna, Petrażycka. W latach dwudziestych, kiedy wychodzą książki wymienionych autorek, trop mistyczny w odniesieniu do Konopnickiej był nowością i wyzwaniem: „Dotychczasowa krytyka – podsumowywała Julia Dickstein-Wieleżyńska – nie wymówiła tego wyrazu w zastosowaniu do niej, owszem nieraz odżegnywała się od niego. Feldman pisze: «nic bardziej obcego jej naturze, jak mistycyzm. Od Słowackiego przejęła nie ideę, lecz formę skrzącą, frazeologię typową»¹.

Zdaniem Dicksteinówny rzeczy mają się inaczej. Mistycyzm Konopnickiej ujmuje ona jako integralną część jej dojrzałej twórczości, czulej na konflikt ducha i materii, pogodzonej z perspektywą śmierci. W „późnym” okresie, pod wpływem podróży, lektur, „nadmorskich refleksji”, duchowy wymiar tej poezji wykrystalizował się i wyostrzył. Pojawiły się motywy, które odsyłały wprost do myśli mistycznej: ewolucja duchowa, „wyraźny rzut metempsychozy”, cierpliwość, wyniesienie ponad „czasowe miary”. Dicksteinówna nie przesadzała źródła tych motywów. W przeciwieństwie do Petrażyckiej² zwracała uwagę nie tylko na zbieżności z twórczością polskich romantyków, ale pisała także o tropie „indu-

¹ J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927, s. 157.

² J. Petrażycka-Tomicka, *Mistycyzm Konopnickiej*, Lwów 1924.

skim”, znanym choćby z *Upaniszad*³, o „potrąceniu o Platona i Kanta”, o nucie Schopenhauerowskiej⁴. Z naciskiem podkreślała jednak suwerenność poetki wobec doktryn filozoficznych, czasami wymuszoną niedostatecznym wykształceniem, a przede wszystkim jej wrażliwość, która nadawała poezjom ton własny.

Kto ma rację: dwie entuzjastki twórczości Konopnickiej czy zastęp profesjonalnych krytyków odmawiających jej umiejętności zręcznego budowania filozoficznych rozpoznań i uogólnień?⁵ A jeśli mistycyzm – to jaki? Skąd czerpany? Czemu służący? Jak głęboko przyswojony? Prawdziwy czy zapożyczony z zewnątrz? Kostium, frazeologia czy olśnienie faktycznie przeżyte?

W próbach odpowiedzi na te pytania ograniczę się właściwie do szczegółowej analizy jednego zbioru poezji – *Głósów ciszy*, wydanych w Warszawie w roku 1906. To główny dowód w sprawie. Główny i poniekąd jedyny. Podjęty przez Konopnicką trud intelektualnego przedzierania się przez mistyczne teksty romantyków, poświadczony znakomitymi rozprawami krytycznymi, jak również wyraźny zwrot ku religii i kwestiom estetyczno-filozoficznym w zbiorach *Z mojej Biblii*, *Italia* – to przygotowanie do mistycznego etapu twórczości.

Grecki źródłosłów wyrazu „mistyka” odsyła do wyrażenia „zamknięcie oczu”. „Kto zamknie oczy na świat zjawisk ziemskich, tego dusza staje się zwierciadłem zaziemskiego świata” – pisze Jan Gwalbert Pawlikowski w swoim monumentalnym dziele *Mistyka Słowackiego*⁶. Żeby przeniknąć tajemnicę świata, trzeba się odeń odwrócić, wyplatać z kolein życia, pograżyć w wewnętrznej ciszy. Konopnicka tęskni do tego pozaziemskiego spokoju już w wierszach z tomu *Italia*, wzywając na pomoc morskie bezmiary. „Na morze! Hej, na morze odbijaj od ziemi” – zawoła w wierszu *Al mare*. A w przepięknym sonecie *Mare morto* powie wprost: „Ciszy chcę! Do wiecznego tęskno mi spocznienia”⁷. Za pierwszy sygnał fascynacji morzem można uznać, jak się zdaje, fragment *Wrażen z podróży*:

³ *Upaniszady* zostały przełożone na język polski dopiero w 1913 roku przez S.F. Michalskiego, wcześniej fragmenty przetłumaczył W. Berent („Chimera” 1907). Z dziełem tym mogła się Konopnicka zapoznać wcześniej, np. w bardzo cenionym przekładzie na niemiecki P. Deussena. Tak czy inaczej zbieżność niektórych wierszy *Głósów ciszy* z filozofią indyjską jest zadziwiająca.

⁴ J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka...*, op. cit., s. 200–201.

⁵ Filozoficzne wiersze Konopnickiej, także sprzed okresu „mistycznego”, nie cieszyły się dobrą opinią u krytyków. Zdaniem S. Kozłowskiego wiersze te: „placzą się w bezbarwną wiazankę definicji, usiłują zamknąć w ciasne ramy określeń zjawiska nieujęte, niezbadane przez wiedzę. Praca to płonna, a przy tym tak bardzo nieartyścyczna!” (S. Kozłowski, *Maria Konopnicka. Szkic krytyczny*, Warszawa 1901, s. 63). Sceptyczne uwagi o filozoficznych poezjach zawiera także książka A. Mazanowskiego, *Maria Konopnicka. Charakterystyka literacka pisarzy polskich XX w.*, Lwów–Złoczów [1913].

⁶ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, Warszawa 1909, s. 113–114.

⁷ Interpretując ten wiersz Antoni Potocki pisał o „nostalgii za niepowrotem” (A. Potocki, *Szkie literackie*, Lwów 1902, s. 90).

Wielkim poetą był Bóg, kiedy stwarzał morze. On uczył je ciszy, jako niemowlę swoje – i ryku – jako lwa puszczy. A teraz ludzie tu chodzą myśleć w głąb i wzwwyż, a inni przychodzą puszczać oczy, jak mewy głodne, po dalekości jego; i odejdą ci i tamci – i pomrą. A morze przyjdzie pytać o nich u brzegów; lecz pątników jednodniowych ziemi – kiedyż imiona zakryte są przed prędkim wichrem zapomnienia?⁸

W morskich reminiscencjach śmierć rozumie się szczególnie. Nie jest końcem, kresem ani zamknięciem. To raczej, jak pisze poetka w innym wersie sonetu *Mare morto*, oddanie ducha „bratu rybołówów”, a zatem przejście w inny wymiar pozaziemskiego istnienia.

To specyficzne rozumienie śmierci rozwija Konopnicka w tomie *Głosy ciszy*. Śmierć oznacza tu osiągnięcie stanu bierności i wyciszenia, który otwiera duszę „najściu Bóstwa”⁹, umożliwia przeniknięcie prawdy świata, jak w XXVII utworze cyklu *Z Ksiąg ducha*¹⁰:

...Ludzkie oko, słabe oko,
Gwiazd miliony widzi w dali...
Widzi, jak się gdzieś w bezmiarach,
Nieskończoność światów pali.

Przech mi wątpić, że w mym duchu
jest zamknięte oko boże,
Którym ujrzę słońce prawdy,
Gdy za grobem je otworzę. (s. 123)

Śmierć może dotknąć tylko zewnętrznej powłoki ludzkiego istnienia. Duch pozostaje nieśmiertelny, co oczywiście dla każdego chrześcijanina, a może także buddysty. Dla chrześcijańskiego mistyka oczywista staje się jeszcze inna prawda: uwolniony duch bierze udział w wysiłku samodoskonalenia, którego zwieńczeniem jest bezpośredni kontakt z Bogiem:

Duch twój, przez mgnienie owo, nie jest twój, lecz boży
A ta jest chwila
Współpracy twojej z nieśmiertelnym trudem
Ducha, co tworzy
Światło wieczności. (s. 35)

W innym wierszu tego samego tomu poetka pisze jeszcze dobitniej o potrzebie wyjścia poza siebie:

Śmierci się lękasz, jak srogiego kata?
Uczyń swoim życie świata!
Rozwal, rozrzuć te mury,
Którymiś się odgrodził od żywej natury. (s. 37)

⁸ M. Konopnicka, *Wrażenia z podróży*, Warszawa 1884, s. 83.

⁹ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 113.

¹⁰ Jeśli nie podam inaczej, cytuję wiersze z tomu *Głosy ciszy*, Warszawa 1906 (stronę lokalizuję w tekście).

Jak można dokonać oswojenia świata? Przez pokazanie, że jest on stworzony z pierwiastka wspólnego wszystkim bytom, że jest przestrzenią ducha, wspinającego się coraz wyżej w swym dążeniu do doskonałości. Ewolucjonizm jest ważnym składnikiem mistyki, szczególnie mistyki dziewiętnastowiecznej, która dyskutowała osiągnięcia nauk przyrodniczych. Pojawia się u Fouriera, Renauda, Hennequina, Towiańskiego, Mickiewicza, wcześniej u Saint Martina¹¹, no i oczywiście u Słowackiego. Jest podstawą jego koncepcji genezyjskiej.

Konopnicka przejęła ewolucyjne myślenie. Wspierały ją w tym także systemy przyrodnicze i filozoficzne drugiej połowy wieku, m.in. darwinizm. To przejęcie dotyczyło nie tylko ogólnej teorii duchowego postępu, ale różnych dogmatycznych szczegółów ewolucjonizmu rozwijanego m.in. przez Słowackiego, Mickiewicza i Towiańskiego. Odnajdziemy w jej poezji ważne dla polskich romantyków zjawisko solidarności duchów, przekonanie o wzajemnej zależności różnych form bytowych. W wykładzie Słowackiego duch dźwigający się na wyższy stopień ewolucji pociąga za sobą całą przyrodę. „Ta wzajemna zależność stworzenia, to pojęcie w istocie głęboko etyczne. Zawiązuje ona węzeł moralny w sposób prosty i silny” – komentuje Pawlikowski¹². Towarzyszy temu rozpierające poczucie radości, nieobce Konopnickiej.

Jeszcze mocniejszy węzeł zawiązuje się wtedy, gdy duch – na skutek descendencji, czyli wstecznego ruchu innych duchów – czuje się odpowiedzialny za cudze winy¹³. Jak się zdaje, takie jest źródło odpowiedzialności narodowej, przedstawione przez Mickiewicza w IV kursie *Prelekcji paryskich*¹⁴. „Naród jest całością organiczną, żywą – jak człowiek” – komentuje Pigoń¹⁵. W życiu narodu, tak jak w życiu przyrody i w życiu jednostki, nic nie ginie. Także zadawnione zło musi zostać okupione osobistą zasługą żyjącego pokolenia. Konopnicka w podobnym znaczeniu mówi nie o narodzie, ale o ludzkości. Porównuje zbiorowisko ludzkie do łodygi rośliny o chorych korzeniach:

Olbrzymi korzeń winy,
Płacze ludzkie rośliny
W bór, niezbytej gęstwiny...

¹¹ Zob. S. Pigoń, *Idee St. Martina w „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego”*, [w:] tenże, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*, Lwów 1922.

¹² J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 41.

¹³ O „metempsychozie wstecznej” w *Biesiadzie Towiańskiego* zob. S. Pigoń, „*Biesiada*” A. Towiańskiego i jej komentarz w IV kursie „*Prelekcji paryskich*” A. Mickiewicza, [w:] tenże, *Z epoki Mickiewicza...*, op. cit., s. 266.

¹⁴ W wykładzie XII kursu IV *Prelekcji paryskich* na pytanie „Co pozostaje nam czynić?” Mickiewicz odpowiada: „Trzeba uczuć się członkiem swego Kościoła, synem swego narodu, potomkiem odpowiedzialnym za wszystkich swoich przodków w rodzinie duchowej i doczesnej” (A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, przekład z francuskiego i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i opracowanie M. Piwińska, Kraków 1997, t. 2, s. 300

¹⁵ S. Pigoń, „*Biesiada*” A. Towiańskiego..., op. cit., s. 297.

Kto widzi to zło, musi mu przeciwdziałać. Musi się zdobyć – jak człowiek wieczny Mickiewicza – na odwagę, determinację, poświęcenie, męstwo, żarliwość:

Chcieli czystą mieć duszę? –
Z siekierą w bór ten muszę,
Aż korzeń złego ruszę! (s. 128)

Mistyczny ewolucjonizm miał swoje dalsze konsekwencje. Pawlikowski pisze: „Indywidualna nieśmiertelność duszy i ewolucja prowadzą prawie niezbędnie do przyjęcia palingenezy, nauki o powrocie, o wielokrotnym wcieleniu”¹⁶. Ewolucjonizm mistyki Konopnickiej zaznacza się w pędzie ku górze, w tęsknocie za kształtem doskonałym. Zdaje się jednak, że tu i ówdzie, wyraźnie i wcale nie tak rzadko pojawia się obraz palingenetycznych wcieleń:

Wszystek we wszystkim, przez życia znój,
Bądź, duchu mój,
Na każdą zmianę gotów,
I każdej formie bytu poddawaj się miękko,
Pod Mistrza ręką!
Bo od słonecznych grotów,
Aż po mogilne czerwie,
Nić życia się nie zerwie,
I śmierci ją wrzecziono
Odda nienaruszoną
Na srebrny wątek mlecznych dróg,
Którym ty – cewką, tkaczem – Bóg! (s. 108–109)

Wiersz ten stanowi dla czytelnika prawdziwe wyzwanie; nasuwa różne możliwości interpretacyjne, sięgające głębiej lub płycej w teorię i praktykę romantycznego mistycyzmu. Narzuca się tutaj przede wszystkim mistyczne pojmowanie śmierci jako części lub jądra życia (wrzecziono śmierci nawija nić życia; mogilny czerw jako zarodek przyszłych istnień). Także obraz mlecznych dróg, którymi duch przepływa niczym krew w żyłach, nasuwa skojarzenia z tymi teoriami mistycznymi (choćby to wianizmem), w których doświadczenie cielesne jest sposobem osiągnięcia doskonałości duchowej.

Można też pójść dalej i uznać, że Konopnicka daje w tym utworze przykład szczególnego rodzaju przewcieleń palingenetycznych: palingenezy z tzw. transmigracją¹⁷. Polega ona na wejściu ducha w kształty zupełnie mu obce, narzucone wolą Boga (ręką Mistrza), a nie wypracowane własnym wysiłkiem.

Czy jednak teorią transmigracyjnej palingenezy można objaśniać sąsiedni wiersz tomu ...*Nie twarndnij mi, w zmartwiały pień / O duchu mój!* –

¹⁶ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 240.

¹⁷ Ibidem, s. 240.

tego przesądzić nie potrafię. Obraz powstającego Pana, uderzającego toporem w stwardziały pień drzewa–ducha, by naciąć jego korę i wydobyć „świeżego życia latoróżgi” – wydaje się bardzo wieloznaczny. Podobnie jak inna metafora tego wiersza zaczerpnięta z Biblii: skalista glina poddawana kruszącej sile Boga. Interpretuję te obrazy tak: świat ducha jest niegotowy. Trwa przez ruch. Zmienia swoje oblicze. Ten porządek rzeczy wymaga ze strony istot żywych – ofiary. Muszą się one poddać presji form nowych, złożyć nie tylko spokój, ale i życie na ołtarzu ewolucji. Historia kaleczącego drzewa i miazdżonej gliny przypomina historię ślimaka z genezyjskiej modlitwy Słowackiego:

Pierwsza więc ofiara tego ślimaczka, który prosił Cię, Boże, abys mu w kawałku kamiennej materii pełniejszym żywotem rozweselić się pozwolił, a potem śmiercią zniszczył, była już niby obrazem ofiary Chrystusa Pana i niestraconą została¹⁸.

Obraz Chrystusa wpisany jest też nienatrzętnie w wiersz Konopnickiej: *I krew popłynię z ran*. Figura Syna Bożego, choć drugoplanowa, jest tu niezbędna. To ona objaśnia paradoks mistycyzmu ewolucyjnego. Jeśli nie ma śmierci, jak można mówić o ofierze? Tak jak w przypadku Chrystusa – odpowiada Słowacki, a po nim Konopnicka. Zmartwychwstanie nie zatrzymuje krwi płynącej z ran, nie koi bólu i trwogi, nie zacierza poświęcenia. Trwoga przed cierpieniem i bólem jest czymś realnym, dotykalnie istniejącym, heroicznym.

Wydaje się, że w wierszach Konopnickiej mamy jednak częściej do czynienia z innym przypadkiem palingenezy, takim, „gdzie dusza sama sobie urabia ciało”¹⁹:

Kształt jutra, jego duszę,
Dzisiaj wydumać muszę,
Nim dobędzie je dłużej czasu z życia brył...

A nie ma mi przyszłości
Nad tę, która z mych kości
I z żaru ducha mego weźmie zaczyn sił! (s. 114–115)

Tutaj aktywność indywidualna, motywowana potęgą woli, jest źródłem wszelkiego stworzenia. Wznoszący się duch buduje nie tylko własną przestrzeń wewnętrzną. On stwarza świat, odsuwa śmierć. „Rozrywam kraty / Mogiłnych leż / I w zmartwychwstania biję spiż!” – powie poetka w wierszu *A moje prawo – rosnać wzwyż*. Duch sięga więc bezpośrednio w kompetencje boskie. Jest twórcą, dawcą życia, panem śmierci, wojownikiem słusznej sprawy, żołnierzem Chrystusa (wiersz *...Młody żołnierzu, młody żołnierzu / W jaki ty idziesz bój?...*).

¹⁸ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1983, s. 563.

¹⁹ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 240.

W grupie wierszy, odwołujących się, polemicznie i przewrotnie, do teorii palingenezy, znajdujemy utwór ...*Ilem ja świtów i zachodów miał/ Czy wiem już sam!*. To wyznanie ducha zmęczonego swą pracą, szukającego odpoczynku na „łakach księżycowych”, ducha bardzo ucłowieczzonego, zatroskanego ogromem podjętego dzieła. Przez skromność i uzwyčajnienie współgra z tym ujęciem obraz ducha pielgrzymującego (*Wieczność pielgrzymy jest jako tchnienie*). Ten duch nie rośnie wwyż jak inne duchy palingenezy. Raczej krąży po kole. Pojawia się i ginie, by znowu powrócić, niczym kwiaty na wiosnę. Nie będzie chyba nadużyciem interpretacyjnym, gdy dopowiemy, że utajone istnienie odbywa się tutaj w jakiejś formie skondensowanej, ściągniętej do minimum. Skłania do takiego rozumienia strofa ostatnia wiersza:

Wieczność pielgrzymy jest jako rosa,
Między trawami polnymi...
Rankiem ją piją ciche niebiosy,
A noc – oddaje znów ziemi. (s. 102)

Kropla rosy jest tu materialnym przetrwalnikiem czy podścieliskiem istnienia wiecznego. Jak ziarno dla rośliny. Jak śmierć dla życia. Teoria palingenezy często ujmuje stan śmierci jako inwolucję, kondensację życia do postaci zminimalizowanej. Słowacki powie w *Królu–Duchu*: „I duch się cały skupił w jedno ziarno”²⁰. Towiański będzie mówił o „zarodzie ducha”. Narodziny będą w tym układzie ewolucją, rozwinięciem uśpionych, skomprimowanych mocy i kształtów²¹. Czy Konopnicka, czyniąc kroplę rosy tajnym współpracownikiem życia, знаła te teorie – nie wiem. Nie potrafię tego potwierdzić i nie potrafię wykluczyć.

Mimo tych wątpliwości do zarysowania analogii z romantykami i romantycznymi (a także wcześniejszymi) teoriami mistycznymi upoważnia mnie mnogość wspólnych szczegółów. Jednym z nich jest zagadnienie pamięci metempsychicznej lub – jak powiadają inni – organicznej. Wiąże się to z pytaniem, czy ewoluująca dusza zachowuje w swej nieświadomości ślad wcześniejszych wcieleń i doświadczeń. Mistycy, staroindyjskie *Wedy* dają odpowiedź pozytywną: tak. Nachodzące nas reminiscencje, różne *déjà vu* – to właśnie dobijająca się o uwagę przeszłość. Pamięć innych wcieleń. U Słowackiego o doświadczeniach przebytych często przypominały zmysły. Np. wrażliwość na zapachy miała przypominać o roślinnych wcieleniach wyemancypowanego ducha²². Czy można w związku z tym przejść obojętnie obok tego wiersza Konopnickiej (cytuje fragment):

²⁰ J. Słowacki, *Król–Duch. Rapsod Pierwszy, Pieśń III, XXXVI*. Cyt. według: *Dzieła wybrane*, op. cit., s. 876

²¹ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 240.

²² J. Słowacki, *Genezis z Ducha*. [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, op. cit., s. 574.

...Własny aromat każdy nosi w duszy,
A śmierć go nie naruszy,
Nie stłumi grób w swej głuszy.

Przez wieczność – i z ciał w ciała,
Pachnąca idzie cała
Dusza – jak róża biała...

A insza w siebie chłonie
Żywiczne, ostre wonie,
Jak bóbr, gdy słońce tonie...

Insze, przez lat tysiące
Są fijołkami tchnące,
Świeżością traw na łące...

Dalej Konopnicka pisze o innych jeszcze zapachach, a na koniec dodaje, że czasami nieznany zapach przeraża. Czyż?

Głobowych wonią kwiatów.
Przywianą z obcych światów,
Z tajemnych aromatów... (s. 98–99)

Nie przychodzi mi do głowy żadna inna sensowna interpretacja, która rozjaśniałaby tajemniczość tego utworu. Anamneza mistyczna jest tu jedynym wytłumaczeniem.

Podążając za mistycznymi dogmatami, Konopnicka nie mogła nie popaść w sprzeczności charakteryzujące ten sposób myślenia. Te wewnętrzne paradoksy są bodaj najwyraźniejszym dowodem głębokiego uwikłania się w dziewiętnastowieczną filozofię ducha. Po pierwsze, mam tu na myśli sprzeczność między tezą o istnieniu duszy indywidualnej a ciążeniem ku panteizmowi. Dusza jednostkowa jest podstawą procesu ewolucji i palingenezy. To indywidualne duchy doskonała się i przeobrażają postać świata. Celem ostatecznym tej ewolucji jest zbliżenie się do Boga, doświadczenie bezpośredniego z nim kontaktu. Panteizm rozmywa indywidualność; oznacza inny sposób połączenia się z pierwiastkiem uniwersalnym, ale za cenę tego, co można by nazwać utratą osobowości.

Pawlikowski pisze, że filozofia ubiegłego wieku zdawała sobie sprawę z tej sprzeczności. Szukano formuł pośrednich, które godziłyby immanencję Boga z autonomią osobowości. Fourierysty np. wprowadzili pojęcie duszy zbiorowej²³. Częściej jednak przystawano na tę wewnętrzną sprzeczność; posługiwano się jednocześnie pojęciem duszy indywidualnej i skłaniano się ku panteizmowi. Podobnie radził sobie Słowacki,

²³ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 221.

próbując tak definiować tęsknotę duszy za istotą boską, by nie usuwała ona (tęsknota) indywidualności osobowej człowieka²⁴.

Konopnicka w *Głosach ciszy* posługuje się naprzemiennie obu wyobrażeniami: indywidualnej duszy i świata przenikniętego Boską istotą, w który wtapiają się niepodzielnie indywidualne zasoby duchowe. O wierszach prezentujących ducha ruchliwego i odważnego już mówiliśmy. Utworów, którym można przypisać wykładnię panteistyczną, jest mniej. Wyróżniają się z tomu swoją innością, co krytycy zauważyli, choć nie zawsze potrafili odpowiednio nazwać²⁵. Nuta panteistyczna pobrzmiewa wyraźnie w wierszach zaczynających się od słów: „...Wszystek we wszystkim, przez życia bój, / Bądź, duchu mój”; „Jeśli z wspólności życia wyjść nie mogę”; „W przestrzeniach nieskończonych / Nie mogę stracić siebie”. Już same incipity zdradzają panteistyczną wymowę wierszy. Ostatni z przywołanych utworów kończy się znamiennej parafrazą własnego początku:

W przestrzeniach nieskończonych
Nie mogę znaleźć siebie,
I szukam się po ziemi,
I szukam się po niebie,
A duch mój gdy uleci,
Uleci – lub upadnie...
Wybłyśnie gwiazdą drżącą,
Lub perłą w morzu na dnie. (s. 104)

Perspektywy stworzone przez panteistyczną wiarę są świetne: firmament niebieski lub wieczny spokój. Mimo to podmiot odczuwa lęk przed utratą własnej indywidualności.

Wydaje się, że w przypadku Konopnickiej ciężenie ku panteizmowi wiąże się nie tylko z konsekwencjami ulegania mistycznym paradoksom. Znacznie ważniejszym powodem jest jej stosunek do przyrody. Tą drogą dochodzimy do kolejnej sprzeczności: miejsca natury w mistycznej koncepcji bytu i celu stworzenia. W świecie, w którym „wszystko dla ducha stworzone jest”, natura wydaje się czymś przypadkowym i drugorzędnym. Ale nawet w filozofii genezyjskiej Słowackiego ten „szereg wstępny” bytów ma swoje zadanie: jest miejscem wyzwania się ducha z „uściśków materii”.

Dla Konopnickiej przyroda nigdy nie straciła swoich powabów i swego znaczenia. Przez nią objawiał się duch Boży, jak pisała w liście do Antoniego Wodzińskiego²⁶. Także w jej koncepcji mistycznej natura ma

²⁴ Pawlikowski powołuje się na cytat wypisany przez Słowackiego z dzieł Jana Damascyńskiego, w którym mówi się o dążeniu nie do boskiej substancji, ale o zbliżeniu do obrazu Boga. Ibidem, s. 222.

²⁵ Por. J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka...*, op. cit., s. 202 i następne.

²⁶ Podaje za: T. Czapczyński, *Na marginesie listów Marii Konopnickiej do Antoniego Wodzińskiego (Materiały do biografii)*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Societas Scien-

swój udział i swoje miejsce. Bez współdziałania z nią, bez znajomości jej rytmów wyższe cele duchowe nie mogą się zrealizować:

...Z naturą pracuj, duchu mój,
Chcesz-li być gońcem
Wolności!
Do dzieł jej, do jej trudów własny przyłącz znój,
Dom swój z niej uczyni, warsztat swój,
A nie gospodę, gdziebyś chadzał w gości. (s. 100)

Poetka buduje szereg czynności i zadań, które duch powinien podjąć, by osiągnąć cel finalny. Powiada: „pałaj z różą”, „pałaj ze słońcem”, „z skowronkiem leć”, „wschodź na chleb”, „jęcz z ziemią”, „milcz z kamieniem polnym” itd. Dopiero u kresu tej drogi duch może stać się wolny. Nie wydaje się, by można było myśleć o tym wierszu tylko – czy aż – w kategoriach *Genesis z Ducha*. Tam duch wyzwalał się z uścisków materii. Tu ma przeobrażać materię – „wschodź na chleb”. Związek człowieka i przyrody jest u Konopnickiej więzią organiczną. Ważne, żeby tę więź odkryć, odsłonić jej piękno, nie tylko estetyczne, ale też etyczne, wynikające z poczucia wspólnoty i solidarności. O budowaniu tej więzi poetka pisze m.in. w artykule poświęconym *Ad astra* Orzeszkowej:

Co do puszczy, ta jest raczej wyśpiewana, niżli malowana, raczej objawiona, niżli opisana. Jest to wielka symfonia wszechgłosów, wszechbarw, wszechkształtów, wszechzjawisk jej życia. Rozkrycie, roztajemniczenie jej głębi, jej tajni, jej duszy. Jest to nade wszystko wielka nasza duchowa własność od tej chwili. Orzeszkowa wykuła złote ogniwo, łączące nas z prastarymi rodami jej dębów, jej sosen, jej wód, jej budników. Taka, jaką ją nam w książce tej oddała, Puszcza zostanie z nami²⁷.

Puszczę postrzega poetka jako świątynię i warownię zarazem. Tutaj przyroda, jak w wizji ruskinowskiej, jest prawzorem form sakralnych, które rozwinie sztuka chrześcijańska. Nie ma więc przepaści między naturą a sztuką, naturą a duchem. Żeby rozwijać swą duchowość nie trzeba porzucać natury; przeciwnie, trzeba wejść w jej środek, jak w środek puszczy lub wnętrze polnego kamienia.

Kiedy się dobrze wczytać w analizowany tomik, to okaże się, że jego harmonia opiera się na porządku antytetycznym zbudowanym z całego łańcucha opozycji cząstkowych, o których już mówiliśmy: indywidualizm–uniwersalizm, duch–materia, zmiana–trwanie, a także rozróżnień dodatkowych: pycha–pokora, ja duch–on Bóg, poznanie–działanie, ruch–bezruch, dźwięk–cisza. Na ogół opozycje te zostają zniesione na mocy logiki mistycznej albo innej niż mistycyzm teorii jedności świata. Niektó-

tiarum Lodziensis. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, R. X, 5, Łódź 1955, s. 10.

²⁷ M. Konopnicka, „*Ad astra*”, [w:] *taż*, *O „Beniowskim”*, Warszawa 1911 [1910], s. 99.

re sprzeczności jednak pozostają. Spójrzmy, co się dzieje z opozycją przeciwstawiającą ducha – Bogu, a pychę – pokorze. Duch–stworzyciel, oszołomiony ogromem podjętych prac, czuje przypływ nieludzkich sił. W wierszu *...Sam sobie bramą i sam sobie drogą* duch ten przypomina wampira, który ożył, nałykał się życiodajnych substancji i trochę na oślep ruszył do działania:

Za czas, za chwilę,
Wzmagam się w sile,
Runieję w pyle...
Ziarno istnienia – już czuję życia głód
Już chwytam życia siły, –
Żdźbło wzeszłe gdzieś z mogiły...
Już słońce mnie wyzłaca,
Już biorę życia ruch...
A to jest moja praca,
Mój wiekuisty trud.
Ja dech Boga tworzący, ja lew, ja cień, ja duch! (s. 94)

Nie bardzo wiadomo, dlaczego ten duch jest tak wyraźnie wampiryczny... Czy jest duchem zemsty? Czy może duchem zła? Czy może tworzyć formy, których nie akceptowałby Bóg?

Z kolei wiersz *...Proch ziemi – w ziemi mam kres* prezentuje dla odmiany synkretyczno-modernistyczną wizję religijną: zbudowana z prochu drabina Jakuba wiedzie prosto w blask Arymana. Znowu tryumfuje Bóg zła i zemsty? Czy to przypadek? Jakaś złowróżbna wizja ewolucji duchowej: konkurowanie z Bogiem? Czy duch konkurencyjny wobec sił boskich musi być duchem zła? A może jest to *negatio per negatio*: jeśli Bóg jest katem, jak powiada Konopnicka w jednym z wierszy, to czy za-negowanie stworzonego przez niego zła jest dobrem?

Obok tych obrazów przypuszczalnej niesubordynacji mamy też do czynienia z postawą pełną pokory, jak w wierszu *...Nie pożądam wyniosłości dębu*. Jednak wydaje się, że w poezji Konopnickiej spór z Bogiem ciągle się toczy. I wiara mistyczna tego procesu nie znosi. Być może dlatego, że dar całościowego widzenia pokazuje prawdę świata, w której także Bóg ma jakąś część winy?

Przyjrzyjmy się XXIV wierszowi z tytułowego cyklu:

...Widzącą wiarę, zdobądź sobie ducha,
Widzącą wiarę...
Niech cię nie lęka niewolnicza trwoga!
Odchyl kotarę.
Po której drzeniu i ruchu
Ślepo teraz zgadujesz, że się tam ukrywa
Moc, wiecznie żywa.
Przestąp tajemnicy proga,
I twarzą w twarz oglądaj prawdę świata – Boga (s. 38)

„Wiara widząca” według Słowackiego – pisze Pawlikowski – „jest ta, która «wierzy, bo wie, a nie dlatego wie, że wierzy»”²⁸. To jakiś etap w drodze do Boga, jeśli pamiętać fragment *Genezis z Ducha*: „O to proszę... Boże i Panie mój! O widzącą wiarę, a zarazem o uczucie nieśmiertelności z wiary widzącej w duchach zrodzone”²⁹. Wiara ta może dotyczyć, siłą rzeczy, tylko tego, co podlega widzeniu. Aniołów zobaczyć nie można; można je jedynie wyczuć. Duch, weryfikujący swą wiarę przez zmysły i wiedzę, jest czymś niepojętym, zważywszy, że sam albo jest niewidzialny, albo korzysta z jakiejś przypadkowej powłoki materialnej. Wyraźnie chodzi jednak o to, by go zachęcić do weryfikacji. To stawanie twarzą w twarz naprzeciw Boga ma swoją wymowę. Tak spotyka się równy z równym. A więc znów zamach na hierarchię religijną, choć nie na samą religię.

W tym wierszu widzenie mistyczne jest rodzajem poznania. Radykalnego, skłaniającego do buntowniczych czynów. W utworze *...Zadumane moje oczy, / Twarz schylona i zakryta* na przeobrażający się świat patrzy wszechwidząca dusza, która „umie czytać w gwiazdach” i zna przyszłość. Wieszczy, że nastanie spokój, ale jednocześnie:

Dobędzie się zawierucha
Nowego życia,
Nowego ducha, (s. 141)

Ten, kto patrzy, jest poza tą zawieruchą, poza światem, także poza światem ducha. Tak jak w pismach mistycznych Słowackiego, tak i w wierszu Konopnickiej Bóg jest niewidzialny; w znaczeniu: jest tym, kogo nikt nie widział. Czy można z tego wyciągnąć wniosek, że poetka jest wyznawczynią teologii negatywnej³⁰. Powiedziałabym, że bóstwo o zakrytej twarzy to jedno z wcieleń Boga w twórczości Konopnickiej; to, które pozostaje poza wszelkim ideologicznym sporem o zło i cierpienie. Skondensowana pustka, dźwięcząca cisza. Wszystko i Nic.

Religijności Konopnickiej, tak jak religijności innych pisarzy epoki pozytywizmu, nie trzeba dzisiaj udowadniać. Słowa Tadeusza Czapczyńskiego, że w jej twórczości (badacz opierał się na listach) uderza: „niezwykle silny pierwiastek religijny, wiara i cześć dla Chrystusa”³¹ – wydają się oczywiste. Ale ten sam Czapczyński, komentując koresponden-

²⁸ J.G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem Duchem”...*, op. cit., s. 304.

²⁹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane...*, op. cit., s. 580.

³⁰ To samo pytanie w odniesieniu do Słowackiego formuluje Pawlikowski (s. 350). Ma jednak za sobą bardzo poważne argumenty: dialog Heliona i Tłumacza słowa, zob. J. Słowacki, *Pisma mistyczne*, w wyborze, układzie i opracowaniu S. Wyrzykowskiego, Kraków 1916, s. 57 (w wyborze Wyrzykowskiego interesujący nas utwór nosi tytuł *Rozmowy o Wiedzy Ostatecznej. Rozmowa pierwsza*. Gdzie indziej, np. w wydaniu Gubrynowicza, dzieło to funkcjonuje pod tytułem *Pierwsza rozmowa z Helionem*).

³¹ T. Czapczyński, *Listy Marii Konopnickiej do Teofila Lenartowicza*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Societas Scientiarum Łodziensis. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, R. XII, 2, Łódź 1957, s. 23 [29].

cję poetki z turyńskim adwokatem i znawcą idei Towiańskiego, Attiliem Begeyem, nie dostrzega w religijności poetki żadnych elementów mistycznych³². Prawdą jest, że w liście z maja 1902 roku Konopnicka przedstawiła własną wiarę jako sceptyczną, daleką od żarliwości. Pisała:

Niech Pan nie wątpi, że pragnę nie tylko poznawać, ale również podziwiać i stosować się do wszystkiego, co wznosi duszę do nieskończoności. Jednakże z pewnością umysł mój nie jest wolny od trochę sceptycyzmu, co Pan słusznie zauważył – sceptycyzm nie w stosunku do źródła, u którego tyle dusz szlachetnych zaspakaja pragnienie prawdy, lecz w stosunku do mojej własnej duszy.

Ona ma też pragnienie prawdy, ale czy ja wiem, może przyszła za późno i anioł, który o świcie porusza wodę w sadzawce Betsaidy – odleciał już³³.

Trudno zaprzeczyć świadectwu tak subtelnemu i wystawianemu bez jakiegokolwiek przymusu wewnętrznego. Nie chodziło tylko o Towiańskiego: poetka po prostu nie czuła w sobie skłonności do ulegania mistycznym wpływom. Czy pomiędzy rokiem 1902 a 1906 zaszły jakieś istotne zmiany?

Z całą pewnością Konopnicka nie przeżyła mistycznego przełomu, nie miała jak Słowacki swego Pornic, ale miała swoje Alpy, swoją Italię i swoją Niceę. Wyjechała, by nabrać dystansu, by w ciszy i spokoju oddać się rozważaniom, na które dotąd nie mogła sobie pozwolić. Przyjdzie się zgodzić w całości z opinią Jana Lorentowicza, który pisał: „przyszła chwila, gdy poetka poczuła potrzebę swobodniejszego oddechu”³⁴. Jego zdaniem, nie stanęła jednak w Italii „z duszą podatną do gruntowniejszej przemiany”³⁵. Raczej dokonało się w niej to, co można nazwać syndromem poetyckiej starości: pragnienie syntezy i uniwersalizacji³⁶. Mistyczna nuta nie stanowiła przełomu, lecz raczej dopełnienie twórczości ukierunkowanej dotąd bardziej doraźnie na kwestie patriotyczne, społeczne, ludowe.

To, między innymi, różniło Konopnicką od romantyków.

³² T. Czapczyński, *Listy Marii Konopnickiej do Attilia Begeya*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Societas Scientiarum Lodziensis. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, R. X, 5, Łódź 1955, s. 35–36. Przedruk całej korespondencji z Begeyem: w oprac. J. Leo, tłum. tekstów francuskich M. Gawryś, [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 4: Listy dotyczące akcji wrzesińskiej i innych spraw społeczno-narodowych do Attilia Begeya, Jana Lorentowicza, ks. Stefana Dembińskiego oraz do Józefa Rustejki, rodziny ks. Czartoryskich, Seweryny Duchcińskiej, Marii i Władysława Mickiewiczów, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

³³ Cyt. za: M. Konopnicka, *Korespondencja...*, op. cit., s. 87.

³⁴ J. Lorentowicz, *Liryka Marii Konopnickiej*, „Krytyka” 1902, z. X i XI; cyt. z. XI, s. 315.

³⁵ Ibidem, s. 317.

³⁶ O „późnej” twórczości jako zjawisku pisał T. Mann, „Józef i jego bracia”. *Odczyt*, przeł. M. Żurowski, [w:] tenże, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, BN 182, Wrocław 1975, s. 375 (odsylam do Manna dzięki sugestii M. Piwińskiej – M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od Duchów*, Warszawa 1992, s. 12).

Rysuje się znamieny kontrast między nią, dążącą w mistycyzm, a wielkimi romantykami naszymi – pisała Wieleżyńska. Oni przeszli zorzaną bramę po życiu ducha mniej lub więcej osobistym, Słowacki zupełnie wyraźnie po wyłącznym malowaniu królewskich snów swej duszy, Mickiewicz po kataklizmie pierwiastka indywidualnego w *Kordianie*. Jego mistyka ma zdecydowanie charakter służby ogółu, w jej mgłach kąpie się i dla niego i dla Słowackiego obraz spóżywania ludzkiego. U Konopnickiej jest wprost na wspaniałostwo. Życie społeczne dotychczasowe było życiem realnego świata, mistyka przesaczyła się w chwilach samotnego przebywania duszy i z niego uczyniła swoje królestwo. I treścią jej będzie prawo ducha, postawione silnie na jednostce. Zbiorowość to dopiero objaw wtórny, budulcem jest naciągnięta na strunę wieczystych przemian indywidualna dusza³⁷.

Konopnicka wierzyła, że wybitna osobowość twórcza stanowi całość zharmonizowaną i spójną mimo pozorów chaosu i sprzeczności. Pisała o autorze *Beniowskiego*:

Słowacki ma fantazję bujną, Słowacki ma za mało refleksji (sic!), Słowackiemu brak siły konstrukcyjnej; Słowacki w wykonaniu genialnych pomysłów jest nierówny. Wszystko to może być, owszem, jest zapewne prawdą. Ale też wszystko to, postawione po prostu obok siebie, zamiast się wzajemnie oświetlać, stwarza zamęt sprzeczności w szczegółowych sądach. [...] A nawet po zadaniu takiego gwałtu sercu temu, czujemy całą bezowocność naszego wysiłku. Czujemy, że jeszcze tu czegoś brak, że nie ma czegoś, co by te wszystkie przypadki, wikłające nas w sprzecznościach, objęło, postawiło we właściwym świetle i ukazało nam owo tło, ową fundamentalną potrzebę, z której wszystko wypływa logicznie i która je wszystkie do jedności sprowadza³⁸.

Konopnicka nie powiedziała dla nas najważniejszego: czy jej zdaniem mistyczna twórczość Słowackiego jest owym syntetycznym planem całości. Mistrzowska i w istocie pamfletowa dyskusja z książką Sarrazina o polskich romantykach uniemożliwiła poważne potraktowanie tematu³⁹, ale w pracy o *Beniowskim* autorka taką syntezę zapowiedziała, kierując się w stronę późniejszych dzieł swego mistrza. Można więc założyć z dużym prawdopodobieństwem, że uwzględniłaby to, co sto lat później uwzględnili np. Marian Maciejewski i Marta Piwińska: mistyczne przeobrażenie, które pozwoliło Słowackiemu dostrzec całościowy sens świata i historii⁴⁰, a więc całą końcówkę twórczości – od *Księdza Marka* po *Króla-Ducha*. Pewność tym większa, że w pracach o Słowackim i Mic-

³⁷ J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka...*, op. cit., s. 185–186.

³⁸ M. Konopnicka, *O „Beniowskim”*, [w:] *taż*, *O „Beniowskim”*, op. cit., s. 42, 43, 44.

³⁹ Esej Konopnickiej *O książce i około książki. Gabriel Sarrazin: „O wielkich poetach romantycznych Polski”* ([w:] *taż*, *O „Beniowskim”*, op. cit.) jest mistrzowskim popisem polemicznym i pamfletowego talentu poetki. Daje się, według mnie, porównać jedynie ze wstępem Żmichowskiej do dzieł Klementyny z Tańskich Hoffmanowej.

⁴⁰ Zob. przede wszystkim M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, op. cit., s. 68–69.

kiewiczu⁴¹ Konopnicka podkreślała (znów jak współcześni nam historycy literatury) suwerenność poetów, ich – do pewnego stopnia – niezależność od doktryny Towiańskiego. Innymi słowy, ujmowała mistycyzm jako potrzebę duszy szukającej najpełniejszego sposobu ekspresji i najpojemniejszej formuły poznawczej, rekompensującej dawniejsze braki.

W mistycyzmie każdy mógł znaleźć swoje: Mickiewicz – pokorę i obietnicę czynu, Słowacki – objawienie porządku świata, Konopnicka – sens pracy wewnętrznej. Nie przeżyła objawienia mistycznego *sensu stricto*, stąd uczciwy sceptycyzm w liście do Begeya. Przeżyła jednak – porównywalne z nim – objawienie poetyckie. W twórczości Mickiewicza, a przede wszystkim Słowackiego zobaczyła wielki wysiłek idący ku samopoznaniu. Odpowiedziała nań swoją mową wewnętrzną w *Głosach ciszy*.

⁴¹ M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Kraków 1898.

**„Idziesz do mnie
przez skoszone łąki”.**

**Obrazy i pejzaże śmierci w poezji
Marii Konopnickiej**

Poszukując kolejnych, niejednokrotnie bardzo interesujących, lecz słabiej dotąd eksponowanych wątków poezji Konopnickiej, warto prześledzić jej poetyckie refleksje na temat ludzkiej egzystencji. Utwory poetki zawierają odniesienia do wszystkich etapów ludzkiego życia, od narodzin po śmierć. Sposób ich obrazowania oraz poetyckie zabiegi stosowane przez autorkę tworzą swoistą topikę rytmu ludzkiego życia.

Bardzo rozbudowany i złożony jest w twórczości Konopnickiej świat odniesień do problematyki śmierci¹. Składają się nań poetyckie obrazy i metafory śmierci, jej wyobrażenia i atrybuty. Miejscem uobecnienia się tych odniesień jest także stylistyka utworów.

Konopnicka wyraźnie akcentuje nieuchronność śmierci, jej nierozdzielny związek z życiem. W utworze *W zaduszny dzień*² nazywa ją „tajną współniczką narodzin”. Interesującą wizję śmierci jako towarzyszkę życia znajdujemy także w cyklu *Noce letnie* w apostrofie:

O życie! Twoje kipiące puchary
Śmierć mają na dnie.

Przekonanie o nieuchronności śmierci możemy także znaleźć w wierszu *Dźwięk jedyny*. Poetka pisze w nim:

Dźwięk jedyny, co nie kłamie
W wszystkich dźwięków świata gamie
To śmiertelny spiż.

¹ Temat śmierci u Konopnickiej podejmowali już wcześniej inni badacze. Por.: Z. Mocarcka-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993; B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XLIX”, Toruń 1997. Odnoszą się oni jednak tylko do prozy Marii Konopnickiej. Obecność motywów i nawiązań do śmierci w poezji autorki *Imaginy* zauważa T. Budrewicz. Dostrzega on – podobnie jak Tycowa i Burdziej w prozie – społeczne sfunkcjonalizowanie tematu, zaznacza również biblijno-chrześcijańskie korzenie, determinujące spojrzenie poetki na problem śmierci i związaną z nią symbolikę. Zob. T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu Marii Konopnickiej*, [w:] tenże, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

² Wszystkie utwory Konopnickiej cytowane są według wydania: M. Konopnicka, *Poezje*, t. 1-8, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, Warszawa 1915-1916.

Konopnicka wyraźnie akcentuje również fakt równości wszystkich ludzi wobec śmierci. Problemu tego dotyka w wierszu *Barka* – na pozór zwykła poetycka relacja z podróży rzecznej staje się ostrzeżeniem: *memento mori*. Efekt ten uzyskuje Konopnicka dzięki kontrastowi przywoływanych elementów. Pędząca po kipiącej fali rzecznej barka, obserwowana przez „strojny, gwarny tłum”, przewozi grobowe płyty, „surowe, proste, szare”. Poetycka konkluzja Konopnickiej zamyka się w dwóch strofach:

Gdyby odmuchnął lekką mgłę
 Uwianą na błękanie
 Każdy by własne imię swe
 Na szarej dojrzał płycie.
 I gdyby posłał słuch, jak grot,
 Daleko tam, daleko,
 Mógłby usłyszeć, jak mu młot
 Do trumny zbija wieko...

Za istnienie śmierci w ludzkim życiu odpowiedzialny jest człowiek. W inspirowanym freskami sykstyńskimi utworze *Sąd* biblijny Adam przedstawiony jest jako siewca „śmierci plonów”; to właśnie jego nieposłuszeństwo względem Boga staje się przyczyną obarczenia ludzkości brzemieniem umierania. Od czasu winy Adama cała ludzka egzystencja jest zdeterminowana przez śmierć, niejako na nią zorientowana. Życie i śmierć stają się – wedle słów poetki – „dwie rozpacze, chwiałące się na krańcach bytu”.

W swoich poetyckich wizjach Konopnicka na określenie śmierci używa często tradycyjnych jej skojarzeń, takich jak sen (m.in. *Ilem ja świtów*), szala wagi, na której ważą się losy ludzkie (*Hejnał*) czy nagły podmuch, który gasi płomień życia (*Co to jest życie?*). W utworze *Sybilla* pisze poetka akcentuje opozycję życia i śmierci zestawiając ze sobą obrazy wlotu i upadku ducha.

Tradycyjnym obrazem związanym ze śmiercią jest także z całą pewnością obraz przepaści, zstąpienia do otchłani, czy nawet zapadnięcia się w nią, wykorzystany w wierszu *Miserere*:

Od kolan Twoich nie wstanę, o Chryste
 Chociaż zahuczą przepaście wieczyste
 I śmierć się z krzykiem zapadnie natury

czy też, wyraźniej jeszcze, w wierszu *Z dni smutku*:

Dech tracąc, ludzkość, jak nurek, zapada
 W otchłań, gdzie perła lśni błada
 I tysiąc śmierci widzi w tej głębinie...

Znamienny jest przy tym fakt przywołania tutaj motywu perły, która poprzez swą twardość i niezmiennność może symbolizować życie wieczne.

Obrazy śmierci są u Konopnickiej bardzo wymowne i sugestywne. Poetka często wzmacnia siłę ich wyrazu odwołując się do kategorii kolorów, dźwięków czy nawet zapachu³.

Jaka jest zatem kolorystyka śmierci w wierszach Konopnickiej? Poetka często łączy ze śmiercią kolor biały⁴. Krajobraz, w który wpisana jest śmierć, „bieli się trupami ludzkimi / jak morskie piany, albo wieczne śniegi” (*Najkrwawsze pole*). W krajobrazie pobitewnym w wierszu *Opowiadanie rannego* twarze poległych świecą „białością śmierci okropną, zdrewniałą”. W tradycyjną, białą sukienkę ubrana jest zmarła dziewczyna w wierszu *Na cmentarzu* z cyklu *Z tamtego świata*. Powstająca z grobu w dzień zaduszny postać ma dodatkowo bladą, wprost białą twarz.

W przywoływanym już *Opowiadaniu rannego* kolorami śmierci są również czerwony – kolor krwi poległych i czarny – tego koloru są ptaki, które dziobią ciała zmarłych.

Konopnicka odwołuje się także do stereotypowych skojarzeń, pisząc w wielu wierszach o czarnej ziemi czy czarnych mogiłach⁵.

Z obrazem mogiły poetka wiąże także konkretne, typowe zapachy, pisząc o „powiewie mogilnym” (*Sąd, Głód*), pleśni grobów (*Noc królewska*) lub wilgoci cmentarnej (*Sąd*). Do kręgu zapachów skojarzonych ze śmiercią zalicza także zapachy właściwe obrzędowi pogrzebu – woń kościelnej mirry, być może utożsamionej z kadzidłem, czy zapach mirtu.

Dźwięk, który przypisuje poetka śmierci, to przede wszystkim ludzki jęk. W *Przygrywce*

Skrós smętnych życia pól
Pątnikiem idzie duch
I widzi śmierć i widzi ból
I jęk mu rani słuch.

W wierszu *Powiem ci...* poetka nazywa go wyraźnie „jękiem skonu”.

Odgłosem nieuchronnie zwiastującym śmierć są też dźwięki towarzyszące zbijaniu trumny; Konopnicka pisze o nich m.in. w wierszach *U proga* i *Barka*. Poetka wykorzystuje także dźwięki bijących dzwonów,

³ Konopnicka tworzy w ten sposób wiele wierszy operujących motywami nastrojowo-cmentarnymi, co – według Z. Mocarskiej-Tycowej – „daje obfity materiał do śledzenia żywotności motywów poezji sentymentalno-preromantycznej i romantycznej”, por. Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci...*, op. cit., Dzięki kategorii dźwięków czy zapachów możemy również mówić o synestezyjności wierszy Konopnickiej.

⁴ Na Wschodzie, w krajach słowiańskich i na dworze francuskim kolor biały był kolorem żałoby i śmierci, całunu, duchów zmarłych, widm. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

⁵ Kopaliński utożsamia czerń m.in. z urodzajnym czarnoziemem, z którego wychodzi ziarno i z którego według Ewangelii zmartwychwstać mają zmarli pochowani w grobach. O realizacji eleuzyjskiej i chrześcijańskiej symboliki ziarna u Konopnickiej zob.: B. Bobrowska, *Eleuzyjsko-chrześcijańska symbolika siewcy i ziarna w wierszach kryptopatriotycznych*, [w:] *taż*, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

nazywanych wprost dzwonami śmierci (*Harfę ty nosisz...*, *Z tamtego świata*), szept modlitwy Anioł Pański (*Z tamtego świata*, *Z wiejskiej szkółki*) czy też pieśń *Dies irae*.

Pisze także o ciszy, po raz kolejny odwołując się do tradycyjnych skojarzeń: cisza śmiertelna.

Innym zabiegiem stosowanym przez poetkę w kreacji obrazów śmierci jest wprowadzenie postaci bądź przedmiotów symbolizujących śmierć. Charakterystycznym motywem może być tu anioł⁶. Anioł Pański, o którym mowa w wierszu *Z tamtego świata*, otwiera groby w Dzień Zaduszny, by zmarli mogli odwiedzić swoje rodziny. W utworze *Przeszłość i przyszłość* archanioł śmierci jest biały, strzeże spokoju grobowców. Postać anioła z wiersza *Tu się droga załamała* jest natomiast inspirowana ikonografią żydowsko-arabską. Jest on posłańcem obwieszczającym śmierć i przeprowadzającym zmarłych z życia do wieczności; ma on ogromne czarne skrzydła i miecz w dłoni.

Konopnicka ucieka się często także do tradycyjnego sposobu obrazowania poprzez personifikację pojęcia śmierci i obdarzenie jej charakterystycznym atrybutem. Najbardziej typowym, rzecz jasna, wyobrażeniem jest postać z kosą. Motyw ten odnajdujemy w takich utworach, jak *Sąd*, *Młody żołnierzu...* czy *Na grobie rycerz...* Najbardziej jednak znamienym utworem, który przywołuje upostaciowaną śmierć, jest wiersz *U proga*. Kreowana w nim sytuacja liryczna dotyczy umierającego młodego człowieka. Czas jego konania wyznaczany jest przez śmierć koszącą trawę. Gdy skończy swą pracę – stanie „u proga”, by zabrać umierającego. Konającemu towarzyszy matka. Oboje słyszą te same dźwięki, np. odgłos świerszcza w kominie, szumiącej wierzby, wichru czy huczącej rzeki. Dla matki są to jednak zwyczajne, codzienne odgłosy; synowi, stojącemu na granicy życia i śmierci, wszystko kojarzy się z nadchodzącym końcem. Granie świerszcza staje się zatem dźwiękiem anielskich skrzydeł, szum wierzby – żałobnym zawodzeniem, a huk rzeki – stukotem siekier przygotowujących trumnę. Śmierć ma ukończyć swą kośbę wraz z zachodem słońca – dopóki jednak prześwieca choć odrobina słonecznego, wieczornego światła, Jasiek żyje; widać tu wyraźną, tradycyjną tendencję do kojarzenia śmierci z ciemnością, a życia ze światłem.

W omawianym wierszu Konopnicka przywołuje również romantyczno-modernistyczny motyw symbolizującego śmierć łabędzia. Interesujący efekt uzyskuje poprzez zestawienie go z elementami typowo ludowymi: chatą, sukmaną. Utwór wystylizowany jest na ludową, przeplataną refrenem piosenkę. Konsekwentnie powtarza się w niej modlitwę do Matki Boskiej: „Święta Panienko, módl się za nami” – jest to wyraźne nawiązanie do słów tradycyjnej modlitwy, w której prosi się Matkę Jezusa o orę-

⁶ O motywie anioła w poezji Konopnickiej zob. też: Z. Mocarska-Tycowa, *Motywy biblijne w poezji Marii Konopnickiej*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, S. Fita, Lublin 1999; R. Stachura, *Motywy anioła w poezji Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 194. Prace Historycznoliterackie XII, Kraków 1998.

downictwo w godzinie śmierci (módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinie śmierci naszej).

Poprzez stworzenie obrazu człowieka umierającego o zmierzchu dnia Konopnicka, jak to już zostało powiedziane, buduje zestawienia skojarzeniowe: życie – dzień, śmierć – noc. Podobny efekt uzyskuje np. poprzez bezpośrednie zestawienie określeń „noc, śmierć, zgon” (*Willa Wołkońskich*), użycie metafor takich jak „noc życia” (*Gdy wszystkie nici...*), „grobowy zmierzch” (*A kiedy wyjdiesz...*) bądź „wieczna noc” (*Ignotus*).

Konopnicka, porównując śmierć do nocy, wpisuje niejako rytm ludzkiego życia w rytm zmian zachodzących w przyrodzie. Innym, bardzo często występującym w jej poezji zabiegiem tego typu jest metaforyczne zobrazowanie śmierci – czy też poprzedzającego ją schyłku życia – jako jesieni. Bardzo charakterystyczne są pod tym względem *Ostatnie piosnki* (fragment I). Wykreowany w wierszu obraz jesieni usposabia odbiorcę refleksyjnie nie tylko do obumierającej przyrody, ale także do problemu własnej przemijalności. Przedśmiertny nastrój smutku wypowiedzianej się w wierszu osoby uzyskuje poetka poprzez zastosowanie porównań, a nawet utożsamień z elementami jesiennego krajobrazu, takimi jak opadłe liście, jesienna mgła, nagie, puste pola, więdnący kwiat, szron na skoszonych trawie czy konający konik polny. Ostateczną śmierć zwiastują zamieci śnieżne, nieuchronnie następujące po jesiennych miesiącach.

Wpisanie ludzkiego życia i śmierci w cykl funkcjonowania natury sprawia, że kojarzą się one z określonymi pejzażami⁷. Poetka tworzy np. wizję stepu „usianego kośćmi”, w którym nie dziwią nikogo mogiły i kurhany (*Grajek, Oj, zawyły...*). Mogiły wpisane są również w swojski krajobraz polskiej wsi, tak często występujący w poezji Marii Konopnickiej. Obrazu tego dopełniają przydrożne krzyże; są one przy tym znakiem błogosławieństwa dla wioski. Z tak skonstruowanymi pejzażami mamy do czynienia np. w wierszach *Grajek, Przejrzysty nocy letniej cień* czy *Echa florenckie*. Innym nieodłącznym elementem wkomponowanym w wiejski pejzaż jest cmentarz i charakterystyczne dla tego miejsca, symbolizujące m.in. śmierć, brzozy (*Przejrzysty letniej nocy cień, Z tamtego świata*).

Pejzaże i obrazy kreowane w fazie późnej twórczości poetki noszą znamiona młodopolskiego pejzażu wewnętrznego. Przytaczane wcześniej obrazy i pejzaże służyły poetce do refleksji nad śmiercią ujętą jako zjawisko obiektywne. W wierszach *Tu się droga załamała, Mare morto, Na dnie pucharu, W szerokim, pustym polu* czy *W głuchym lesie* Konopnicka znacznie subiektywizuje wizję śmierci. Wiersz *Tu się droga załamała*

⁷ Na wykorzystanie przez Konopnicką elementów pejzażu w sposobie obrazowania śmierci zwraca również uwagę T. Budrewicz; pisze on: „O śmierci mówi poetka językiem natury, buduje metafory przyrodnicze, wegetatywne, dzięki czemu łatwiej się przyjmuje tę oczywistą prawdę, iż jest ona jak pory roku nieuchronna i konieczna”. Badacz zauważa także, iż na egzystencjalne pytania o treść życia i sens śmierci poetka daje odpowiedzi zabarwione nutą pesymizmu, „częściej jednak mamy obraz ciszy, ukojenia, wtapienia się w usypiającą przyrodę”. Por. T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu Marii Konopnickiej...*, op. cit., s. 90.

jest poetycką reakcją na śmierć bliskiej osoby. Sam pejzaż kreślony jest krótkimi i bardzo kontrastowymi zwrotami, najważniejsza wydaje się końcowa wypowiedź osoby mówiącej:

A wtem – ziemia się otwarła
 U nóg moich w czarną jamę...
 Oczy moje w ogniach biegły
 Na dno jamy biegły same
 Na dnie jamy – martwa głowa
 Najdroższa mi głowa była

.....

tu się droga załamała
 tu się droga zawróciła

W takiej sytuacji nie jest istotny przywoływany wcześniej anioł śmierci, lecz jego łzy, a drogę, która się załamała i zawróciła, interpretować można jako całkowity zwrot w życiu podmiotu lirycznego.

W wierszu *W szerokim, pustym polu* „pejzaż śmiertelny”, jaki tworzą obrazy szerokiej pustki, martwej ciszy, ugoru, chmurnego, ołowianego nieba, traci na ważności na korzyść refleksji na temat duszy, która w takim właśnie otoczeniu rozpoczyna swą modlitwę. Dusza określona jest zaimkiem dzierżawczym „moja”, co pozwala na stwierdzenie, że przywoływany krajobraz jest pejzażem wewnętrznym osoby mówiącej.

W tej fazie twórczości poetki pojawiają się obrazy śmierci pojętej jako *euthanasia* – dobra, bezbolesna śmierć, przynosząca ukojenie i wybawienie z ziemskich okowów. W utworze *Mare morto* określana jest ona mianem „wiecznego spoczynienia”, w *Na dnie pucharu* Konopnicka używa metafory „kwiat spokoju” – kwiat ten znaleźć można na dnie własnej mogiły. Słowa pierwszej strofy: „Na dnie pucharu mego perła leży” korespondują z przytaczaną wcześniej wizją życia, w pucharze, na którego dnie można znaleźć śmierć. Połączenie ze wspomnianą wcześniej symboliką perły uprawnia do konkluzji, że śmierć nie tylko wyzwala z cierpień, lecz także prowadzi do nieśmiertelności.

Utwór *Idziesz do mnie* można nazwać poetycką syntezą wszystkich przedstawień śmierci prezentowanych przez poetkę. Konopnicka maluje w nim typowy pejzaż śmierci – tworzony przez obrazy skoszonych łąk, pustych ugorów, więdnących kwiatów, śmiertelnych kolorów, noc i ciszę. Poetka personifikuje śmierć do postaci kobiety powołującej do siebie przez dotyk dłoni. Czyni to, aby dojść do konkluzji:

A już czuję, żeś ty jest spokojem,
 A już czuję, żeś ty końcem męki.

Widać zatem wyraźnie, że pejzaż śmierci w twórczości Konopnickiej ewoluuje w miarę jak rośnie zasób przeżyć i doświadczeń wrażliwej poetki i jak reaguje ona na nowe prądy w kulturze i sztuce.

Próby omówienia mniej znanych wątków poezji Konopnickiej przysparzają nowym pokoleniom literaturoznawców satysfakcji badawczej

i radości odkrywania nowych, niezbadanych obszarów w liryce kogoś, zdawałoby się, rzetelnie już poznanego. Warto poza tym docierać do utworów będących – jak to określa jedna z badaczek – „prawdziwą liryką, przejmującym wyznaniem losu ludzkiego jako dramatu egzystencji naznaczonej cierpieniem i śmiercią, serdecznym i namiętym przedłożeniem Bogu człowieczego bólu”⁸; aby nie okazało się, że nieomal wiek po śmierci poetki, nadal powiedziec może ona: „ani ja wasza, ani ja wam znana”.

⁸ Z. Mocarska-Tycowa, *Motywy biblijne...*, op. cit., s. 11.

Językowy obraz DROGI w poezji Konopnickiej

Literaturoznawcze refleksje o pejzażu ukształtowały się i zostają pod wpływem sztuk plastycznych. Obrazowość jest w nich kategorią opisową, a zarazem wartościującą. Przedmiotem uwagi czyni się element świata przedstawionego – wyodrębniony, mający rozpoznawalne cechy kompozycyjnego ustrukturywania. Można go opatrzyć hasłem tematowym i włączać w dowolne zestawienia czy związki z leksykonu motywów; można badać jego plastyczność (kontury, linie, perspektywę, kolorystykę), miejsce i funkcje w obrębie tekstu etc. Przy takim podejściu poezja Konopnickiej stale budziła kontrowersje, z czasem przyjęła się opinia o nadwyżce emocji, patosu i wzruszenia kosztem jakości plastycznych¹. Prace językoznawcze, zwłaszcza wsparte na statystykach leksykalnych, przyniosły ustalenia, które w części pozwalają zrozumieć mechanizm poetyckiego pejzażu autorki *Roty*, ale przy tym wykazują niepokojącą rozbieżność ocen wobec konstatacji estetycznoliterackich². Tak np. Jerzy Komar, z wyraźnym lekceważeniem piszący o „niezdolności do jednolitej, nowej, poetycko «zaskakującej» interpretacji przedstawionego świata”, nie mający wątpliwości, iż u poetki „walnym środkiem umilenia motywu jest zdrobnienie”, wiąże te cechy z „tendencją ludową” pochodzącą „ze skarbnicy ulubionego w tym okresie folkloru”³. Konkluzja badań Władysława Zelecha brzmi odmiennie: „Częste stwierdzenia o ludowym rodowodzie poezji Konopnickiej nie znajdują potwierdzenia w ba-

¹ Stan badań nad refleksją teoretycznoliteracką o pejzażu w literaturze i jej jakościach wizualnych najpełniej omawiają: T. Wójcik, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*, Warszawa 1993 oraz S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994. Przegląd ocen sztuki pejzażu u Konopnickiej zob. T. Budrewicz, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

² Zob. J. Trypućko, *Epitety „złoty” i „srebrny” w poezjach Konopnickiej* (maszynopis powiel.); Z. Klemensiewicz, *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne” XX, 1970, s. 13–34; W. Zelech, *Słownictwo w nowelach Marii Konopnickiej. Badania statystyczne*, [w:] *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, pod red. J.Z. Białka i T. Budrewicza, Kraków 1995, s. 93–108; tenże, *Statystyczna struktura językowa poezji Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 192. Prace Językoznawcze IX, Kraków 1997, s. 285–293.

³ J. Komar, *Uwagi o liryce Marii Konopnickiej (komunikat)*, maszynopis powiel., b.d., s. 4–10.

daniach statystycznych struktury językowej”⁴. Dodaje marginalną uwagę: „Uderza u autorki *Roty* brak rzeczowników zdrobniałych, które pojawiają się w pieśni ludowej”⁵. Autor zauważa jednak, iż procent przysłówków, partykuł i wykrzykników u poetki „zbliżyła się do pieśni ludowej”, nadto: „Poetka ma wskaźnik stereotypowości słownictwa zbliżony do pieśni ludowej, wynika to ze stylizacji na ten gatunek u autorki *Roty*”. Wreszcie pisze: „W tekstach poetki dominują powtórzenia oraz refreny, które zwiększają częstość wyrazów i zbliżają je do próby pieśni ludowej”⁶. Z innych niepokojących rozbieżności odnotujemy konstatację Komara o kompozycyjnej luźności tekstów poetki, która „bardzo chętnie układa wypowiedź z szeregu następujących po sobie zdań, strof, obrazów czy sytuacji, nie troszcząc się najczęściej zbytnio o ich wspólną funkcję artystyczną”, co tworzy „szereg dość luźno powiązanych fragmentów”. Zelech wykazuje, że Konopnicka ma wyjątkowo wysoki „stopień spójności tekstu”, wyższy od Asnyka, Tuwima i o wiele wyższy od pieśni ludowej⁷. Przyczyna odmienności sądów na niemal identyczne zadanie badawcze tkwi w ortodoksji metodologicznej – niektóre sprzeczności w wywodach autorów oraz zasadniczo różne konkluzje wynikają z nieuwzględnienia przez badaczy mechanizmów tekstotwórczych wiersza, kanonów poetyki i estetyki folkloru⁸. Na gruncie współczesnej tekstologii nie tylko zasadne, ale i konieczne jest przejmowanie zasad tych metodologii, które wypracowano dla podobnego materiału badawczego w innych dyscyplinach. Niejeden utrwalony sąd o języku poetyckim Konopnickiej wypadnie zrewidować po uwzględnieniu w analizach propozycji współczesnej semantyki językoznawczej, kategoryzacji, profilowania, stereotypu językowego, a przede wszystkim językowego obrazu świata⁹.

Dla opisanego jakości estetycznych i semantyki obrazowania Konopnickiej inspiracje lingwistyczne wydają się być tropem oczywistym z uwagi na zakorzenione przekonanie o potoczności jako bazie styli-

⁴ W. Zelech, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 293.

⁵ Ibidem, s. 292.

⁶ Ibidem, s. 289–290.

⁷ J. Komar, *Uwagi o liryce...*, op. cit., s. 11–12; W. Zelech, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 287.

⁸ Por. A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1976, s. 153–227; J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław 1990; D. Ostaszewska, *Organizacja tekstu a problem gromadzenia i scalania jego informacji*, Katowice 1991; też, *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna. Z zagadnień semantyki*, Wrocław 1993; E. Jędrzejko, *Nominalizacje w systemie i w tekstach współczesnej polszczyzny*, Katowice 1993.

⁹ Por. A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987; J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna*, Katowice 1999; *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1990; *Kreowanie świata w tekstach*, pod red. A.M. Lewickiego i R. Tokarskiego, Lublin 1995; *Profilowanie w języku i w tekście*, pod red. J. Bartmińskiego i R. Tokarskiego, Lublin 1998.

stycznej jej tekstów¹⁰. Językowy obraz DROGI jest tematem obiecującym badawczo. Jest to jedna z podstawowych figur interpretacyjnych¹¹ uobecniania przestrzeni w kulturze – zarówno w plastyce, jak literaturze czy mitologii. Bywa wizualnym motywem tematycznym lub osią konstrukcyjną zdarzeń fabularnych. Jest słowem częstym w każdej odmianie stylowej języka. W *Słowniku frekwencyjnym języka polskiego* ma wysoką pozycję na liście rangowej (136)¹² i równie wysoką (64) w słowniku współczesnej poezji¹³. Wśród rzeczowników najczęściej używanych przez Konopnicką DROGA ma wysoką, szóstą pozycję, gdy w pierwszej dwudziestce takich rzeczowników u Asnyka słowo to nie występuje¹⁴. Oznacza to, że musimy mu przypisać wyjątkowe znaczenie w indywidualnej semantyce poetyckiej autorki wiersza *Tu się droga załamała...* Kontekstowa interpretacja słowa–klucza¹⁵ pozwoli też odpowiedzieć na podstawowy dylemat dotyczący obrazowania Konopnickiej: czy styl poetki jest „obrazowy” według parametrów lingwistycznych oraz czy jest statyczny, czy też dynamiczny?

Niewielki procent czasowników prowadzi do tezy o słabym zdynamizowaniu obrazów. Podobnie procentowo rzadki (sic!) przymiotnik sugeruje „małą obrazowość”, co jednak poetka nadrabia wysokim procentem epitetów rzeczownikowych¹⁶. Otóż, jeśli te analizy ilościowe połączy się z interpretacją kontekstową i wzbogaci o ustalenia dotyczące konwencji pejzażowania, to wnioski o niedostatkach obrazowania trzeba podważyć. Uwzględniwszy motyw drogi, dostrzegamy pierwiastek dynamizmu w strukturze głębokiej tekstu. Nadto – ilościowa analiza wysokiej frekwencji przyimka u Konopnickiej dotąd była rozważana tylko w kategorii jej wpływu na spójność tekstów. Rozszerzanie jej na zagadnienia semantyki pokazuje szczególnie znaczenie informacji przestrzennych, w dodatku z wyraźnie dostrzeganą predylekcją autorki do obarczania funkcjami ideowymi przyimków latywnych (w szczególności – perlatywnych). Statyczne powierzchniowo pejzaże ujawniają wtedy pierwiastki dynamiczne.

Obraz drogi jest frapującym wyzwaniem badawczym, dlatego, że odpowiada prototypowemu rzeczownikowi lub czasownikowi, że jest ujmowana z perspektywy podmiotowej (tego, kto ją przemierza, tego, kto się teraz znajduje w danym miejscu), że jest wyjątkowo silnie wpisany

¹⁰ T. Budrewicz, *Konopnicka...*, op. cit., rozdz. *Niektóre cechy stylu*.

¹¹ J. Adamowski, *Formy uobecniania i organizowania przestrzeni w tekście (na marginesie folkloru polskiego)*, [w:] *Tekst. Problemy teoretyczne*, pod red. J. Bartmińskiego, B. Bonieckiej, Lublin 1998, s.144–146.

¹² I. Kurcz, A. Lewicki, J. Sambor i in., *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, Kraków 1990.

¹³ H. i T. Żgółkowie, *Słownictwo współczesnej poezji polskiej. Listy frekwencyjne*, T. II, Poznań 1992, s. 270.

¹⁴ W. Zelech, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 291.

¹⁵ Por. D. Ostaszewska, *Język poetycki...*, op. cit., s. 19–26.

¹⁶ W. Zelech, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 286–287.

w aspekt aksjologiczny i wskazuje motywy wyborów¹⁷. Porównując użycia tego słowa w tekstach poetyckich i użytkowych (listy prywatne) możemy w dodatku obserwować przekształcenia znaczeń w wypowiedziach artystycznych i weryfikować sądy o stopniu upotocznienia języka liryki Konopnickiej.

W listach do dzieci poetka używała języka codziennego. Ilekroć pisze o drodze, nigdy nie charakteryzuje jej nawierzchni i stanu technicznego. Zapewne więc trakty komunikacyjne w różnych częściach Europy miały zbliżony standard. Wyjątkiem jest informacja z Abbazji: „Droga ma chodnik dla pieszych i jest jedyną możliwą, zresztą przejść w dół i w górę, to tylko kamieniste osypujące się ścieżki [...]. Potem się znów zwięża i idzie ładną drożyną nad samym brzegiem morza, tak że się zminąć trudno i to dość wysoko”¹⁸. Oceny jakościowe ograniczają się do:

- a) estetyki rozciągających się wzdłuż drogi widoków („ładne”, „urocze”);
- b) stopnia trudności mierzonego fizycznym zmęczeniem po pokonaniu trasy („namęczyliśmy się strasznie”).

Kwalifikowanie drogi: „pieszo”, „koleją”, „tramwajem”, „statkiem” określa przybliżoną odległość, mierzoną upływem czasu potrzebnego do jej pokonania:

„około trzech kwadransy (!) pieszej drogi”
 „o kwadrans pieszej drogi od tego jeziora”
 „droga wynosi półtory (!) godziny koleją”
 „Jest Worther Lee, tak długie, że kolej godzinę brzegiem jego idzie”

Dla Konopnickiej w życiu prywatnym droga to pojęcie będące również miarą czasu („O takiej uciążliwej, całe doby trwającej drodze trudno mi było myśleć”). Korespondencja pokazuje, iż DROGA jest konceptualizowana jako wysiłek, nieoczekiwane przeszkody, trudności, ujemny wpływ na organizm fizyczny, np. „odpoczywam po drodze i myślę o was”, „uwięzła gdzieś w drodze na małej stacji”, „deszcz splukał nas w tej drodze niezłe”, „uciążliwej drodze”. Obserwujemy też sporo użyć potocznych, jak „w pół drogi do Zakopanego”, „droga tam i na powrót”, „godzina w te i w te stronę”¹⁹. Językowa codzienność poetki to głównie sfera doświadczeń, celów i przeżyć praktycznych. Znaczenia metaforyczne, symboliczne i sferę aksjologii obserwujemy zaś w tekstach artystycznych.

Porównajmy kilka użyć omawianego pojęcia w utworach lirycznych:

¹⁷ A.M. Lewicki, *Próba profilowania pojęcia „droga” na podstawie idiomatyzmów języka polskiego*, [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, op. cit., s. 277–287.

¹⁸ List do syna, Stanisława, Abbazja 8 XII [1894?], Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, rkps 1424, k. 118.

¹⁹ Przykłady wzięte z listów do synów: Stanisława i Jana oraz córki Laury z lat 1890–1900. Rękopisy listów w BUW, sygn. 1424, 1426.

(I) I bieda, jak była przed laty!
 Na drogach kałuże, wyboje, wywroty,
 Podwórka nie strzegą ni drzewa, ni płoty²⁰

(II) Droga mi się śni daleka...
 Bądź mi zdrowa, moja wiosko! (II, 59)

(III) W prawo i w lewo odrębne dwa światy,
 Lecz droga moja ni w lewo, ni w prawo:
 Ja idę prosto do biednej tej chaty (II, 48)

(IV) Poszła jemu prosto w niebo
 Jasna ścieżka, polna droga (VI, 28)

(V) Bo między mną tu a niemi,
 Na wskroś nieba, na wskroś ziemi,
 Otwarta jest przestrzelna i dźwięcząca droga
 Tajemniczej atmosfery (VI, 269)

Droga jest tu symbolem wyrażającym: sferę podświadomych marzeń, pragnień związanych z dojrzywaniem postanowienia o radykalnej odmianie indywidualnej biografii (II). Symbolizuje ważny wybór ideowy, połączony z namysłem, racjonalistyczną i krytyczną oceną jakichś światów i determinację postanowienia; wyraźnie też sygnalizuje ekonomiczno-społeczne podłoże ideowej deklaracji (III). Jest eufemistycznym nazwaniem śmierci z jednoczesną epitafijną oceną życia godnego, prawego, cechującego się szlachetną prostotą i naturalnością (IV). Określa w kategoriach filozoficznych miejsce podmiotu w kosmosie i wskazuje sferę metafizyki, z jaką się człowiek kontaktuje (V). Tylko w jednym wypadku (I) jest to realizacja słownikowej definicji pasa przestrzeni o ograniczonej szerokości, służącego do przemieszczania się z miejsca na miejsce. Generalnie więc droga w poezji Konopnickiej metaforycznie ujmuje świat w różnych jego aspektach, wykracza poza typ tzw. metafor orientacyjnych²¹ i wchodzi w zakres ontologicznych. Ponadto – kontekst leksykalny zawęża konkretyzację do realiów rustykalnych, obrazujących niski status materialny, cywilizacyjne zaniedbanie, jakąś współczującą rzewność wobec tych realiów, ale też sygnalizuje niewyobrażalne odległości, pierwiastek ruchu i świadomość istnienia jakichś granic horyzontalnych i wertykalnych. I samotność.

Droga jako fragment pejzażu dla Konopnickiej jest zawsze traktem kierunkowym istniejącym we wsi i jej najbliższej okolicy. Stylistyczna figura nagromadzenia wyrazów bliskoznacznych zawsze tworzy aureę wiejskiej prowincji – w metaforycznych określeniach treści psychicznych

²⁰ M. Konopnicka, *Jaskółka*, [w:] *taż*, *Poezje*, wydanie zupełne krytyczne, oprac. J. Czubek, T. I, Warszawa–Kraków [1915–1916], s. 42. Wszystkie cytaty z utworów Konopnickiej podajemy wg tejże edycji; cyfra rzymska wskazuje tom, arabska – stronę.

²¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 36–44.

czy filozoficznych pojawia się przestrzenne ukonkretnienie krajobrazu dobrze znanego, typowego: „I polecę – jak gołąbek! / Mój gościniec – mleczna droga” (II, 1); „Niechaj gościńca twego szlak” (VI, 169); „O uęsknieniu! [...] Tyś to nam było gościńcem i drogą” (X, 219). Droga i jej synonimy (ścieżka, miedza, gościniec) łączą się u Konopnickiej z czasownikami ruchu (iść, chodzić). Autorka rezerwuje je tylko dla świata ludzi. Antropomorfizowane byty nieludzkie (Chrystus, zorza, noc, słońce, śmierć, wiatr) mają możliwość przemieszczania się w przestrzeni bez wytyczonego traktu. Chodzą więc „połem”, „ugorem”, „żytem”, a nawet „po wodzie”. Ta konsekwentna specjalizacja znaczeniowa pokazuje, iż kategoryzacja²² DROGI w poezji Konopnickiej, niezwerbalizowany, conceptualny obraz świata, wiąże się z pojęciami fizycznego doświadczenia człowieka, ograniczenia//wolności, powszedniości//religii²³.

Analizie poddano ponad 200 syntagm ze słowem droga lub jego synonimem, wyekscerpowanych z tomów 1–8 edycji J. Czubka. Daje to obraz bardziej wiarygodny niż przy operowaniu jakimkolwiek wyborem. Zrezygnowano z ustaleń statystycznych. Obliczenia W. Zelecha, dokonywane na reprezentatywnych próbach poezji i prozy (ponad 10 000 każda), wskazują na znaczne różnice między nimi. Jedynie rzeczownik „oko” ma podobną frekwencję. Interesująca nas „droga” w języku poezji ma frekwencję 52, zaś w prozie – 10. Jeszcze większe różnice częstości użycia mamy przy innym kluczowym pojęciu: „ziemia” (84 : 17). Funkcje motywu drogi w epice są – jak wiadomo – wyjątkowo ważne. Rozbieżności statystyki w zakresie leksyki można różnie interpretować, niemniej nakazują ostrożność w posługiwaniu się antologiami i przy próbach porównywania liryki i epiki²⁴. Użyte w niniejszej pracy określenia parailościami podajemy w formie możliwie ogólnej, choć wszystkie oparto na uprzednim szacunku procentowym.

DROGA w języku liryki Konopnickiej występuje kilkakrotnie częściej niż jej bliskoznaczniki: **gościniec**, **ścieżka**, **szlak**, **miedza**. Znikomą częstość użycia ma **trakt** i **tor**. Wskaźnik epitetyzacji statycznej i dynamicznej jest zbliżony dla drogi, szlaku i ścieżki. Najmniejszy stopień obrazowości mają: miedza (życia miedza, miedza omamień, polna) i gościniec

²² J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, op. cit., s. 51–59.

²³ Pojęcia egocentryzmu, religii i prawa w językowym ujmowaniu przestrzeni przywołuje J. Okoniowa, *Przeciwstawienia kierunkowe w języku polskim*, Kraków 1994, s. 7–11, 52–53, 76–77.

²⁴ W. Zelech, *Słownictwo w nowelach Marii Konopnickiej...*, op. cit., s. 107–108; tenże, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 291. Metodologiczną ostrożność nakazują też analizy swoistości sztuki późnopisararskiej Konopnickiej. Por. artykuły B. Blizińskiego, *Marii Konopnickiej kolumbowe reportaże z „Uroczystości imienia Kolumba” (Genewa 1892)* oraz G. Skotnickiej, *Marii Konopnickiej relacje z pewnej podróży* (oba w tomie *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, op. cit., s. 19–38, 39–50). Zob. też J. Sztachelska, *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, Białystok 1997, s. 61–85.

(daleki, twój). Metaforyzacja epitetowa dla innych użyć przedstawia się następująco:

- ścieżka – gwiazdzista, światłem drżąca, świetląca, zawiana, złota,
- szlak – mleczny, modry, jutrzenny, orny, perłami uwity, słoneczny, sokoli, ugorowy, zgubiony, złoty,
- droga – ciemna, cierniowa, cicha, daleka, dobra, ducha, jasna, jedna, konieczna, mleczna, modra, nowa, ona /ta/, opuszczała, orla, rozstajna, sieroca, smutna, splątana, srebrna, swoja, śmiertelna, śnieżna, śródniebna, tułacza, twarda, wieczna, wielka, zamysłona, zdradna, ziemską.

Rozrzut określeń jest duży. Powtarzają się: mleczny, modry, złoty, tj. wyrazy nazywające przestrzeń kosmosu oglądaną nocą. Potwierdza to wcześniejsze sugestie badaczy o szczególnym upodobaniu poetki do poetyckiego opisu nocy²⁵. Grupa określeń o frekwencji trzy i czterokrotnie wyższej od pozostałych to: wielka, mleczna, modra, srebrna, swoja. Dwakroć częściej używa poetka przymiotników ciemny, daleki, dobry, jasny, sierocy. Zatem wśród określeń dominują znaczenia: miary, barwy, sytuacji egzystencjalnej człowieka. Rozpatrując cały zbiór epitetów odnoszących się do hasła gniazdowego dostrzegamy stosunkowo dużo nazw odnoszących się do percepcji wizualnej, znaczeń konkretnych, związanych z obrazem natury. Samo zaś pojęcie DROGA jest przez poetkę opatrywane dookreślającymi słowami, które można sprowadzić do kilku klas znaczeń: jakości estetyczne (głównie barwy jasne); znaczna odległość: rozterki wyboru; udręka samotności; konieczność pokonywania różnych przeszkód skończoności istnienia; antropomorfizm; realia przyrodnicze. Dla ich nazwania poetka nie stosuje innowacji w systemie języka.

Wyraźny prymat treści filozoficznych nad opisową rejestracją danego wycinka przestrzeni widać też przy rozpatrzeniu pól semantycznych. DROGA jest komponentem wielu metafor o treściach dość odległych. Garść przykładów:

Ludy! przez Polskę idzie ducha droga (VIII, 225)

A duch jest, jako wody rzek,
Pańnikiem oraz – droga (VI, 170)

Sens – historiozofia narodowa, mesjanizm, wizyjność, *sacrum*.

Ach, słuchaj! jeśli orla badań twoich droga (II, 47)

Kto szuka prawdy, ten [...] wypatruje, kędy światom droga (II, 16)

Sens – apoteoza scjentyzmu, apel o odwagę w poznaniu prawdy, praktycyzm a poznanie naukowe, akcent antyromantyczny (aluzja do *Ody do młodości*).

²⁵ Por. T. Budrewicz, *Konopnicka...*, op. cit., s. 85.

Więc stoję tutaj na wieczności drodze (VI, 117)

Niech dnie, co idą z wiecznych dróg (VIII, 226)

I naznaczą twoje kości

Wielką drogę ku przyszłości (VI, 183)

Sens – filozofia czasu jako nieuchronnej konieczności, dającej się zracjonalizować i określającej sens życia, determinizm, stoicyzm, usensownienie idei ofiary.

pył ziemskich dróg (IV, 3)

A kiedy idziesz z ziemi dróg (BVI, 169)

Sens – egzystencjalno-filozoficzny dystans wobec cielesności, doczesności, znikomości ludzkiego bytu.

To anioł gra tak na onej drodze,

co ja nią idę... co nią odchodzę (VI, 68)

A i droga ciebie czeka:

Nie szeroka, nie wysoka,

Ale w ziemię, het! ... głęboka...

Ale w górę, het! ... daleka...

A będą cię prowadziły

Oną drogą woły siwe

I te dzwony żałośliwe,

Na pokoje – do mogiły! (II, 114)

Sens – ludowa kosmogonia, fatalizm, nieuchronność przeznaczeń, opozycje wartości: horyzontalne (ziemskie, materialne) – wertykalne (egzystencjalne, duchowe), realistyczna migawka z wiejskiego pogrzebu, ludowy motyw wędrówki duszy po śmierci.

Tzw. kręgi leksykalne czy enklawy semantyczne²⁶ z hasłem centralnym DROGA w poezji Konopnickiej tworzą kilkadziesiąt struktur pojęciowych. Niełatwo je ująć w osobne klasy, bo zachodzą na siebie znaczeniowo, a konteksty wskazują na odmienne zabarwienie stylowe. Główne kategorie pojęciowe zostały już wymienione. Dla porządku wszak odnotujmy, iż DROGA pojawia się w wypowiedziach dotyczących:

- czasu (świt, przeszłość, przyszłość, wieczność, jutro, zmierzch)
- kosmosu (słońko, słońce, ziemia, gwiazdy, mgły)
- praw natury (wszystko, badania, duch, koniec, konieczność, cel)
- ruchu w przód i w górę (iść, pójść, wędrowiec, pątnik, pielgrzym, tułacz, odchodzić, prowadzić, lecieć)
- etapowości, utrudnień, miejsca końcowego przemierzania przestrzeni (obłąkać się, ciernie, rozstaje, przepaść, mara, dom, chata, próg, krzyż, mogiła)

²⁶ K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 130.

– przeżyć, doznań, psychospołecznej oceny świata (samotność, smutek, smętność, łzy ludzkie, nędza).

Porównując konteksty znaczeniowe DROGI w poezji Konopnickiej z zasobem odpowiednich frazeologizmów opisanym przez Andrzeja M. Lewickiego²⁷ widzimy istotną różnicę w tym, że znaczenie drogi jako świadomego aktu wyboru człowieka, a więc manifestowanie jego praw, wolności, jest u poetki rzadkie. DROGA, jeśli jest wyborem, to niedobrowolnym, wymuszonym okolicznościami, jest przymusem, koniecznością. Światopogląd autorki, jaki można zrekonstruować poprzez językowy obraz drogi, ma wyraźne cechy deterministyczne. Nie można na tej podstawie wnioskować o naturze tego determinizmu. Budulec językowy wskazuje na ludową filozofię zgody na wyroki losu, postrzeganie świata jako uporządkowanej całości, gdzie wszystko i każdy ma z góry wyznaczone miejsce. Z drugiej strony tenże język zawiera sporo abstraktiwów filozoficznych, które łączą przyrodoznawczy materializm z idealizmem. Zarówno epitety, jak kontekst znaczeniowy syntagm z hasłem DROGA wykazują przewagę pojęć nad nazwami konkretnymi. Element obrazowości jest tu wyrażany pośrednio, przez schematy wyobrażeniowe zawarte w relacjach między lokalizatorem a obiektami przestrzennymi²⁸. Stąd szczególne znaczenie schematu pojęciowego GRANICA i językowych wykładników perlatywności, o czym dalej.

²⁷ A.M. Lewicki, *Próba profilowania...*, op. cit., s. 283.

²⁸ Podstawowe pojęcia, specyfikacje terminologiczne, sposoby problematyzowania zaczerpnięte z prac językoznawców, którzy w ostatnich latach dokonali imponujących rozległością tematyki oraz pomysłowością metodologiczną ustaleń co do kategorii przestrzeni. Por. J. Adamowski, *Geograficzne nazwy własne w pieśniach ludowych regionu lubelskiego a wybrane problemy semantyki przestrzeni*, [w:] *Język – doświadczenie a teoria*, red. J. Sierociuk, Lublin 1987, s. 7–22; tenże, *Kulturowe funkcje między „Etnolingwistyka” T. 4, 1991, s. 65–82; A.J. Bluszcz, Relacje przestrzenne w polskich, czeskich i słowackich konstrukcjach z wyrażeniami przyimkowymi*, Katowice 1987; K. Handke, *Uniwersalizm kulturowy w językowym odzwierciedleniu relacji miejsce : przestrzeń*, [w:] *taż, Rozważania i analizy językoznawcze*, Warszawa 1997, s. 29–35; A. Janowska, *Kategoria przestrzeni w historii języka polskiego (na materiale czasowników prefiksalnych)*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, pod red. A. Pajdzińskiej, P. Krzeszewskiego, Lublin 1999, s. 177–188; T.P. Krzeszewski, *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobrażeń*, „Etnolingwistyka” T. 6, 1994, s. 28–51; A. Krzyżanowska, *Ostatnia podróż – czyli polska i francuska metaforyka śmierci*, „Etnolingwistyka” T. 9/10, 1997/1998, s. 93–109; J. Linde-Usienkiewicz, *Określanie wymiarów przedmiotów i konceptualizacja przestrzeni*, [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, pod red. R. Grzegorzycowej i A. Pajdzińskiej, Lublin 1996, s. 273–284; W. Maciejewski, *O przestrzeni w języku. Studium typologiczne z językiem polskim w centrum*, Poznań 1996; R. Piętkowa, *O aksjologii przestrzeni w języku i poezji*, [w:] *Język a kultura, T. 2: Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, pod red. J. Puzyniny i J. Bartmińskiego, Wrocław 1991, s. 187–196; *taż, Funkcje wyrażen werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice 1989; A. Sieradzki, *Derywacja przymiotników denominalnych w siedemnastowiecznych księgach miejskich Gniezna*, Poznań 1991; T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 1991, s. 97–112.

Podstawowy zasób haseł tematowych występujących w kontekstowych użyciach synonimów drogi w poezji Konopnickiej przedstawia się następująco:

- szlak – pole, ugór, gwiazdy, przestworza, ptak, sokół, śpiewak, serce, duch [konotacja pozytywna, poczucie dumy, wyraźna przewaga treści abstrakcyjnych],
- miedza – ciernie, głóg, oset, piołun, grusza, bładźć, krzyż, pole, żyto, życie [konotacja zwykle negatywna; granica natury dzikiej i oswojonej, treści symboliczne związane z pokonywaniem przeszkód i potrzebą opieki z zewnątrz],
- ścieżka (rzadko: ścieżynka, synon. dróżka) – Bóg, chata, dziecko, pole zorane, trawa, kwiaty, iskry, złoto, isć, tańczyć, wicher, zawiąć [konotacja pozytywna, antropocentryzm, poczucie pewności i bezpieczeństwa, arkadyjskość],
- gościniec – tuman (kurz), dal, szlak, tor [najbliższe prototypowi drogi jako „wyznaczony pas ziemi”, nikła aksjologizacja, gdyż brak tu pierwiastka podmiotowego].

Tak więc w znaczącej większości w tej grupie synonimów drogi zawiera się prototypowe znaczenie „poruszania się w wyznaczonym kierunku”²⁹. One to, przez konteksty zawierające nazwy realiów przestrzeni wiejskiej, decydują o typie obrazowania poetki. Z pewnością fundamentem poetyckiego sposobu wyrażania doświadczeń przestrzennych jest u Konopnickiej pejzaż wiejski, oglądany ze społecznej i kulturowej perspektywy mieszkańca chaty, a nie dworu. Zapewne też operowanie nazwami pospolitymi, powszechnie znanymi, skutecznie wpływało na komunikatywność jej tekstów, ale przyczyniało się jednocześnie do uschematyzowania i typizacji krajobrazu. Jednak z przedstawionego tu materiału wynika, iż nie można dziś utrzymywać sądów o pejzażu autorki jako „wypowiedzi, w której przeżycia «ja» lirycznego są rozpisane na cikliwą sympatyczność i niefrasobliwość światka wypełnionego: gałązkami wierzby, źródelkami, ptaszynami, szumiącymi brzoźkami, lasami, cmentarzami i kościółkami – całą sielską scenerią tego, co «U nas w wiosce»”³⁰.

DROGA jest kluczem do rozpatrzenia relacji ja – świat oraz dom – świat³¹. Obfitość materiału zmusza piszącego do rekonesansowego wyczerpania i ograniczeń egzemplifikacji. Semantyka miejsca też musi się do

²⁹ A.M. Lewicki, *Próba profilowania...*, op. cit., s. 279.

³⁰ J. Komar, *Uwagi o liryce...*, op. cit., s. 9–10.

³¹ J. Bartmiński, *Dom i świat – opozycja czy współdziałanie*, [w:] *Dom w języku i kulturze*, pod red. G. Sawickiej, Szczecin 1997, s. 11–24; G. Sawicka, *Kształtowanie się stereotypu domu w polszczyźnie*, [w:] *Dom w języku...*, op. cit., s. 25–42; też, *Obraz domu we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Śląsk w badaniach językoznawczych: badanie pogranicza językowo-kulturowego polsko-czeskiego. Tom III: Rodzina: język – tradycja – tożsamość*, red. I. Nowakowska-Kempna, Katowice 1997, s. 76–83; *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. T. Dąbek-Wirgowej i A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1997.

nich odnieść. Najprościej byłoby stwierdzić, iż MIEJSCE jest u Konopnickiej opisywane z wyraźnie zaznaczonej perspektywy poznawczej podmiotu i podlega aksjologizacji według reguł systemu wartości kulturowo-społecznych tegoż podmiotu³². Równie łatwe byłoby skonstatowanie, że punkt widzenia w tym wypadku wyznaczają charakterystyczne tytuły: *W mojej małej, niskiej izbie* oraz *W przestrzeniach nieskończonych; U okienka i Na morzu w burzę*. Trzeba wszak te oczywiste prawdy uzupełnić uwagą, iż poza cyklami „wiejskimi” (*Na fujarce, Nowe pieśni*) przestrzeń jest przez poetkę opisywana z perspektywy ja – kosmos, jest „księgą ducha” widziana z dużego dystansu. Zwykle sytuacja liryczna zawiera komponenty spacialne pozwalające określić relację lokalizator – obiekt bezpośrednio. Akcentuje się graniczne punkty przestrzeni (góra, dół, brzeg, częsty motyw wznoszenia się oraz lotu), by uprawdopodobnić wizualne efekty w prezentowaniu świata. Przestrzenny dystans uzasadnia nikiel indywidualizowanie pejzażu, wywołuje klasyfikujący sposób przedstawiania (nacisk na *genus proximus*), co stylistycznie daje efekt nagromadzeń i dużą funkcjonalność gramatycznej liczby mnogiej³³.

W gorzkiej zadumie na tę ziemię patrzę
I na jej pola patrzę spustoszone;
I widzę nad nią gwiazdy coraz bladsze
I widzę słońca gasnącą koronę
W mgłach, które smętną przyoblokły nocą
Wszystko, co światłem jest i co jest mocą. (II, 189)

Przestrzeń jest dla poetki często „nieskończona”, ale język, jakim ją opisuje, sugeruje, iż pojmowała ją jako kategorię mającą cechy całości, zamkniętości, spoistości materialno-duchowej oraz wypełniania. Dzięki temu makrokosmos jest reprezentowany przez mikrokosmos. Z typu kontaktu z adresatem, z wykładowo-kaznodziejskich intencji perswazyjnych wynika egzemplifikowanie wypowiedzi przykładami powszechnie znanymi, odwołującymi się do wiedzy potocznej. W parze z tym zabiegiem idzie częste posługiwanie się zaimkiem wskazującym. Ma on wzmocnić siłę perswazji przez sugerowanie naoczności i konkretności opisu. Wprawdzie sumarycznie wzięta niewielka ilość zaimków w poezji Konopnickiej doprowadza do sądu, iż „rzeczywistość u Konopnickiej jest częściej nazywana niż wskazywana”³⁴, jednak w badanym przez nas materiale dostrzegamy stosunkowo wysoki procent użycia zaimka wskazującego (deiktycznego). Temat przestrzeni ujęty jest wtedy w strategię wyjaśnień przewodnika, ukonkretnia się i wizualizuje:

³² „Przyjęty przez podmiot mówiący jakiś punkt widzenia funkcjonuje więc jako zespół dyrektyw kształtujących treści i strukturę treści słów i całych wypowiedzi, dających też podstawę do identyfikacji gatunków mowy i stylów językowych”; J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, op. cit., s. 111.

³³ T. Budrewicz, *Konopnicka...*, op. cit., s. 64–65.

³⁴ W. Zelech, *Statystyczna struktura...*, op. cit., s. 287.

Kocham cię, stary mistrzu, coś na tej fasadzie
 Dwa światy złączył kunsztem przedziwnej roboty!
 Tu zacnie siedzą greckie filozofy w radzie,
 Tu w smoka Michał godzi, grot dzierżący złoty.

Tu fryzem bieżną nagie ateńskie Heloty,
 Tu Marek Aureli na czoło laur kładzie,
 Tu Chrystus padł pod krzyżem na wzgórzu Golgoty,
 Tu Judasz w cieniu oliw skrada się ku zdradzie. (IV, 15)

Kategorie miary, granic, rozległego obszaru, który jednak gdzieś ma (niemożliwy do wyobrażenia) początek i koniec, poetka wyraża poprzez częste użycia formuł z języka folkloru i potocznej odmiany mowy, np. „Za siódmą górę, za siódme morze” (II, 109). Ludowa proweniencja jest w nich oczywista, ale poetka nie posługuje się dosłownym cytatem. Przez zmianę szyku, nieoczekiwane aplikacje leksykalne bądź rytmizujące powtórzenia autorka odświeża te formuły, ukonkretnia i uplastycznia. Trzeba przyznać, że podobne użycia wystawiają jak najlepsze świadectwo sztuce poetyckiej Konopnickiej.

Gdy zapada dzionek błogi
Za lasy, bory, het! cudze,
Za lasy, bory? (II, 76)

Chcą za siódmą lecieć rzekę
 Chcą za siódme lecieć góry (IV, 218)

Jako świat ten jest długi,
Jako świat ten szeroki (VI, 167)

I tak po całej obejdę ziemi
Jako szeroka i jako długa (II, 73)

Liczna i ciekawa zarówno pod względem ideowo-filozoficznym, jak też przestrzennego ukonkretniania metafor pojęciowych jest grupa syntagm związanych z pojęciem GRANICA. Część, jak miedza czy próg, odnosi się do losu pojedynczego człowieka. Spora część nazywa miejsca kosmosu. Dotyczy tak przestrzeni, jak czasu. Wyznaczanie granic świata, ich wyodrębnianie, przekraczanie wiąże się ze znaczeniami mirakularnymi, przełomowymi. Jest to sakrosfera potwierdzająca porządek i ład świata. Naruszenie porządku wymaga specjalnych zabiegów magicznych, aby tak sprofanowany układ wrócił do pierwotnego ładu³⁵. W tej grupie przykładów widzimy: łączenie skrajnych punktów przestrzeni, podmiot poznania usytuowany w środku lub na zewnątrz, co wymaga od niego

³⁵ R. Callois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995; P. Kowalski, *Prośba do Pana Boga. Rzecz o gestach wotywnych*, Wrocław 1994; J.S. Wasilewski, *Podróże do piekiel. Rzecz o szamańskich misteriach*, Warszawa 1985.

samowiedzy orientacyjnej, zastępczy sposób nazywania wyborów aksjologicznych i ideowych.

Maluczko a przez kruża brzeg
Przechluśnie się krew świata (VI, 25)

Tak blisko morza i tak blisko nieba (VI, 115)

Wyteża pamięć aż do tych zórz
Co zgasły już (VI, 87)

Przejrzeć można w koniec z końca
złotniejący świat do słońca (VI, 44)

Aż odbiła barka cicha
Od ogromnej wieków nawy (IV, 194)

Więc my stanęli na wielkim rozstaju,
Co wiek od wieku rozdziela i grodzi (VIII, 55)

Centrum przestrzenno-aksjologicznym poetyckiego świata Konopnickiej jest chata.

I usypiam przy tej wizji
I śnią mi się niskie chaty (V, 88)

Chata jest niemal zawsze „niska”, „zapadła”, „nędzna”, „bielona” i „czarna”. Czerni oznacza tu zasiedziałość, starość, brak troski o konserwację poczerniałej ze starości strzechy („dach niski kryty słomą poczerniała” I, 48). Jest też znakiem statusu materialnego, poręcznym przy zestawieniach kontrastujących („Gdzie te chaty stoją czarne / I ten biały dwór” I, 172). Chata jest zwykle „rodzinna”, co konotuje emocje związane z przeżywaniem ciepłych wspomnień. Z chatą wiążą się rzeczowniki używane jako synekdochy lub ukonkretniające obraz: wrota, grusza, ogródek, próg, izba, okienko, ława. W ich opisie dominują epitetety o znaczeniu „niski” i „drobny”. Wyraźniej przeto odróżnia się sfera obrazów z hasłem PRÓG:

O! gdzie ten dom, gdzie jest ten próg
wysoki a lipowy (II, 225).

Próg chaty Konopnickiej jest najczęściej lipowy i stary, bywa – rzadko – srebrzysty. Mogą się przy nim „lilie kwiecić”, zazwyczaj jednak się go nie opisuje. Za to zwraca się uwagę na jego sakralne znaczenie związane z „byciem granicą”. Na progu się siedzi przy pracy („Uszyjcież mi koszulinę / w połudeńko, w progu chaty” II, 92), tu siada (zasiada) „niedola” (II, 48) i „cisza” (II, 109). Animizująca metaforyka przestrzeni chaty jest u poetki stałym zabiegiem, przez który charakteryzuje psychikę ludu oraz stan jego świadomości narodowej. Jej chata „płacze”, może „onie-

mieć” bądź „zgluchnąć”, jest „cicha” i „senna”. Sen i cisza służą poetce do nazywania stanu narodowego ducha. Metonimicznie chata (Polska) jest uśpiona w oczekiwaniu na zew, nowinę, jaką przyniosą aniołowie lub pielgrzymi (święci). Z jednej strony próg i chata to miejsca stabilne i graniczne – oznaczają początek indywidualnego losu (żegnanie się, rozstanie, przywitanie u progu), z drugiej – są rekwizytami treści patriotycznych, są częścią mitu Piasta, tj. programu społeczno-narodowego.

Z narodowych krynic ducha,
Z łąnów naszych, z chaty proga (VI, 28)

Zespół znaczeń związanych z CHATĄ jest wspomagany przez podobne układy konotowane przez pojęcia WIOSKA i NASZ, których już nie będziemy egzemplifikować. Razem wzięte – wyznaczają krąg aksjologii wzruszenia rodzimością, wspólnoty tradycji, obyczaju, identyfikowania się oraz granicznych znaków obcości. Nie dziwi więc, że w językowym obrazie DROGI tak często się pojawiają odniesienia do motywu tułactwa, pielgrzymki i – najczęściej – pątowania (znamienna etymologia).

Tak patnik, na którego długa czeka droga
kleka u chaty swojej lipowego proga (VIII, 195)

Skrós smętnych życia pól
Patnikiem idzie duch (...)
Zaś wraca z tych cierniowych dróg,
spod krzyżowego drzewa,
I siada na swej chaty próg
I śpiewa... (VII, 139)

By pielgrzym tęskny na cudzych progach (VIII, 141)

Więc na dalekich, tułacznych drogach
Sypał nam Pan te kurhany (VIII, 141)

Oczywista jest romantyczna proveniencja takich obrazów. Romantyczna w warstwie ideowej, ale też w śmiałej, fantazyjnej metaforyce łączącej konkret z abstraktami, elementy powszednie z kosmologią.

Jęk wasz odbity od gwiazd złotych proga (II, 5)
U drzwi przyszłości krwawią sobie ręce (II, 123)
Od brzegów przeszłości odbijmy ochoczo (II, 154)

A niech cię żadnej chmury
nie zatrzymawa (!) próg (VI, 169)

Kategoria DROGI i MIEJSCA w poezji Konopnickiej wykazuje pewną prawidłowość rozwoju. Najbardziej konkretne i obrazowe, plastyczne jakości pojawiają się w twórczości okresu środkowego. Początek i schyłek jej drogi twórczej cechują się nasyceniem pojęciami filozoficznymi, przy

czym na początku „droga” otwiera myśli o postępie cywilizacyjnym i społecznym, zaś ostatnie lata poetki przynoszą dużą ilość pojęć historyzoficznych. Poetka wtedy rozważa relacje: jednostka – świat, życie – wieczność oraz Polska – dzieje świata.

Przez nasze odrzwia, przez nasz próg
Wstąpią na dziejów kartę (VIII, 226)

Strażnicą nas postawił Bóg
U granic swej krainy,
A twierdzą mu jest każdy próg,
Gdzie polskie ojce, syny. (VIII, 133)

Ostatni cytat jest od *Roty* wcześniejszy o kilka lat, operuje jednak identycznymi obrazami i wyraża tę samą ideologię narodowo-demokratyczną³⁶. Na początku twórczości poetka „szukała prawdy” i wypatrywała „kędy światom droga” (II, 16). Później odkryła dar wieszczki i ogłaszała: „Ludy! Przez Polskę idzie ducha droga” (VIII, 225). Z czasem wzrasta u poetki leksyka pneumatologiczna, wzrasta przekonanie o człowieczym jestestwie jako nieprzemijającej części wszechświata oraz o stałym obcowaniu z duchami przodków jako utajonym a ważnym ogniwie podejmowanych przez człowieka wyborów i decyzji. Szczególne, że późna liryka Konopnickiej obfituje w obrazy, w których pojęcie DROGI wyraża nie tylko znaczenia przestrzenne, lecz i treści dotyczące czasu („Więc stoję tutaj na wieczności drodze” VI, 117; „Przez czasy, przez stulecia / idzie anioł [...] Ale jeszcze mu droga daleka do końca” VI, 208). Droga zatem staje się figurą pojęciową, która określa psychiczny dobrostan równowagi, harmonii, uwolnienia od trosk (dla jednostki), a także pożądaný, idealizowany stan zrealizowania się marzeń i czynów wspólnot pokoleniowych i etnicznych. Jest droga – wycinek przestrzeni konkretnej, element pejzażu wiejskiego i droga – pojęcie filozoficzne, skrót myślowy, przez który poetka pokazuje miejsce człowieka w kosmosie i miejsce Polski w dziejach:

A gdy oświtnie brzask w każdej strzesze,
Wstaną uśpione w ciemnościach rzesze,
I dróg piastowych ślady przypomną
I pójdą w jasność dziejów ogromną... (VIII, 169)

³⁶ S. Pigoń, O „*Rocie*” Marii Konopnickiej – słowa spokojne, „Kurier Poznański” 1931, nr 592; A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918, Kraków 1990, s. 187–188.

**O warunkach
tzw. żywej percepcji tekstu
(na tle opisu budowy opowiadania
Ze szkoły Marii Konopnickiej)**

Lektura tekstu literackiego może być procesem nacechowanym anemicznymi bądź przykrymi emocjami, słabą lub zanikającą wolą dalszego odbioru, poczuciem nieatrakcyjności albo niezrozumiałości tego, co czytane. Może być także czymś przeciwnym – splotem silnych reakcji emocjonalnych, którym towarzyszy niesłabnąca wola jego kontynuacji, łatwość i bogactwo wyobrażeń oraz brak kłopotów z rozumieniem tekstu. Między tymi skrajnościami jest miejsce na lektury będące kompozycjami doznań silnych i słabych, poznawczo satysfakcjonujących bądź przeciwnie – irytujących lub stresujących.

Nie lekceważąc zależności przebiegu i rezultatów lektury od kompetencji i nastawień czytelniczych oraz innych warunków zewnętrznych, rangę czynnika decydującego w tym względzie przypisać można tylko właściwościom samego tekstu, przedmiotu lektury. Poza eksperymentami obliczonymi na wywoływanie negatywnych doznań czytelniczych, przeważająca część dorobku sztuki słowa wynika z intencji czynienia lektury procesem skutecznym poznawczo, dynamicznym emocjonalnie, silnym i stabilnym wolicjonalnie oraz intensywnym wyobrażeniowo.

Skuteczności literackiej wypowiedzi służą wszystkie środki poddawane pisarzowi przez tradycje retoryki i poetyki oraz pozaliteracką praktykę językowo-stylistyczną. Formalno-funkcjonalne typy tych środków to zarówno elementy i schematy konstrukcji „świata przedstawionego”, topika, jak i rodzajowo określone formy wypowiedzi, schematy kompozycyjne, figury i tropy, formy stylizacji, formy i reguły gramatyczne. W wyborze i w postaciach właściwych konwencjom stylowo-gatunkowym i indywidualnej praktyce twórczej wynikającej z praktyki literackiej epoki wszystkie one służą – co prawda, niejednakowo pod względem stopnia i sposobu – skutecznemu działaniu na czytelnika. Służą tym lepiej, im celniej ich dobór oraz postacie trafiają w poznawcze dyspozycje czytelnika. Próby pełnego ujmowania receptywności tej czy innej pisarskiej twórczości wymagałyby zatem, teoretycznie biorąc, badawczego stosunku do bezgranicznego repertuaru cech, ulokowanych na wszystkich w gruncie rzeczy poziomach struktury utworu literackiego. „Na szczęście”, zainteresowanie tekstowymi czynnikami lektury ograniczamy zwykle do przejawów szczególnie umiejętnego lub szczególnie niezdarne-

go ich wykorzystywania w pojedynczych lub niewielu dziełach, do obserwacji cech typowych bądź charakterystycznych.

Określenie tekstowego, głównie językowego fundamentu receptywności, w tym także tak zwanej obrazowości dzieła literackiego¹, wydaje się zadaniem wyjątkowo uzasadnionym w przypadku autorki, która zwłaszcza dzięki nowelistyce i utworom dla dzieci uchodzi za twórcę zarówno nowatorskiego, jak i skutecznie trafiającego do „serca i umysłu” kolejnych pokoleń czytelników. Maria Konopnicka łączy w swoich nowelach talent angażowania czytelniczej uwagi i wyobraźni z niezbyt częstą u jej artystycznych konkurentów z epoki umiejętnością ukrywania autorskiej obecności w tekście. Oba te walory osiąga dzięki, przede wszystkim, przysposobieniu znanych wcześniej, lecz stosowanych dotąd z mniejszą konsekwencją form narracji i kreacji postaci. Te właśnie umiejętności, chociaż odniesione do kwestii celności wyrazu (efektywności referencyjnej) ma na względzie Alina Brodzka, gdy stwierdza:

Niespotykaną w literaturze okresu giętkość i dyskrecję funkcji wrażliwego narratora, bez reszty, emocjonalnie i refleksyjnie bliskiego postaciom, choć nie rezygnującego z własnego punktu widzenia, umiejętnie kierującego uwagę na węzłowe momenty ich przeżyć, połączyła pisarka z mistrzowską prezentacją wewnętrznego biegu myśli samych bohaterów. Wykorzystała w tym celu modulację wypowiedzi narratora – świadka, wypowiedzi wchłaniającej myśli postaci, niewidocznie przemijającej ich spojrzenie, kierunek uwagi, sferę pragnień, obaw...²

Uzupełniają tę opinię twierdzenia Jana Trzynałdowskiego na temat podwójnej perspektywy w pierwszoosobowej narracji *Naszej szkapę*³. Powoduje ona szczególnie podział funkcji między dominującą na powierzchni tekstu i stylizowaną na mowę dziecka narracją w „pierwszej osobie” a ukrytym pod nią pierwiastkiem autorskim, odpowiedzialnym za układ komponentów utworu i za nie-dziecięce ujęcie wielu znaczeń.

Najbardziej wyraźnym znakiem podwójnej sytuacji narracyjnej w strukturach większości nowel Konopnickiej jest językowa i psychologiczna stylizacja. Dotyczy to zarówno utworów z dominantą pierwszoosobowego opowiadania „personalnego”, czyli takich jak *Nasza szkapę*, jak i tych reprezentowanych przez *Urbanową* i *Marianne w Brazylii*, z pierwszoosobową, ramową i „autobiograficzną” mową narratora epizodycznie od-

¹ Tzw. obrazowość literatury traktujemy tu zgodnie ze sceptycznymi poglądami na temat możliwości literaturoznawczych badań ikonologicznych i „ikonicznej wspólnoty sztuk”, jakie na polonistycznym gruncie wyrażają choćby E. Kuźma i A. Kowalczykowa w artykułach tomu: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.

² A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 363.

³ Zob. J. Trzynałdowski, *Rozdział z dziejów narracji pierwszoosobowej („Nasza szkapę” Marii Konopnickiej)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1974, s. 65–78.

dającego inicjatywę narracyjną ludowemu bohaterowi, oraz *Mendla Gdańskiego* (z narratorem obiektywnym, użyczającym głosu postaciom).

Cechy, o których mowa, interesująco komplikuje opowiadanie *Ze szkoły*, utwór nie tak znany jak wspomniane nowele. Wyjątkowo oryginalnie realizuje się w nim typowa dla tej nowelistyki konfiguracja „standardowego” obrazu biedy i krzywdy z metafizycznymi jakościami w rodzaju poczucia godności czy też zdolności do patetycznej miłości lub marzenia, wybijającymi się ponad nędzę egzystencji ludowych bohaterów. Metafizyczne treści dziecięcego żywota rozwijają się tu w opowieść co najmniej równoważną z opowiadaniem o socjalnej mizerii i realizowaną z przenikliwością godną psychologa i antropologa. To w znacznej mierze forma ich przekazu sprawia, że wyrazów przypisywanej Konopnickiej umiejętności powodowania aktywnej lektury poszukiwać musimy raczej pośród komplikacji niż między cechami tekstu ułatwiającymi jego odbiór.

Odpowiedź na pytanie o niektóre z cech warunkujących „żywą percepcję” tekstu spodziewamy się uzyskać łącząc elementy opisu struktury tego dziełka z obrazem przebiegu jego lektury. Cechą, która, przynajmniej „na pierwszy rzut oka” wydaje się dla struktury utworu Konopnickiej istotna, a zarazem związana z komplikacjami jego lektury, jest specyficzne rozczłonkowanie tekstu. Odbiega ono od najczęściej stosowanych, epickich i nowelistycznych stereotypów rozwijania i komponowania elementów tekstu zwłaszcza ukształtowaniem i sfunkcjonalizowaniem partii wstępnych. Osobliwości tej nie zapowiadają jednak trzy akapity otwierające utwór obrazkiem z życia bliżej nieokreślonej grupy dzieci szkolnych ze środowiska biedoty. Składają się nań informacje o chłopięcym „zwyczaju” chodzenia do szkoły boso i w skromnym ubraniu od wczesnej wiosny do późnej jesieni oraz wzmianka o budzącym pogardę chłopców, dziewczęcym zwyczaju maszerowania do szkoły w trzewikach. Potraktowanie tych motywów jako wprowadzenia w literacką fikcję, odbijającą szerszą, niż sprawy przyrodziewku, sferę polskiej rzeczywistości społecznej drugiej połowy dziewiętnastego wieku wydaje się oczywiste. Inicjowanie tekstu ujęciem motywów stanowiących przypuszczalną synekdochę wizji rozwijanej w pozostałej jego części trudno nie uznać za wcielenie jednego ze stereotypów nowelowego *exordium*. Stereotypowe jest w pierwszych akapitach tego tekstu również to, że sygnalizują one, ale bez metatekstowych informacji narratora, socjalno-historyczne tło fabuły, którą czytelnik spodziewa się poznać w lekturze dalszych części utworu. Znakami tła – jako trwałego stanu rzeczy, fikcyjnego, ale posiadającego swój rozpoznawalny przez odbiorcę odpowiednik w świecie realnym, mogącego stanowić płaszczyznę odniesienia dla treści składających się na obraz epickiej akcji – są tu, między innymi, formy czasowników wyrażających infinitywność i wielokrotność (powtarzalność) oraz zwyczajową stałość czynności (forma z zaimkiem zwrotnym: „Buty zdejmowały się «na prymalisa»”). Tło sygnalizują tu również znaczenia powszechności udziału w opisywanym biegu rzeczy, wnoszone przez formy liczby mnogiej czasowników i zaimki wyrażające kolektywność (np. każdy, wszyscy, nikt, nas, ich).

Początkowe akapity tekstu *Ze szkoły* wskazują także i na to, że czytelnik może mieć w nim do czynienia z narracją w pierwszej osobie. Jest to więc typowe dla epickich i nowelowych „wstępów” zarysowanie pierwszego konturu ramy modalnej wypowiedzi, która utwór ten wypełnia. Jak to bywa w znacznej części epiki prezentującej ten typ opowiadania, jego znaki w polszczyźnie najczęstsze, czyli formy pierwszej osoby czasowników, pojawiają się tu jednak epizodycznie. W pierwszym akapicie odkrywamy je dopiero w zdaniu końcowym. Na razie, także w pozostałych częściach początku utworu, jest to tylko „ja” stanowiące domyślny, logiczny składnik kolektywnego „my”. Jego frekwencja w tekście epickim jest wskaźnikiem stopnia udziału opowiadającego podmiotu w fikcyjnym przedmiocie jego opowiadania oraz miarą manifestowania przezeń samej czynności opowiadania. Początek utworu Konopnickiej wypełnia zatem narracja, co prawda, pierwszoosobowa, lecz bliska formie opowiadania obiektywnego (tzw. trzecioosobowego).

Pierwsze akapity tekstu nie zawierają ani czasowników nazywających czynności poznawcze i nadawcze opowiadającego podmiotu (*verba mentalis* i *verba dicendi*), ani też nominalnych, opisowych wyznaczników obecności tego podmiotu w ramie modalnej opowiadania. Uwidacznia tę ramę, odsłaniając podmiot opowiadania i określając wstępnie, bez metatekstowych wyjaśnień, status opowiadania, ukształtowanie pierwszej części narracyjnego monologu jako wypowiedzi naśladowującej formę relacji-wspomnienia. Jej polszczyznę czytelnik ma zapewne przyjąć jako mowę potoczną z elementami gwary (mowy ludu), żargonu uczniowskiego i języka właściwego psychice kilkunastoletniego dziecka. Cechy stylowe (stylizacyjne) okazują się tu zresztą bardziej wyraźnymi znakami obecności i charakteru podmiotu narracji niż odpowiednie formy gramatyczne. W omawianej części tekstu nie stwierdzamy jednak żadnej „odnarratorskiej” informacji na temat czasowego i intelektualnego odniesienia infantylnego charakteru wizji i języka do jakiejś późniejszej, dojrzałszej formy ujmowania świata. Na razie czytelnikowi musi wystarczyć niejasne wrażenie, iż rozpoczęte właśnie opowiadanie imituje popularną formę wspomnienia z dzieciństwa formowanego albo z nieodległej, jeszcze dziecięcej perspektywy, albo z perspektywy wieku dojrzałego.

Nie uwzględniając znaczeń implikowanych dzięki szczególnej uwadze kompetentnego czytelnika, można zatem twierdzić, że w początkowych zdaniach i akapitach utworu nowelistka przyjęła koncepcję epickiego *exordium* bliskiego niektórym stereotypom inicjowania wypowiedzi, ale w niewielkim stopniu spełniającego funkcje deiktyczne i presupozycyjne. Czytelnikowi trudno jest na razie domyślać się charakteru związków treści i formy utworu z rzeczywistością i konwencjami literackimi. W stopniu jeszcze mniejszym kształtowane tu jest odbiorcze oczekiwanie na ukierunkowane rozwijanie się w dalszej narracji jej przedmiotu (tematu, fabuły). Przynajmniej na razie „wstęp” niewiele ma wspólnego z tradycyjnymi „formułami początku” w rodzaju wprowadzenia *in medias res*, stereotypu poprzedzania prezentacji epickiej akcji informacja-

mi o jej czasie, miejscu, uczestnikach i przyczynach, czy też inicjowania utworu metaliterackim określeniem sytuacji narratora wobec przedmiotu opowiadania. Niedosyt informacji wprowadzających w przedmiot i formę opowiadania wydaje się zrozumiały, jeśli zważyć, że poszukujemy ich w odrębnej, co prawda, ale niewielkiej części tekstu. Nie ma też niczego osobliwego w tym, że funkcje „exordialne” stwierdzamy w zasobie informacji zawartych w kilku następnych akapitach utworu. W akapicie czwartym spotykamy się z prezentacją pierwszej, fikcyjnej osoby, bosonogiej Bronki, oraz z pobieżnymi informacjami o niektórych elementach przestrzeni zdarzeń (klasa, droga do szkoły, Hamer, czyli nazwa osiedla obok huty, w którym mieszka Bronka). Lektura partii tekstu rozpoczętej tym akapitem jest, z jednej strony, poznawaniem „rozwięcia” części wstępnej, z drugiej zaś – czytaniem tego, co nadal nosi znamiona tylko wstępu. Zajmuje ona ponad połowę tekstu utworu i zawiera narracyjne prezentacje osoby Julka Kulasa i kolejnych postaci chłopców, przeplatane nawiązaniem do charakterystyki pierwszej pary bohaterów oraz do motywów pogardy dla dziewcząt i innych specyficznych, chłopięcych poglądów i zwyczajów. W toku narracji ukazującej poszczególnych bohaterów wyłaniają się treści, którym autorka poświęca coraz więcej uwagi. To motywy osobliwego związku między Bronką i Julkiem Kulaskiem, dziwnego, chłopięcego rytuału pokonywania drogi ze szkoły przemyślnymi „chodami” oraz motywy zachowań i postaw chłopców, powodowanych respektowaniem nie całkiem dla nich zrozumiałej wartości zwanej „Honorem”. Treści te, poddane naszej uwadze już na początku tekstu, rozwijają się teraz w bardziej szczegółowy, lokowany w coraz konkretniej określonej przestrzeni obraz życia grupy dzieci z tzw. dołów społecznych.

Jedną z właściwości wykluczających traktowanie tej partii tekstu jako epickiego „rozwięcia” jest to, że szczegóły obrazu życia grupy dziecięcych bohaterów przekazywane są w niej w układzie podobnie synchronicznym, bo odniesionym do tej samej sfery czasu zdarzeń powtarzalnych, co i „fakty” przedstawione w akapitach wstępnych. Prezentacji serii sylwetek chłopców wyznaczyła autorka nie tylko zadanie rozszerzenia wstępnego opisu socjalnego i personalnego tła, ale także funkcję materiału danego czytelnikowi do „badania” czy też do operacji podobnych retorycznemu *inventio*.

Oczywiście, owo dopuszczenie czytelnika do „badania” czy też do dokonywania doboru materiału fabularnego (argumentów, przesłanek) jest w porównaniu z dwudziestowiecznymi eksperymentami prozatorskimi ograniczone autorskim zamysłem wykorzystania tego pozornie przypadkowego zespołu motywów. Towarzyszące serii chłopięcych portretów repetycje motywów pogardy dla dziewcząt, dziwnego sposobu chodzenia i równie dziwnego związku Bronki z Julkiem nabierają charakteru motywów przewodnich. W kilku ostatnich akapitach „dalszego wstępu” i „wstępnego rozwięcia”, jak można by nazwać omawianą część tekstu, autorka ujmuje te motywy w zwartym, wielozdaniowym sprawozdaniu o „chodach” i „Honorze” jako istotnych treściach życia chłopięcej wspólnoty.

Dopiero po tak sfunkcjonalizowanym wstępie następuje pierwsza „odsłona” akcji, poprzedzana jeszcze prezentacją „przed-akcji” i nawrotem do czasu cyklicznego:

Mieliśmy od kwartału zmieniać właśnie chody i na każdej pauzie była o tym rada. Michał Słomczewski się chwalił, że pierwszego poniedziałku co trzecia topola będzie na drzewo włożył wracając ze szkoły. Nie dowierzaliśmy temu, wszak pomysł imponował nam. Mnie Julek namawiał, żeby na czworakach, ale mi się to nie zdawało. Niehonorowe. A u nas było tak, że przed wszystkim honor. Jak go raz Stefek wyrzucił na tablicy kreda, tośmy go nie ścierali coś przez trzy dni z rzędu. Było to wielkie koło, w kole trójkąt, a w trójkącie krzyż. Opowiadał nam o tym Stefek historie jakieś, aleśmy go nie rozumieli jakoś... A zresztą co? Był Honor i dość! Tośmy go sobie potem po wszystkich kajetach pisali, kiedy Stefkowi linią po łapie pan nauczyciel dał, że nie pluje porządnie na gąbkę, jak tablicę ściiera.

Dziewczynom tylko nie daliśmy Honoru po kajetach pisać. Napisała która, tośmy jej zaraz w tym miejscu usadzili kleksa albo i kartę wydarli. Jednej tylko Bronce sam Stefek wypisał zaraz na okładce, ale ona tam o to nie dbała.

Kto lizus był i na skargę latał, od Honoru odpadał; kto chody innym podrywał, też odpadał. Stefek o tym cały arkusz rejestrów trzymał i w tornistrze nosił; każdy miał tam swoje znaki: i te złe, i te dobre.

Radzimy tedy o nowych chodach, a dziewczyn się strzeżemy jak ognia, żeby nie rozniosły zawczasu, ale nam jakoś nie idzie. Ba, i tacy byli, co zgola chcieli prosto chodzić, jak Sobój Jasiek, pierwszy osioł w szkole, który o to tylko dbał, żeby mu zawsze mularka sterczała z kieszeni, a od Honoru dawno odpadł, bo na skargi latał. Ale taki nie miał między nami dużego głosu, bo go nie jeden, to drugi zamalował w ucho. Choć i Julek o niczym słuchać nie chciał.

– Co mnie? – mówi. – Ja za Bronką muszę...

Widząc ja tedy, że się w kupie niewiele uradzi, puściłem się ze Stefkim samowtór w marchew organisty. Insi też się po dwóch, po trzech porozchodzili i tak nastąpiła zgoda.

W niedzielę przycichło. Każdy sekret trzymał, jeśli co uradził, jeśli nie, medytował w sobie. Hanecki wystroił latawca i puszczali z Sobojem, ale mało kto patrzeć szedł, tak każdego piekło, a najbardziej to właśnie Michałowe co trzecia topola zabiło nam klina. Tenci nad wszystkich wyjedzie.

Poddanie uwadze czytelnika nowego przedmiotu opowiadania, obrazka narad i sporów na temat nowych „chodów”, jest, jak widzimy, ujęciem go w ramy czasu konkretnego i biegnącego linią następstw. Samo wszczęcie prezentacji sekwencji zdarzeń konkretnych i jednokrotnych sygnalizuje autorka użyciem, co prawda, tylko dwukrotnym, formy czasu teraźniejszego („Radzimy tedy o nowych chodach, a dziewczyn się strzeżemy...”) oraz perfektywną formą czasownika przeszłego i rzeczownikowym określeniem momentu ich trwania („W niedzielę przycichło”). Służy temu celowi również takie uszeregowanie elementów leksykalnych i syntaktycznych jednego z akapitów, które daje efekt ścisłego następ-

stwa zdarzeń („Widząc ja tedy, że się w kupie niewiele uradzi, puściłem się ze Stefką samowtór w marchew organisty. Insi też się po dwóch, po trzech porozchodzili i tak nastąpiła zgoda”). Dopiero ekspozycja „przed-akcji” pozwala ustalić czas trwania (od chłódów wczesnej wiosny po wrzesień) powtarzalnych zdarzeń ukazanych w cząstkach wstępu, co oznacza, że zadania „wprowadzenia” są właściwe także i trzeciej części utworu.

Na razie, autorka opóźnia przedstawienie nowelowej akcji nie tylko „chwilowym” powrotem do synchronicznego porządku motywów (zawartych jednak w konkretnej ramie czasowej pewnego września), ale i obszerną, sześćoakapitową prezentacją pejzażu jesiennych pól, przechodzącą w obraz przyrody – obiektu pasji myśliwskich. Dopiero zamknięcie tej partii tekstu motywem polowania skutkuje najpierw ponowną ekspozycją „przed-akcji” (motyw brawurowych eskapad dworskim zaprzęgiem odbywanych przez osobną grupę myśliwych, nazwanych „paniczykami z miasta”), a następnie właściwym początkiem opowiadania epickiej akcji. Przekaz obrazu akcji rozpoczyna autorka motywem mglistego poranka, którego istotne znaczenie odsłoni dopiero lektura następnych jedenastu akapitów. Wcześniejsze, „retardacyjne” segmenty „rozwinienia” (trzeciej części utworu) są, przede wszystkim, ekspozycją okoliczności zbiegających się w tragiczne zdarzenie na drodze. Nieprzenikniona mgła wrześniowego poranka sprawia, że tor powozu, którym mkną rozbawieni, beztroscy myśliwi, „paniczyki z miasta” może zejść się z kierunkiem biegu Julka Kulaska, pochłoniętego swoją zwykłą pogonią za Bronką. Relacja o śmierci kalekiego chłopca, potrąconego przez pędzący zaprzęg, zasadza się na konfrontacji dwóch motywów dopiero co przedstawionych z lejtmotywami drogi i „rytuału” codziennej gonitwy pary dziecięcych bohaterów. W opowiadanie o tragicznym zdarzeniu na drodze autorka wplata także i lejtmotyw chłopięcej „gry” w „chody”. Bieg Bronki i Julka w kierunku szkoły, a nie z powrotem jest naruszeniem jej reguł i wraz z narratorskim powiadomieniem o zignorowaniu przez Julka próby zapobieżenia odstępstwu od ustalonego biegu rzeczy (słowa narratora-bohatera: „Krzyczę: stój! – bośmy dopiero ze szkoły chody prowadzić mieli, ale gdzie!”) zdaje się sugerować i motywować nieuchronność tragedii.

Dopiero w ostatnim segmencie tekstu nowelistka wykorzystuje niektóre elementy topiki poddane naszej uwadze we wstępnych partiach utworu. W opowiadaniu o pogrzebie nawiązuje do postaci kilku „sportretowanych” we wstępie uczestników konduktu oraz do sprawy chłopięcego Honoru. Wplata je w relację na temat zachowań Bronki, wieńczącą utwór i stanowiącą końcowe ogniwo jego centralnego wątku. Tym samym zmniejsza się rola tych treści jako czynników samodzielności semantycznej części tekstu, z której pochodzą. Oczywiście, to dopiero czytelnicze „spojrzenie wstecz”, ku temu, co przeczytane, ogranicza samodzielność wstępnie zaprezentowanych i ponownie podjętych motywów potwierdzając ich funkcje „exordialne” i retardacyjne.

Segment opowiadania o pogrzebie różni się od partii ukazującej przebieg tragicznego wypadku przede wszystkim powrotem do intensywnej imitacji procesu ekspresywnego mówienia – wspomnienia. W relacji o wypadku Julka autorka „nie pozwala” personalnemu narratorowi na dywagacje, czy też na odnoszenie się do przypadkowych, marginalnych szczegółów. To wyraźne zastosowanie formy opowiadania jako ekspresji „pamięci idealnej”. Wypowiedź opowiadacza jest tu maksymalnie rzeczowa, a jej podmiotowość ogranicza się tylko do oznaczania procesu bezpośredniej obserwacji zdarzenia, czyli wskazywania czynności poznawczych narratora – bohatera zdarzenia uchwytujących, oraz do takiej jej stylizacji, która nie modyfikuje wizji przedmiotu. Kłopoty z rekonstrukcją „faktów” motywowane są wyłącznie „obiektywnie”, czyli polem widzenia ograniczonym mgłą. Obraz powstaje tu tylko z tego, co słabo widoczne, co usłyszane lub dotknięte.

Narrację przedstawiającą drugą i zarazem finałową sekwencję akcji kształtuje autorka *Ze szkoły* inaczej. „Scena” pogrzebu opowiadana jest tak, iż ukazywanie chronologicznego ciągu zdarzeń centralnych spleta się w monologu narratora z prezentacją zdarzeń wobec nich synchronicznych (wątek zachowań różnych grup uczestników pogrzebu) bądź uprzednich (reakcja matki Julka na „wielkoduszną” pomoc dworu w urządzenie wystawnego pogrzebu, zachowania Bronki przed pogrzebem, udział nauczyciela) i z dygresjami (zwłaszcza na temat wspaniałości „pochowu”). Powrót do intensywnej stylizacji wiąże się z różnorodnością ogniw ciągu narracji w ostatnim segmencie tekstu. Składają się nań: sprawozdanie z przygotowań do pogrzebu, opis trumny i żałobnego powozu oraz konduktu, relacja z ruchu konduktu i działań chłopców, w tym opowiadającego bohatera, ulokowanych w pobliżu trumny i wreszcie dynamiczne opowiadanie o niesieniu trumny, w kierunku grobu oraz o biegu Bronki przed trumną, zakończonym gestami rozpaczony nad grobem.

Czytelnik-badacz odczytujący przedostatni akapit utworu Konopnickiej, zamknięty na znak niedopowiedzenia wielokropkiem, a potem jednozdaniowy akapit ostatni, wyrażający niedopowiedzenie nieokreślonością sensu (*Nie mogła dalej*) w pełni uświadamia sobie fakt, iż za ów „otwarty” finał dziełka „odpowiada” nie tyle wystylizowany, personalny narrator, ile biorący nad nim górę podmiot autorski. „Narrator-autor”, jak go nazywa w interpretacji *Naszej szkapy* Jan Trzynałowski⁴, widoczny jest w segmencie opowiadania o ostatnim epizodzie akcji podobnie wyraźnie jak w segmencie relacji o okolicznościach śmierci Julka. Odkrywamy jego obecność, jak to czynił interpretator *Naszej szkapy*, w celowej bądź – przeciwnie – nie mającej dla autorki istotnego znaczenia niejednorodności (niekonsekwencji) w realizacji typu narracji i charakteru wystylizowania mowy jej fikcyjnego, bo personalnego podmiotu. Widzimy go w tych zwłaszcza cząstkach narracyjnego monologu, w których

⁴ J. Trzynałowski, *Rozdział z dziejów...*, op. cit., s. 73.

spełnianie niektórych, tradycyjnie epickich zadań, takich chociażby jak precyzyjne, dynamiczne i sugestywne ujęcie przebiegu zdarzeń, wymaga świadomości dojrzałej i literackiej. Widzimy „autorski” porządek w modulacji stopnia intensywności stylizacji mowy fikcyjnego „opowiadacza”, najwyższego w partii „wstępu” oraz w niektórych cząstkach opowiadania „sceny” finałowej. Ujawnia go także zarówno przemyślny układ całości tekstu, jak i w fakt, iż wypowiedź wykreowanego narratora skłonni jesteśmy odczytywać jako autorskie ujęcie wizji świata (prawdy o świecie) w struktury podobne figuram inwersji, litoty i ironii. Właśnie ironię widać w infantylniej pochwalie „wielkodusznej” pomocy dworu (jednego z winowajców śmiertelnego wypadku na drodze) w organizacji pogrzebu, a także choćby w argumentowaniu chłopięcą fantazją i honorem, a nie nędzą, „zwyczaju” chodzenia bosą.

To, co powiadamy, współbrzmi z opisem formy narracji w przywołanej tu już interpretacji *Naszej szkapy*:

Tak zatem forma podawcza tego utworu zasadza się na stałym niemal przeplataniu i współistnieniu dwu planów narracji o następujących perspektywach: plan narratora pierwszoosobowego konsekwentnie i jednoznacznie nacechowany stylistycznie ograniczony jest zakresem informacji pochodzących z planu narratora-autora, ten zaś z kolei, stanowiąc podstawowy zakres informacji zawartych w tekście, zamaskowany jest niejako wystrojem stylistycznym narracji w pierwszej osobie⁵.

W *Ze szkoły* współistnienie dwóch planów narracji wiąże się dodatkowo ze specyficznym, retoryczno-epickim uporządkowaniem tekstu. Charakter jego części pełniących funkcje „wstępu” i „rozwięcia”, wynika nie tylko z „autorskiej” koncepcji nieśpiesznego dozowania informacji, ale i z imitacji „chaosu” infantylnego i zarazem „ludowego” wspomnienia. „Dyfuzja” tych form i porządków powoduje, że tekst *Ze szkoły* można interpretować na kilka sposobów. Czytelnik może w nim widzieć opowiadanie o dramacie dziecka „z gminu”, ujętym w ramę dziecięcej wizji świata, której infantylnizm pozornie tylko przesłania prawdę o jego socjalnych przyczynach. Może go interpretować jako zapis wizji, z której dojrzała świadomość czytelnika winna „wyłuskać” zarówno prawdy okrutne, jak i te mówiące, że życie toczy się w godnych podziwu przejawach także i na społecznych „nizinach”. Wolno mu też odczytać w tym tekście opowiadanie, w którym nabierają samoistnego znaczenia zespoły motywów układające się w obraz życia dzieci ze społecznych dołów i w obraz bytu dziecięcej wspólnoty oraz w obraz dziecięcej świadomości (w stylizowanym monologu narracyjnym).

Jak widać, próba uchwycenia retorycznego podziału tekstu noweli Konopnickiej pozwala wyodrębnić cechy odnoszące się do takich sfer form i znaczeń omawianego utworu, jak: autorska koncepcja „dozowa-

⁵ Ibidem.

nia” informacji o przedmiocie (koncepcja wprowadzania czytelnika w przedmiot, formowania przedmiotu), zrozumiałość i atrakcyjność „warstw” przedmiotowej dzieła, związek metody narracji ze stylizacją narracyjnego monologu, a wreszcie specyficzna, akapitowa struktura tekstu. To właśnie te sfery właściwości zdają się najwyraźniej warunkować „żywą lekturę” utworu.

Koncepcja „dozowania” informacji o przedmiocie realizuje się, przede wszystkim, w omówionym już podziale tekstu opowiadania na partie o charakterze „exordialnym” i te, które poddane przez nie motywy rozwijają. Teoretycznie rzecz biorąc, ukształtowanie tego tekstu z podwójnego, niezwykajnie obszernego wstępu i z krótkich ogniw „rozwinęcia” wypadaloby uznać za pisarskie rozwiązanie raczej niezbyt sprzyjające lekturze skwapliwej, opartej na bezwarunkowej akceptacji. Niejednemu czytelnikowi partie „wprowadzenia” wydać się mogą przesadną retardacją, która miast wzmacniać, osłabia emocje i wolę lektury. Zapewne tylko część czytelników odczuje satysfakcję współuczestnictwa w procesie „badania” materiału wstępnych motywów i przygotowywania (*inventio*) narracji właściwej, dotyczącej epickiej akcji. Wydaje się, że wspomniane cechy „exordialne” osłabiałby dynamikę lektury utworu Konopnickiej, gdyby nie atrakcyjność motywów i ekspresja formy przekazu, a także „zdolność” motywów wstępu do samodzielnelnego znaczenia.

Jednym z istotnych warunków lektury jest sam charakter fikcjonalnego przedmiotu literackiej prezentacji, a w nim to, co budzi, bądź przeciwnie – wyklucza zaciekawienie odbiorcy. Autorka opowiadania *Zeszkoly* zaciekawia swojego czytelnika „historią”, w której umiejętnie godzi ujęcie typowej sytuacji egzystencjalnej (obrazu ludzkiej biedy) z przedstawieniem indywidualnej, przypadkowej jej „konkretyzacji”. Jak wiadomo, to, co w literackiej fikcji typowe, posiada swoje odpowiedniki w doświadczeniu czytelnika, umożliwiając rozumienie tego, co indywidualne. Budzi ciekawość, czyli wolę poznania to, co przedstawiane w którejs z faz opowiadania nie daje czytelnikowi podstaw do prognozowania dalszego jego biegu, kolejnego jego przedmiotu. Ale zaciekawia i to, co znane, bo, na przykład, przypomina czytelnikowi jego osobiste doświadczenie. Zdaje się nas wówczas wciągać w lekturę perspektywa odnajdywania własnych przeżyć w doświadczeniu ponadindywidualnym (czy też w doświadczeniu innej osoby). Bywa jednak, zapewne, i tak, że czytelnika nastawionego na komfort poznawania bezproblemowego angażuje nie to, co obce czy trudne do przewidzenia, lecz to, co wiadome.

Gotowość czytelnika do poznawania kolejnych części tekstu wzbudza autorka, jak zresztą większość pisarzy, łącząc w swoim dziele językową zrozumiałość wypowiedzi z kombinacją pierwiastków *datum* i *novum*, pozwalającą rozpoznawać związki między elementami przedstawianego przedmiotu i przynajmniej częściowo przeczuwać (czy: przewidywać) jego elementy dalsze. Warunkiem atrakcyjności dzieła jest, oczywiście, również i wyposażenie go we właściwości wprawiające czytelnika w stan emocjonalnego napięcia (pozytywnego, przyjemnego bądź krótkotrwa-

negatywnego), wzmacniającego lekturą koncentrację i wolę kontynuowania lektury. Owemu wzmocnieniu służą jakości realnego życia bądź życiowe doznania i potrzeby, utrwalane w artystyczne konwencje. Jakości te to chociażby komizm, fantastyka lub, przeciwnie, weryzm (dokumentowany bądź poświadczany autentyzmem), dramatyzm, przygoda, erotyka, zagadka, egzotyka, zmienność akcji i dynamika interakcji. Niektóre z nich autorka *Ze szkoły* stosuje ze znaczną determinacją i umiejętnością. Niewątpliwie jest zwłaszcza nadanie przedmiotowi opowiadania charakteru werystycznego. Wrażenie prawdy autentycznej o życiu dziecięcej wspólnoty kształtuje w czytelniku sugestywny monolog narratora – uczestnika przedstawianej historii. Jego osoba, w tym i wielorako nacechowana jego mowa, stanowią obrazy same w sobie, stając się nie tylko warunkami specyficznego ujęcia przedmiotu, ale i jego częścią. To także im, personie i monologowi narratora, przydaje autorka jedną z głównych właściwości „podnoszących temperaturę” odbioru jej utworu – dobroduszną śmieszność, tylko w części pokrywającą się z komizmem tego, co opowiadane.

Przypomnijmy: atrakcyjność *Naszej szkapę* zasadza się, między innymi, na ukształtowaniu przez autorkę sugestii, iż dziecięcy narrator traktuje gradację dotyczących jego rodzinę nieszczęść niczym łańcuch ekscytujących przygód. Komizm, wzruszająca dziecięca naiwność i dynamika narracji powodują, że nastawienie bohatera–narratora na spotkanie z „przygodami” kolejnymi może udzielać się i czytelnikowi. W *Ze szkoły* jest nieco inaczej. Dynamika formy znacznej części utworu, widoczna w akapitowym rozdrobnieniu narracyjnego monologu, polega głównie na „szybkim” następowaniu kolejnych motywów opowiadania. Zamiast „przygód” czynnikiem parcia opowiadania ku finałowi jest tu przypisana narratorowi presja zgromadzenia (drogą przypomnień) „materiału” fabularnej przed-akcji, a następnie – nastawienie opowiadającego podmiotu (i oczekiwanie czytelnika) na wyłonienie z niego istotnych elementów zamierzonego (oczekiwanego) obrazu akcji. Miast serii zmian w prezentowanym fikcyjnym świecie spotykamy w tym utworze serię portretów bohaterów i innych motywów. Ich treść ma podobną moc wciągania narratora w dalsze opowiadanie – a czytelnika w dalszą lekturę – co i egzotyka „dalekich lądów” czy barwnych, zwłaszcza z dziecięcej perspektywy, przypadków rodziny warszawskiego wozaka.

Zauważmy, jak niewiele naszych zdań o przedmiocie tego utworu jest wolnych od formuł odnoszących się do jego sfery podmiotowej. Iluzja, że całą historię opowiada dziecko szkolne z ludu, nie służy wyłącznie ekspresji⁶. Jego opowiadania, z wyjątkiem pierwszych zdań utworu oraz partii opisu jesiennych pól i relacji z pierwszego epizodu, nie można bez istotnych zmian przedstawianego przedmiotu przełożyć na formę autorskiej narracji zobiektywizowanej (tzw. trzecioosobowej). Autorka „chce”, aby poszukiwanie specyficznej, dziecięcej prawdy o świecie, poddanej

⁶ Opinia J. Trzynadłowskiego, *Rozdział z dziejów...*, op. cit.

dotatkowo czynnikowi pamięci (wspomnienia) czytelnik traktował jako zasadę wyboru zarówno formy wypowiedzenia, jak i treści motywów. Stylizowany monolog personalnego narratora sprawia, że prezentowany przedmiot jawi się nam zarówno w naiwnie opisanej powierzchowności, jak i w „odautorsko” ujętym sensie „głębszym” (ogólnym). To pierwsze, choć jest „tylko” nośnikiem drugiego, wydaje się bardziej interesujące. Sens ogólny tekstu *Ze szkoły* jest bowiem w poważnej mierze jeszcze jedną, choć, przynajmniej, oryginalnie opracowaną wersją popularnej w dziewiętnastowiecznej literaturze historyczno-socjologicznej tezy o przyczynach, okolicznościach i przejawach „ludzkiej (ludowej i dziecięcej) nędzy”.

Na „znaczenie powierzchniowe” utworu składają się motywy życia grupy wiejskich dzieci szkolnych i obraz infantylnej psychiki złożony z wyrażonych wprost oraz pośrednio atrybutów osobowego narratora-bohatera. Nie jest dziełem przypadku, że w kształtowaniu się tych obrazów grają rolę odmienną przedostatnie ogniwo tekstu oraz fragmenty prezentujące przebieg pogrzebu. Biorący w nich górę – w formie mniej intensywnie stylizowanej, więc bardziej „literackiej” relacji – podmiot „autorski”, „niedokładnie” ukryty pod maską opowiadającego bohatera i odpowiedzialny za poddawanie czytelnikowi sensu ogólnego, prokuruje sytuację odbiorczą, w której napięcie czytelniczej uwagi i wola odbioru zależą przede wszystkim od systematycznego, konkretnego i epicko zajmującego przedstawienia oraz „sensacyjnego” charakteru przedmiotu. Tylko w dwóch ostatnich częściach utworu ma sens tradycyjny czytelnicze pytanie „co się stanie dalej?”. W toku lektury wstępnych partii tekstu pytanie o ciąg dalszy zdarzeń sensu nie ma i może być, co najwyżej, zastąpione zainteresowaniem niemal zupełnie nieprzewidywalnym ciągiem dalszym ekspozycyjnych posunięć narratora (nieprzewidywalnym następowaniem kolejnych informacji). Przewidywalne, bo niezmiennie, są w całości utworu tylko: ogólny przedmiot opowiadania, obraz życia grupy dzieci oraz różnorodna w szczegółach, lecz przypisana jednemu podmiotowi forma narracji.

Przedmiotowe i podmiotowe różnice zachodzące pomiędzy partiami wstępnymi i częstkami „rozwinęcia” odpowiadają zróżnicowaniu warunków ich lektury. Obraz życia dziecięcej wspólnoty i obraz dziecięcej psychiki wynikający z „mimowolnej” autocharakterystyki opowiadającego bohatera zawdzięczają swoją znaczną samodzielność nie tylko specyficznemu układowi obszernego wstępu i krótkiego rozwinięcia, ale i stylizacji narracyjnego monologu, której cytowany już tu interpretator *Naszej szkapę* przypisuje funkcję niemal wyłącznie ekspresywną. Zwłaszcza w partiach utworu ze stylizacją szczególnie wyrazistą uzależnienie treści przedmiotowych od ekspresji narracyjnego monologu wydaje się oczywiste. Związki między charakterem stylizacji a ekspresywnością mowy narratora oraz między tymi właściwościami a charakterem „warstw” przedmiotowej mają wpływ decydujący na dynamikę i ikoniczną (wyobrażeniową) konkretność lektury utworu Konopnickiej.

Stylizacja narracyjnego monologu *Ze szkoły* to, powtórzmy, imitacja kilku właściwości personalnego „opowiadacza” i jego mowy: dziecięcego wieku, przynależności do chłopięcej grupy uczniów wiejskiej czy też małomiasteczkowej szkoły, jego „niskiego” (ludowego) pochodzenia, wspomnieniowego charakteru przekazu. Językowe wyznaczniki tych atrybutów w poważnej mierze pokrywają się z własnościami „żywej” mowy potocznej, co zresztą jest ogólnie przyjętą regułą stylizacji gwarowej, archaicznej czy żargonowej. Mowa potoczna to „substrat”, na którym tylko epizodycznie pojawiają się cechy gwarowości lub żargonowości sugerujące. Nie wydaje się zatem rzeczą osobliwą, iż w tekście opowiadania Konopnickiej nie znajdziemy większej liczby kilkuzdaniowych jego części, w których nasycenie formami stylizującymi narrację na „przynależność” do jednego bądź wszystkich wymienionych kodów byłoby znaczne. Do rzadkości należą tu cząstki takie jak ta:

Zajęcy się też napłęgło godnie; a te marczaki to też porosły jak stare. Po jarzynach, po ugorach, po podorywkach, po rzepakach, precz to powygniatało kotliny, pod lada kamieniem albo i krzaczkiem ciernia. Drugi to i na miedzy sobie słupka kawał na dzień siedział, a wąsami ruszał. Idziesz, myślisz, że kamień; dopieroż jak gdzie pastuch z bicza trzaśnie albo i owczarz, a ów kamień myk... jakby ci w oczach błysło. Okrutny obród był tej żywizny i wszelkiego ptactwa [...] Już to asystę Julek miał i porządek wszelki. Choćby Żydy, to czapki zdejmowały, jakeśmy przez miasteczko szli. A nasze chłopaki z góry po kramach patrzy i wysoko podnoszą nogi maszerując po trzech, ale że tam wielkiego głosu i tak nie dawało, bo to wszystko bosaka.

Wrażenie potoczności i zarazem gwarowości mowy personalnego narratora kształtują leksemy w rodzaju: „napłęgło”, „obród”, „marczaki”, „pochów”, „precz” w znaczeniu „w ogóle”, „zupełnie”, „dobra” w znaczeniu „dobrze”, „się... dziewać” w znaczeniu „podziewać”, „drugi” zamiast konstrukcji typu „jedni... drudzy” czy też „ci... tamci” w sytuacjach wskazywania podmiotów czynności alternatywnych, „jedno” w znaczeniu „tylko”, „nie daliśmy” zamiast „nie pozwoliliśmy”, „insi” zamiast „inni”, „zrządzoną” w znaczeniu „zrobioną”, „przyzostawał”). Niektóre wyrazy, na przykład „frajer”, „zamalował” (w ucho), „waliło się” (w znaczeniu „szło się”) upodabniają narracyjny monolog do uczniowskiego żargonu z jego chłopięcą zawadiackością. Efekt potoczności i gwarowości wywołują także nieliczne formy gramatyczne (tu zwłaszcza forma liczby mnogiej rzeczowników i czasowników, np. „Żydy... zdejmowały”). W większym jednak zakresie wrażenia te ewokowane są przez związki frazeologiczne, potoczne, lecz – dzięki pewnym transformacjom – mogące uchodzić za właściwe gwarze bądź uczniowskiemu żargonowi. Funkcję tę spełniają, między innymi, wyrażenia: „bosaka”, odpowiadające dzisiejszym „boso”, „na bosaka”; „jak oko” w znaczeniu „jak okiem sięgnąć”; „ze wszystkim” w znaczeniu „całkiem”; „zabiło nam klina”, „porozdziawiają gęby jak żydowskie wrota”; „A gadać, to gadają”. Większość tych form ma charakter w wyższym stopniu potoczny niż gwarowy czy żargono-

nowy. Stąd też przypisane im funkcje stylowych wyznaczników spełniają się dopiero w skojarzeniu z tą naszą wiedzą o grupowej przynależności opowiadającego bohatera (do kategorii ludu, dzieci, chłopców), która wynika z treści jego opowiadania. Ta pozajęzykowa wiedza pomaga nam traktować jako wyróżnik stylu także i najbardziej rzucającą się w oczy cechę języka narracji omawianego utworu – swoistą jego składnię oraz relacje międzyzdaniowe, uzależnione, między innymi, od wspomnianej już struktury akapitowej tekstu. Jedną ze znamiennych właściwości syntaktycznych mowy personalnego narratora *Ze szkoły* jest niejednorodność konstrukcji w dłuższych zwłaszcza akapitach. Wyraża ona „wysoką temperaturę” emocjonalną i związany z nią brak retorycznej dyscypliny:

Nieraz to mnie taka pasja porwała, żem jak kozioł łba nadstawiwszy w sam środek między nie wpadał. Żeby tak między chłopaków, toby mnie jeden z drugim w kark grzmotnął i już. A te zaraz w pisk, wrzask, właśnie jakby się stodoła paliła. Już się to potem całymi tygodniami boczy, miny stroi, nie gada, odyma, póki się tam temu czego nie podetknie, pestek z dyni albo kukurydzy z garstkę. Jak tylko co takiego u ciebie poczują, toby cię zjadły i z czapką razem, tak to łgnie, tak się do ciebie mizdrzy. O niczym już wtedy mowy nie ma, tylko jedna na drugą przed tobą szep, szep, szep... tylko jakieś ciągnięcia po kątach, przysięgania, pochlebiania, że człowiek głupieje po prostu.

A niech której chłopak na ucho co powie, to inne hurmem do niej. Dopieroż się dopytywać, dopieroż prosić, dopieroż narzekać!

Obok repetycji (tu w postaci anafory i paralelizmu) oraz słów i wyrażen dalekich od potoczności to właśnie różnorodność form syntaktycznych ujawnia literacki i „autorski” charakter stylizowanego monologu narratora. Paradoks polega tu na tym, iż owa różnorodność, w której znać autorską inwencję, służy imitacji „żywej mowy” ludowego narratora. Cytowany fragment dłuższej „filipiki” przeciw dziewczętom prezentuje typy wypowiedzeń z trzema formami osobowymi (w czasownikach i zaimkach), wypowiedzenia z orzeczeniami w formach trzech czasów i obu aspektów oraz w formie bezokolicznika. Są tu także równoważniki zdania – między innymi z onomatopcją w miejsce orzeczenia – w strukturach zdania złożonego, znaczące inwektywnie zdania z podmiotem w formie zaimka trzecioosobowego w rodzaju nijakim oraz dwuczłonowe wypowiedzenie w całości wyrażone frazeologizmami. Są tu ponadto eksklamacje i przykład częstej w tekście *Ze szkoły* formy zamykania zdań złożonych skrótowym, czasem tylko jednowyrazowym równoważnikiem zdania, posiadającym nierzadko postać utartego, potocznego wyrażenia (tu: „to by mnie jeden z drugim w kark grzmotnął i już”, w innych miejscach utworu, np.: „Dziad pieśń łacińską zaczął, my za nim, który tam nie bardzo potrafił, to ministranturą dołożył i dobra”; „Nagle obejrzała się na trumnę, a trumna tuż”). Wśród form kształtujących wrażenie potocznego, sytuacyjnego i żargonowego charakteru mowy opowiadającego

bohatera wyróżniają się zwłaszcza równoważniki zdania (z onomatopeją, z wyrażeniem potocznym i te, zamykające zdania złożone).

Różnorodność form syntaktycznych tego tekstu wiąże się ściśle z jego segmentacją akapitową. To właśnie akapit posiada – dzięki regułom spójności przedmiotowej i podmiotowej, formalnej i semantycznej⁷ – moc jednoczenia tej różnorodności, a więc i daje podstawę dla jej istnienia bez ryzyka dezintegracji wypowiedzi. Podział narracyjnego monologu na akapity jest w utworze Konopnickiej przejawem zarówno „autorskiego”, literackiego kształtowania tekstowego ciągu, jak i jednym z elementów stylizacji. To metoda składania tekstu z części łatwo przyswajalnych w odbiorze (głównie z racji ich niewielkich przeważnie rozmiarów) i umożliwiających ukazywanie zmienności elementarnych środków wyrazu oraz zmienności (i wielości) składników przedstawianego przedmiotu. Gwarancją tego, że zmienność nie zakłóci ogólnej jedności podmiotowej jest zastosowanie w tekście tylko jednej formy narracji – pierwszoosobowej narracji personalnej. Natomiast jedność przedmiotową zapewnia tekstowemu ciągowi dzieła zarówno niezmiennosc i stała obecność przedmiotu ogólnego (obrazu dzieciństwa w pewnym socjalnym środowisku), wspólnego dla wszystkich motywów, jak i przedmiotowy pierwiastek narracji i jej personalnego, fikcyjnego podmiotu.

To, o czym mówimy, dotyczy nie tylko wewnętrznej budowy akapitów ale i, w wyższym nawet stopniu, związków pomiędzy nimi. Rozpatrywany pod tym względem tekst *Ze szkoły* jest ciągiem wyjątkowo rozczłonkowanym, bo złożonym z ponad stu (stu pięciu!) akapitów, w 20 procentach – jednozdaniowych, w mniejszym odsetku – dwuzdaniowych i nieco dłuższych, z rzadka tak długich jak we fragmencie przytoczonym. Znaczy to, że mamy do czynienia z tekstem zalecającym się dynamicznej lekturze już samą tylko wielością zmian w przedmiocie lub w formie opowiadania, na jakie przecież napotykamy w lekturowym procesie poznawczym, przechodząc od zakończenia jednego do początku następnego akapitu. Wydaje się, że znakomitą większość tych zmian odbierać

⁷ Na temat akapitowej segmentacji tekstu prozatorskiego patrz: S. Balbus, *Problem segmentacji tekstu prozatorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” Nr CCCCLVII, Prace Językoznawcze, z. 54, Kraków 1977, tu m.in. definicja akapitu: „Jednostkę tekstu o charakterze metasyntaktycznym, w obrębie której reguły spójności są uchwytnie stanowi akapit”, s. 288; Autor, zainteresowany głównie kwestią rytmu prozy, nazywając akapit, za pracami radzieckich badaczy, „strofą prozatorską” stwierdza m.in.: „Wyznacznikami strofy prozatorskiej są [...] zawsze reguły spójności semantycznej. Stanowi ona zespół zdań skończonych (choć bywają i jednozdaniowe), które dotyczą tego samego przedmiotu, wypowiedziane są w tej samej sytuacji przez tę samą osobę (objęte zatem jedną przedmiotową i podmiotową ramą modalną); spistość zaś między nimi jest znacznie większa, niż między zdaniami znajdującymi się na granicach strof”, s. 289; S. Balbus przedstawia tu również dziesięć modeli spójności między zdaniami składowymi „strofy prozatorskiej” (akapitu). Do studium S. Balbusa nawiązujemy w tej pracy „selektywnie”, nie podzielając zainteresowania rytmem prozy, uważając, że doprecyzowania wymaga kwestia „przedmiotowej i podmiotowej ramy modalnej” akapitu, podkreślając znaczenie, jakie ma dla „teorii akapitu” zagadnienie związków między akapitami.

możemy – niezależnie od stylu czytania – automatycznie, bez odczuwania poznawczych przeszkód i bez angażowania myśli wyjaśniającej międzyzdaniowe i międzyakapitowe powiązania. W przeważającej części utworu Konopnickiej zmiany przedmiotowe następują bowiem „łagodnie”. Kolejne akapity wnoszą w konstrukcję fikcyjnego przedmiotu dotychczasowej narracji prezentacje następnych jego składników (aspektów), najczęściej zgodnie ze schematami koniunkcji (łączenia, dodawania), antytezy i kontrastu. Tylko w końcowej fazie „szerokiego wstępu” oraz w dwóch partiach ujmujących akcję większość akapitów jest uporządkowana zgodnie z chronologią przedstawianych w nich zdarzeń. W pozostałej, większej części tekstu zmiana przedmiotu narracji, związana z przejściem do następnego akapitu, odbywa się w zgodzie z chronologią „przypominania” i wedle porządku problemowego („logiki” wyluszczenia problemów). To, oczywiście, układ motywów wynikający z kompozycyjnego i retoryczno-epickiego zamysłu autorskiego (z „logiki” budowania problemowej całości), ale umotywowany także iluzją opowiadania – wspomnienia dziecka z ludu (czy też tylko iluzją wspomnienia z dzieciństwa).

Kilka ostatnich zdań dotyczy zarówno sprawności retorycznej, jak i imitatorskich zamysłów Konopnickiej. Naśladowanie procesu przypominania właściwego niewykształconemu i powodowanemu emocjami umysłowi jest psychologicznym uzasadnieniem trzech zasadniczych cech akapitowej budowy całego opowiadania: niewielkich rozmiarów znacznej ich liczby, „rozbicia” całości na ponad setkę akapitów, specyficznych form międzyakapitowego zespalania tekstu. Krótkie akapity to „dozy” informacji, jakie zdolny jest emitować zaambarasowany kłopotami z pamięcią i dynamiką emocji umysł dziecka. To przejaw zdolności do krótkotrwałych, niezbyt systematycznych iluminacji. Przemozna energia emocji „pcha” świadomość narratora-bohatera ku dygresjom bądź obrazom o drugorzędnym dla opowiadanej historii znaczeniu. Zresztą, autorka omawianej noweli posługuje się iluzją nie w pełni kontrolowanego intelektem opowiadania – wspomnienia także i dla stopniowego wyodrębniania tego, co w jego przedmiocie istotne. Czyni to imitując „obsesyjne” powroty „opowiadacza” do kilku motywów, a więc „pozwalając”, by w toku naiwnej narracji wyłoniły się lejtmotywy stanowiące podstawę głównego wątku akcji przedstawionej w końcowych segmentach tekstu. To, co powiadamy, nie znaczy jednak, że iluzję zakłócanej pamięci stosuje autorka *Ze szkoły* konsekwentnie i w sposób przypominający praktyki epickie dwudziestowiecznego psychologizmu. Zbyt łatwo możemy pod powierzchnią stylizowanego opowiadania dostrzec logikę układu motywów, wskazującą na autorską „pamięć idealną”. Tylko jeden akapit tego tekstu zawiera znak operacji pamięciowej fikcyjnego narratora – eksklamacyjny sygnał nagłego przypomnienia i zarazem „zachnięcia się” z powodu spóźnienia tej iluminacji: „Ale Ignac! Jak mogłem o Ignacu zapomnieć!”

Konsekwentnie wcielonym atrybutem „nieliterackiej” narracji – wspomnienia wydaje się w utworze Konopnickiej wyraźna „adeiktyczność” informacji zawartych w poszczególnych akapitach i ich zespołach. Polega ona na znikomej w nich obecności zaimków wskazujących i innych środków orientowania czytelnika co do tożsamości (pochodzenia, charakteru, statusu) przedmiotów przedstawianych na początku tekstu i w dalszych jego akapitach względem rzeczywistości spoza dzieła oraz względem znaczeń wcześniejszych ogniw tekstowych. Znaków tego rodzaju nie spotykamy we wstępie, nieliczne są także zaimki w funkcji nawiązania do znaczeń akapitów poprzednich (w dalszych partiach utworu, np. „Ten Ignac garbus był. [...] Co się ten chłopak szturchańców nabrał...”). Chyba tylko we fragmencie relacji z pogrzebu Julka („Ruszamy. Ani by tej drogi nie poznał...”) mamy do czynienia z użyciem zaimka wskazującego w funkcji istotnie deiktycznej (choć także w roli znaku współtworzącego sens symboliczny motywu „drogi”).

Spostrzeżenia te prowadzić mogą do sformułowania dwóch hipotez. Najpierw tej, że bardzo ograniczone korzystanie autorki omawianej noweli z wyspecjalizowanych znaków określoności prezentowanych przedmiotów tworzy efekt „prywatności” i sytuacyjnego charakteru wiedzy narratora oraz jego niebacznego stosunku do informacyjnych potrzeb odbiorcy. Istotna wydaje się jednak i hipoteza (druga), iż wrażenia te oraz ubóstwo oznaczeń przestrzeni, powierzchowności niektórych bohaterów i innych „realiów” nie wpływają w sposób znaczący na komunikatywność narracji, nie osłabiają czytelności poszczególnych akapitów i związków między nimi. To głównie wykreowana, dziecięca naiwność światopoglądu i nieudolność” epicka personalnego narratora (czyli cechy sfery semantycznej, a nie stylistycznej) tworzą ramę modalną, a więc „instrukcję” rozumienia jego wypowiedzi. Szczególnym przykładem niesprzeczności między czytelnością i spójnością tekstu *Ze szkoły* a wystylizowaną chaotycznością oraz ograniczonością „widzenia” i wyrażania jest to, że lekturowych kłopotów nie powoduje w nim ani wspomniana „adeiktyczność”, ani wyjątkowe ograniczenie w poszczególnych jego akapitach znaków pozwalających czytelnikowi na prognozowanie dalszego ciągu opowiadania (prawdopodobnych treści przynajmniej najbliższych akapitów). Czytelnik wie, czego dotyczą informacje właśnie poznawanego akapitu, między innymi dlatego, że przedstawiane w nim motywy są rozwinięciem treści akapitu poprzedniego bądź też repetycją motywów ujętych nieco (lub dużo) wcześniej. Zamiast zaimkowych oraz syntaktycznych znaków nawiązania nowelistka stosuje najczęściej formy pełnego, zwłaszcza rzeczownikowego wskazywania prezentowanych przedmiotów (na przykład imiona zamiast zaimków). Wydają się one bardziej odpowiednie dla pierwszych o nich powiadomień, w których podmiot opowiadający zdaje się zakładać, że przedmioty owe są adresatowi znane, niż dla kontynuowania narracji na ich temat. Praktyka ta, niezbyt stosowna dla podmiotu posługującego się językiem literackim, jest tu umotywowana stylizacją monologu narracyjnego na wypowiedź

rozcłonkowaną zgodnie z „rwanym”, choć spójnym tokiem mowy nie-wprawnego opowiadacza oraz właściwą sytuacyjnej komunikacji potocznej, opartej na wspólnej wiedzy komunikujących się „stron”. Nowelistka zdaje się stopniowo przyzwyczajać czytelnika do tego, iż ma do czynienia z opowiadaniem złożonym ze zrozumiałych i zarazem samodzielnych znaczeniowo części – akapitów, będących aktami ponawiania spotkań z przedmiotami już czytelnikowi znanymi lub spotkaniami z przedmiotami rozpoznawalnymi dzięki kontekstowi wspólnemu z przedmiotami znanymi. Skutkuje to również brakiem negatywnej reakcji czytelnika na ograniczenie do minimum możliwości przewidywania znaczeń akapitów następnych.

Powtórzmy raz jeszcze, że radykalne rozcłonkowanie akapitowe omawianego tekstu jest przejawem czysto „literackiej” umiejętności komunikowania („giętkości języka”) i zarazem środkiem stylizacji. To imitacja emisji informacji jako ciągu „przypomnień” determinowanych brakiem językowego i kulturowego wyrobienia oraz emocją. Wiele spośród akapitów krótkich jawić się może czytelnikowi opowiadania Konopnickiej jako odrębne akty wyzwolenia emocji. Jako obrazy stanu emocjonalnego mówiącego podmiotu są one przynajmniej równie ważne co i zawarte w nich powiadomienia o świecie zewnętrznym. To właśnie emocje wyrażone w wielu poszczególnych akapitach i w ich ciągu należą do repertuaru „dyskretnych” środków, dzięki którym nowelistka „wymusza” na czytelniku poczucie i wolę bliskiego kontaktu czy nawet identyfikacji z opowiadającym bohaterem. Emocja nie tylko podtrzymuje wolę odbioru, ale i pozwala czytelnikowi tworzyć – dzięki wzmocnionemu korzystaniu z pamięci własnych doświadczeń zwłaszcza dziecięcych – niekoniecznie wątle wyobrażenia wtedy, gdy przekaza narracyjny ubogi jest w znaki przedmiotowego konkretności i jego tła.

Cechy określone tu jako „warunki żywej percepcji” dziełka Konopnickiej stanowią tylko niewielką część zbioru właściwości, które – w opracowaniu bardziej systematycznym niż nasze – opisanie wymagałyby. A godne opracowania wydają się także, na przykład, atrybuty stylizowanej narracji, które wraz z cechami już wspomnianymi kształtują jej specyficzną konkretność. Koncept opowiadania z punktu widzenia naiwnego i intelektualnie „nieokrzesanego” uczestnika dał autorce *Ze szkoły* możliwość przekazu treści maksymalnie konkretnych. Formę konkretnego, dynamicznego aktu mowy ma, mimo „niewidocznej” postaci podmiotu, samo opowiadanie. Ukazywanie bohaterów niemal wyłącznie w aktach czynności, „behawioralne” prezentowanie ich psychiki, unikanie abstrakcji poprzez naśladowanie ograniczonej dziecięcej refleksyjności („Nie rozumieliśmy...”, odniesione do pojęcia Honoru) to źródła rzeczowości narracji i „oglądowego” charakteru jej przedmiotu. Szczególnym tego przejawem są w utworze Konopnickiej zdania, w których status egzemplifikacji pozwala na współlistnienie znaczeń powtarzalności i jednokrotności zdarzeń przed-akcji, powodując ich „naoczność”:

Pchnie kto w kark takiego gagatka, po ludzku chce się z nim zadać,
a ten do dziewczyny:

– Mańka! On się bije.

Wśród form stylizacji narracyjnego monologu na uwagę zasługują również konstrukcje zdaniowe w rodzaju „Jak Budy Budami, takiego pochowu żaden chłopak nie miał, nie pasuje, mówią, chłopakowi, ale tu się sam dwór zastawił”. Naśladujące „żywą mowę”, częściowo asyndetyczne zestawienia różnorodnych składników zdania złożonego imitują „wielogłos” opinii tłumu, ewokują obrazy sytuacji z udziałem możliwych do wyobrażenia bohaterów (w tym i narratora), posiadają zdolność jednoczesnego wskazywania na podmiot i przedmiot wypowiedzi. Godne uwagi jest w dziełku Konopnickiej nacechowanie wielu zdań ekspresją bliską „żywej” gestykulacji, mimice i intonacji, ewokującą zarówno odbiorcze wyobrażenie fizycznej wręcz obecności osoby „opowiadacza”, jak i „barwny” obraz przedmiotu („A jakże, z dzwonami go chowały, panicze fundowały...”).

Sfera stylizacji nie wyczerpuje repertuaru form dynamizujących lekturę. Zdolność animowania „żywej” lektury przypisaliśmy w tym szkicu cechom takim jak koncepcje budowy (podziału) całości utworu, w tym formowania wypowiedzi w ciąg akapitów. Za oczywisty uznaliśmy pogląd, iż o dynamice percepcji współdecyduje także wybór przedmiotu przedstawienia. Przypomnijmy, że świadomie pominęliśmy w tych rozważaniach zewnętrzne uwarunkowania lektury, chociaż do niektórych z nich, na przykład do stereotypów czytelniczych reakcji, trudno było nie odnieść się określając ich tekstowy przedmiot.

Rozterki i usprawiedliwienia związane z „katalogiem” kwestii w szkicu niniejszym pominiętych lub niedopowiedzianych wydają się jednak błahę w porównaniu z żalem zaniechania w nim rozważań nad tymi zagadnieniami receptywności wybranej noweli, które wynikają z jej – i innych dzieł Konopnickiej – podobieństw do utworów literatury ludowej. Określenie tych podobieństw jako źródła receptywności pisarstwa autorki Roty wydaje się zadaniem badawczym tyleż nęcącym, co i koniecznym.

**Miejsca
i formy pamięci**

Z działalności Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu

W jubileuszowym roku 2000 przypada kilka znaczących rocznic związanych z poetką, a przede wszystkim z Muzeum w Żarnowcu. 8 września minęła 97. rocznica ufundowania daru narodowego dla Konopnickiej, a tym samym 97. rocznica jej przyjazdu do Żarnowca; 8 października przypada 90. rocznica śmierci poetki i pisarki, natomiast 15 września minęło 40 lat od otwarcia Muzeum Marii Konopnickiej, a mówiąc ściślej 40-lecie otwarcia ekspozycji muzealnych, ponieważ żarnowieckie muzeum zostało powołane do życia 3 lata wcześniej, tj. w 1957 roku.

Zanim do tego doszło, dworek wraz z zabytkowym parkiem pozostał przez 47 lat w posiadaniu córek poetki: Laury Pytlińskiej i Zofii Mickiewiczowej, które już wówczas przewidywały, że w przyszłości zostanie on zwrócony ofiarodawcy – narodowi. Zofia Mickiewiczowa jeszcze przed I wojną światową rozpoczęła pertraktacje z dr. Feliksem Koperą, dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie, na temat przekazania zbiorów do tej instytucji: rękopisów poetki, adresów i dyplomów jubileuszowych oraz niektórych egzemplarzy mebli z wyposażenia dworku¹. W okresie międzywojennym drobne dary trafiały do różnych placówek naukowych w kraju, wiele wartościowych drobiazgów zatrzymała również rodzina poetki. Gdy w 1935 r. zmarła Laura, aktorka dramatyczna, jedyną właścicielką żarnowieckiej posiadłości została Zofia. Podczas drugiej wojny światowej dworek pozostał na łasce losu, mieścił się w nim szpital wojskowy. W 1945 roku powraca do Żarnowca Zofia Mickiewiczowa. „Została dworek z rozbitym dachem, przez który lały się strugi deszczu, zimny, obcy i odstrasający. Tylko jeden pokój nadawał się do zamieszkania”² – pisze A. Piątek.

Zofia nawiązuje szerokie kontakty ze środowiskiem artystycznym, m.in. z wybitną aktorką Wandą Siemaszkową, która często bywała w Żarnowcu. Wędrując po okolicznych domach Zofia odnajdywała pamiątki po matce, na nowo odzyskiwała przedmioty, które przed wojną

¹ W. Dubis, Z. Łopatkiewicz, *Dworek Marii Konopnickiej w Żarnowcu*, Warszawa 1980, s. 39.

² A. Piątek, *Starsza pani w binoklach*, „Nowiny” 1992, nr 180.

znajdowały się w dworku, gromadziła je i coraz bliższa była decyzji, by dar narodowy po matce ponownie oddać pod opiekę państwu.

W 1956 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią, Zofia ofiarowuje dworek wraz z parkiem narodowi polskiemu. Na podstawie aktu darowizny Mickiewiczowej, Ministerstwo Kultury i Sztuki Zarządzeniem nr 20 z 11 lutego 1957 r. powołało do życia Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Otwarcia ekspozycji dokonano dopiero 15 września 1960 roku po przeprowadzeniu prac remontowych i konserwatorskich. Jak pisał dr Franciszek Błoński: „Tak po latach starań i trudów zostało otwarte Muzeum biograficzne Marii Konopnickiej, które pamięć o jej życiu i twórczości przekazywać będzie następnym pokoleniom”³.

Pierwszym kustoszem Muzeum został inż. Aleksander Sikorski, zięć syna Konopnickiej, który pełnił tę funkcję dożywotnio do roku 1965. Kolejny dyrektor, mgr Zdzisław Łopatkiewicz sprawował tę funkcję przez 33 lata, tj. do kwietnia 1998 roku⁴. W roku 1969 wciągnął do pracy swoją żonę Stanisławę Łopatkiewicz i od tej pory wspólnie rozwijali placówkę muzealną, pokonując liczne przeszkody i trudności, zarówno natury organizacyjnej, jak i finansowej. Dzięki współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki, Zarządem Głównym Towarzystwa im. Marii Konopnickiej w Warszawie oraz Muzeum Okręgowym w Rzeszowie, udawało się te trudności pokonywać.

W pierwszych latach działalności Muzeum w Żarnowcu nie rokowano pomyślnego rozwoju – bez eksponatów i nikłych możliwości ich zgromadzenia, Muzeum nie spełniłoby podstawowego zadania – ciągłego poszerzania zbiorów. W księgach inwentarzowych z 1958 roku zarejestrowano 51 eksponatów, wśród nich znalazły się testamentowe dary od córki poetki Zofii Mickiewiczowej. W posiadaniu Muzeum znajdowały się też trzy cenne portrety Laury z Konopnickich Pytlińskiej autorstwa Jana Rembowskiego, Kazimierza Stabrowskiego i Leona Wyczółkowskiego. Przystąpiono zatem do poszerzania zbiorów. Pomocna w gromadzeniu eksponatów okazała się głównie kwerenda. Wkrótce ustalono, że najcenniejsze muzealia oraz archiwalia, które byłyby przydatne w Żarnowcu, znajdują się w zbiorach publicznych Krakowa, Warszawy, Wrocławia i Bydgoszczy. Także rodzina Konopnickiej posiadała kilkadziesiąt autentycznych eksponatów, w tym meble i obrazy, które dawniej znajdowały się w dworku. Należy dodać, że znacznym utrudnieniem w początkach działalności był fakt, iż Żarnowiec był wsią i znajdował się na peryferiach województwa, nie miał nowoczesnej drogi i stałej komunikacji z Krosna i okolic. Według niektórych, nie nadawał się na siedzibę placówki muzealnej. Pojawiła się też koncepcja przeniesienia Muzeum

³ F. Błoński, *Dworek w Żarnowcu*, [w:] *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historyczno-literackie. Wspomnienia. Materiały biograficzne*, redakcja i wstęp J. Baculewski, Warszawa 1966, s. 126.

⁴ 1 października 1998 r. funkcję dyrektora Muzeum objął mgr Paweł Bukowski, absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie Akademii Pedagogicznej) w Krakowie.

Marii Konopnickiej do Krosna. Natomiast w Żarnowcu miała pozostać jedynie stała wystawa fotograficzna dla amatorów turystyki pieszej. Na szczęście projekt ten nie został zrealizowany. Wzbogacono i wyposażono wnętrza, wykupiono od rodziny większość mebli, poszukiwano innych przedmiotów użytkowych, w linii których dominowałyby secesja. Chciano bowiem oddać autentyczność przestrzeni. To wszystko spowodowało, że na koniec roku 1958 Muzeum posiadało w księgach inwentarzowych 205 eksponatów. Placówka nie tkwiła w stagnacji, stale wzbogacała kolekcje. Prężny i wszechstronny rozwój otworzył możliwości organizowania nie tylko wystaw, ale i sesji naukowych i popularnonaukowych, koncertów, wieczorów autorskich i innych imprez kulturalnych.

Dorobek czterdziestolecia działalności Muzeum najpełniej zobrazuje analiza wzbogacających kolekcje unikalnych eksponatów, związek tych nabytków z prezentowanymi wystawami, a także opis wybranych przedsięwzięć naukowych i kulturalnych.

W czterdziestoletniej historii Muzeum w Żarnowcu można wyróżnić cztery dziesięcioletnie okresy funkcjonowania instytucji.

Pierwszy okres (1960–1969) zapoczątkowano sesją naukową z okazji otwarcia dworku 15 września 1960 r., na której przedstawiono perspektywy rozwoju nowej placówki⁵. Zasadniczy element owej sesji stanowiła analiza twórczości Konopnickiej, publiczność mogła także wysłuchać przemówienia prezesa Towarzystwa im. Marii Konopnickiej w Warszawie Stanisława Szwalbe. W pierwszym 10-leciu zbiory wzbogaciły się o 663 eksponaty. Do najcenniejszych można zaliczyć: 10 rękopisów listów Marii Konopnickiej do rodziny od wnuczki Krystyny Rojkiewicz, portrety Konopnickiej autorstwa Marii Dulębianki, przyjaciółki poetki, zwraca uwagę również medal rytym w stemplu z okazji 300. rocznicy Unii Polski, Litwy i Rusi według projektu Cypriana Kamila Norwida z 1869 r., karta pocztowa *Powitanie Marii Konopnickiej na stacji kolejowej w Jedliczu* z 8 września 1903 r. Ponadto nabyto: 4 oryginalne ilustracje do pieśni Konopnickiej pędzla Stanisława Kaczora Batowskiego, 8 barwnych akwarelowych ilustracji do baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Jana Marcina Szancera z 1954 r., komplet 19 grafik Bogdana Zielenca do *Co słonko widziało*, 63 barwnych ilustracji rysowanych tuszem do *Szkolnych przygód Pimpusia Sadełko* Józefa Czerwińskiego oraz 9 ilustracji do *Serca* Edmundo Amicisa, w przekładzie Marii Konopnickiej, autorstwa Leonii Janeckiej z 1958 r.

W pierwszym 10-leciu zorganizowano 6 wystaw czasowych (w tym 2 objazdowe), do znaczących można zaliczyć ekspozycję pt. „Ilustracje do książek Marii Konopnickiej”, na której prezentowane były oryginały prac w postaci kompletów tematycznych, wielokrotnie publikowane w książkowych edycjach utworów poetki. Na wystawę swoje prace wypożyczyli: Józef Czerwiński, Zofia Fijałkowska, Jan Marcin Szancer, Leonia Janeczka i Bogdan Zieleniec. Na uwagę zasługuje także wystawa pt. „Maria

⁵ Ze względu na jeszcze wtedy małe przystosowanie Muzeum uroczystości przeniesiono do Łańcuta.

Konopnicka w malarstwie i rzeźbie”, na której zaprezentowano obrazy Marii Dulębianki oraz wypożyczone prace współczesne malarki Hanny Chromińskiej i rzeźby Stanisława Sikory.

W omówionym dziesięcioleciu Muzeum zwiedziły 155 083 osoby, co daje średnią na rok 15 508⁶. Przeprowadzono również remont dworku w dwóch etapach – w 1960 i 1968 roku.

Drugi okres działalności (1970–1979) stał pod znakiem wystaw czasowych (15, w tym 2 objazdowe) i sesji naukowych (5), pozyskano również wiele cennych eksponatów rękopisów i archiwaliów. Ogólny stan eksponatów wynosił 750⁷, natomiast na koniec roku 1979 dość pokaźnie prezentowała się biblioteka Muzeum, której księgozbiór wynosił 5066 woluminów (w tym 334 zbiorów specjalnych).

Do najcenniejszych nabytków w drugim okresie należy uznać rękopisy trzech obrazków scenicznych z 1879 r. (*Hypatia*, *Vesalius* i *Galileusz*) wydanych pod wspólnym tytułem *Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne* oraz rękopis noweli *Z włamaniem* z 1892 roku. Ponadto zbiory wzbogacono dziesięcioma listami i receptami otrzymanymi od wnuczki Krystyny Roykiewicz, pozyskano list Józefa Ignacego Kraszewskiego do Marii Konopnickiej jako redaktorki „Świtu” pisany z Drezna w 1884 r., przybyło także 6 listów Stefana i Oktawii Żeromskich. Za bardzo cenny zakup uważa się komplet 50 ilustracji rysowanych tuszem na kartonie do baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Jana Marcina Szancera.

W drugim dziesięcioleciu utworzono dwie odrębne kolekcje, które są stale poszerzane: kolekcja medali bitych i tych najcenniejszych – lanych, autorskich oraz kolekcja kałamarzy i przyborów na biurko⁸. Z działalności wystawienniczej Muzeum w tym okresie warto wymienić „Wystawę ilustracji Jana Marcina Szancera” do baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, która cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, zwiedziło ją 10 360 osób. Wśród wystaw objazdowych znaczną popularność uzyskała ekspozycja pt. „Konopnicka w grafice Jana Marcina Szancera”, która odwiedziła m.in. Krosno, Nowy Sącz, Rabkę, Lubaczów, Brzozów oraz Berlin.

Natomiast spośród pięciu sesji naukowych warto zwrócić uwagę na dwie: „Zanim powstała Rota”⁹ oraz „Żywoćne inspiracje Marii Konopnickiej w twórczości dla dzieci”¹⁰.

⁶ Obliczeń dokonano na podstawie sprawozdań muzealnych GUS za lata 1960–1969.

⁷ W 1971 r. dokonano weryfikacji zapisów w księgach inwentarzowych, w związku z tym ogólny stan eksponatów z 868 pomniejszył się do liczby 750.

⁸ Aktualnie Muzeum w Żarnowcu posiada: 247 medali (w tym 150 lanych) oraz 85 kałamarzy i przyborów na biurko, które stanowią jedną z większych kolekcji w Polsce.

⁹ Sesja odbyła się 17 września 1977 r. Referaty wygłosili: mgr Justyna Leo z Warszawy, dr Stanisław Fita z Lublina, mgr Zdzisław Łopatkiewicz – dyrektor Muzeum w Żarnowcu.

¹⁰ Sesję zorganizowano w 1979 r. z okazji Międzynarodowego Roku Dziecka. Referaty wygłosili: mgr Franciszek Kraus z Krosna, dr Bogusław Żurkowski z Opola, dr Zofia Brzuchowska z Rzeszowa, Halina Cieslińska-Brzeska – artystka z Krakowa.

W drugim dziesięcioleciu odwiedziło Muzeum 207 407 osób (średnio 20 740 na rok)¹¹, dokończono również remont dworku w 1972 roku.

W trzecim dziesięcioleciu (1980–1989) oprócz sesji naukowych (4), wystaw czasowych (16, w tym 1 objazdowa), wprowadzono nową formę kulturalną – uroczyste koncerty¹². Uświetniano nimi ważne rocznice związane z Marią Konopnicką oraz z wydarzeniami narodowymi. Występowali na nich mniej lub bardziej znani artyści z różnych stron Polski oraz młodzi wykonawcy z regionu.

Z okazałej liczby wystaw należy wymienić: „Pozyskane i przyjęte do ochrony” (prezentująca nowe nabytki), „Obrazy Marii Dulębianki” – wystawę współtworzyły prace ze zbiorów Muzeów Narodowych: Warszawy, Krakowa, Wrocławia i Gdańska oraz Muzeum Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie¹³. Ekspozycja ta zapoczątkowała cykl wystaw objętych wspólnym tytułem „Ludzie znani i Żarnowiec” (kontynuowane są do dzisiaj). Należy również wymienić ekspozycję pt. „Z dziejów Orła Polskiego” – zgromadzono na niej płaskorzeźby w drewnie autorstwa Wiktora Śliwy, przedstawiające rozmaite kształty plastyczne orła z różnych okresów historycznych Państwa i Narodu.

W omawianym okresie spośród czterech sesji naukowych należy zwrócić uwagę na międzynarodową konferencję pt. „W świetle Elizy Orzeszkowej”, na której wygłoszono dwadzieścia referatów autorów z dziewięciu ośrodków w kraju i za granicą¹⁴.

¹¹ Dokonano obliczeń na podstawie sprawozdań muzealnych GUS za lata 1970–1979.

¹² Do końca 1989 r. odbyło się 20 koncertów. Inauguracyjny koncert odbył się 16 maja 1987 r. w wykonaniu Krośnieńskiego Zespołu Kameralnego.

¹³ Pierwsza wystawa obrazów Marii Dulębianki urządzona była we Lwowie w 1919 r. i obejmowała 57 obrazów znajdujących się wtedy u osób prywatnych w tym mieście. Druga wystawa (pierwsza w Muzeum) zorganizowana została w 1985 r. w Żarnowcu w 65. rocznicę śmierci malarki i obejmowała 19 obrazów (na 21) znajdujących się w muzeach naszego kraju. W 1989 r. zorganizowano trzecią (drugą w Muzeum) prezentację obrazów Marii Dulębianki, na której zaprezentowano 9 obrazów wypożyczonych od prywatnych właścicieli. Okazją do jej zorganizowania było 70-lecie zgonu Marii Dulębianki (7 marca 1989 r.). Aktualnie Muzeum posiada największą kolekcję dzieł tej artystki w Polsce: 21 obrazów i rysunków (w tym 3 kopie).

¹⁴ Konferencja odbyła się w dniach 18–20 maja 1988 r. w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Współorganizatorami sesji były Instytut Filologii Polskiej i Katedra Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie oraz Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Krośnie. W sesji wzięły udział następujące ośrodki: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, Instytut Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Uniwersytety: Jagielloński, Warszawski, Gdański, Śląski, Państwowy Uniwersytet w Grodnie (ZSRR), Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Kielcach, Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Referaty wygłosili: doc. dr hab. Anna Martuszczyńska, dr Andrzej Gurbiel, dr Krzysztof Kłosiński, prof. dr hab. Tadeusz Bujnicki, doc. dr hab. Halina Bursztyńska, doc. dr hab. Józef Bachórz, dr Marek Białota, doc. Swietłana Musijenko, doc. Swietłana Spass, dr Kazimierz Gajda, dr Michał Zięba, mgr Zdzisław Łopatkiewicz, doc. dr hab. Teodozja Rittel, dr Elżbieta Koniusz, dr Maria Rachwałowa, doc. dr hab. Kwiryna Handke, dr Tadeusz Budrewicz, dr Antoni Aleksandrowicz, mgr Jadwiga Słomczyńska

Do ważnych inicjatyw Muzeum należy również zorganizowanie w Żarnowcu Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów Szkół im. Marii Konopnickiej z okazji 80. rocznicy przekazania poetce daru narodowego. W programie zjazdu znalazły się: montaż słowno-muzyczny *Co słonko widziało* w wykonaniu młodzieży ze Szkoły Podstawowej z Żarnowca, recytacje przygotowane przez inne szkoły, odsłonięcie tablicy na frontonie budynku szkoły, złożenie kwiatów na grobach córek Marii Konopnickiej, prelekcja oraz otwarcie wystawy pt. „Konopnicka w grafice Danuty Imielskiej”.

W trzecim dziesięcioleciu powiększyły się dość znacznie zbiory muzealne – o 725 eksponaty, natomiast księgozbiór biblioteki liczył już 6711 woluminów (o 1645 wol. więcej), w tym 229 zbiorów specjalnych. Z najcenniejszych nabytków muzealnych zwraca uwagę serwis obiadowy dla sześciu osób (Austro-Węgry z 1837–1850) wykonany z porcelany z patronem i ręczną podmalówką oraz secesyjne pianino firmy Seiler z początku XX w. Zakupiono również komplet mebli bambusowych (XIX/XX w.) oraz zestaw mebli w stylu biedermeier (3 ćw. XIX w.), które zdobią dziś pokój i pracownię na piętrze dworku, należące kiedyś do malarki Marii Dulębianki. Natomiast spośród rękopisów cennymi nabytkami są listy Marii Konopnickiej do: Lucjana Wrotnowskiego z 1889 r. oraz do Drukarni Wacława Anczyca w Krakowie z 1895 i 1907 roku. Ważnym nabytkiem stał się również *Pamiętnik* Jędrzeja Rogoyskiego z 1850 r. oraz rękopis *Raptularza* pisany przez Jędrzeja i Tadeusza Rogoyskich z lat 1827–1958, oba zachowane na papierze czerpanym.

W trzecim dziesięcioleciu była największa frekwencja. Muzeum odwiedziło 294 651 zwiedzających (średnio po 29 465 osób rocznie)¹⁵.

Ostatnie, czwarte dziesięciolecie funkcjonowania Muzeum w Żarnowcu (1990–1999) należy do najbardziej owocnych, zarówno jeśli idzie o działalność naukową, jak i kulturalną. Świadczy to o właściwym kierunku prowadzonych w poprzednim okresie prac wokół uzupełniania i poszerzania eksponatów, związanych z siedmioletnim okresem pobytu Konopnickiej w Żarnowcu. To wszystko sprawiło, że Muzeum w Żarnowcu stało się bardziej atrakcyjne i częściej odwiedzane przez turystów. W ostatnim dziesięcioleciu zorganizowano 23 wystawy (1 objazdową), odbyło się 12 sesji naukowych, a także zorganizowano 42 koncerty rocznicowe oraz wprowadzono nowe formy kulturalne i edukacyjne: wieczory poetycko-muzyczne oraz konkursy recytatorskie i plastyczne organizowane w ramach cyklu „Spotkania z Twórczością Marii Konopnickiej”¹⁶.

ska, dr Halina Krzyżak. Pokłosem sesji był tom studiów: *W świecie Elizy Orzeszkowej*, pod red. H. Bursztyńskiej, Kraków 1990.

¹⁵ Dokonano obliczeń na podstawie sprawozdań muzealnych GUS za lata 1980–1989. Najwięcej zwiedzających w historii Muzeum (35 731 osób) było w roku 1986.

¹⁶ Nową formą kulturalną wprowadzoną ostatnio do działalności Muzeum w Żarnowcu są konkursy, które zapoczątkowano w 1998 r. w ramach edukacji dzieci i młodzieży oraz współpracy ze szkołami o nazwie „Spotkania z Twórczością Marii Konopnickiej”.

W omawianym okresie zbiory muzealne powiększyły się aż o 1359 eksponatów, natomiast zbiory biblioteczne o 2931 woluminów (w tym zbiory specjalne – 1224). Do najcenniejszych nabytków pozyskanych w ostatnim okresie należą: *Modlitewnik* Jana Rogoyskiego z autografem syna Jędrzeja z 1780 r., osiem listów Marii Konopnickiej do lekarki Teresy Ciszewiczowej (z lat 1902–1908), list poetki do syna Jana pisany w Monachium z 1902 r., karta pocztowa datowana w Żarnowcu¹⁷, fotel inwalidzki po Zofii Mickiewiczowej¹⁸, secesyjny komplet do kawy z Wiednia (1931 r.), medalik „Śląsk nasz” z czasów powstań śląskich, komplet ilustracji Bogdana Zieleńca do *Jak to ze Inem było*, biurko podróżne ornamentowane w stylu zakopiańskim (XIX w.). Ponadto nabyto obrazy Marii Dulębianki *Ave Maria* (1891) i *Portret starca* (z ok. 1905 r.) oraz pamiątki po Zofii Mickiewiczowej od prawnuczki Konopnickiej – Joanny Modrzejewskiej z Łodzi – obrączkę ślubną i broszkę z dmuchanego złota.

Z obfitej działalności wystawienniczej należy zwrócić uwagę na następujące ekspozycje: „Laura Pytlińska – artystka dramatyczna i Żarnowca entuzjastka”¹⁹, „Malarstwo i grafika Stanisława Kochanka”, „Ilustracje do Trylogii Henryka Sienkiewicza”, „Rzeźby i medale Anny Krzymańskiej”²⁰. Wystawa „Eligiusz Kozłowski – badacz powstań narodowych” pozwoliła znacznie uzupełnić dużą kolekcję po wybitnym historyku krakowskim²¹. Na uwagę zasługuje jeszcze ekspozycja „Sztuka ludów pozaeuropejskich z kolekcji Alfreda Sepiōła”²². Nowością wysta-

W ramach tego cyklu Muzeum przeprowadziło po dwa wojewódzkie konkursy recytatorskie i plastyczne w trzech kategoriach wiekowych (kategoria I: klasy 1–3, kategoria II: klasy 4–6 oraz kategoria III: klasy 1–2 gimnazjum), ostatnio pod patronatem: wicemarszałka Sejmu RP Stanisława Zajęca, marszałka województwa podkarpackiego Bogdana Rzońcy, starosty powiatu krośnieńskiego Jana Juszcza. Konkursy przeprowadzane były przy współudziale placówek wychowania pozaszkolnego i cieszyły się olbrzymim zainteresowaniem młodzieży szkolnej. W konkursie recytatorskim podczas eliminacji gminnych i rejonowych wzięło udział blisko tysiąc uczestników. Czynione są starania, aby te formy edukacyjno-kulturalne zyskały rangę ogólnopolską.

¹⁷ Pocztówka datowana 1 listopada 1909 r., poszerza okres pobytu Marii Konopnickiej w Żarnowcu.

¹⁸ Obecnie fotel ten stoi w „pokoju kredensowym”, wzbogacając ekspozycje Dworku.

¹⁹ Była to trzecia wystawa z cyklu „Ludzie znani i Żarnowiec”, na której pokazano eksponaty należące do Muzeum w Żarnowcu oraz wypożyczone z Muzeum Narodowego z Warszawy, Muzeum Historycznego z Krakowa oraz z Muzeum Teatralnego z Warszawy.

²⁰ Wystawa ta zaowocowała zakupieniem od artystki poznańskiej trzech medali z wizerunkiem Marii Konopnickiej.

²¹ Aktualnie Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu posiada jedną z największych kolekcji po prof. Eligiuszu Kozłowskim (1924–1987), nazywanym ostatnim powstańcem. Wśród eksponatów nabytych od wdowy Ireny Kozłowskiej znajdują się: książki (579 wol.) i czasopisma, meble, fotografie, dokumenty osobiste oraz maszynopisy niepublikowanych prac krakowskiego badacza.

²² Wystawą tą zapoczątkowano cykl pt. „Spotkania z egzotyka”. Zbiory pochodziły z 23 egzotycznych krajów oraz z czterech kontynentów: Afryki, Ameryki Południowej, Azji

wienniczą są również wystawy pokonkursowe najlepszych prac Wojewódzkich Konkursów Plastycznych Szkół Podstawowych i Gimnazjów pt. „Ilustracja do utworu Marii Konopnickiej”²³.

Spośród sesji popularnonaukowych i naukowych, które odbyły się w ostatnim okresie należy wymienić sesje z okazji 35-lecia Muzeum, 150. rocznicy urodzin Marii Konopnickiej, 130. rocznicy powstania styczniowego oraz „Paulini Starowiejscy, gospodarze Żarnowca i Długiego w XVIII wieku”²⁴ i „W czterdziestolecie działalności Muzeum”²⁵. Zwracają również uwagę dwie rocznicowe sesje dotyczące naszych wieszczów narodowych: „W 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza”²⁶ oraz „Wokół rocznic Juliusza Słowackiego”²⁷.

Nakładem Muzeum ukazało się kilka publikacji oraz wydawnictw informacyjnych propagujących wiedzę o naszej instytucji. Do znaczących opracowań należą *Trzy mowy miane w Żarnowcu w 1903 roku*²⁸ oraz *Z Lendaku i Maniów. Chłopskie listy z końca XIX wieku*²⁹. Wydano również kilkanaście katalogów wystaw czasowych, informator o Muzeum³⁰ oraz szereg druków reklamowych, w tym pamiątkowe gadżety. Do nowych form kulturalnych wprowadzonych ostatnio do działalności Mu-

o Oceanii. Stanowiły one część kolekcji Alfreda Sepiōła, dyrektora Muzeum Regionalnego w Jasle. Pewną nowością na tej wystawie było to, że oprowadzanie po niej odbywało się za pomocą taśmy wideo z komentarzem samego kolekcjonera. Ekspozycja czynna była od 30 lipca do 30 września 1999 r. i cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, wzrosła także frekwencja zwiedzających indywidualnie.

- ²³ Na konkurs plastyczny wpłynęło 1031 prac wykonanych dowolną techniką ocenianych w trzech kategoriach wiekowych (zob. przypis 16).
- ²⁴ Podczas sesji zorganizowanej 19 kwietnia 1996 r. referaty wygłosili: o. prof. dr hab. Janusz Zbudniewek, mgr Zdzisław Łopatkiewicz, mgr Tadeusz Łopatkiewicz. Referaty opublikowano w tomie: *Studia Claromontana*, t. 16, Jasna Góra 1996, 429 s.
- ²⁵ Sesja odbyła się 23 kwietnia 1997 r., a referaty wygłosili: prof. dr. hab. Tadeusz Budrewicz z Akademii Pedagogicznej w Krakowie oraz pracownicy Muzeum w Żarnowcu mgr inż. Renata Jakubowska i mgr Zdzisław Łopatkiewicz.
- ²⁶ Sesja odbyła się 24 czerwca 1998 r. Referaty wygłosili naukowcy z Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie: prof. dr hab. Czesław Klak, prof. dr hab. Józef Nowakowski oraz dyrektor Muzeum w Żarnowcu mgr Zdzisław Łopatkiewicz.
- ²⁷ Sympozjum zorganizowano 14 grudnia 1999 r., wspólnie z Akademią Pedagogiczną w Krakowie, z okazji 150. rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego (1809–1849). Referaty wygłosili: dr Bożena Pietrzyk i dr Michał Zięba oraz dyrektor Muzeum w Żarnowcu mgr Paweł Bukowski.
- ²⁸ *Trzy mowy miane w Żarnowcu w 1903 roku*, opracowanie i wstęp Z. Łopatkiewicz, Żarnowiec 1996. Książka zawiera mowy, które wygłosiła Maria Konopnicka (nie opublikowane za życia poetki) podczas powitania w Żarnowcu 8 września 1903 roku. Pozycja ta nominowana była do nagrody w 37. Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek na najpiękniejszą książkę roku 1996.
- ²⁹ T. Łopatkiewicz, *Z Lendaku i Maniów. Chłopskie listy z końca XIX wieku*, Żarnowiec 1997. Książka zdobyła I miejsce w XIV Konkursie im. Franciszka Kotuli za wybitne osiągnięcia twórcze w dziedzinie badań nad kulturą Polski południowo-wschodniej, Rzeszów 1998 r.
- ³⁰ *Muzeum Marii Konopnickiej. Informator*, opracowanie i tekst P. Bukowski, Żarnowiec 2000.

zeum można zaliczyć wieczory poetycko-muzyczne oraz spotkania autorskie ze znanymi pisarzami z kraju i regionu, m.in. ze Zbigniewem Świąchem³¹, Bronisławą Betlej³², ks. Zbigniewem Janem Czuchrą MS. W ostatnich latach duży nacisk położono na działalność promocyjną i reklamową. Muzeum stale współpracuje z prasą, radiem oraz z wydawnictwami. Owocem tego jest szereg informacji ukazujących się w prasie regionalnej i ogólnopolskiej, a także programy radiowe i telewizyjne o Muzeum³³.

Pomimo dużych przemian ustrojowych w ostatnim dziesięcioleciu popularność Muzeum nie słabnie. Zwiedziło go w tym czasie 226 959 osób (średnio 22 696 na rok)³⁴. Aktualnie Muzeum jest jednym z popularniejszych miejsc odwiedzanych przez wycieczki na Podkarpaciu. Wśród publiczności, która upamiętnia swój pobyt wpisem do Honorowej Księgi, odnaleźć można wiele znanych nazwisk, m.in. Mirona Białoszewskiego, Joanny Modrzejewskiej – prawnuczki Konopnickiej, Konsula Generalnego w Kijowie, dziennikarzy, Stanisława Skulskiego – reżysera, Krystyny z Konopnickich Roykiewiczowej – wnuczki poetki³⁵, Jana Bieleckiego – prawnuka, Zofii Kucówny – aktorki³⁶, pracowników muzeów, specjali-

³¹ W latach 1998–1999 odbyło się pięć wieczorów poetycko-muzycznych oraz siedem spotkań autorskich. 19 listopada 1998 r. zorganizowano spotkanie ze Zbigniewem Świąchem, krakowskim dziennikarzem, eseistą, autorem bestsellerowych opowieści królewsko-wawelskich. Najbardziej znany cykl: *Klątwy, mikroby i uczeni* (zob. przypis 38).

³² Bronisława Betlej, mieszka w Jedliczu, jest autorką 26 tomików poezji, związanych szczególnie z Podkarpaciem. Poetka posiada ogromny dorobek pisarski, była wielokrotnie nagradzana i wyróżniana. W 1993/1994 otrzymała tytuł Kobiety Roku w „Literaturze na Świecie”, a w 1995 r. honorowy tytuł Indywidualności Roku województwa krośnieńskiego oraz Nagrodę Literacką Złote Pióro. W roku 1997 otrzymała Złoty Krzyż Zasługi od Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Posiada legitymację FIBA, co jest wielkim zaszczytem. Od 15 lutego do 15 kwietnia 2000 r. w Muzeum w Żarnowcu czynna była wystawa pt. „Świat poezji Bronisławy Betlej”, na której zaprezentowano jej 40-letni dorobek literacki.

³³ Ostatnio Muzeum w Żarnowcu nawiązało ścisłą współpracę z warszawską telewizją. W 1999 r. ukazały się dwa filmy w TV Polonia w magazynie historyczno-kulturalnym Skarbiec pod redakcją Lucyny Smolińskiej: „Maria Dulebianka w żarnowieckim dworku”, realizacja Marian Kubera (emisja: 13 i 17 marca) oraz „Dar Narodu – Żarnowiec”, realizacja Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka (emisja: 25 i 30 grudnia). Natomiast 8 października 2000 r. w Programie 1 TVP odbyła się emisja filmu pt. „U Marii Konopnickiej w Żarnowcu”, realizacja Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka, konsultacja Paweł Bukowski. Film ten powtórzono 24 grudnia 2000 r. w TV Polonia.

³⁴ Obliczeń dokonano na podstawie sprawozdań muzealnych GUS za lata 1990–1999. Od początku istnienia Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu odwiedziło ponad 900 000 osób (884 100 – podaje ostatnie sprawozdanie muzealne GUS za rok 1999).

³⁵ „Ze wzruszeniem odwiedziłam Muzeum w Żarnowcu, w dniu 13 października 1985 r. Krystyna z Konopnickich Roykiewiczowa ostatnia z żyjących – wnuczka Marii Konopnickiej”. Autorka wpisu zmarła w 1988 r.

³⁶ „Mam do spłacenia dług wobec Pani Marii za cudowne Jej poezje czytane mi przez Rodziców w dzieciństwie. Na Jej wierszach uczyłam się czytać i kochać poezję. Ta miłość trwa do dzisiaj i będzie trwała aż do śmierci. Powinam z Jej tekstów stworzyć wieczór i ten dług wobec Niej spłacić przypominając Jej niezwykłą osobę. Zofia

stwó japońskich z firmy AKS, artystów, m.in. Wiesława Ochmana³⁷, pisarzy, m.in. Zbigniewa Świącha³⁸ i wielu innych wybitnych osobistości.

Podsumowując czterdziestoletnią działalność Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu, należy dodać, że aktualnie instytucja posiada ponad 3000 eksponatów³⁹, ok. 10 500 woluminów księgozbioru⁴⁰ i blisko 400 rękopisów⁴¹ (tab. 1).

W ciągu czterdziestoletniej działalności Muzeum zorganizowano: 62 koncerty, 5 wieczorów poetycko-muzycznych, 60 wystaw (6 objazdowych), 22 sesje naukowe i popularnonaukowe, 8 spotkań autorskich, 3 konkursy o randze wojewódzkiej (w tym 2 recytatorskie oraz plastyczny) z cyklu „Spotkania z Twórczością Marii Konopnickiej”⁴² (tab. 2).

Muzeum w Żarnowcu zatrudnia obecnie 11 pracowników w czterech działach⁴³. Na początku 1991 roku oddano do użytku budynek Lamusa, w którym mieści się stała wystawa biograficzno-literacka poświęcona twórczości Konopnickiej pt. „Poleciały pieśni moje” oraz organizowane są wystawy czasowe o różnorodnej tematyce, udostępniane publiczności po zwiedzeniu ekspozycji literackiej.

Kucówna (aktorka), 24 lipca 1993 r.” Jak się okazało marzenie to zostało urzeczywistnione 8 października 2000 r., ponieważ aktorka była lektorką podczas emisji filmu poświęconej Marii Konopnickiej z okazji 90. rocznicy śmierci poetki (zob. przypis 33).

- ³⁷ „Serdecznie dziękuję za możliwość zwiedzenia Domu Wielkiej Poetki. Gratuluje Kustoszowi wspaniałej dbałości, a także opieki nad tym niezwykle Ważnym dla naszej Sztuki i Historii Narodowej miejscem”. Wiesław Ochman, 27.06.1999.
- ³⁸ „Jako występujący POST SCRIPTUM – serdecznie dziękuję za wielką dawkę patriotycznych uniesień podczas wieczoru w 80-lecie odzyskania Niepodległości. Jako znawca nieboszczykologii stosowanej i kłątologii niestosowanej wyczulem, że ponad salą unosi się DUCH WIELKIEJ MARIII K., którą kochamy zwłaszcza za ROTĘ oraz O KRASNOLUDKACH I O SIEROTCE MARYSI, a NASZĄ SZKAPEJ Jej wybacząmy... Zbigniew Świąch, Żarnowiec, 19 XI '98”.
- ³⁹ Sprawozdanie muzealne GUS za rok 1999 podaje liczbę: 2834 eksponaty, które są opracowane i wpisane do ksiąg inwentarzowych. Jest jednak dużo muzealiów nie opracowanych, które po dodaniu przewyższyłyby liczbę 3500 eksponatów.
- ⁴⁰ Zgodnie ze stanem inwentarza na 31 XII 1999 r., księgozbiór Muzeum wynosi 10 614 woluminów, w tym: 805 wol. stanowią książki do 1910 r., 1358 wol. stanowią dzieła M. Konopnickiej, opracowania życia i twórczości oraz antologie, 579 wol. zawiera kolekcja prof. Eligiusza Kozłowskiego, 6900 wol. stanowią zbiory fachowe z innych dziedzin, 222 poz. stanowią czasopisma zabytkowe do 1939 r., 468 poz. to współczesne czasopisma literackie i humanistyczne oraz 173 poz. materiałów audiowizualnych i 109 mikrofilmów.
- ⁴¹ Na podstawie sprawozdania muzealnego GUS za rok 1999 w zbiorach Muzeum w Żarnowcu znajdują się 272 rękopisy wpisane do inwentarzy. Ponadto w Muzeum jest spora część rękopisów, które nie są jeszcze opracowane.
- ⁴² W roku 2000 odbyły się dwa kolejne konkursy: recytatorski i plastyczny.
- ⁴³ Zgodnie ze schematem organizacyjnym w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu funkcjonują trzy działy merytoryczne: Literacki, Artystyczno-Historyczny, Etnograficzny oraz jeden dział ogólnomuzealny Ekonomiczno-Administracyjny. Ponadto istnieją trzy pracownie: Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego XIX i XX wieku, Renowacji zbiorów oraz Poligraficzna.

Dzisiaj, u progu trzeciego tysiąclecia, Muzeum w Żarnowcu stara się poszukiwać coraz to nowszych form kulturalnych, aby przyciągnąć publiczność zwiedzającą. W tym trudnym okresie, w jakim znalazła się kultura polska, cały zespół pracowników stara się, aby Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu nie zostało zdeprecjonowane i nie straciło swojego charakteru, aby właściwie funkcjonowało i żeby wartości kulturowe zgromadzone w nim przez ponad czterdzieści lat można było przekazać przyszłym pokoleniom.

Tabela 1. Liczba eksponatów, księgozbioru i zwiedzających w minionym czterdziestoleciu

Poszczególne dziesięciolecia	L a t a	Stan na koniec dziesięciolecia			
		Eksponaty	Księgozbiór	Zbiory specjalne	Liczba zwiedzających
1	1960–1969	868	1479	7	155 083**
2	1970–1979	750*	3587	327	207 407
3	1980–1989	725	1645	229	294 651
4	1990–1999	1359	2931	1224	226 959
R a z e m:		2834	9642	1787	884 100

* W 1971 r. dokonano weryfikacji zapisów w księgach inwentarzowych, w związku z tym ogólny stan eksponatów z 868 pomniejszył się do liczby 750 (od ogólnej liczby należy odjąć – 118 eksponatów),

** Do liczby dodano 4259 zwiedzających z lat 1958–1959.

Tabela 2. Działalność naukowa, kulturalna i edukacyjna w minionym czterdziestoleciu

Poszczególne dziesięciolecia	L a t a	Stan na koniec dziesięciolecia				
		Sesje naukowe	Wystawy czasowe	Spotkania autorskie	Koncerty	Konkursy
1	1960–1969	1	6 (2)*	–	–	–
2	1970–1979	5	15 (2)	1	–	–
3	1980–1989	4	16 (1)	–	20	–
4	1990–1999	12	23 (1)	7	42 (5)	3
R a z e m:		22	60 (6)	8	62 (5)	3

* Liczby podane w nawiasach oznaczają: przy wystawach czasowych – ekspozycje objazdowe, przy koncertach – wieczory poetycko-muzyczne.

Konopnicka w przestrzeni teatru. O powojennych adaptacjach scenicznych nowelistyki

Złożona problematyka adaptacji scenicznej nie doczekała się jeszcze pełniejszego opracowania teoretycznego¹. Artykuł ten również nie ma takich założeń. Pojęcie adaptacji scenicznej rozumiem w szerokim zakresie semantycznym. Scenicznymi adaptacjami są więc wszystkie opracowania dramaturgiczne gatunkowo zróżnicowanej nowelistyki Konopnickiej, które dostosowują jej teksty do inscenizacji; zrealizowanej w konkretnej przestrzeni teatru lub tylko projektowanej w nowej strukturze utworu. W przypadku zrealizowanej inscenizacji podejmują także zagadnienie teatralnej recepcji nowelistyki pisarki.

Obok terminu „adaptacja” wymiennie, na prawach synonimu, stosuję termin „przeróbka”.

Na dramaturgiczną zasadę konstrukcji fabuły i pogłębioną motywację psychologiczną kreowanych postaci w niektórych nowelach autorki *Miłosierdzia gminy* zwrócono uwagę wcześniej, a swoistym podsumowaniem był odczyt Władysława Bukowińskiego zatytułowany *Pierwiastek dramatyczny w nowelach Marii Konopnickiej*², wygłoszony przed inscenizacją *Miłosierdzia gminy, Głupiego Franka i Krysty* w warszawskim teatrze Elizeum 17 marca 1906 roku³. Oprócz tych trzech nowel przed rokiem 1939 grano również *Banasiową*, *Mendla Gdańskiego* i *Dym*.

Najbardziej udaną adaptacją sceniczną okazało się *Miłosierdzie ludzkie*. *Dramat w jednym akcie na tle noweli Marii Konopnickiej*. Prapremiera 18 października 1902 roku miała doborową obsadę: Zelwerowicz grał Radcę, Jednowski – Kuntza Wunderlego, Tarasiewicz – Petera Wunderlego, Sosnowski – Probsta, Senowska – Wdowę Knaus.

Przeróbkę Nowaczyńskiego wznowiła „Książka i Wiedza” w roku 1948 (drugie wydanie w listopadzie 1949) w serii Biblioteczki Świetlicowej pt.

¹ Por. J. Czuliński, *Adaptacja – sztuka trudna*, „Teatr” 1957, nr 2; K. Korcelli, *Kilka uwag o adaptacjach*, „Dialog” 1958, nr 9.

² W. Bukowiński, *Pierwiastek dramatyczny w nowelach Marii Konopnickiej*, „Nowa Gazeta” 1906, nry 138, 140 i 142. Zob. też: L. Belmont, *O Konopnickiej jako nowelistce i psychologu*, „Wolne Słowo” 1910, nry 74–81.

³ M. Białota, *Sceniczne adaptacje utworów Konopnickiej. Rekonesans do roku 1939*, [w:] *Maria Konopnicka w siedemdziesięciopięciolatek zgonu*, pod red. J.Z. Białka i J. Jarowieckiego, Kraków 1987, s. 55–80, o nowelach s. 56–71.

Maria Konopnicka. „*Miłosierdzie gminy*”. Udramatyzował Adolf Nowaczyński. Wstępem zaopatrzyła Zofia Łuczek-Hoffmanowa.

Autorka wstępu stwierdziła, iż Konopnicka „wprawdzie socjalistką nie była, ale cała jej twórczość była nasycona, bardziej niż twórczość wszystkich jej współczesnych, problematyką społeczną”⁴. *Miłosierdziem gminy* dała zaś „najbardziej w całej literaturze polskiej ostrą i zjadliwą satyrę na treść demokracji burżuazyjnej, przede wszystkim od strony jej obłudnie uprawianej filantropii”⁵.

Edycję zamykają krótkie *Uwagi inscenizacyjne* obejmujące *Omówienie sztuki*, *Analizę postaci* i *Rozwiązania plastyczne*. W omówieniu sztuki dokonano segmentacji jednoaktówki na dziesięć scen, na ogół zgodnie z intencjami Konopnickiej i Nowaczyńskiego stopniując linię napięcia dramatycznego w projektowanych obrazach scenicznych. Proponowane rozwiązania plastyczne ograniczone zostały do ogólnych wskazówek scenograficznych, uwzględniających praktyczne i skromne możliwości realizacyjne teatru amatorskiego.

W marcu 1953 roku „Czytelnik” wydał opracowanie Aleksandry Naborowskiej zatytułowane *Maria Konopnicka. Pieśniarka ludu. Wieczór literacki*⁶. Wstęp do *Wieczoru* napisała Alina Brodzka.

Adaptacja Naborowskiej ma charakter typowej składanki wierszy i nowel. Obejmuje dwie części: pierwsza zawiera czternaście popularnych wierszy poetki, m.in. *A czemuż wy chłodne rosy...*; *Dzwony*; *Wolny najmita*; *Z szopką*; *A jak poszedł król na wojnę*; *Świecą gwiazdy, świecą...*; *Pójdę ja, pójdę, drogą daleką*. W części drugiej Naborowska opublikowała fragmenty *Dymu* oraz *Testamentu Józika*. *Obrazek sceniczny w dwóch odsłonach, opracowany na podstawie noweli „Józik Srokacz”*.

Autorka adaptacji scenicznej realizację tego wieczoru literackiego proponowała we współpracy świetlicowych zespołów teatralnych, recytatorskich i muzycznych w różnych wariantach układu inscenizacyjnego w zależności od doboru tekstów Konopnickiej.

Sceniczna adaptacja *Józika Srokacza* dosyć trafnie buduje w poszczególnych sekwencjach ideową dominantę noweli poetki. Struktura dramatyczna układu tekstu jest zwarta i przemyślana, dobrze uwydatnia wątek epicki i pogłębia go psychologicznie, umiejętnie posiłkując się fragmentami tekstu Konopnickiej oraz pointą w finale *Testamentu Józika*.

Dobór tekstów lirycznych i scenicznie adaptowanej nowelistyki miał wyraźnie założoną funkcję indoktrynacyjną, o czym bezpośrednio świadczą dołączone do opracowania *Wieczoru Tezy do dyskusji* na takie tematy, jak na przykład: „Jak Polska Ludowa dba o zdrowie robotnika, chłopca i inteligenta pracującego” czy „Opowiedzieć jak ZSRR troszczy się o zdrowie mas pracujących”. Jako literaturę pomocniczą zalecano m.in.

⁴ Z. Łuczek-Hoffmanowa, *Wstęp*, [do:] *Maria Konopnicka, „Miłosierdzie gminy”*, udramatyzował A. Nowaczyński, wyd. 2, Warszawa 1949, s. 3.

⁵ *Ibidem*, s. 6.

⁶ *Maria Konopnicka. Pieśniarka ludu. Wieczór literacki*, opracowany przez A. Naborowską, Biblioteka Świetlicowa, Warszawa 1953.

*Co dała wsi władza ludowa Juszkievicza (w całości) i ZSRR – brygada szturmowa ludzkości (we fragmentach)*⁷.

Do układu tekstów Naborowskiej nawiązała Krystyna Skuszanka jako autorka inscenizacji i reżyserii pomyślanego w konwencji montażu poetyckiego *Wieczoru poezji Marii Konopnickiej*. Wieczór ten zrealizowała Skuszanka 25 lipca 1953 roku w Dąbrowie Niemodlińskiej, wsi województwa opolskiego, amatorskimi siłami miejscowych świetliczan⁸.

Z opracowania Naborowskiej pominęła *Testament Józika*, dodała *Miłosierdzie gminy* w adaptacji Nowaczyńskiego i *Naszą szkapę*. Recytację fragmentu *Pana Balcera w Brazylii* poprzedzało kilka akordów *Roty*, po czym cały chór nucił „cicho bez słów jedną zwrotkę *Roty* [podkr. – M.B.]”⁹.

Opublikowany układ tekstów wierszy i prozy Konopnickiej, które wypełniły ów *Wieczór*, zawiera również szczegółowe omówienie pracy inscenizacyjnej prowadzonej przez profesjonalną reżyserkę z amatorskimi wykonawcami miejscowego zespołu świetlicowego. W skrócie można powiedzieć, że dążono – z konieczności przede wszystkim – do daleko idącej prostoty środków inscenizacyjnych i ich wyraźnego ideowego sfunkcjonalizowania. Sądzić można, iż materia teatralna, amatorska i bardzo skromna, zyskała chwalebny skądinąd równowagę z nadrzędnymi przecież składnikami literackimi tekstów Konopnickiej.

Współpracująca ze Skusząną Regina Skoczkoła pisała w opisie realizacji *Wieczoru*:

Podczas prób poświęconych pracy nad tekstem i słowem wiążącym coraz wyraźniej rysowała się kompozycja dramaturgiczna (opracowanie tekstowe) montażu. Następnie musieliśmy się zastanowić, w jaki sposób program wieczoru przełożyć na język sceniczny, aby mu nadać żywy kształt. Trzymając się konsekwentnie założenia „rozmowy świetlicowej” nie dążyliśmy do pełnej inscenizacji fragmentów nowel. Nie chodziło nam bowiem o wydzielanie miniaturowych przedstawień, dla których byłyby potrzebne odpowiednie kostiumy i dekoracje. Rozwiązaliśmy to wszystko bardzo prosto. Kiedy prowadzący zespół zaczął opowiadać nowelę *Nasza szkapę*, w miejscu, gdzie zaczynają się dialogi bohaterów noweli, wyznaczeni z góry uczestnicy czytają poszczególne kwestie: jeden – ojca, drugi – matki, trzeci – Wicka, a czwarty – Felka. To samo zrobiliśmy w *Miłosierdziu gminy*. Książka w rękach każdego czytającego od razu określiła charakter naszej inscenizacji. Dążyliśmy do stworzenia na scenie zwartej grupy rozmawiających na bardzo interesujący temat. Chodziło o wytworzenie swobodnej, zwykłej sytuacji. Staraliśmy się o to, aby zbytecznym ruchem nie rozbić atmosfery wieczoru. Dla urozmaicenia inscenizacji wykorzystaliśmy

⁷ Ibidem, s. 90–91.

⁸ *Maria Konopnicka. Wieczór poezji w Dąbrowie Niemodlińskiej*, opracowanie programu *Wieczoru*, inscenizacja i reżyseria: K. Skuszanka. Opis realizacji *Wieczoru*: R. Skoczkoła, Warszawa 1955, Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny. Z doświadczeń teatru amatorskiego.

⁹ Ibidem; *Wieczór poezji Marii Konopnickiej*, „Świetlica” 1955, nr 10, s. 20.

muzykę i pieśni. Były wśród nas osoby grające na pianinie, skrzypcach, fujarce i akordeonie. Do tego wszyscy śpiewali; znaleźliśmy w bibliotece nuty Niewiadomskiego do słów Konopnickiej¹⁰.

Lata 1960 i 1961 przyniosły – jako pokłosie jubileuszu pięćdziesięciolecia zgonu pisarki – kolejną i zarazem poważną próbę włączenia nowelistyki Konopnickiej w przestrzeń teatru. Spośród powojennych adaptacji były to przedsięwzięcia ostatnie pod względem ich rangi merytorycznej i skali arcyzmu.

Działające od roku 1957 Gdańskie Studio Rapsodyczne, prowadzone przez Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk i subsydiowane przez Kuratorium w Gdańsku, wystawiło 17 października 1960 roku widowisko zatytułowane *Gwiazdy dla wszystkich* w opracowaniu Malwiny Szczepkowskiej, z muzyką Edwarda Raucha, w układzie plastycznym Aleksandra Napory i scenografią Ewy Nahlik. Inscenizację poświęconą Konopnickiej opracowano jako adaptację teatralną jej utworów w konwencji estradowo-scenicznej łączącej wiersze i nowele poetki pod kątem podobieństwa motywów ideowych i nadrzędnych dominant nastrojowych. Spośród nowel wystawiono *Urbanową*, *Józika Srokacza*, *Pod prawem*¹¹.

Tadeusz Sivert jako recenzent „Teatru” pisał o jednym z późniejszych przedstawień:

Widowisko, przy skromności środków, było zrobione pomysłowo i inteligentnie. Postać Konopnickiej wprowadzona została do akcji. W ten sposób rozwiązano zagadnienie słowa wiążącego. W pierwszej części wypadło to bardzo naturalnie, było zrobione dyskretnie, bez grożącej w takich wypadkach minoderii. Inscenizatorka posługiwała się dobranymi wyjątkami tekstów Konopnickiej. Ujrzyliśmy dwie nowelki: *Urbanową* i *Józika Srokacza* z wplecionymi wierszami lirycznymi. Elementy plastyczno-pantomimiczne, wprowadzone bez przejaskrawień gestykulacyjnych, wyrażały sugestywnie umowności działań scenicznych. Druga, mniej udana część, składała się z listów Konopnickiej do Orzeszkowej, obrazków (*W sobotni wieczór*, *Bez dachu*), fragmentów noweli *Pod prawem*, wierszy i fragmentu z *Pana Balcera*. [...] Aktorski poziom nie jest na ogół wyrównany. Najlepsze aktorsko: Halina Dąbrowska jako Konopnicka i Zofia Piotrowska – świetna *Urbanowa*¹².

Recenzentka „Dziennika Bałtyckiego” Julia Ziegenhirte twierdziła, że Konopnicka „przemówiła ze sceny mocnym, sugestywnie teatralnym językiem w swych nieporównanych nowelach (*Urbanowa*, *Pod prawem*), buntowniczych poematach (*Pan Balcer...*), czy obrazkach, piętnujących krzywdę społeczną (*Bez dachu*)”. Chwaliła „zaangażowanie emocjonalne

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Ziegenhirte, „*Gwiazdy dla wszystkich*”. *Widowisko w Studio Rapsodycznym GTPS*, „Dziennik Bałtycki” 1960, nr 253 z 21 października.

¹² T. Sivert, „*Gwiazdy dla wszystkich*”, „Teatr” 1961, nr 15.

poszczególnych postaci scenicznych, żywe tempo gry i szeroką skalę środków odtwórczych”¹³.

W roku 1961 Izabela Cywińska i Tomira Łepkowska wydały drukiem adaptację trzech nowel Konopnickiej: *Urbanowej*, *Panny Florentyny* i *Dymu* zatytułowaną *W kręgu samotności*¹⁴. Było to opracowanie w planowanym cyklu inscenizacji prozy pisarki pod patronatem Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego. Adaptację *Urbanowej*, *Panny Florentyny* przygotowała Cywińska, adaptację *Dymu*, układ programu i uwagi inscenizacyjne Łepkowska, a projekty dekoracji Jerzy Gorazdowski.

Autorki adaptacji potraktowały trzy nowele jako tryptyk matczynej starości, budowany w przestrzeni teatralnej przez trzy różne zdarzenia dramatyczne i studia psychologiczno-obyczajowe starych matek. Trzy różne stylistycznie dramatyzacje miały jednak ukazać łączącą nowele zbliżoną refleksję, podobny nastrój i wykładnię ideową. Zarazem starano się wydobyć ważną cechę twórczości Konopnickiej – niezwykłą wrażliwość na cierpienie, krzywdę ludzką i nędzę oraz specyficzny synkretyzm liryzmu, oryginalnego humoru i elementów satyrycznych. Ta adaptacja prozy pisarki pomyślana została jako teatralna całość, ale uwzględniała także możliwość scenicznej realizacji wyboru poszczególnych obrazów scenicznych.

Adaptatorki proponowały wariantowe rozwiązania kolejności nowel w tryptyku. Wariant pierwszy to rozpoczęcie inscenizacją *Urbanowej*, a zakończenie *Panną Florentyną*. Na korzyść tego układu przemawiały względy praktyczne rozwiązań scenograficznych. *Urbanowa* jako nowela najbardziej opisowa nie wymaga dużej zabudowy przestrzeni scenicznej. Zdarzenia dramatyczne realizuje przede wszystkim narratorka noweli. Kuchnia wraz z niezbędnymi rekwizytami jest zaledwie planem przebitki scenicznych. W *Dymie* scenografia rozbudowuje się. Plan narracji przeplata się ściślej z planem zdarzeń scenicznych. W *Pannie Florentynie* zdarzenia są realizowane wyłącznie przez działanie i obraz sceniczny, dekoracje są kilka razy zmieniane.

Ten wariant teatralnego tryptyku uwzględnia układ od strony formalnej i technicznej, ale bierze też pod uwagę problematykę psychologiczną nowel Konopnickiej. Zdaniem adaptatorek *Urbanowa* jest przykładem pewnego zachwiania psychicznego na tle miłości matki do syna. *Dym* ukazuje proces intensywnej, ale normalnej miłości macierzyńskiej i nieco obsesyjną, choć naturalną rozpacz. *Panna Florentyna* opisuje sytuację matki, która nie potrafi zapomnieć dla córki o świecie. Tak uszeregowane nowele, według stopnia świadomości uczuć macierzyń-

¹³ J. Ziegenhirte, „*Gwiazdy dla wszystkich*”..., op. cit.

¹⁴ *W kręgu samotności. Inszenizacje prozy Marii Konopnickiej*. Adaptacja dramatyczna *Urbanowej* i *Panny Florentyny* Izabela Cywińska. Adaptacja *Dymu*, układ programu i uwagi inscenizacyjne Tomira Łepkowska. Projekty dekoracji Jerzy Gorazdowski, Warszawa 1961.

skich, wiążą się w konsekwentną całość, wyraźnie podporządkowaną problematyce psychologicznej.

Inny wariant to rozpoczęcie *Panną Florentyną*, a zakończenie *Dymem*, dzięki czemu można uzyskać poetycką pointę inscenizacji. Zaczynając z kolei *Dymem*, a kończąc *Urbanową* otrzymuje się jakby narracyjne ramy dla eksponowanej w takim układzie *Panny Florentyny*.

Kompozycyjnym łącznikiem między obrazami może być tylko kurtyna, światło, ewentualnie plansza z kolejnymi tytułami nowel. Całość przedstawienia może być związana również motywem jakiegoś starego walczyka na katarynce. Tryptyk można też połączyć fragmentami poezji, np. strofami starofrancuskiej legendy o sercu matki. Proponowane łączniki między nowelami można też pominąć i zastosować tylko dwa antrakty.

W omówieniu niektórych problemów inscenizacyjnych i reżyserskich Łepkowska zwróciła uwagę na ważne zagadnienie narracji i typologii narratora w kompozycji scenicznej tryptyku¹⁵. W *Urbanowej* i *Dymie* narrator musi mieć bezpośredni kontakt z widownią. Od jego „pośrednictwa” między zdarzeniami scenicznymi a widzami zależy rytm i napięcie emocjonalne spektaklu.

Kwestia pierwsza i końcowe opowiadanie o śmierci *Urbanowej* są kłamrą noweli. W tych partiach Panienska zwierza się widowni, zapowiada zdarzenie i opowiada o jego epilogu. Jest więc wtedy poza akcją sceniczną – występuje przed kurtyną. Reszta obrazu to jakby retrospekcja bezpośrednich przeżyć Panienski. Wszystko dzieje się przy jej współudziale. W *Dymie* narrator nie jest uczestnikiem zdarzeń. Historia Marcysia i wdowy jest filmem jego wspomnień. Opowiadanie narratora wywołuje wizję sceniczną podpatrzonych i zapamiętanych obrazów. O ile w *Urbanowej* Panienska zwierza się z własnych doświadczeń i nie ma odrębnego planu akcji, o tyle w *Dymie* trzeba stworzyć taki plan. Może to być jakaś prosta ława z boku proscenium lub miejsce na podeście proscenium, bliżej widowni niż sceny.

Poza problemami scalenia narracji z bezpośrednią akcją sceniczną Łepkowska podkreślała funkcję krótkich przebitek pantomimy. W *Urbanowej* Panienska opowiada o sobotnim myciu i przebieraniu Jaśka, a na scenie wszystko to dzieje się w synchronizacji z jej słowami. Wymaga to też eliminacji nadmiaru gestu i mimiki. Ponadto w tej noweli mamy konwencję teatru w teatrze, czyli herodową szopkę. Całe to rymowane widowisko powinno być nie tyle przykładem spontanicznej improwizacji ludowego, tradycyjnego obrzędu, ile po prostu nieświeżego przedstawienia amatorskiego. „Aktorzy” szopki powinni się poruszać nienaturalnie, sztywno, wypowiadać tekst pośpiesznie, jakby z lęku przed „dziurą w pamięci” itd.

W *Dymie* i *Urbanowej* Łepkowska przestrzegała przed wprowadzeniem naturalistycznych środków teatralnych, które dosłownością opisu

¹⁵ Ibidem, s. 39–40.

rozbijają zwartość i umowność obrazu scenicznego. A więc: nie obierać „prawdziwych” ziemniaków, nie myć Jaśka „prawdziwą” wodą, nie męczyć się z „prawdziwym” kosem w klatce itd.

Teatralnie trudną dla amatora scenę końcową w *Dymie* Łepkowska proponowała rozegrać stonowanymi środkami ekspresji scenicznej. Ruch matki po wybuchu komina musi być gwałtowny, wyrazisty, ale nie może mieć nic z patosu operowego. Po nagłym, jednym ruchu, matka zamiera. Najlepiej byłoby aktorce oprzeć się o okno, stanąć przy tym do widowni tyłem lub profilem trzy czwarte. Twarz matki powinna być raczej niewidoczna ze względu na duże trudności interpretacyjne. Dramatyczność bezruchu i automatycznie powtórzone słowa: „Kotłowy zabity” wyrażą widzowi więcej od wielkich gestów i płaczu. „Kotłowy zabity” powtarza matka głośnym szeptem, bez jakiegokolwiek tendencji do tragizowania lub łamania głosu. Słowa bezdźwięcznie wypowiedziane powinny sprawić wrażenie echa.

Kulminacyjnym punktem napięcia w *Pannie Florentynie* jest rozstanie matki z córką. Matka powinna być w tej scenie spokojna, prawie pogodna. Florentyna zaś jakby rażona prądem elektrycznym. Odejście matki z żebraczym kijem jest dla niej zupełnym zaskoczeniem, jakimś koszmarnym snem, który przeżywa na jawie bez słowa i bez ruchu.

Już po momencie kulminacyjnym jest krótka, ale trudna scena: po otrzymaniu wiadomości o chorobie matki Florentyna, którą zmusiły do wizyty u żebraczek tęsknota i wyrzuty sumienia, załamuje się i jest wstrząsająco szczerą. Krótki monolog: „Mamo, mamo...” powinien być powiedziany przez aktorkę już na proscenium. Nie wolno podkreślać w tym monologu efektów melodramatycznych. Jeżeli Florentyna wyrzuci z siebie słowa jak skargę dziecka, prawie szeptem, żałościwie i prosto albo posłuży się monotonna melodią modlitwy – będzie wzruszająca i przekona widzów o swoim wewnętrznym rozdarciu. Wszelki szloch i romantyczny gest – pisała Łepkowska – środki oddające rozpacz na zewnątrz bez pokrycia w nastroju przedstawić mogą raz jeszcze Florentynę „grającą”, a nie czującą¹⁶.

Ten z konieczności skrótowy przegląd powojennych adaptacji scenicznych nowelistyki Marii Konopnickiej ukazuje skromną obecność autorki *Urbanowej* w przestrzeni teatru. Przeważają różne składanki, montaże poetyckie w konwencji popularnych na scenach amatorskich wieczorów lub realizacje w formule teatru rapsodycznego.

Sceniczne adaptacje nowelistyki skupiają się na przestrzeni lat 1948–1961. Datę pierwszą łączyć trzeba z powszechnymi wówczas poszukiwaniami utworów ostro stawiających problematykę krzywdy społecznej, wyraźnie określających antagonizmy klasowe, atakujących zło tradycyjnej moralności mieszczańskiej. Tym założeniom ideologicznym dobrze odpowiadało wznowienie *Miłosierdzia gminy* w przeróbce Nowaczyńskie-

¹⁶ Ibidem, s. 41–42.

go, utworu o wyjątkowej sile oskarżenia, który nie wymagał dodatkowych zabiegów adaptacyjnych o charakterze doraźnej aktualizacji.

Opracowanie Naborowskiej z roku 1953, a więc w centrum stalinowskiej nocy, miało podobne założenie w doborze tekstów prezentujących pisarkę przede wszystkim jako „poetkę ludu”, toteż tematyka wierszy i prozy autorki *Roty* ograniczona została do zagadnień społecznych. Taki wybór utworów poddano swoistej indoktrynacji przez pogadanki i wtręty pomiędzy adaptowanymi nowelami, oparte na prymitywnych tekstach ideologicznych, fałszujących prawdę w imię usilnie forsowanej doktryny realizmu socjalistycznego.

Lata 1960 i 1961 przyniosły zmianę obecności adaptowanej nowelistyki Konopnickiej w przestrzeni teatru. Już gdańska inscenizacja składowki *Gwiazdy dla wszystkich* na ogół wolna była od jednostronności problematyki społecznej. Opracowanie Cywińskiej i Łepkowskiej ukazało natomiast wielkie wartości psychologiczne nowel pisarki. Autorki tryptyku *W kręgu samotności* wskazały ważny kierunek odczytań nowelistyki Konopnickiej w optyce teatralnej interpretacji. Niestety, jak dotąd, bez kontynuacji w przestrzeni teatru profesjonalnego i znaczących osiągnięć scen amatorskich.

**Spoleczna recepcja twórczości
Marii Konopnickiej
wśród uczniów szkół podstawowych
(na przykładzie wybranych bibliotek
szkolnych i publicznych)**

Pojęcie „spoleczna recepcja twórczości literackiej” rozumie się tu jako proces ukierunkowanych przemian i zachowań im towarzyszących, przebiegający głównie w bibliotekach. Jest on dość skomplikowany. Obejmuje przede wszystkim wyposażenie bibliotek szkolnych i publicznych w lektury; właśnie te instytucje zaopatrują mieszkańców wsi i miast w określone teksty do czytania – w zależności od stanu księgozbiorów liczy się ich użyteczność.

Struktura księgozbiorów tychże bibliotek ukształtowała się w ten sposób, że stale dominowała w niej literatura piękna dla dzieci i dorosłych. Znalazły się w nich wszystkie ważniejsze tytuły dzieł literatury klasycznej i współczesnej.

Ważnym zagadnieniem w rozważaniach nad recepcją literatury jest jej poczytność. Pewną miarą oceny poczytności dzieła są jego preferencje, które bada się zwykle metodą plebiscytową, polegającą na śledzeniu częstotliwości kontaktów z określonymi dziełami i autorami.

Tekst niniejszy dotyczy problemu komunikacji czytelniczej, tj. takiego typu komunikacji społecznej, który realizuje się przez procesy czytelnicze. Proces czytelniczy zachodzi między zespołem instytucji związanych z produkcją, udostępnianiem i upowszechnianiem tekstów (decydującym o tym, jakie, w jakiej ilości i jak docierają do odbiorcy, także sterującym w dużej mierze procesem odbioru) a zbiorem faktycznie dostępnych tekstów i zbiorowością czytelniczą. Instytucje zajmujące się produkcją, udostępnianiem i upowszechnianiem tekstów, publikacje, jakie dzięki nim są dostępne, relacje zachodzące między tekstami a zbiorowościami czytelniczymi, a odnoszące się do takich kwestii, jak wybór lektur do czytania, odbiór tekstów i funkcje pełnione przez nie wobec czytelników – wszystko to razem składa się na pojęcie kultury czytelniczej danego miejsca i czasu.

W tym tekście podjęto tylko dwa zagadnienia związane z wyszczególnionym wyżej tematem, a mianowicie: wyposażenie bibliotek szkolnych i publicznych w utwory Marii Konopnickiej i ich czytelnictwo na przykładzie tych placówek. Badania przeprowadzono w czterech bibliotekach szkolnych (szkół podstawowych: nr 5 w Jarocinie, nr 5 i 23 w Tarnowie, Publicznej Szkoły Podstawowej w Kunowie, woj. kieleckie), dwóch publicznych (Filii dla Dzieci Biblioteki Publicznej Miasta i Gminy w Jaroci-

nie, Miejsko-Gminnej w Kunowie), ponadto dwóch bibliotek domów dziecka (w Katowicach i Pszczynie)¹. Zastosowano metodę analizy wartości księgozbiorów i metodę dokumentów instytucji; chodzi tu konkretnie o kartotekę czytelnicza, w której są odnotowywane wypożyczenia książek, dokonywane przez czytelników. W ten sposób zebrano w miarę bogaty materiał, który posłużył do oceny problemu badawczego. Zdaje sobie sprawę, że nie może on być reprezentatywny dla całego kraju, niemniej pozwala na w miarę pogłębioną analizę problemu.

Wyposażenie księgozbiorów wszystkich bibliotek, które badano, w takie lektury Marii Konopnickiej – jako obowiązkowe, jak: *Na jagody* (klasa II), *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (IV), *Nasza szkapa* (V) i *Dym* (V), jest w pełni satysfakcjonujące. Chodzi tu o obecność 1 egzemplarza lektury na 2–3 uczniów. Ponadto w podręcznikach występują utwory tej autorki. I tak w podręczniku klasy piątej jest *Pieśń o domu, szóstej – Świecą gwiazdy*, siódmej – *Rota*.

Książka jest z istoty swego przekazu bytem trwałym, interweniuje w układy nauki i oświaty, które są filarami cywilizacji, ocala wszystko, co ludzkie, przechowuje dorobek kulturalny, budzi więc ogromny respekt, który każe pochylić się przed nią jak przed świętością. W miarę dobre wyposażenie bibliotek szkolnych i publicznych w dzieła M. Konopnickiej czyni z tej pisarki ciągle znaczącą postać w życiu kulturalnym dzieci i młodzieży. Tym bardziej jest to widoczne, gdy się uświadomi fakt, iż te biblioteki prowadzą działalność pedagogiczną i kulturalno-oświatową, mającą na celu popularyzację czytelnictwa literatury pięknej, w tym twórczości Marii Konopnickiej jako wybitnej autorki.

O wyborze takich a nie innych walorów związanych z czytelnictwem decyduje przede wszystkim zespół wartości ważnych w środowisku społecznym. Analizę tego problemu ułatwia refleksja Stanisława Ossowskiego o wartościach uznawanych i odczuwanych². Pierwsze z nich wynikają z wymogów wyrażanych przez otoczenie jednostki ludzkiej; są to normatywne wzory zachowania, a konkretnie repertuar lektur w bibliotece, godny uznania, także sugestie bibliotekarzy i ich zachęta poparta recenzjami, informacjami itp. Natomiast wartości odczuwane są własno-

¹ B. Domagała, „Czytelnictwo uczniów klas V–VIII (na przykładzie bibliotek: Publicznej Szkoły Podstawowej i Miejsko-Gminnej w Kunowie)”. Praca magisterska napisana w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej AP w Krakowie w 1998; T. Słomowicz, „Czytelnictwo dzieci i młodzieży z domów dziecka (na przykładzie Katowic i Pszczyny)”. Praca magisterska napisana w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej AP w Krakowie w 1996; E. Stec, „Czytelnictwo uczniów klas V–VIII (na przykładzie Szkoły Podstawowej nr 5 i 23 w Tarnowie)”. Praca magisterska napisana w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej AP w Krakowie 1996; R. Wyremblewska, „Czytelnictwo uczniów klas V–VIII (na przykładzie Biblioteki Szkoły Podstawowej 5 i Filii dla Dzieci Biblioteki Publicznej Miasta i Gminy w Jarcinie)”. Praca magisterska napisana w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej AP w Krakowie 2000.

² S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, [w:] tenże, *Dzieła*, T. 5, Warszawa 1967.

ścią samej osoby, należą jako integralna część osobowości do czytelnika. Rozpatrując je, wzięto pod uwagę następujące kategorie wartości, wyszczególnione przez A. Kłoskowską: 1) uznawane i odczuwane; 2) uznawane i nieodczuwane; 3) nieuznawane i odczuwane; 4) nieuznawane i nieodczuwane³.

W środowisku uczniowskim, wziętym tu pod uwagę, funkcjonują wszystkie wymienione wartości. Pierwsze odznaczają się harmonią między indywidualnymi aspiracjami czytelnicznymi a oferowanymi przez biblioteki lub inne instytucje, np. księgarnie, punkty kolportażu, tekstami, drugie, że istnieje przewaga obowiązku lekturowego nad własnymi zainteresowaniami czytelnicznymi w przypadku, gdy mamy do czynienia z osobami uczącymi się, trzecie – dominacja indywidualnych aspiracji czytelnicznych, czwarte – przeważa postawa niechętna wobec procesu czytania i nie przywiązująca uwagi do wartości lektury.

Poczytność lektur Marii Konopnickiej jest duża. Dotyczy to przede wszystkim utworów uwzględnionych w obowiązku lekturowym. Pod względem popularności autorka ta zajęła 19. miejsce wśród dziewcząt, 18. wśród chłopców w Tarnowie, 5. wśród dziewcząt i 6. wśród chłopców w Jarocinie, 18. w Kunowie. Wyprzedzają ją tacy autorzy, jak H. Sienkiewicz, M. Musierowicz, L.M. Montgomery, D. Defoe, J. Verne, Z. Niziurski, Z. Nienacki, K. Siesicka, H. Ożogowska, J. Chmielewska, A. Szklarowski, K. May, J. Brzechwa, H.Ch. Andersen.

Na pytanie, czym dla czytelników jest dorobek literacki Marii Konopnickiej i jakie jest jej miejsce w ich świadomości, można odpowiedzieć dopiero po zrozumieniu, czym jest w ogóle książka w dzisiejszym życiu kulturalnym społeczeństwa.

W świetle badań Instytutu Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej jedna trzecia ludzi w wieku 15 i więcej lat w ogóle nie czyta książek⁴. Jedna trzecia czyta je sporadycznie, a jedna trzecia systematycznie. Można więc mówić, że co trzeci Polak ma kontakt z książką. To stwierdzenie nabiera wyrazistości, gdy uświadomimy sobie, że w badaniach nad czytelnictwem uznaje się za czytelnika osobę, która czyta przynajmniej sześć książek w ciągu roku. W tej sytuacji kontaktujących się sporadycznie z książką można pominąć. Przede wszystkim w grupie czytających systematycznie lokuje się recepcja książek Marii Konopnickiej.

Ze względu na obowiązek lekturowy, egzekwowany przez szkołę, właściwie wszyscy uczniowie tworzą społeczność czytającą systematycznie. Maria Konopnicka, mając tak wielką zbiorowość czytelniczą swoich utworów, jest obecna w świadomości społecznej, jej utwory stale funkcjonują w odbiorze, ona sama jest jedną z największych osobowości kulturowych, obecnych w życiu narodu, a zwłaszcza dzieci.

Zwykle wymienia się w nauce następujące funkcje społeczne literatury: poznawczą, perswazyjną, wychowawczą i estetyczną. E. Cassirer

³ A. Kłoskowska, *Společne ramy kultury*, Warszawa 1972, s. 101.

⁴ Por. A. Zieliński, *Společny zasięgi książki w Polsce*, Warszawa 1988.

pisze, że sztuka daje nam bogatszy, żywszy, barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę, niż to czyni nauka⁵. Michaił Bachtin twierdził: „Naukowa świadomość współczesnego człowieka umie rozemnić się w złożonych zjawiskach «wszechświata probabilistycznego», nie zapeszą jej żadne «nieokreśloności», potrafi je uwzględnić i wziąć w rachubę. Ale w dziedzinie artystycznego poznania wciąż jeszcze postuluje się niekiedy najbardziej toporną, prymitywną określonosc, która przecież nie może być prawdą”⁶. Umberto Eco widzi w sztuce metaforę epistemologiczną⁷. Jedno należy podkreślić, że literatura to obraz życia człowieka w jego przejawach fizycznych i psychicznych, to – jak powtarzał Jan Mukařovskij za Wiktorem Szklowskim – „droga żywa, droga, na której noga czuje kamienie, która powraca”⁸. Można to powiedzieć także o twórczości Marii Konopnickiej.

⁵ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 278.

⁶ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 410.

⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 43.

⁸ J. Mukařovskij, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, Warszawa 1970, s. 127.

**Maria Konopnicka
w zbiorach
Centralnego Archiwum Historycznego
we Lwowie**

W zbiorach Centralnego Archiwum we Lwowie znajduje sięteczka, w której zgromadzono informacje dotyczące Marii Konopnickiej. Dokumenty opatrzone zostały sygnaturą 841 (fond), opis 1, sprawa numer 119. Pierwszą grupę stanowią telegramy kondolencyjne z powodu śmierci poetki (8 X 1910 r.) skierowane pod adresem rodziny (5 telegramów), Laury Pytlińskiej-Konopnickiej (5 telegramów), Stanisława Konopnickiego (2 telegramy), Marii Dulębianki (5 telegramów), Prezydium Miasta Lwowa (4 telegramy), Prezydenta (2 telegramy), Redakcji „Słowa Polskiego” (8 telegramów) i komitetu pogrzebu Marii Konopnickiej (18 telegramów). Słowa zawarte w treści telegramów brzmiały w większości niekonwencjonalnie, przepojone były smutkiem, a – co wydaje się szczególnie ważne – wyrażały szacunek do osoby zmarłej. Przytoczmy niektóre z nich. Leopold Staff napisał: „Proszę przyjąć wyrazy najgłębszego współczucia z powodu ciężkiej straty, która nas wszystkich dotyka”, Ignacy Paderewski za pośrednictwem „Słowa Polskiego” swój żal wyraził następująco: „Proszę złożyć rodzinie śp. Marii Konopnickiej wyrazy najgorętszego współczucia z powodu zgonu wielkiej polskiej poetki”; kolejne kondolencje brzmiały następująco: „U trumny wielkiej poetki ducha Adama Mickiewicza niezrównanej tłumaczki towarzystwa imienia wieszczą składa wyrazy czci i nieutulonego żalu – Hahn Reiter”. Do komitetu pogrzebu Marii Konopnickiej wpłynął telegram następującej treści: „U trumny wielkiej pieśniarki narodu polskiego hołd składają studenci Polacy Uniwersytetu Warszawskiego”. Zacytujmy jeszcze telegram skierowany do Marii Dulębianki zaadresowany do sanatorium w Kisielkach: „Komitet prasy oświatowej im. Marii Wysłouchowej i redakcja «Zorzy Ojczystej» składają na ręce Twoje Pani wyrazy serdecznego bólu i żalu z powodu wspólnej nam wszystkim a nieodżałowanej straty Jadwiga Warchałowska i Anna Augustynowiczowa”. Do Prezydenta Lwowa skierowali swoje współczucie siedlczanie: „Głęboko dotknięci stratą śp. Marii Konopnickiej ślemy wyrazy prawdziwego żalu”¹.

¹ W teczce znajdującej się w Centralnym Archiwum Historycznym we Lwowie (fond 841, opis 1, sprawa 119) znajdują się jeszcze następujące telegramy adresowane do rodziny Marii Konopnickiej: od Redakcji „Pamiętnika Literackiego”, od grona nauczycielskiego i działwy szkoły polskiej z Ostrawy, z Pragi: Eliska Krasnohorska i Pawła Maternowa; do Redakcji „Słowa Polskiego” we Lwowie nadesłało telegram

Kolejna grupa dokumentów odnalezionych w zbiorach archiwum lwowskiego opatrzona została tytułem: „Sprawa ogrodu”; znajdują się w niej informacje dotyczące parku w Żarnowcu. Szczególnie interesujący jest plan ogrodu nadesłany poetce w kwietniu 1904 roku przez Teodora Bernadzikiewicza z Jasła. W dołączonej korespondencji czytamy następujące wyjaśnienie: „Posyłam plan ogrodu: a) jak jest obecnie urządzony b) jak ma być w przyszłości. Plan robiony jest na podstawie szkicu zdjętego na miejscu w Żarnowcu przez ogrodnika; planu sytuacyjnego w Żarnowcu nie znalazł”. Nie wdając się w dokładną analizę planu chciałam zwrócić uwagę, że północna część ogrodu z klasyczną aleją doprowadzającą do klombu przed dworem jest założeniem tradycyjnie ziemiańskim, zaś południowa część z alejkami otoczonymi zespołami zieleni wysokiej (np. sumak i klon tatarski) tworzą dominanty odpowiadające kanonom ówczesnej sztuki ogrodowej. Z wykorzystanej w planie symboliki oznaczeń gazonów można wyobrazić sobie, jakie było jego pierwotne zamierzenie. W zachowanej w zbiorach archiwalnych korespondencji dotyczącej prac nad utrzymaniem ogrodu znajdują się informacje o kosztach i trudnościach, które ponosiła jego właścicielka – Maria Konopnicka. W tym samym roku 24 maja poetka przekazuje ogrodnikowi Ligezie niebagatelną dla niej kwotę 400 koron na przerobienie i wprowadzenie koniecznych zmian w parku. Potwierdzeniem szczególnego zainteresowania, a wręcz uwielbienia swojego ogrodu jest wyznaczenie Konopnickiej przed wyjazdem na kurację do Lwowa: „Żał mi oczywiście wyjeżdżać z Żarnowca, tak astry kwitną i róże, ale cóż robić”.

W omawianych zbiorach Centralnego Archiwum Historycznego we Lwowie znajdują się też listy wysyłane do Krakowa przez Marię Konopnicką do Pani Anieli Kallas z następujących miejscowości: z Abbazji 5 XII 1903 r., 27 XI 1907 r., 16 XII 1907 r., z Żarnowca 26 X 1908 r., 19 X 1909 r. oraz kartka z Bad Nauheim 19 IV 1909 r.

Odnotać należy również informacje związane z obchodami kolejnych rocznic śmierci Marii Konopnickiej, i tak np.: 15 października 1911 r. o godz. 12.00 odbył się w sali ratuszowej we Lwowie uroczysty

Towarzystwo im. Elizy Orzeszkowej, Polskie Zjednoczenie Studentek Wszechnicy Lwowskiej, Zygmunt Miłkowski z rodziną, Koło Robotnicze TSL w Przemyślu – sekretarz Kwiatkowski i przewodniczący Wilczek, Równouprawnienie Kobiet w Humaniu, Młodzież Gimnazjum VIII ze Lwowa, do Laury Pytlińskiej-Konopnickiej telegram z Łęczycy, poseł Dymsza, Koło Artystyczno-Literackie Kobiet Polskich w Paryżu (podpisała Pelagia Skarbek); Do Prezydium Miasta Lwowa nadszedł telegram z Paryża, z Łomży, z Siedlec i Kresów Jagiellońskich, Maria Dulębianka otrzymała telegram od redakcji „Zorzy”, od państwa Maszkowskich; Stanisław Konopnicki otrzymał telegram z Sosnowca od Ładzińskich i z Ciechanowa od Wilczyńskich i Zienkiewiczów; na adres komitetu pogrzebu Marii Konopnickiej skierowano kondolencje od Koła Panien w Łodzi, Stowarzyszenia Kupców Polskich w Warszawie, Koła Kobiet w Kijowie, Towarzystwa Miłośników Przyrody w Warszawie, Studentów Politechniki Warszawskiej, Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej, Towarzystwa Opieki nad Dziećmi z Warszawy, Szkoły Górskiego, Rychłowskiego, Młodzieży Polskiej Szkoły Technicznej Wawelberga, Rotwanda, Towarzystwa Ogrodniczego w Warszawie.

poranek „Ku czci pamięci Marii Konopnickiej z okazji pierwszej rocznicy Jej zgonu”. Program uroczystości był następujący:

- 1) „Dwie dole” Wacława Lachmana, do słów M. Konopnickiej, odśpiewa chór „Hejnał”,
- 2) Przemówienie prof. dra Kallenbacha,
- 3) „Do granicy” M. Konopnickiej, wygłosi artystka dram. Pani Anna Gostyńska,
- 4a) „Na śniegu” M. Kralowicza [słowa Konopnickiej],
- 4b) „Kołysanka” Niewiadomskiego [słowa Konopnickiej] odśpiewa panna Irena Rużycka,
- 5) „Pan Balzer” M. Konopnickiej, wygłosi wyjątki p. Czesław Krzyżanowski,
- 6) „Górskie dzwony” M. Kiniora, do słów M. Konopnickiej, odśpiewa chór „Hejnał”.

Osobną grupę stanowią zgromadzone w teczce wycinki prasowe. Ilustrowany „Kurier Codzienny” (nr 273) 5 X 1925 r. zamieszcza artykuł pt. *Pieśniarka ludu niedoli i ziemi (w 15-lecie śmierci Marii Konopnickiej)*. Artykuł ten stał się podstawą do napisania referatu z okazji 15. rocznicy śmierci; dodać należy, że publikowany tekst uzupełniony został na marginesie odręcznymi anonimowymi komentarzami ujawniającymi heroizm życiowy i dramatyczną walkę poetki o prawo do osobistej godności. W tekście zamieszczony został wiersz Marii Konopnickiej *Przedwiośnie*

Czekaj na kwiat,
Czekaj na kwiat,
Co ma zakwitnąć po burzy...

Czekaj na świt,
Czekaj na świt,
Co się ze zmierzchów wynurzy...

Czekaj na głos,
Czekaj na głos,
Co wyjdzie z cichej pustyni...

Czekaj na sąd,
Czekaj na sąd,
Co Sprawiedliwość uczyni!

Uzupełnienie omawianego rocznicowego artykułu stanowi portret Marii Konopnickiej i obraz jej grobu na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie zamieszczony w Kronice Ilustrowanej – dodatku tygodniowym do „Wiek Nowego”.

Z kronikarskiego obowiązku odnotować należy, że na łamach czasopisma „Wiek Nowy” (nr 2848 z 5 I 1911 r.) wydrukowano autobiografię Marii Konopnickiej na podstawie listu poetki do Antoniego hr. Wodzińskiego. Antoni hr. Wodziński, kreśląc w 1902 r. dla paryskiej „Revue” portret literacki Marii Konopnickiej, zwrócił się z prośbą do poetki o wła-

sną analizę duchową, o psychologiczny rozbiór myśli i uczuć. Pierwszy list Konopnickiej datowany w Rimini mówi niewiele o poetce, drugi z Franzensbadu jest bardzo ciekawy i wyjaśnia wiele szczegółów dotyczących życia naszej wieszczki. On właśnie opublikowany jest na łamach „Wieku Nowego” prawie w całości. W tym samym numerze zamieszczony został wiersz Marii Konopnickiej pt. *Ty, coś walczył dla idei...*

Ty, coś walczył dla idei,
Chwała ci!
Boś wykrzesał z swej nadziei
Nawskroś burzy i zawiei –
Jasne dni...

Ciebie niosły w wielkie boje
Archanielskie skrzydła twoje,
I odzianyś jest przed światem
Błaskiem ducha i szkarłatem
Własnej krwi!

Ty, coś poległ dla idei,
Chwała ci!
Boś padł w progu twej nadziei,
Nie czekając swej kolei
Jasnych dni...

W teczce znajduje się również odpis protokołu obrad Komisji umocowanej przez Lwowski Komitet Jubileuszu Marii Konopnickiej w sprawie zakupu dworku wraz z parkiem w Żarnowcu w celu przekazania Jubilatce w darze od narodu.

Przedstawiona zawartość teczki znajdującej się w Centralnym Archiwum Historycznym we Lwowie być może pozwoli historykom literatury uzupełnić wiedzę o życiu i twórczości Marii Konopnickiej.

Spis treści

Od redaktorów	5
Miejsca poznawane i opisywane	
ZBIGNIEW FAŁTYNOWICZ	
To tam, gdzie urodziła się Maria Konopnicka	9
MICHAŁ ZIĘBA	
„Myślę o całym tym starym Krakowie...” Kraków w poezji i działalności wydawniczej Marii Konopnickiej	17
MARIA JAZOWSKA-GUMULSKA	
Góry w twórczości Marii Konopnickiej – rozszerzanie przestrzeni	27
ŁUCJA DAWID	
Marii Konopnickiej związki ze Śląskiem Cieszyńskim	38
BOGDAN MAZAN	
Poezja Konopnickiej. Pejzaże z różą (cz. 1)	48
JOANNA ZAJKOWSKA	
Marii Konopnickiej <i>Pieśń o ziemi naszej</i> – mityczny obraz Polski	67
MARIA OSTASZ	
Oswajanie przestrzeni wiejskiej na przykładzie wiersza <i>Co słońko widziało</i> Marii Konopnickiej	80
BARBARA BOBROWSKA	
<i>Wilno i Werki</i> – czyli Konopnickiej wędrówka po ziemi i niebie	101
AGNIESZKA GRELA	
„A kiedy kto od ojczyzny żyje w oddaleniu, jest chory na duszy...” O <i>Listach znad morza</i> Marii Konopnickiej.	112
JOLANTA SZTACHELSKA	
Pejzaże tęsknoty. Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego”	121
EWA PACZOSKA	
Postacie pamięci – <i>Z teki Grottgera</i> Marii Konopnickiej	133
BOGDAN BURDZIEJ	
Sybir Marii Konopnickiej w poemacie <i>Sen Jermaka</i> (1895)	143
DOROTA KIELAK	
<i>Śpiewnik historyczny</i> Marii Konopnickiej – między formą pamięci a pamięcią jako formą	172

GRAŻYNA BORKOWSKA	
„Późna” poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów.	179
ALINA BRZUSKA-KĘPA	
„Idziesz do mnie przez skoszone łąki”. Obrazy i pejzaże śmierci w poezji Marii Konopnickiej	194
TADEUSZ BUDREWICZ	
Językowy obraz DROGI w poezji Konopnickiej	201
ANTONI ALEKSANDROWICZ	
O warunkach tzw. żywej percepcji tekstu (na tle opisu budowy opowiadania <i>Ze szkoły</i> Marii Konopnickiej)	216
Miejsca i formy pamięci	
PAWEŁ BUKOWSKI	
Z działalności Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu	237
MAREK BIAŁOTA	
Konopnicka w przestrzeni teatru. O powojennych adaptacjach scenicznych nowelistyki	248
JÓZEF SZOCKI	
Społeczna recepcja twórczości Marii Konopnickiej wśród uczniów szkół podstawowych (na przykładzie wybranych bibliotek szkolnych i publicznych)	256
BOŻENA PIETRZYK	
Maria Konopnicka w zbiorach Centralnego Archiwum Historycznego we Lwowie	260

Niniejszy tom imponuje nie tylko liczebnością tekstów, ale przede wszystkim rozległością problemową analizowanych zjawisk. Życie i twórczość Marii Konopnickiej zostały kompetentnie zaprezentowane i opisane za pomocą wielu nowatorskich praktyk interpretacyjnych. Proponowane odczytania tak biografii, jak i utworów autorki *Roty* składają się na niezwykle fascynującą lekturę.

Stanisław Uliasz

Tom ten ma niewątpliwie jedną podstawową zaletę: nie jest – jak to wielokrotnie bywa – zbiorem studiów i artykułów, którego spoiwem jest jedynie nazwisko autora. Temat został określony całkiem precyzyjnie – obejmuje kategorie „miejsca” i „przestrzeni”, rozszerzone o specyfikacje: „przeżycie – pejzaż – pamięć”. Autorka *Imaginy*, poetka pejzażu rodzimego i włoskiego terminująca u zachodnich parnasistów jest prawie nieobecna w potocznej, a nawet historycznoliterackiej świadomości. Dlatego też każda próba nowego odczytania jej twórczości, prowadząca do zakwestionowania stereotypu interpretacyjnego jest inicjatywą cenną już w założeniu.

Andrzej Z. Makowiecki

Akademia Pedagogiczna
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 324

