

**W kręgu istnienia**



Alina Brzuska-Kępa

**W kręgu istnienia**  
Topika rytmu życia w poezji  
Marii Konopnickiej

WN IKRiBL  
Siedlce 2022

Recenzenci:

dr hab. Elżbieta M. Kur

dr hab. Barbara Szargot

Skład i łamanie:

Artur Zióntek

Na okładce wykorzystano obrazy Marty Kunikowskiej-Mikulskiej:

*Stenia w polu; Lato; Marzanna; Zima; Niedziela palmowa.*

Copyright by Alina Brzuska-Kępa

ISBN 978-83-66597-64-8

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich

im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2

08-110 Siedlce

# Spis treści

|                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| WSTĘP .....                                                                       | 7          |
| ROZDZIAŁ I                                                                        |            |
| <b>Wprowadzenie do problematyki .....</b>                                         | <b>13</b>  |
| Topos i topika. Ustalenia teoretyczne i metodologiczne .....                      | 15         |
| Badania twórczości Marii Konopnickiej,<br>uwzględniające topikę rytmu życia ..... | 32         |
| ROZDZIAŁ II                                                                       |            |
| <b>Życie. Poetyckie koncepcje i definicje .....</b>                               | <b>53</b>  |
| ROZDZIAŁ III                                                                      |            |
| <b>Topika młodości i pełni życia .....</b>                                        | <b>93</b>  |
| ROZDZIAŁ IV                                                                       |            |
| <b>Topika starości i śmierci.....</b>                                             | <b>127</b> |
| ROZDZIAŁ V                                                                        |            |
| <b>Topika odrodzenia i zmartwychwstania.....</b>                                  | <b>173</b> |
| ZAKOŃCZENIE .....                                                                 | 215        |
| BIBLIOGRAFIA .....                                                                | 221        |



## Wstęp

W świadomości historycznoliterackiej Maria Konopnicka funkcjonuje pod bardzo wieloma etykietami. Bardzo wiele z nich wpisuje ją w „obszar schematów, jubileatyzmu i ideologizacji, a niestety rzadziej w zakres prawdziwych odkryć”<sup>1</sup>. Część nowszych interpretacji, zwłaszcza biografii poetki, akcentuje w życiorysie Konopnickiej jej specyficzną znajomość z Marią Dulębianką, przypisując relacji znamiona związku lesbijskiego<sup>2</sup>.

Niewątpliwie interesującą propozycją spojrzenia na dorobek Marii Konopnickiej jest także szkic Leny Magnone, w którym autorka dokonuje reinterpretacji twórczości poetki według klucza krytyki feministycznej i psychoanalizy postfreudowskiej<sup>3</sup>.

Przed z górą dziesięcioleciem Antoni Chojnacki nazwał Marię Konopnicką pisarzem profesjonalnym<sup>4</sup>. Spełniała ona, zdaniem autora, wszystkie założone przez niego kryteria: pisała, aby zapewnić sobie i swojej rodzinie środki utrzymania, istniała w sieci stosunków i interakcji społecznych z pisarzami, wydawcami i dziennikarzami, uprawiała wiele form

---

<sup>1</sup> B. Mazan, „*Idee wieczne*” i realia kształcące. Przybliżenia z poezji Marii Konopnickiej, w: „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego i. A. Mickiewicza”, Rok IV (XLVI) 2011, s. 150

<sup>2</sup> Zob. K. Tomasik, *Pod maską matki Polki. Maria Konopnicka (1842-1910)*, w: tegoż, *Homobiografie. Pisarze i pisarki polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 2008. W znaczenie bardziej wyważony i rozsądny sposób opisuje tę relację autorka biografii Marii Dulębianki, Karolina Dzimira-Zarzycka, w: tejże, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa 2022

<sup>3</sup> Zob. L. Magnone, *Lustra i symptomy*, Warszawa 2011

<sup>4</sup> Zob. Tenże, *Konopnicka – pisarz profesjonalny*, w: „Literaturoznawstwo” 2010, nr 1

literackich, a także dbała o pewnego rodzaju tajemniczość i legendę związaną z jej życiem.

Powiedzieć jednakże o Marii Konopnickiej, że była pisarką profesjonalną to powiedzieć zdecydowanie zbyt mało. Tylko twórczość i osoba pisarza wybitnego bez względu na upływ czasu budzić będzie zainteresowanie (a na takie wskazuje wciąż rosnąca w liczbę bibliografii przedmiotowa biografia i twórczości autorki *Imaginy*) badaczy. Jako poetka i pisarka była niewątpliwie wybitną przedstawicielką swojej macierzystej epoki. Dodatkowo, jak pisał Bogdan Mazan,

Konopnicka nadała hasłom pozytywistycznym wymiar (neo)romantyczny poprzez wprowadzenie motywów narodowo-patriotycznych, wyostrezenie kwestii społecznych i ukazanie perspektywy lepszego jutra [...]. Empatyczne, sarkastyczne i postulatywne diagnozy oraz nowoczesne myślenie prospektywne, ubrane w szatę romantyczną [...] zyskały poetce przychyłność modernistycznego pokolenia. Poprzez pośrednictwo romantyzmu towarzyszyła czołowym przedstawicielom Młodej Polski. Moderniści podziwiali ją za łączący dziedzictwo romantyczne z postępowymi ideami subiektywizm, indywidualizm i antydogmatyzm, za artyzm wierszy i rolę w kulturze epoki<sup>5</sup>.

Lektura poezji Marii Konopnickiej może więc okazać się fascynującym przeżyciem. Aby tak się stało, trzeba dostrzec bogactwo jej wierszy i znaleźć własny klucz analityczno-interpretacyjny do nich. W niniejszej rozprawie za taki klucz uznano topikę rytmu ludzkiego życia<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> B. Mazan, *op. cit.*, s. 158

<sup>6</sup> Tematyka sygnalizowana już przez autorkę, zob. Alina Brzuska-Kępa, *Życie – śmierć – życie wieczne: refleksje Marii Konopnickiej w poezji przełomu wieków*, „Prace Polonistyczne” 2000 (55), s. 115-130; A. Brzuska-Kępa, „Idziesz do mnie

Tak ostatecznie sformułowany temat wyewoluował z pierwotnego zamysłu pisania o śmierci i odrodzeniu w poezji Marii Konopnickiej. Pomysł wydawał się na miejscu, gdyż zarówno jej proza, jak i liryka obfitują w motywy śmierci, a kryptopolityczna tendencja czasów zaborów zapewne pozwoliłaby odszukać sporo realizacji tematu zmartwychwstania i odrodzenia w różnie rozumianym wymiarze.

Sam temat śmierci musi jednak wynikać z jakichkolwiek rozważań na temat życia. Bez odniesień do życia wydaje się on nie w pełni uzasadniony, podobnie jak samo zjawisko śmierci nie istnieje obiektywnie i samodzielnie. Takie przekonanie podpowiadało, a nawet nakazywało modyfikację koncepcji tematycznej.

Poszukiwania spójni dla różnorodnych tematów, jakie podejmowali w swych badaniach literaturoznawcy, doprowadzają do wniosku, że owa myśl antropologiczna, jaką są rozważania o ludzkiej egzystencji, jest refleksją nadrzędną, organizującą całą poezję Konopnickiej. Wydaje się, że bez popełnienia nadużycia można stwierdzić, iż wszystkie podejmowane przez badaczy problemy prędzej czy później „zmieszczają” się w topice egzystencjalnej.

Rozdział pierwszy składa się z dwóch części. Pierwsza z nich zawiera ustalenia teoretyczne, dotyczące pojęcia toposu i topiki. Kategorie te sprawiają niejaki kłopot literaturoznawcom. Wynika on z dwubiegunowego rozwoju rozumienia

---

*przez skoszone łąki*”. *Obrazy i pejzaże śmierci w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Miejscu Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, pod red. T. Budrewicza i M. Zięby, Kraków 2002, s. 194-200; A. Brzuska-Kępa, *Topika rytmu życia. Poetycka antropologia Marii Konopnickiej*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy*, red. T. Budrewicz i Z. Fałtynowicz, Suwałki 2004

tych pojęć. Rozważania w rozdziale zostały poprowadzone w taki sposób, by możliwie najdokładniej wychwycić i pokazać moment zmiany w rozumieniu toposu jako pojęcia z kręgu znaczeniowego związanego z antyczną retoryką i dialektyką, prowadzący do postrzegania go jako elementu badań literackich. Pokazano dokonaną przez Curtiusa trawestację pierwotnej formy toposu do postaci toposu literackiego, która okazała się przyczyną większości późniejszych kłopotów definicyjnych. Celem rozważań tu poprowadzonych jest próba usystematyzowania osiągnięć teoretycznoliterackich w zakresie topiki oraz przyjęcie konkretnych metodologicznych wytycznych, którymi posługiwać się będziemy w dysertacji. Odniesienie się do problemu rozwoju toposu pozwoliło na to, by uniknąć niekompetentnego jego utożsamiania z pojęciami w pewien sposób podrzędnymi w stosunku do niego, takimi jak obraz, motyw czy temat.

Druga część rozdziału pierwszego prezentuje stan badań nad zagadnieniem będącym przedmiotem rozprawy. W założonym kształcie jest ono pewnym *novum* w badaniach nad twórczością autorki *Imaginy*, choć oczywiście niektóre prace badaczy Konopnickiej przynoszą wiele cennych uwag i kontekstów dla podjętego tematu. Kryterium doboru opracowań stała się właśnie owa funkcjonalność i przydatność.

Wydaje się naturalne, by w pierwszej kolejności poszukać odniesień do interesującego nas tematu w epoce poetki – stąd uzasadnione jest chyba włączenie do stanu badań reprezentatywnej krytyki takich mistrzów pozytywistycznych, jak Aleksander Świętochowski, Józef Ignacy Kraszewski czy (marginalnie) Piotr Chmielowski.

Warunkiem zaistnienia tekstu historycznoliterackiego w tym rozdziale była – jak powiedziano – jego uzasadniona funkcjonalność jako kontekstu. W rozważaniach o topice rytmu życia szczególnie ważne wydają się odniesienia do: *primo* – życia ludzkiego wraz ze wszystkimi jego elementami, *secundo* – do pojęcia rytmu, cyklu i wszystkiego, co w jakiś sposób może zobrazować te pojęcia. Najbardziej czytelnym „znakiem” rytmu czy cyklu wydawać się może życie przyrody, która poddając się zmianom zachowuje jednolitość i ciągłość. Jako konteksty w rozdziale pojawią się zatem wypowiedzi tych badaczy, których zajął motyw przyrody w poezji Konopnickiej, w szczególności prace odnoszące się do pejzaży. Usprawiedliwiają to – wspomniane już – powiązania poetki z dwiema epokami, w jakich faworyzowano pejzaże poetyckie. Epoka Młodej Polski, w której nie mała przecież część swych utworów napisała Konopnicka, w sposób znaczący eksploatowała słownictwo pejzażowe do określenia przeżyć i stanu duszy. Preferencje takie modernizm zaczerpnął zaś z romantyzmu, w którym i Konopnicka ma swoje duchowe i twórcze korzenie. Podjęto dodatkowo próbę dotarcia do tego, jakie znaczenie dla tego typu rozważań mogą mieć tak często kojarzone z nazwiskiem Konopnickiej nawiązania do ludowości. Uwzględniono wreszcie, jako kontekst, opracowania tematu śmierci, pojmowanej jako jeden z etapów życia ludzkiego.

Rozdział drugi zawiera przede wszystkim poetyckie „definicje” życia, stosowane przez Konopnicką. Wart odnotowania okazać może się fakt stosowania metafor zarówno powszechnie znanych, utartych w kulturze śródziemnomorskiej, jak i całkowicie zindywidualizowanych. Tu znajdują się również

dywagacje na temat upływu czasu, który dyktuje wszak wszelką zmienność życia.

Następnie rozważania dotyczą poszczególnych etapów życia, kolejno więc młodości i pełni, starości i śmierci. Za jeszcze jeden etap życia uznano zmartwychwstanie, któremu będzie poświęcono ostatni fragment książki.

W rozdziale trzecim odniesiono się do zagadnienia młodości. Jako szczególny, niezwykle wczesny jej etap, uznano dzieciństwo.

Topika starości i śmierci jest tematem rozdziału czwartego, przy czym dodać należy, że temat śmierci jest zagadnieniem dominującym.

Rozdział ostatni przynosi rozważania o zmartwychwstaniu. Zagadnienie to ma szczególne znaczenie w perspektywie czasu macierzystego dla twórczości poetki, czasu rozbiorów, w którym patriotyczne odniesienie do motywu zmartwychwstającej ojczyzny dostarcza kolejnych kontekstów dla tego typu rozważań.

W realizacji topiki, zasygnalizowanej w tytule rozprawy, ważne będzie również to, w jaki sposób Konopnicka kształtowała poetycko własne przemyślenia egzystencjalne. Istotnym zatem trzonem kolejnych rozdziałów będą rozważania o sposobie obrazowania poszczególnych etapów życia, realizowanym przez poetkę poprzez odniesienia do przyrody, symboliczne nacechowanie kolorów, przywoływanie stosownych motywów i środków stylistycznych.

## **ROZDZIAŁ I**

# **Wprowadzenie do problematyki**



## Topos i topika.

### Ustalenia teoretyczne i metodologiczne

W artykule *Zum Toposbegriff der modernen Literaturwissenschaft*, opublikowanym w zbiorze prac poświęconych problematyce toposu, zatytułowanym *Toposforschung. Eine Dokumentation*<sup>1</sup>, August Obermayer daje wyraz przekonaniu, że przy obecnym (jego praca powstała w roku 1969) stanie badań każdy autor, który używa pojęcia toposu, musi je definiować<sup>2</sup>.

Mogłoby się wydawać, że z biegiem lat, wraz z publikacją coraz to nowych artykułów poświęconych problematyce toposu, sytuacja winna ulec zmianie. O tym, że tak się jednak nie stało, może świadczyć chociażby fakt: czternaście lat po wydaniu *Toposforschung. Eine Dokumentation* Jacek Brzozowski rozpoczyna swoją pracę poświęconą omówieniu dziejów toposu muz w literaturze polskiej (a ściślej – w poezji) od dosłownego przytoczenia wspomnianego wyżej stwierdzenia Obermayera, w pełni się z nim zgadzając<sup>3</sup>. Przyczyny tego charakteryzuje następująco: „trudno by wskazać taką koncep-

---

<sup>1</sup> *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hg. von P. Jehn, Frankfurt/M 1972.

<sup>2</sup> A. Obermayer, *Zum Toposbegriff der modernen Literaturwissenschaft*, w: *Toposforschung...*, s. 155: „[...] Aus den bisherigen Ausführungen ist wohl einsichtig, daß bei der heutigen Forschungslage jeder Autor, der den Begriff Topos verwendet – der nun einmal von Curtius in die literaturwissenschaftliche Terminologie eingeführt wurde – diesen definieren muß”.

<sup>3</sup> Por. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 5. Nieco dalej na tej samej stronie znajdujemy stwierdzenie, pochodzące już od samego Brzozowskiego: „Konieczność ponawiania prób definicji toposu jest – wniosek to banalny i oczywisty – konsekwencją istniejącego stanu badań” i – w przypisie do tegoż stwierdzenia – „Przytoczona na początku uwaga Obermayera, sprzed kilkunastu lat (1969), do dziś pozostaje aktualna”.

cję rozumienia terminu, która w stosunku do różnorodnych teoretycznych ustaleń byłaby w miarę całościowa, syntetyczna i wyczerpująca, i uwzględniałaby wszystkie ważniejsze konteksty – historyczne i semantyczne – w jakie uwikłany był i jest topos”<sup>4</sup>.

W podobnym tonie wypowiada się sześć lat później Teresa Cieślukowska w artykule „*Po co Homer?*”. Czytamy w nim m.in.:

Powracanie do rozważań nad kwestią „miejsc wspólnych” wobec szczególnie bogatej literatury przedmiotu może wydawać się zbędne. Ale właśnie ta literatura, wypełniająca wieki od czasów od Arystotelesa po wyniki współczesnych badań, prowokuje do ponownej nad nią refleksji<sup>5</sup>.

Autorka zwraca uwagę przede wszystkim na szczególną rolę, jaką odegrały w kształtowaniu zaistniałej sytuacji najnowsze badania:

Współczesne badania nie tylko pogłębiły dociekania nad topiką – jej odmianami, właściwościami, przekształceniami, ale też ukazały jej rozległość i złożoność, a niekiedy nawet doprowadziły do rozmycia tego pojęcia<sup>6</sup>.

W badaniach tych pojawiają się przede wszystkim – jak zauważa Cieślukowska – dwa sposoby rozumienia toposu. Wedle pierwszego z nich toposem można by nazwać powtarzane w różnych kontekstach utarte zwroty frazeologiczne

---

<sup>4</sup> Jw., s. 5-6.

<sup>5</sup> T. Cieślukowska, „*Po co Homer?*”, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX w.*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 14.

<sup>6</sup> Tamże, s. 15.

lub synonimiczne<sup>7</sup>; jeśli zgodzić się z drugim rozumieniem, toposem są „mniejsze lub większe całości znaczeniowe, tematy. Toposem bywa bowiem słowo, zwrot rozumiany literalnie, ale też trop, figura stylistyczna, złożenie leksykalne, obraz literacki, motyw”<sup>8</sup>. Gdy pierwszy sposób pojmowania

---

<sup>7</sup> Takie stanowisko zdaje się zajmować (przynajmniej do pewnego momentu) np. Michał Głowiński, nazywający topos „zespołem kanonizowanych zwrotów i przedstawień” oraz „zbiorem obiegowych skamielin”. Topos w rozumieniu Głowińskiego jest narzucaną przez tradycję konwencją (*Maska Dionizosa*, „*Twórczość*” 1961, nr 11, s. 74). Takie rozumienie – poniekąd bliskie pod pewnym względem tradycyjnemu, pochodzącemu od R. Curtiusa ujęciu problemu (o którym będziemy jeszcze szerzej pisać) – akcentuje stałość i niezmienność toposu, zupełnie nie zwracając uwagi na jego aspekt dynamiczny, realizujący się np. w zmienianiu się znaczeń toposu w różnych konkretyzacjach literackich, pochodzących często z rozmaitych epok. Inaczej np. realizowany jest topos ogrodu w antyku czy renesansie (w literackich reprezentacjach tego toposu pochodzących z tych epok jest to zwykle ogród idylliczny czy – jak to nazywa w *Mysłach różnych o ogrodach* J. Rymkiewicz – „ogród wiecznej wiosny”), inaczej zaś w poezji modernistycznej (tu staje się „ogrodem jesiennym”). Tę trudność tkwiącą w teorii Głowińskiego zauważył m.in. B. Hadaczek, pisząc, iż „praca Głowińskiego poświęcona toposowi Dionizosa «wyzwolonego z więzów topiki» stanowi przekonujący dowód, że tak właśnie nie należy rozumieć toposu” (*Topos*, „*Poezja*” 1975 nr 6, s. 36). Sam zresztą Głowiński – jak zauważa Hadaczek – z biegiem lat zmienił swoje stanowisko, pisząc: „Na topos składa się pewien element niezmienny, który pozwala go identyfikować w rozwoju historycznym oraz czynniki zmienne, zależne od kultury epoki, w jakiej się pojawia” (*Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1971, s. 15).

<sup>8</sup> T. Cieślukowska, *op. cit.*, s. 16. W taki sposób – zdecydowanie szerszy, zaliczający do topiki motywy, obrazy, tematy, symbole itp. (choć – co niezwykle istotne – nie utożsamiając toposu z żadną z tych konstrukcji) – zdaje się pojmować topos np. wspomniany już B. Hadaczek, który pisze np.: „Zasadniczą cechą toposu literackiego (nie retorycznego!) jest bowiem jego złożoność mogąca objąć w zasadzie wszystkie wyżej przytoczone próby zdefiniowania. To znaczy – że gdy mowa np. o toposie Dionizosa – możemy mieć do czynienia w tekstach literackich zarówno z „motywem” Dionizosa, z „tematem” Dionizosa, jak i z „obrazem” Dionizosa, ze schematami obrazowymi i symbolicznymi Dionizosa, z elementarnymi częściami tematycznymi – stylistycznymi związanymi z Dionizosem, z podobnymi zwrotami i przedstawieniami Dionizosa, z powracającym wzorem myślowym na temat Dionizosa itd.” (*op. cit.*, s. 37-38) czy A. Mikłasińska: „Takie właśnie konwencjonalne motywy i obrazy, elementarne części tematyczne – stylistyczne [...] nazywane zostały toposami” – *Topika a ciągłość literatury*, „*Życie Literackie*” 1973, nr 15. Bliskie temu stanowisko (także odzegnując się od jednoznacznego utożsamiania toposu z motywem, obrazem itp., twierdząc jednak, że wszystko to

terminu zdaje się być za wąski, widząc w nim jedynie konwencjonalną i raczej nie podlegającą zmianie figurę retoryczną oraz nie uwzględniając pewnych istotnych cech toposu, które poczęły mu przysługiwać wraz z „przejęciem” z dziedziny retoryki do literatury, drugi przez swą obszerność rozmywa – zdaniem Cieślukowskiej – granice pojęcia, czyniąc obszar nieokreśloności tak rozumianej topiki nieograniczonym<sup>9</sup>.

Ostatecznie Cieślukowska przyjmuje, że topos wymyka się próbom definicji. Podziały toposów nie są bynajmniej jednoznaczne, przy czym – jak zauważa autorka – „takie [podziały] w literaturoznawstwie czy w całej humanistyce rzadko się zdarzają”<sup>10</sup>. Perspektywa definiowalności „miejsc wspólnych” jest dla niej, ze względu na trudności towarzyszące badaniom nad ustaleniem inwariantu w toposach, „nader problematyczna”. Pomimo to dostrzega istotny sens w zajmowaniu się zagadnieniem toposu; jest nim (Cieślukowska podąża tu – jak przyznaje – za myślą Hölderlina) odkrywanie miejsc wspólnych, służące „uprzytamnianiu tego, co wspólne literaturom i uświadomieniu wspólnej ciągłości kulturowych tradycji oraz więzi z różnorodnością uniwersalnej literatury”<sup>11</sup>. Zamysł autorki zdaje się być nader prosty i czytelny; jeśli nie mogą powieść się próby precyzyjnego i jednoznacznego zdefiniowania toposu, być może należy – porzucając nie prowadzące

---

składać się może na szerzej rozumianą topikę) zdaje się zajmować J. Abramowska (*Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: *eadem, Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 5-33) – jej stanowisko zostanie jeszcze omówione nieco bardziej szczegółowo – zaś z autorów obcojęzycznych np. A. Obermayer, dla którego motyw, metafora, obraz językowy, alegoria itp. są językowymi formami wyrazu toposu (por. A. Obermayer, *op. cit.*, s. 155).

<sup>9</sup> T. Cieślukowska, *op. cit.*, s. 16.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

w tym przypadku do niczego, jałowe rozważania teoretyczne – skupić się na praktyce, czyli odnajdywaniu „miejsc wspólnych” w ich konkretnych realizacjach literackich<sup>12</sup>.

Czy istotnie jesteśmy skazani na to swoiste terminologiczne zawieszenie, niedopowiedzenie? Jeśli tak, co może być przyczyną wspomnianych trudności w jednoznacznym zdefiniowaniu toposu? Aby wyjaśnić te wątpliwości, warto może przyjrzeć się nieco bliżej najważniejszym i najbardziej charakterystycznym odpowiedziom na pytanie o naturę *topoi*, jakie pojawiały się na przestrzeni wieków. Przedsięwzięcie to będzie także niezwykle istotne z jeszcze jednego względu: pozwoli mianowicie określić, które z rozumień zasadniczego terminu „topos” – a zarazem właściwie użytego w tytule rozprawy szerszego pojęcia „topika” – jest najbliższe intuicjom jej autorki oraz (w konsekwencji) co będzie ona przez te terminy rozumiała, używając ich w dalszej części dysertacji. Zaprezentowany tutaj przegląd stanowisk nie będzie stanowił jednak dokładnego, systematycznego czy historycznego, opracowania problemu; skupimy się głównie na omówieniu tych interpretacji, które dla jego zrozumienia wydają się szczególnie istotne.

Co ciekawe, źródeł niezwykle modnego dziś w badaniach literackich<sup>13</sup> terminu „topos” należy szukać nie w literaturze,

---

<sup>12</sup> Wychodząc z podobnych założeń pokazano już przydatność badań nad topiką dla oświecenia w epoce pozytywistycznej problematyki egzystencjalnej oraz meandrow osobowości i niuansów światopoglądu – zob. B. Mazan, *Topika biblijna w twórczości Aleksandra Świętochowskiego z okresu do 1880 roku w świetle jego poglądów na temat religii*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipowska i S. Fita, Lublin 1999, s. 81-119; tamże (s. 81-82, przypis 1) informacje bibliograficzne o nowych badaniach literaturoznawczych nad topiką.

<sup>13</sup> J. Abramowska ujmuje to w następujący sposób: „Modny, ekspansywny, rozchwyany znaczeniowo. Ten właśnie zbiór cech określa dzisiejszą sytuację terminu

a w retoryce i – niejako równolegle – w dialektyce antycznej. Jak się zdaje, po raz pierwszy słowo „topos” (gr. „miejsce”) zostało użyte w interesującym nas znaczeniu przez sofistów greckich, dla których topos był gotowym wzorcem przekonywania do swoich racji; prawdopodobnie jako pierwszy terminu „topos” użył należący do grona sofistów Isokrates. Pierwszą dość rzetelną pracę poświęconą w całości zagadnieniom toposu są jednak *Topiki* Arystotelesa – i to od nich właśnie pozwolimy sobie rozpocząć nasze omówienie.

W doktrynie Arystotelesa termin „miejsce” pojawia się dość często<sup>14</sup>. Część znaczeń dotyczy jednak miejsca w kategoriach fizycznych, stąd należy je odrzucić. Miejsce jako „topos” – pojęcie z dziedziny dialektyki i retoryki – pojawia się już zdecydowania rzadziej<sup>15</sup>. Dzieła, w których możemy odnaleźć ów termin, to *Topiki* i *Retoryka*. Co ciekawe, w żadnym z nich nie znajdujemy rzetelnej, jasnej definicji toposu. Przyczyna tego nie jest jasna; Kazimierz Leśniak, autor wstępów do większości tekstów (w tym i do *Topik*), zamieszczonych w kolejnych tomach wspomnianego wydania *Dzieł wszystkich*

---

«topos»” (*op. cit.*, s. 5). J. Ziomek w swojej *Retoryce opisowej*, w rozdziale poświęconym topice wspomina wręcz o zdecydowanym nadużywaniu terminu „topos”, który często stosowany jest zamiennie z „motywem” (najczęściej), „tematem” czy nawet „archetypem”. Czytamy u niego: „Kategoria toposu, rodem z antycznej retoryki, zaczęła w II połowie XX wieku robić karierę w historii i teorii literatury, zapewne zasłużoną jako zadośćuczynienie po dziesięcioleciach romantycznego lekceważenia, ale jednocześnie przesadną jako moda i niebezpieczna aneksja wielu tradycyjnych problemów poetyki. Krótko mówiąc, termin «topos» wbrew swemu pierwotnemu znaczeniu zaczął funkcjonować wymiennie, a nawet zastępczo w znaczeniu «motyw», zwłaszcza w sytuacjach i zwrotach obejmujących zbiór czy wiązkę motywów i reguły ich funkcjonowania, gdzie bardziej eleganckie wydawało się (i wydaje się) rozprawianie o «topice», zamiast o tematyce, wątku czy motywach wędrownych” (*Retoryka opisowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 283).

<sup>14</sup> Zob. indeks pojęć Arystotelesa w: *Arystoteles. Dzieła wszystkie*, red. K. Leśniak, t. 7, Warszawa 1994, s. 222-223 (miejsce).

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 337 (topos).

filozofa ze Stagiry, chce, aby sprawcą było to, iż „wyraz *topos* był w tym znaczeniu powszechnie znany i używany przed Arystotelesem”<sup>16</sup>.

Pomimo braku jasnej definicji toposu można spróbować opisać, czym on jest. Ów opis będzie różny w zależności od tego, czy rozpatrujemy miejsce jako pojęcie należące do dialektyki (tak rozumiane jest w *Topikach*), czy retoryki (takie rozumienie toposu znajdziemy w *Retoryce*). W pierwszym wypadku topos jest – obok zdań (*protaseis*) – elementem argumentacji dialektycznej<sup>17</sup>. Jest to swoisty rodzaj argumentacji; nie przysługuje jej – jak argumentacji naukowej – najwyższa pewność i wiarygodność płynąca z samej natury rzeczy, nie opiera się bowiem na przesłankach (zdaniach) pierwszych (aksjomatach, zdaniach pewnych na mocy założenia, bez dowodu, jak wszystkie twierdzenia matematyki) bądź przynajmniej wywiedzionych ze zdań pierwszych, lecz na zdaniach prawdopodobnych, które „są uznawane albo przez wszystkich, albo przez wielu, albo przez filozofów”<sup>18</sup>, a wśród tych ostatnich, albo przez wszystkich, albo przez wielu, albo przez najbardziej wybitnych i sławnych”<sup>19</sup>. Argumentacja (czy

---

<sup>16</sup> „Trudno zrozumieć, dlaczego Arystoteles nie podał w *Topikach* żadnej definicji tego tak ważnego w owym czasie pojęcia, od którego pochodzi tytuł dzieła. Ta powściągliwość może być wytłumaczona tylko tak, że wyraz *topos* był w tym znaczeniu powszechnie znany i używany przed Arystotelesem. W księdze I, w której autor podaje przedmiot i program dzieła, wymienione są wszystkie podstawowe pojęcia traktatu, brakuje wśród nich tylko *topos* i dopiero w ostatnim wierszu nawiązującym do księgi następnej pojawia się ten termin po raz pierwszy. Ale i w całym dziele nie pojawia się zbyt często. Przeważnie występuje na początku poszczególnych ustępów, sygnalizując opis nowego «miejsca»” – K. Leśniak, *Topiki – Wstęp*, w: *Arystoteles. Dzieła wszystkie*, t. I, ed. cit., s. 330.

<sup>17</sup> Por. B. Emrich, *Topika i topoi*, przeł. J. Kobział, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 235. Dalszy ciąg analizy rozumienia toposu w teorii Stagiryty oprzemy w znacznej mierze właśnie na tej znakomitej pracy niemieckiego badacza.

<sup>18</sup> *Tois sofois* – termin ten można oddać także słowem „mędracy”.

<sup>19</sup> Arystoteles, *Topiki*, s. 343.

sylogizm, jak to nazywa Stagiryta) tego typu nie jest zatem dowodem, lecz właśnie sylogizmem dialektycznym<sup>20</sup>.

Pomimo braku definicji *topoi*, prześledziwszy przynajmniej niektóre z nich, nietrudno stwierdzić, czym w rzeczywistości są, czy może lepiej – jaką pełnią funkcję w owych „sylogizmach dialektycznych”, w których występują obok „zdań” pełniących zapewne rolę przesłanek. Rozważmy zatem dla przykładu kilka „miejsc” omawianych w *Topikach*.

W drugim paragrafie księgi drugiej czytamy:

Pierwsza reguła „miejsc” polega na zdaniu sobie sprawy z tego, czy oponent nie podał za cechę przypadkową czegoś, co przedmiotowi przysługuje w jakiś inny sposób. Błąd ten najczęściej dotyczy rodzajów, jeżeli na przykład ktoś powie, że cechą przypadkową białego jest kolor, podczas gdy kolor nie jest cechą przypadkową białego, lecz jest jego rodzajem [...].

Inna reguła „miejsc”: zbadać przedmioty, którym atrybut został ogólnie przyznany lub zaprzeczony. Rozpatrzyć w tym rodzaju gatunek za gatunkiem, nie wnikając w wielość niezdefiniowanych indywiduów; badanie będzie wtedy bardziej metodyczne i zwarte. Należy rozpocząć badanie od najogólniejszych podziałów przedmiotu, ażeby następnie przejść stopniowo aż do elementów niepodzielnych. Na przykład, jeżeli oponent powiedział, że wiedza o przeciwieństwach jest jedna i ta sama, to nale-

---

<sup>20</sup> Filozof wymienia także trzeci rodzaj sylogizmu – sylogizm erystyczny, czyli oparty „na sądach, które uchodzą za powszechnie uznawane, ale w rzeczywistości nie są takie, albo jeżeli wydaje się, że się opiera na takich sądach, które są bądź powszechnie uznawane, bądź uchodzą za takie” (*Ibid.*, s. 343); taki sposób dowodzenia przypisuje sofistom; w prowadzonych przez nich sporach nie chodzi (jak w pierwszym przypadku) o prawdę, czy (jak w drugim) o przekonanie interlokutora siłą opartej na rzetelnych przesłankach argumentacji, lecz o pokonanie go przy użyciu różnych retorycznych sztuczek i wybiegów; sofistom chodzić miało o sam spór, stąd też ten rodzaj argumentacji (czy quasi-argumentacji) nazywa „erystycznym” (*eristikos* – gr. „kłótnia”).

ży rozpatrzyć, czy ta sama wiedza odnosi się do własności relatywnych i do przeciwieństw, i do terminów oznaczających brak i posiadanie, i do terminów sprzecznych. Jeżeli sytuacja nie okazałaby się jeszcze na tym poziomie jasna, to należy dalej dzielić owe człony, aż dojdzie się do niepodzielnych; na przykład trzeba zbadać, jak się przedstawia sprawa uczynków sprawiedliwych i niesprawiedliwych, podwójnego i połowy, ślepoty i wzroku, bytu i niebytu. Bo jeżeli się wykaże w jednym przypadku, że dwa terminy nie należą do tej samej wiedzy, problem zostanie obalony [...] <sup>21</sup>.

Te dwa „miejsca” (a także wymienione w księdze czwartej) określa się mianem „miejsc (toposów) wynikających z akcydensu” <sup>22</sup>. Kolejnymi są:

1. *Topoi* wynikające z gatunku (księga IV); jak pisze Emrich, podają one wzorce właściwego lub niewłaściwego określania gatunku <sup>23</sup>.
2. *Topoi* wynikające z własności (księga V); wraz z *topoi* wynikającymi z gatunku stwarzają podstawy do rozważania definicji <sup>24</sup>.
3. Toposy wynikające z definicji (księgi szósta i siódma); zawierają naukę o tym, jak obalać fałszywe definicje i samemu definiować w sposób poprawny <sup>25</sup>.

Nie przytaczając kolejnych (niezwykle licznych) przykładów wymienionych wyżej typów miejsc oraz nie wchodząc w szczegóły, można już w tym miejscu stwierdzić, że *topoi* są dla Arystotelesa formami dowodzenia; o ile zdania są prze-

---

<sup>21</sup> Arystoteles, *Topiki*, s. 362-363.

<sup>22</sup> Zob. B. Emrich, *op. cit.*, s. 237.

<sup>23</sup> Zob. *Ibidem*, s. 238.

<sup>24</sup> Jw.

<sup>25</sup> Jw.

słankami sylogizmu dialektycznego, „miejsca” pozwalają na ich właściwe wykorzystanie. Są swego rodzaju schematami argumentacji<sup>26</sup>, w których to, co pojawia się w argumentacji, może się zmieniać. W ten sposób same argumenty będą się zmieniać, choć określony schemat argumentacji – i tym właśnie wydaje się być topos – pozostaje niezmienny. Podobnie rzecz rozumie Abramowska, pisząc:

Topos w teorii Arystotelesa to zawsze rodzaj „pustej syntagmy”, nie miejsce wypełnione, lecz – wymagające wypełnienia [...]. Zadaniem mówcy jest podstawienie konkretnych danych za zmienne. Tak więc na plan pierwszy wysuwają się tu relacje logiczne i kompozycyjne – między tym, co ogólne, a tym, co szczegółowe, między toposem jako częścią a mową jako całością, której uporządkowanie pozostaje z kolei w ścisłym związku z nadrzędnym, systemowym układem pojęciowym odwzorowującym porządek świata”<sup>27</sup>.

Nieco inaczej, choć podobnie i w zasadzie niejako na bazie dialektycznego rozumienia toposu zawartego w *Topikach*, określane są „miejsca” w *Retoryce*. Można powiedzieć, że ujęcie dialektyczne stanowi teorię miejsc, zaś w retoryce podaje się przykłady ich praktycznych zastosowań. To właśnie retoryka jest *sztuką dowodzenia sensu stricto*. Arystoteles prezentuje techniki argumentacji (indukcja, entymemat), przy okazji zaś pokazuje sposoby stosowania w nich poszczególnych *topoi* (np. toposu większego i mniejszego w argumentowaniu dotyczącym tego, co jest większym lub mniejszym dobrem);

---

<sup>26</sup> Tym między innymi różni się topos Stagiryty od toposu sofistów – nie jest gotowym dowodem.

<sup>27</sup> J. Abramowska, *op. cit.*, s. 9.

wciąż jednak nie są to gotowe dowody. Chociaż np. w pierwszej księdze *Retoryki* pojawia się zbiór – jak to nazywa Eimrich – „pewników”, typu: „główną zaletą ciała jest zdrowie”, „piękno jest różne dla każdego wieku” itp., nie należy jednak mylić ich z toposami! W ten sposób topos byłby równoważny ze zwykłym komunałem, co z całą pewnością odbiega wyraźnie od intencji Filozofa.

W *Retoryce* znajdujemy ponadto pojęcie *koinoi topoi* – miejsca wspólne<sup>28</sup>. Miejsce wspólne jest takim schematem argumentacji, który można stosować w jednakowym stopniu do wszystkich dyscyplin; jest to zatem po prostu schemat najbardziej ogólny.

Zdecydowanie inaczej rozumieją problem *locus communis* autorzy retoryk łacińskich<sup>29</sup>; to właśnie u nich „miejsce” niebezpiecznie zbliża się do komunau. W każdym razie ich teorie wydają się mieć więcej wspólnego z sofistycznym rozumieniem toposu. Powstają liczne podręczniki, w których roi się od gotowych argumentów, podzielonych np. według „miejsc” (w tym wypadku oczywiście „miejsca” nie należy rozumieć jako odpowiednika pojęcia „topos”) w dowodzie, w których należy je wstawić<sup>30</sup>. Topos przestaje być ponadto *schematem argumentacji*, lecz staje się – jak to wyraża Kwintylian – *składem argumentów* (tak przynajmniej tłumaczy

---

<sup>28</sup> Samo to określenie będzie niezwykle popularne w łacińskich retorykach – tu brzmieć będzie *locus communis*, jego znaczenie będzie jednak inne niż u Stagiryty.

<sup>29</sup> Cyceon, Kwintylian, Boecjusz i wielu innych.

<sup>30</sup> I tak np. wyróżnić można toposy wstępu (eksordialne), poprzedzające je toposy skromności, zamykające wywód toposy zakończenia itp. Zdecydowanie więcej takich systematyk toposu znaleźć można np. we wspomnianym artykule J. Ziomka (*Retoryka opisowa*, rozdział XII: *Topika*, s. 288 n.); tutaj nie będziemy się nimi zajmować.

Ziomek zwrot *sedes argumentarum*<sup>31</sup>). Argumenty zatem nie tyle – jak chciał Arystoteles – tworzy się przy użyciu *miejsc*, lecz się je z nich wydobywa. Muszą być zatem już gotowe, w pełni dopracowane.

Choć widać wyraźną różnicę pomiędzy rozwiązaniem Arystotelesa a łacińskich retorów, można też wskazać co najmniej dwie cechy wspólne: w obu przypadkach *loci* dotyczą w pewnym sensie sposobów wpływania na odbiorcę komunikatu; argumentowania (Arystoteles) bądź przemawiania (w tym także m.in. argumentowania – Cyцерon, Kwintyliusz). Przez to zaś mają charakter wyraźnie funkcjonalny, jeśli nie *techniczny*. Istotne wydają się być w nich nie tyle konkretne argumenty, lecz sposoby argumentowania. W jaki więc sposób zostały powiązane z literackimi motywami czy archetypami, które wyraźnie mają charakter *treściowy*, nie *techniczny*? Innymi słowy – w którym miejscu dokonało się przejście pomiędzy toposem retorycznym (czy dialektycznym) a toposem literackim? Odpowiedź na to pytanie jest szczególnie istotna ze względu na zamierzoną przez nas próbę określenia tego, co staje się przyczyną nieporozumień dotyczących rozumienia toposu we współczesnych badaniach nad literaturą. Jak zostanie pokazane, może mieć to związek właśnie ze wspomnianą historyczną dwoistością rozumienia toposu – pierwotnie jako elementu retoryki, a zatem sztuki argumentacji, w pewien sposób sztuki użytkowej, później zaś literatury, czyli sztuki „jako takiej”.

Pojęcie toposu zostało zaadaptowane do badań nad literaturą przez E. R. Curtiusa w jego znakomitej monografii dotyczącej antycznych i średniowiecznych korzeni literatury eu-

---

<sup>31</sup> Zob. *Ibidem*, s. 287.

ropejskiej<sup>32</sup>. Curtius, dokonując wielkiego wysiłku interpretacyjnego, znajduje w wielu dziełach literatury europejskiej pewne konstansy – elementy stałe, powtarzające się bez względu na czas czy pochodzenie dzieła. Je właśnie nazywa toposami. Dokonuje jednak przy tym swoistego uproszczenia, w sposób nieuprawniony zestawiając obok siebie tradycyjne retoryczne toposy – czyli sposoby argumentacji (w tym kontekście pisze np. o topice historycznej, pocieszenia, eksordialnej, skromnościowej czy topice zakończenia)<sup>33</sup> z elementami, które wydają się przynależeć formalnie do topiki (czy po prostu są wykorzystywane jako toposy), będącymi już jednak nie tyle sposobem argumentowania czy nawet gotowym argumentem, ale po prostu motywem (można tu choćby wspomnieć o toposach „świata odwróconego na opak”, „chłopca-starca” czy „dziewczynki-staruszki”) czy wręcz motywami (nazywane są one toposami poetyckimi, jako że zostały wprowadzone nie przez retorykę, a przez poezję), jak np. motyw piękna natury. Curtius zatem za topos uznaje to wszystko, co w literaturze się powtarza, bez względu na to, czy jest to argument czy schemat argumentacji, czy też wątek, temat, motyw literacki. Tu właśnie widzimy to przejście, o które przed chwilą pytaliśmy; to w teorii Curtiusa motyw przedostaje się do definicji (czy po prostu opisu) toposu. Ziomek pisze o tym w następujący sposób:

Przewodnia myśl tej książki [...] dała nieoceniony impuls wielu szczegółowym badaniom, ale zarazem upoważniła, mniej lub

---

<sup>32</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*; w tej pracy cytowane będzie drugie polskie wydanie książki: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.

<sup>33</sup> Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 87-98.

bardziej mimowiednie, do nadmiernego rozszerzenia pojęcia toposu. Curtius [...] szukając usprawiedliwienia dla podjętej problematyki, w jednym i tym samym rozdziale informował czytelnika o użyteczności „toposu” sensu stricto i pokazywał znaczenie motywów trwale obecnych w synchronii europejskiej kultury, a często i w szerszej rozumianej wspólnocie zbiorowej podświadomości, co prowadziło do identyfikacji toposu z archetypem<sup>34</sup>.

Równie trafnie rzecz ujmuje Brzozowski:

Teoretyczne uzasadnienia dla topiki historycznej są w *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* ogólnikowe, w wielu miejscach nieprecyzyjne i niespójne. Często mają charakter bardzo eseistycznych dygresji. Pojawiają się na marginesie świetnych analiz i interpretacji, w zasadzie jako skromne tylko prolegomena do kolejno wprowadzanych i omawianych przez Curtiusa zjawisk. Wydaje się zatem, że nie teoretyczne rozważania niemieckiego uczonego, lecz ogromna wartość materiałowa, a przede wszystkim interpretacyjna zadecydowały o literaturoznawczej karierze toposu. Być może zatem jest tak, że oparta na wielkiej erudycji intuicja doskonałego interpretatora pozwoliła Curtiusowi mówić o *topoi* w odniesieniu do różnorodnych znaków literackich, określenie zaś owej intuicji ograniczone zostało do naszkicowania ogólnych tylko ram dla proponowanego rozumienia (interpretowania) literatury.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> J. Ziomek, *op. cit.*, s. 283. Istotnie, powiązanie toposu z kategorią archetypu jest – z punktu widzenia tradycyjnego rozumienia toposu – kolejnym poważnym błędem Curtiusa. Topos w tradycyjnym rozumieniu, jako schemat argumentacji czy nawet powtarzający się argument, zależał tylko i wyłącznie od określonej konwencji, z całą pewnością zaś nie można go było wiązać, jak czyni to Curtius, z tajemniczymi „pokładami zbiorowej nieświadomości”.

<sup>35</sup> J. Brzozowski, *op. cit.*, s. 13–14.

Widać jednak w tych dwu wypowiedziach dość wyraźną różnicę w ocenie dokonanego przez Curtiusa przewartościowania rozumienia toposu – do tego pozwolimy sobie wrócić za chwilę.

W świetle zaprezentowanych tu sposobów definiowania toposu: tradycyjnego, wywodzącego się z antycznej dialektyki i retoryki oraz – jeśli można tak nazwać zjawisko – „współczesnego”, zapoczątkowanego przez Curtiusa, przenoszącego zakres zainteresowań z retoryki do badań literackich, nieco jaśniejsze wydają się wspomniane na początku tych rozważań niemal krańcowe różnice w pojmowaniu toposu przez współczesnych badaczy. Dla przykładu, zdaje się, że Głowiński, pisząc o „skamielinach językowych” odwoływał się po prostu do pierwszego (tradycyjnego) ujęcia toposu; choć bowiem – jak to już powiedziano – zmieniały się same argumenty, jednak schematy argumentacji pozostawały niezmienione.

Z kolei ci badacze, którzy opowiadają się za dynamicznym, historycznym charakterem toposu zdają się korzystać (nie bezpośrednio)<sup>36</sup> z owego dokonanego przez Curtiusa rozszerzenia. Tym, co w toposie (w jego „współczesnym” rozumieniu) jest zmienne, może być np. motyw; ten zaś niewątpliwie przedostał się do myślenia o *topoi* dzięki Curtiusowi.

Wypada wreszcie zapytać, czy istotnie to Curtiusowskie przewartościowanie toposu jest w rzeczywistości tylko błędem, który należy odrzucić, powracając do tradycyjnego rozumienia. Wydaje się, że nie jest to oczywiste. Wspomniano już o dość wyraźnej różnicy w ocenie tego przewartościowania w cytowanych fragmentach prac Ziomka i Brzozowskiego.

---

<sup>36</sup> Sam Curtius bowiem – podobnie jak Głowiński – uznawał topos za stały i niezmienny.

Pierwszy z nich, pozostając wierny tradycyjnemu sposobowi ujmowania toposu, odrzuca możliwość rozszerzenia go o elementy wprowadzone przez autora *Literatury europejskiej...* Tymczasem Brzozowski – choć przyznaje, że owo rozszerzenie nie jest w żaden sposób wystarczająco podbudowane teoretycznie – zdaje się jednak akceptować wprowadzone przez Curtiusa „nowinki”. (Zwróćmy uwagę na ciepły ton, w jakim wypowiada się o jego opartej na ogromnej erudycji intuicji, która – choć nie wystarcza do solidnego, teoretycznego ujęcia zagadnienia *topoi* – pozwala jednak Curtiusowi trafnie rozpoznawać poszczególne toposy). Brzozowski podkreśla, że Curtiusowi od początku chodziło o co innego niż Arystotelesowi czy Cyseronowi; tamci konstruowali toposy retoryczne, ten chciał natomiast dotrzeć do uchwycenia toposu literackiego czy poetyckiego:

Bezasadność ścisłego konfrontowania koncepcji Curtiusa z retorycznym wzorcem ujawnia się już w samej niemożliwości jednoznacznego określenia pojęciowej siatki tego wzorca. Na uwagę zasługuje także fakt (a Jehn i wielu krytyków traktuje to właśnie jako błąd bądź po prostu pomija), że Curtius tworzy przecież pojęcie „*topoi* poetyckich”, więc pojęcie nowe, nie znane retoryce<sup>37</sup>.

[...]

Pomyślane w oderwaniu od tekstu, pomyślane po trosze tak, jak zwykło się myśleć o (wędrownym) motywie, symbolu, alegorii – wymienione przez Veita *topoi* rzeczywiście niewiele mają wspólnego. Topika wstępu i zakończenia egzystuje przede wszystkim na poziomie syntaksy. *Topoi* twórczości poetyckiej bądź podobnie (np. apostrofy do Muz czy liry, apozycje w rodza-

---

<sup>37</sup> J. Brzozowski, *op. cit.*, s. 9.

ju „poeta, uczeń Muz”, „wiersz, dar Kamen”), bądź w alegorycznych obrazach inspiracji (rozmowa z Muzami, spacer w gaju Muz, wędrówka na Parnas), natchnienia czy lotu poety. Topos „świata na opak” związany jest wyłącznie z metaforycznym obrazem.

O toposie jednak w oderwaniu od tekstu myśleć nie sposób<sup>38</sup>.

Można się zatem spodziewać, że badacz zgodzi się na rozszerzenie rozumienia toposu o nowe, nie znane retoryce elementy; tak jest w istocie. Swoje rozważania rekapitułuje w następujący sposób:

W istocie bowiem, gdy identyfikujemy *topoi* z pojęciem funkcji, jaka bywa ich udziałem, obejmuje ono bardzo szeroki repertuar znaków: od prostych formuł syntaktycznych po metaforyczne obrazy. Obejmuje w tym sensie, że możemy mówić o retorycznym zwrocie, stereotypowej myśli, motywie, metaforze, symbolu etc. w funkcji toposu. Taki zaś sposób mówienia nie prowadzi do mylącej tożsamości z wymienionymi przedmiotami, otwierając jednocześnie możliwość pogodzenia nieco pogardzanej stylistyki z odkrywaniem po trosze tajemniczych znaczeń<sup>39</sup>.

Trzeba jednak pamiętać o niezwykle ważnym, poczynionym tu zastrzeżeniu: chociaż wymienione wyżej konstrukcje mogą pełnić funkcję toposu, żadna z nich nie jest sama w sobie toposem.

W takim właśnie, szerokim sensie używane będą w tej pracy terminy „topos” i „topika”. Podobnie jak Janina Abramowska będziemy jednak mówić nie o toposie, lecz o topice, rozu-

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 16-17.

miejąc ją jako sposoby odniesienia do uniwersalnych, zakorzenionych w kulturze tematów i motywów; odniesienia te mogą zawierać jednostki nacechowane symbolicznie, archetypicznie, mogą być realizowane poprzez obrazy poetyckie, nawiązania do pozawerbalnych kategorii przekazu (prób zobrazowania smaku, dźwięku, zapachu), realizowanych dzięki określonej frazeologii itp. Mówiąc zatem o topice rytmu życia, rozumieć będziemy zarówno tradycyjne odniesienia do poszczególnych etapów życia ludzkiego, jak i powszechnie zrozumiałe formy ich obrazowania.

## **Badania twórczości Marii Konopnickiej, uwzględniające topikę rytmu życia**

Twórczość Marii Konopnickiej doczekała się jak dotąd wielu różnych opracowań. Choć bibliografia przedmiotowa jest niezwykle obszerna i stale poszerzana, ciągle nie wykorzystano wszystkich możliwości badawczych, jakie niesie dorobek literacki autorki *Pana Balcera w Brazylii*. Nie wszystkie aspekty twórczości poetki zostały uwzględnione, nie każdy ze szkiców można również nazwać rzetelnym i obiektywnym.

Krytycy dziewiętnastowieczni, jak również późniejsi badacze Konopnickiej jako pozytywistki, chętnie opisywali „pasującą” do epoki stronę jej twórczości. Bogdan Mazan w swoim opracowaniu z 1990 roku zauważa:

Do zestawu najbardziej znanych określeń – etykiet Konopnickiej z końca ubiegłego i początku obecnego wieku, jak „pieśniarka ludu polskiego”, „poetka narodowa”, „poetka uciśnionych”, wśród których trafiały się niepowszednie, jak „poetka idei” (W. Bukowiński), „kapłanka poezji” (L. Belmont), a także znane skądinąd

(np. słowiańska Safona”) oraz przesyccone naganą, ironią bądź chęcią zdeprecjonowania jej roli („wieszczka poganizmu”, „wieszczka warszawskiego postępu”), dodano w dobie najnowszej tylko warianty, co najwyżej bardziej akcentujące kierunek poszukiwań i rozwiązań poetki (np. „pierwsza poetka konfliktów klasowych”, „poetka buntu”)40.

Schemat utrwalony przez publikacje okolicznościowe, system popularyzatorski oraz upraszczającą działalność oświatową opiera się dodatkowo na takich formułach jak „nauczycielka i orędowniczka dzieci”, „patriotka i społeczniczka”41. Tablica upamiętniająca miejsce narodzin poetki w Suwałkach również głosi „tradycyjne” treści: „W tym domu dnia 23 maja 1842 r. urodziła się Maria Konopnicka, wielka poetka polska walcząca o postępowość, sprawiedliwość społeczną i oświatę dla ludu”.

Rzadko również Konopnicka znajduje swoje miejsce w opracowaniach dotyczących poezji Młodej Polski, który to okres także był dla poetki epoką macierzystą42. Z drugiej

40 B. Mazan, *Wieszczka pokolenia pozytywistów*, w: M. Konopnicka, *Umiem być ptakiem. Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze B. Mazan, Łódź 1990, s. 6.

41 Zob. A. Grela, „A kiedy kto od ojczyzny żyje w oddaleniu, jest chory na duszy...” *O „Listach nad morze” Marii Konopnickiej*, [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia. – Pejzaż. – Pamięć*, red. T. Budrewicz i M. Zięba, Kraków 2002, s. 112.

42 Barbara Bobrowska zauważyła, że „z reguły pisarka ta jest uważana za typową przedstawicielkę swej epoki, przede wszystkim wyraziicielkę hasła pracy u podstaw, poetkę nie zgadzającą się z nędzą nizin społecznych i patetycznie wyrażającą apel o pomoc dla warstw najuboższych. Pisarka tworząca jeszcze po roku dziewiętnastym uznawana jest za wyjątkowo odporną na oddziaływanie nowych prądów w sztuce” (*Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria III, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej – Saloni, przy współudziale E. Pieńkowskiej – Rohozińskiej, Wrocław 1984, s. 117). Zdecydowanie w nurtach zarówno pozytywizmu, jak i Młodej Polski osadza Konopnicką Bogdan Mazan: „Wiązanka poetycznych róż Konopnickiej »splatała się« w czasie dwóch epok: pozytywistycznej i młodopolskiej; nadto czerpała inspiracje z romantyzmu.” (*Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 324).

strony, jak zauważa Barbara Bobrowska, do twórczości lirycznej Konopnickiej skrajnie różnie podchodzą jeszcze sami badacze pozytywizmu. Autorka rozprawy *Konopnicka na szlakach romantyków* podkreśla:

Jako manifestacje skrajnie odmiennych ocen dorobku pisarki można byłoby potraktować sygnalnie dwie prace: studium Jana Tomkowskiego *Poeta rozmawia z Bogiem*, z podtytułem *O liryce religijnej w okresie pozytywizmu*, i artykuł Doroty Urbańskiej *Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej*. Urbańska omawia dwa późne cykle poetyckie Konopnickiej, które weszły do tomu *Głosy ciszy*, pokazując, że autorka *Roty* jako pierwsza stworzyła obszerne zbiory utworów lirycznych połączonych wspólną niebanalną tematyką i stylistyką, napisane wierszem nieregularnym. Tomkowski omawia lirykę religijną okresu pozytywizmu prawie nie uwzględniając udziału Konopnickiej w tym nurcie literatury drugiej połowy XIX wieku. Nazwisko poetki przywołuje jedynie przygodnie i w kontekście negatywnym, dowartościowując, często jakby jej kosztem, np. Gomulickiego, Miłona czy Ordon<sup>43</sup>.

Badania ostatnich lat wskazują co prawda na liczne próby swoistego „odświeżenia” wizerunku poetki, jednakże pomimo zainteresowania literaturoznawców, topika rytmu życia w ujęciu Konopnickiej to temat ciągle do końca nie zbadany. Badacze rozważając rozmaite aspekty jej poezji rzadko wiążą je z wyraźnie przecież obecną w utworach autorki *Imaginy* refleksją antropologiczną, choć czasem zdają się, niejako nieświadomie, przez pryzmat innych motywów w twórczości poetki, dotykać tej problematyki. Przykładem tego mogą oka-

---

<sup>43</sup> B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 6.

zać się choćby omówienia tematów śmierci czy rozmaicie rozumianego zmartwychwstania – będących wszak istotnymi elementami w przebiegu życia ludzkiego. W związku z refleksjami badaczy o śmierci i zmartwychwstaniu w pewien sposób bliskie podjętej w niniejszej rozprawie tematyce mogą okazać się więc szkice dotyczące refleksji religijnej w twórczości Konopnickiej. Rozważania o obecności topiki rytmu życia w jej poezji mają również oparcie we wcześniejszych opracowaniach dotyczących szeroko rozumianej obecności motywów przyrody i natury nacechowanych – jak zauważa wielu badaczy – treściami naddanymi i wykorzystywanymi przez Konopnicką jako pewnego rodzaju narzędzie symboliczne.

W czasach współczesnych Konopnickiej egzystencjalną refleksję dostrzeżoną w jej poezji eksponuje Józef Ignacy Kraszewski w krytycznoliterackim artykule w „Kłosach”<sup>44</sup>. Podkreśla on romantyczną, wieszczą postawę autorki: „Poetka stoi na wyżynach, z których ogromne przestrzenie obejmują jej oko, sięga głęboko aż do przepaści, wysoko aż w równie ciemne niebios etery, w sferze życia pośredniej zaledwie orli wzrok zatrzymuje. Spokojną jest jak posąg żywy, tęskną jak sama tęsknota, której sławi błogosławione wpływy – miłosierną dla ludzkich boleści, lecz prawie im sama niedostępną”. Co ważniejsze jednak – zaznacza on również u Konopnickiej obecność dążeń do zgłębienia tajemnic bytu. Poetka „rozumie wszystko, nie odczuwa pono nic oprócz wielkiej zagadki życia, której zasłonę na próżno targa nie mogąc jej podnieść”. Jeśli zatem rozważania o biegu życia rozumieć jako nieustanne próby rozwikłania przez pisarkę zagadki bytu, opinia Kra-

---

<sup>44</sup> J. I. Kraszewski, „Poezje” *Marii Konopnickiej*, „Kłosy” 1881, nr 836.

szewskiego staje się uzasadniona w stanie badań nad tym aspektem poetyckiej antropologii Konopnickiej.

Wśród krytyków dziewiętnastowiecznych, wąsko i utylitarnie oceniających poezję, nietypowe stanowisko prezentuje Aleksander Świętochowski w szkicu *Poeta jako człowiek pierwotny*<sup>45</sup>. Punktem odniesienia w krytyce poezji jest w tym artykule koncepcja animizmu, składającego się – jak ujmuje to Świętochowski – „z dwu zasadniczych wierzeń: że wszystkie istoty i rzeczy posiadają osobne dusze, które trwają nawet po zniszczeniu ich powłok widomych, i że oprócz tych dusz, wcielonych w rozmaite twory, roją się jeszcze liczne gromady niezależnych duchów, będących przyczynami zdarzeń i zjawisk”<sup>46</sup>. Animizm jest pozostałością po dawnych wierzeniach kulturowych. Omawiane przez Świętochowskiego sposoby tłumaczenia (przez dawne kultury) właściwości i osobliwości natury są w pewnym sensie „antropologiczne” – człowiek pierwotny sam był dla siebie punktem odniesienia, opisywał zatem przyrodę nadając jej swoje cechy. Animizm jest więc formą ożywienia natury, nadania jej cech ludzkich, a co z tego może wynikać, refleksja o życiu – jest pewną formą animizmu. Świętochowski przytacza, deklarując aprobatę, koncepcję Edwarda Tyłora: „Sztuka poetycka polega w znacznej mierze na naśladowaniu wyrażen z dawnych stopni kultury, kiedy poezja była naturalnym objawem jakiegoś silnego wzruszenia, naturalnym wyrażeniem jakiejś uroczystej odezwy lub trady-

---

<sup>45</sup> A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896, dalej cyt. wg przedr. w: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybór S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 501 – 528.

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 502.

cji przodków”<sup>47</sup>. A więc dla redaktora *Prawdy* miarą wartości poety jest jego stopień „pierwotności”, podobieństwo w obrazowaniu świata do przedstawicieli dawnych kultur i cywilizacji. Spośród współczesnych sobie poetów za najbardziej animistyczną uznaje Konopnicką. Ważne są dla niego zauważalne w jej poezji odniesienia do pojęcia ducha, którego obecność i liczne trawestacje, jak się okaże w rozdziale drugim naszej rozprawy, wskazują także na dynamikę ludzkiego życia. Choć oczywiście Świętochowski w żaden widoczny sposób nie pisze o topice rytmu życia, można powiedzieć, że poprzez swój animistyczny aparat krytyczny w pewien sposób sankcjonuje antropologiczny sposób obrazowania i organizacji poezji Konopnickiej<sup>48</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że w tamtej epoce pozytywistyczno – młodopolskiej poglądy Świętochowskiego,

---

<sup>47</sup> E. B. Tylor, *Antropologia. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji*, przeł. A. Bąkowska, Warszawa 1889, cyt. za: A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, s. 501.

<sup>48</sup> Dodać należy, że pochodząca z 1896 roku rozprawa różni się również wydziwieniem od wcześniejszych recenzji samego Świętochowskiego. W 1880 roku w dodatku tygodniowym do „Nowin” jako O. Remus Świętochowski wypowiada się na temat *Myśli* Konopnickiej. Cytuje m.in. fragment:

Dopóki jesteś, istniejesz w naturze,  
Gdy cię już nie ma, istniejesz w niej jeszcze,  
Któż wie, skąd wzeszły wiosną białe róże.  
Nicość, to słowo straszne i złowieszcze,  
Dźwiękiem jest tylko, nie zna go przyroda,  
Wiecznie czująca macierzyństwa dreszcze.

Dostrzec można w nim z całą pewnością pewną koncepcję egzystencji człowieka jako ważnego elementu całości natury. Świętochowski zdaje się tego nie zauważać. Píše jedynie: „Te i tym podobne ustępy mają swój niewątpliwy urok i wagę. Na nieszczęście jednak w większej części tych myśli nie ma żadnych, a przynajmniej głębszych, myśli”. I choć cytowane przezeń utwory Konopnickiej dzisiejsi badacze prawdopodobnie zinterpretowaliby zupełnie inaczej, przez wypowiedź O. Remusa przemawia chęć przede wszystkim dosłownego potraktowania określonych fragmentów. ” (*Pamiętnik*, „Nowiny” 1880, dodatek tygodniowy do nru 266: 26 (14) IX)

przedstawione w omawianym szkicu, uchodziły za kontrowersyjne pod względem naukowym i były poddawane krytyce<sup>49</sup>. Trudno też się w tej czy owej pracy z owego okresu dopatrzeć stosownych pogłębień i szczegółowych rozpatrzeń, np. rozmaitych cyklicznych przemian oraz związanej z ich obrazowaniem biegłości (lub ułomności) warsztatowej u poetki. Pojawiły się te pierwiastki w zainteresowaniach ciągłych i czasem odwzajemnionych przez Konopnicką. Pokazać zaś je mogą stosowne prace studyjno – analityczne, a najlepiej badania zjawisk recepcji, swoistych autorskich dwugłosów etc.<sup>50</sup>

Do pewnego stopnia pokrewna z prezentowanym w *Poeta jako człowiek pierwotny* stanowiskiem zdaje się opinia dwudziestowiecznej badaczki – Marii Dłuskiej, która zwraca uwagę na współwystępowanie personifikacji i motywów przyrody: „U Konopnickiej raz po raz spotykamy się z personifikacjami. Dominują one w metaforyce związanej z przyrodą (jeszcze jeden punkt styczny z poezją ludową), przenikają do uczuć osobistych i przekształcają jedno i drugie w poetycki świat baśni”<sup>51</sup>.

Ważnym kryterium znaczenia poety jest, jej zdaniem, jego stosunek do trzech rzeczy: miłości, przyrody i śmierci. W ten swoisty, bardzo uproszczony i prawdopodobnie niezamierzony sposób Dłuska podkreśla również topikę rytmu życia

<sup>49</sup> Zob.: H. Struve, *Wstęp krytyczny do filozofii*. [...], Warszawa 1903, s. 212; A. Mahrburg, *Animizm w poezji*, „Głos” 1896, nr 30-31 – według niego animizm realny człowieka pierwotnego nie ma związku z animizmem formalnym późniejszych poetów.

<sup>50</sup> Odpowiedni rekonesans badawczy przeprowadziłam w pracach: *Piotr Chmielowski o poezji Marii Konopnickiej*, [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999; *Dwugłos: Świętochowski – Konopnicka*, [w:] *Świętochowski i rówieśnicy*, red. B. Mazan, Z. Przybyła, Kraków 2001.

<sup>51</sup> M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, z. 1, s. 6-21; cyt. wg przedr. w: *eadem, Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970, s. 422.

w poezji Konopnickiej: jego koncepcję (zakorzenienie w naturze – przyroda) i niektóre etapy (młodość – miłość; moment ostatni – śmierć).

Badaczka zaznacza dużą wrażliwość poetki na przyrodę. Píše:

[...] ani stosunek do śmierci, ani stosunek do miłości, ani nawet wrażliwość społeczna nie dorównują u niej wrażliwości na przyrodę [...]. Poetka, o czymkolwiek pisze, najchętniej wchodzi na motywy związane z przyrodą. Dokonywa się w niej jakby nieustanna bezwiedna ucieczka w świat przyrody i jeżeli nie jest on punktem wyjścia, to staje się punktem dojścia [...]. Obrazy natury i jej reminiscencje wdzierają się u Konopnickiej wszędzie<sup>52</sup>.

W relacyjnym raczej opracowaniu Dłuskiej brak jednak bezpośredniej próby wyciągnięcia wniosków o roli, jaką mogą u Konopnickiej spełniać tak częste odniesienia do elementów przyrodniczo-krajobrazowych.

Anna Kamińska owo zamiłowanie Konopnickiej do motywów przyrody nazywa „jedną z najważniejszych obsesji poetyckich” autorki *Imaginy*. Co ważne, zwraca również uwagę na fakt, że owe wizje przyrody rzadko funkcjonują u Konopnickiej bezcelowo. Ich sens naddany Kamińska postrzega jako „pełne siły i energii rozdawanie siebie, swej osobowości na zjawiska przyrody, dochodzenie aż do utożsamiania się z siłami przyrody”. Poetka współczesna dostrzega także rolę odwołań do przyrody w procesie poetyckiego wyrażania stanów wewnętrznych Konopnickiej:

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 420-421.

Mimo staroświeckości słownictwa jest tu coś bardzo nowoczesnego i bliskiego nam w sposobie ujmowania przyrody, w sposobie przemieszania poetyckiego zjawisk zewnętrznych z wewnętrznym światem człowieka przeżywającego<sup>53</sup>.

Odnotować można tu powinowactwa z wcześniejszymi ustaleniami Julii Dickstein-Wieleżyńskiej, która w monografii *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli* – wobec coraz nowszych opracowań uznawanej dziś przez literaturoznawców za nieco przestarzałą<sup>54</sup> – uznaje odniesienia do motywów przyrody jedynie za narzędzie wyrazu orientujące refleksje Konopnickiej przede wszystkim na człowieka:

Późniejszy bieg miał wykazać, że za cały wykładnik świata starczy jej jeden objaw: człowiek, widziany od strony losów swoich – dola ludzka. Przyroda sama w sobie, bez jedyne go klucza, który jej otwiera przestrzeń i czasy, bez choćby analogii z tym jedynym zrozumiałym dla nie elementem, jest beztreściowa<sup>55</sup>.

Zdefiniowanie odwołań Konopnickiej do motywów przyrody jako klucza do poetyckich refleksji o człowieku włącza je tym samym do topiki antropologicznej, w obrębie której znajdują się również odniesienia do pojęcia rytmu życia ludzkiego.

Na niebanalne, przydatne w obrazowaniu fenomenu życia, wykorzystanie przez Konopnicką motywów przyrodniczych, a ściślej – pejzażowych, wskazują prace Tadeusza Budrewi-

---

<sup>53</sup> Zob. A. Kamieńska, Wstęp, w: *Maria Konopnicka, Wiersze wybrane*, Warszawa 1965, s.12.

<sup>54</sup> Zob. np. W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984, s. 5.

<sup>55</sup> J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927, s. 5.

cza<sup>56</sup> i Bogdana Mazana<sup>57</sup>. Budrewicz odnosi się przy tym także do nowelistyki Konopnickiej, za główną rolę pejzażu uznając w niej „umiejętne godzenie realistycznego opisu z symbolicznym podtekstem utworu”<sup>58</sup>. Obydwaj literaturoznawcy dostrzegają w poetyckich pejzażach Konopnickiej treści nadane, do których odsyłają na przykład „epitety nastrojowe” (określenie T. Budrewicza). Wiążą je również z zagadnieniami egzystencjalnymi, także z motywami upływu czasu i przemijania ludzkiego życia. Mazan opiera się po części na ustaleniach romantyków, „przekładających” motywy przyrody na „pejzaże duszy”:

Romantycy postrzegali naturę jako byt samoistny i uduchowiony albo jako medium między człowiekiem a transcendencją. Przeformułowali postawę przeżywającego podmiotu. Jego uczucia zaczęły się więc uwydatniać w bliskim związku z naturą [...], której tajemne znaki, choć bywały stylizowane, należało przede wszystkim odczytywać poprzez pryzmat osobliwej jedności charakterologicznej: osobowości odpowiadającej typowi krajobrazu<sup>59</sup>.

Mazan uważa, że dzięki motywom pejzażowym, odtwarzanym w poezji – także u Konopnickiej – w rozmaity sposób, można pokusić się o odszyfrowanie podmiotowego krajobrazu duszy, a czasem również swoistego światopoglądu twórcy. Jego zdaniem Konopnicka konstruuje pejzaże „zarówno naturalne, jak i społeczne, intymne, emocjonalne oraz jakże często formy hybrydyczne”. We wszystkich jednak poszukiwanych

---

<sup>56</sup> T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, w: *Konopnicka, Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 70-90.

<sup>57</sup> B. Mazan, *Alternatywa...* s. 318-406.

<sup>58</sup> T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej ...*, s. 73.

<sup>59</sup> B. Mazan, *Alternatywa...*, s. 337.

w poezji Konopnickiej zjawiskach przyrody za najważniejszy uznaje „przekaz odśrodkowy”, skupiony na „ja” wewnętrznym, duchowym twórczyni. Przyroda, jak pisze, została „autentycznie włączona w świat ludzki i transcendentny, a jej rysy znalazły odpowiedniki wśród wartości duchowych”<sup>60</sup>.

Praca Mazana okazuje się również niezwykle nowatorska ze względu na przyjęte założenia badawcze. Prowadzone w niej rozważania na temat Konopnickiej biegną torem wyznaczanym przez motyw róży, niezwykle często obecny w poezji autorki *Imaginy*, a przez badacza uznany za swoisty atrybut poetki. Nacechowana symbolicznie róża zawęży poetyckie krajobrazy do minipejzaży, ale też perspektywa mikroświata leżała w zamierzeniach literaturoznawcy.

Dla rozważań o topice rytmu życia – a więc pewnego kontekstu antropologicznego – cenne są również spostrzeżenia na temat personifikacji motywów roślinnych, w wypadku pracy Mazana chodzi o różę:

Róże Konopnickiej pseudonimowane przez [...] cząstki organiczne [np. wymieniane wcześniej przez badacza usta, pierś, łono – przyp. A. B. – K.], żyją częstokroć – poetycko zantropomorfizowane – podobnie jak ludzie i inne twory przyrody. Służą wtedy rozmaitym przestrogom i radom, refleksjom metafizycznym oraz rozmyślaniom nad bytem teraźniejszym i przyszłym, nierzadko przybierając formę retorycznych pytań lub ekstatycznych wykrzyknień inspirowanych przez zagadki istnienia albo pejzaż wiosenny, letni lub jesienny, przypominający modernistyczne krajobrazy ducha<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 358.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 356.

Jak pisze Budrewicz, u Konopnickiej „opisywanemu krajobrazowi zawsze towarzyszy człowiek i jego (zazwyczaj społeczne) problemy”<sup>62</sup>. Owo stałe łączenie natury i ludzi określa jako humanizację pejzażu, kategorię stałą zarówno dla krajobrazów rodzimych, jak i obcych. Inną towarzyszącą Konopnickiej w refleksji pejzażowej kategorią, jaką badacz wyróżnia, jest czas.

Tak w rodzimej tradycji, jak i w znakach kultury oglądanych pod włoskim niebem, poetka dostrzegała jakąś ciągłość ludzkich przeznaczeń, postaw i reakcji. Niepomniernie górowała ona nad zadumą o własnej, ulotnej egzystencji (choć i takie motywy się spotyka)<sup>63</sup>.

Budrewicz zauważa również, że Konopnicka opisując elementy rodzimego krajobrazu kreuje je z perspektywy chłopskiego bohatera lirycznego. „Bliskie sercu realia okolicy tłumaczą wtedy przewagę emocji nad opisem”<sup>64</sup>. Z taką perspektywą badawczą łączą się z całą pewnością wcześniejsze uwagi Kamieńskiej, która pisząc o ludowych stylizacjach poetyckich Konopnickiej stwierdza:

Można by jedynie przypuszczać, że niekiedy poetka wyraża w tych ludowych stylizacjach własne przeżycia i emocje, wkładając je w usta chłopa i w ten sposób dając im jakby społeczną, ponadjednostkową nobilitację. Konopnicka utożsamia się ze swoim

---

<sup>62</sup> T. Budrewicz, *op. cit.*, s. 85.

<sup>63</sup> T. Budrewicz, *op. cit.*, s.83.

<sup>64</sup> Jw., s. 85. Na konstrukcję podmiotu lirycznego, którym jest reprezentant ludu, zwraca również uwagę B. Mazan. Jego zdaniem formuła taka pozwala na wyrażenie ludowych postaw, przeżyć i ocen moralno-obyczajowych. (Zob. *Wieszczka pokolenia pozytywistów*, s. 35).

bohaterem, przemawia przez niego, szuka języka odpowiedniego jego sposobowi odczuwania i wyrażania się, oczywiście w poetyckiej sublimacji słowa literackiego<sup>65</sup>.

Według przypuszczeń Kamieńskiej ludowość jest jedynie maską poetycką Konopnickiej. Warto tutaj nadmienić, że językoznawca Władysław Zelech zauważa: „częste stwierdzenia o ludowym rodowodzie poezji Konopnickiej nie znajdują potwierdzenia w badaniach statystycznych struktury językowej”<sup>66</sup>. Kamieńska wiąże ów brak z faktem, że „jeszcze nie przyszedł czas [jak pisze o epoce Konopnickiej] na wtargnięcie do wiersza prozaizmów, gwary, języka chłopskiego”<sup>67</sup>. Kunszt ludowych odniesień Konopnickiej tkwi zatem nie w dosłowności, lecz w prostocie nacechowanej subtelnością<sup>68</sup>. Budrewicz natomiast łączy odwołania Konopnickiej do ludowości raczej z zagadnieniem języka ezopowego<sup>69</sup>. Poetka operuje skrótami myślowymi, z których znaczna część nie opisuje rzeczywistości – tak jak życzyliby sobie tego niektórzy dziewiętnastowieczni krytycy Konopnickiej – lecz aktywizuje

---

<sup>65</sup> A. Kamieńska, *op. cit.*, s.13.

<sup>66</sup> W. Zelech, *Statystyczna struktura językowa poezji Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 192, s. 293.

<sup>67</sup> A. Kamieńska, *op. cit.*, s. 13.

<sup>68</sup> W przekonaniu B. Mazana stylizacja ludowa u Konopnickiej ujawnia się w zakresie słownictwa, składni i wrażliwości melicznej (*Wieszczka pokolenia pozytywistów*, s. 33, 35). Podobne stanowisko – zob. J. Rozin, *Maria Konopnicka. Dzwony*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966, s. 176-190; szczegółowe rozważania na ten temat zob. A. Śledziewski, *Konopnicka a folklor*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976, s. 153-227).

<sup>69</sup> O łączeniu wątków ludowych i patriotycznych zob. też B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

„podskórną” warstwę znaczeniową<sup>70</sup>. Wiersze Konopnickiej zawierają jego zdaniem

[...] romantyczny mesjanizm i idee wolnościowe, ale pokazane tak, by prosty czytelnik mógł się z tymi hasłami identyfikować, bo zostały wyrażone w znanych mu, codziennych obrazach. Mówi więc poetka o „żniwach”, „plonach”, „siewaczach” na „ojczystym zagonie”. Zwykły obraz wsi? Lecz zwykle uprawia się zagon „ojcowy”! Przymiotnik „ojczysty” odnosi ów pejzaż do wartości patriotycznych<sup>71</sup>.

Biorąc pod uwagę perspektywy, jakie dawała stylizacja ludowa w „przemycaniu” treści narodowowyzwoleńczych i patriotycznych, a więc jej nośność, można też chyba dokonać szerszego założenia: ów folklor i wszelkie odniesienia do gminu, w bliskim poetce romantyzmie postrzeganego wszak jako grupa ludzi pozostających w niczym nie zmałym kontakcie uczuciowym ze światem, potrzebny był Konopnickiej jako tworzywo topiczne, pozwalające wyrazić ścisły związek człowieka z naturą i jej prawami, a co za tym idzie, opisać naturalny rytm życia ludzkiego. Co więcej, jeśli podążając animistycznym „tropem” Świętochowskiego uznamy lud za przedstawiciela pierwotniejszej formy kultury, to ludowy i jak najbardziej tradycyjny sposób postrzegania i opisywania

---

<sup>70</sup> „Motyw pszczoły i ula nie tyle więc opisuje rzeczywistość, ile odnosi się do stylu myślenia, w którym aktywowano narodowy mit Piasta. Rzadkie lokalizacje geograficzne polskiego krajobrazu (*Wisła, Kraków, Warszawa, Na Kurpiach*) tworzą czytelny system aluzji historycznych, przypominających dni narodowej chwały i podtrzymujących nadzieje narodowowyzwoleńcze. W obraz rodzimego pejzażu wplata też poetka znaki wspólnoty religijnej i etycznej (np. *Na lechickim polu*)” (T. Budrewicz, *op. cit.* s. 82).

<sup>71</sup> T. Budrewicz, *op. cit.* s. 83.

świata stanowić powinien najwłaściwsze tworzywo obrazowania rzeczywistości<sup>72</sup>.

Spośród kolejnych etapów życia ludzkiego najszerzej chyba badacze odnieśli się do zagadnienia śmierci. Petrażycka-Tomicka uważa, że obecność refleksji na temat śmierci jest dowodem poetyckiego geniuszu Konopnickiej. („Myśli o śmierci i jej znaczeniu w ludzkości i we wszechświecie świadczą o wysokiej kulturze umysłowej – genialnej poetki”)<sup>73</sup>. Dickstein-Wieleżyńska pisze o „jawnym przymierzu” i „cichej zgodzie” Konopnickiej ze śmiercią<sup>74</sup>. Obie badaczki dostrzegają, że śmierć w pojęciu Konopnickiej nie jest etapem życia ostatnim; uznają, że po pierwsze – otwiera ona nadzieję na etap następny, jakim jest zmartwychwstanie, po drugie – dopiero z perspektywy śmierci można realnie spojrzeć na swoje życie: „Śmierć zdaniem Konopnickiej zabija znikomy kształt życia, ale samego życia nie zabija, owszem – jest jego odnowicielką. [...] Śmierć jest dla Konopnickiej tak dalece pracownicą życia, iż myśl o grobach prowadzi ją w przyszłość daleką, świetlistą” (Petrażycka). „Charakterystyczne dla niej [Konopnickiej] jest, że śmierć pojmowana przede wszystkim jako ucieszenie, tym samym spływa się z dziedziną, która najwięcej dla niej mówi o życiu” (Wieleżyńska).

Tadeusz Budrewicz pisząc o motywie śmierci w poezji Konopnickiej zwraca uwagę na możliwości jej zobrazowania tkwiące we wspomnianym już pejzażowaniu:

---

<sup>72</sup> Warto w tym miejscu dodać jeszcze spostrzeżenie Kamieńskiej, że ludowość Konopnickiej nie polega tylko na stylizacji i nawiązaniach do form zewnętrznych, np. pieśni ludowej, ale na „wczuciu się w rolniczy sposób myślenia i odczuwania” (op. cit. s. 14).

<sup>73</sup> J. Petrażycka-Tomicka, *Konopnicka w świetle własnych utworów*, Kraków 1920, s. 77.

<sup>74</sup> J. Dickstein-Wieleżyńska, op. cit., s. 176.

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. I w takim języku, w syntetycznych złomkach krajobrazu, można zadawać najprostsze i najważniejsze pytania o treść życia, sens śmierci... Odpowiada na nie poetka czasem z odcieniem pesymizmu (*Ach, złudą jest...*), częściej jednak mamy obraz ciszy, ukojenia, wtapienia się w usypiającą przyrodę. Niemal zawsze, gdy pisze o śmierci, używa rzeczownika „ziemia”<sup>75</sup>.

Aspekty krajobrazowych technik „malowania” śmierci – na przykład poprzez barwy i kreślenia miejsc „typowych” – wydobywają również badacze odwołujący się do wspomianej już ludowości. Analizując pokrótce wiersz *Wsiąłem ci ja w czarną rolę...* B. Mazan pisze: „W oczach smętnie filozofującego ojca cały pejzaż wiejski, zamknięty w okolicach grobu (redukcja charakterystyczna dla twórczości ludowej), zasnuty jest kirem: w żałobie są *tarniny czarnej krzaki*, pochówek przyjmuje *czarna rola*”. Dalej dodaje również: „Przykłady posłużenia się epitetem „czarny” można uzupełnić o oryginalne peryfrazy śmierci (jak: *ujrzeć czarną świecę, dojść do czarnej bramy*), ażeby uwypuklić zawartą w tytule oraz incipicie *czarną rolę*”<sup>76</sup>.

Na „agrarny” sposób obrazowania, jaki stosuje w swych wierszach Konopnicka, zwraca uwagę Barbara Bobrowska. Zadaniem badaczki podyktowany jest on żywotnością mitu eleuzyjskiego. Bobrowska omawia również szeroko korespondencje tego mitu z chrześcijaństwem, a zwłaszcza obecne

---

<sup>75</sup> T. Budrewicz, *op. cit.* s. 90.

<sup>76</sup> B. Mazan, *Wieszczka pokolenia pozytywistów*, s. 33, 36. Podobne rozważania u J. Rozin w analizie *Dzwonów*.

u Konopnickiej sugestie o proveniencji biblijnej, związane z wyobrażeniami Boga-siewcy, „zasiewów ziemskich i Bożych”. Podnosi również patriotyczny wymiar tych motywów:

W patriotyczno-programowej poezji Konopnickiej najważniejszą funkcję pełnią – zgodne z duchem Pisma Świętego – sugestie wskazujące na miłosierdzie i sprawiedliwość Bożą: wiara w obietnicę siania z płaczem, a żęcia w radości, przeświadczenie, że ziarno musi obumrzeć, aby wrócić do życia<sup>77</sup>.

W swoich analizach motywu siewcy i ziarna w poezji Konopnickiej Bobrowska porusza również zagadnienie ludowości (do którego częściowo już odnieśliśmy się w tym rozdziale). Zdaniem badaczki symbolika siewcy i ziarna realizuje się u Konopnickiej nadto poprzez motywy związane z kręgiem tematycznym pracy na roli, kojarzonym odwiecznie z warstwą chłopską. Powołując się na opinię Bolesława Leśmiana o „odkryciu ludu” właśnie przez Konopnicką, Bobrowska – włączając się tym samym do kręgu literaturoznawców dyskutujących o ludowości w poezji autorki *Pana Balcera w Brazylii* – uważa:

„Odkrycie ludu” przez autorkę *Z łąk i pól* dla literatury polskiej polega na odsłonięciu w jego myśleniu, wzorcach wartościowania i zachowań – uniwersalnych struktur archetypicznych, które, jak odwieczny rytuał cyklu przyrodniczego – obumierania i odradzania się – stwarzają perspektywę ciągłości<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, s. 197.

<sup>78</sup> B. Bobrowska, op. cit., s. 213.

Podkreśla łącznie przez poetkę wątków ludowych z religijnymi, a w szczególności rolę ludu w procesie narodowowyzwoleńczym:

Symbolika ziarna u Konopnickiej wiąże się z retoryką szczególnego posłannictwa w dziele odkupienia i odzyskania ojczyzny nie tyle całego narodu, co ludu polskiego. Do roli tej jest on szczególnie predestynowany dzięki cechującym go cnotom właściwym samemu Chrystusowi: pokorze, cierpliwości i wierze, albowiem „cierpliwy jest lepszy niż mocny, opanowany od zdobywcy grodu” (Prz 16, 32), a Bóg błogosławi sprawiedliwego, zapewniając mu zbiory stokrotne (Rdz 26, 12).

Eleuzyjsko-chrześcijańska symbolika – siewcy i ziarna, będąca jednym z tematów poruszanych przez Bobrowską, stanowi doskonały punkt odniesienia w rozważaniach o obecnych w poezji Konopnickiej: motywie śmierci i perspektywie wielowymiarowo rozumianego zmartwychwstania i odrodzenia.

Inspiracją dla badaczy był również temat śmierci widoczny w nowelistyce Konopnickiej. W szczególny sposób traktują go – przytaczane i uruchamiane tutaj jako materiał kontekstowy – rozprawy Zofii Mocarskiej-Tycowej<sup>79</sup> i Bogdana Burdziej<sup>80</sup>.

Mocarska uważa śmierć za temat uniwersalny – dygresyjnie warto tu zaznaczyć, że takie rozumienie przybliża go do kategorii toposu – i nieodzowny w refleksji o człowieku:

---

<sup>79</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, s. 127-146; eadem, *Cykl Marii Konopnickiej „Na normandzkim brzegu”*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 121-131.

<sup>80</sup> B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska XLIX, Toruń 1997, s. 3-17.

Skoro wszystkie ludzkie sprawy spełniają się między narodzinami i śmiercią, to rzeczą oczywistą jest, iż literatura opowiadając wciąż i stale o człowieczeństwie i o losie ludzkim, nie może wciąż i stale nie opowiadać o tych dwóch wydarzeniach ekstremalnych. Należą one do stałych i uniwersalnych jej tematów, choć bardzo różnie traktowanych i z różną chęcią i częstotliwością podejmowanych. Nierównie jednak bardziej intrygującym tajemnicą, grozą i ostatecznością pozostaje fenomen końca niż początku<sup>81</sup>.

Stanowisko Tycowej świadczy o podobnych co u Petrażyckiej i Dickstein-Wieleżyńskiej przesłankach dotyczących wartości śmierci jako elementu dopełniającego życie. Zdaniem badaczki, podstawą do podejmowania zagadnień życia i śmierci – dodajmy na marginesie, że uwaga ta dotyczyć może zarówno prozy, jak i poezji – był antropocentryzm, właściwy epoce pozytywizmu (podobne przekonanie w odniesieniu do poezji Konopnickiej stanie się zasadą organizującą później naszą rozprawę). Dodatkowo, przede wszystkim w prozie, przyjęty postulat realizmu „skłaniał do przedstawienia wszystkiego, co składa się na prawdę życia ludzkiego, a zatem i momentu ostatecznego”<sup>82</sup>. Niezwykle ważne w rozprawie

---

<sup>81</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, s. 127.

<sup>82</sup> Jw., s. 129. Tycowa tak rozwija swoją koncepcję: „Śmierć jednakże, w takim ujęciu, była wydarzeniem należącym do porządku ludzkiej egzystencji i służyła wszechstronniejszemu zaprezentowaniu życia, jako że zamykając je dopisywała zarazem osobistemu i społecznemu losowi człowieka dodatkową, pełniejszą eksplikację. Wykluczało to wszelkie pytania o tajemnicę śmierci, o jej fenomen. Dopiero rozwijając się, przemieniając się wraz ze swoją epoką, tracąc ową optymistyczną *młodość*, czyli starzejąc się – i konsumując rezultaty swojego filozoficznie – światopoglądowego rodowodu, dojrzewała ówczesna proza do podjęcia właściwej refleksji o śmierci”. Taka wykładnia, zastosowana do poezji Konopnickiej, dawałaby także możliwości orzeczenia pewnego rodzaju etapowości, cykliczności samego procesu twórczego poetki, preferującej na określonych etapach twórczości rozważania o kolejnych okresach ludzkiego życia.

Tycowej są ponadto stwierdzenia na temat sakralizacji i indywidualizacji opisywanych przez Konopnicką scen śmierci oraz przekonanie o konieczności włączenia do refleksji o życiu i śmierci odniesień religijnych.

Bogdan Burdziej rozważa śmierć w kategorii fenomenu, zajmującego w nowelistyce Konopnickiej miejsce „nader eksponowane”. Stawia tezę: śmierć jest centralnym problemem nowelistyki Konopnickiej przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku; zaś za materiał literacki szczególnie obfitujący w motywy śmierci uznaje tomy *Moi znajomi* oraz *Na drodze*. Własne badania pozwalają Burdziejowi na stwierdzenie, że Konopnicka, jak niewielu jej współczesnych patrzy na świat *sub specie mortis* oraz że „stara się przeniknąć tajemnicę życia od strony, zdawałoby się całkowicie niedostępnej ludzkiemu poznaniu, od strony śmierci”<sup>83</sup>. Burdziej wysuwa nader ciekawą konkluzję swoich rozważań:

Konopnicka patrzy na nią [śmierć] jako na „zdarzenie” fundamentalne, dzięki któremu w ogóle możliwa jest ludzka egzystencja. Człowiek w prozie Konopnickiej jest śmiertelny, jest bytem-ku-śmierci. Uwięziony w ciele, na wzór św. Pawła i mistyków chrześcijańskich łaknie wyzwolenia przez śmierć do rzeczywistości wiecznej. I na tę chwilę przygotowuje się za życia. Dlatego zawsze ma ona dla niego wymiar etyczny, jako rozliczenie ze światem, oraz religijny jako przygotowanie do połączenia z Bogiem<sup>84</sup>.

Warto zatem z całą pewnością, mając oczywiście na uwadze dokonania innych badaczy i uwzględniając ich różnorakie

---

<sup>83</sup> B. Burdziej, *op. cit.*, s. 6.

<sup>84</sup> B. Burdziej, *op. cit.*, s. 17.

spojrzenie na twórczość autorki *Roty*, przesunąć centrum zainteresowania jej poezją na zawartą w niej, a być może nawet – jak zasygnalizowano we wstępie – nadrzędną i organizującą twórczość poetycką Konopnickiej, antropologiczną, czy też może bardziej antropozoficzną, refleksję i spróbować opisać, w jaki sposób autorka *Imaginy* realizuje topikę rytmu życia ludzkiego.

Tak się przedstawia zasadniczy sens poszukiwań i ustaleń w niniejszej publikacji.

## **ROZDZIAŁ II**

**Życie.**

**Poetyckie koncepcje  
i definicje**



Poezja Konopnickiej przynosi liczne rozważania o życiu ludzkim. Egzystencjalny rzeczownik „życie” jest jednym z najczęściej używanych przez Konopnicką wyrazów w jej poezji<sup>1</sup>. Świadczy to o indywidualnych poszukiwaniach odpowiedzi na podstawowe i towarzyszące ludziom od wieków pytania dotyczące ludzkiej egzystencji: czym jest życie i jaka jest jego natura? Pytania te prawdopodobnie towarzyszyły poetce cały czas. Wiersze będące poetyckim wyrazem takich rozmyślań publikowała już na początku swej drogi twórczej<sup>2</sup>.

Znamienny w tego typu rozważaniach jest opublikowany już w pierwszej serii poezji utwór *Co to jest życie?* Tytułowe pytanie powtarzane jest jako anafora w każdej strofie. Każda zwrotka stanowi również próbę odpowiedzi na to pytanie, a zawartą w utworze koncepcję życia, tak bardzo czytelną i w różnorodny sposób rozwijaną i trawestowaną w całej późniejszej twórczości Konopnickiej, z całą pewnością można nazwać myślą nadrzędną jej antropologicznej refleksji.

W wierszu *Co to jest życie?* poetka zaznacza przede wszystkim zmienność, przemijalność życia, określając je jako „oś przemian i ruchu”. Posługując się metaforą przyrodniczą podkreśla jego uroki i obecność w życiu miłość:

Co to jest życie? – Uśmiechy wiosenne,  
Smer pocałunków, jutrenka spłoniona,

---

<sup>1</sup> Zob. W. Zelech, *Statystyczna struktura językowa poezji Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 192, s. 291.

<sup>2</sup> „Konopnicka bowiem dość wcześnie zauważyła brak odpowiedzi różnych systemów na pytanie smutnego i bladego człowieka o sens życia (Co to jest życie?)”, Z. Przybyła, *Poetycka zmiana warty w pozytywizmie*, w: *Asnyk i Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Częstochowa 1997, s. 28.

Zroszone róże, marzenia półsenne,  
Uścisk, co splata ramiona...<sup>3</sup>

Życie ludzkie w pojęciu Konopnickiej jest „rozłamane w sobie”. Przyczynę rozłamu upatruje poetka w sprzecznej „podwójności” człowieka złożonego z ducha i materii<sup>4</sup>. Z jednej strony człowiek uważa się więc za istotę doskonałą, a jego życie „w błękitach ma swoją koronę”, z drugiej – podlega śmierci, jak całe inne stworzenie. Widoczny wymiar życia zdominowany jest przez przemijalność i znikomość, intelektualna jego strona w platoński sposób dąży do nieśmiertelności:

Dotkniesz go ręką – garść pyłu i błota  
Myślą – iskra nieśmiertelna.

Ta dwoistość życia przejawia się nie tylko w aspekcie – powiedzmy – swoiście metafizycznym, ale i w jak najbardziej

<sup>3</sup> *Co to jest życie?*, w: M. Konopnicka, *Poezje*, oprac. J. Czubek, t. 1, Warszawa [1915], s. 103. Utwory Konopnickiej cytowane są według wydań: M. Konopnicka, *Poezje*, t. 1-8, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, Warszawa [1915-1916], słowo wstępne H. Sienkiewicza; M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925; M. Konopnicka, *Imagina*, wstęp A. Kamieńska, nota edytorska J. Bartnicka, Warszawa 1980. Dalej stosowana jest lokalizacja skrócona. *Wiersze*: dwie liczby w nawiasie, liczba zapisana cyframi rzymskimi oznacza tom edycji Czubka, liczba zapisana cyframi arabskimi – stronicę; *Imagina*: Im oraz numer strony w wykorzystywanym wydaniu; *Pan Balcer w Brazylii*, PB oraz numer strony w wykorzystywanej edycji.

<sup>4</sup> „Rozłam” obecny w tradycji biblijnej – tu przede wszystkim w listach św. Pawła; swoją realizację ma także – na podbudowie filozofii platońskiej – w systemach religijnych wschodnich, także nieobcych Konopnickiej – zob. W. Olkusz, *Oddźwięki myśli indyjskiej w twórczości lirycznej Marii Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego”, Filologia Polska 1997, s. 67-078. Do tradycji biblijnej i chrześcijańskiej i wizji człowieka jako continuum duchowo-maturalnego, dla którego część dostępną zmysłowo charakteryzuje znikomość i brak trwania, a w sensie nadzmysłowym przeznaczeniem może być niebo odsyła również interpretacja tego utworu dokonana przez Krzysztofa Bilińskiego, por: tenże, *Motywy biblijne we wczesnej twórczości Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Vratislaviensis. Prace Literackie” LV, Wrocław 2015, s. 86-87

konkretnym wymiarze ludzkiego bytowania; w tym wymiarze polega na zhierarchizowaniu społeczności ludzkich i nierówności materialnej żyjących. W wierszu wskazują na to przekonanie przeciwstawiane sobie metafory: „żebracze łachmany” i „purpura królów”. Wyraźnie podkreśla poetka także trudną stronę życia:

Trud bez zapłaty, samotność i wzgarda,  
Znój krwawy czoła i łzy krwawe oka,  
Boleść, jak groby, czarna i głęboka,  
Dola sieroca i twarda! (I, 103)

Poezja autorki *Imaginy* obfituje w liczne i różnorodne metafory określające ludzkie życie. Niekiedy Konopnicka rozbudowuje je w szerokie obrazy poetyckie. Skala możliwości stosowanych w metaforyce życia warunkowana jest poprzez złożoność kluczowego pojęcia, którą poetka wyraźnie dostrzega. Jego bogactwo sygnalizuje chociażby poprzez motto cyklu *Linie i dźwięki*:

Roztęczone na zjawiska,  
W milion kształtów życie błyska,  
W milion dźwięków drga... (V, 75)

Kreując indywidualne wizje, poetka posiłkuje się również stałymi wyobrażeniami i określeniami życia, zachowując w ten sposób pewną jedność z tradycją kultury śródziemnomorskiej. Takie właśnie wyobrażenia realizowane są z pewnością poprzez porównania życia do wędrówki; z tym niezwykle powszechnym sposobem postrzegania egzystencji wiązać się mogą na przykład spotykane u Konopnickiej meta-

fory życia jako drogi, choćby w wierszu *Non dolet* czy w utworze *W smutku*. W drugim z wymienionych tu utworów życie przedstawiane jest ponadto jako droga naznaczona cierpieniem – „życie ciernista jest droga”. Z postrzeganiem życia jako drogi koresponduje wyobrażenie człowieka jako *homo viator* – pielgrzyma, którego doczesne bytowanie jest tylko tymczasową gościną na ziemi. Z takim prawdopodobnie ujęciem spotykamy się w wierszu *Ty mi, nocy...*:

Już mam dosyć, już mam dość  
Tej gościny smętny gość; (III, 24)

Pewną transformacją pojęcia wędrówki byłoby zapewne wyobrażenie życia jako biegu. W wierszu *Ty gwiazdo* poetka mówi o takim właśnie przetrwaniu życia – „dokonam biegu”. Uderzające jest tu oczywiście podobieństwo do biblijnego zapisu w liście świętego Pawła<sup>5</sup>. W tym samym wierszu życie nazwane jest jeszcze dniem pracy najemnej<sup>6</sup>; metafora taka w pewnym sensie wykazuje podobieństwo znaczeniowe do życia – czasowej gościny na ziemi.

Innym wykorzystywanym wcześniej wyobrażeniem życia jest porównanie go do snu<sup>7</sup>. Metafory „życia sen” używa Konopnicka w wierszu *Ignotus*. Porównanie do snu obecne jest również w wierszu *Na skrzydłach pieśni* („życie z swą nędzą się prześni”) oraz w utworze *Stworzenie człowieka*:

---

<sup>5</sup> Por. 2 Tm 4,7. Bierzemy pod uwagę *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 poprawione, Poznań-Warszawa 1980. W lokalizacji cytatów biblijnych wykorzystywać będziemy zwyczajowo przyjęty zapis skrótów, zob. tamże, s. 13.

<sup>6</sup> Tu również dostrzec można inspirację biblijną, por. Mt 20,7

<sup>7</sup> Motyw obecny choćby u Calderona, *Życie snem*.

Błogosławiony owoc ten  
 U bożych stóp,  
 Co prześni z tobą życia sen  
 I życia grób! (IV, 135-136)

Podobnie tradycyjny wymiar ma metafora „życia nić”. Jest ona obecna w utworze *Fatum do Lykofrona*, stylizowanej replice na wiersz galicyjskiego pozytywisty (zob. dalej). W odróżnieniu jednak od greckiej tradycji, w której nić żywota przędła bogini przeznaczenia (mojra Kloto), w wierszu Konopnickiej czyni to każdy człowiek:

Sam sobie życia nić przędzie każdy z żyjących,  
 Sam w sobie nosi swe losy, ktokolwiek rodzi się na świat. (V, 93)

Prezentowane tutaj także przekonanie o odpowiedzialności za własne losy zbliża koncepcję Konopnickiej do eksplloatowanej w epoce Młodej Polski wizji człowieka jako kowala własnego losu<sup>8</sup>. Jest to poniekąd również rozliczenie się z pojęciem *fatum*, pojmowanym jako ściśle zaplanowany przez bogów los człowieka, na który nikt nie ma wpływu<sup>9</sup>. Ponieważ każdy odpowiada za swoje losy, tkwi ono (*fatum*) w samym człowieku, jest – według jej wizji – wagą, na szalach której ścierają się siły i wola życia. W pewnym związku z określeniem „życia nić” pozostaje również obraz życia jako jednego z tkaczy, z wiersza *Sąd*:

---

<sup>8</sup> Motyw wykuwania własnego życia zawiera również wiersz *Obielił nam...*  
 Do roboty – walić w młoty  
 O kowadło życia...  
 W huku, w trzasku, w iskier blasku  
 Krzesać serca bicia! (III, 81)

<sup>9</sup> Por. A. Asnyk, *Lykofron do Fatum*, w: *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 391– 393.

I tak na krańcach bytu,  
 Wskróś mroków i wskróś świtu,  
 Z przepaści do zenitu,  
 Dwie chwieją się rozpaczę,  
 Rwą przędzę swą dwaj tkacze,  
 Śmierć jęczy, życie płacze... (IV, 143)

Do jednej z bardziej powszechnych w tradycyjnym sposobie myślenia o życiu metafor należy również pochodzące z wiersza *Przygrywka* (inc. *Wiejcie więc znowu...*) określenie „zegar życia”<sup>10</sup>.

Inną używaną przez Konopnicką metaforą jest „dzwon życia”. Funkcjonuje ona w wierszu *Nasza harfa*, przy czym w kontekście uruchomionym w utworze można postrzegać ją także jako życiodajne bicie serca:

Rozkoszy dreszcz to był i wybuch wiosny,  
 Dzwon życia, co w pierś kołata. (VI, 20)

W tym samym wierszu poetka stosuje jeszcze – mieszczące się w podobnym polu semantycznym dźwięków – skojarzenie „pieśń żywota”. Z wyobrażeniami życia jako *carmen* koresponduje osobista, prezentowana w jednej z dygresji pieśni szóstej *Imaginy*, wizja Konopnickiej, w której świat i istniejące na nim życie dokonały się w akcie twórczym Boga-poety:

---

<sup>10</sup> „Zegar życia” odsyła do odmierzanych przezeń godzin. Warto także nadmienić, iż na przykład w myśli hellenistycznej pojęcie godziny – *hora* – stosowano do czasu w ogóle, zarówno np. do pór roku, jak i do konkretnego czasu wykonywania jakiejś czynności. Na ten temat zob. G. E. R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w]: *Czas w kulturze*, wybór i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 209. Jako przenośnia dla określenia czasu pojęcie godziny funkcjonuje też w Biblii, por. np. Koh 3, 1; Mt 24, 36; Mt 25, 13; J 2, 4; J 7, 30; J 8, 20; Ap 14, 7; Ap 17, 12 oraz w części tradycyjnych modlitw chrześcijańskich (jak choćby „Święta Maryjo, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej”).

Śmiem wierzyć, że Bóg był potężnym wieszczem,  
 Kiedy wyrzucał z myśli swoich światy  
 I trącał lutnię mórz wieczystych dreszczem  
 I noc w gwiaździste oblekał makaty,  
 I objaśniony słońc lecących deszczem  
 Z strof granitowych stwarzał poematy,  
 I w pieśni, która płomieniami bucha,  
 Pomyślał wielką rzecz – ludzkiego ducha. (Im, 99)

„Dźwiękowej” metaforyzacji bliskie może być również – zaczerpnięte z wiersza *Kto mi to dał* z cyklu *Z daleka* – określenie „życia krzyk i ból” lub po prostu „krzyk życia” z wiersza *Pod okienkiem mojej izby...* czy „życia wrzawa” z *Ty, gwiazdo...*

Bardzo wiele metafor życia oscyluje wokół doświadczenia ruchu, dynamiki i życiowego pędu. W takim kręgu znaczeniowym mieszczą się takie zwroty jak „życiowa burza” (*Z dziejów pieśni*), „prądy życia” (*Wskróś nocy*), „pulsy życia” (*Z długiej się nocy*), „ruch życia mozolny” (*Modlitwy wiosenne*), „życia ruch” (*Pusta, martwa...*). Niezwykle dynamiczny obraz życia zawiera się również w porównaniu go do „leżącej do szturmu konnicy” (Im, 136).

Konopnicka wiąże również życie ludzkie z różnymi żywiołami. Zabieg taki ma wymiar symboliczny i pozwala wpisać życie ludzkie w rytmy natury i scharakteryzować człowieka jako jej część.

Żywioł wody<sup>11</sup> pozwala poetce nazywać życie po prostu wodą życia lub wodą wszechżywota – jak na przykład w wierszu *Kto z nas pomni*.

---

<sup>11</sup> Przekonanie o wyjątkowości wody towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Żywioł wody obecny jest w opisach stworzenia świata w Księdze Rodzaju, a także w większości mitów. W myśli filozoficznej woda jako prapoczątek wszelkiego by-

Odwiecznym symbolem życia i śmierci, do którego często uciekała się Konopnicka, jest morze. Na przykład w wierszu *Na morzu w ciszę* dokonuje poetyckiego porównania szumu morskiej fali i bicia ludzkiego serca. Wyraża się tutaj również niepewność, co właściwie – życie czy śmierć – jest przyniesione przez morze:

Jestże to szum? Jestże to śpiew?  
 Fali czy serca bicie?...  
 Czy morze gra? Czy moja krew?  
 Czy idzie śmierć, czy życie?... (IV, 221 – 222)

Warto zwrócić również uwagę na wiersz *Życie – morze*. Jest on rozbudowanym porównaniem przebiegu ludzkiego życia do przypływów i odpływów morza<sup>12</sup>. Stanowi tym samym

---

tu łączy się przede wszystkim z koncepcją Talesa z Miletu. Historycy filozofii streszczają ją następująco: „A zatem, różnaitość rzeczy – to woda w różnych stanach i różnych modyfikacjach. Woda jako praatworzywo jedyne i wieczne, bez początku i końca, występując w różnych stanach na pewien czas przybiera postać kamienia, drzewa, powietrza, człowieka, itd. Do tego przetwarzania się w różne rzeczy woda nie potrzebuje żadnej siły zewnętrznej, gdyż sama jest źródłem własnej siły. Tym samym woda jest przyczyną ruchu, życiem, *duszq*” (K. Leśniak, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972, s. 46). Nic dziwnego, że literaturoznawców interesuje ten żywioł – zob. np. B. Wolska, *W świecie żywiołów, Boga i człowieka. Studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995; *Oblicza wody w kulturze*, red. Ł. Burkiewicz, P. Duchliński, J. Kucharski, Kraków 2014; *Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce*, red. I. Hubicka, S. Pavlenko, K. Arciszewska-Tomczak, Gdańsk 2020.

<sup>12</sup> Jest to w pewnym sensie wygodna dla Konopnickiej metafora, chętnie przez nią używana w refleksjach egzystencjalnych. W cyklach *Morze* i *Listy znad morza* poetka wykorzystała morze na sposób romantyczny – jako obraz do pewnego stopnia oddający nieskończoność, bezmiar i nieznane. O tym traktuje rozdział ostatni niniejszej publikacji. Jako kontekst do wymowy wiersza *Życie – morze* szczególnie ważna jest koncepcja morza – również w jakimś stopniu charakteryzującego życie ludzkie – w cyklu opowiadań *Na normandzkim brzegu*. Doskonale omawia ją Z. Mocarska-Tycowa w opracowaniu *Cykl Marii Konopnickiej „Na normandzkim brzegu”* [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 121-131. Morze w tych utworach Konopnickiej wyznacza, zda-

doskonałe świadectwo wpisania ludzi w rytmy natury. Człowieka będącego kolejną częścią natury – „równym prawem przyrodzenia” – można opisywać w taki sam sposób, w jaki pisze się o przyrodzie i jej zjawiskach. Przyptyw morza, wyrzucający na brzeg jego bogactwa, symbolizuje w wierszu ludzką młodość z całym bagażem jej przeżyć, pragnień i marzeń. Wnętrze młodego człowieka wzbiera – właśnie jak morze – bombardując niejako świat wszystkim, co w nim tkwi. Zapachu człowieka ubywa również niczym wód morskich w czasie odpływu:

Morze cofa swoje wody,  
Mgleje przyptyw fal;  
Zapaleniec stygnie młody

Zmiany w naturze ludzkiej nie kończą jednak życia, które biegnie nieubłagane. Przygaszonemu człowiekowi kolejne przyptywy przynoszą jedynie smutne wspomnienia:

Smutny zbiera snów pamiątki,  
Roniąc perły – łyzy...(VII, 54)

---

niem badaczki, przestrzeń natury, która poprzez dynamikę, ruch i zmienność ukazuje mobilność bytu. Jest ponadto sprawcą wydarzeń i zachowań w świecie ludzkim. Tycowa dodaje: „Jest to mobilność osobliwa, bo uwięziona w wahadłowym, rotującym ruchu: przyptywów i odpływów, zbliżeń i przyborów oraz oddaleń i ubytków; ona też determinuje także sam rytm działań w świecie ludzkim” (*op. cit.*, s. 124). Na regułę cykliczności rządzącą światem przedstawionym *Na normandzkim brzegu* zwraca również uwagę L. Magnone. Ponadto, odwołując się do krytyki feministycznej, zauważa: „Rytm dominujący w utworze to przede wszystkim rytm kobiecy: kobieta bowiem, jak morze, podlega zmianom faz księżycy”, por. L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, s. 370.

Zbliżona to topiki morskiej jest również metafora „ogromną falą uderza w nas życie” z czwartej pieśni *Imaginy*. Ową „falę życia” Konopnicka wiąże tu z procesem kreacji nowych form, metaforę poprzedza bowiem refleksja o czasie nazwanym „wielką godziną tworzenia”.

Z polem semantycznym wody mają również związek wartościowane negatywnie metafory: zastosowana w *Imaginie* – „męty życia” oraz w *Echach florenckich* – „bagno żywota”. Podobnie wartościowane jest w wierszu *Toast* życie ludzi i cywilizacji, które tworzą się następująco:

Ludy się kędyś prą falą mętą,  
Szumem ich wzbiera dziejowe tętno, (II, 215)

Z symboliką morską ma również związek refleksja z wiersza *Mewy*. Do tytułowych mew porównuje w nim poetka – zamknięte w pojęciu serca – ludzkie pragnienia i uczucia<sup>13</sup>:

O serce, między niebem a ziemią zakłęte!  
Serce, rozjęciem skrzydeł na zorzach aż święte  
Anielskie wzloty twoje w jutrzeńkach się ważą...  
Lecz niech los – pachol ciśnie wpółzgniłą zanętę  
Wnet ty, o najsrebrzystsze, ty, o wniebowzięte  
Z krzykiem żądzy nań spadasz i zwierzęcą twarzą. (IV, 166)

Dwoista natura ludzka sprawia zatem, że życie człowieka upływa w rozdarciu pomiędzy wartościami symbolizowanymi przez niebo i ziemię. Podobną sytuację rozdarcia – czy może

---

<sup>13</sup> W *Panu Balcerze w Brazylii* natomiast Konopnicka tworzy wizję mew-pośredników pomiędzy ziemią (a raczej morzem) i niebem. Kobiety płynące w stronę Ameryki wierzą, że zmarłe podczas podróży statkiem i wyrzucane do morza dzieci unoszone są przez mewy i rybitwy na uplecionej przez Boga sieci prosto do Niego (zob. PB, 41).

raczej ścierania się przeciwstawnych sił w walce o człowieka, jego losy i charakter jego życia – kreuje Konopnicka w pieśni drugiej *Imaginy*.

Życie nazywane jest też źródłem; w *Zimie do poety* określane jest jako „żywota źródł świeży”. W wierszu *Pszczelarkom polskim* nazwane jest ono źródłem gorzkim. Podkreślana często gorycz takiego źródła odnosi się do nieodłącznych od życia smutku i cierpienia. Wizję zaprawioną goryczą egzystencji prezentuje Konopnicka także w częściowo już omawianym wierszu *Toast*. Życie nazwane jest w nim „wielkim piwnicznym”, który serwuje pełen goryczy kielich<sup>14</sup>. (Kontrastowo w *Imaginie* poetka tworzy metaforę „puchar rozkoszy, który życie chyli” określającą życie szczęśliwe i pełne miłości; w pewnej opozycji „smakowej” do goryczy jest również „życia plastr miodu złotego” z wiersza *U bram Awinionu*). Prawdziwie żyje więc tylko ten, kto nauczył się pewnej odporności na cierpienie i mężnie je znosi: „To tylko żyje, co żyć ma siłę”. Swoistym dopełnieniem tej refleksji, w połączeniu z nią przypominającym wręcz konstrukcję bliską sylogizmowi, wydaje się natomiast wers z wiersza *Ignotus*: „Kto żyć ma siłę – ten życia król”.

Frazeologia związana z wodą pozwala także dociekać zagadnień stanowiących istotę życia, pojmowaną jako głębia. W sposób szczególny poetka podkreśla to we *Fragmencie*. *Życie – jak woda*. Głębia życia ma gorzki posmak, charakteryzują ją te same cechy, co żywioł morza – wiry, przepaście, burzliwa fala. Postawa podmiotu lirycznego wskazuje jednak na przekonanie, iż – paradoksalnie – tylko taka woda zaspokaja pragnienia człowieka:

---

<sup>14</sup> Metafora „kielich goryczy” jest w kulturze tradycyjna, por. Mt 26, 39; Łk 22, 42.

O, płytkie wieku i powszednie zdroje!  
 Płomień pragnienia pali wargi moje,  
 A przecież od was odwracam ja głowę  
 I rzucam wasze ochłody perłowe...  
 Ty, głębio życia, ty pój mnie na ziemi  
 Przepaści twoich wodami gorzkiemi!  
 Dla ust, spalonych tajemnym pożarem,  
 Otchłań niech będzie kipiącym pucharem!  
 Słona łez fala o pierś niech mi bije...  
 Niech piję gorycz – lecz z morza niech piję! (II, 191)

Konkluzja tego wiersza sprowadzić by się mogła zatem do stwierdzenia, że prawdziwe jest tylko życie naznaczone goryczą i cierpieniem<sup>15</sup>. Podobne przekonanie zawiera wiersz *Toast*, z uwagi na swoistą obrazową celność przypomniany (poprzez nieco zniekształcony cytat) w najbardziej może esencjonalnej powieści młodopolskiej<sup>16</sup>. Metafory „głębina życia” używa Konopnicka także w wierszu *Toast z oddali*.

Materiału do poetyckich definicji życia dostarczają Konopnickiej także skojarzenia z żywiołem ognia<sup>17</sup>. W wierszu *Fa-*

<sup>15</sup> Na wielokrotnie akcentowane przez Konopnicką w wierszach i prozie przekonanie o konieczności istnienia cierpienia w życiu zwracali uwagę liczni badacze – w głównej mierze omawiający motywy religijne w poezji Konopnickiej – zob. np.: J. Dickstein-Wieleżyńska, *Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927, Z. Mocarska-Tycowa, *Motywy biblijne w poezji Konopnickiej*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, S. Fita, Lublin 1999. W cytowanym już opracowaniu *Na normandzkim brzegu* Z. Mocarska-Tycowa pisze: „W ujęciu Konopnickiej – ból jest substancją życia i jedyną treścią dziejów ludzkości, zawiera w sobie całość doświadczenia egzystencjalnego. Ale nie tylko – ból jest bowiem jedyną esencją bytu – zasadą wszelkiego bytu [...]”. Zdaniem badaczki wyrażona w *Na normandzkim brzegu*, ale również – dodajmy – całej twórczości Konopnickiej, koncepcja życia jako cierpienia zbliża poetkę do romantycznej i modernistycznej liryki bólu istnienia (Z. Mocarska-Tycowa, *op. cit.*, s. 128).

<sup>16</sup> Zob. W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s.91.

<sup>17</sup> W kontekście życiodajnego ognia należy odwołać się przede wszystkim do mitu prometejskiego. Ogień symbolizuje życie również w tradycji chrześcijańskiej, poprzez odniesienia do kojarzonego z ogniem Ducha Świętego. Znacznie bardziej

*tum do Lykofrona* „ogniem żywota” nazwany jest mityczny ogień skradziony przez Prometeusza bogom z Olimpu. Życiowym zadaniem człowieka jest natomiast, już w wymiarze symbolicznym, podtrzymywanie owego ognia. Rola ta wiąże się dla Konopnickiej z – sygnalizowanym już wcześniej na podstawie tego wiersza – przekonaniem o indywidualnej odpowiedzialności każdego człowieka za własne życie i jego losy:

A nie widziano przez wieki,  
Aby ten upadł,  
Kto jasne życia ognisko w piersi rozpałił  
I przy najwyższym swym prawie, przy prawie życia stał silnie (V, 93)

Owo podtrzymywanie ognia – zwłaszcza w wierszu *Fatum do Lykofrona*, nawiązującym do tradycji antycznej – możemy

---

dosłownie zdawał się rozumieć ogień jako życiodajny pierwiastek Heraklit z Efezu. Według niego ogień jest zasadą świata, *arche* całego życia na ziemi. Za słuszością przyjęcia ognia jako substancji pierwotnej przemawiała zdaniem Heraklita zarówno destruktywna siła tego żywiołu, jak i dobrodziejstwa, które z niej wypływają – światło i ciepło. „Wszak światło i ciepło, produkty ognia, to warunek wszelkiego życia, a zmiany temperatury to główna przyczyna różnorodnych zmian zachodzących w ciałach nieorganicznych. [...] Spływając z górnych regionów świata [ogień] zamienia się w powietrze, potem w wodę, z kolei przekształca się w najdalsze przeciwieństwo ognia, w ziemię. Wydawałoby się, że ciężka i masywna ziemia nie podlega już żadnym dalszym zmianom. Ale tak nie jest. Ziemia bowiem wydziela wyziewy i przechodzi stopniowo w wodę, która przybiera postać wilgotnych, a następnie suchych, świecących chmur i w ten sposób powraca do górnych regionów ognia, łącząc się z nim. Cykl się zamyka, ale się nie kończy. Zaczyna się bowiem proces odwrotny” (K. Leśniak, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972, s. 84). Najnowsze badania historycznofilozoficzne odchodzą od tak dosłownego pojmowania ognia jako *arche*, akcentując znacznie bardziej istotną rolę pojęcia *zmienności*; ogień w swej najmniej stałej, w pewnym sensie ulotnej strukturze miał być według tych koncepcji doskonałym wyrażeniem owej zmienności. Innym pochodzącym od Heraklita określeniem owej zmienności jest wszak słynne „*panta rei*”, wyraźnie wiążące pierwszą zasadę z żywiołem antagonistycznym względem ognia – wodą. Być może zatem nie chodziło myślicielowi z Efezu o pierwiastki w sensie fizycznym, ale o samą dynamikę bytu, doskonale obrazowaną przez wspomniane dwa żywioły.

rozumieć również jako obowiązek troski o ogień paleniska domowego, symbolizującego życie zarówno rodziny, jak i państwa.

Z pojęciem życia jako palącego się w człowieku boskiego ognia koresponduje również symbolika wiersza *Przed świtem*. Tutaj Konopnicka uruchamia kontekst chrześcijański. Dawcą życia jest Bóg, w wierszu nazwany królem świata, który ma przyjść, aby „płomień życia w nas zaniecić”. W podobnym sensie w wierszu *Na mroźnym niebie* poetka używa również pojęcia „życia skry”. Metafora ta mieści się w polu semantycznym ognia. Jako synonim życia pojawia się tutaj duch, rozumiany w utworze jako odpowiednik duszy. Z tak zbudowanego obrazu wyłaniałaby się więc wizja ożywienia człowieka – „rozpalenia” w nim życia – poprzez tchnienie w niego cząstki Boga, za jaką chrześcijaństwo uważa duszę<sup>18</sup>. Wymienić można tutaj ponadto wyrażenie „żar życia” (4 VII 1890). Jeśli życie jest płomieniem, gasi go śmierć. O tak pojętym życiu Konopnicka pisze w częściowo już omówionym wierszu *Co to jest życie?*

Płomyk co gaśnie przy śmierci podmuchu,  
I znów się chwyta pochodni... (I, 102)

Do zakresu semantycznego ognia należałoby zaliczyć także, jak się zdaje, motywy kuźnicy, w której płonie „ogień żywota” (*U Pięciu Stawów*).

W innych poetyckich wizjach Konopnickiej życie bierze swój początek w ziemi. Czytelnym świadectwem takiego przekonania poetki jest porównanie zawarte w pieśni pierw-

---

<sup>18</sup> Por. Rdz 2, 7.

szej *Imaginy*: „Życie – to ziemia, to łono jej świeże”. W *Wiosennym witaniu ziemi* poetka właśnie do ziemi wprost kieruje słowa: „Znów do płodnego przytulisz nas łona”; buduje również apostrofę: „O złoty szybie, skąd życie wybucha!”. Powiązanie życia z ziemią, zwłaszcza zaś z jej płodnością (płodne łono), w pełni upoważnia do opisywania go później za pomocą obrazów z kręgu znaczeniowego natury i jej porządku.

Najbardziej jednak celnym zabiegiem poetyckim, uzmysławiającym ów początek wzięty z ziemi, jest porównanie jej do matki. Dwie kolejne strofy *Wiosennego witania ziemi* kończy Konopnicka kolejno wersami „Ty – nasza matka” oraz „Ty – nasze życie”. Antropomorfizowana matka-ziemia wykreowana jest również w wierszach *U grobu Pergolesa* i *Stworzenie człowieka*. W obu utworach życie rodzi się w jej łonie. W obu czytelne jest także nawiązanie do osoby Matki Boskiej, co świadczyć mogłoby o pewnym zsakralizowaniu rodzącej życie ziemi.

W *Stworzeniu człowieka* Konopnicka dokonuje poetyckiej parafrazy sytuacji Zwiastowania. W tradycyjnym powitaniu anielskim imię „Maria” zostało zamienione na „Ziemia”:

Zdrowaś ty, Ziemi, pełna łask,  
Z tobą jest Pan! (IV, 135)

Ziemia odpowiada słowami Matki Boskiej znanymi ze sceny zwiastowania. (Te same słowa przytacza Konopnicka jeszcze w wierszu *W mojej małej, niskiej izbie...*: „Czarna ziemia w rosach szepce... / »Służebnica otom boża...«”). Człowiek słusznie nazwany jest zatem w tym utworze synem ziemi. Zarazem życie ludzkie wiązane jest w tym wierszu z takimi

doznaniaми jak ból i grzech. Pojawiają się równocześnie z człowiekiem, będą zatem stale mu towarzyszyć. Wiersz zawiera również inne znane wyobrażenie o powołaniu człowieka do życia. Jest nim tradycyjny, oparty na mitologiczno – biblijnej tradycji obraz ożywienia, poprzez Boskie tchnienie, człowieka ulepionego z ziemi<sup>19</sup>. Zawiera się on w słowach:

Wstań, glino! Oto dech mój tchnę w twa bryłę ciemną...

[...]

Bij, chwilo! Powstań, prochu! Mój dech stwarza ciebie! (IV, 136)

Podobne znaczenie ma również *incipit* wiersza *Proch ziemi...*: „Proch ziemi, w ziemi mam kres”. Także i tutaj człowiek to po prostu „syn ziemi wzgórz”. Z jego życiem także związane jest cierpienie – poetka zaznacza to poprzez metaforę człowieka: „syn bólu i poznania”. Warte podkreślenia jest tutaj owo zestawienie bólu i poznania. Według opisu biblijnego właśnie chęć poznania dobra i zła spowodowała na człowieka Boskie przekleństwo wygnania z raju, cierpienia i rodzenia w bólu<sup>20</sup>. Ziemia jest zatem początkiem i końcem ludzkiego życia – takie przekonanie eksponuje Konopnicka w przytaczanym już zdaniu „proch ziemi, w ziemi mam kres”. Takiej wizji dotyczy również wiersz *Gdybym...* z tomu *Z mojej biblii*. Ziemia nazwana jest w nim domem, z którego człowiek wyszedł i do którego wróci w odpowiednim czasie. Świadomość taka oswaja z myślą o śmierci, pozwala pojąć naturalną kolej

<sup>19</sup> Można tutaj odwołać się do mitu o Prometeuszu, por. także Rdz 2, 7. Ciekawa w tym miejscu wydawać może się również następująca opowieść: „Powiada się, że poeta Dawid Maria Turollo, mówiąc o życiu i śmierci, o cierpieniu i nędzy, które przenikają całe ludzkie życie, powołał się na przykład olśniewający w swej prostocie: Bóg ulepił człowieka nie z gliny i wody, lecz z gliny i łez” (*Radość niedoskonała. Anegdoty ze świata chrześcijańskiego*, red. G. Bedetti, Warszawa 1994, s. 81).

<sup>20</sup> Por. Rdz 3, 1-24.

rzeczy oraz chroni człowieka przed bezsensownym buntem przeciwko Bogu i odwiecznemu porządkowi świata:

Gdybym ze złota powstał, mógłbym się tym smucić,  
 Że w proch i w glinę ziemi mam się zaś obrócić;  
 Mógłbym, nakrywszy głowę, ze skargą sięść w progu,  
 Przeciw śmierci głos podnieść i przeciwko Bogu.

[...]

Alem ja z prochu tego, z tej wzięty jest ziemi,  
 Dokąd się zaś powrócę za laty mojemu.  
 Po co mi skargi szerzyć, że stanę się pyłem?  
 Do domu mego wrócę i będę, czym byłem. (V, 55)

Takie obrazowanie ziemi koresponduje również z metaforą wiersza *Adesso Parla*. Zmarli nazwani są w utworze tymi, którzy są blisko „łona ziemi”, ich mogiły mogą natomiast uzmysławiać żywym własny początek, z ziemi wzięty. Refleksja na grobach jest niczym powrót do domu i do początku swego bytu.

W wierszu *U grobu Pergolesa* inspiracją przejmującej wizji życia ludzkiego jest motyw *Stabat mater dolorosa*.... Podmiotem mówiącym w parafrazowanej pieśni jest jednak nie Matka Boska, lecz matka-ziemia. Jest ona również Matką Bolesną, co podkreślają dwa charakterystyczne wersy: „O, ja ziemia, ja matka rodząca boleśnie!”, a także: „Oto w bólach zrodziłam ból, co się zwie życie...” (IV, 168).

Z żywiołem ziemi nieodłącznie wiąże się również porównanie życia do pola uprawnego<sup>21</sup>. „Żywota polem” nazwane jest ono w wierszach *Na nieśmiertelnym żywota polu* i *Rok Nowy*.

---

<sup>21</sup> Dużą częstotliwość „metaforyki agrarnej” w poezji autorki Imaginy podkreśla w swoim artykule D. Urbańska, *Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2.

W wierszu *Sybilla pisze* życie ma naturę powietrza. Jest silnym duchowym tchnieniem, szukającym ujścia i ożywiającym glinę, z której ulepiony jest człowiek. Konopnicka tworzy w tym wierszu aksjologiczną opozycję przestrzenną (góra – dół) dla owej siły:

I wzleci w wiecznym pędzie  
 Na jasnych zórz krawędzie  
 I życiem to zwać będzie...  
 I spadnie w wiecznym pędzie  
 Na czarnej posian grzędzie,  
 I śmiercią to zwać będzie... (IV, 131)

O podobnym „tchu żywota” poetka pisze jeszcze we *Fragmencie*. W *starości swojej...*, natomiast w utworze *Na cmentarzu w Montmorency* używa sformułowania „wicher życia”. Wszystkie te motywy pozwalają na asocjację z biblijnymi obrazami życiodajnego boskiego tchnienia obecnego w akcie stworzenia świata i człowieka<sup>22</sup>.

Widać wyraźnie, że metafory życia ludzkiego pochodzą z różnych pól semantycznych. Wykazują przy tym ogromne podobieństwo do metaforyki stosowanej przez poetów Młodej Polski<sup>23</sup>. Wszystkie jednak podkreślają u Konopnickiej dynamikę życia, jego zmienność i ruch. Poetka ukazuje wpływ

<sup>22</sup> Por. Rdz 1, 2; Rdz 2, 7. Odnośnie do pierwszego z wymienionych fragmentów tłumacze i komentatorzy Pisma dodają, że istnieje możliwość przekładu Ducha (unoszącego się nad wodami) jako „tchnienie” lub „wiatr”.

<sup>23</sup> Zob. M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988. Tutaj szczególnie rozdziały: „Pole życia” i „chaosu wydma”. O typie wizualności projektowanym przez młodopolskie metafory pojęciowe (s. 247-266) oraz „Błysk obrazu”. W kręgu metafory heraklitejskiej i bezoglądowego obrazu poetyckiego (s. 267-283).

życia choćby poprzez refleksyjną uwagę w wierszu *Wieczór już...: „Życie przechodzi, pomija, potraça”*.

W prezentowanej w taki sposób świadomości poetyckiej Konopnickiej życie musi wiązać się z kategorią czasu – ten jest wszakże miarą zmian. Stąd nieprzerwanemu, dynamicznemu „dzianiu się” życia musi towarzyszyć biegnący czas. Jego upływ, realizujący się w każdej, najmniejszej nawet chwili, podkreśla poetka „złotą myślą” z wiersza *Wstań, o dziecię...: „Życie – w chwilce, co ucieka”*.

Niczym heraklitejski mędrzec Konopnicka wyraźnie i czytelnie akcentuje w swej poezji, towarzyszący powszechnej zmienności – wyrażonej we wspomnianym już sformułowaniu *pantha rei*<sup>24</sup> – upływ czasu. Przekonanie to prezentuje w przeróżnych refleksjach, od kolokwialnych niemal określeń, np. „mijały ranki i noce schodziły” (Im, 137), po wyszukane i przesyczone duchem teorii filozoficznych porównania i metafory.

Konopnicka zaznacza, że człowiek nie jest w stanie ogarnąć intelektualnie czasu, mimo iż jest świadkiem i głównym uczestnikiem historii, którą bieg czasu wyznacza. Podkreśla to w słowach pieśni siedemnastej *Imaginy*:

Nie dognasz czasów – czasów świadku!  
One pęd mają i lot swój osobny,  
Któremu żadna nie dotrwa kronika,  
Nim skryptor tytuł wypisał ozdobny,  
Czas spłodził chwilę, a chwila już znika. (Im, 223)

---

<sup>24</sup> „O każdej rzeczy można mówić, że jest i że nie jest, gdyż nawet do tej samej rzeki nie można wejść dwa razy, bo nowe prądy wciąż napływają. Nie można nawet dotknąć dwa razy tej samej rzeczy, bo zanim się obrócisz już rzecz ta jest inna, już przybrała nową formę. Tak więc cały świat ustawicznie się zmienia, a to co ludzie mają za byt trwałe, jest dla mędrcy wiecznym przemijaniem, przekształcaniem się i rozplywaniem” (K. Leśniak, *op. cit.*, s. 86-87).

Konopnicka uchwyciła w tym fragmencie pewien paradoks. Zakłada się, że każda próba zapisu wydarzeń stanowi w jakimś sensie próbę zatrzymania czasu. Tymczasem potrzebny już na zapisanie czegokolwiek czas ciągle przecież płynie, zatem „uchwycenie” nawet chwili jest po prostu niemożliwe. Nie da się w stuprocentowo aktualny sposób zapisać teraźniejszości. W dwudziestym wieku podobny paradoks przedstawiła w jednym ze swoich wierszy Wisława Szymborska<sup>25</sup>.

Przekonanie o powszechnej zmienności i towarzyszącej jej płynności czasu obecne jest także w dygresjach *Imaginy*. Do wyrażenia tego Konopnicka ponownie wykorzystuje obraz morza. Warto również zauważyć, że obraz czasu, jaki poetka tutaj kreuje, jest odniesieniem do temporalności jako pewnego nadrzędnego wymiaru. W nim bowiem – w czasie – zawierają się podrzędne wobec niego „wieki” i „dzieje”, będące wszak już same w sobie swoistą jednostką upływu czasu:

O wielkie czasu, o bezbrzeżne morze!  
 Gorzkie i słone są od łez twe wody.  
 Ty jako pianę wyrzucasz w przestworze  
 Z głębin swych wieki, dzieje i narody.  
 Pod wielką idziesz i nieznaną zorzę,  
 A twoje jasne, obojętne chłody  
 Z niepowstrzymaną i fatalną siłą  
 Unoszą w otchłań wszystko, co już było. (Im, 142)

Poprzez sygnalizowaną już w odniesieniach do *Imaginy* wizję upływających „wieków” i „dziejów” Konopnicka odnosi

---

<sup>25</sup> „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,  
 pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości”.  
 (W. Szymborska, *Trzy słowa najdziwniejsze*, w: *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996, s. 182).

się również do problemu przemijania narodów, kultur i cywilizacji. Jest to także jedna z możliwości rozważania zmienności ludzkiego życia<sup>26</sup>. W wymiarze ziemskim wszystko jest przemijające i śmiertelne, również każda cywilizacja.

Poetka pisze o czasie często personifikując to pojęcie. W pieśni ósmej *Imaginy* uosabia pojęcie wieczności, której w pewien sposób podległy jest czas:

Czas – ciemna przędza, którą wieczność zwija  
O pierwszej, światom błyskającej zorzy, (Im, 116)

Zauważyć można tu pewną analogię do greckich wierzeń w mojrę, która przędzie nić ludzkiego życia i przeznaczenia (analogia ta została wcześniej wyłączona z rozważań o losie w życiu ludzkim).

Choć na przykład w *Imaginie* poetka nazywa czas „bożym rabem”, w utworze *Czas* jest on siłą dziejową, noszącą znamiona boskości. Upersonifikowany ma naturę człowieka-wędrowca.

...Szedł, zanim spostrzegłam, że idzie; iść będzie, gdy oczy  
moje nie będą już oglądały śladów stóp jego. Imię jego:  
Niestrudzony. Bóg zatrzymał się w dniu siódmym, lecz on  
i w tym dniu szedł także. (VII, 61)

Na naturę czasu jako wiecznego podróznika wskazuje również nazwanie go w *Imaginie* Ahaswerusem: „To Ahaswe-

---

<sup>26</sup> Konopnicka byłaby tu w zgodzie również z filozofią pozytywistyczną, która zakładała między innymi, że to, co człowiek uważa za cywilizację, element wytwarzanej przez siebie kultury wyższej, jest jedynie jednym z przejawów rozwoju natury, a tym samym podlega jej przemijaniu i rytmiczności.

rus, to on, to czas kroczy” (Im, 116)<sup>27</sup>. W innym fragmencie poematu Konopnicka rozbudowuje porównanie upływającego czasu w obszerny obraz. Wykreowany wędrowiec przemierza swą drogę w półświatku, w letargu (można tu doszukać się kolejnego nawiązania do obrazów życia jako drogi i jako snu). Nie przywiązuje się do niczego, niczego nie posiada i nie zna celu swej pielgrzymki:

Wpółnieprzytomny poszedł w niemym śnieciu.  
 Tak idzie człowiek, który na swej drodze  
 Wszystko porzuca i wszystko utraci.  
 On kroczyć daje w półmartwo swej nodze  
 I blade czoło za siebie obraca.  
 Obłok znikomy i wiatr mu za wodze,  
 Jak błędny ogień idzie a powraca  
 I otwartymi szeroko oczyma  
 Nie widzi nawet, co go trzyma.  
 Tak idą chwile i tak idą wieki,  
 I beznadziejne całe pokolenia... (Im, 128-129)

W sposób szczególny czas ulega personifikacjom w wierszu *Z dziejów pieśni*. W kolejnych strofach drugiej części utworu utożsamiany jest odpowiednio ze śmiercią, aniołem zmartwychwstania, a także Bogiem. Atrybutem czasu jako śmierci jest kosa. Jako anioł (postać anioła, zwłaszcza anioła śmierci czy zmartwychwstania, omówiona zostanie jeszcze w innych częściach niniejszej publikacji) otwiera groby, a poprzez refleksję o „próżnej żałobie” niesie perspektywę życia przyszłego.

---

<sup>27</sup> Włączenie się Konopnickiej poprzez refleksję prozatorską w ciekawy nurt pozytywistycznych dywagacji o Żydzie Wiecznym Tułaczem, trawiącym życie na ciągłej wędrówce, sygnalizuje B. Mazan, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 420, 422, 440.

go. Jako Bóg czas posiada władzę rozdzielania sławy i decydowania o losach stworzenia. Domeną czasu jako Boga jest również nagradzanie i zapłata za uczynki, a wreszcie – błogosławieństwo. Konopnicka konstruuje je na wzór ośmiu błogosławieństw biblijnych:

Błogosławiona  
Pieśń, co zasiewa przyszłości nasiona!  
Wy, co słuchacie jej, błogosławieni!... (I, 47)

W innej realizacji cechą upersonifikowanego czasu jest nieśmiertelność, a przy tym, co ciekawe, poprzez odwołanie do obrazu umierającego Boga – które ze względu na nieśmiertelną wedle religii chrześcijańskiej naturę Boga zakłada perspektywę zmartwychwstania – poetka podkreśla także możliwość cyklicznego pojmovania czasu<sup>28</sup>:

Czas-Cyrenejczyk, co krzyże podpira  
Jest nieśmiertelny, jak Bóg, choć umiera. (Im, 116)

Istotne jest również, że większość obszarów dostarczających Konopnickiej możliwości zmetaforyzowania poetyckiego opisu życia – jak choćby filozoficzne koncepcje wody i ognia jako pramaterii czy rytmika funkcjonowania przyrody, w której poetka „osadza” człowieka – odnosi się do pojęcia cykliczności, ważnego dla nas w „przełożeniu” wizji Konopnickiej na pierwiastki życia ludzkiego.

O przekonaniu, zakładającym cykliczność i częściową powtarzalność czasu danego do przeżycia człowiekowi, świad-

---

<sup>28</sup> W swoich wierszach Konopnicka wprowadza motyw feniksa, symbolizującego właśnie tak pojmovany czas; do tego symbolu nawiążemy jeszcze później, w rozdziale *Topika zmartwychwstania i odrodzenia*.

czyć może u pisarki choćby akcentowanie specyfiki dotyczącej początku roku<sup>29</sup>. Jest co najmniej kilka wierszy zatytułowanych *Nowy Rok*, *Rok nowy* czy *Powitanie roku*. W ostatnim z wymienionych utworów Nowy Rok nazwany jest zorzą na pochmurnym niebie „okręgów żywota”. Życie przedstawione jako okrąg – poprzez symbolikę tej figury geometrycznej – jest najbardziej czytelnym podkreśleniem przez Konopnicką pojęcia cyklu<sup>30</sup>.

Ze względu na swoisty charakter twórczości, pochodzącej z lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia, na całkiem odrębne omówienie zasługuje z całą pewnością specyficzne pojmowanie życia, jakie poetka prezentuje – częściowo w cyklu *Głosy ciszy* – a przede wszystkim w tomie *Z ksiąg ducha*, rozpoznanym jako przejaw mistycyzmu i częściowo już omówionym przez badaczy Konopnickiej<sup>31</sup>. Ten etap twórczości Konopnickiej Grażyna Borkowska nazwała „dopełnieniem motywów”. Zdaniem tej badaczki poetka uległa syndromowi poetyckiej starości, objawiającemu się pragnieniem syntezy i uniwersalizacji. „Mistyczna nuta nie stanowiła przełomu, lecz raczej do-

<sup>29</sup> Powszechne jest przecież w kulturze czynienie na Nowy Rok postanowień, tradycyjnie już zakładających zmiany i rozpoczynanie „wszystkiego od początku”.

<sup>30</sup> „Cykliczność zjawisk, z ukierunkowaniem końcowego etapu procesu w taki sposób, że dąży on do złączenia z etapem początkowym, pozwala na jej symbolizację za pomocą takich figur jak krąg, spirala i elipsa. Mając charakter cykliczny wszystkie procesy zbiegają się (składają się bowiem z elementów takich jak ruch w przestrzeni, przebieg w czasie, zmiana formy czy położenia), czy będzie to rok, czy miesiąc, tydzień, dzień, bądź też życie ludzkie, życie kultury lub rasy” (J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 99).

<sup>31</sup> Zob. np.: J. Petrażycka-Tomicka, *Mistycyzm Konopnickiej*, Lwów 1924; J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927; Z. Przybyła, *Poetycka pneumatologia Marii Konopnickiej*, w: *Asnyk i Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Częstochowa 1997; G. Borkowska, „Późna” *poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów*, [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002.

pełnienie twórczości ukierunkowanej dotąd bardziej doraźnie na kwestie patriotyczne, społeczne, ludowe”<sup>32</sup>.

Wykorzystując tę uwagę możemy również stwierdzić, że mistyczny etap twórczości autorki *Roty* jest dopełnieniem także jej wcześniejszych rozważań na temat życia. Z jednej strony przywoływany na początku wiersz *Co to jest życie?*, który uznano tu za utwór otwierający ciąg refleksji egzystencjalnych, z drugiej – poezja zwana „późną” – *Z ksiąg ducha* oraz *Głosy ciszy* stanowią klamrę antropologicznych refleksji autorki *Imaginy*. W *Głosach ciszy* i *Z ksiąg ducha* Konopnicka rozwija rozmyślenia wcześniejsze<sup>33</sup>. Powracają one tutaj w brzmieniu zradykalizowanym. Można powiedzieć, że w mistycznej koncepcji bytu Konopnicka pogodziła wszystkie przeżycia egzystencjalne, o których pisała.

W wierszu *Co to jest życie?* Konopnicka nazwała życie tonem przewodnim w „harmonii zjawisk”. Pojęcie to rozwija poetka w wierszu *Życie nie jest....* Życie kształtowane jest tu przez Boga, nazywanego w wierszu Mistrzem. Jest melodią, wygrywaną przez Niego na instrumencie. Instrumentem tym jest wszechświat – składający się z wielu form życia:

Złota harfa – wszechświat cały  
Naciągnięty strun milionem...  
Każde serce drży i dźwięczy  
Nieśmiertelnej pieśni tonem. (VI, 203)

<sup>32</sup> Zob. G. Borkowska, op. cit., s. 191.

<sup>33</sup> Oba tych cykli dotyczy artykuł D. Urbańskiej *Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej*. Zdaniem autorki zakres tematyczny tych utworów ogranicza się prawie wyłącznie do problematyki egzystencjalnej, etycznej i eschatologicznej. Urbańska zwraca również uwagę, że rolę tytułów w tych zbiorach grają incipity. „Dzięki temu nie wyodrębnione indywidualnymi tytułami utwory stanowią pewien jednolity zbiór refleksji nad ludzkim losem i sensem życia. Konopnicka stawia w tych wierszach fundamentalne pytania o to, na czym polega życiowa mądrość, jak osiągnąć wolność ducha, czym jest wieczność” (op. cit., s. 196).

Włączenie do wiersza obrazów muzycznych podkreśla wagę pojęcia harmonii we wszechświecie. Struna martwa, głucha, która burzy tę harmonię, musi zostać przez Boga zniszczona<sup>34</sup>. Charakterystyczne jest także pojawienie się wątku swoistego „wszechbytu” czy „wszechżycia”; na melodię życia składają się wszak dźwięki miliona strun – całego wszechświata. Przekonanie o uniwersalnym, kosmicznym charakterze życia, sygnalizowane tutaj zaledwie, znacznie wyraźniej zostanie wyrażone – jak to będzie za chwilę pokazane – w wierszach z cyklu *Z ksiąg ducha*.

Wydaje się, że najbardziej wyraźnym wyznacznikiem późnej twórczości Konopnickiej jest jednak przede wszystkim idea zwrócenia się do własnego wnętrza, spojrzenia w głąb siebie. Niemal cała uwaga poetki skupia się na tym, co można odnaleźć poprzez dokonanie swoistej immanencji; nie rozprasza się już tym, co zewnętrzne. Doskonale ów nowy program „poznawczy” wyraża wiersz *Jeżeli nie masz szczytów...*:

W sobie miej głębie mórz,  
W sobie świetlistość zórz,  
W sobie oddech wieczności  
I skrzydeł ducha bicie...

W sobie bezkres przestrzenny,  
W sobie rozkwit wiosenny  
Z prochów na kwiat,  
Na blask z ciemności.  
A wtedy poznasz życie  
I nad czas się wyniesiesz i ogarniesz świat. (VI, 204)

---

<sup>34</sup> „Plan” działania Boga jest tutaj taki sam jak w przypowieściach biblijnych o drzewie figowym, któremu Bóg przycina niewydajne i suche gałęzie. Por. Łk 13, 6-9.

Poetka niezwykle wyraźnie zachęca zatem do poszukiwania we własnej duszy najgłębszych prawd o sobie samym. Co ciekawe, pojawia się tu także postulat wykroczenia poza czas, który dotąd wydawał się być nierozzerwalnie związany z ludzką egzystencją. Tym razem to właśnie „wyniesienie ponad czas”, swoiste uwolnienie się od jego jarzma ma prowadzić do poznania życia.

Podobny „program poznawczy” można odnaleźć choćby w wierszu *Ten, co się o prawdę kusi....* I tu poetka zaleca, by zajrzeć w głąb siebie i wykroczyć poza granice czasu i przestrzeni:

Ten, co się o prawdę kusi,  
Duchem swym wystąpić musi  
Z granic czasu i przestrzeni, (VI, 198)

To wejście w inny wymiar wiąże się z przejściem – jak to wyraża poetka – przez „miedzę omamień i znikomych cieni”; owe cienie przywołują na myśl wyrażoną w sposób metaforyczny w platońskim dialogu *Jaskinia* koncepcję, wedle której ludzie żyjący w tytułowej jaskini, widzący w niej jedynie odbicia i cienie rzeczy znajdujących się na zewnątrz, po wyjściu z jaskini<sup>35</sup> dostrzegają prawdziwe kształty rzeczy. Próbując odnieść tę filozoficzną koncepcję do omawianego utworu Konopnickiej można stwierdzić, że skupianie się na tym, co jest uchwytywane w czasie i przestrzeni (a zatem wszystko, co poznawalne dla zmysłów, wszystko, co materialne) jest jedynie cieniem, odbiciem tego, co doskonałe i – jeśli można tak

---

<sup>35</sup> W wierszu *Ten, co się o prawdę kusi* byłoby to realizowane poprzez spojrzenie w głąb siebie, wykroczenie poza przestrzeń i czas.

powiedzieć – *rzeczywiście rzeczywiste*. Co więcej, poetka używa tu wszak słowa zdecydowanie bardziej mocnego niż „odbicie” czy „cień”. Mówi o „miedzy omamień”. O ile cień (czy odbicie) daje niewyraźny, ale jednak w pewnym stopniu prawdziwy obraz rzeczy, omamienie zwykło się interpretować znacznie bardziej pejoratywnie: jako fałszerstwo, przekłamanie rzeczywistości. Jeśli zatem tym „omamieniem” jest to, co zmysłowe – jest to z całą pewnością pogląd niezwykle śmiały w wypadku autorki, która większość swych utworów napisała w czasie, gdy wiedzę zdobytą dzięki doświadczeniu ceniono ponad wszystko.

Wiemy już zatem, że prawdy o życiu i o świecie mamy poszukiwać nie poza sobą, w świecie zewnętrznym, zmysłowym, lecz w sobie samym. Z wiersza *Iskrę słońca masz...* dowiadujemy się zaś, dlaczego należy tak czynić. Spójrzmy na cztery pierwsze wersy tego utworu:

Iskrę słońca masz w sobie,  
 Nie zdmuchnioną i w grobie:  
 Czemu ziębniesz wśród cienia?  
 Czemu błąkasz się w nocy? (VI, 201)

Jeśli pamiętamy o symbolice światła i słońca jako pierwiastka nadprzyrodzonego, boskiego, łatwo określimy ową wartość, która każe szukać prawdy wewnątrz siebie; jest nią dusza (tu właściwie nazywana już duchem), ów boski pierwiastek w człowieku. Interpretację tę wyraźnie wspiera konstatacja, że owa iskra jest „nie zdmuchniona nawet i w grobie” – a więc nieśmiertelna. Tylko ona okazuje się zatem tym, co prawdziwe i rzeczywiste; cała reszta to cień jedynie, czy wręcz omam.

Konflikt ducha i materii, który w *Co to jest życie?* poetka sygnalizowała pisząc o życiu „rozłamanym w sobie”, w późnych wierszach jest zdaje się rozstrzygany na korzyść ducha. W wierszach „mistycznych” byt funkcjonuje bowiem na poziomie ducha, przy czym realizować się on może także w duszy jednostkowej. Duch jako tchnienie jest podstawowym nośnikiem życia<sup>36</sup>. Także on sam poczyną się dzięki Bożemu tchnieniu. Koncepcja taka nawiązuje wyrażnie, jak już wspomnieliśmy, do nauki chrześcijańskiej zakładającej, że właśnie dusza ludzka jest boskim elementem w człowieku, którego – jak podaje Biblia – Bóg stworzył na swój obraz i podobieństwo. Z drugiej jednak strony – i tu Konopnicka zdaje się odchodzić od ortodoksyjnego pojmowania ducha czy duszy ludzkiej – raz „wytniony” duch rozwija się sam. Potwierdzać to zdają się słowa wiersza *Sam sobie brama...*:

...Sam sobie brama i sam sobie droga,  
Raz tylko wyszedłem z Boga!  
Jeden On tylko dech swój dał (VI, 232)

W ten sposób, skoro duch „sam sobie drogą”, raz powstawszy, sam się kształtuje, Konopnicka wyznacza kierunek rozwoju wewnętrznego każdego człowieka. W życiu „rozłamanym w sobie” zdecydowanie dowartościowuje sferę duchową. „W mistycyzmie każdy mógł znaleźć swoje: Mickiewicz – pokorę i obietnicę czynu, Słowacki – objawienie porządku świata, Konopnicka – sens pracy wewnętrznej”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Zob. *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 4, Lublin 1985, s. 275.

<sup>37</sup> G. Borkowska, op. cit., s. 193.

Innym, choć nie tak może jeszcze wyraźnym odejściem od ortodoksji, jest niemal krańcowo silne położenie nacisku na duchowy aspekt człowieczeństwa, ludzkiego życia, znoszące wręcz to wszystko, co cielesne. Takie rozumienie ludzkiej istoty i egzystencji wyraźnie zbliża Konopnicką do mających swe źródło w nauce Platona teorii neoplatońskich, obecnych wyraźnie w systemach religijnych Wschodu. Wprawdzie i chrześcijaństwo miało u swych początków dość istotny „kłopot” z ludzką cielesnością<sup>38</sup>. W końcu jednak, wskutek dogmatu o wcieleniu Syna Bożego, przyjęto godność i istotność „gorszego elementu”<sup>39</sup>. Tymczasem Konopnicka w swych późnych wierszach zdaje się sprowadzać istotę bytu ludzkiego i życia – prawdziwego życia – do aspektu czysto duchowego. Niejednokrotnie nazywa człowieka duchem; spójrzmy choćby na następujące sformułowania: „O jasny duchu” (*Iskrę słońca masz...*), „O duchu” (*W kształt się niewinny..., Widzącą wiarę zdobądź...*) czy „O duszo” (*To, coś prześniła*). Wydaje się, że można tu mówić o swoistej rewolucji – jeśli nie w poglądach, to na pewno w kręgach zainteresowań poetki. Konopnicka, która wcześniej tak wiele miejsca poświęcała w swej twórczo-

---

<sup>38</sup> Święty Augustyn na przykład, wiedząc z nauk Platona, że człowiek jest duchem straconym w cielesność, mając nadto w pewnym sensie poparcie dla tych nauk w niektórych pismach św. Pawła, bardzo wyraźnie wyżej ceniącego duszę od ciała, mógł mieć istotny problem w określeniu, dlaczego właściwie ciało ludzkie powinno zmartwychwstać. To (przynajmniej w aspekcie czysto teoretycznym, bez odwoływania się do świadectwa Pisma Świętego) udało się w pełni prawdopodobnie dopiero św. Tomaszowi, dzięki przyjęciu przez niego Arystotelesowego złożenia z materii i formy. Sam Augustyn posługiwał się określeniem człowieka jako „duszy posługującej się ciałem”, nie dzieląc jednak przekonania Platona, że dusza na skutek nie wiadomo jakiego metafizycznego upadku zamknięta jest w ciele jak w więzieniu, ani że jej obowiązkiem jest ucieczka od ciała (zob. E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1958, s. 131).

<sup>39</sup> Jest znamienne, że wszyscy myśliciele głoszący pogardę dla cielesności pozostawali poza Kościołem (przykładem może być np. Tertulian, żyjący w tym samym czasie co Augustyn – zob. jw.).

ści sprawom doczesnym, którą ze względu na podejmowanie tematów nędzy, ubóstwa ludu do dziś kojarzy się często jedynie z nurtem „społecznikowskim”, w swej późnej twórczości wydaje się zupełnie odchodzić od tych tematów. Wciąż często pojawiające się w jej wierszach słowa „trud” czy „znój” nie oznaczają już fizycznego trudu pracy czy znoju zmagania się z przeciwnościami losu, ale są zwykłe określeniami pracy włożonej w kształtowanie ducha (tak jest na przykład w wierszu *Sam sobie brama...*). Być może jednak, patrząc na całość kształtu twórczości poetki, lepiej jest mówić o ewolucji, a nie rewolucji. Istnieje logiczny związek pomiędzy wczesną a późną twórczością poetki, stąd – choć zmiana (przede wszystkim kręgu zainteresowań poetki) jest niewątpliwa, to jednak nie stanowi raczej zaprzeczenia dawnej twórczości; stąd rację ma Borkowska pisząc o dopełnieniu podejmowanych problemów.

Jeszcze bliższa myśli neoplatonńskiej wydaje się idea życia zawarta w wierszach z cyklu *Z ksiąg ducha*. Poetka rozwija w nich zarysowaną w poprzednim cyklu koncepcję nieśmiertelnego ducha, będącego przejawem swoistego wszechżycia, życia kosmosu, zjednoczonego z Bogiem, naturą i innymi duchami. Dodaje jednak do takiej wizji nowe elementy; pojawia się np. przekonanie o preegzystencji dusz, które nie tylko będą istnieć po śmierci ciała<sup>40</sup>, ale *istniały także przed nim*. Spójrzmy choćby na pierwszą strofę wiersza *I byłem...*:

...I byłem...

Przez siedem – duch – wieczności,

Tchnięty w puste przestrzenie,

---

<sup>40</sup> Takie twierdzenie jest oczywiście bardzo bliskie doktrynie chrześcijańskiej, choć można się zastanawiać, czy forma tego życia duszy jest w istocie zgodna z ortodoksją chrześcijańską.

Rozgarniający cienie,  
Stworzenny wiew...  
Ja błysk, ja ton,  
Ciśnięty w gon,  
Ja drżenie sfer, ja planet śpiew,  
Ja dech, ja duch,  
Chwycony w ruch  
Nieskończoności! (VI, 224)

Owe wspomniane tutaj „siedem wieczności” wydaje się wyraźną aluzją do biblijnych siedmiu dni stworzenia; Duch był zatem u początków świata. Co więcej, to on – „stworzenny wiew” – stwarzał. To on, tchnięty w puste przestrzenie, ożywiał wszystko. On wreszcie, jak pisze poetka w trzeciej strofie, łączy się z prochem, ożywiając go; jest

W prochu – westchnieniem Boga.  
A proch jest życia nędzą,  
I wspólna jest ich droga. (VI, 225)

Tak więc powstaje życie – przez połączenie odwiecznego Ducha z prochem.

Jeszcze wyraźniej przekonanie o preegzystencji<sup>41</sup> wyrażone jest w utworze *Kto z nas pomni...*:

Kto z nas pomni przedczasy,  
Gdyśmy – Duchy-Twórcy –  
Unosili się na wichrach,  
Nad wodami wszechżywota,

---

<sup>41</sup> Notabene, jest to jeden z charakterystycznych motywów symbolicznych w poezji Młodej Polski – zob. choćby ogólne uwagi I. Maciejewskiej, *Poezja*, [w:] *Literatura polska. Młoda Polska*, red. nauk. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1997, s. 136.

Wszechmyślący i wszechsilni?

[...]

Wieki, mgnienia nieśmiertelnych

Żrenic, co z wieczności patrzą,

Przeminęły, a my, Duchy,

Nie wysnuli ani cząstki

Twórczej myśli, twórczej siły.

[...]

Wieki, mgnienia nieśmiertelnych

Żrenic, co z wieczności patrzą,

Przeminęły, a my, Duchy,

Rozbijamy twardą pracą

Tę oporną, głuchą bryłę.

Ziemia-glina znowu musi

Nabrać, wchłonąć tyle ducha,

Tyle światła przepromienić,

By się poddać twórczej myśli

W każdym twórczym swym atomie.

Muszą Duchy-Tworzyciele

Unoszący się na wichrach,

Rozwiać w polot ziemię-glinę;

A to jest ich wielka praca,

Praca wieków i trud trudów. (VI, 229-231)

Jak widać, przekonanie o odwieczności duchów, istniejących całe wieki przed powstaniem materii, jest tutaj bardzo wyraźne. Wyraża się ono m.in. w słowach „przedczas”, „wieki” czy „mgnienia nieśmiertelnych żrenic”. Duchy są zatem współwieczne Bogu. Także one mają siłę twórczą; to do nich właśnie należy zadanie przywrócenia pierwotnie czysto duchowego świata, w którym materia (ziemia-glina) pojawia się wskutek żądz, jest swego rodzaju błędem, wypaczeniem

wobec stanu pierwotnej doskonałości. Zadaniem ducha jest zatem uwolnienie świata – i siebie – od materii. Jakże bliskie wydaje się to neoplatonickiemu przekonaniu o tym, że ciało jest „więzieniem ducha”; jak zarazem daleko odchodzi Konopnicka od w zasadzie jeszcze respektowanej, przynajmniej do pewnego stopnia, w *Głosach ciszy* ortodoksyjnej wizji powstania i celu życia.

Kresem istnienia jest zatem uwolnienie się od materii; przekonanie to widać już w pierwszym wierszu z cyklu, *Uderzam w ciebie...*, w którym dostrzegamy ten sam motyw pracy ducha (czy tym razem nad duchem):

Uderzam w ciebie, duchu mój,  
 Jak Mojżesz w głąz...  
 [...]  
 Uderzam w ciebie, serce me,  
 Jak krzemień w stal!  
 [...]  
 Uderzam w ciebie, życie ty  
 Jak wichry w bór... (VI, 217-218)

Co charakterystyczne, we wszystkich przytoczonych wyżej fragmentach to, co jest kruszone, jest symbolem twardości, nieugiętości – głąz, stal, las. Takim właśnie, twardym i nieporuszonym, staje się duch żyjący w ciele; stąd też wiersz ten wydaje się być zarazem wezwaniem do takiego kształtowania ducha, by wyzwolił się z okowów cielesności:

Niech żywy prawdy twojej zdrój  
 Wytryśnie wraz!  
 Bądź mi jawnie odkryty!

Skoro duchy są „boskim tchnieniem”, w Bogu mają swe źródło, same w pewnym stopniu są Bogiem. W wierszach Kopnickiej odnajdujemy przeświadczenie o swoistej jedności natury, zwłaszcza zaś stworzenia ze Stwórcą. Spójrzmy na pierwsze wersy wiersza *Ja – promień...*:

...Ja – promień – źródła światła nie ogarnę,  
Lecz lecę...  
Lecę przez noce czarne,  
Przez gwiazdy, przez miesiące...  
Błaski ulotne niecę,  
Wytężam światło drżące  
W nieskończoności wieczyste ogniska,  
Z których wyblýska  
Słońc słońce!

Wiersz ten kończy dwuwiers, mogący być z kolei wyrażeniem idei powrotu wszystkiego, co żyje, do źródła życia:

Ja – promień – źródła światła ogarnąć nie mogę,  
Niech więc ogarnion zostanę! (VI, 221)

W wierszu *Mniejszy, niż mały...* odnajdujemy przekonanie o łączności wszystkich duchów – czy dusz jednostkowych – które razem tworzą jednego Ducha:

Mniejszy, niż mały, jest mój duch,  
I większy, niżli wielki.  
Nie kładzie granic wieczysty ruch  
Pomiędzy mórz kropelki. (VI, 223)

W ostatnim cytowanym wierszu poetka przywołuje obraz morza; jak widzieliśmy, był on niezwykle często wykorzystywany w okresie poprzedzającym twórczość mistyczną poetki.

Pole skojarzeniowe związane z wodą jest jednak niezwykle żywe także i w późnych wierszach poetki. Przywołajmy tutaj chociaż wiersz *W złotej kolebce*; poetka po raz kolejny nawiązuje do symboliki morza – pramaterii, z której bierze początek wszelkie życie. Począyna się ono – jak pisze – „w nieskończoności bożych mórz”. Choć wydaje się to nie mieć żadnego wyraźnego związku z interesującą nas tu przede wszystkim metaforyką ducha i tchnienia, można jednak dostrzec ów związek, jeśli pamięta się – o wspomnianej już wcześniej – wizji ducha Bożego unoszącego się nad wodami.

Duch-życie, opisywany w wierszu *Co dnia, co chwila...*, utożsamiony jest ze światem: „Co dnia, co chwila rodzi się świat”. Stanowi to kolejny wyraz przekonania o łączności, czy bardziej nawet tożsamości, życia ludzkiego z naturą, ze światem; jest to zatem nie tylko swoisty panteizm (skoro wszystko wypływa z Boga i do niego wraca), ale i monizm (skoro każdy duch jest tożsamy ze światem). Nic w tym zresztą zaskakującego, jako że panteizm zwykle wiąże się z monizmem. Ten swoisty monizm bardzo wyraźnie pojawia się także w wierszu *Jeśli z wspólności życia...*, w którym otwarcie mówi się o „wspólnym duchu żywota”.

Czymże są zatem formy cielesne dla życia – ducha? Jak już wspomniano, Konopnicka pisze o swoistej metempsychozie, przechodzeniu kolejnych etapów wcieleń, kolejnych form życia. Potwierdzają to – między innymi – słowa: „Bądź, duchu mój / na każdy gotów kształt!” (*Wszystek we wszystkim...*); „W żywotów mych tysiącu” (*Nic darmo*) czy „Wiatr jeden nas oblata / z żywota do żywota” (*W przestrzeniach nieskończonych*). Wędrowka ta ma jednak wyraźnie zarysowany cel, jakim jest powrót do źródła życia i istnienia.

Na koniec warto może wspomnieć, że wiersze, w których podejmowana jest tematyka życia, nie zawsze mają charakter ogólnej refleksji nad jego istotą. Często są to także – w pewien sposób wynikające z mistycznej koncepcji poezji Konopnickiej – swoiste wytyczne dotyczące sposobu życia<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Konopnicka ponadto niejednokrotnie wyraża w swych wierszach również indywidualną koncepcję własnego życia. Z reguły związana jest ona z wizją posłannictwa jako poetki. Szczególnie nośne pod tym względem są dygresje z poematu *Imagina*. Poeta jest w nich nazwany „dzieckiem życia”. Konopnicka jako poetka uważa się za Boskiego proroka, a swoje życie za posłannictwo do wypełnienia:

Czy wiecie, kędy ognistym językiem  
Duch swą potęgę tworzącą donasza?  
Czy wiecie, czyj głos jest życia okrzykiem,  
Który z przepaści ziemia wznosi nasza?  
Czy wiecie, komu tajemnym płomykiem  
Oczyszcza usta węgiel Izajasza?  
Czy wiecie – kiedy słowo jest wyzwaniem –  
Kogo Bóg swoim namaszcza kapłanem? (Im, 73)

W podobny sposób o naznaczeniu swego życia poetycką misją pisze Konopnicka również w innym fragmencie poematu (pieśń 18). Tłumacząc się w nim z nieortodoksyjnego podejścia do spraw wiary i religii wyraża przekonanie, że jej poetycki talent pochodzi od Boga. Stwórca, do którego poetka kieruje w dygresji swoją refleksję, jest nazwany tym, „co wymierzył myśl na skowrończy lot po błękanie” i „tchem swym w piersi uderzył” (O skowronku jako „emblemacie pisarskim” pisał B. Mazan, *Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różg*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 323. O powszechności w poezji Konopnickiej skojarzenia poety ze skowronkiem – zob. B. Bobrowska, *Tęsknota i lot, w: Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 181-182. Do tego zagadnienia odniesiemy się także pokrótce w rozdziale *Topika zmartwychwstania i odrodzenia*). Niezwykle osobista, wyłaniająca znacznie bardziej osobę niż poetkę, jest słynna, stanowiąca przestrożę na przyszłość dla wszystkich, którzy zechcą rościć sobie pretensje do znajomości poetki, dygresja z *Imaginy*: *Ani ja wasza ani ja wam znana...* Zawarta w niej minorowa refleksja Konopnickiej na temat własnego życia pełna jest korespondujących z tym nastrojem, zaś ewokujących smutek, melancholię i zadumę, porównań dotyczących natury ludzkiej, kojarzonej z przyrodą:

Jako ta rosa rankiem rozsypana  
Łzami ja wzeszłam na jednym gdzieś kwiecie,  
I byłam w szumach po lesie rozwiana  
I jak liść byłam, gdy nim wiatr pomiecie,  
I byłam tutaj jako trawa licha,  
Która w pustkowiu trwa dzień, a usycha. (Im, 178)

Pora usystematyzować pojawiające się w tych rozważaniach rozmaite sposoby obrazowania życia. Niewątpliwie najczęściej występującym w późnej twórczości Konopnickiej obrazem życia jest obraz ducha; jeśli tak, do kręgu znaczeniowego powiązanego z życiem należy zaliczyć wszystko to, co owego ducha wyobraża, a więc dech, wiatr, powiew itp. Jako że życie bierze swe źródło z Boga – światłości, także ono samo będzie jako światłość obrazowane. Stąd mowa o iskrze, promieniu, płomyku itp. Często używa poetka obrazów wody, która – jak już wcześniej wspomniano – także kojarzona jest z pierwiastkiem boskim. Stąd mowa o bezmiarze wód, głębi, otchłani, fali itp. Wreszcie niezwykle istotne są te konstrukcje językowe, które ukazują podstawowy aspekt życia – jego dynamikę; bez względu na to, czy jest ono pojmowane w perspektywie doczesności, która prowadzi dopiero do wiecznego trwania (jak w wierszach poprzedzających okres mistyczny) jako upływ, przemijanie, czy też ukazywane w perspektywie odwiecznego i wiecznego istnienia Ducha, prezentowane jest jako niezwykle dynamiczne. Stąd pojawiają się obrazy ruchu, działania, pracy, jak również np. określenia towarzyszących im dźwięków, takich jak huk, trzask, łoskot.

Jak widać, choć zmienia się nieco sama koncepcja życia, sposoby jego obrazowania, zarówno przed, jak i w okresie mistycznym twórczości Konopnickiej pozostają w zasadzie niezmiennione. Także to wskazuje na trwałość spojrzenia poetki na ludzką egzystencję i na logiczny, ewolucyjny (nie rewolucyjny) charakter zmian w jej pojmowaniu i obrazowaniu.

## **ROZDZIAŁ III**

# **Topika młodości i pełni życia**



Wiele utworów Konopnickiej jest wyrazem radości życia i doświadczenia jego pełni. Poetka wykorzystuje w nich niezwykle często symbolikę i środki poetyckie, odnoszące się do dzieciństwa i młodości, ze wszystkimi przysługującymi tym okresom atrybutami, takimi jak choćby właściwe dzieciństwu prostota i zachwyt pięknem świata czy charakterystyczna dla młodości miłość, a nawet subtelna erotyka.

Żywe pragnienie wspomnienia dotyczącego dzieciństwa zaznacza Konopnicka w wierszu *Oto łódź moja...* Mentalny powrót do dawnych lat ma szczególną właściwość ukojenia, wyciszenia w męczącej wrzawie świata. We wspomnianym wierszu, datowanym na okres, w którym Konopnicka wiodła życie w ciągłej podróży, ważne jest także podkreślenie tęsknoty za ojczystą przestrzenią, związaną z dzieciństwem:

Mówże ty ze mną teraz pacierz stary  
Dzieciństwa mego, porannej mej wiary,  
Pacierz pól moich, gdzie szumi łąn żyta... (IV, 157)

Sytuacja liryczna prezentowana w wierszu wywoływać może, rzecz jasna, skojarzenia z Mickiewiczowskim *Panem Tadeuszem* i zawartym w nim wspomnieniu o „kraju lat dzieciennych”. Dla analizowanej w niniejszej rozprawie topiki rytmu życia ważne jest odniesienie do dzieciństwa podkreślone w utworze wyrażeniem „poranna wiara”, nasuwającym skojarzenia z dzieciństwem rozpoczynającym życie w taki sam sposób, jak w naturze poranek rozpoczyna cały dzień.

„Poranną” wiarę, zatem wiarę charakterystyczną dla wieku dziecięcego, akcentuje poetka również w cyklu *Psałterz dziec-*

ka, w którym podmiotem lirycznym jest właśnie modlące się dziecko. Jego przymiotami są bezwzględna ufność i nie poddająca się jakimkolwiek wątpliwościom wiara w dobroć Boga.

Dzieciństwo osoby mówiącej sygnalizowane jest przede wszystkim poprzez wspomnianie postaci rodziców. Cykl rozpoczyna wiersz *Za rodziców*, stanowiący przepełnioną miłością i szacunkiem modlitwę za ojca i matkę. Poetka stara się zaznaczyć w nim swoistą nieświadomość życiową, dziecięce cechy podmiotu lirycznego. Wiedzę o życiu czerpie on z mądrości innych osób, co wyraźnie uwidacznia się w zdaniach: „Mówią, iż życie ciernista jest droga” czy „Mówią, o Panie, że pielgrzymom świętym [...] przyświecasz w drodze”. Status dziecka podkreślać ma również autoporównanie:

I jestem jeszcze jak pisklę beżpióre,  
Co ostrych wichrów wytrzymać nie może, (VII, 30)

Z drugiej strony dość charakterystyczny jest fakt, że te spostrzeżenia, choć wyraźnie przypisywane dziecku, w rzeczywistości – być może w sposób nie do końca przez poetkę zamierzony – zdradzają znamiona doświadczeń osoby zdecydowanie bardziej dojrzałej. Można chyba zaryzykować stwierdzenie: dziecięcy jest sam sposób mówienia, jednak słowa wkładane przez poetkę w usta dziecka niosą treści zdecydowanie bogatsze, niż jest to możliwe w przypadku osoby niedorosłej.

Dziecięcy wiek nadawcy modlitw konstruowanych w *Psałterzu* podkreślany jest praktycznie w każdej części cyklu. Dobitnie sygnalizuje się go również poprzez przywołanie we fragmencie *Do św. patronów* postaci świętych Młodzianków, królewicza Kazimierza, Stanisława Kostki – będących w tra-

dycji katolickiej patronami dzieci i młodzieży. W kierowanych do nich słowach modlące się dziecko prosi o łaski, wstawienictwo i przykład w dążeniu do świętości.

Jednocześnie znów zauważyć można, iż intencje niektórych modlitw są typowe dla człowieka dorosłego. Prośby motywowane są na przykład częstokroć żywym, dojrzałym patriotyzmem, jak choćby we fragmencie *Za rodzinną wioskę*. Dziecko prosi tu o dobrą pogodę, wyrażając tym samym nadzieję na odmianę losu, co w warstwie języka ezopowego przełożyć się może na treści narodowowyzwoleńcze:

Tyś sam w mym sercu zaszczeplił kochanie  
Dla rodzinnego zagona i gniazda.  
O, niech im wszędzie, mój ojcie i Panie,  
Twej łaski gwiazda! (VII, 31)

Wiersz *W skrusze* nieco odbiega także od modelu charakterystycznej dla dziecka niewinności i czystości. Konopnicka zaznacza tutaj świadomość grzeszności i rozdarcia pomiędzy dążeniem do doskonałości a sposobnością do grzechu, szczególnie częstą na ziemi. Nośnikiem tych treści są przede wszystkim słowa ostatniej strofy, w której pokusy życia doczesnego obrazowane są poprzez ziemskie błoto (zauważyć można tutaj pewną analogię do niektórych z omawianych metafor życia – „męty życia”, „życia bagno” – omawianych w poprzednim rozdziale), zaś doskonałość istoty stworzonej przez Boga uosabia anioł:

Otrząśnij skrzydła Twojego anioła  
Z ziemskiego pyłu i z ziemskich dróg błota,  
I niech mu znowu zabłyśnie u czoła  
Gwiazda Twa złota. (VII, 32)

Skrzydła anioła – prawdopodobnie anioła stróża, o czym świadczyć może określenie „twojego” – są jednak zabrudzone; brud jest przy tym znamieniem grzechu, sprzeciwiającego się dziecięcej czystości i niewinności.

Domniemaną „dorosłość” kreowanego jako dziecko podmiotu lirycznego potwierdza również modlitwa *Za współbraci*. Wprawdzie cały czas osobą modlącą się jest dziecko:

Matka to moja mówiła mi droga,  
 Że pacierz dziecka anielskie ma pióra,  
 I pierwszy z ziemi przylata do Boga,  
 Gdy nad nią nieszczęść zamroczy się chmara. (VII, 35)

jednak i tym razem w jego modlitwie znaleźć możemy motywy charakterystyczne dla sposobu myślenia dorosłego; podmiot mówiący podkreśla na przykład wiarę w jedność ze wszystkimi ludźmi. Modląc się za rozmaitych potrzebujących prezentuje natomiast potwierdzone obserwacjami świata doświadczenie życiowe człowieka dojrzałego:

Za tych, co łakną i chleba i słońca,  
 Za tych, co idą w pielgrzymkę tułaczą,  
 Za tych, co krzywdy nie widzą swej końca,  
 Za uciśnionych, co milczą i płaczą. (VII, 35)

W sposób oczywisty zatem nasuwa się tu przeświadczenie, że nadawcą modlitw z *Psałterza dziecka* jest nie tyle dziecko w sensie dosłownym, co raczej dziecko Boże, którym jest każdy człowiek, bez względu na wiek i przejścia życiowe. Takiego

zdania jest Zofia Mocarska-Tycowa<sup>1</sup>. Uznaje ona ponadto tytułowe dziecko za wyrażającą relację, jaka powstaje w akcie modlitwy między mówiącym człowiekiem a Bogiem<sup>2</sup>. *Psalterz dziecka* świadczy zatem, iż może właśnie w zachowaniu religijnej świadomości dziecięctwa Bożego upatrywała poetka swoistą receptę na intelektualny powrót do „lat dziecinnych”.

Jeszcze inne, tym razem już wyraźnie zamierzone i bezpośrednio zestawienie dziecięctwa z doświadczeniem wyraźnie wykraczającym poza wiek dziecięcy, możemy znaleźć w wierszu *Dwie wiosny*. Poetka zestawia w nim obraz kojarzonych z dziecięcą i młodzieńczą świeżością kwiatów wiosennych – narcyzów, stokrotek, konwalii, róż i tulipanów – z obrazem młodej dziewczyny, czy wręcz dziewczynki (poetka używa wszak zwrotu „dzieweczka”; pisze także „Dziecko to jeszcze było wiekiem”). Wygląd dziecka daleki jest jednak od idyllicznego wyobrażenia o szczęśliwym dzieciństwie. Dziewczynka jest „wybladła i drżąca, / nędznym łachmanem odziana i bosa”.

Doświadczenie biedy wydaje się wpływać na głębię przeżyć i wewnętrznych doświadczeń, bardziej właściwych dojrzałemu człowiekowi. Mimo dziecięcego wieku twarz dziewczynki jest zadumana, usta blade, „które bez uśmiechu / Lekko otwarte drgały”, nie sposób też doszukać się w jej oczach tak charakterystycznego dla oczu dziecka blasku. Poetka ponownie używa tu metafory zabrudzonych błotem „białych skrzydeł duszy”, wskazującej na przedwczesne wyzbycie się dziecięcej czystości:

---

<sup>1</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Motywy biblijne w poezji Marii Konopnickiej*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, H. Fita, Lublin 1999, s. 12.

<sup>2</sup> Zob. jw.

Znać było, że już nie ma na tym świecie  
 Dla tego dziecka żadnej tajemnicy...  
 Że zna pokusy i nędzy i grzechu  
 I odrętwienie ciemnoty i winy,  
 Głodu i chłodu posępne godziny  
 I łzy i krzywdy i płomień ponury,  
 Co plami czoła i przegryza ciała,  
 I czarne piętna wypala w sumieniu...  
 Że zna już błoto, w którym dusza biała,  
 Nie mogąc skrzydeł rozwinąć do góry,  
 Z dawna już szaty swoje pokalała...  
 I nie jest prostą już, ani dziecinną,  
 Ale zdeptaną, zabita – i winną.<sup>3</sup> (II, 238–239)

Przytoczone tutaj określenia wyraźnie kontrastują z wyobrażeniami o dzieciństwie, które jawi się zwykle jako okres spokojny, radosny i – być może przede wszystkim – niewinny. Wina pojawia się jednak dopiero z jej świadomością, zaś tej nie ma jeszcze zwykle w wypadku zasobu doświadczeń właściwego dziecku. Tymczasem – jak pisze poetka – „nie ma na tym świecie / Dla tego dziecka żadnej tajemnicy”.

Odpowiedzialność za przedwczesną dojrzałość dziecka – i to dojrzałość rozumianą raczej w sensie pejoratywnym, nie jako umiejętność samodzielnego podejmowania decyzji i kształtowania własnego życia, ale jako naznaczenie grzechem, winą – spada w wizji Konopnickiej na nędzę, w której dziecko żyło od samego urodzenia:

---

<sup>3</sup> Tak wyraźne wyróżnienie określenia „winny” zdaje się sugerować, iż poetce chodzi tu o niezwykle delikatną kwestię szczególnego rodzaju winy, jaką może być w przypadku młodej dziewczyny nierząd, uprawiany w celu zdobycia środków do życia. Spostrzeżenie to mogą potwierdzać przytaczane dalej słowa „Wie już, co starcy znieprawieni czynią”. Motyw ten pojawiał się już w czasach Konopnickiej zarówno w literaturze polskiej (by wspomnieć choćby *Lalkę* Bolesława Prusa), jak i światowej (np. *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego).

Ale dziewczeczkę tę, co stoi biała,  
Nędza zrodziła i nędza chowała,  
Ulica była jej szorstką mistrzynią... (II, 239)

To właśnie bieda jest przyczyną, ze względu na którą

[...] dziecko, co się rozstało z kołyską,  
Wie już, co starcy znieprawieni czynią,  
I po imieniu zwać złe się nie boi,  
I świat dla niego nie jest już świątynią,  
Ni serce ludzkie najczystszy ołtarzy... (II, 239-240)

Przesłanie wiersza wyraźnie koresponduje zatem – jeśli można tak zjawisko nazwać – ze „społecznikowskim” nurtem twórczości wrażliwej na niedostatek i biedę. W sferze obrazowania natomiast bardzo charakterystyczne jest w tym wypadku występowanie swoiście kontrastujących ze sobą obrazów symbolizującej czystość bieli<sup>4</sup> (dziewczka, co stoi biała) z brudem, smutkiem i nędzą. Jeszcze wyraźniej widać ów kontrast w zestawieniu tak opisanej dziewczynki z obrazem zerwanych przez nią świeżych, wiosennych kwiatów. Poetka zamyka wiersz następującymi słowami:

Myślicielowi, co w ranek majowy  
Szedł tam, milczący, smutny, surowy,  
Ważąc łez ciężar, co ziemię przyciska,  
Te dwa tak różne, zbliżone zjawiska,  
Te dwa pokrewne, a odrębne światy,  
Dziecko to zwiędłe i te śnieżne kwiaty  
Dawało widok smętny i żałosny...

---

<sup>4</sup> Warto może także zauważyć w tym miejscu, że Konopnicka używa w odniesieniu do dziewczynki określenia „wybladła”.

Spojrzał z boleścią – i szepnął:  
 „Dwie wiosny!” (II, 239-240)

Szczególnie uderzające jest tu użycie wręcz drastycznego sformułowania „zwiądłe dziecko”; z drugiej strony „myśliciel” obserwujący te dwa, zarazem różne i podobne obrazy nie ma wątpliwości, że w obu wypadkach ma do czynienia z wiosną, choć w odniesieniu do dziewczynki słowo „wiosna” dotyczy jedynie dziecięcego wieku. Symbolizowana przez wiosenne kwiaty dziewczęca czystość została bowiem przedwcześnie zbrukana przez doświadczenie nędzy i związanego z nią zła.

Podobny do dzieciństwa sposób obrazowania wykorzystany jest przez Konopnicką także dla oddania młodości. Na przykład wspomniane na początku tego rozdziału odwołania do poranka i rannej zorzy pojawiają się często w celu zobrazowania wieku nie dziecięcego już, lecz młodzieńczego. W takim właśnie znaczeniu należy odczytać metaforę „życia porankowa doba”, którą poetka posługuje się w *Imaginie*, pisząc o miłosnych uniesieniach młodego bohatera poematu – Lucyla.

Symbolika młodości czerpie zwykle także z kręgu odniesień do wiosny. W *Romansie wiosennym* Konopnicka określa wiosnę jako porę „najmłodszą w roku”. Poprzez zrealizowane w ten sposób zaakcentowanie swoistej „wczesności” łączy w pokrewny sobie krąg obrazowy pojęcia dzieciństwa, młodości oraz poranka i wiosny. We *Fragmencie [O wiosno!...]* to właśnie młodość ludzka nazwana jest „wiosną ziemi”. Nasuwa się zatem wniosek: w obrazowaniu młodości poprzez powiązania z wiosną i porankiem ważną rolę odegrać mogą również

pejzaże wiosenne i charakterystyczne dla poranka<sup>5</sup>, zwłaszcza że – jak już nadmieniono w poprzednim rozdziale – Konopnicka wpisywała losy człowieka w naturę i jej pejzaże.

Barbara Bobrowska zauważa jednak brak w poezji Konopnickiej wyrazistych walorów obrazowych. Wedle słów badaczki, „Operuje [Konopnicka] pejzażem o silniejszych piętnach uczuciowych niż sugestywności plastycznej”<sup>6</sup>. W takiej sytuacji okazać się może, iż od plastyczności pejzażu istotniejsza wydaje się swoista umowność jego obrazowania i tradycyjne konotacje jego poszczególnych elementów. Warto zatem zwrócić uwagę na alegoryczną nośność przywoływanych przez poetkę motywów oraz na ich bardziej symboliczną niż pejzażotwórczą rolę.

Stałymi składnikami pejzaży w poezji Konopnickiej są bogate znaczeniowo kolory. Kolorystyka młodości wczesnej, świeżej, oscyluje wokół odcieni jasnych, nienasyconych. Zanotować należy znaczącą przewagę koloru białego – jak już wspomniano, symbolizującego zwykle czystość i niewinność. W *Nocach letnich* przywoływany jest obraz białej róży. W wiosenną, przyrodniczą scenerię wiersza *Co się stało?* doskonale wpisuje się biała szata brzozy. W *Romansie wiosennym* natomiast bohaterka wiersza określana jest jako „promienna i biała”.

Pokrewna w stosunku do koloru białego jest barwa wyrażona epitetem „śnieżysty”:

---

<sup>5</sup> Zaliczyć do nich należy zatem niewątpliwie obrazy zielonych, ukwieconych łąk, śpiewających ptaków (szczególnie często pojawia się w wierszach Konopnickiej motyw śpiewu słowika – patrz choćby cykl *Z słowiczych pieśni* – III, 1-2) czy nawet bzyczenia owadów (*Romans wiosenny*) w wypadku pejzaży wiosennych oraz porannych mgieł, rannej rosy, jutrzeńki, zorzy porannej itp. w wierszach wykorzystujących motyw poranka.

<sup>6</sup> B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 171.

Waszych zwyczajów, konwenansów zbroja  
Nigdy nie strzegła jej piersi śnieżystych; (I, 49)

„Śnieżystość” w tym kontekście postrzegana być może jako cecha oznaczająca świeżość i naturalność. Kolor biały natomiast, kojarzony z niewinnością wprowadzony jest w *Romansie wiosennym* poprzez przywołanie obrazu, symbolizujących także niewinność, „liliowych dzwonków”. Prawdopodobnie utożsamić je można z konwaliami, cieszącymi się w pozytywistyczno-młodopolskiej epoce sławą miłosno-erotycznego symbolu<sup>7</sup>.

Bardzo często Konopnicka wprowadza do kreowanych przez siebie pejzaży wiosennych odcienie koloru białego poprzez epitety wskazujące raczej na stopień nasycenia światłem niż na konkretną barwę. Jako istotny element obrazów odnoszących się do motywu poranka poetka wprowadza motyw jutrzeńki, a więc i towarzyszącego jej zjawiska blasku, rozsiewania promieni i ogarniającej wszystko przejrzystości. We *Fragmentcie* [O wiosno!] poetka pisze o „poranków blaskach diamentowych”. W tym samym utworze blask jest także przymiotem wiosny: „O wiosno w blaskach i uśmiechach cała”.

Wyznacznikiem szczęścia i młodości w wierszu *Wezwanie* jest po prostu jasność dnia. „Jasny dzień” jest jednocześnie „szczęścia dniem”:

Nie przychodź do mnie w jasny dzień  
W poranek róż majowy;  
[...]  
Nie przychodź do mnie w szczęścia dnie,  
W jutrzeńne życia zorze; (III, 129)

<sup>7</sup> Symbolikę konwalii omawia I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992. Zob. też dalej przyp. 13.

Warto i tutaj zwrócić uwagę na symboliczne zobrazowanie młodości poprzez odniesienia do poranka, jutrzeńki i wschodu słońca.

Konopnicka niekiedy intensyfikuje jasność do tego stopnia, że możemy mówić wręcz o przezroczystości niektórych elementów kreowanych krajobrazów, jak choćby w wierszu *Co się stało?*:

Na mchy rzucił snop promieni  
Arabeski przezroczyście.

W utworze tym przywoływanie wspomnianego zjawiska jest bardzo częste. Z reguły przezroczystość dotyczy wody („wód przezrocza”, „zamąciły jasne wody przezroczyście malowidła”). Wspomaga ją również odniesienie do przezroczystości kryształu:

Uleciały świetlną smugą  
Kryształowych roje muszek...(II, 36)

Przezroczystość pojęta także jako przejrzystość może symbolizować w topice młodości – podobnie jak biel, barwa w pewnym sensie najbardziej „przejrzysta” – niewinność i czystość moralną. Takie znaczenie wymienionego określenia odczytać możemy z całą pewnością w porównaniu skonstruowanym w wierszu *Romans wiosenny*:

Że ona miała oczy tak przejrzyste,  
Jak niezabudka, kiedy na nią padnie  
Rosa (I, 49)

W wierszu *W zielone* przezroczystość dotyczy tym razem barwy zielonej – mowa jest w nim o „przezroczu zieleni”.

Poprzez pozostawanie przy kolorach w różny sposób określających nacechowaną symbolicznie jasność poetka unika precyzji w wyrażeniu konkretnej barwy. Z drugiej strony zwrócić należy uwagę na obecność w wierszach motywu barwnej tęczy. Jako zjawisko atmosferyczne istotnie towarzyszy ona aurze wiosenno-letniej. U Konopnickiej funkcjonuje również jako wygodny element języka poetyckiego. Wzbogaca pejzaż o wszystkie wymagane w nim kolory, zawierając wszak w sobie wszystkie barwy, w jakie załamać może się światło.

Jasne odcienie kolorów wiosennych, pojawiające się w pejzażach poetyckich Konopnickiej, sugerować mogą także swoją gotowość do zintensyfikowania barwy. Jasny odcień jest przecież zdecydowanie subtelniejszy od ciemnego; niewykluczone zatem, że poetka celowo pozostaje przy barwach jasnych, aby scharakteryzować młodość człowieka jako czas gotowości na głębokie przeżycia. Wnioski takie potwierdzać może przykład swoistej ewolucji czerwonej róży jako niewątpliwego symbolu miłości<sup>8</sup>. (W *O wiosno!* kolor różowy, wywołany przez wschodzącą jutrzenkę, przybiera również barwę szkarłatu – utwór ma jednak charakter wyznania osoby już niemłodej, która do czasów młodości powraca tylko we wspomnieniach). Niskie nasycenie barw może zatem sugerować niewielki zasób doświadczeń, które będą się dopiero po-

---

<sup>8</sup> Bogdan Mazan stwierdza, że Konopnicka często symbolizowała stany uczuć na przykład poprzez przeobrażenia róży białej. Dodaje ponadto: „Na każdym etapie życiowych i poetyckich wtajemniczeń – a to jest częsty motyw – czerwień i płomień róży miłosnej nie są nazywane wprost, ale zostają wywołane poprzez odcienie barwy różowej albo jakkolwiek opisany rumieniec” (*Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź, 2002, s. 391).

jawiać wraz z upływem czasu, dopełniając i intensyfikując swoiste „barwy życia” – do wątku tego powrócimy jeszcze nieco dalej.

Oddzielne znaczenie ma w topice młodości kolor zielony. Wiąże się on w szczególnie sposób z rozkwitem i świeżością – ale poprzez to również z niedojrzałością – wiosennej przyrody. W wyraźny sposób wczesna młodość symbolizowana jest przez zieleń w wierszu *Romans wiosenny*. Drzewa nazwane są tam „młodzią”, a proces rozkwitu dopiero się rozpoczyna, zamyka się zaś w czynności „rozzieleniania”:

Las ciemny we mgłach jeszcze marzy, drzemie,  
Ale za słońcem ranniejsza młódź drzewna  
Obraca czoła, na poły niepewna  
Czy to już pora rozzielenić ziemię? (I, 48)

W powiązaniach młodości z jej najpopularniejszą swoistą „przypadłością”, którą jest miłość, ważną rolę odgrywa także fakt, iż kolor zielony symbolizuje nadzieję. Jako właśnie taki wymieniony jest w wierszu *W zielone*. Utwór nawiązuje do wiosennej gry znanej w Polsce od pokoleń i opiewanej przez poetów już od XVI wieku – kto z grających nie ma zielonego listka, daje fant, zwykle niewinnego całusa<sup>9</sup>. W wierszu Koppnicka pisze o tej grze:

Gra w zielone jest tak stara,  
Jak ludzkiego serca bicie...  
Zawsze jakaś młoda wiara  
Sny goniąca po błękanie,  
Zawsze ufność w słońca świty

---

<sup>9</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 1334.

Wskróś jesiennych dni zawiei  
 Pokazuje niespożyty,  
 Wiecznie świeży – liść nadziei. (III, 172)

Posługując się symboliką roślinną oraz tradycyjnym skojarzeniem barwy zielonej z nadzieją, a zarazem poprzez przeciwstawienie tych cech kojarzonej ze starością i upływającym czasem jesieni poetka podkreśla odwieczność i powtarzalność pewnych zjawisk zarówno w naturze (tutaj następująca po jesieni i zimie wiosna), jak i w kulturze (powstawanie nowych związków darzących się miłością ludzi) – a tym samym uniwersalność miłości i łączonych z nią oczekiwań i nadziei.

Podobny wątek cykliczności znajdujemy we *Fragmentach wiosennych*, gdzie Konopnicka pisze o „młodzieńczym przyrody ołtarzu”, rozżarzonym przez hymn wiosny; do wszechobecnej zieleni dołącza tu biel różanych kwiatów, „puch jabłoni”, słyszany zewsząd śpiew skowronków i słowików. Wiosna utożsamiona jest z życiem („Błogosławiony, kto czarów twych czeka / [...] Błogosławiony – bo on kocha życie!”), w znacznej mierze poprzez to, że wraz z nią budzi się do życia uśpiona zimą przyroda – poetka pisze wręcz w tym kontekście o zmartwychwstaniu. Także konotacje koloru zielonego związane z rozkwitem przyrody będą miały bardzo istotne znaczenie w topice odrodzenia i zmartwychwstania – do tego zagadnienia powrócimy jeszcze w rozdziale ostatnim.

Wykorzystanie odwołań do wiosny i wiosennych pejzaży jest bodaj najczęściej stosowanym przez Konopnicką sposobem obrazowania młodości. Czasem wiosna stanowi po prostu tło do opisania przeżyć młodych ludzi (tu zwykle związanych z rodzącą się miłością), czasem zaś, jak choćby w cytowanym przed chwilą wierszu, jest wręcz utożsamiana z mło-

dością i życiem. Tak wydaje się jest choćby we *Fragmencie [O wiosno!]*, w którym pojawiają się kolejno retoryczne pytania o kres wiosny:

O wiosno! gdzie ty gubisz swoje kwiaty?  
 [...] czemu tęcze twoje gasną,  
 Skrzydła się łamią i ciężą ku ziemi?  
 I czemu zmierzchy ustami chłodnemi  
 zdmuchują zdobycz twą jasną?

a dalej następują analogiczne pytania o kres młodości:

O serce ludzkie! gdzie są upojenia  
 Młodych porywów twoich i tęsknoty?

Charakterystyczne jest także skojarzenie wiosny z wartościami tradycyjnie wiązаныmi z młodością: miłością i nadzieją:

O wiosno! [...]  
 Czemu, nazwana „miłością, nadzieją”  
 Dotrzymać nie umiesz – wiary?<sup>10</sup> (I, 130)

Wreszcie pod koniec wiersza odnajdujemy wyraźne, bezpośrednie porównanie młodości do wiosny: „Młodości bujna! o wiosno ty ziemi!”.

W tym samym wierszu Konopnicka wymienia szereg cech charakteryzujących młodość, wśród nich zaś np. skłonność do podejmowania wielkich czynów, idealizm, zapał, siłę i energię, śmiałe marzenia i dalekosiężne plany.

---

<sup>10</sup> Pisząc o tym, iż wiosna „nie dotrzymuje wiary”, ma prawdopodobnie Konopnicka na myśli swoisty brak wierności, niestałość; słowo „wiara” zaś pojawia się tutaj zaś – jak się zdaje – dla dopełnienia trójcy biblijnych cnót kardynalnych, jakie stanowią właśnie wiara, nadzieja i miłość (zob. np. „Tak więc trwają wiara, nadzieja i miłość; te trzy – z nich zaś największa jest miłość” – Kor 13, 13).

Pojawia się tu także eksploatowana niezwykle często wizja „skrzydlatej” młodości<sup>11</sup>. Bardzo znamienne jest wykorzystanie jej w strofie *Fragmentów wiosennych*:

O, pójdźcie wszyscy i patrzcie!... Duch świata  
Skrzydłem wieczystej młodości ulata  
I ku jutrenkom jest cały podany –  
I gorejący i niepowstrzymany!...  
Co? – wy mu pióra wiążecie pętami?  
– On wzleci mimo was – a nawet z wami! (II, 202)

Metaforyczne wizje wzlotów i uskrzydlenia towarzyszą także niezwykle często tym wierszom Konopnickiej, w których opisywana jest młodzięcza miłość.

Wracając do rozważań o swoistym „pejzażu młodości” można zauważyć, że cyklem wierszy, w którym pejzaż poetycki wraz ze wszystkimi środkami „malowania” go słowem może się wydać w topice młodości szczególnie funkcjonalny, jest cykl *W górach*.

W wierszu *Na Czorsztynie* poetka dokonuje antropomorfizacji gór. Wzorcem antropomorfizacyjnym jest dla niej uroczystość ślubna. Konopnicka wykorzystuje rodzaj gramatyczny nazw Czorsztyn i Niedzica, by odnieść je do wizji mężczyzny i kobiety wstępujących w związek małżeński. Poetka dokonuje swoistej kontaminacji składników pejzażowych i kulturowych w obrędzie zaślubin<sup>12</sup>. Przywołuje zwyczaje: wysy-

<sup>11</sup> Poetka pisze tu właściwie o skrzydłach w odniesieniu do wiosny, należy jednak pamiętać o wspomnianym już wyraźnym utożsamieniu jej z młodością.

<sup>12</sup> T. Budrewicz pisze o tym wierszu: „Jego treścią jest obraz żywiołowej, niepowstrzymanej energii przyrody, dążącej do spełnienia swych przeznaczeń. Samotne zamki Czorsztyna i Niedzicy łączy Dunajec. Jego wartki nurt, niecierpliwy pospiech, gra fal na powierzchni wody kojarzą się poetce z rojną ciżbą ludzką prze-

łania swatów – „Lećcie, orły, lećcie w swaty” czy też „Lećcie, orły, proście gości na weselne gody”; wkładania wianka przez pannę młodą – „Zwiń się, lesie, nad jej czołem w zielony wianeczek”; ofiarowywania pierścionka zaręczynowego – „Ty, Dunajcu, zwiń się kołem w złoty pierścioneczek” oraz zamiatania drogi przed orszakiem weselnym – „Niech nam drogę umiatają poświstami wiatry” i witania młodej pary chlebem i solą – „Niech nam chleb i sól podają Pieniny i Tatry”.

Stosowana szeroko przez Konopnicką antropomorfizacja dotyczy również pewnych abstrakcyjnych pojęć towarzyszących zwykle młodości i miłości. Doskonały przykład takiego zabiegu stanowić mogą wiersze *Idylla* czy *Tęsknota*.

*Idylla* ilustruje jednocześnie ciekawy zabieg poetycki. Forma wiersza bliska jest sielance – a więc idylli w rozumieniu gatunkowym. Wyznacznikiem formalnym jest więc liryczność – opisowy charakter wiersza; jego myśl przewodnia odnosi się do wyidealizowanego życia na łonie natury. Tytułowa idylla zostaje tu uosobiona i można powiedzieć, że to właśnie jej wkład w życie otoczenia czyni sielankę.

Zabiegi poetyckie stosowane w tym wierszu mieszczą się w topice pełni życia głównie ze względu na nawiązania do odpowiednich pór roku i dnia oraz aluzje miłosne. Idylla „wstaje” wczesnym porankiem. Właśnie ta pora dnia – jak już wcześniej sygnalizowaliśmy – symbolizuje tradycyjnie początek i świeżość życia. Poetycki poranek wzbogacają, wiążące

---

pełnioną radosną świadomością uczestnictwa w obrzędzie zaślubin. Słowem – natura harmonizuje z kulturą, a pejzażowe urywki są wyrazem pogodnej akceptacji biologizmu człowieka widocznego w skombinowaniu poetyckiej topografii z asocjacjami obrzędowymi” (*Uwagi o pejzażu w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 78).

się również z pojęciem rozkwitu życia, inne „nośne” elementy, takie jak na przykład skowronek czy wschód słońca:

W poranku z skowronkiem jednoczy się w chór,  
Śpiewając „Ave!”  
I zbiera o wschodzie z obrąbków tych chmur  
Blaski jaskrawe. (I, 26)

Warto w tym miejscu posłużyć się dygresją, by zwrócić uwagę na obecność, w kontekście poranka, modlitwy „Zdrowaś Mario” – tu skróconej umownie do pierwszego słowa jej łacińskiej wersji: „Ave”. W wielu innych wierszach, w sposób zauważalny również w *Imaginie*, Konopnicka wykorzystuje ją – jako składową modlitwy Anioł Pański – w nawiązaniach do śmierci (o tym szerzej w rozdziale następnym). Należy jednak pamiętać o tradycyjnym, obecnym niegdyś bardzo żywo w religii katolickiej, zwyczaju odmawiania tej modlitwy trzy razy dziennie; w tym świetle dzwony bijące na Anioł Pański zwyczajowo o godzinie szóstej rano zdecydowanie obwieszczają poranek i kojarzone z nim wartości.

W perspektywie roku odpowiadającą porankowi porą jest w *Idylli* wiosna. Obrazami, które jej towarzyszą, są w wierszu pejzaże obejmujące ukwiecone wzgórza, kwitnące kwiaty – dodatkowo nacechowane symbolicznie<sup>13</sup> – oraz jaskrawa kolorystyka.

---

<sup>13</sup> Konopnicka wymienia w wierszu konwalię, różę i powój. Identyczny zestaw pojawia się również w *Romansie wiosennym*. Wszystkie wymienione kwiaty symbolizują miłość. I. Sikora zauważa ponadto: „Niepozorny, filigranowy wygląd kwiatu [konwalii] w połączeniu z jej nieskazitelną białą barwą przesądził o kierunku i typie związanych z nim wyobrażeń, które najkrócej można określić jako *skromność, niewinność i czystość*, formułowanych najczęściej z podtekstem erotycznym. Stałe eksponowaną cechą kwiatu była także jego delikatność, ładny rysunek i kształt płatków i liści, co zawsze stwarzało dogodną okazję do przepro-

Wiosenno-porankowe pejzaże idylliczne Konopnicka wzbogaca również odniesieniami do miłości. Najbardziej chyba czytelnym w tym względzie elementem jest zestawienie obrazów róży i słowika, występujące już w pierwszych wersach utworu:

Na wiosnę wśród braci słowików i róż  
Idylla wstaje... (I, 26)

a także wizja wspólnej uczty, do której zasiadają idylla i słowik<sup>14</sup>.

Odniesienia do wiosny i świeżości, ilustrowanej poetycko przede wszystkim pejzażami wiejskimi, nasuwać mogą również opozycję wieś – miasto czy naturalność – konwenans. Porównania takie czytelne są na przykład właśnie w *Idylli*, w której sielankową ucztę miłosną przeciwstawia poetka „miast brudnemu ściekowi”. W wierszu *Romans wiosenny* prostolinijność poczytywana jest jako zaleta niewątpliwa bohaterki romansu. Nieskrępowanie konwenansami (właściwe wszak postawie młodego człowieka) pozostawia ją bardziej naturalną. Jako taka zaś jest człowiekiem – jeśli można tak rzec – bardziej „prawdziwym”, nawet pomimo wad charakteru:

---

wadzenia poetyckich porównań z zagrożoną przez surowe prawa życia postacią szlachetnej dziewczicy” (*op. cit.*, s. 76-77). W wierszu *Idylla* konwalia może funkcjonować w obydwu kontekstach.

Motyw róży i rozmaitych jego funkcję w poezji Konopnickiej szeroko omawia w swojej książce B. Mazan, zob. *Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 318-406. (Dla kontekstów miłosnych wierszy Konopnickiej szczególnie ważny wydaje się w tej książce fragment *Miłość i erotyzm z imieniem róży*, oryginalne spostrzeżenia niesie również podrozdział *Autoportret damy z różą*).

<sup>14</sup> O symbolicznym pokrewieństwie słowika i róży B. Mazan pisze: „Jego [słowika] związki ze światem roślin – i tym kwiatem szczególnie – są od dawna znane, choćby jako przysłowiowe umizgi słowika do róży, o których przecież bardzo pięknie pisał w epoce Kremer, ilustrując poprzez tę miłość tęsknotę naszą ku nieskończoności. [...] Słowik nieustannie – i miłośnie – towarzyszy róży w uczuciu rozkwitającym na wiosnę, zob. *Alternatywa...* s. 380-381.

Ona nie była piękną, salonową;  
Była kobietą z sercem i z wadami. (I, 49)

Wspominano już, że wartością najbardziej chyba cenioną przez młodość jest miłość – w każdym jej wymiarze i ze wszystkim, co ona niesie, także z uczuciem, które nie jest zwykle postrzegane jako pożądane: tęsknotą. W antropomorfizującym to uczucie wierszu *Tęsknota* poetka klasyfikuje je jako towarzyszkę budzącej się pomiędzy młodymi ludźmi miłości:

Poezją w krwi młodej płynie  
Z cichym szelestem,  
Spłonionej mówi dziewczynie:  
„Oto ja jestem”; (I, 75)

W podobny sposób poetka wiąże tęsknotę z młodością i miłością we wspomnianym już wcześniej *Fragmencie [O wiosno!...]*:

O serce ludzkie! gdzie są upojenia  
młodych porывów twoich i tęsknoty? (I, 130)

Sam wiersz natomiast jest wyrazem tęsknoty za młodością, a zatem swoistej „tęsknoty za tęsknotą”<sup>15</sup>. Podobne uczucia organizują sytuację liryczną wiersza *Noce letnie*. Osoba mówią-

---

<sup>15</sup> „Tęsknota za tęsknotą” bliska jest niezmiernie bowarystowskiej tęsknocie za niemożliwością, a więc np. w rodzaju szczególnej „choroby na dalekość” („le mal du lointain”), „bezzprzedmiotowej”, na jaką cierpi np. Ivette, bohaterka noweli Konopnickiej *Morze odeszło* (prwdr. 1901) z cyklu *Na normandzkim brzegu* (zob. M. Konopnicka, *Pisma zebrane*, pod. red. A. Brodzkiej, *Nowele*, t. 4, Warszawa 1976, s. 423). Motyw tęsknoty w poezji Konopnickiej wnikliwie omawia również B. Bobrowska, zob. *Tęsknota i lot*, w: *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 165-191.

ca w wierszu odnosi się z pozycji dorosłego człowieka do alegorycznie wyrażanej przez wiosnę młodości. Dojrzałość podmiotu lirycznego może być sugerowana już poprzez sam tytuł wiersza – odwołuje się on wszak do kolejnej, po wiosnie symbolizującej młodość, pory roku. Także i w przyrodzie lato odnosi się do dojrzałości – to latem wszak zbiera się plony tego, co zasiano wiosną. Symbolizowany przez lato życiowy etap oznacza zatem upływ czasu w stosunku do wiosny życia. Sugeruje ponadto większy niż w młodości bagaż egzystencjalnych przeżyć. Tęsknotę podmiotu lirycznego za młodością potęguje smutek i rozczarowanie dorosłym życiem. Spotęgowana tęsknota natomiast sprawia, że osoba mówiąca stara się pamiętać z wiosny swego bytowania tylko to, co najpiękniejsze:

Co to? – Skargi? – Co? – Westchnienia? –

Nie, to szmery pocałunków! (II, 2)

Najsilniejszym przeżyciem młodości, które zdecydowanie dominuje w przywoływanych wspomnieniach, jest w omawianym wierszu miłość. Uczucie to, podobnie jak we wspomnianych wcześniej utworach, symbolizowane jest tutaj przez różę.

Spróbujmy przyjrzeć się teraz nieco bliżej temu, jak Konopnicka rozumie miłość – skoro wiemy już, w jaki sposób w większości ją obrazuje.

Znakomitą próbą wyrażającą istotę miłości jest wiersz *Do kobiety*<sup>16</sup>. Tym bardziej że przeciwstawia się w nim dwa sposoby rozumienia tego uczucia, dając sposobność skonfronto-

---

<sup>16</sup> Swoistą kontynuacją tego wiersza – zawierającą jednak diametralnie różne postrzeganie problemu (związków międzyludzkich) – jest wiersz *Na progu raju*. Pisze o nim G. Borkowska, *Reguła i wyjątek – Konopnicka*, w: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 152–161.

wania powszechnych, nieco uproszczonych mniemań z opinią uznawaną przez poetkę za słuszną. Pierwszy z tych sposobów – mocno jeszcze niedojrzały, naiwny, młodzieńczy właśnie – kładzie nacisk na doznania towarzyszące miłości: przyjemności, bezpieczeństwa, radości bycia z ukochaną osobą. Konopnicka charakteryzuje ten typ postrzegania miłości następującymi słowami:

„Chcę być pieszczoną w twym domu królową,  
 Chcę iść przez życie drogą kwieciami słaną...  
 Chcę w pocałunków twoich tonąć szale...  
 Chcę, by mi słońko świeciło co rano...  
 Chcę, by wieczór lampę diamentową  
 Srebrzysty księżyc palił mi nad głową...  
 Chcę, byś dzień cały mojego szczebiotu  
 Słuchał i zawsze witał mię z uśmiechem...  
 Chcę, byś mi pieśni śpiewał wraz z słowikiem...”

Takie rozumienie miłości, oparte w istotnej mierze na doznawaniu, ma w sobie nie tylko coś z hedonizmu, ale w gruncie rzeczy sprowadza się nawet do egoizmu; przekonanie to zawarte jest w kolejnych wersach omawianego wiersza:

„Chcę żyć z twej pracy i z twojego potu...  
 Chcę, byś był moim cieniem, moim echem,  
 Odpowiedzialnym za mnie niewolnikiem...” (I, 144)

Prawdopodobnie większość „kochających się” taką właśnie – nazwijmy to młodzieńczą, niedojrzałą miłością – nie ma (a przynajmniej nie jest świadoma) tak otwarcie egoistycznych intencji. Jednak spostrzeżenie, że w tym, co obecnie nazywane jest w psychologii kontaktów międzyludzkich „zakochaniem” (niegdyś zaś utożsamiane było z romansem), jest

wiele z nastawienia na siebie samego, na branie tego, co przynosi obecność drugiej, kochanej osoby, wydaje się słuszne. Niezwykle naiwne, a w ten sposób zarazem niezwykle młodzińcze jest także pragnienie, by „słonko świeciło co rano” – by zatem miłości zawsze towarzyszyły pozytywne odczucia, by związek z drugim człowiekiem był pozbawiony przykrych, trudnych chwil. Co więcej, pragnieniu temu towarzyszy zwykle podświadome przekonanie, że tak właśnie będzie, niejednokrotnie boleśnie weryfikowane przez życie.

Takiemu modelowi miłości przeciwstawia Konopnicka (wyraźnie się za tym drugim opowiadając) model bardziej dojrzały, oparty na dawaniu, na dzieleniu się sobą z drugim człowiekiem. Zakłada on konieczność dogłębnego poznania drugiej osoby i pragnienia uczynienia jej dążeń, jej ideałów swymi – a przynajmniej ich zrozumienia i zaakceptowania. Nie ma poetka złudzeń co do tego, że wspólne życie kochających się ludzi jest pasmem jedynie szczęśliwych chwil, lecz od samego początku nastawia się na podejmowanie wspólnych prób przewycięzania przeciwności. Wydaje się, że najlepiej taki sposób pojmowania miłości wyraża następująca strofa:

„Kocham cię” – znaczy: O wolny ty duchu!  
 Ja nie chcę skrzydeł twych krępować jasnych,  
 Przykuwać ciebie do trosk nędznych, ciasnych,  
 Ciebie, coś przywykł na myśli podmuchu  
 Wzłatać, jak orzeł, po najwyższych szczytach  
 I gniazdo zwijać w błękitach.  
 Ja nie chcę ciężyć tobie, jak kajdany,  
 Wiązać cię z ziemią żelaznym łańcuchem...  
 Chcę tylko, byś mnie uznał, ukochany,  
 Bratnim i równym ci duchem. (I, 145–146)

Najistotniejsze jest w tym programie – powtórzone dwukrotnie – wezwanie do uznania autonomii, niepowtarzalności, godności i wolności drugiego człowieka<sup>17</sup>. Jest to jednak – jak wspomniano – program miłości dojrzałej; tu zaś mówimy o mającej w sobie wiele z romansu miłości młodzieńczej.

Klasycznym przykładem tak pojmowanej miłości – miłości skrytej przed światem, a zarazem zachłannej i zazdrosnej, jest niezwykle rozbudowany wiersz *Romans wiosenny*. Tłem romansu dwojga kochanków jest cała wiosenna przyroda; co więcej, w pewnym momencie staje się ona swoistym domniemanym uczestnikiem zdarzeń – zazdrosny kochanek posądza polny mak o chęć uwiedzenia ukochanej, zaś skrywana przed ludźmi miłość wychodzi na jaw dzięki „ingerencji” świata przyrody:

Aż wtem wieczorny powój się rozchyła  
I pokazuje śpiącego motyla...  
Czy tylko spał on? Och! bardzo być może,  
Iż psotnik wybrał to błękitne łoże,  
Aby podsłuchać, co też mówi dwoje?...  
Poranek sprawdził nasze niepokoje:  
Ten zdrajca motyl po całym ogrodzie  
Rozniósł na skrzydłach tę naszą rozmowę,  
Zarumieniony obłoczek na wschodzie  
Powiał ją dalej... stokrocie różowe  
Zbiegły się w kupkę gwarzyć o nowinie...  
Wietrzyk pośpieszył poszepnąć ją trzcinie...  
A stamtąd muszek rozbrzękło ją grono...  
Tak idąc, doszła aż do ludzi pono. (I, 57).

---

<sup>17</sup> Takie rozumienie miłości – i kontaktów międzyludzkich w ogólności – wyprzedza o niemal cały wiek powstanie współczesnego personalizmu.

W wizji miłości zaprezentowanej w tym wierszu zasygnalizowany jest też dość wyraźnie subtelny erotyzm, dotyczący sfery cielesności. Konopnicka zdaje się jednak nie ograniczać jedynie do mówienia o delikatnych pieszczotach i pocałunkach, o których pisze zupełnie otwarcie, ale sygnalizuje także – choć niezwykle ostrożnie i delikatnie – elementy inicjacji seksualnej. Dość wyraźnie można to zauważyć choćby w dokonywanych przez kochanka opisach dziewczyny. Pierwotnie jest ona dziewczęcą, wręcz dziecinna:

[...] była zmienna, płocha  
I niecierpliwa. To smuci się, szłocha,  
Nad czymś, co z wiatrem uleciało puchem,  
To znów dziecinnym i swawolnym ruchem  
Z czoła odrzuca rozsypane włosy,  
Ociera oczy [...] (I, 49)

Z czasem, gdy romans rozwija się, w opisach zarówno dziewczyny, jak i samego związku oraz otaczającej kochanków przyrody zaczynają pojawiać się sugestie dojrzewania erotycznego. Spójrzmy choćby na fragment:

Doszliśmy prędko do czarownej chwili,  
Kiedy się dwoje rozmawia oczami,  
Chociaż się żadne z nich nigdy nie sili  
Na tę rozmowę wymownej żrenicy.  
Urok zakazu, urok tajemnicy  
Ciągnął mnie, jak czarodziejska siła,  
Do tej przepaści, która nas dzieliła... (I, 50)

Romans – wciąż jeszcze niewinny – zaczyna się zbliżać do punktu, który podmiot liryczny nazywa „przepaścią” dzielącą kochanków. Pojawia się pragnienie nieznanego, tajemniczego,

a zarazem zakazanego. Czystość uczucia jest podkreślona także poprzez wplecenie w tło „liliowych dzwonków” – prawdopodobnie konwalii – symbolizujących dziewczą niewinność. Jednakże już kilka wersów dalej poetka wprowadza obraz rozwijającej się róży; w opisach przyrody pojawia się coraz więcej elementów cielesności: „piersi róży”, „czoło jaśminów” czy słońce całujące ciało dziewczyny. Zmienia się także tonacja wykorzystywanych w opisie barw; w miejsce bieli pojawiają się coraz częściej odcienie czerwieni – poczynając od rumieńców na twarzy kochanki, kończąc zaś na wspomnianym już, posądzonym o nieczne zamiary, nieszczęsnym (zdeptanym przez zazdrosnego rywala) maku polnym<sup>18</sup>. Wyraźnie zaakcentowany jest kolor różany ust dziewczyny, do tego ust rozchylonych, „jak otwarty kwiatek”. Jej włosy, wcześniej splecione w warkocze – teraz są rozplecione, „po trawie spływają niestrzeżone, wolne”. Wszystkie te subtelne sygnały wskazują delikatnie na narodziny miłości, już nie czystej, platonicznej, lecz jak najbardziej cielesnej, zmysłowej. Wreszcie – niejako mimochodem – słyszymy z ust kochanka potwierdzenie naszych domysłów:

My byśmy może nawet byli inni,  
Mniej rozmarzeni i dłużej niewinni,  
Gdyby zwyciężyć przyszło tylko siebie.

---

<sup>18</sup> Wspomnieć tu wypada o symbolice maku; otóż „w dziewiętnastowiecznej *mowie kwiatów* mak był również, by nie powiedzieć – przede wszystkim, symbolem gwałtownej męskiej miłosnej namiętności [...]. Powtarzający się obraz kwitnących maków wywoływał zawsze szereg miłosnych skojarzeń. Nie były to platoniczne marzenia. Czerwone maki z upodobaniem porównywano do ust zakochanej kobiety i równie często powracał w poezji młodopolskiej motyw namiętnego, miłosnego pocałunku kojarzony właśnie z obrazem kwitnących maków” (I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 67-68).

Ale już wszystko, na ziemi i niebie,  
 Razem na naszą sprzysięgło się zgubę  
 I ta nas wiosna zdradziła urokiem...  
 Zioła roniły takie wonie lube,  
 Księżyc tak wabił brylantowym okiem... (I, 56)

To otwarte przyznanie się do przejścia na nowy, zdecydowanie bardziej intymny, zmysłowy etap znajomości jest zarazem formą usprawiedliwienia za popełnioną „winę”.

Elementy nieśmiałego i subtelnego erotyzmu można dostrzec również w innych wierszach Konopnickiej nawiązujących do młodości (choć nie tylko w tych). W *Na Czorsztynie* pluskająca się w wodzie dziewczica ma na sobie „przezroczystą biel”. Emocje – zakochanie czy może nawet pożądanie wyrażają metafory gorąca towarzyszącego gwałtownym wzruszeniom: dusza dziewczyny „kipi”, jej oblicze natomiast „zapłonąć” ma szkarłatnym rumieńcem<sup>19</sup>.

Przepełniony delikatnym erotyzmem jest także wspomniany już utwór *W zielone*. Jest on dla naszych rozważań szczególnie ciekawy, dlatego że ukazuje w pewnym sensie zderzenie dwu światów; opowiada historię romansu dojrzałego mężczyzny z młodą dziewczyną, o czym dobitnie świadczą słowa:

---

<sup>19</sup> Pod taką i podobną metaforyką często udawało się w epoce przemycać treści dotyczące uczuć i odczuć cielesnych. Interpretacja fragmentu wiersza poprowadzona w ten sposób zainspirowana została lekturą tekstu Ryszarda Koziółka analizującego obrazy erotyzmu, kobiecości i macierzyństwa w *Trylogii* (*O przedstawieniu ciąży i macierzyństwa w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza. Próba lektury feministycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1996 z. 4, s. 49-63).

Konopnicka spotkała się z krytyką koncepcji tego wiersza. Jak pisze T. Budrewicz: „Koncept erotyczny wydał się krytykom nie na miejscu, bo: 1) ruiny zamku w Czorsztynie powinny były wzbudzić myśl nie o miłości, lecz o powstaniu Kostki Napierskiego i upadku rodów magnackich, 2) nie spełnia warunków prawdopodobieństwa, albowiem Czorsztyn symbolizuje zmurszałą starość, a tętniąca życiem Niedzica – młodość, co wyklucza zmysłowość” (*op. cit.*, s. 78).

Dusza jej kwitła, jako polne kwiecie,  
 W listeczki białe, w listeczki błękitne,  
 Aż i ja, patrząc na wiosny to dziecię,  
 Czułem, że kwitnę.

Opadł mi z czoła liść stary, zimowy, (III, 174)

Konopnicka zatem realizuje tutaj identyczny pomysł, co Asnyk w *Gdybym był młodszy...* choć sygnalizowana u niego starość, to przede wszystkim starość duchowa. Poetka idzie jednak o krok dalej; bohater Asnyka odrzuca przecież możliwość romansu z młodszą dziewczyną, gdy u Konopnickiej swoista gra zostaje podjęta:

I nie było innej rady  
 Wśród zieleni tej przeźrocza,  
 Tylko wziąć ten listek blady,  
 Co go miała u warkocza. (III, 173)

Inne, w tym dość śmiało ślady erotyzmu znaleźć można w *Listach*. Obok subtelного, metaforycznego sformułowania (powtórnego czterokrotnie, niczym swoisty refren) „Piją rosę róż kielichy, / Co omdlały w skwarny dzień” możemy znaleźć tam równie intymne wyznania, jak choćby następujące:

Nie znam ruchliwszej fali,  
 Niż oczy twoje,  
 Ni ognia, co tak pali,  
 Jak usta twoje.  
 Ani gorętszej ciszy,  
 Niż szept twoje,  
 Ni burzy, co tak dyszy,  
 jak łono twoje. (III, 179-180)

czy

Przecież czuję do dziś jeszcze  
Dłoni twoich chłód i żar;  
Dotąd idą po mnie dreszcze,  
Dotąd mnie twój więzi czar...  
I wiem, że w tej pieśni dźwięku  
Była rozkosz, miłość, szal...  
Że w niej drżało echo jęku  
Naszych dusz – i naszych ciał. (III, 184)

Miłość soczystą i zdecydowanie cielesną Konopnicka zaznacza również w wierszu *Idylla*. O takiej koncepcji uczucia świadczy na pewno obraz dziewczyny, zwanej dosadnie „swawolną”; co wpływa tu na pejoratywne zabarwienie określenia jej jako „dziewy”.

Schylona nad źródłem, rozplywa się w śmiech  
Swawolnej dziewy  
I wróży z kukułką i ginie wśród ech  
Pomiędzy drzewy. (I, 27)

Można wreszcie znaleźć w twórczości autorki *Imaginy* utwory sławiące wprost miłość cielesną; najdobitniejszym tego przykładem jest wiersz *Z pompejańskiego fryzu*, rozpoczynający się apostrofą:

Herkulesie! Zbyt już wiele  
Opiewali cię czciciele;  
Teraz zasię przyszła pora  
Nieśmiertelnych prac – Amora: (IV, 55)

Wiersz przepełnia bachiczna, hedonistyczna atmosfera, pełna śmiechów, śpiewów, tańców, lejącego się wina, mieniących się, śniadych ciał, gorących, pałających ust, nużących ranków i burzliwych nocy itp. W otoczeniu trudzącego się Amora pojawia się w pewnym momencie naga nimfa. Dwuznacznie rozumiane mogą być słowa:

Lata pszczoła po jabłoni,  
Złote żądło w kwiecie roni,  
Złotym żądłem pije miody. (IV, 62)

Dość czytelna jest także aluzja do panien, które po odbytych godach „pogubiły wieńce”.

Podobny w nastroju jest wiersz *Faun tańczy*. Podobnie jak poprzedni, i ten przepełniony jest postaciami z mitologii. Eros mierzy w nim z „bioder napiętego łuku”; naga pierś Fauna dyszy rozkoszą życia, znów pojawia się wzmianka o nagich, białych piersiach nimfy, którą Faun „goni w gaj”. Wiersz jest niezwykle dynamiczny; obok obrazów płasów, gonitw, stopy wybijającej „bachiczny rytm młodości” Konopnicka opisuje równie dynamiczne pałający żar, wreszcie nabiegającą, gorącą krew. Poetka próbuje także synestezyjnie oddziaływać na zmysł powonienia i smaku czytelnika, pisząc o „woni i smaku jagody winnej ciała”.

Bardzo bezpośrednio o miłości cielesnej mówi wreszcie Konopnicka we *Fragmentach*, a przynajmniej w pierwszej części tego cyklu [O, Psyche!]. Wiersz ten wyraźnie, bez żadnych ogródek czy wymyślnych metafor nawiązuje do odbytego aktu płciowego; czytamy w nim m.in.:

O Psyche! gdyś spłoniona i od pieszczot drżąca,  
 Na sennych ustach niosąc pocałunków żary,  
 Wstała, by schwytać jasność bladego miesiąca,  
 [...] Schylona nad pościelą, gdzie spał twój kochanek,  
 Cicho płonąc, patrzyłaś na drogą tę głowę:  
 Wtedy z dreszczem rozkoszy i z trwogą tajemną  
 Ujrzałaś, że ten, który upojeniem błogiem  
 Przeniknął twą istotę w noc cichą, w noc ciemną,  
 Był – bogiem! (II, 38)

W świetle przytoczonych tu fragmentów wypada nie tylko docenić subtelność, z jaką Konopnicka porusza delikatny temat cielesnego aspektu miłości np. w *Romansie wiosennym*, ale i podziwiać niezwykłą odwagę, która pozwalała jej w swoim czasie tak otwarcie i tak bezpośrednio pisać o sprawach, mogących jeszcze wtedy – zwłaszcza w ustach kobiety – wydawać się tabu.

Na koniec wspomnimy jeszcze o jednym swoistym tabu, złamanym w wierszach Konopnickiej dotyczących młodości. Otóż w młodości nie myśli się zwykle ani nie mówi o śmierci. Tymczasem poetka niemal obsesyjnie łączy te dwa tematy; takie połączenie widać choćby w wierszu *Ktoś mnie czeka!*, gdzie seria optymistycznych, pełnych radości, wiary i nadziei domysłów: „ktoś mnie czeka” – życie, miłość, rozkosz, sława, poprzedza odkrycie gorzkiej prawdy: „czarna ziemia na mnie czeka”. W wierszu *W zielone* kochanków rozdziela mogiła. Paradoksalnie, umiera nie starszy mężczyzna, lecz młoda dziewczyna, on zaś chodzi na grób, o którym mówi:

I zamknął wszystko, czym mi serce żyło,  
 I dziś mi sobą cały świat zasłania  
 I duszy mojej jest cichą mogiłą... (III, 176)

Najwyraźniej jednak chyba łączy te dwa tematy wiersz *W Weronie* (II, 216), inspirowany dramatem Szekspira, w którym zestawione są obrazy wesela i grobu:

Lecz błagam, cichej przebaczyć racz pątnicy,  
Że zamiast kwiecica, zamiast weselnego pienia  
Do grobu twego niosę zadumę milczenia  
I czoło pochylone i żar łez w źrenicy...  
– O Giulia!...

## **ROZDZIAŁ IV**

# **Topika starości i śmierci**



W 1896 roku Maria Konopnicka napisała w liście do Elizy Orzeszkowej:

Kiedyś w Gorycji wyszłam za miasto i niespodzianie zobaczyłam – cmentarz. Miałam wtedy serce świeżo rozdarte śmiercią mego najstarszego, najdroższego. Okropnie mi było. Ale się przemo-  
głam i przesiedziawszy tam godzinę przedwieczorną, wracałam. I miasto inne mi się wydało. I pomyślałam, że właściwie nie od strony życia na śmierć, ale od strony śmierci na życie patrzeć się trzeba. Stanie wtedy w wielkich światłach – prawdy<sup>1</sup>.

Wydawać się może, że istotnie Konopnicka na życie spogląda przez pryzmat śmierci. Motywy związane z tym zjawiskiem pojawiają się niezwykle często zarówno w jej prozie<sup>2</sup>, jak i w poezji. Tadeusz Budrewicz zauważa, że „spośród pisarzy pozytywizmu Konopnicka bodaj najczęściej przywoływała motyw śmierci, pogrzebu, cmentarza i grobów”<sup>3</sup>. Postawa

---

<sup>1</sup> List do Elizy Orzeszkowej z dnia 27 XII 1896. Cyt. wg: M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. E. Jankowski, t. 2, Wrocław 1972, s. 58.

<sup>2</sup> Rozważania o motywie śmierci w nowelistyce Konopnickiej podejmowali np.: Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993 oraz *Cykl Marii Konopnickiej „Na normandzkim brzegu”*, w: *Cykl literacki*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001; B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XLIX”, Toruń 1997; T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu Marii Konopnickiej*, w: tenże, *Konopnicka, Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000; S. Wyśłuch, *Portrety samobójców w nowelistyce Marii Konopnickiej*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski i T. Sobieraj, Poznań 2002, s. 109-121; R. Koziółek, I. Gielata, „Nasza szkap” – przypowieść antropologiczna, „Świat i Słowo” 2005, nr 1, s. 169-184; B. K. Obsulewicz, „Pietas” według Konopnickiej. Dwie obserwacje, w: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX wieku i początku XX wieku*, red. J. A. Malik, Lublin 2008, s. 103-125.

<sup>3</sup> T. Budrewicz, *op. cit.*, s.89.

taka uwarunkowana jest z jednej strony trwałą obecnością problemu śmierci w kulturze chrześcijańskiej<sup>4</sup>, z drugiej – bagażem jednostkowego, prywatnego doświadczenia śmierci przez poetkę, które to doświadczenie było w stanie trwale zorganizować jej światopogląd. Byłoby to potwierdzeniem przekonania, że „śmierć to problem, z którym wiąże się takie natężenie emocjonalności, że albo stanowi centralny punkt wypowiedzi literackiej, filozoficznej i potocznej, albo też bywa całkowicie przemilczany”<sup>5</sup>.

12 stycznia 1891 roku, w wieku 28 lat zmarł „najstarszy, najdroższy” syn poetki, Tadeusz Konopnicki. Zdarzenie to i bolesne doświadczenia emocjonalne, które ze sobą przyniosło – z całą pewnością były w stanie zmodyfikować kształt poetyckich wypowiedzi Konopnickiej. Zdawać by się mogło, że przede wszystkim ta związana z Tadeuszem możliwość doświadczenia śmierci pozwala właśnie z perspektywy krańcowego fenomenu egzystencjalnego patrzeć na życie. Jednocześnie Bogdan Burdziej twierdzi:

Temat śmierci u Konopnickiej pojawia się jeszcze przed bolesną utratą syna [...]. Genezę tych zainteresowań tylko częściowo odwołania sama pisarka, m.in. w eseju *Z cmentarzy*, gdzie wspomnie-

---

<sup>4</sup> Izydora Dąmbska ujmuje to w słowach: „W kulturze chrześcijańskiej problem śmierci urosł do takich rozmiarów, że przysłonił sobą niemal wszystkie inne zagadnienia i sprawy ludzkiego życia. Wynikało to z zasadniczego przewartościowania dóbr, głoszonego przez Ewangelię. Życie na ziemi jest krótkie i pełne cierpień, a jeśli ma jakąś wartość, to tylko ze względu na życie przyszłe, wieczne. Śmierć pojmowana po platońsku jako odłączenie się duszy od ciała jest najważniejszym, decydującym momentem życia ludzkiego.” (*Problem śmierci w kulturze chrześcijańskiej*, „Znak” 1986, nr 1). Na biblijno – chrześcijańskie korzenie, determinujące spojrzenie poetki na problem śmierci i związaną z nią symbolikę, zwraca uwagę także T. Budrewicz w *Uwagach o pejzażu...*, a także Krzysztof Biłński w *Motywy biblijne we wczesnej twórczości Marii Konopnickiej*, op. cit., s. 90.

<sup>5</sup> B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści*, Wrocław 1991, s.108.

nie suwalskich „mogilek” czasu dzieciństwa, „wiejskiego cmentarza w Grodzisku” i mużułmańskiego cmentarza pod Sochaczewem to tylko część doświadczeń, które uformowały jej wizję świata na wskroś przenikniętego śmiercią. Poszerzają to świadectwo rozliczne zapisy „wrażeń z podróży”: wizyt na cmentarnej „ziemi krzyżów” w Ischlu, na „smętnym polu” cmentarza w Roveredo, w Awinionie, w Montmorency [...] <sup>6</sup>.

Swoiste „korzenie” doświadczenia śmierci tkwią więc już w czasach dzieciństwa. Jak podają monografiści Konopnickiej <sup>7</sup>, a nawet ona sama – atmosferę mistyczno-eschatologicznych rozmyślań w rodzinnym domu poetki wytworzył, po wczesnej śmierci matki Konopnickiej, jej ojciec: „Dom nasz sierocy był prawie zakonnym domem, nie przyjmowano w nim i nie oddawano żadnych wizyt, nie prowadzono żadnych światowych, wesołych rozmów, a spacer, na które nas ojciec prowadził, miały za cel zwykły – cmentarz” <sup>8</sup>.

W bogactwie odwołań do śmierci nie ma jednak dominacji typu pesymistycznego, dyktowanej np. dekadencckimi postawami charakteryzującymi schyłek drugiej połowy XIX wieku. Powtórzmy więc za J. Dickstein-Wieleżyńską: „Nie widzimy u niej ani nienawiści, ani strachu, który w pewnych okresach tak panicznie rozszerzał źrenice Kasprowiczowi, nie ma zasadniczego pesymizmu, uznania świata za wadliwy, dlatego że jesteśmy w nim przechodniami tylko” <sup>9</sup>. Konopnicka z całą pewnością zauważała ten problem. Komentowała go nawet

---

<sup>6</sup> B. Burdziej, *op. cit.*, s.7.

<sup>7</sup> Np.: M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1990; A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964.

<sup>8</sup> List do Antoniego Wodzińskiego z 17 VIII 1902, „Kurier Warszawski” 1911, nr 1, cyt. za: A. Brodzka, *op. cit.*, s.6-7.

<sup>9</sup> J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927, s. 177.

w liście do Orzeszkowej: „A patrz, najdroższa moja, co to ludzi strząsa życie aż na tamtą stronę! Ten Rogosz, ten Bałucki i inni – i jeszcze inni. Dawno nie było słyhać takiego wołania do śmierci: Ucieczko nasza!”<sup>10</sup>. Ona sama jednak – cytując wspomnianą już Wieleżyńską – „od samego początku była, jeżeli nie w jawnym przymierzu, to w cichej zgodzie ze śmiercią”<sup>11</sup>.

Motywy śmierci są u Konopnickiej niewspółmiernie częstsze niż odniesienia do starości. Niewątpliwie jednak i ta ostatnia zaznacza się w jej wierszach, choć jest rzadko ekspozowana. Być może ma to związek z osobistą „jesienią życia” Konopnickiej, przymusowo aktywną, kiedy poetka jak nikt marzyła o spokoju i wytchnieniu, pisząc do córki: „Oto dość jesienny pejzaż jednego życia, które z daleka zapewne się jednemu godnym zazdrości wydaje”<sup>12</sup>. Jolanta Sztachelska dodaje na ten temat:

Konopnicka, zmęczona życiem, dziećmi, które były nie tylko jej radością, ale też nieustanną troską, mężem, z którym od lat pozostawała w separacji, ale który ciągle domagał się od niej pomocy, wreszcie – bardzo licznymi zobowiązaniami natury towarzysko-publicznej ucieka, żeby pisać, ucieka, by odnaleźć siebie, by odświeżyć swój warsztat, spróbować innych barw, klimatów, wrażeń<sup>13</sup>.

Motywowi jesieni życia brak więc porównywalnej do mo-

---

<sup>10</sup> List do Elizy Orzeszkowej z dnia 28 X 1901, cyt. wg: M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. E. Jankowski, t. 2, Wrocław 1972, s. 93.

<sup>11</sup> J. Dickstein-Wieleżyńska, *op. cit.*, 176.

<sup>12</sup> Cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964, s. 104.

<sup>13</sup> J. Sztachelska, *Pejzaże tęsknoty. Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego”*, w: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002, s. 122.

tywu śmierci samodzielności. Stąd bierze się nasze założenie badawcze, ażeby łącznie omówić topikę starości i śmierci.

Na bardzo rozbudowany i złożony świat odniesień do problematyki śmierci w twórczości Konopnickiej składają się poetyckie obrazy i metafory śmierci, jej wyobrażenia i atrybuty. Wiele odniesień do starości czy śmierci czyni Konopnicka również w warstwie stylistycznej swoich utworów. Poetka odwołuje się do skojarzeń, operuje symbolami, „emblemata-mi”, związek niektórych jej wierszy z zagadnieniem śmierci polega także na ewokacji nastroju smutku i egzystencjalno – eschatologicznej refleksji.

Konopnicka wyraźnie akcentuje nieuchronność śmierci, jej nierozzerwalny związek z życiem<sup>14</sup>. W utworze *W zaduszny dzień* nazywa ją „tajną współpraczką narodzin”. Interesującą wizję śmierci jako towarzyszkę życia znajdujemy także w cyklu *Noce letnie* w apostrofie:

O życie! Twoje kipiące puchary  
Śmierć mają na dnie! (II, 9)

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. (V, 119)

---

<sup>14</sup> Przeświadczeniu takiemu daje wyraz również w prywatnej korespondencji. W liście do Elizy Orzeszkowej z 27 XII 1896 roku, będącym jednocześnie wyrazem współczucia po śmierci jej męża, Konopnicka pisze: „Śmierć – ja to znam Eli- zo, ja wiem – to jest taka straszna prawda, co wszystko zawiedzie, a ona nie za- wiedzie, nie skłamie”, cyt. wg: M. Konopnicka, *Korespondencja*, t.2, s. 58.

Konopnicka wyraźnie akcentuje również fakt równości wszystkich ludzi wobec śmierci. Problemu tego dotyczy wiersz *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 zamyka się w dwóch strofach:

Gdyby odmuchnął lekką mgłę,  
Uwianą na błękicie,  
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... (V, 36)

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 przyczynia się do obarczenia ludzkości granicznym 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, chwiejącymi się na krańcach bytu”.

W utworach Konopnickiej znaleźć można niezwykle plastyczne i sugestywne obrazy związane ze śmiercią – rozumianą jako pojęcie abstrakcyjne i jako czysto fizyczny fakt umie-

rania ludzi. Warto zwrócić uwagę choćby na takie wiersze, jak *Sąd, Głód, W Zaduszny Dzień*.

We wspomnianym już obrazie sądu ostatecznego Konopnicka maluje śmierć jako epifenomen czasu apokalipsy<sup>15</sup>. Wiersz przepełniony jest przedstawieniami grobów, szkieletów i trumien:

Szeroki mogił wiew,  
Skrzydłami nietoperza  
O prochy proch uderza,  
Mogilny słyhać ziew...  
Gdzie czarność była pusta,  
Ziewają senne usta...  
Przez próchna, przez popioły  
Zatlały oczodoły,  
Ruszył się szkielet goły... (IV, 140)

Pojęcie śmierci nieustannie kojarzy się również z kataklizmami i zagrożeniami, jakie mogą dotknąć ludzkość. W utworze pt. *Głód* poetka wymienia obok tytułowej klęski głodu jeszcze wojnę, pożary i zarazę, jako zjawiska niewątpliwie niosące człowiekowi śmierć. Konopnicka oddaje to w wymownej metaforyce wiersza, kreując takie wizje, jak ta, w której personifikowana wojna „płomiennym się orłem zrywa | śmierć bystremi siejąc pióry”, czy ta obrazująca mór, w której poetka – tak samo stosując uosobienie – pisze:

w bólach wybladły [...]

---

<sup>15</sup> Obraz ten niewątpliwie korespondować może z Kasprowiczowską wizją w hymnie *Dies irae*, na co zwraca uwagę np. M. Dziugiel-Łaguna. Por.: tejże, *Poeci o rzeczach ostatecznych, czyli co łączy Jana Kasprowicza z Marią Konopnicką?*, w: „*Jego świat*”. 150 lecie urodzin Jana Kasprowicza, red. G. Igliński, Olsztyn 2011, s. 297-315.

Śmiertelnymi prześcieradły  
 Owijając nam stolice...  
 Co skrzydłami nietoperza  
 W marmurowy gmach uderza,  
 Rozsypując go w kostnice...  
 Co za sobą zgła swe wlecze  
 I mogilnym tchnie powiewem, (I, 113)

W utworze *W Zaduszny Dzień* pojawia się wizja konającego człowieka. Konopnicka przywołuje tu tradycyjny obraz – twarz umierającego powoli kamienieje, dźwiękiem towarzyszącym umieraniu jest jęk konania, konającego zaopatruje się w gromnicę. Prezentację taką poetyzuje autorka poprzez wizję drżącej duszy (wyłaniającą się na usta zmarłego), która „gaśnie i ginie”.

Konopnicka wprowadza tu także fragment wyrażający jej przekonanie o mistycyzmie i tajemnicy śmierci: twarz umierającego kamienieje w „linie tajemnicze”.

W innych poetyckich wizjach Konopnicka na określenie śmierci używa rozmaitych skojarzeń, tradycyjnie pozostających w polu symboliki śmierci, takich jak: nagły podmuch, który gasi płomień życia (*Co to jest życie?, Gwiazdy*), szala wagi, na której ważą się losy ludzkie (*Hejnał*), uścisk (*Opowiadanie rannego*), zerwanie nici, którą jest życie (*Gdy wszystkie nici*). W wierszu *Botticelli* próbuje określenia „kwiat śmierci”, natomiast w utworze *Sybilla* pisze akcentuje opozycję życia i śmierci, zestawiając ze sobą obrazy wzlotu i upadku ducha.

Z wierszy Konopnickiej, próbujących w jakikolwiek sposób nazwać i określić śmierć, wyłania się również wizja otchłani i głębi. Dotyczy ona zarówno przedstawień grobów i mogił, kryjących ciała umarłych, jak również bardziej wyrafinowa-

nich obrazów przepaści, na dno których podąża w chwili śmierci duch ludzki. Przykładem takiego obrazowania śmierci może być fragment wiersza: „Łódź moja zwinie żagle | i w morza pójdzie głęb”.

Obraz śmiertelnego zstąpienia do otchłani, a właściwie zapadania się w nią, wykorzystuje poetka także w wierszu *Miserere*:

Od kolan Twoich nie wstanę, o Chryste,  
Chociaż zahuczą przepaście wieczyste  
I śmierć się z krzykiem zapadnie natury. (IV, 149)

Jest to poniekąd wizja apokalipsy, ostatecznej i wiecznej śmierci wszystkiego, co żyje – do takiego rozumienia skłaniałoby użyte przez Konopnicką określenie „przepaście wieczyste”, jak i przypisanie faktu śmierci do całej natury. W podobny sposób można interpretować słowa z wiersza *Z dni smutku*:

Dech tracąc, ludzkość, jak nurek, zapada  
W otchłań, gdzie perła łśni biała,  
I tysiąc śmierci widzi w tej głębinie... (I, 82)

Poetka zastosowała tu zabieg swoistej hiperbolizacji („tysiąc śmierci”) i uniwersalizacji obrazu poprzez przypisanie go całej ludzkości. Wykreowaną w tym fragmencie wizję śmierci jako zapadania się w otchłań dopełnia to, że zjawisku towarzyszy utrata ożywczego, kojarzonego z życiem oddechu.

Znamienny jest tutaj także fakt przywołania motywu perły, która poprzez swą twardość i niezmiennność może symbolizować życie wieczne<sup>16</sup>. Konopnicka powtarza ten motyw tak-

---

<sup>16</sup> W takim kontekście należy również pamiętać o biblijnym znaczeniu perły jako symbolu Królestwa Niebieskiego, por. Mt 13,25 i n.

że w innych utworach. Warto wspomnieć choćby wiersz *Na dnie pucharu*. Jego trzy strofy kreują trzy różne obrazy głębi, intensyfikowane przez poetkę – puchar, przepaść i mogiłę. Każda z wymienionych przestrzeni naznaczona jest cierpieniem i dotyka zagadnienia śmierci. Puchar jest kielichem gorzkiego o ewangelicznej proveniencji, serwuje „piołunem zaprawne napoje”. Droga wiodąca do przepaści jest „śmiertelna i zdradna”. Każde cierpienie jednak przynosi coś, dla czego warto cierpieć: „Na dnie pucharu [...] perła leży”, a „na dnie przepaści surowej gwiazda świeci”. Zarówno wizerunek perły, jak i gwiazdy, stanowiących niejako zwieńczenie wyżej przedstawionych obrazów śmierci, zdają się ilustrować dokonujące się przez śmierć przejście do nowego życia.

Najbardziej czytelnym odniesieniem do śmierci jest w wierszu *Na dnie pucharu* pojawiający się w strofie trzeciej motyw mogiły. Także i tu znajdujemy analogiczne do omówionych powyżej pozytywne obrazowanie śmierci. Grób jest tu niejako bramą; w jej głębi umiejscawia poetka „kwiat spokoju”. Kwiat ów jest przedstawiony jako najwyższa nagroda, do której należy spieszyć, najwyższa wartość, wobec której błędą wszystkie inne. Konopnicka wyraża to następującymi słowami:

W głębi mogiły kwiat rośnie spokoju...  
 Więc choćby życie róże mi kwieciły,  
 Duch się mój z wojny śpieszy do mogiły,  
 Gdzie kwiat spokoju. (VI, 270)

Dzięki skojarzeniu śmierci ze spokojem poetka w pewien sposób oswaja śmierć, czyniąc ją wartością pożądaną dla pełnej egzystencji człowieka.

Przywoływane obrazy głębin czy przepaści można interpretować także w perspektywie własnej przestrzeni wewnętrznej poetki. Grób, mogiła, otchłań byłyby więc słowami – kluczami, które poprzez nasycenie określoną symboliką i treścią pośrednio oddają stan ducha i kształtują nastrój.

Grób-mogiła, jako odsyłacz do konkretnego nastroju smutku i przygnębienia, występuje również w wierszu *Jest w piersi mojej*. Pojawia się tu rodzaj mogiły wewnętrznej, która grzebie wszelkie radości życia i równowagę psychiczną:

Tylko w nią zapadł promień ten,  
Co złocił moje życie...  
Tylko w niej leży cichy mój sen  
I ufne serca bicie! (VI, 149)

Na pozór typowe przedstawienie grobu pojawia się w utworze *Tu się droga załamała*. Początek wiersza przywołuje tradycyjny obraz mogiły, którą Konopnicka osadza w charakterystycznym towarzystwie cmentarnej brzozy. Poetka stopniowo, lecz konsekwentnie odsłania własne emocje wywołując w odbiorcy przekonanie o swojej tożsamości z podmiotem lirycznym utworu. W emocjonalnie nacechowanej wypowiedzi przekształca ostatecznie zwyczajną mogiłę w otchłań. Kreację głębi uzyskuje poprzez nakreślenie obrazu otwierającej się ziemi oraz zastąpienie (w ostatniej strofie) mogiły określeniem „jama”.

Dwoistość znaczeniowa spajającego utwór dwuwiersza odkrywa dwa aspekty interpretacyjne tekstu. Zwrot „tu się droga załamała” sugerować może koniec, załamanie, zakończenie życia. Wzmacniają tę wizję obrazy liścia strąconego przez wiatr czy martwego, milknącego w swym śpiewie ptaka.

Poprzez słowa „tu się droga zawróciła” Konopnicka odsyła do rzeczywistości życia. Przede wszystkim znad grobu zawracają po pogrzebie żywi, żegnający umarłego. Doszukać się tu można jednakże jeszcze jednego, ukrytego znaczenia: w miejscu grobu załamuje się droga życia doczesnego, „zawrócenie” drogi kieruje ludzkie życie w stronę przeciwną, ku początkowi. Symbolizująca śmierć mogiła byłaby więc w przekonaniu poetki początkiem nowej rzeczywistości, momentem narodzin do życia pozagrobowego czy też przystankiem w kołowym wrocie kolejnych wcieleń.

Inną poetycką realizacją wizji śmierci jest u Konopnickiej *sen*<sup>17</sup>. Jest to dość tradycyjne skojarzenie z końcem życia. Po wielokroć nawiązuje do niego literatura. Jego istnienie w kulturowych przekonaniach i wierzeniach potwierdza język potoczny, w którym np. zwrot „zasnąć snem wiecznym” ma jasne i zrozumiałe dla wszystkich konotacje.

Wyrażenie „śmierci *sen*” pojawia się w utworze *Ilem ja świtów...*, a o zmarłych dzieciach gospy Reginy z wiersza *W mojej małej, niskiej izbie...* poetka pisze, że „już dawno śpią gdzieś w ziemi”. Wiążąc takie ujęcie z rozważaniami na temat ot-

---

<sup>17</sup> Po raz kolejny demonstruje Konopnicka przynależność do kultury śródziemnomorskiej, potwierdzoną znakomitą znajomością mitów, tradycji i symboli. Łączenie śmierci i snu ma swoje korzenie w kulturze i filozofii greckiej. Według mitologii Hypnos – bóg snu i Thanatos – bóg śmierci byli braćmi bliźniakami. W jaki sposób organizowało to mentalność Greków, pisze Kazimierz Wyka: „Dla Greków dusza ludzka posiadała dwojaką formę istnienia: związaną z ciałem i od ciała niezależną. Na jawie posługujemy się pierwszą postacią duszy, we śnie drugą” (*Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s.49). Nadbudowę filozoficzną tradycyjnych starożytnych przekonań omawia Izydora Dąmbska: „Jest zdaniem neoplatoników głęboka analogia między snem a śmiercią. Jeden i drugi stan jest wyzwoleniem duszy, gdyż umożliwia jej poznanie nie zakłócone błędami, złudzeniami i namiętnościami naszej cielesnej natury” (*Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*, [w:] *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1960, s. 37).

chłani, można powiedzieć, że to właśnie głębia, mogła stać się miejscem wiecznego snu, posłaniem dla zmarłego. Odbywający się w głębi ziemi sen „wianuszka drobnych główek” zmarłego potomstwa bohaterki tego utworu pozwala także na zestawienie go z *Wsiąłem ci ja w czarną rolę...* z cyklu *Na fujarce*. Pierwszy wers wiersza stanowi wypowiedź ojca zmarłych dzieci, w tragicznie prosty sposób dotycząca ich śmierci i pochówku:

Wsiąłem ci ja w czarną rolę  
 Na wiosnę  
 Dwie główiny chłopiąt moich  
 Żałosne, (II, 97)

Utożsamienie pochówku dzieci z rolniczym siewem dokonywanym wiosną podyktowane jest ludową stylizacją, jaką stosuje Konopnicka w całym cyklu *Na fujarce*.

Niejako w parze ze skojarzeniem śmierci ze snem idzie powiązanie jej ze spokojem i odpoczynkiem. Oprócz omawianego już wcześniej *Na dnie pucharu* obrazy z tym związane pojawiają się m.in. w wierszach *Z wiejskiej szkółki* i *Mare Morto*.

*Z wiejskiej szkółki* jest obrazem pogrzebu wiejskiej nauczycielki – jeśli można tak rzec – poetycką wersją śmierci jednej z pozytywistycznych „siłaczek”. „Śmierć ze swym spokojem ustąpić musiała | przed życia ruchem” – tak dają się streścić nakreślone w utworze obrazy. Prawdopodobnie w celu wyolbrzymienia osamotnienia i tragicznego losu umarłej kobiety Konopnicka bardzo wyraźnie przeciwstawia obrazy cichego wyprowadzenia zwłok i gwarne go tłumku zgromadzonych przed szkołą dzieci, dla których brak nauczycielki w szkole oznacza po prostu dni wolne od nauki.

Sonet *Mare Morto* w swej warstwie refleksyjnej zawiera apostrofę do Chrystusa, w której Konopnicka pisząc w pierwszej osobie wyraża tęsknotę do „wiecznego spoczynienia”, pragnienie ciszy i śmierci poprzez oddanie ducha Synowi Bożemu<sup>18</sup>. Wiara w odpoczynek po śmierci wydaje się niezłomna, choć w dużo wcześniejszym utworze *W zaduszny dzień* poetka manifestowała powątpiewanie w słuszność ludzkiego przekonania o „wiecznym spoczynku” i „ciszy grobów”. W scjentyzmo – pozytywistycznym duchu macierzystej epoki tego wiersza poetka wyraża wiarę w idee postępu, wiecznego ruchu i niezachwianych sił witalnych świata materialnego:

Wieczny spoczynek... Ach, jakieś złudzenie  
Dla tych atomów, zdmuchniętych z błękitu  
I szukających wiecznie, nieskończenie  
Coraz to nowych form bytu! (I, 148)

Formułując w tym utworze wiele pytań retorycznych, Konopnicka próbuje znaleźć potwierdzenie dla swoich przekonań, że śmierć będzie ostatecznym spoczynkiem dla całej ludzkości tylko wówczas, „gdy się wyczerpie już dzielność | popędów życia na tym globie” i kiedy spełnią się wszystkie nadzieje i pragnienia ludzkie.

Poetka tworzy tu także bardzo interesujący obraz kończącego się świata. Wizja ta zawiera wyobrażenie całkowitego unicestwienia wszystkiego, co żyje – bez nadziei na zmartwychwstanie. Aby śmierć mogła być słusznie nazywana spo-

---

<sup>18</sup> Odniesienia do sonetu *Mare Morto* czyni również G. Borkowska. Tęsknotę Konopnickiej do „wiecznego spoczynienia” rozumie ona jako chęć przejścia w inny wymiar pozaziemskiego istnienia, tęsknotę do pozaziemskiego spokoju. Badaczka przywołuje również określenie użyte przez Antoniego Potockiego: „nostalgia za niepowrotem” (*„Późna” poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów*, [w:] *Miejscu Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, Kraków 2002, s. 180).

czynkiem, musi być ostatnim etapem rozwoju świata. Ironiczny wydaje się zatem tytuł rozważań, snutych jakoby w listopadowym Dniu Zadusznym – naznaczonym w religii katolickiej w sposób szczególny wiarą w wieczne życie pozagrobowe<sup>19</sup>.

Pogląd przedstawiony w wierszu *W dzień zaduszny* – jak pokaże interpretacja późniejszych utworów autorki *Imaginy* – ewoluuje potem w kierunku przekonania o nieśmiertelności, wiecznym istnieniu ducha, w stronę mistycyzmu o romantycznym rodowodzie.

Obrazy śmierci są u Konopnickiej bardzo wymowne i sugestywne. Poetka często wzmacnia siłę ich wyrazu, odwołując się do kategorii kolorów, dźwięków, czy nawet zapachu<sup>20</sup>.

Jaka jest zatem kolorystyka śmierci w wierszach Konopnickiej? Poetka często łączy ze śmiercią kolor biały<sup>21</sup>. Krajobraz, w który wpisana jest śmierć, „bieli się trupami ludzkimi |

<sup>19</sup> Podobny wydźwięk ma jeszcze fragment *A capella* z cyklu *Na normandzkim brzegu*: „Oto podają go czasy czasom, narody narodom jako gorejącą pochodnię; od źródeł Eufratu, od prastarych przepaści bólu, podają sobie jęk jako wielki, naczelny ton życia. [...] Gdy umilknie, nie będzie nieba i nie będzie ziemi. Będzie tylko – śmierć”, M. Konopnicka, *Pisma zebrane*, pod red. A. Brodzkiej, *Nowele*, t. 4, Warszawa 1976, s. 452-453.

<sup>20</sup> 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”, Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin, 1993, s. 128. Dzięki kategoriom dźwięków czy zapachów możemy również mówić o synestezyjności wierszy Konopnickiej. O synestezji np. w tomikach *Italia* i *Drobiazgi z podróży teki* zob. też: W. Olkusz, *W kręgu barwy. O funkcjach określeń barw w tomikach „Italia” i „Drobiazgi z podróży teki” Marii Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”. Filologia Polska XXV 1986.

<sup>21</sup> Wiesław Olkusz uważa, że odnosząc się do symbolicznego aspektu barwy, Konopnicka wykorzystuje głównie symbolikę religijną, według której biel oznacza niewinność, sygnalizuje czystość moralną i fizyczną (*op. cit.*, s. 49). Równie jednak oczywisty mógł być dla poetki fakt, że na Wschodzie, w krajach słowiańskich i na dworze francuskim kolor biały bywał kolorem żałoby i śmierci, całunu, duchów zmarłych, widm. Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

jak morskie piany, albo wieczne śniegi” (*Najkrwawsze pole*). W krajobrazie pobitewnym w wierszu *Opowiadanie rannego* twarze poległych świecą „białością śmierci okropną, zdrętwiałą”. W tradycyjną, białą sukienkę ubrana jest zmarła dziewczyna w wierszu *Na cmentarzu* z cyklu *Z tamtego świata*. Także jej mogiła wydaje się biała, a to dzięki jasnemu światłu księżyca. Powstająca z grobu w dzień zaduszny postać ma dodatkowo bladą, wprost białą twarz. Wreszcie – koloru białego jest kora brzoź, konsekwentnie wpisywanych przez Kopnicką w obrazy cmentarzy (*Przejrzysty nocy letniej cień, Tu się droga załamała*).

Innymi „śmiertelnymi” kolorami są – sytuujące się pomiędzy bielą a błękitem – kolory srebrny i siny. Kolor srebrny<sup>22</sup> wprowadza poetka do niezwykle subtelnych metafor i epitetów. W wierszu *U proga* srebrnego (czy też srebrzystego) koloru są skrzydła łabędzia, pojawiającego się w wizjach umierającego bohatera lirycznego<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Srebro jest symbolem siwizny i starości – etapu w rytmie życia bezpośrednio poprzedzającego śmierć. W folklorze różnych krajów srebro stanowiło tarczę chroniącą przed śmiercią i powrotem dusz zmarłych. Srebrne monety, położone na oczach nieboszczyka, miały uniemożliwić mu spojrzenie na osobę, którą chciałby zabrać na tamten świat. (zob. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 400).

<sup>23</sup> Według wierzeń greckich łabędź posiadał zdolność prorokowania i zapowiadania śmierci. W tragedii Ajschylosa *Agamemnon* natchnione przedśmiertne wróżby Kasandry porównuje Klitajmestra do żałobnego krzyku umierającego łabędzia:

„ona, niby łabędź biały  
ostatnie wyśpiewała przedśmiertne lamentsy  
i legła”

(Ajschylos, *Agamemnon*, w. 1444-1446, przeł. S. Srebrny, [w:] *Antologia tragedii greckiej*, oprac. S. Stabryła, Kraków 1989).

Władysław Kopaliński podaje, że łabędź jest symbolem m.in. czystości, śmierci, zmartwychwstania oraz związany jest z prorocstwem, wieszczbą, czasem i przemijaniem. Przedśmiertna liryczna pieśń łabędzia pozwala mu symbolizować wieczność, pośmiertne szczęście i męczeństwo (zob. idem, *op. cit.*, s. 209-210).

Symbol łabędzia chętnie wykorzystywany był później w liryce modernistycznej, o czym szerzej zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*

Kolor srebrny ma padający na stare groby księżycowy blask (*Przejrzysty letniej nocy cień...*). W utworze *Zachód w Fiesole* milknący i uspokajający się w nadchodzącym wieczorze pejzaż określa poetka metaforami „srebrnieje duch, srebrnieje świat”<sup>24</sup>.

W topice śmierci mieści się także u Konopnickiej kolor siny. W wierszu *W mojej małej, niskiej izbie* zestawia go z podobnym do niego niebieskim<sup>25</sup>. „Cień błękitny, zimny, siny” spowija tu wizerunek Matki Bolesnej, opiekującej się zmarłymi dziećmi bohaterki. Oddaje on smutek Matki Boga, której podopieczni borykać muszą się w życiu z cierpieniem, bólem uwieńczonym śmiercią.

Inną realizację epitetu „siny” spotykamy w wierszu *Sąd*, gdzie barwą tą odznaczają się trupy – zdecydowanie, dosadnie i drastycznie opisywane w liryku<sup>26</sup>.

---

w poezji Młodej Polski, Kraków 1994; A. Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995 (tu zwłaszcza rozdział: *Poetycka „nauka śmierci” i „portret trumienny”*, s. 64-73).

<sup>24</sup> Srebro jest również kolorem lunarnym, symbolizującym księżyc i noc w przeciwieństwie do złotego, słonecznego dnia. (zob. W. Kopaliński, *op. cit.*, 400 i n.)

<sup>25</sup> *Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka określa kolor siny jako „niebieskofioletowy, czasem z odcieniem szarym”. W słownikach starszych, np. w *Słowniku wileńskim*: „siny – mający kolor ciemniejszy od błękitnego; modry za skórą od uderzenia, strachu lub zimna”. Wiersz *W mojej małej, niskiej izbie* potwierdzałby pokrewieństwo obu barw. Ich „śmiertelna” konotację sankcjonują słowniki symboli, np. J. Chevalier podaje: „Niebieski jest kolorem najgłębszym, najzimniejszym i najczystszy; dzięki swojej przejrzystości obrazuje czystość powietrza, wody, kryształu. Sam niematerialny, dematerializuje wszystko, co bierze na siebie ten kolor. Jest barwą wieczności, czasu i przestrzeni; symbolizuje duchowość, prawdę i śmierć. Stanowi także atrybut Najświętszej Dziewicy, która zwykle ma błękitny płaszcz”. J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1979; cyt. za: E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4., s. 160.

<sup>26</sup> Wiesław Olkusz uznaje ten wiersz za przykład mistrzostwa w operowaniu kolorami, które tracą tu swój jakikolwiek neutralny czy obiektywny charakter. Stają się komponentem tworzącym określony nastrój, ich obecność powodowana jest

Obydwa kolory – srebrny i siny – Konopnicka zestawia w *Z powrotem* z cyklu *Z tamtego świata*. Przed powracającą w zaświaty zmarłą „mgła srebrzysta płynie”, „za nią tuman siny”. W kontekście kolejnych wersów: „Otwierają się dziewczynie | lazurowe wskroś pustynie | przebłogie dziedziny” barwą śmierci byłby tu kolor siny, srebrny natomiast zyskuje rolę wyznacznika nieśmiertelności.

W przywoływanym już *Opowiadaniu rannego* kolorami śmierci są również czerwony<sup>27</sup> – kolor krwi poległych (w utworze *Najkrwawsze pole* w podobnym znaczeniu poetka stosuje metaforę „wojen rubinowa czara”) i czarny – tego koloru są w wierszu ptaki, które dziobią ciała zmarłych.

Konopnicka odwołuje się także do stereotypowych skojarzeń, pisząc w wielu wierszach o czarnej ziemi czy czarnych mogiłach<sup>28</sup>, a w *Tu się droga załamała* analogicznie o „czarnej

stosunkiem podmiotu lirycznego do przedmiotu obserwacji, a dominanta kolorystyczna jest tożsama z dominantą psychologiczną. „I tak np. „terribilita” transponowanych scen z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła amplifikowana jest przez barwy, w których dominuje czerni i błękit, wyrażony za pomocą określenia noszącego już w sobie pejoratywne odczucia (siny). Te dwa kolory opatrywane są dodatkowo afektywnymi epitetami („pusta czarność”, „okropna sina fala”), co w rezultacie stwarza pośępny, groźny nastrój eschatologicznego tematu (zob. W. Olkusz, *op. cit.*, s. 46).

<sup>27</sup> W czerwieni przede wszystkim upatruje się kolor krwi. Krew co prawda jest „życiem wszelkiego ciała” (por. Kpł 17, 14.), jednak jej nadmierna utrata np. podczas walki sprawi, że życie „wypłynie” z człowieka ustępując miejsca śmierci. Czerwień to także kolor śmierci męczeńskiej (por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 118). W takim zakresie swojej symboliki mieści się zatem w omawianej topice.

<sup>28</sup> Barwa czarna w naszym kręgu kulturowym zawsze łączona jest ze śmiercią i żałobą. Kopaliniński utożsamia czerni m.in. z urodzajnym czarnoziemem, z którego wychodzi ziarno i z którego według Ewangelii zmartwychwstać mają zmarli pochowani w grobach (*op. cit.*, s. 53) Takie rozumienie śmiertelnej czerni odsyła zatem do kolejnego etapu rytmu ludzkiego życia, jakim jest zmartwychwstanie. O symbolicznym wymiarze czerni u Konopnickiej zob. też B. Mazan, *Wieszczka pokolenia pozytywistów*, [w:] M. Konopnicka, *Umiem być ptakiem. Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze B. Mazan, Łódź 1990, s. 33; W. Zelech, *Statystyczna*

jamie". W utworze tym pojawia się także postać anioła o czarnych skrzydłach.

W wierszu *U proga* upersonifikowaną śmierć, koszącą swoje żniwo, poetka osadza „za czarnym lasem” – sformułowanie to pojawia się w utworze konsekwentnie siedem razy, można je nawet nazwać swoistym refrenem wiersza.

Stałym elementem obrazów cmentarzy kreowanych w lirykach Konopnickiej są także krzyże – bądź w kolorze czarnym, bądź rzucające czarny cień.

Obrazy śmierci uzupełniane są o synestezyjne „kategorie” zapachów, jakie Konopnicka wprowadza umiejętnie do swej liryki.

Z obrazami mogił – wcześniej już omawianymi – poetka wiąże zapach, który określa jako „powiew mogilny” (*Sąd, Głód*). W wierszu *Noc królewska* nosi on miano „pleśni grobów”. Dosadnym określeniem „wonie trupie” posługuje się poetka w utworze *Własny aromat*.

Do kręgu zapachów kojarzonych ze śmiercią poetka zalicza także zapachy właściwe obrzędowi pogrzebu – woń „kościelnej miry”<sup>29</sup> (*Barka*), natomiast do poetyckich obrazów cmen-

struktura językowa poezji Marii Konopnickiej, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 192, s. 293.

<sup>29</sup> Mirra jest pachnącą cieczą o gorzkim smaku, która sączy się z kory pewnego gatunku drzewa balsamowego. Symbolika mirry nawiązuje do jej działania leczniczego, uzdrawiania zła fizycznego, a także jej stosowania do konserwacji zwłok. Jak podaje Dorota Forstner „egzegeci odnosili ją zawsze do natury ludzkiej albo do śmierci Chrystusa, zapowiadanej przez mirrę, którą ofiarowali Mędrcy (Mt 2, 11), górę mirry (Golgota) wspominaną w Pnp (4, 6), woreczek mirry, którą na piersiach nosi oblubienica (Pnp 1, 13) i która symbolizuje jej stałą pamięć o cierpieniach Chrystusa. Nosi ją w swoim sercu, aby czerpać stąd siły do wyrzeczeń i ćwiczeń ascetycznych, do cierpliwego znoszenia i męznego przyjęcia śmierci męczeńskiej. Umartwienie chroni duszę od zgnilizny, jaką niesie występki, podobnie jak mirra zabezpiecza zwłoki przed rozkładem” (*op. cit.*, s. 222).

Być może zwrot „kościelna mira” dotyczy po prostu kadzidła. Jego zapach niewątpliwie wiąże się z obrzędem pogrzebu – z przyczyn czysto praktycznych: podczas czuwania przy zmarłym, a także w czasie pogrzebu palono kadzidło, by

tarzy w swych wierszach Konopnicka wprowadza odniesienie do zapachów roślin porastających mogiły, np. macierzanki.

Dźwięk, który przypisuje poetka śmierci, to przede wszystkim ludzki jęk. W *Przygrywce* pisze:

Skroś smętnych życia pól  
Pątnikiem idzie duch;  
I widzi śmierć i widzi ból,  
I jęk mu rani słuch. (VI, 139)

W wierszu *Powiem ci...* poetka nazywa go wyraźnie „jękiem skonu”. Dźwięk ów zaznaczony jest także w wierszu *W zaduszny dzień*.

Odgłosem nieuchronnie zwiastującym śmierć są też dźwięki towarzyszące zbijaniu trumny. Nawiazania do nich są obecne w utworach *Barka*, *U proga*, *Z wiejskiej szkółki*. Poetka wykorzystuje także dźwięki bijących dzwonów, nazywanych często wprost „dzwonami śmierci” (*Harfę ty nosisz...*, *Z tamtego świata*) lub kojarzonych z orszakiem żałobnym (*Lipy kwitną*). Z dźwiękiem dzwonów – a więc pośrednio i z faktem śmierci – łączy Konopnicka modlitwę Anioł Pański. W wierszu *Z wiejskiej szkółki* określa ją jako „śmiertelne Ave”, w innych utworach – *Zachód w Fiesole* i *Echa florenckie* – wspomnienie dzwonów wzywających do *Angelusa* wplecione jest w pejzaż

---

zneutralizować przykrą woń rozkładającego się ciała. *Świat symboliki chrześcijańskiej* dodaje ponadto: „Okadzanie było także jednym z wyrazów hołdu, które okazywano władcom w czasie uroczystych pochodów. [...] Uczestników zaś takich kultowych uroczystości kadzidło miało oczyszczać, ożywiać, podnosić na duchu i wprawiać w świąteczny nastrój. Jego tajemnej sile przypisywano działanie apotropaiczne, przede wszystkim jednak wierzono, że dzięki niemu można nawiązać kontakt z wyższymi mocami. [...] Kadzidło miało udzielać woni boskiej również zmarłym i użyczać im w ten sposób życia i siły oraz podnosić ich do wspólnoty bogów”. (D. Forstner, *op. cit.*, s. 218).

wieczoru i zachodu słońca, w sposób metaforyczny powiązany ze śmiercią jako „zachodem” życia ludzkiego. Nawiązania do innych modlitw pojawiają się w utworach *Przejrzysty nocy letniej cień*: „A wkoło słyhać szepty brzóz | co pacierz mówią w ciszy” oraz w *Z dziejów pieśni*:

Ty wreszcie cicha stajesz nad świeżą mogiłą,  
Oniemiała wraz z sercem, które tobą biło;  
Łez pełna, do Hiobowych żalów stroisz lirę,  
Szepcząc: »*Dies irae!*...« (I, 45)

W wielu wypadkach w liryce Konopnickiej wyznacznikiem nadchodzącej chwili śmierci staje się nieobecność dźwięków – cisza. Jest to kolejne świadectwo odwołań do tradycyjnych skojarzeń – np. do określenia „śmiertelna cisza”. W wierszach *Willa Wołkońskich*, *W cichej dolinie* i *W głuchym lesie* wiąże się ona ze śmiercią w sposób metaforyczny, poprzez wykorzystanie motywu ciszy w kreacji zamierającego lub zasypiającego świata.

W *Przejrzysty nocy letniej cień* cisza jest tworzywem nastroju powagi i tajemniczości cmentarza. Przywoływane już wcześniej, szepczące pacierz brzozy odmawiają swoje modły w ciszy grobów.

Specyficzne odniesienia buduje Konopnicka w wierszu *W Kartuzji*. W tej poetyckiej opowieści cisza wyznacza rytm życia zakonników, nakazuje ją bowiem surowa reguła zakonna Kartuzów. Dźwięczność, kojarzoną z życiem, poetka wyraźnie przeciwstawia ciszy, którą wiąże ze śmiercią. Efekt ten uzyskuje używając wyrażeń i zwrotów: „pieśń życia” i „milczeć jak grób”. Jeśli zatem cisza oznacza śmierć, a Kartuzi decydują się na milczenie – już za życia skazują się na częściowe

obumarciu. Ich przejście z życia do śmierci jest niejako niezauważalne. Poświadczają to zdają się słowa:

A gdy już odszedł nad trumny zrąb,  
Nad grobu głąb,  
Niemy w nie schodził, niemy się kładł,  
Jak zeschnięty liść, co w ciszę padł,  
Liść niemy, bez szelestu. (VI, 86)

Najbardziej znamienne odniesieniem ciszy do śmierci jest wiersz *Tu się droga załamała*. Konopnicka kreuje tutaj dramatyczny obraz zamierającego w bezruchu, milczącego świata, który jest aurą dla pośłańca śmierci:

Żaden głos nie przemknął głuszą,  
Żaden cień nie przemknął drogą,  
A wiedziałam – posły idą,  
A wiedziałam już – od kogo... (VI, 159)

Owo obwieszczenie śmierci, odbywające się w zupełnej ciszy, oddaje poetka poprzez metaforę „żaden krzyk nie przebił nieba”, a także w porównaniu „głucha cisza co aż dzwoni”. Interesujące jest w utworze przeciwstawienie kompletnej, śmiertelnej ciszy „cichości polnej” – wspomnianej w drugiej strofie. Poprzez takie sformułowanie Konopnickiej udaje się nacechować „cichość” beztroską; to ujęcie prowadzi do ewokacji spokojnego, letniego popołudnia, odsyła do wizji niezmałconego spokoju, „zakłóconego” jedynie odgłosami po-brzękujących owadów czy śpiewem ptaków. „Cichość polna” staje się więc określeniem żywotności świata, a także spokoju

wewnętrznego. Zniszczona wieścią o śmierci, zostaje określona jako „złowroga cisza”.

Utwór ten jest również świadectwem, iż w kreacjach obrazów śmierci Konopnicka stosuje także zabieg wprowadzenia postaci bądź przedmiotów symbolizujących śmierć. Anioł z wiersza *Tu się droga załamała* jest posłańcem obwieszczającym śmierć i przeprowadzającym zmarłych z życia do wieczności<sup>30</sup>. Ma on ogromne, czarne skrzydła i miecz w dłoni. Jego kreacja w tym utworze odpowiada większości wyobrażeń na temat aniołów<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Motyw anioła w poezji Konopnickiej omawiany był m.in. w pracach: M. Baranowska, *Anioł* [hasło] w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995; R. Stachura, *Anioł, co się w wierszu zjawił... O motywie anioła w liryce Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”. Prace Historycznoliterackie 1998; 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. W każdej z wymienionych prac znaleźć można uwagi na temat związków aniołów u Konopnickiej z podobnymi motywami w lirykach Słowackiego, Lenartowicza i w twórczości malarskiej Jacka Malczewskiego. Małgorzata Baranowska zwraca dodatkowo uwagę na opozycję anioł – Faun eksponowaną w licznych wierszach, a Zofia Mocarska-Tycowa podkreśla funkcję anioła – posłańca w tych utworach Konopnickiej, w których splatają się motywy biblijne, ludowe i romantyczno-mesjanistyczne. Powiązania motywów anioła i śmierci – w zakresie, jaki interesuje nas w tym rozdziale – pojawiają się natomiast w pracy Renaty Stachury.

<sup>31</sup> Przede wszystkim jest to anioł uskrzydłony, którego wizerunek (w Polsce kreowany od średniowiecza) – mocno już ugruntowany w sztuce sakralnej i wyobraźni potocznej – ma swoje głębokie korzenie w ikonografii żydowsko – arabskiej. Tradycyjny wizerunek anioła to, zdaniem Kazimierza Wyki, efekt splotu żydowskich wyobrażeń opartych na Księdze Ezechiela (Ez 1, 5-11) i wyglądu skrzydlatych posłańców królów asyryjskich (zob. *op. cit.*, s.). Szczegóły anielskiej twarzy – Konopnicka pisze o łzach – zwracają uwagę na „portretowość” jego oblicza i podobieństwo do Matejkowskiego „Anioła grającego na lutni”. Pozostaje jeszcze kwestia miecza i koloru skrzydeł. Skrzydła anielskie mogły mieć barwę błękitną, zieloną i czerwoną, rzadziej białą (takie skrzydła mają aniołowie na płótnach Malczewskiego, prawdopodobnie znanych Konopnickiej) – nigdy zaś nie były czarne, ze względu na negatywne konotacje tego koloru. Barwa więc i w tym wypadku ma charakter znaczący. Czarne skrzydła anielskie mogą być klasyfikowane jako atrybut anioła śmierci bądź anioła zniszczenia. Mógłby to potwierdzać miecz w jego dłoni. Miecz może być jednakże atrybutem anioła stróża, jeśli założyć, że wizerunek takiego anioła, uzbrojonego w miecz i dzidę, chronią-

Anioł Pański, o którym mowa w wierszu *Z tamtego świata*, otwiera groby w Dzień Zaduszny, by zmarli mogli odwiedzić swoje rodziny. Natomiast w utworze *Przeszłość i przyszłość* archanioł śmierci jest biały i strzeże spokoju grobów.<sup>32</sup> Podobne zadanie ma anioł, strzegący grobu romantycznego wieszczka (*W rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego*).

Szczególną rolę pełni także anioł w wierszu *Adamowi Asnykowi. Pomogilne*. Przewiązuje on czarnym kirem lirę – symbol poety. Tym samym staje się jednym z żałobników oplakujących zgon<sup>33</sup>. Wszystkie te kreacje mogą być indywidualną poetycką realizacją postaci Azraela, w tradycji hebrajskiej uznawanego za anioła śmierci. Do niego poetka zwraca się również w pieśni 13 *Imaginy*:

Ave!... o ave ty cichy aniele!

[...]

O, daj mi spokój polnego kamienia!

O, życz mi ciszy wiecznej i pogody!

O, nakłoń ku mnie skrzydła twe łaskawe

I daj mi spocząć na twych piersiach... Ave! (Im, 176 – 177)

---

cego dzieci przed smokiem, porwaniem i upadkiem – stworzony przez nieznanego malarza siedemnastowiecznego (por. *Anioł* [hasło], w: *Encyklopedia Katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 1, Lublin 1985, s. 612) – miał bardziej powszechny charakter. W przekonaniu Renaty Stachury „wygląd owego anioła przypomina raczej starożytnego boga śmierci – Thanatosa, którego przedstawiano zwykle jako skrzydlatego młodzieńca z wygaszoną i odwróconą ku ziemi pochodnią w ręce” (zob. *op. cit.*, s.82)

<sup>32</sup> Wspomnienie „archanioła, co prochów trzyma straże” pojawia się także w wierszu *A kiedy wyjdiesz...*, jednak kontekst, w jakim posłużyła się tym ujęciem Konopnicka, nie ma związku z omawianą w niniejszym rozdziale tematyką.

<sup>33</sup> Renata Stachura pisze na ten temat: „Misję anioła czy też przyjętą przez niego żałobę oznacza tu rytualne zakrycie głowy, która jest symbolem światłości i życia duchowego. Niebiański posłaniec nagradza poetę wawrzynem, składając tym samym hołd jego twórczości” (*op. cit.*, s. 78).

dokonując tym samym swoistego zrównania postaci anioła z pojęciem śmierci.

Śmierć zwiastowana jest także przez dźwięki wydawane przez anioły. W utworze *U proga* umierający wsłuchuje się w „skrzypce rajskie anioła”, a dźwięki „pieśni anielskiej” towarzyszą wędrowce do niebios duszy człowieka obdarzonego szczególną dobrocią i charyzmą (*Na śmierć Adama Pługa*)<sup>34</sup>.

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....* Szkielet z kosą stoi także u bram cmentarza w *Przejrzysty nocy letniej cień*.

Najbardziej znamienym jednak utworem, który przywołuje upostaciowioną śmierć, jest wiersz *U proga*. Czas ludzkiego konania wyznaczony jest tu przez śmierć koszącą trawę. Gdy skończy swą kośbę – stanie „u proga”, by zabrać umierającego.

Tradycyjna ta alegoria ma także w liryce Konopnickiej bardziej modernistyczną wersję, korespondującą z założeniami symbolizmu. W wierszu *Idziesz do mnie* poetka zwraca się do bliżej nieokreślonej postaci kobiecej, którą osadza

---

<sup>34</sup> Używanie przez Konopnicką takich wyrażen jest w opinii M. Baranowskiej „aluzją do anioła”, pozwalają one jednak, zdaniem badaczki, nazwać autorkę *Imaginy* „poetką aniołów” (*op. cit.*, s. 28). Stachura natomiast, przywołując wiersz *U proga*, pisze: „W lirykach Konopnickiej aniołowie często towarzyszą umierającym. Przychodzą cicho, bezszelestnie, siadają na łóżku konającego lub stają przy nim. Służą umierającemu pogrążone w żałobie i milczeniu, a gdy śmierć zbierze już swoje żniwo – porywają do nieba jego duszę. W czasie swej misji współuczestniczą w cierpieniu zgromadzonych wokół konającego bliskich, choć są dla nich niewidoczni. Ukazują się tylko tym, którzy przekraczają próg śmierci” (*op. cit.* s.76).

w śmiertelno-jesiennym krajobrazie. O identyfikacji tej osoby ze śmiercią świadczy ostatnia strofa:

Jeszcze zimnej nie złożyła ręki  
 Na mych oczach i na sercu mojem,  
 A już czuję, żeś ty jest spokojem,  
 A już czuję, żeś ty końcem męki! (VI, 156)

Ostatnie dwa wersy, stanowiące pointę całego utworu, charakteryzują – podobnie jak omawiane już wcześniej utwory – śmierć jako spokój i zakończenie życiowych cierpień.

Osobne pole skojarzeniowe ze starością i śmiercią Konopnicka tworzy poprzez odwoływanie się do stosownych pór roku i dnia. Badacze symboli i symboliki zgodni są co do tego, że metaforyzując pojęcie śmierci bądź starości poruszają się należy w sferze odniesień do jesieni i zimy, posługując się zaś obrazowaniem odniesionym do pór dnia, odpowiednio – w sferze wieczoru i nocy.

Należy w tym miejscu zauważyć niewątpliwą przewagę obrazów starości i śmierci – budowanych przy pomocy symboliki nocy i wieczoru – w stosunku do odniesień do jesieni i zimy, których odnaleźć możemy raczej niewiele.

Najbardziej chyba charakterystycznym utworem, wykorzystującym symboliczne znaczenie jesieni, są *Ostatnie piosnki*. W pierwszych dwóch jego fragmentach poetka posługuje się pierwszą osobą liczby pojedynczej, kreując „ja” liryczne bliskie lub tożsame z własną postacią. Elementem topiki starości i umierania w tym wierszu jest nastrój i sugestywna poetyka krajobrazu jesieni. Kreacji takiej sprzyjają nawiązania do ciszy, smutku oraz żałoby. W kształtowaniu wizji obumierającego, jesiennego świata (a pośrednio – przepełnionego

smutkiem, schyłkowego okresu życia) pomagają poetce odniesienia do więdnącej przyrody, posępnego pejzażu i typowo jesiennej pogody. W wierszu pojawiają się zatem motywy drżących na gałęzi i opadających liści, więdnących kwiatów, tracących swą koronę drzew. Szczególnie „jesiennym”, wprowadzonym do wiersza akcentem, jest „lejący smutnie na obczyznę ptak” i jego zburzone gniazdo. Inny sugestywny obraz – „konik polny, który kona” – koresponduje z motywem skoszonej trawy, która wspólnie ze sformułowaniami „pola nagie”, „pusty szlak” wyznacza niezwykle posępny, jesienny krajobraz.<sup>35</sup> Dodatkowo wzmacniają go odwołania do pochmurnej pogody, szarych, zamglonych dni bez słońca. Nawiązania do podobnej aury odnaleźć można także w wierszu *Wezwanie* z cyklu *Vivos voco, mortuos plango*:

Ale przyjdź do mnie w chmurny czas,  
W jesienne, mroczne rano;  
Ale przyjdź do mnie w chmurny czas,  
Niech blade niebo skryje nas  
W swą płachtę z mgły utkaną. (III, 129)

Jak pisze Barbara Bobrowska, tego typu motywy związane są z negatywnym odczuciem obumierania przyrody.<sup>36</sup> Pozytywne odczucia starości, np. w *Ostatnich piosnkach*, oddawać może dwuwiersz: „Myśl moja w różne mieni się kolory | Jak

---

<sup>35</sup> Zdaniem Barbary Bobrowskiej obraz konającego konika polnego naprowadza na trop interpretacyjny *Ostatnich piosnek* jako utworu kryptopatriotycznego. Powołując się na wykorzystujące ten motyw wiersze Kazimierza Brodzińskiego stwierdza ona: „skoszona (a tym bardziej „wysieczona” łąka lub żłte pole były w języku ezopowym kryptonimami pola bitwy, zwłaszcza w poezji popularnego obiegu, np. »listopadowej« (B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 177-178).

<sup>36</sup> B. Bobrowska, *op. cit.*, s. 177.

nasze gaje i jak nasze bory”, przywołujący obraz jesieni barwnej i pięknej. Przytłumiają go jednak wizje ponure i napawające pesymizmem.

Do śmierci, symbolizowanej przez zimę, w szczególny sposób odsyłają utwory *Na mroźnym niebie* i *Na śniegu*. W pierwszym z nich odwołania do śmierci są subtelne. Konopnicka buduje je stopniowo, najpierw używając ujęć krajobrazowych: „świeży śnieg”, „mroźne niebo”, by następnie wykorzystać je w strofie dziewiątej, w bezpośredniej metaforyce odnoszącej się do śmierci:

I czuję mroźnej mocy dech,  
Jak na mnie pustką dmucha  
I gasi we mnie życia skry  
I drżący płomień ducha... (III, 161)

Utwór *Na śniegu* swą formą przypomina ludową piosenkę. Do zagadnienia śmierci nawiązuje poetka przez odniesienia do pejzażu zimowego i wyrażenie „dzwon śmierci”:

Do zimowej bo piosenki  
Ni mi kwiecia, ni jutrzeńki,  
Ni błękitów tego nieba,  
Tylko śnieżnych pól mi trzeba,  
Tylko zmarzłych pereł szronu,  
Tylko bicia śmierci dzwonu,  
Tylko łez trzeba! (III, 141)

Konopnicka podkreśla tu emocjonalny i osobisty stosunek do problemu śmierci, eksponując jej pragnienie i potrzebę, zaznaczone przez negatywny stosunek do tych elementów rytmu dnia i przyrody („kwiecie”, „jutrzeńka”, „błękit nieba”),

które symbolicznie korespondują z poszczególnymi etapami życia ludzkiego.

Wieczór i noc pojawiają się w wierszach Konopnickiej zarówno w metaforach wprost dotyczących ludzkiego życia, jak i w warstwie dosłownej znaczeniowo, jako element poetyki krajobrazu, w sposób pośredni odsyłającej odbiorcę do pojęcia śmierci.

Bezpośredniego zestawienia „noc, śmierć i zgon” dokonuje poetka w wierszu *Willa Wołkońskich*. Używa go tu w kontekście swego rodzaju projekcji końca wszelkiego istnienia: „Módl się, bo idzie noc, śmierć i zgon | temu co żyje”.

Podobne, choć bardziej może osobiste znaczenie, ma obraz poetycki zmierzchu i nocy wykreowany w *Wezwaniu* z tomu *Vivos voco, mortuos plango*. Czas odnoszący się do końca dnia jest tu jednocześnie przewidywanym czasem śmierci podmiotu lirycznego. Śmierć określona jest delikatną metaforą „wytlenia się nocy życia”, czy też „wysychaniem serca do dna”. W wierszu tym Konopnicka operuje szerszym spektrum metafor i odniesień do różnych etapów ludzkiego życia. Określenia dotyczące jego schyłku uzyskują jednak większe znaczenie niż te odnoszące się do jego rozkwitu, takie jak „jasny dzień”, „poranek róż majowy”, „szczęścia dnie” czy „jutrzeńne życia zoroze”. Wezwanie kierowane do bliżej nie skonkretyzowanego adresata lirycznego wyraźnie zachęca do spotkania w czasie przedśmiertnym.

Etapu bezpośrednio poprzedzającego zgon dotyczą również metafory w utworze *Gdy wszystkie nici...*. Poetka animizuje tutaj określenie „nocy życia”, uwzględnia również porę zmierzchu. Interesującym zabiegiem jest w wierszu także metaforyczne potraktowanie – i tak już nasyconego symboliką

i przenośnym rozumieniem – pojęcia wieczoru. Efekt ten uzyskała Konopnicka poprzez wprowadzenie wyobrażenia łabędzia, silnie kojarzącego się ze śmiercią i końcem, do metafory „łabędź dnia”.

Do skojarzeń z wieczorem odsyłają wprowadzone przez poetkę motywy zjawisk zwykle towarzyszących temu etapowi dnia – takich jak zachodzące słońce, zorza czy wieczorna luna na niebie. Wyobrażenie gasnącej łuny towarzyszy również refleksji o śmierci w wierszu *Cogoletto*.

Motyw piękna przyrody i zapis ludzkich wrażeń w kontakcie z nią pojawia się w poezji Konopnickiej niezwykle często i nie zawsze odsyła do skojarzeń związanych ze śmiercią czy – bardziej ogólnie – rytmem życia. Oprócz wierszy, w których użycie obrazów przyrody i jej zjawisk do symbolicznego zilustrowania śmierci są oczywiste i zamierzone, zdarza się poetce niejako mimowolnie, w sposób nie do końca świadomy, stosować środki należące do omawianej topiki. Gasnące słońce jest np. motywem wiersza *Zachód w Fiesole*. Utwór ten jest próbą poetyckiego zapisu wrażeń wywołanych widokiem zachodzącego słońca. W impresjonistycznym stylu Konopnicka wprowadza tu synestezje. Epitety tego utworu pełne są barw typowych dla krajobrazu o zachodzie (rubinowe słońce, złota harfa, ogniste serce) i pejzażu nocnego (srebrne seledyny), do metaforyki wiersza zaś wprowadza poetka wspomnienia zapachów i dźwięków towarzyszących wieczorowi. Z topiką śmierci wiąże się tu przede wszystkim dźwięk dzwonu nawołującego do modlitwy „Anioł Pański”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> *Zachód w Fiesole* – jako jeden z wierszy z tomu *Italia* – Wiesław Olkusz omawia w następujący sposób: „Z niezwyklej wyczuciem i maestrią odtwarzane są tu kolejne etapy zapadania zmroku, pociągające za sobą zmiany kolorystyki. Dominująca początkowo jaskrawa czerwień zachodzącego słońca zmienia się w łagod-

Bezpośredniego porównania wieczoru z końcem życia dokonuje poeta w wierszu *Wieczór już* z cyklu *Pieśni nocy*. W utworze tym w kolejnych strofach zestawia obraz układającą się do snu przyrody:

Wieczór już, Panie! Oto leśni ptacy  
 Skłaniają skrzydła ku gniazdom w polocie...  
 Oto pół Twoich umilkli śpiewacy,  
 z refleksją na temat życia doczesnego:  
 Oto się czas mój nachyla do końca,  
 Oto już gwiazda wieczorna i drżąca  
 Błyska wśród cienia... (III, 6)

Wieczór w wierszu to czas rozmowy z Bogiem i rozrachunku z własnym życiem. Wypowiadający się w tym liryku podmiot dokonuje owego rozrachunku z pozycji osoby stojącej „obok”: „Życie przechodzi, pomija, potrąca/Myślałam: Wspomni – czekając tak końca”. Dystans, z jakiego podmiot liryczny ocenia swą ziemską egzystencję, pozwala scharakteryzować tę sytuację liryczną jako wyznanie przedśmiertne, naznaczone smutkiem („żyłam w żałobie”). Następująca bez-

---

ne różę prześwietlające wszystkie przedmioty, aby wreszcie – w wyniku skrócenia światła słonecznego – przejść w jasne fiolety. Zmniejszające się dawki światła powodują ściemnienie fioletoów, a jednocześnie zacieranie się szczegółów i błędną ocenę odległości. Wreszcie wschodzący księżyc zatapia w srebrnoseledynowej, drżącej poświacie pejzaż, nadając mu nierealny, »przedwiekowy« charakter. Metaliczny, »zimny« połysk srebra w połączeniu z równie »chłodnym« seledynem, waloryzuje też świat przedstawiony na planie emocjonalnym: »ciepłym« barwom odpowiada gwar i teraźniejszość, »zimnym« – cisza i ewokacja przeszłości” (op. cit., s. 47). W swoim artykule podkreśla on wrażliwość wizualną poetki, a także znaczącą funkcję barw w jej sposobie poetyckiego obrazowania – do czego już częściowo nawiązywano w tym rozdziale. W wierszu K. Przerwy – Tetmajera *Anioł Pański* wystąpiła podobna, co u Konopnickiej sytuacja liryczna i eschatologiczna: dźwięk dzwonu wzywający do modlitwy „Anioł Pański” wiąże się z topiką śmierci poprzez ewokację, już na początku tekstu, obrazu idącej przez pola Osmętnicy, która staje na „cmentarzu ciemnym” u grobu dziewczyny (wg K. Przerwy-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 741).

pośrednio po opisach układającej się do snu przyrody („kwiaty posnęły majowe”, „kruk samotny znajduje posłanie”) prośba do Boga o cichy sen i wytchnienie: „Pod cichą strzechą daj skłonić mi głowę” oznaczać może także pragnienie spokojnej śmierci i odpoczynku od ziemskiego trudu.

Noc w poezji Konopnickiej funkcjonuje również jako czas szczególnego kontaktu z życiem pozagrobowym. Pora nocna jest integralnym elementem pejzaży lirycznych, w swej scenarii zawierających obrazy cmentarzy, mogił i przybywających z zaświatów zmarłych.

Obraz tego typu Konopnicka kreuje np. w wierszu *Przejrzysty letniej nocy cień*. W centrum utworu znajduje się co prawda humorystyczna niemal, wierszowana, rodzima wersja opowieści o Sinobrodym, jednakże tłem do niej poetka czyni letnią noc na cmentarzu, po mistrzowsku budując stosowną aurę. Na doskonałość takiej wizji składają się artystyczne chwyt, jak chociażby dominujące w utworze ożywienia i upostaciowienia tradycyjnych tanatologicznych „akcesoriów”. Animizacja pozwala np. na stworzenie niezwyklego obrazu ziemi cmentarnej: „Strawiła ziemia proch i kość | i ukojeniem dyszy” (V, 43).

Antropomorfizacji natomiast ulega w wierszu rząd starych krzyży, którym poetka przypisuje ludzką możliwość skargi i umiejętność śmiechu, a także cmentarne brzozy w ludzki sposób szepczące słowa modlitwy.

W końcowym dwuwierszu utworu Konopnicka nadaje również konkretny kształt samemu pojęciu śmierci, przedstawiając wizerunek szkieletu z kosą.

Całego pejzażu dopełniają synestezyjne odwołania zapachów kojarzonych ze śmiercią lub cmentarzem: już w pierw-

szej strofie poetka próbuje uzmysłwić „mdlejących kwiatów słodką woń”, dwukrotnie pisze również o „mogilnych oparach” lub „mogilnym tchu”. (Do omówienia tego typu zabiegów w innych utworach Konopnickiej powrócimy jeszcze w niniejszym rozdziale).

Pewne podobieństwa do omawianego wyżej utworu wykazuje cykl *Z tamtego świata*. Widmo zmarłej dziewczyny odwiedza w nim świat żywych i chatę rodzinną – nocą, w poświacie księżyca. Znamienne, że jest to noc poprzedzająca Dzień Zaduszny, tradycyjno-romantyczna noc Dziadów. Konopnicka operuje tu identycznym w stosunku do wiersza *Przejrzysty letniej nocy cień...* motywem skrzypiących krzyży.

Czytelny i jednoznaczny obraz śmierci poprzez odwołanie się do nocy posłużyła się Konopnicka w wierszu *U proga*. Kreowana w nim sytuacja liryczna dotyczy umierającego młodego człowieka. 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 skrzypiec, szum wierzby – żałobnym zawodzeniem, a huk rzeki – stukotem siekier przygotowujących trumnę. Moment śmierci nastąpić ma wraz z nadejściem nocy. Wiedzą o tym bohaterowie wiersza. Dopóki prześwieca choć odrobina wieczornego światła, Jasiek żyje. Wieczór jednakże ma dla niego zupełnie inne znaczenie niż dla matki – jest zapowiedzią nocy, preludium śmierci; zdają się to potwierdzać słowa:

Już mu się znaczą śmiertelne zorze,  
 Już po nim łuny latają boże,  
 Latają łuny razem z cieniami... (VI, 67)

Dla matki tymczasem wieczór jest – co prawda końcową – lecz należącą jeszcze do dnia porą. Wyszukując w aurze rozmaite oznaki dnia („jeszcze różaność mieni się na niebie”; „jeszcze się gwiazdy po mgiełkach tają”) i mówiąc o nich głośno do syna, usiłuje utrzymać go przy życiu. Słowa jej zdają się spełniać funkcję fatyczną w takich zwrotach, jak np.: „Jeszcze ci pożyc Jaśku jedyny”, czy „jeszcze Jasieńku pora na ciebie!”.

Jako odwołań do przejścia duszy do innego świata poetka używa także wyobrażeń morza, głębi, przepływania na drugi brzeg lub wstępowania na niebiańską drogę mleczną.

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 orędownictwo w godzinie śmierci („módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinie śmierci naszej...”).

Przejście od życia do śmierci, w przestrzeni tekstu odbywające się równocześnie ze zmianą wieczoru w noc, trafnie oddają analogiczne pierwsza i ostatnia strofa:

W okienku chaty zmierzch stoi siny...  
 Umiera matce Jasiek jedyny,  
 Umiera Jasiek pod obrazami.  
 ...Święta Panienko, módl się za nami! (VI, 67)

[...]

W okienku chaty miesięczek siny,  
 Leży na ławie Jasiiek jedyny,  
 Umarły leży pod obrazami...  
 ...Święta Panienko, módl się za nami! (VI, 70)

Symbolicznie oznaczając noc przez wyrażenie „miesięczek siny” Konopnicka automatycznie niejako wprowadza imiesłów „umarły” zamiast czasownika niedokonanego „umiera” (umiera – lecz jeszcze żyje), utrzymując całość w niezmiennionej rytmice wiersza.

Księżyc jako emblemat pory nocnej pojawia się także w innych utworach Konopnickiej. Poetka wykorzystuje ten symbol budując – wspomniane już wcześniej – pełne napięcia liryczne sytuacje kontaktów świata żywych i umarłych. Szczególnym przykładem jest tu tryptyk *Z tamtego świata*. W blasku księżyca powstaje z grobu zmarła, aby odwiedzić swoją matkę:

Wstanę, taj pójde w miesięcznym blasku,  
 [...]  
 Wstanę, taj pójde w onej jasności... (V, 7 – 8)

Pełnia księżycy staje się elementem tajemniczości owej nocy, buduje nastrój grozy w wierszu:

– A jaka noc głucha,  
 Ani żywego tchu! A miesiąc stoi  
 W samym okienku... W imię Ojca, Ducha... (V, 9)

Księżycowi zatem – zgodnie z utrwaloną w kulturze symboliką – przypisuje się tutaj nadprzyrodzone właściwości. Nawiedzona przez nieżyjącą matka właśnie jego pełni przypisuje swą zdolność słyszenia głosu przybywającej z zaświatów:

Jezu Maryja! Jakbym ją słyszała...  
 Czy mi co w duszy gada? Czy z miesiącą  
 Idzie tak światłość wielka i grająca  
 Na ten świat Boży? (V, 14)

Z *tamtego świata*, a ściślej jego pierwsza (*Na cmentarzu*) i trzecia (*Z powrotem*) część, jak również wspomniany już wiersz *Przejrzysty letniej nocy cień* stanowią doskonale przykłady, w jaki sposób obraz księżyca staje się nieodłącznym składnikiem kreacji omawianych częściowo już wcześniej pejzaży „cmentarnych”. Posłużenie się przez Konopnicką obrazami np. skrzypiących krzyży i ich cieni możliwe stało się poprzez wcześniejsze nakreślenie tła rozświetlanego blaskiem księżyca.

Nieco inaczej poetka wykorzystuje motyw miesiąca np. w *Echach florenckich*. Przywoływany sporadycznie motyw księżyca stanowi mało wyeksponowany, ale ważny składnik metaforycznych obrazów nocy i zmierzchu, którymi Konopnicka w cyklu dedykowanym Lenartowiczowi poetyzuje ostatni etap życia „lirnika mazowieckiego”.

Jako metafora starości może posłużyć pierwsza strofa XXVII fragmentu *Ech florenckich*. Konopnicka umieszcza tutaj elementy już wcześniej zaklasyfikowane w tej rozprawie jako emblematy starości – w *Echach* wyraźnie oscylujące wokół śmierci<sup>38</sup>. Operuje zatem zwrotami:

---

<sup>38</sup> W analizie *Ech florenckich* warto również zaznaczyć niezwykle delikatnie oscylującą w stronę śmierci i schyłku ludzkiego życia wymowę mott, którymi Konopnicka opatruje wszystkie wiersze tego cyklu. Odwołują się one do motywów wędrówki ku niebu (XXVIII – „Lecę na skrzydłach myśli do nieba”; XXXV – „I z męki wszedłem do niebios”), odejścia (XXXI – „Idźmyż: daleki cel ma nasze pójście”; XXXVI – „Zaczem odejdzie i samego rzuci”), wieczoru (XXX – „Wraca mi na myśl dzień; XXXIII – „Tak my stąpali przez wieczorne zorze”), końca pobytu na ziemi (XXXII – „Przy końcu swego pobytu na ziemi”).

Poznaliśmy się o cichym zachodzie.  
 Anioły Pańskie już grały zorzy,  
 Słońca już Arno gasiło blask w wodzie, (IV, 75)

Sytuację bliskiej obecności śmierci potęguje natomiast ujęcie „A nad Florencją stał nów”. Obraz księżyca, należący do pejzażu nocy, zaznacza poetka w sposób nieznaczący, pozwalając funkcjonować mu obok świecącego ciągle słońca. W przyrodzie sytuacja taka jest oczywiście możliwa. Konopnicka minimalizuje tu oznaczający noc księżyc do jego wizerunku z fazy nowiu, kiedy jest najslabiej widoczny podczas całego księżycowego miesiąca.

Innym atrybutem nocy, jaki przywołuje Konopnicka, są gwiazdy. Poetka nawiązuje do tradycyjnych i naturalnych w powszechnej świadomości skojarzeń, by potoczne wyobrażenia rozgwieżdżonego nieba sprzyjały intensyfikacji występujących w jej utworach obrazów nocy.

W wierszu *Idziesz do mnie* Konopnicka buduje obszerną metaforę zawierającą obraz gwiazd – oczu nocy:

Idziesz do mnie ugaszoną zorzą,  
 [...]
 Nim nad polem nocą zadumanem,  
 Gwiazd się oczy bezsenne otworzą... (VI, 156)

W liryku *Ta ziemia* odwołania do księżyca i gwiazd są składnikami chwytów poetyckich, budujących obraz przełomu życia i śmierci:

A noc tam przyjdzie skrót jasnych ros,  
 Gwiazd siewnych sypać garście,  
 A blask miesięczny, jak srebrny kłos,  
 Legnie na warście. (VI, 258)

Utwory reprezentatywne dla egzystencjalnych rozważań poetki zawiera także cykl *Gwiazdy*. Dominującą sytuacją liryczną tego zbioru jest zaduma podmiotu mówiącego nad problemem życia i śmierci. Aurę owego zamyślenia buduje Konopnicka poprzez kreację krajobrazu nasyconego symbolicznymi odwołaniami do wieczoru i gwiazdzistej nocy. Pejzaż taki odnaleźć możemy w *Na mroźnym niebie*.

W swych utworach Konopnicka prezentuje niewątpliwą znajomość kulturowej symboliki gwiazd. „Niebios strop gwiazdzisty” – wykreowany w wierszu *Na mroźnym niebie* – trwa niezmiennie od wieków. Wiele pokoleń próbowało odczytać na nim swoją przyszłość. Trwające odwiecznie gwiazdy byłyby więc znakiem nieśmiertelności, królującym ponad przemijalnym życiem człowieka.

W omawianym wcześniej wierszu *U proga* gwiazda jest zwiastunem nocy, wraz z którą przychodzi po człowieka śmierć. Oznaczać mogłaby więc przeznaczenie lub walkę ducha z mocami ciemności, kojarzonymi ze śmiercią.

Nieobce są też Konopnickiej ludowe wierzenia, iż człowiekowi przypisana jest na niebie gwiazda, która pojawia się przy jego narodzinach i gaśnie po śmierci. Przekonanie takie poetka wyraźnie zaznacza w wierszach *O, nie jest nikt..., Ty, gwiazdo..., Ta gwiazda*. W pierwszej strofie *O, nie jest nikt...* poetka pisze:

O, nie jest nikt z nas nędzny tak,  
O suchym żyjąc chlebie,  
Który by gwiazdy własnej, swej,  
Na wielkim nie miał w niebie! (III, 161)

„Osobista” gwiazda przypisana jest więc każdemu – bez względu na jego miejsce w hierarchii społecznej. W wierszu *Ty, gwiazdo...* Konopnicka tworzy rozbudowaną apostrofę do „gwiazdy życia”. Wyraża w niej przekonanie, iż szczegółna świadomość obecności owej gwiazdy towarzyszy człowiekowi u kresu jego życia. Koniec ów podkreślany jest przez metaforę dokończenia rozpoczętych prac, ciszy wewnętrznej i omawianej symbolicznej nocy.

Chętnie używane przez Konopnicką atrybuty dnia i nocy – światło i ciemność – odsyłają także do sfery metafizyczno – aksjologicznej. Równolegle bowiem poetka operuje zestawieniami anioł – szatan, a tym samym dobro – zło. Taki właśnie kontrast jest głównym tworzywem sytuacji lirycznej wiersza *Ach ta przecudna, cicha łąka...* Dominującym elementem przedstawionego w nim pejzażu są anioły. Poetycka wyobraźnia Konopnickiej wiąże je z porankiem, jutrzeńką, ciszą, a przede wszystkim światłem – „same są światłem, cudem, wonią” i jasnością – „jutrzenny roniąc blask [...] chodzą anioły jasne Giotta”<sup>39</sup>. Negatywnym ich odpowiednikiem jest szatan, który w tej samej scenerii łąki pojawia się w ciemności, pod osłoną nocy. Noc porównywana jest w tym utworze do grobu:

Aż zajdzie w pomierzch czarnej nocy,  
Jak w najczarniejszy grób. (VII, 4)

---

<sup>39</sup> Obraz ten znakomicie potwierdza opinię W. Olkusa o asocjacyjnym i afektywnym pojmowaniu barwy przez Konopnicką. W jego rozważaniach pojawiają się dywagacje na temat samodzielnej wartości barw „jasnej” i „ciemnej” będących mniej skrajnymi odpowiednikami bieli i czerni (*op. cit.*, s. 36). Kolory „jasny” i „ciemny” – zgodnie z wcześniejszymi rozważaniami na temat bieli i czerni u Konopnickiej – będą zatem swoimi aksjologicznymi antonimami.

Noc jako wykładnik zła znajduje swoją realizację także wierszu *Jak ciemno...* z cyklu *Pieśni nocy*. Charakteryzowana jest tu „mrocznymi” epitetami: „czarnogwiaździsta” i „nieprzenikliwa”. Co więcej – Konopnicka nazywa noc starym wrogiem Boga. Wróg ów jest tylko „przez pół pokonany” i „świata dzierży połowę”. W takim przesłaniu wiersza Konopnicka w sposób szczególny zaznacza silne poczucie rytmiczności ludzkiego życia, odmierzanego między innymi przez porównywalnej długości pory nocy i dnia.

Wpisanie ludzkiego życia i śmierci w cykl funkcjonowania natury sprawia, że kojarzą się one z określonymi pejzażami<sup>40</sup>. 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 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 późnej fazie analizowanej poezji noszą znamiona młodopolskiego pejzażu wewnętrzne-

---

<sup>40</sup> 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, wtapiania się w usypiającą przyrodę (*op. cit.*, s. 90).

go<sup>41</sup>. Przypomniane tutaj obrazy i pejzaże służyły poetce do refleksji nad śmiercią ujętą jako zjawisko obiektywne. W wierszach *Tu się droga załamała*, „*Mare morto*”, *Na dzień pucharu*, *W szerokim, pustym polu* czy *W głuchym lesie* Konopnicka znacznie subiektywizuje wizję śmierci. Wiersz *Tu się droga załamała* jest poetycką reakcją na śmierć bliskiej osoby<sup>42</sup>. Sam pejzaż kreślony jest krótkimi i bardzo kontrastowymi zwrotami, a 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...

<sup>41</sup> Sprawdzają się w tym przypadku definicje i omówienia tego terminu przyjęte dla poetów młodopolskich przez M. Podrazę-Kwiatkowską w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

<sup>42</sup> O swoich przeżyciach wewnętrznych, podyktowanych śmiercią syna, pisała później do Teofila Lenartowicza: „Przed dziesięcioma dniami wróciłam z kraju do Monachium [...] Odjeżdżając zostawiłam mogiłę najstarszego syna mego Tadeusza. Pierwszy raz widziałam śmierć tak z bliska – a była to śmierć dziecka mego. Umarł na moich rękach i wiedział, że umiera, i nie okazał mi tego, i ja wiedziałam, że umiera, i też mu nie okazałam tego. Rozstaliśmy się patrząc na siebie – jakby ukojeni – zgaśł cicho bardzo, a kiedyś oczy jego całowała, gdy już skołał, stały w nich dwie łzy – bardzo zimne. I oddałam go tam ziemi naszej, i wzięłam jej garść z tej mogiły – i zostawiłam tę mogiłę – i wróciłam tu – i – cierpię. A to wszystko razem, ta droga niespokojna – ta choroba, od początku której wie się, że będzie miała koniec okropny, ta operacja ciężka, która syna ci trzyma godzin trzy pod nożem – i ta śmierć cicha niezmiernie – i te łzy w oczach, które już w wieczność gdzieś patrzą – i ta ziemia, co ci dziecko bierze starszym, lepszym prawem wszechrodzicielki – i ta mogiła bardzo droga i bardzo daleka – i te noce bez snu – i ten smutek bez pociechy – to wszystko się życiem nazywa.” (List z dnia 25 III 1891, cyt. wg: M. Konopnicka, *Korespondencja*, t.1, s.113). Maria Szypowska komentuje te słowa: „Bardzo to pięknie wystylizowane. Aż dziw bierze”. Przytacza jednak bardziej, jej zdaniem wiarygodny list, pisany do syna Jana 12 I 1900 roku: „W ten najsmutniejszy dzień chcę choć przez chwilę być bliżej was – pisząc. W tej chwili jesteście pewno na Powązkach, na grobie Tadzia. Ile to lat minęło – a jaka zawsze świeża i bolesna rana w sercu. Biedak nasz najmilszy...” (op. cit., s. 347).

Na dnie jamy – martwa głowa,  
Najdroższa mi głowa była...

.....

Tu się droga załamała,  
Tu się droga zawróciła. (VI, 160)

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 mówiącego.

W wierszu *W szerokim, pustym polu* „pejzaż śmiertelny”, jaki tworzą obrazy szerokiej pustki, martwej ciszy, ugoru, chmurnego, ołowianego nieba, traci ważność 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 kreowany krajobraz jest pejzażem wewnętrznym osoby mówiącej.

Pejzaże tak kreowane niewątpliwie są przejawem ekwiwalentyzacji symbolicznej w twórczości Konopnickiej, swoistego myślenia i oddawania nastroju duszy za pomocą elementów krajobrazu.

W kulturze europejskiej, mającej swe korzenie przede wszystkim w chrześcijaństwie, zakotwiczyły się dwie podstawowe postawy człowieka wobec zagadnienia śmierci i związane z nimi jej symboliczne ujęcia: jako wyzwolenia, odpoczynku, etapu bezpośrednio poprzedzającego nagrodę raju lub jako zjawiska strasznego, pełnego grozy, napawającego człowieka lękiem.

W poezji Konopnickiej znaleźć można obecność obydwu przekonań, choć te wizyjne, groźne z reguły są efektem asocjacji inspirowanej np. malarstwem europejskim.

W większości odniesień do tego motywu poetka zaznacza mocno osobiste przekonanie o tym, że śmierć jest dobrodziejstwem, odpoczynkiem i wytchnieniem, a przede wszystkim – aby zamknęło się koło ludzkiego życia – rokuje na lepsze istnienie.



## **ROZDZIAŁ V**

# **Topika odrodzenia i zmartwychwstania**



Topikę rytmu życia w poezji Marii Konopnickiej dopełniają obrazy zmartwychwstania, pojmowanego przez poetkę wielorako. Jej utwory zawierają tradycyjne motywy zmartwychwstania, inspirowane wiarą i nauką chrześcijańską. Nie zawsze jednak są one obrazami posiadającymi pewien choćby stopień tematycznej niezależności, często pełnią rolę w określony sposób służebną wobec podejmowanych przez poetkę prób rozszerzających pojęcie zmartwychwstania na sferę duchowego wnętrza człowieka. Tradycyjne wątki eschatologiczne poetka wykorzystuje także niekiedy w wierszach o tematyce narodowowyzwoleńczej<sup>1</sup>. Wiele innych, często pośrednich, odniesień do tematyki zmartwychwstania i odrodzenia – realizowanych na przykład przez przywołanie stosownych motywów z kręgu obrazowania związanego z przyrodą i porządkiem natury – podyktowanych jest nieustannie towarzyszącą poetce refleksją antropologiczną obejmującą całość ludzkiej egzystencji, w której zmartwychwstanie jest kolejnym etapem dopełniającym cykl.

Zmartwychwstanie w kreowanym przez poetkę wizerunku bytu ludzkiego i – w pewnym sensie – całościowego porządku świata wydaje się być równie naturalne i oczywiste, jak śmierć. Przekonaniu o nieuchronności śmierci towarzyszy

---

<sup>1</sup> Wplatanie motywów biblijnych do poezji o tematyce patriotycznej było częstym zabiegiem poetów romantycznych. Jak pisze Z. Mocarska-Tycowa, „Konopnicka przejęła tę tradycję [jak podaje badaczka, przede wszystkim od poetów mniejszego lotu: Lenartowicza, Zaleskiego, Ujejskiego, Pola – przyp. A. B.– K.], co też zaowocowało w jej poezji patriotycznym zideologizowaniem motywyki biblijnej. Można więc powiedzieć, że tematyka patriotyczna implikowała obecność motywów biblijnych” (*Motywy biblijne w poezji Marii Konopnickiej*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, S. Fita, Lublin 1999, s. 15).

w poezji Konopnickiej równie żywe przeświadczenie o oczywistości zmartwychwstania. Prawdopodobnie właśnie owa pewność zmartwychwstania nadawała według poetki sens ludzkiej śmierci<sup>2</sup>. Utwory wyrażające wiarę w zmartwychwstanie wydają się zatem w twórczości Konopnickiej naturalnym dopełnieniem wszelkiej refleksji o naturze życia ludzkiego, w szczególności zaś o jego przemijaniu.

Pewność co do osobistego odrodzenia się po śmierci wyrażona jest na przykład dobitnie w wierszu *Miserere*, będącym rozbudowaną apostrofą do Chrystusa:

Bo myśleć będę, że grzmi już w zaranie  
O trzeciej zorzy na zmartwychpowstanie,  
Że straż runęła i pieją już kury...  
[...]  
Że wstanę z Tobą z mojego pogrzebu,  
Com ręce miała wzniesione ku niebu

---

<sup>2</sup> Tęsknotę – i wiarę w zmartwychwstanie – zarówno ludzkie, jak i rozumiane jako odbudowa państwa, Konopnicka akcentowała również w prywatnej korespondencji. 30 III 1885 pisała do J.I. Kraszewskiego: „Panie, przyjmijcie, Panie, moje najlepsze życzenia z okazji tych wiosennych świąt, które przynoszą tak mało wiosny i ożywienia Wam, Panie, i nam wszystkim. Co robić? Trzeba wierzyć w wielkie zmartwychwstanie, bo nie miałoby się chęci, ani siły, by dźwignąć się z grobu” (cyt. wg: Maria Konopnicka, *Korespondencja*, red. K. Górski, t.1, Wrocław 1971, s. 26); 6 IV 1887 do T. Lenartowicza: „Pozdrowienie wiosenne Wam zasylałam i szczerze życzenia, abyście w zdrowiu żyli, a pomnieli o nas. A kiedy pomyślę, że Wy i najlepsi, stając duchem przed Bogiem i prawdą życia swego i jego pięknem się modlicie, jakaś mnie odwaga, otucha przejmuje i śmiem dalej snuć życzenia szersze – i tak szerokie, żeby się z nich krainie naszej całej dostało po kruszynie szczęścia i swobody. Wielkanoc jest ci na niej; ale ja pragnę, aby był dzień – wielki, wielkim rzeciom wschodzący, wielkim czynom świecący, wielkim mogiłom dotrzymujący obietnic Zmartwychpowstania... Tak ja to sobie roję, a myślę, da-li to Bóg, czy zaś już nas tak zapomni?” (cyt. jw., s. 75); czy wreszcie 1 I 1907 do E. Orzeszkowej: „Do wiosny zatem, moja najmilsza! Mam nadzieję, chcę ją mieć koniecznie, że się jakoś przecież zobaczymy na tle pogodniejszego nieba nad krajem” (cyt. wg: M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. E. Jankowski, t.2, Wrocław 1972, s.149).

Na krzyżu moim, na mojej Gólgocie!  
 Że z wieżyc moich wnet dzwon się rozbuja  
 Na świat, głoszący wielkie Alleluja...  
 Że com w łzach siała, to zbiorę w radości... (IV, 148)<sup>3</sup>

Pewność owa uprawnia niejako poetkę do występowania w roli proroka, obwieszczającego zmartwychwstanie innym ludziom. We *Fragmentach wiosennych* pisze ona:

O, zmartwychwstanie wszystkiemu, co mękę  
 śmierci przebyło i grobu ciemnicę. (II, 202)

W wierszu *A choćbyście wrośli...* realizując ten sam profetyczny wątek zapowiada „zmartwychwstań wielką dobę”, a w utworze *Kto w mogiłę...* (III, 63) zwiastuje siłę, jaka popłynie z naszych mogił, „kiedy przyjdzie zmartwychwstanie”.

Zmartwychwstanie i nowe następujące po nim życie ma dla poetki wartość większą niż życie doczesne, co potwierdzają następujące słowa wiersza *Widzenie*: „Litościwszą jest śmierć od żywota” czy też: „Wzdyć ponad żywot ma być zmartwychwstanie”.

Jednym ze sposobów dokonywania poetyckiej refleksji nad zmartwychwstaniem jest u Konopnickiej przywoływanie po-

---

<sup>3</sup> Zacerpnięty z Psalmu 126 (Ps 126, 5) motyw obietnicy siania z płaczem, ale żęcia w radości, wspomina również B. Bobrowska, omawiając żywotne w patriotyczno – programowej poezji Konopnickiej sugestie wskazujące na miłosierdzie i sprawiedliwość Bożą. Zob. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s.197. Do psalmu nawiązuje również Lenartowicz w nie datowanym liście do Konopnickiej: „Lepiej figurki i powtarzam słowa psalmu:

Nasza siew była w płaczu, żnie w radości,

Nasza siew była w gorzkości

– i pocieszam się, że przyszłym pokoleniom lepiej będzie, dla siebie żadnych nie stawiając horoskopów”. Cyt. wg: Maria Konopnicka, *Korespondencja*, red. K. Górski, t.1, Wrocław 1971, s. 146.

staci biblijnych w jakiś sposób związanych z tematyką eschatologiczną<sup>4</sup>. Łazarz, pojawiający się w wierszach *Fragmenty wiosenne* oraz *Na kurhanie*, jest symbolem wskrzeszającej mocy Boga. We *Fragmentach wiosennych* poetka stawia go obok starotestamentowego Hioba. Poprzez użycie liczby mnogiej – „Łazarze i Hioby” – Konopnicka czyni te postaci biblijne symbolicznymi przedstawicielami szerszych grup. „Hioby” utożsamiani byłiby zatem z dotkniętymi cierpieniem<sup>5</sup>, „Łazarze” – z ubogimi i pogardzanymi (w tym ostatnim znaczeniu funkcjonuje także fraza „i jestem Łazarz pomiędzy narody”, którą określa siebie polska matka – ziemia w wierszu *Dziś w nocy*). Zapowiadane dla nich zmartwychwstanie oznacza powołanie ich do nowego, lepszego życia. W przypadku Hioba można również myśleć o odrodzeniu się po klęsce. W wierszu *Nasz sztandar* Konopnicka pisze wprost: „Jest z klęski – zmartwychwstanie”.

W wierszu *Ten Anioł* postacią centralną jest ewangeliczny anioł, „co odwalił głaz z grobu Chrystusa w skale”. W poetyckiej wizji Konopnickiej pozostał on na ziemi<sup>6</sup>. Głazy, które

---

<sup>4</sup> O pojawiających się w poezji Konopnickiej postaciach biblijnych i ich funkcji zob. też: Z. Mocarska-Tycowa, *op. cit.*

<sup>5</sup> „Dla Konopnickiej człowiek z ludu jest odartą, krwawiącą raną społeczeństwa. I w tym poranieniu, zmiążdżeniu spotyka się z Cierniem Ukoronowanym i Ukrzyżowanym. Chrystus jest nowym Hiobem, ale też Hiobem w poezji Konopnickiej jest lud wierny Bogu w cierpieniu” (Z. Mocarska-Tycowa, *op. cit.*, s.31).

<sup>6</sup> Duże znaczenie miał motyw anioła w refleksji Konopnickiej na temat śmierci, co bardziej szczegółowo omówiono w poprzednim rozdziale. W kontekście wiersza *Ten anioł* we wspomnianej już pracy badaczka snuje rozważania na temat proveniencji tak realizowanego motywu anioła: „Przyglądając się prezentacjom anioła, jakie przynoszą wiersz *Dziś w nocy...* i *Ten anioł* z cyklu *Pod nową zorzą*, trudno rozstrzygnąć, czy wywodzą się one z ukochanego poety Konopnickiej – Słowackiego, czy z bardzo bliskiego, rozumianego serdecznie Lenartowicza. A może weszły do jej poezji z płócien Malczewskiego, które poetka znała i podziwiała. Ale znów pyszne wspaniałe anioły Malczewskiego powstawały pod wpływem poezji Słowackiego i Lenartowicza. Tym trudniej wyśledzić źródła pomy-

stale podważa, w języku ezopowym tego utworu symbolizują niewolę i ogrom cierpień, jakie dotyczą ludzi:

Z czoła mu wieków nie schodzi trud  
I głązy wciąż podważa,  
Co cisną w grobie złożony lud,  
Co cisną pierś nędzarza...

Poetka kończy utwór profetyczną strofą, akcentującą związek przywoływanego wizerunku anioła ze zmartwychwstaniem:

I blaskiem, co mu bije z piór,  
Nad mrokiem czasów świeci,  
Wpatrzony w brzask, nim błysnie z chmur  
Dzień zmartwychwstania trzeci! (VIII, 61)

Postacią przywoływaną najczęściej w kontekście zmartwychwstania jest jednak Chrystus. W wierszu *Na kurhanie* nazwany jest on „Galilejczykiem, co wskrzesza Łazarze ściągnięciem ręki”. Jest on także adresatem częstych apostrof, jak choćby w przywoływanym już *Miserere*, czy też w utworach *W Wielki Piątek* lub *Na Dzień Zmartwychwstania*.

Odwołania do zmartwychwstania Chrystusa w poezji Konopnickiej, uważanej wszak za spadkobierczynię romantyków, kierują do rozważań o funkcji motywu zmartwychwstania w języku ezopowym wierszy o proveniencji mesjanistycznej.

---

słów poetyckich Konopnickiej. Anioł »nawiedzający nasze wioski« w wierszu *Dziś w nocy...* jest pewnie Lenartowiczowski. Ale pióra ma Malczewskiego [...] i rozmówczyni jego ziemia-Matka-Polonia (w koronie przecież!) też jakby wyszła z pracowni autora *Melancholii*. Również anioł (z wiersza *Ten anioł*), »co odwalił głaz z grobu Chrystusa« i »został na ziemi – stale« trudząc się tu przez wieki, jako posłaniec nadziei, przypomina anioły Malczewskiego, krzątające się wśród ludzi” (Z. Mocarska-Tycowa, *op. cit.*, s.25 – 26).

Bliskie romantycznemu mesjanizmowi spojrzenie na kwestię zmartwychwstania prezentuje Konopnicka w wierszu *Na Dzień Zmartwychwstania*<sup>7</sup>. Utwór skonstruowany jest jako rozmyślanie wielkanocne. Podmiot liryczny tego wiersza jest jednak rozczarowany zmartwychwstaniem Zbawiciela, ponieważ „rozminęło” się ono w czasie z odrodzeniem niepodległości ziem polskich:

Za wcześnie dla nas zmartwychwstałeś, Panie!  
 Bo nam to trzecie nie weszło zaranie,  
 co ponad groby jutrzeńki rozściela,  
 A jest żywota hasłem i wesela. (III, 66)

Doroczne obchody Świąt Wielkanocy są okazją do smutnej refleksji Konopnickiej na temat położenia Polski, ciągle jeszcze oczekującej swego wielkiego triumfu. Język ezopowy tego utworu opiera poetka na frazeologii religijnej, związanej właśnie z nauczaniem o męce i śmierci Chrystusa.

Wiersz *W Wielki Piątek* osadza wydarzenia Wielkiego Tygodnia w polskich realiach. To Polska jest miejscem nauk Jezusa, Galilejczyk „tu naszym przechodził się zbożem / Puszczając palce po harfie tych kłosów”. Polską wiejską chatę czyni Konopnicka wieczernikiem. Dla nurtu mesjańskiego najbardziej charakterystyczne są w tym wierszu motywy bezpośrednio odnoszące się do męki (ogród oliwny pomiędzy sosnami i brzoza, krwawy pot kapiący „na leśne zioła nasze i na trawy”, upadek pod krzyżem na ściernisko) i śmierci (przejmujące cierpienie matek, oczekiwanie na wybawienie)

---

<sup>7</sup> W podobny sposób klasyfikuje ten wiersz B. Bobrowska, włączając go do kategorii utworów o „wykładni narodowo-mesjanistycznej” – zob. *Konopnicka na szlakach romantyków*, s.192.

Chrystusa. Znaczące jest również porównanie mieszkańca polskich ziem do Cyrenejczyka:

I widzę we mgle śnieżystej, z daleka,  
Z twarzą znędzniałą, z łachmanem na grzbiecie,  
Pochylonego ku ziemi człowieka,  
Którego wielki krzyż śmiertelnie gniecie...  
I wiem, że to jest Cyrenejczyk Chrysta<sup>8</sup>  
a samej ziemi do chusty Weroniki:  
I żeś krwią swoją tę ziemię zakrwawił  
I obraz na niej swej męki zostawił,  
I patrzę nieraz na pola te puste,  
Jako na ową z Jeruzalem chustę...

Motyw zmartwychwstania zawarty jest – obok obrazu grobu pańskiego – w ostatniej strofie:

I zdaje mi się, że tu leżysz w grobie,  
Który jest ciężkim zawalon kamieniem,  
I że straż pilna czyni się przy tobie...  
Ale ja czekam z tęsknotą i drżeniem,  
Bo wiem, bo czuję, że tu też, o Panie,  
W dniu trzecim będzie twoje zmartwychwstanie! (III, 65)

Niechający przypominają się współczesne nam, z okresu „Solidarności” i stanu wojennego, patriotyczno – kontestacyjne (przy tym kontrowersyjne) aranżacje grobu Pańskiego z figurami – swoście wymodelowaną „strażą” – symbolizującymi władzę komunistyczną. W tym sensie aluzyjna warstwa wiersza W *Wielki Piątek* ma walor ponadczasowy.

---

<sup>8</sup> Z uwagi na pejzażowe i kryptopolityczne realia tej strofy celna jest metafora interpretacyjna B. Bobrowskiej, która nazwała centralną postać „polskim Szymonem Syberyjczykiem” (*Konopnicka na szlakach romantyków*, s. 193).

Prezentowana w tym utworze pewność odrodzenia się kraju płynie z uprzedniego włączenia elementów polskiej scenerii do pejzażu, służącego jako sztafaż do poetyckiej refleksji o męce Jezusa, ze zwycięskim finałem w niedzielny poranek<sup>9</sup>. Optymizm „dnia trzeciego” jest więc ugruntowany tekstem *Pisma Świętego* oraz nauką chrześcijańską.

Podobny w swej wymowie jest wiersz *Dziś w nocy*. Motyw anioła łączy go z utworem *Ten Anioł* z tego samego tomu *Pod nową zorzą*. Sytuacja liryczna również tutaj ma swe korzenie w *Biblii*. Konopnicka wykorzystuje także w tym wierszu topos ojczystej ziemi określanej jako matka. Do niej właśnie, leżącej w grobie, anioł kieruje prorocтво:

Z Chrystusem byłeś umęczona,  
Z Chrystusem krzyż swój niosłaś na Golgotę,  
A kiedy trzecie zabłyśnie zaranie,  
Z Chrystusem będzie twoje zmartwychwstanie! (VIII, 58)

Wizję zmartwychwstania Konopnicka wyraża również na wiele innych, nie wspieranych inspiracją religijną, sposobów. Jedną z wykorzystywanych przez poetkę możliwości jest motyw odrodzenia się z popiołu<sup>10</sup>. W *Contra spem spero* Konop-

<sup>9</sup> Poprzez taki zabieg Konopnicka dokonała zdaniem B. Bobrowskiej „mitologizacji przestrzeni narodowej i wydarzeń rodzimych (zob. *Konopnicka na szlakach romantyków*, s.193). Z. Mocarska-Tycowa pisze natomiast o „oswojeniu” w ten sposób mitu mesjanistycznego (por. *op. cit.*, s. 29).

<sup>10</sup> W symbolice chrześcijańskiej popiół jest materiałem ziemskim oczyszczonym przez ogień, ze względu na oczyszczającą moc ognia popiół jest symbolem oczyszczenia i zmartwychwstania. W apokaliptycznej wizji św. Jana cały świat ma kiedyś zostać oczyszczony przez ogień, jednak z popiołów ziemi ma powstać nowe niebo i nowa ziemia. Popiół jest więc czymś ostatecznym – nie dającą się spalić częścią składową ziemi, jest także czymś pierwszym – jako czysty materiał ziemski znowu obraca się w ziemię, swoją czystą substancją przenika ją i rodzi nowe życie. Dla człowieka popiół symbolizuje śmierć i przemijanie, a z drugiej strony pierwszy krok ku nieprzemijalności (zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 78).

nicka wyraża niezłomną wiarę w takie odrodzenie: „Wierzę w wskrzeszenie popiołów i kości / w jutrznię błękitów”. Podobną mądrość życiową zawiera wiersz *Gore!*: „Wszak życiem świata – ciągle zmartwychwstanie / I odrodzenie z popiołu”. Niezwykle subtelny obraz życia odrodzonego z popiołów – wizję „bukietów gorejących róż” uwitych na popiołach<sup>11</sup> – tworzy poetka w wierszu *Kto policzył, ile siły...* z omawianych już częściowo *Fragmentów wiosennych*. Najobszerniejszy obraz życia odradzającego się z popiołów przedstawia Konopnicka w wierszu *Koniec wieku*. Symbolem odrodzenia jest w nim feniks, posiadający zdolność samowskrzeszenia się z własnego popiołu. W utworze tym obraz feniksa skłania dodatkowo do refleksji historiozoficznych, ptak ten nazwany jest bowiem „ptakiem wieku”. Przygotowywany dla niego stos jest więc symbolicznym unicestwieniem odchodzących wraz z końcem stulecia wartości. Możliwość odrodzenia się feniksa w „ptaka nowego wieku” odsłania perspektywę samokontynuacji historii w celu zachowania jej ciągłości<sup>12</sup>.

Bardziej tradycyjne są motywy powstania z grobu i zbudzenia się ze snu. Wiersz *Co mi po tem...* zawiera retoryczne pytanie, zapewne inspirowane ewangelicznym dialogiem

<sup>11</sup> O motywie róż czerwonych (w tym zebranych w bukiety i gorejących) – zob. B. Mazan, *Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 361-364.

<sup>12</sup> Feniks w kulturze jest symbolem m.in. zmartwychwstania, długowieczności, wiecznej młodości. Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990. Zanim zaczął funkcjonować jako samodzielny symbol nieśmiertelności, pierwotnie wiązał się również z kultem słońca. Słońce wyznacza pory roku i określa kalendarz, dlatego feniks uważany był za symbol epok świata i tzw. Aionu, w języku greckim oznaczającego wieczność, ale także – co ciekawie koresponduje z wierszem *Koniec wieku* – nieustanną rytmiczność powtarzających się okresów, która sprawia wrażenie ziemskiej wieczności. Zob. D. Forstner, *op. cit.*, s.227. Motyw feniksa obecny jest również w poezji cenionego przez Konopnicką Słowackiego, np. w wierszu *Bogarodzica*.

niewiast podążających do grobu Chrystusa trzeciego dnia po ukrzyżowaniu: „Na mogile kamień leży / a ktoś go odwali?”<sup>13</sup>. W *Na cmentarzu*, w jednej z modlitewnych części *Psałterza dziecka*, poetka wyraża ortodoksyjną pewność powstania z mogiły:

Wiem, że dzień przyjdzie, gdy każdą mogiłę  
Odemknie dłoń Twa, przed którą się korzę...  
O, zbliż go ku nam! Daj czekać nań siłę,  
O Boże! (VII, 36)

Motyw przebudzenia logicznie koresponduje z – omawianym już w poprzednim rozdziale – symbolicznym ujęciem śmierci jako snu. Z takim rozumieniem spotykamy się w wierszu *Kto policzył, ile siły...* z *Fragmentów wiosennych*: „Tam nie przyjdzie żadna wiosna / nie rozbudzi snu”, czy *We mgłach biją*: „Kto się zbudzi, kto się prześni / z głębokiego snu”. We fragmencie *Nocy letnich – W miesięcznych blaskach* – owo przebudzenie, tu rozumiane w szerszej kategorii ogólnonarodowego odrodzenia, prowadzi do szczęścia. Marzą o nim różni ludzie; w poetyckiej przestrzeni wiersza określa ich wyliczenie: „zbrodniarz, skazaniec, nędzarz i sierota”. Podobnie szeroko rozumiane jest przebudzenie w wierszach *Na Piastowym Ślasku* i *R.1908*. W pierwszym z nich sen opatrzony jest epite-tem „śmiertelny”: „Śmiertelnym snem chwycony lud / przebudził się o świecie”. Innym określeniem zmartwychwstania, jakie zastosowała Konopnicka w tym wierszu, jest ocknięcie się z letargu. Wizja ta obecna jest też w *R. 1908*:

---

<sup>13</sup> Por. Mk 16, 3.

I budzą się z letargu  
 Odwiecznych snów mogiły,  
 I duch już światem chodzi  
 I rusza ziemnej bryły! (VIII, 215)

Omawiana tu poetycka frazeologia przebudzenia nawiązuje również do metaforyki rytmu dziennego natury, w której zmartwychwstanie utożsamiane jest ze świtem.

Świt jest motywem często powtarzanym przez autorkę *Imaginy*. W jej poezji w sposób tradycyjny stanowi on aksjologiczny antonim śmierci przedstawianej jako noc. Poetka nawiązuje do trwałych w kulturze skojarzeń, jak np. „datowanie” zmartwychwstania Jezusa właśnie na świt trzeciego dnia. W utworze *Ten anioł* świt, w wierszu nazywany brzaskiem, jest momentem wcześniejszym niż chwila zmartwychwstania.

Wariantem odniesień do zmartwychwstania przedstawianego w metaforze świtu jest rozważanie go w perspektywie narodowowyzwoleńczej. Po części nawiązuje do niego „ojczysty łąn”, któremu w *Powitaniu ziemi* zwiastuje się świt i słoneczny dzień. Z tak pojmowanym świtem mamy również do czynienia w wierszach *Dwie noce Wigilii*, *Jaśków sen*, *R. 1908*.

W utworze *Dwie noce Wigilii* poetka kreuje – na wzór biblijnego Symeona – postać starca – proroka, będącego głównym nadawcą modlitw i próśb o odkupienie. Ośrodkiem myśli narodowowyzwoleńczej tego wiersza jest wyrażenie „więźniowie nocy”, dzięki któremu poetka w zawołany sposób odwołuje się do politycznej sytuacji zniewolenia narodu polskiego – konotować może on np. więźniów zaboru rosyjskiego czy zesłańców Sybiru. W wierszu zawarta jest prośba o rychłe nadejście świtu („Niech przyśpieszy świt!”). Jego bliskość poetka podkreśla poprzez apostrofę do ziemi – w podtekście

ziemi ojczystej: „Ziemio! ziemio! wstań: już dnieje!”. Symboliczny wymiar ma również tytuł tego utworu. Noc wigilijna jest najdłuższą nocą w roku. Usytuowanie przez tradycję chrześcijańską w tym właśnie czasie Świąt Bożego Narodzenia podkreśla ich rangę jako momentu przesilenia walki światła i ciemności oraz zwycięstwa światła – w tym przypadku symbolizującego Boga. Zawarta w tytule owa „druga noc wigilii” ma bardziej narodowy wymiar i jest symbolem świtu przynoszącego odrodzenie narodowi polskiemu.

Podobną funkcję spełnia świt w wierszu *Jaśków sen*. Na jego obraz w tym utworze składają się wschodzące słońce, zorza i jasność. Prorocza wizja zawarta we śnie Jaśka przedstawia kroczącą w ową jasność społeczność, nazwaną po chłopsku „narodem”; słowami „będziem mieli pogodę” wróży dlań pomyślną przyszłość. W warstwie kryptopatriotycznej tego utworu czytelnym symbolem jest kosa, atrybut ludowości, ale i tradycji Kościuszkowskiej:

Aż w tę jasność, w tę złotą,  
Poszedł naród ów cały,  
Tylko krzywe się kosy  
W onym blasku migały. (III, 13)

Profetyczny sen Jaśka następuje tuż przed świtem: „Śniło mi się na zorzę / Na samiutkie świtanie”; Konopnicka sytuuje go więc na granicy jawy, obdarzając tym samym pewną dozą prawdopodobieństwa i wyrażając nadzieję na jego spełnienie<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Jan Tomkowski pisze: „Romantycy wiedzieli, że sen jest doskonałym pośrednikiem między ziemią a niebem. Sen dostarczał im wiedzy i wizji, umożliwiał zrozumienie zagadek niedostępnych dla rozumu, odsłaniał kształt przyszłości, cza-

W utworze *R. 1908* poetka odwołuje się do bardzo tradycyjnego rozumienia znaczenia nocy i poranka:

A przecież piersi ludów  
Przewiewa skrót otucha,  
Że bliży się już ranek  
Że noc przemija głucha. (VIII,125)

Przekaz wiersza jest więc bardziej sfrazeologizowany niż symboliczny i nie wymaga już deszyfrowania języka ezopowego.

Dzięki metaforze świtu poetka często obrazuje zmartwychwstanie pojęte jako ogólnoludzka odnowa ku lepszej przyszłości. Konopnicka uważa to za niezbędny etap *corso* dziejów narodów i cywilizacji. W tym duchu w *Nocach letnich* świt nazwany jest „słonecznością konieczną w ludów rozwoju”, „wschodem pokoju” i „wschodem miłości”. Perspektywę tak pojmowanego zmartwychwstania poetka rozszerza na inne narody, odwołując się do haseł bratniej przyjaźni. Przekonaniu takiemu daje wyraz np. w utworze *Braciom Czechom*:

Idzie czas, w którym wśród burz i zawiei,  
Nim świt zwycięży noc mroczną,  
Po jednej wierze i po jednej nadziei  
Ludy poznawać się poczną. (VIII, 15)

Głoszenie określonych wartości jest powinnością „pieśniarza” – poety. Wyraz takiemu właśnie przekonaniu, poprzez odwoła-

---

sem pozwalał odzyskać duchową równowagę” (*Poeta rozmawia z Bogiem*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 21). Ujęcie przez Konopnicką motywu snu w wierszu *Jaśków sen* wydaje się być bliskie takiemu przekonaniu.

nie się do metaforyki świtu, poetka daje w wierszu *Braciom pieśniarzom* z tomu o tym samym tytule:

A jak śpiewać, to już śpiewać  
Po tej rannej rosie  
– Leć świtanie, z zorzy graniem  
Pieśni żywy głosie! (VI,106)

W *Braciom pieśniarzom* z tomu *Linie i dźwięki*, odwołując się również do symboliki świtu, Konopnicka formułuje dezzyderaty dla następnych pokoleń „pieśniarzy”:

Bo jest pieśń nasza o świty modlitwą  
I skowronkowe legie za nią lecą,  
Bo o słoneczność dla ziemi jest bitwą  
I brzaski od niej przyszłe już się niecą...  
Bo jest pieśń nasza jutrzeńka i zorzą,  
Z której dzień buchnie w świat za mocą Bożą! (V, 108)<sup>15</sup>

Kreatorem świtu jest Bóg. W wierszu *Bóg się rodzi* jego przyjście na świat Konopnicka wiąże ze zjawiskiem świtu:

Ten, co nazwan Bożym Synem  
Spełnia dzieło wszechmiłości  
W ten jutrzenny świt. (I,36)

---

<sup>15</sup> Do wiersza tego odnoszą się w cytowanych już pracach Z. Mocarska-Tycowa i B. Bobrowska. Mocarska uważa ten utwór za jednoznaczne potwierdzenie profetyzmu jako racji istnienia poezji i prezentację stale żywego dla poetki romantycznego wzorca relacji między poetą a zbiorowością (*Motywy biblijne...*, s. 17); Bobrowska klasyfikuje wiersz jako wypowiedź autotematyczną łącząc jego wyprawę z wierszem *Co ja sieję?* (*Konopnicka na szlakach...*, s. 203)

We wspomnianym już wierszu *Noce letnie* poetka zwracając się doń z pytaniem: „Jaką dla świtu wyznaczasz ty drogę?” nazywa go Bogiem światłości. W innej apostrofie tego utworu prosi Boga, aby przyspieszył nadejście świtu. Przemawia z pozycji osoby niezwykle zdeterminowanej w swych żądaniach, o czym świadczyć może fragment:

Jakkolwiek przyjąć ma, daj nam go już Panie!  
Zaklinam Ciebie.<sup>16</sup>

Do zjawiska świtu Konopnicka nawiązuje poprzez odwołania do zjawisk będących tradycyjnie jego emblematami, takich jak wschód słońca czy zorza, alternatywnie nazywana również jutrzeńką. W wierszu *Koniec wieku* zestawia je w jednym wersie: „Na światło zórz! Na świt! Na dzień!”. Wszystkie te określenia konotują światło, jasność, w warstwie aksjologicznej są zaś wartościowane pozytywnie. W wielu utworach zorza jako zwiastun światła staje się jednym z określeń Boga<sup>17</sup>. W wierszu *Bóg się rodzi* o utożsamieniu istoty Boga ze światłem świadczy ostatni dwuwiersz:

---

<sup>16</sup> W kontekście tego wiersza trafne wydają się słowa Jana Tomkowskiego: „Świat opisany przez Konopnicką żyje wielką i nigdy nie zaspokojoną potrzebą cudu, który kiedyś z pewnością się zdarzy, ale rzecz w tym, że powinien nastąpić właśnie teraz, bez zwłoki. Moglibyśmy nazwać Konopnicką poetką niecierpliwości. A jak pamiętamy, chrześcijaństwo nie uważa tej cechy za zaletę, bo niecierpliwość bardzo trudno jest pogodzić z pokorą. Twórczość Marii Konopnickiej też zdaje się o tym świadczyć” (*Poeta rozmawia z Bogiem*, s.17).

<sup>17</sup> W symbolice chrześcijańskiej światło jako zjawisko najbardziej z całego stworzenia niematerialne jest najbardziej odpowiednim symbolem duchowości Boga (zob. D. Forstner, *op. cit.*, s. 92). W Piśmie Świętym jest On wielokrotnie nazywany tym mianem (por. Ps 104, 2; Iz 9, 1; Iz 60, 19; Łk 1, 79; Łk 2, 32; J 1, 9; J 8, 12; J 9, 5; 1 J 1,5). Światło jest symbolem istoty Chrystusa również w większości znanych prawdopodobnie Konopnickiej tekstów mistycznych, co – śledząc europejskie tradycje mistyczne – zauważył Tomkowski (zob. *idem*, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s.73).

Okrzyknęli światła zorzę:  
Bóg się rodzi! Bóg!

W utworze *Videntes stellam Magi...*, nawiązującym do biblijnego motywu wędrówki mędrców ze Wschodu do nowo narodzonego Chrystusa, narodziny Boga określane są jako poczęcie się jasności, zaś na poetycki pejzaż konstruowany w tym utworze składają się „różaność jutrzni” i „nowa zorza”. Zorza pozostaje też w ścisłym związku z motywem zmartwychwstania Chrystusa; jako przykład można tu podać wiersz *Na kurhanie*, w którym dzień zmartwychwstania nazywa się po prostu „trzecią zorzą”.

W przywoływanym już wierszu *Jaśków sen* czas zorzy jest porą profetycznego snu bohatera lirycznego. Występujący w nim anioł prowadzi ludzi „prościusieńko na słońce, co już weszło na ziemię w złotych zorzach grające”. Wyznaczana przez tę ogólną jasność przestrzeń ma zatem znaczenie symboliczne, nawiązujące do odrodzenia – tu, jak już wcześniej wspomniano, w wymiarze narodowym, co było *signum* zarówno podmiotowym, jak i – zdaje się – całej epoki pozytywistycznej, czy nawet porozbiorowej, konstruującej w ten właśnie sposób „swój własny przestrzenny model świata”<sup>18</sup>. Podobną aksjologicznie przestrzeń przedstawia poetka w wierszu *A kiedyż my doczekamy...*. Pytania retoryczne o tę właśnie przestrzeń stawia w trzech pierwszych strofach. Metaforyka każdej z nich czerpie z pola semantycznego rytmu życia natury; do rytmu dziennego w szczególny sposób nawiązują strofa druga i trzecia:

---

<sup>18</sup> Określenie wg M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 185.

A kiedyż my doczekamy  
Tego ranka, tego dzionka,  
Że przez szybkę, przez okienko  
Zajrzy w izbę więcej słońka?...

A kiedyż my doczekamy  
Takiej zorzy, takiej doli,  
Że nam wzejdą złote kłosa  
Na tej naszej czarnej roli?... (III, 40)

Odwołania do szeroko pojętej jasności – w wierszu symbolizowanej przez poranek, dzień, zorzę – wzmacniane są dodatkowo przez nacechowane symbolicznie kolory: złoty i czarny<sup>19</sup>.

Zbliżoną metaforyką operuje wiersz *Zapłonęła....* Również i tutaj jasność, określana jako zorza i jutrzienka, jest symbolem odrodzenia. Dotyczy ono jednak świtu w najbliższym mu znaczeniu – zamarłe na noc życie odradza się każdego poranka. W tym utworze odrodzenie ciągle jest nieosiągalne w aspekcie narodowowyzwoleńczym i tę refleksję Konopnicka wyraża dość bezpośrednio, formułując oprócz określenia „kraju nie-szczęśliwy” strofę, która poprzez swój ostatni wers czytelnie odnosi się do Polski:

Wschodzi słońko, złote słońko,  
Kalinowa zorza,  
A nad tobą nocka czarna  
Od morza do morza! (III, 95)

Warto i w tym wierszu podkreślić użycie epitetów związanych z nacechowanymi wartościująco barwami.

---

<sup>19</sup> Bardzo poglądowo (użytkowo) omówił symbolikę barw w tamtej dobie Henryk Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*, Warszawa 1886.

Zorza i jasność wyznaczają w ten sposób pewną czasoprzestrzeń idealną, związaną także z odrodzeniem ostatecznym do życia wiecznego. Doskonałym przykładem takiego jej rozumienia może być wiersz *Który ma złoty klucz...*; „jasną zorzą” nazywa tu Konopnicka niebo czy też inne miejsce wiecznego szczęścia. Droga do niego wiedzie przez „wrota jutrzeńki”; poetka kreuje również postać otwierającą wejście do owej krainy i jedyną odpowiedzialną za rozdzielanie światłości. Mówi o niej: „i puści światło i onym otworzy, co oczy wznoszą do jutrzni rozbłysku” – do tego właśnie bohatera lirycznego odnosi się także incipit wiersza. Świadectwem odczytania przez Konopnicką symboliki świtu i zorzy jako zwiastunów szczęśliwszej przyszłości może być wiersz *Podwiośnie*. W ostatnim jego fragmencie podmiot liryczny wyraża swoją wizję życia wiecznego. Moment rozpoczęcia tego etapu określa słowami: „a kiedy błysnie nowy wschód zorzami wieczystymi”.

Zapowiedzią „przyszłych dni ideału” jest dla Konopnickiej każdorazowo powitanie nowego roku. W wierszu *Powitanie roku* z cyklu *Vivos voco mortuos plango* rozpoczynający się rok nazywa poetka „nową zorzą na pochmurnym niebie” i „jutrznią złotą”. Nadzieje wiązane z nowym rokiem oraz podejmowane u jego początków postanowienia odradzają niejako życie ludzkie. W wierszu Konopnicka ujmuje to przekonanie w słowach:

W sercu się wzmaga na rok cały bicie,  
Nowym ogniskiem zajmuje się życie,  
Krzewią nadzieje! (III, 98)

Poetka wyraża pragnienie jedności, która odradza w ludziach siły życiowe. Przedostatnia strofa, wyrażająca to pragnienie, nawiązuje treściowo do *Ody do młodości* Adama Mickiewicza<sup>20</sup>.

Przyszłość idealna, odrodzona ma również ścisły związek z Bogiem. Kojarzony – jak wcześniej wspomniano – ze światłem, w wierszach Konopnickiej jest on często utożsamiany z jutrzienką. Poetka chętnie używa zwrotu „jutrznia (lub jutrzienka) boża”; pojawia się on choćby w takich wierszach, jak *Czy marzę?* i *Dwie noce Wigilii*.

Jutrzienka funkcjonuje nie tylko jako zjawisko, w warstwie słownikowej określane rzeczownikiem, lecz służy poetce także jako wyznacznik czasu. Jutrznia bezpośrednio poprzedza nastanie świtu, jest w stosunku do niego wcześniejsza, stanowi więc pierwszą zapowiedź dnia. W wierszu *Przygrywka* poetka stosuje wyrażenie „jutrzenna chwila” odnosząc je właśnie do czasu przesilenia się nocy. Do takiej pory dnia nawiązuje Konopnicka także w pierwszej części *Z łąk i pól*. Jutrzienka zapowiadająca wschód słońca jest w tym liryku składnikiem krajobrazu rysowanego przy pomocy licznych elementów pejzażu rodzimego. Jego idealne piękno zakłócają podkreślane

---

<sup>20</sup> Ach, gdyby co rok przez jedną godzinę  
Ludzie się w bratnią łączyli drużynę,  
W wspólne ogniwa łańcucha  
I czuli razem swój ból, choć przez chwilę,  
Ileżby życiu przybyło na sile,  
Na mocy ducha! (III, 98)

Strofę da się porównać z treścią *Ody do młodości*:

Hej! Ramię do ramienia! spólnymi łańcuchy  
Opaszmy ziemskie kolisko!  
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko  
I w jedno ognisko duchy!... (A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1986, t. 1, s. 66).

przez poetkę niedostatek i niedola ludzka. W takim kontekście ważne stają się utwory, w których Konopnicka prezentuje rozumienie jutrzzenki jako symbolu wolności. W *Contraspempero* jest ona nazwana po prostu gwiazdą ludów. Obecna jest również w *Modlitwach wiosennych*. W poetyckiej wizji pierwszej części cyklu – formułowanego w postaci modlitwy błagalnej – nośnikiem wolności jest „wolny duch”, który wprowadzić ma ludzkość w nowy wymiar. Oznacza on odrodzenie ludzkich ideałów, cnót i wartości – w wierszu poetka kryje je w pojęciach pokoju, miłości, nadziei, wiedzy. Odrodzenie to symbolizowane jest tu przez światło obecne w wezwaniu: „Niech jutrznią oświeci narodów ołtarze”.

Z odrodzeniem pojętym jako wolność ściśle wiążą się częste w analizowanej poezji motywy wschodzącego słońca. Ponieważ jest ono przy tym niepodważalnym wyznacznikiem dnia, oba te motywy splatają się i uzupełniają wzajemnie. Jednocześnie topika zmartwychwstania i odrodzenia oparta na odwiecznym rytmie przyrody pozwala Konopnickiej zaznaczyć pewność nadejścia owej wolności. W *Contra spem spero* znamienne pod tym względem jest porównanie do ślepcy, który choć tkwi w ciemnościach i osobiście nie ujrzy już nigdy światła, ufając w porządek natury wierzy niezachwianie w nadejście dnia:

Tak pieśniarz ślepy, gdy go noc otoczy,  
Choć wie, że rankiem nie wszędzie mu słońce,  
Podnosi w niebo obłąkane oczy  
I dłonie drżące  
I mroki pije żrenicą zagasłą,  
Wierząc w dnia hasło. (II, 206)

W *Dwie noce Wigilii* i *Z dni smutku*, dzięki metaforyce świtu i wschodu słońca, poetka podkreśla ogromne pragnienie wolności i tęsknotę do odrodzenia ludzkiej egzystencji. Na taką interpretację pozwalają słowa: „I ziemia tu marzy o słońcu – wielkim, diamentowym słońcu” (*Dwie noce Wigilii*) oraz „O! Śpiesz się słońce! Zbyt wschodzisz powoli nad przepaściami głębokich niedoli” (*Z dni smutku*).

Nadzieję na całkowite narodowe odrodzenie, związane z posłaniem romantycznego wieszczą, akcentuje Konopnicka w wierszu *Ergo erravi*. W utworze tym zaznacza wagę i doniosłość jego roli: „Z Chrystusem ciebie równali prorocy”. Finał mesjańskiej misji wieszczą symbolizowany jest przez wschód słońca:

A jam z tych była, co wstali przed słońcem,  
By końca wielkiej doczekać się nocy  
Z sercem bijącym... (III, 62)

Poetka podkreśla jednak, że nadzieje nie zostały spełnione; wschód słońca w wierszu jest „zwykłym”, niesymbolicznym wschodem, który nie przyniósł oczekiwanego cudu. Konkluzja tego wiersza wykazuje pewne podobieństwo do omawianego już wcześniej *Na Dzień Zmartwychwstania*.

Dzień zwiastowany przez wschód słońca ma w omawianych wierszach Konopnickiej wymiar symboliczny. Poprzez tę metaforę poetka odnosi się do życia odrodzonego – zarówno w znaczeniu indywidualnego szczęścia każdego człowieka, jak i w perspektywie narodowowyzwoleńczej – a także do przyszłości w wymiarze transcendentnym. W wierszu *Dwie noce Wigilii* ów inny wymiar życia określany jest na przykład jako „dzień wieczysty” obiecany przez Boga. Bóg jest także osobą

mówiącą w wierszu *Kto krzywdę płodzi...* Zapowiada on paruzję, która oddana jest również jako nastanie dnia: „Noc się przesila i dzień już nadchodzi”. W wierszu pojawia się również kolor błękitny, symbolizujący tutaj transcendentną przestrzeń nieba. Wielokrotnie dzięki metaforze pełni dnia zaznacza poetka samą tylko potrzebę odmiany i odrodzenia. W wierszu *Nowy rok* określa ją jednocześnie jako odwieczną, właściwą ludzkiej naturze tęsknotę:

Bo jest w piersiach u człowieka  
Taka dziwna moc,  
Że z nadzieją słońca czeka,  
Choć na ziemi noc...  
Bo w nim żyje siła taka,  
Taki pęd w nim tkwi,  
Że się zrywa lotem ptaka  
Do jutrzejszych dni. (II, 211)

Tytuł wiersza pozwala sądzić, że zachętą do takiej refleksji było nadejście nowego roku, okazja w szczególny sposób pobudzająca nadzieje na zmiany. Podobną tęsknotę do odrodzenia Konopnicka wyraża też w *Wieczornych pieśniach*. Trzecia część liryku stanowi stylizowaną na ludowo apostrofę do słońca, która zwieńczona jest modlitewnym wezwaniem zawierającym życzenie nastania lepszej rzeczywistości. Czas ten nazywa poetka „dniem przyszłości”, jego charakter wzmacnia dodatkowo słownictwem odnoszącym się do jasności. W podobnej stylistyce utrzymany jest fragment szósty. Zawarty w nim zwrot do „wioski”

I nie będzie dnia dla ciebie  
Przez lat tysiące...  
Aż na ziemi i na niebie  
Zapłonie słońce wolności,  
Zapłonie słońce! (II, 76)

stanowi swoistą przepowiednię odnoszącą się do odrodzonej, wolnej przyszłości symbolizowanej tu przez dzień i słońce. Bliskie znaczeniowo proroctwo niesie również fragment pierwszy *Wieczornych pieśni*. Dominująca w nim refleksja o odrodzeniu, również i tutaj ujętym w metaforę dnia, przewyższa – z założenia ponure – rozważania towarzyszące zapadającemu wieczorowi. W drugiej części liryku podmiot liryczny akcentuje przecucie odrodzenia, występuje z pozycji osoby cierpliwie znoszącej niedostatki teraźniejszości, mającej nadzieję na nagrodę w transcendentnej przyszłości:

I łzy pozbieram, jak gorzką rosę,  
I w obu dłoniach pełnych poniosę  
Do tych dalekich świtu promieni,  
Co się to od nich wschód rankiem mieni.  
Może mnie dojrzy przyszłych dni słońce,  
Nad mogiłami w dali wschodzące;  
[...] (II, 73)

Wiersz *Z dni smutku* jest obszernym monologiem pełnym zwrotów do Boga. Osoba mówiąca obdarzona jest przywilejem występowania w imieniu skrzywdzonych, cierpiących. O przywilej ten prosiła w początkowej apostrofie wiersza. Jako ów szczególny rzecznik posiada wiedzę wykraczającą poza ramy tradycyjnych wierzeń ludzkich, niemal na równi z Bogiem zna również przyszłość ludzkości:

Ludzkość się zrywa, jak ptak sponad ziemi,  
 Skrzydłami skrępowanemi...  
 Przed nią dzień jasny i słońce nowych zorze –  
 Lecz czy doleci, o Boże? (I,82)

Widzi zatem możliwości odrodzenia, znając jednak słabą kondycję ludzką wyraża troskę o możliwości dotrwania człowieka w nadziei.

Z całą pewnością możemy mówić również o profetycznym charakterze wiersza *Hejnał*. Przepowiednia zmartwychwstania i odrodzenia jest w nim refleksją dominującą. Budowę i charakter utworu organizują wezwania do Trójcy Świętej. Poszczególne osoby Boskie kojarzone są z właściwymi im rolami, jakie odgrywają w dziejach ludzkości. Bóg Ojciec nazywany jest stwórcą, atrybutem Syna Bożego jest krzyż, Duch – w chrześcijańskich wezwaniach nazywany m.in. światłością – i tu, poprzez słowa: „W imię Ducha, w imię słońca”, kojarzony jest ze światłem. Odrodzenie w perspektywie tego wiersza realizuje się przy udziale sił nadprzyrodzonych – Trójcy Świętej. Zwykle jest także ono, czego egzemplifikacją w wierszu są Chrystus i krzyż, nagrodą za wytrwanie w cierpieniu. Trzy ostatnie strofy to zapowiedź klęski ciemności, którą zwyciężą prorocy ożywczego światła:

Idą światła już prorocy...  
 Skrósł przez ziemię – idą kwiaty,  
 Skrósł przez gaje – aromaty,  
 Skrósł przez błękit – huf skrzydlaty,  
 Skrósł przez serca – ciche bicie,  
 Skrósł powietrza – pieśń o świetle,  
 A skrósł prochów – nowe życie! (VI,128)

We fragmencie tym ponadto widać wyraźnie, że w refleksjach o zmartwychwstaniu i odrodzeniu obok motywów inspirowanych rytmem dziennym natury Konopnicka wykorzystuje metaforę pór roku i najbardziej pod tym względem symbolicznej wiosny. Często proces odradzania się przyrody, następujący każdej wiosny, poetka określa po prostu mianem zmartwychwstania. Potwierdzać to mogłyby zawarte w jej wierszach takie choćby określenia, jak „wiosny zmartwychwstanie” czy „życiem świata – ciągłe zmartwychwstanie”<sup>21</sup>. Ta obserwowana w przyrodzie cykliczność pozwala zresztą na przekonanie, że w każdej, na pozór umarłej formie znajdują się zalążki nowego życia.

W wierszu *Na kurhanie* znajdujemy stwierdzenie, że hasło zmartwychwstania będzie „w trupich próchnach budzić życia dreszcze”. Podobnym ujęciem operuje poetka w *Contra spem spero*: „I w mogił głębi czuję życia dreszcze”. W wierszu *Resurrexit* pojawia się wizja „wielkiego, czarnego, smętnego” grobu, który „wyda z siebie życie”. W utworze *Nad mogiłą Kraszewskiego* natomiast Konopnicka pisze o tajemniczym świetle, bijącym z mogiły. W pokrewne motywy obfituje utwór *Zimado-poety*:

---

<sup>21</sup> Rozszerzenie symboliki zmartwychwstania o motywy wiosny i wiosennego odradzania się przyrody sprawia, że poezja Konopnickiej staje się w pewnym sensie pokrewna „witalnym” realizacjom motywu zmartwychwstania w modernizmie. W. Gutowski twierdzi, że moderniści często sytuowali naukę o zmartwychwstaniu poza kontekstem rozumienia teologiczno – religijnego i wiązali ją z ogólnie pojmowanym rytmem odrodzenia, uwiarygodnionym corocznym nawrotem wiosennej vegetacji. Badacz zauważa również – tu jednakże Konopnicka pozostaje bardziej ortodoksyjna – że znamieną dla literatury młodopolskiej jest taka reguła modelowania sytuacji odrodzenia i regeneracji, w której wiosenny nawrót sił witalnych generuje Zmartwychwstanie i wartości sakralne, a nie odwrotnie. Zob. W. Gutowski, *Wizje zmartwychwstania w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1999, s.252.

Jest ci ta ziemia omdłała i czarna,  
Ale w niej drzemie barw cudnych tysiące [...]  
Jest ci ta ziemia i wyschła i pusta,  
Ale w niej bije żywota źródło świeży [...]  
Jest ci ta ziemia bezpłodna i głucha,  
Ale ma soki w swym łonie żywiące (III, 72)

Co więcej, poetka wyraża przekonanie, iż tylko „konserwujące” w sobie żywotność groby prowadzą do radości odrodzenia. We *Fragmentach wiosennych* przekonanie to potwierdza skonstruowana w formie ewangelicznego pouczenia strofa:

O zaprawdę! Wiosna puka  
Do wrót tylko tych cmentarzy,  
Gdzie się ciepłych tchnień doszuka,  
Gdzie pod ziemią życie gwarzy,  
Gdzie jest puls i ruch...(II, 204)

Przekonanie poetki o istnieniu kołowrotu nieustannego odradzania się natury bardzo wyraźnie widoczne jest też w utworze *Przyjdzie, o, przyjdzie....* Konopnicka akcentuje je zwłaszcza w ostatniej strofie:

A to się musi stać.  
Co żyło raz, nie umiera,  
Lecz będzie rósł i będzie trwał,  
Gdy znów zakwitu jego przyjdzie jasna sfera. (VI, 212)

Sekretem w trwaniu przyrody jest więc życie, które nie przemija, lecz jedynie podlega przemianom i rozkwita w sposób cykliczny. Natomiast o przekonaniu, że w podobny sposób natura „obchodzić” może się z narodami i cywilizacjami,

świadczą są zdolne słowa z tego samego wiersza: „I zapomniane od wieków narody / wynikną, jako zdroje”.

Bezpośrednie odwołania do wiosny odnaleźć możemy w wierszu *Hejnał*, zapowiadana jest ona już w pierwszej strofie: „Oto ziemi bić poczyna / pierwsza wiosny tej godzina”. Podobnie bezpośrednie odniesienia zawierają wiersze *Przyjdzie, o, przyjdzie...*, *Podwiośnie*, *Zaszumiąły...*, *Fragmenty wiosenne*. W dwu pierwszych ponadto, aby nazwać wiosnę, poetka zamiennie używa również słowa „maj”: „maj przyjdzie na wskroś odrętwiałych światów” (*Przyjdzie, o, przyjdzie...*), „mówcie mi o lesie, co młodym się majem odziewa”, „rozryw majem zbudzonych ziem” (*Podwiośnie*).

W wielu utworach znaleźć możemy również symboliczne odniesienia do poszczególnych zwiastunów wiosny. Niekiedy poetka pisze po prostu o ciepłym, wiosennym powiewie. W wierszu *Zakwitły ciernie* nazwany jest on „pól podmuchem”, w wierszu *Zaszumiąły* „ciepłym tchem wiosnianym”, ale już w wierszu *Podwiośnie* w rozważaniach o wspomnianej porze roku Konopnicka dwukrotnie używa sformułowania „dech życia” oraz „ożywczy wiew”. Za każdym razem ożywienie to poetka odnosi do przestrzeni natury, budując dzięki tym ujęciom wizję rozkwitającej, tętniącej życiem przyrody. Do przestrzeni życia ludzkiego odwołuje się zatem w sposób umowny – uwzględniając wcześniej przesłankę, że także człowiek jest częścią natury. Wyraźną antropologiczną wykładnię ma motyw ten w wierszu *Fragmenty wiosenne*. Wiosna, oprócz archetypicznego jej utożsamiania z ludzką młodością, symbolizuje w tym utworze również odrodzenie wewnętrzne człowieka. Poetka posługuje się tutaj frazeologią przyrodniczą, nadając jej znacznie szersze znaczenie. Motyw

ożywczego tchnienia wiosny realizowany jest jako „powiew przyszłości”, a wiosna symbolizuje dodatkowo wieczną młodość „ducha świata” – terminu bliskiego prawdopodobnie romantycznej filozofii Hegla<sup>22</sup>:

O, pójǳcie wszyscy, co pleśnią zimową  
 Zmrozić nam chcecie błękity nad głową,  
 Wy, co na własnej zasiadłszy ruinie,  
 Drżycie, gdy powiew przyszłości przepłynie  
 I tchnieniem życia poruszy proch cichy  
 I dzikim głogom otworzy kielichy...  
 O, pójǳcie wszyscy i patrzcie!... Duch świata  
 Skrzydłem wieczystej młodości ulata  
 I ku jutrzeńkom jest cały podany – [...] (II, 201-202)

Taka transformacja motywu sprawia, że odniesienie do indywidualnego człowieka – i szerzej, do całej ludzkości – jest czytelne i bardziej bezpośrednie.

Motywyw znaczącym w obrazowaniu odradzającego się wiosną życia jest również woda. W *Przyjǳie, o, przyjǳie...* nazywana jest zdrojem, w *Wezwaniu* mowa jest o krynicy. W wierszu *Zaszumiły...* woda z wiosennych roztopów postrzegana jest jako zwiastun wiosny, która z kolei pozwala na optymistyczną refleksję o rychłym nadejściu pocieszenia dla trwających w smutku.

Innymi elementami, które towarzyszą refleksji Konopnickiej o odrodzeniu, są bliskie dźwiękom akcenty nawiązujące do wiosennych zjawisk pogodowych, takich jak burza, grzmot

---

<sup>22</sup> Konopnicką inspirować miała ponadto Hegłowska koncepcja piękna. O jej pośrednim, przejętym bowiem za pośrednictwem lektury *Listów z Krakowa* J. Kremera wpływie na poglądy estetyczne poetki, prezentowane w tomie *Italia*, pisze A. Nowakowski w pracy *O estetycznych poglądach Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4.

i błyskawica oraz motywy wiosennych ptaków – przede wszystkim symbolicznego skowronka<sup>23</sup>. Obraz tego ostatniego pojawia się w utworach w sposób niejawny, na jego obecność wskazują przede wszystkim odwołania do śpiewu tego ptaka. W jednym z *Fragmentów – Nie mogę mówić do was...* – nazwany jest on „wiosennym świergotaniem”. Odniesienie do skowronka rozpoczyna także wiersz *Zakwitły ciernie*. Śpiew ptaka ma tutaj potężną moc pobudzania do kwitnięcia obumarłych krzewów.

Krzew bólu i męki  
 Stanał w śnieżystym bukietów swych puchu  
 Od drgnięcia pierwszej skowronczej piosenki  
 [...] (III, 57)

W tym utworze dodatkowe znaczenie ma fakt, że jest to krzew ciernisty. Korona cierniowa natomiast jest ważnym elementem mesjanistycznej koncepcji narodowowyzwoleńczej<sup>24</sup>. Ponieważ ciern, kwitnący pod wpływem śpiewu skow-

---

<sup>23</sup> Tradycyjnie skowronek symbolizuje niebo, złączenie nieba z ziemią, wiosnę i świt. Jest też symbolem pośrednika pomiędzy niebem a ziemią, ponieważ – jak wyjaśnia W. Kopaliński – „ptak buduje gniazdko na ziemi, a wznosi się pionowo do nieba” (idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 382). B. Bobrowska w szczegółowym omówieniu motywu lotu u Konopnickiej pisze: „Orłom i żurawiom – »ptakom wielkim« – zostają przeciwstawione »ptaki drobne« lub »małe«; terminy te synonimują poetów współczesnych pisarce. [...] Małe ptaszęta – wysłannicy Boga – to u Konopnickiej przede wszystkim skowronki wróżące oraczom czas pogody i obfity plon wolności »niosące wieść o nowym życiu«” (*op. cit.*, s. 181). Badaczka wykazuje w ten sposób, że poetka – nie rezygnując z tradycyjnego rozumienia symbolu rozszerza jego konotacje, podkreślając po raz kolejny przywiązanie do romantycznego pojmowania roli poety.

<sup>24</sup> O funkcji mesjanistycznego obrazu korony cierniowej w poezji Konopnickiej zobacz też: S. Skwarczyńska, *Pozytywizm a sytuacja oraz funkcja wieńca laurowego i korony cierniowej w poezji*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, Wrocław 1987, s.168-193; B. Mazan, *Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, s. 387-389.

ronka, przestaje spełniać swą niechlubną sprawczą funkcję cierpienia, ściśle związany z wiosną skowronek mógłby odgrywać także rolę zwiastuna wyzwolenia narodowego i społecznego. Wiersz *Zakwitły ciernie* nie przynosi jednak aż tak optymistycznej refleksji. Poetka wyraźnie rozdziela tutaj warstwę opisującą pejzaż dosłowny i warstwę refleksyjno – symboliczną.

Konopnicka podobnie realizuje motyw skowronka także we *Fragmentach wiosennych*. Również i tutaj obecna pieśń skowronka ucieleśnia marzenia, w szczególny sposób żywotne właśnie wiosną. Nieco inaczej natomiast symbol ten funkcjonuje w wierszach *Wątpiącym* i *Podwiośnie*. W pierwszym z nich główną refleksję budują rozważania o „żywołności” ojczyzny. Zwiastunami nadziei na jej zmartwychwstanie są wplecione w krajobraz rodzimy gniazda skowronka, kojarzonego z wiosną – symbolizującego zatem odrodzenie.

Znacznie bardziej wyszukana jest realizacja motywu skowronka w wierszu *Podwiośnie*. W czwartej jego części Konopnicka buduje apostrofę do upersonifikowanej wiosny. Zwrot ten obfituje w liczne prośby o pobudzenie świata do życia. Odrodzenie postrzegane jest tutaj jako omawiane już ożywcze tchnienie, światło, rozkwit przyrody, ale również jako porwanie w ruch (co z kolei odwołuje się do wcześniejszych rozważań o sposobach opisywania i określania przez Konopnicką ludzkiego życia w ogóle): „A śpiesz, o wiosno, a porwij w ruch bezwładny czas”. Motyw skowronka obecny jest w ostatniej strofie. Pojawia się on jednakże w sposób głęboko symboliczny, w słowach:

W skowrończych piór świat zawieję chwyć,  
 W Serafów żar...  
 Za milion śpiewać, za milion żyć  
 Daj moc i dar!... (VI,131)

Pióra skowronka, w których odrodzić ma się świat, przywodzą tu na myśl wiersz *U proga*. Wizji śmierci, organizującej refleksję tamtego wiersza, towarzyszył puch łabędzi. Podobieństwo motywów – przy jednoczesnej opozycji przesłania obu sytuacji lirycznych – możliwe jest dzięki symbolicznie przeciwnemu nacechowaniu obu ptaków jako odniesień do wiosny, życia (skowronek) i śmierci (łabędź).

Najgłębiej jednak symbolicznymi u Konopnickiej nawiązania do odradzającej życie wiosny są – korespondujące z wcześniejszymi rozważaniami o częściowym tylko obumieraniu życia – obrazy wzrostu zasianego ziarna i rozkwitania uśpionej zimą przyrody, np. w wierszu *Podwiośnie* nazwanej „nowizną”<sup>25</sup>. Stanowią one niezwykle plastyczny element pejzażu lirycznego, kreowanego w wierszach Konopnickiej. Komponując go, poetka sprawnie operuje barwami i innymi kategoriami zmysłowymi. W *Podwiośniu* ucieka się do sformułowania „mówcie mi o wiosnie, co z czarnych ugorów wybuchą”. Mająca negatywne konotacje (omawiana także w po-

---

<sup>25</sup> Rozważania o symbolice ziarna i znaczeniu siewu w wierszach Konopnickiej obecne są np. w cytowanych już pracach S. Skwarczyńskiej, Z. Mocarskiej-Tycowej i B. Mazana. Najszerzej jednak omawia to zagadnienie B. Bobrowska w rozdziale *Eleuzyjsko – chrześcijańska symbolika siewcy i ziarna w wierszach kryptopatriotycznych* książki *Konopnicka na szlakach romantyków* (s. 192-221). Aby nie powielać spostrzeżeń, ograniczyłam opracowanie motywu ziarna do tych utworów, w których wiąże się on ściśle, także w warstwie leksykalno – obrazowej, z motywem wiosny.

przednim rozdziale) czerń ustępuje tu miejsca zieleni<sup>26</sup>. W wierszu *Zaszumiąły...* oddaje to zwrot: „Jeszcze nam się zazielenią przydrożne mogiły”. Innym znaczącym składnikiem pejzaży wiosennych jest barwa złota. Konopnicka używa jej najczęściej w epitetach określających zboże – „plony złote” (*Zima do poety*), „złoci się w każdym łanie” (*Wątpiącym*), „złote ziarna życia” (*Podwiośnie*)<sup>27</sup>. Wiosenne pejzaże malowane w jej poezji pełne są również obrazów biało kwitnących drzew owocowych. W kręgu bieli, korespondując jednocześnie z motywami światła, mieści się również odcień określany przez Konopnicką jako „jasny”.

Motywy zmartwychwstania realizowane przez obrazy wzrastającego ziarna rozpatrywać można także jako składniki bardziej lub mniej zawoalowanej refleksji na temat możliwości odrodzenia narodowego i społecznego.

Drugi z *Fragmentów wiosennych* jest zapowiedzią powszechnego zmartwychwstania wszystkiego, co podlega konieczności śmierci. Przepowiednia ta poparta jest obrazami wiosny. Składa się na nie między innymi wizja wzrostu ziarna,

<sup>26</sup> W rozważaniach o odrodzeniu najważniejsze jest rozumienie zieleni jako koloru kiełkującej roślinności, oczekiwania zniwu, a tym samym symbolu nadziei. Do kontrastu czerni i zieleni w jednym z wierszy – *Wsiąłem ci ja w czarną rolę...* – w interesujący sposób odnosi się B. Mazan. Zwraca on uwagę na znaczenie czerni jako koloru żałoby w tym wierszu, podkreśla także motyw skargi bohatera lirycznego na bezpośrednią przyczynę śmierci – głód: „Mimo ciężkiej pracy [karmienie ziemi »naszą krwawicą«] wyżyć nie można”. Obecny w wierszu „krzyżyk na cmentarzu zielony” jest zdaniem badacza „sarkastycznym kontrapunktem”, zaznaczającym dysonans w harmonii społecznej i kontrast między urodą ziemi a nędzą ludu (*Wieszczka pokolenia pozytywistów*, w: M. Konopnicka, *Umiem być ptakiem. Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze B. Mazan, Łódź 1990, s. 33-34).

<sup>27</sup> Złoto tradycyjnie symbolizuje bogactwo. Złota barwa zboża oznaczać może więc jego obfitość. Złoty kolor jako symbol nieba może również odnosić się do zboża na chleb jako daru od Boga. Według Struvego, „połysk złota” jest najwymowniejszym symbolem nie tylko marzeń wzlatujących ponad rzeczywistość, ale i „bogactwa materialnego”, a także m.in. „chęci rywalizowania nawet z blaskiem słonecznym” (*op. cit.*, s. 57).

które właśnie przetrwało zimę, przy czym ziarno jest tutaj wyraźnym nawiązaniem do kwestii niewoli narodu polskiego. Koncepcję taką potwierdzić może nazwanie owej zimy „wielką niewolą”. Częściowo deszyfrując własny język ezopowy, o odrodzeniu ojczyzny pisze Konopnicka w wierszu *Wątpiącym*. Nazywa ją wprost – Polską. Na pozór obumarła, żyje w pamięci i sercach Polaków, a także w pięknie rodzimego pejzażu. Nadzieje na jej zmartwychwstanie nazywa poetka tutaj „ziarnami jutra”. W pewien sposób podobne odesłanie do perspektywy „jutra” zawiera również wiersz *Zima do poety*. Jego przesłanie dotyczy konieczności urzeczywistnienia wielkich idei. Ich istnienie i rozwój porównywane są do procesu rozwoju ziarna od jego „poczęcia” się w ziemi aż do spożytkowania kłosów na wypiek chleba:

Myśl i czyn wielki, jak chleb, się poczyną  
Z małego ziarnka, co pada w pierś ziemi,  
A kiedy wiosny uderzy godzina,  
Buja plonami złotymi... (III, 72)

W ostatniej strofie poetka nazywa je również „zarodkiem życia”, co także mieści się w polu semantycznym wiosennego ziarna. Ważną rolę w tak pojętym procesie odrodzenia odgrywać ma poeta. Jest on „oraczem” podłoża, na jakim rozwija się zasobne w wielkie idee i czyny ziarno. Jest on swoiście pojętym „wiosennym Tyrteuszem”, którego pieśń zagrzewa i mobilizuje ziarno do wzrostu<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> B. Bobrowska określa rolę, jaką dla poety wyznacza Konopnicka w swoich wierszach: „Poeta to siewca złotego ziarna, dla którego prawzorem jest sam Bóg – siewca”. Wykazuje ona ponadto, że Konopnicka rozszerza pojęcie „oracza ziemi ojczystej” i „siewcy” na innych, zaangażowanych w sprawy kraju patriotów i działaczy. (zob. B. Bobrowska, *op. cit.*, s.207-210).

W perspektywie wzrostu zasianego ziarna Konopnicka rozważa również zagadnienie odnowy w przestrzeni wewnętrznej, duchowej: „O, zmartwychwstanie posiewom tym ducha, które więziła noc ślepa i głucha”. I podobnie jak rzucone w głęb ziarno zmuszane naturalną koniecznością wzrostu rozwija się „i podźwiga w kłos”, proces wewnętrznej odmiany człowieka nie jest niemożliwy, konieczna jest jedynie ludzka dobra wola:

O, zaprawdę! Bez pragnienia  
Bytu, bez prac dobrej woli  
Nie powróci wiosna tchnienia (II, 204)

Jako odrodzenie – w poetyckich rozważaniach obrazowane również frazeologią agrarną – poetka postrzega także szczęśliwą odmianę losu. Najtrafniej oddaje to w wierszu *Jeśli nasza dobra dola...*:

Jeśli nasza dobra dola  
Pod ziemią leży,  
Przeorajmy wszystkie pola  
Na zagon świeży! (III, 17)

Szczęście jest tu ukryte pod ziemią, można więc powiedzieć, że także ma naturę ziarna, którym należy stosownie się zaopiekować, aby wyrosło.

Odniesienia do zmartwychwstania, obrazowane – jak zostało to pokazane – w różny sposób, są dodatkowo usprawiedliwione często akcentowanym przez poetkę mocnym przeświadczeniem o istnieniu perspektywy wieczności, która dzięki zmartwychwstaniu może stać się osiągalna dla człowieka.

Konopnicka eksponuje to przekonanie jako przeżycie pokrewne platońskiej tęsknocie do ideału lub augustyńskiej iluminacji. Możliwe jest ono dzięki kontaktowi z pewną namiastką nieskończoności, za jaką poetka tradycyjnie uważa morze<sup>29</sup>. Wiersze, w których Konopnicka operuje tym właśnie motywem (przede wszystkim z cyklu *Morzew* tomie *Italia* oraz *Listy znad morza*<sup>30</sup> z tomu *Nowe pieśni*), obfitują zatem w refleksje o wieczności i nieskończoności lub – zgodnie z określeniem morza w utworze *Widzenie morza* – „niezmierności”. To rozróżnienie na „nieskończoność” i „niezmierność” wydaje się mieć głębokie znaczenie. Poetka nie pisze wprost o nieskończoności morza, częściej w stosunku do niego używa właśnie słowa „niezmierne”. Nad morzem wprowadzie „nieskończoność tchnie w oblicze (*O, jest mi dobrze*)”, czuć „dech nieskończoności” (*Nad wielkim morzem*), czy wreszcie „cała przeszłość idzie mi tu w gości / z nieskończoności”, jednak określenia te nie stosują się wprost do samego morza. W jedynym wierszu, w którym wyrażenie „nieskończoność” odnosi autorka wprost do przestrzeni morskiej, zostaje ono niejako zdeprecjonowane przez poprzedzenie go epitetem „jakaś”:

<sup>29</sup> O motywie morza u Konopnickiej zob. też: A. Grela, „*A kiedy kto od ojczyzny żyje w oddaleniu, jest chory na duszy...*” O „*Listach znad morza*” Marii Konopnickiej, [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002, s.112-120.

Z omawianą tu koncepcją sensu nadanego jednego z elementów natury pokrewne zdają się być rozważania M. Jazowskiej – Gumulskiej o pierwiastku *sacrum* w prezentowanej przez Konopnicką poetyckiej wizji gór. Badaczka pisze o pielęgnowanej od romantyzmu fascynacji szczytami górskimi jako symbolem związku między niebem i ziemią. Odwołując się także do *Pana Balcera w Brazylii* „eschatologizuje” wędrówkę przez góry jako przestrzeń *sacrum*. Zob. M. Jazowska-Gumulska, *Góry w twórczości Marii Konopnickiej – rozszerzanie przestrzeni*, [w:] *Miejsca Konopnickiej...*, s. 27-37.

<sup>30</sup> Wiesław Olkusz doszukiwał się w tym marynistycznym cyklu wpływu myśli budyjskiej, zob. *Oddźwięki myśli indyjskiej w twórczości lirycznej Marii Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego”. Filologia Polska 38, 1997, s. 73.

Że z wszystkich dróg w tę jedną puściwszy się drogę,  
 W nieskończoności jakiejś pograżyć się mogą:  
 Przeto cię wielbię, przeto pożadam cię, morze! (IV, 153)

„Jakaś” nieskończoność traci coś z niepojętego, nieograniczonego niczym ogromu prawdziwej nieskończoności, wydaje się być jej częścią czy nawet cieniem jedynie, odbiciem, czymś, co tylko ze względu na co innego, prawdziwie nieskończonego, można nazwać nieskończonym. Charakterystyczne jest także to, że w tym samym wierszu poetka określa morze mianem „boże” – nie boskie: „Żeś tak przestrzennie wielkie – tak ogromnie boże!”. Ponownie ta subtelna różnica, na pozór bez znaczenia, wydaje się jednak mieć jakiś sens. „Boskim” jest wszakże w potocznym rozumieniu coś, czemu w pewien sposób przypisać można atrybuty boskości, co w pewnym sensie może być nazwane samym Bogiem. Tymczasem „bożym” wydaje się być to, co w jakiś szczególny sposób przynależy do Boga, Nim samym jednak nie będąc. Jeśli przyjąć zasadność tych rozróżnień, można sądzić, że zostały one wprowadzone po to, by w jakiś sposób sprecyzować typ (czy stopień) nieskończoności i boskości, jakie przypisywane są morzu. Można pokusić się o stwierdzenie, że nie jest ono „boskie po prostu”, ale „ze względu” na coś innego. Na co zatem?

Autorka sonetów i *Listów znad morza* akcentuje w nich swoje pokrewieństwo morza i nieba. W wierszu *Widzenie morza* określa je metaforycznie jako fragment oderwanego firmamentu niebieskiego. Brzeg morski staje się niejako krańcem wszechświata, umowną granicą pomiędzy życiem doczesnym a wiecznością, z którą zazwyczaj łączy się niebo. Takie pojęcie potwierdzałyby słowa: „Tak blisko morza i blisko tak nieba” (*O, jest mi dobrze...*). Jeszcze wyraźniej metafora ta po-

jawia się w słowach, pochodzących z tego samego wiersza: „Od krańca tu ziemi / Tak łatwo odbić się na brzegi gdzieś Boże” – w dość wyraźny sposób nawiązują one do potocznego, wczesnośredniowiecznego przekonania, że morzem można dopłynąć do krańców ziemi, za którymi jest niebo – przestrzeń boskości. W ten sposób horyzont – najlepiej wszak widoczny w bezmiarze wód morskich – postrzegany zostaje jako rzeczywisty punkt spotkania pomiędzy dziedzinami tego, co przyrodzone, a tego, co transcendentne. Doskonałość, swoista „boskość” wód morskich wydaje się zatem polegać na ich pośredniczeniu pomiędzy tym, co ziemskie, a tym, co niebiańskie. Dość wyraźnie tezę tę potwierdzają słowa wiersza *O, jest mi dobrze!*:

Głos, co me imię w powietrzu poruszy,  
Dolata tutaj przez morza błękity,  
Od gwiazd odbity,  
I w progi moje przynosi mi w gości  
Coś z ich wieczności. (IV, 116).

Jak widać, wieczność przypisana jest tu nie morzu, lecz gwiazdom. Wody morskie stanowią jedynie jej odbicie, w pewien sposób przechowują wizerunek wieczności, nie posiadają jej jednak same z siebie. To odbicie boskiej doskonałości zdaje się mieć w sobie coś z neoplatońskiej emanacji, w której doskonały, nieskończony byt wylewa z siebie byt mniej doskonały, zachowujący jednak – poprzez „odbicie” doskonałości swego twórcy – wiele jego cech. W ten sposób, drogą zstępującą, powstają byty coraz mniej doskonałe, posiadające w sobie jednak wciąż jakiś element podobieństwa do pierwszego twórcy. Przy takim odczytaniu wiersza *O, jest mi do-*

*brze...* morze wydaje się jedną z pierwszych, najdoskonalszych emanacji boskości – odbija się w nim wszak bezpośrednio doskonałość wiecznych (jak to określa Konopnicka) gwiazd, łączonych z dziedzina boskości, transcendencji.

Neoplatoński system emanacji obok pierwotnej drogi zstępującej wyróżnia także drogę wstępującą: wszystko, co wyszło od Boga, do Boga powraca. Jest więc morze także miejscem spotkania i zarazem punktem przejścia, granicą pomiędzy dwoma światami – przyrodzonym i nadprzyrodzonym. Jako takie, ma w sobie cechy obu tych światów. Dość charakterystyczne wydaje się pod tym względem użyte w *Nie, nie jest mi dziś...* zestawienie, sprawiające wrażenie swoistego oksymoronu: „chwila wieczności” (Bo tu wieczności jest chwila i pora, / Co trwa, a nigdy dla ducha nie minie”. Określenie „chwila” wydaje się łączyć morze z tym, co przemija, co jest – dosłownie – „chwilowe”; jednak ta jedyna w swoim rodzaju chwila nie przemija, lecz trwa, jak trwają rzeczy wieczne. Co więcej, trwa ona „dla ducha” – tylko duch bowiem, sam będąc wiecznym, morze wieczności doświadczyć.

Przekonanie o tym „granicznym” charakterze ogromu wód morskich pojawia się także w wierszu *Więc stoję tutaj*. Podmiot liryczny wiersza mówi:

Więc stoję tutaj na wieczności drodze,  
Pod światłem wielkich gwiazd, co lśnią, jak ćwieki,  
I woźnik ten już pochwycił za wodze,  
Co mnie ma powieść w gościniec daleki...  
Jestem tu jeszcze, ale już przechodzę [...] (IV, 117)

Jak widać, w wierszu tym ponownie pojawia się obraz wód morskich, nad którymi świecą gwiazdy. Droga, o jakiej wspo-

mina się w wierszu, nazwana jest „drogą wieczności”. Jednak podmiot liryczny znajduje się dopiero na jej początku, jeszcze „w tym” świecie („Jestem tu jeszcze, ale już przechodzę”); czeka dopiero na „powiezenie w gościniec daleki”. Co ciekawe, przejście to dokonuje się w chwili, gdy „wszystko jest już gotowe i pilne: / Duch utęskniony i darnie mogilne.” Przejście dokonuje się zatem przez grób. Horyzont, punkt spotkania morza z niebem jest po prostu – śmiercią, zaś „woźnik” może być kimś na kształt Charona (o wykorzystaniu motywu morza w topice śmierci wspomniano już w poprzednim rozdziale).

Nie zawsze doświadczenie boskości w kontakcie z bezmiarom wód morskich wiąże się w poezji Konopnickiej jedynie ze swoistym przecuciem, płynącym z odbicia cech boskich. Czasem jest to miejsce niemal dosłownego spotkania bądź po prostu kontaktu oczekiwanego – jak w wierszu *Nad wielkim morzem...*, w którym poetka pisze: „Nad wielkim morzem jestem postawiona / Iżbym dojrzała stąd oblicze Boga...” – bądź zrealizowanego w mistycznej wizji, a zapisem takich przeżyć podmiotu lirycznego jest np. sonet *Noc w Nervi*. Prezentowany w tym wierszu obraz Chrystusa stąpającego po powierzchni wody podbudowany jest znajomością *Ewangelii*. Podobne źródło ma wizja zaprezentowana w sonecie *Przed burzą*, którego warstwa refleksyjna nawiązuje do biblijnych opisów stworzenia świata z Księgi Genesis.

Bliskość bezmiaru wód morskich skłania do refleksji eschatologicznej. W utworach z cyklu *Listy znad morza* stan ducha podmiotu mówiącego określa poetka jako radość z poczucia bliskości przestrzeni wiecznej. Już początkowe słowa pierwszego wiersza podkreślają stan błogości: „O, jest mi dobrze i nic mi nie trzeba!”. Słowa te potwierdzają także goto-

wość na nieśmiertelność poprzez kontakt z Bogiem w wieczności. Cel ten osiągnąć można przede wszystkim poprzez śmierć, ale także poprzez zmartwychwstanie, uważane przez poetkę za pewnik w historii stworzenia człowieka.

Odniesienia do zmartwychwstania i odrodzenia – jak zasygnalizowano na początku tego rozdziału – uzupełniają topikę rytmu życia. Znamienne jest u Konopnickiej swoiste mieszanie się motywów tradycyjnie chrześcijańskiego zmartwychwstania z mitycznymi wizjami odrodzenia się przyrody w „kołowrocie” natury. Zbliża to Konopnicką do poetów Młodej Polski.

Co również charakterystyczne, poetka niejednokrotnie nawiązuje do odrodzenia za pomocą tych samych, choć stosownie przetrawestowanych, motywów, co w przypadku odniesień do młodości. „Podwójnie” funkcjonalne są zwłaszcza motywy poranka i wiosny (wraz ze wszystkimi charakterystycznymi dla nich atrybutami). Po raz kolejny utwierdza to w przekonaniu, iż świadomość cykliczności, jakiej poddaje się wszystko w świecie, była u Konopnickiej bardzo żywa.

## **Zakończenie**

Topika rytmu życia jest niewątpliwie jednym ze słabiej rozpoznanych dotąd wątków twórczości poetyckiej Marii Konopnickiej. Warto zatem prześledzić dokładnie jej poezję, gdyż analizowana i interpretowana według „klucza egzystencjalnego” dostarcza niezwykle satysfakcji badawczej, prowadząc do ogarnięcia umownej całości i różnorodności wierszopisarskiego dorobku.

W rekapitulacji przeprowadzonych rozważań nasuwają się pewne wnioski dotyczące meritum oraz możliwości badawczych.

Po pierwsze – poglądy poetki dotyczące ludzkiego życia ewoluowały w zauważalny sposób, choć bez rewolucyjnych, gwałtownych i diametralnych zmian. Wydaje się, że punktem oparcia dla przewartościowań w poglądach autorki mogły być dwa spostrzeżenia: po pierwsze ciągłej zmienności życia, stale akcentowane. Niezwykle wyraźne były wszak u Konopnickiej refleksje o nieustannych przeobrażeniach w czasie, jakim poddaje się wszystko na ziemi. Z drugiej strony poetka obserwowала ciągłą, powszechną zmienność w przyrodzie, w której jedne rzeczy ginęły, przeradzając się w inne w cyklicznym, stale powtarzającym się porządku. Jeśli pamięta się, że od samego niemal początku postrzegała ona człowieka jako element przyrody i część wszechświata, przejście Konopnickiej od początkowo wyznawanej wiary – w zmartwychwstanie duszy i ciała zgodne z doktryną chrześcijańską – do skrajnego niemal „u duchowienia” człowieka i poddania go cyklicznemu a nieskończonemu porządkowi kolejnych wcieleń nie

wyduje się czymś zaskakującym. Przeciwnie, stanowi logiczne dopełnienie wcześniej wyznawanych poglądów. Konstruuja się na wcześniejszym etapie twórczości Konopnickiej cykliczność, akcentowana głównie w zjawiskach przyrody i połączona z tradycyjną (chrześcijańską) wiarą w zmartwychwstanie, musiały na pewnym „odcinku” drogi twórczej zaowocować wyobrażeniami (obcymi chrześcijaństwu) metempsychozy i preegzystencji, powstającymi wraz z kształtowaniem się i radykalizowaniem pierwotnego światopoglądu.

Po drugie, warto zauważyć, że Konopnicka niejednokrotnie stosuje ten sam krąg skojarzeń i wyobrażeń dla określenia przeciwstawnych pojęć.

Przykładem niech będzie choćby obrazowanie zarówno życia, jak i śmierci poprzez podmuch: z jednej strony w poetyckim wyobrażeniu autorki *Imaginy* życie ma naturę powietrza, tchnienia będącego życiodajnym tchnieniem Boga, z drugiej – to powstałe w wyniku Boskiej ingerencji życie obrazowane jest jako płomyk gasnący przy podmuchu śmierci.

Znamienne jest również obrazowanie początku i końca życia poprzez powiązania z żywiołem ziemi. Podobnie rzecz ma się z pojęciem snu, które – co pokazaliśmy w poszczególnych rozdziałach – Konopnicka stosuje zarówno jako metaforę życia, jak i śmierci; a także motywem drogi, do której porównywane są: życie (topos wędrowki) i śmierć (moment „przejścia” w życie wieczne).

Analogie takie, widoczne dopiero z perspektywy całości, pozwalają utwierdzić się w przekonaniu, że poetka pojmuje życie i śmierć jako usytuowane niezwykle blisko – co prawda nie jako tożsame lub identyczne zjawiska, lecz jako ele-

menty tej samej, większej całości, jaką może być kołowrót egzystencji<sup>1</sup>.

Z całą siłą natomiast w świetle niniejszych rozważań należy raz jeszcze podkreślić, że nadal dość powszechne utożsamianie (zwłaszcza w wypadku nie do końca obeznanych z tematem, przeciętnych czytelników) twórczości Konopnickiej z jednym tylko, socjalnym wątkiem jest zupełnie nieuzasadnione i dla poetki po prostu krzywdzące. Dobrze więc, że w ostatnich latach powstało dużo prac, modyfikujących zastany cierpiętniczo – obywatelski stereotyp (dobry poeta to piszący w zasmuceniu dla ogólnej namacalnej potrzeby), ufundowany na życzeniowości, szablonowej intencji prospołecznej i poczciwości edukacyjnej.

Niniejsza publikacja chciałaby się włączyć w ów reinterpretujący – inicjujący krąg dokonań, prezentując w określonym zakresie choć zarys nowoczesnej monografii poglądów na świat i warsztatu artystycznego Konopnickiej.

W hipotetycznej i pożądanej współczesnej syntezie wypadałoby spojrzeć na tę poezję z perspektywy paradygmatów (np. topik) o dużej pojemności, pozwalających wydobyć w rzetelnej proporcji zarówno wątki najbardziej utylitarne i aktualne dla czasu macierzystego Konopnickiej – przecież – złożonego (pozytywistyczno-młodopolskiego), nieraz też niosącego bardzo zróżnicowane estetyczno-intelektualne jakości – jak indywidualność i ponadpokową uniwersalność, wyraziście usytuowaną wobec pytań i kwestii opisujących nie tylko

---

<sup>1</sup> „Życie jest jednocześnie zespolone ze śmiercią, albowiem ta ostatnia zwiastuje, objawia to pierwsze. Nie jest to myśl nowa, znał ją już Heraklit z Efezu, a w sposób perfekcyjny operowali tą myślą pisarze poprzedzający pozytywizm”. Por. K. Biliński, *Motywy biblijne...*, s. 90.

zasadnicze fragmenty, ale także „całość” (łącznie z wymiarem metafizycznym) ludzkiego bytowania.

Topika rytmu życia odpowiada tak samo postulatowi opisu fundamentalnej całości antropologicznej czy antropozoficznej, jak (w swoich uszczegółowionych aplikacjach) zawężonym próbom zilustrowania określonego pierwiastka egzystencji, w tym np. granicznego, gdy idzie o śmierć. Zresztą taki fragment bytu byłby nie do pomyślenia w dogłębnej prezentacji bez ogarnięcia przynajmniej jego miejsc sąsiadujących. Podobnie ma się rzecz z całością: życie jako inicjacja, intensyfikacja chwili i harmonijny rozwój (pełnia), sekwencja wewnętrznych, etapowych przeobrażeń oraz przesilenie w stronę starości, jako ciężenie zarazem ku śmierci i obietnicy zwycięstwa za grobem (zmartwychwstania) – układa się i najlepiej poznaje poprzez spojrzenie z perspektywy spójnego rytmu rozpatrzonego we wszystkich etapach, w którym wszystkie części, jak usiłowano to pokazać w rozprawie, niejako „rymują się” ze sobą i są na równi niezbywalne. W obu zaś wymiarach wolno się posiłkować badawczo zarówno tradycyjną, jak i nowoczesną metodologią, natężając okazjonalnie procedury analityczno-interpretacyjne, pamiętając o syntetyzujących zwieńczeniach – jakby punktach w poetyckiej biografii powszechnej. Paradygmat życia nie ulega bowiem takim przeobrażeniom jak technika jego opisu; może dopiero inżynieria genetyczna coś zmieni w tym układzie, dopisując np. nową składową rytmu: zmnożone i ześwieczone „życie po życiu”.

Poezja zdolna intelektualnie opisać taki mechanizm w sposób wysokoartystyczny – co z reguły udawało się Kopnickiej – przy tym uwrażliwiona na jego elementy skła-

dowe, w których można się konkretniej doszukiwać najprzeróżniejszych osobistych i owszem, prospołecznych preferencji poetki, odpowiada najpilniejszej, „cochwilowej” i „każdodiennej” potrzebie każdego czytelnika. W gruncie rzeczy nie mała część zainteresowań tą pisarką może właśnie polegać na dokonywanym bezwiednie „przekładzie” rozmaitych powierzchniowych treści na te najżywotniejsze, jakich okazuje się niemało, w szacie pięknej nie tylko prostotą, ale i wysubtelnionym gustem, wrażliwym odczuwaniem, finezją w detalach, zaskakującymi rzutami myśli, adaptacyjną zdolnością wobec zmieniających się mód literackich. Zaś wskazany automatyzm psychologiczny jest podobny, co w wypadku tytułowego wyrażenia: „topika rytmu życia”. Jak pod dotknięciem papierka lakmusowego najpierw jest przez nie wywoływane życie ludzkie, z kolei albo w tle – bytowanie natury, wszechświata itp. Nie trzeba dodawać, że skorzystano z tego prawa bezwiedności formułując temat publikacji.

Z tych korzeni, organicznie łączących globalne z częściowym, „wyrastają” dla czynności poznawczych kwestie szczegółowe: socjalne, dotyczące miłości albo „bólu istnienia”, albo sąsiadów z bliska i daleka, historii „małej” i „wielkiej”, takiej samej polityki, wreszcie wielu innych spraw, które w pożądanej hipotetycznej syntezie, opartej na studiach szczegółowych, powinny raczej – jak się zdaje – ilustrować, a nie zastępować (jako wygodny substytut badawczy) wspomnianą całość.

Serdecznie dziękuję panu profesorowi Bogdanowi Mazanowi za wprowadzenie na naukowe ścieżki pozytywizmu oraz iście ojcowską troskę i wsparcie.

## ZAKOŃCZENIE

Rodzicom, za pokazanie, że romantyczne „mierz siły na zamiary” może być ciągle aktualne.

Mojemu Mężowi – za Wszystko.

Moim Dzieciom – za to, że w Nich moje życie zatacza krąg.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- M. Konopnicka, *Poezje*, t. 1-8, wydanie zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewicza, Warszawa [1915-1916].
- M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925.
- M. Konopnicka, *Imagina*, wstęp A. Kamieńska, nota edytorska J. Bartnicka, Warszawa 1980.
- M. Konopnicka, *Pisma zebrane*, pod red. A. Brodzkiej, *Nowele* t. 4, Warszawa 1976.
- M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. K. Górski, t. 1-4, Wrocław 1972.

### Bibliografia przedmiotowa

#### Słowniki, encyklopedie, leksykony:

- J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 1, t. 4, Lublin 1985.
- J. Flis, *Konkordancja Starego i Nowego Testamentu do Biblii Tysiąclecia*, Warszawa 2000.
- D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991.
- W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Słownik języka polskiego*, oprac. A. Zdanowicz, M. Bohusz-Szyszek, J. Filipowicz, W. Tomaszewicz, F. Czepliński, W. Korotyński z udziałem B. Trentowskiego, cz. 1-2, Wilno 1861.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Szymczak, t. 1, Warszawa 1993.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995.

*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1988.

**Opracowania twórczości Marii Konopnickiej:**

- J. Baculewski, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1978.
- K. Biliński, *Motywy biblijne we wczesnej twórczości Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 3679. *Prace Literackie* LV, Wrocław 2015, s. 71-94
- B. Bobrowska, *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria III, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, przy współudziale E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, Wrocław 1984.
- B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.
- B. Bobrowska, *Ziarno i nić Ariadny – dwa symbole wyjścia z labiryntu historii w kryptopatriotycznych utworach Adama Asnyka i Marii Konopnickiej*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.
- G. Borkowska, *Reguła i wyjątek – Konopnicka*, w: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964.
- A. Brzuska-Kępa, „*Idziesz do mnie przez skoszone łąki*”. *Obrazy i pejzaże śmierci w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, pod red. T. Budrewicza i M. Zięby, Kraków 2002, s. 194-200
- A. Brzuska-Kępa, *Topika rytmu życia. Poetycka antropologia Marii Konopnickiej*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy*, red. T. Budrewicz i Z. Fałtynowicz, Suwałki 2004
- T. Budrewicz, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.
- B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. *Filologia Polska* XLIX, Toruń 1997.
- A. Chojnacki, *Konopnicka – pisarz profesjonalny*, „Literaturoznawstwo” 2010 nr 1(4), s. 27-44

- T. Czapczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej. Przyczynki do biografii*, Łódź 1957.
- J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa 1927.
- M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, w: *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970.
- M. Dziugiel-Łaguna, *Poeci o rzeczach ostatecznych, czyli co łączy Jana Kasprowicza z Marią Konopnicką?*, w: *„Jego świat”. 150 lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011, s. 297-315
- K. Jarosińska-Buriak, *Loggie i ogrody, czyli kilka uwag na marginesie czytania Marii Konopnickiej*, „Rozprawy Naukowe i Zawodowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu” 2010, z. 11, s. 21-39
- A. Kamieńska, *Wstęp*, w: *Maria Konopnicka, Wiersze wybrane*, Warszawa 1965.
- Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976.
- R. Koziołek, I. Gielata, „*Nasza szkapą*” – przypowieść antropologiczna, „Świat i Słowo” 2005, nr 1, s.169-184
- J. I. Kraszewski, „*Poezje*” Marii Konopnickiej, „Kłosa” 1881, nr 836.
- L. Magnone, *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” XCIX, 2008, z. 4, s.7-22.
- L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011
- B. Mazan, *Alternatywa. Poezja Konopnickiej na tle epok(i) – pejzaże z różą*, w: *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002.
- B. Mazan, „*Idee wieczne*” i realia kształtujące. Przybliżenia z poezji Marii Konopnickiej, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Rok IV (XLVI) 2011, s. 144-175.
- B. Mazan, *Wieszczka pokolenia pozytywistów*, w: M. Konopnicka, *Umiem być ptakiem. Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze B. Mazan, Łódź 1990.

- Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002.
- Z. Mocarska-Tycowa, *Cykl Marii Konopnickiej „Na normandzkim brzegu”*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.
- 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.
- A. Nowakowski, *O estetycznych poglądach Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4.
- B. K. Obsulewicz, „Dym” Marii Konopnickiej jako dziewiętnastowieczny trop vanitas, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Rok IV (XLVI) 2011, s. 176-189
- B. K. Obsulewicz, „Pietas” według Konopnickiej. Dwie obserwacje, w: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX wieku i początku XX wieku*, red. J. A. Malik, Lublin 2008, s. 103-125
- W. Olkusz, *Oddźwięki myśli indyjskiej w twórczości lirycznej Marii Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego” Filologia Polska 1997.
- W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.
- W. Olkusz, *W kręgu barwy. O funkcjach określeń barw w tomikach „Italia” i „Drobiazgi z podróźnej teki” Marii Konopnickiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”. Filologia Polska XXV 1986.
- J. Petrażycka-Tomicka, *Konopnicka w świetle własnych utworów*, Kraków 1920.
- J. Petrażycka-Tomicka, *Mistycyzm Konopnickiej*, Lwów 1924.
- Portrety samobójców w nowelistyce Marii Konopnickiej*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski i T. Sobieraj, Poznań 2002, s. 109-121
- Z. Przybyła, *Asnyk i Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Częstochowa 1997.

- J. Rozin, *Maria Konopnicka. Dzwony*, [w]: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966.
- S. Skwarczyńska, *Pozytywizm a sytuacja oraz funkcja wieńca laurowego i korony cierniowej w poezji*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, Wrocław 1987.
- R. Stachura, *Anioł, co się w wierszu zjawił... O motywie anioła w liryce Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1998, z. 197.
- M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1990.
- D. Urbańska, *Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2.
- Wokół Marii Konopnickiej*, red. Ł. Dawid, Cieszyn 1998.
- W. Zelech, *Statystyczna struktura językowa poezji Marii Konopnickiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 192.

### **Opracowania bibliograficzne:**

*Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 14, Warszawa 1973.

- A. Faber – Chojnacka, *Maria Konopnicka. Materiały do bibliografii podmiotowo – przedmiotowej za lata 1971-1996*, Kraków 1999.

B.

### **Inne:**

- Ajschylos, *Agamemnon*, przeł. S. Srebrny, [w]: *Antologia tragedii greckiej*, oprac. S. Stabryła Kraków 1989.
- A. Asnyk, *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995.
- W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979.
- S. Cieślak, *Wiara pozytywistów*, Łódź 2010
- I. Dąbska, *Problem śmierci w kulturze chrześcijańskiej*, „Znak” 1986, nr 1.
- I. Dąbska, *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*, [w]: *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w hołdzie Władysławowi Tatarkiewiczowi*, Warszawa 1971.

- K. Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa 2022
- E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1958.
- W. Gutowski, *Wizje zmartwychwstania w literaturze Młodej Polski, [w:] Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1999.
- A. Klich, *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. (Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda” w świadomości kulturowej Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- A. Krzyżanowska, *Polska i francuska frazeologia śmierci*, Lublin 1999.
- E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- K. Leśniak, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972.
- Literatura polska. Młoda Polska*, red. nauk. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1997.
- G. E. R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, wybór i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1988.
- A. Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995 (tu zwłaszcza rozdział: *Poetycka „nauka śmierci” i „portret trumienny”*).
- M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- B. Mazan, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002.
- A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, t. 1, Wrocław 1986.

- Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 poprawione, Poznań-Warszawa 1980.
- Oblicza wody w kulturze*, red. Ł. Burkiewicz, P. Duchliński, J. Kucharski, Kraków 2014
- W. Olkusz, *Orientalizm w poezji doby pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 poprawione, Poznań-Warszawa 1980.
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.
- Radość niedoskonała. Anegdoty ze świata chrześcijańskiego*, red. G. Bedetti, Warszawa 1994.
- I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988 (tutaj szczególnie rozdziały: „Pole życia” i „chaosu wydma”. O typie wizualności projektowanym przez młodopolskie metafory pojęciowe oraz „Błysk obrazu”. W kręgu metafory heraklitejskiej i bezogładowego obrazu poetyckiego).
- M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

- K. Stępnik, *Z zagadnień poetyki krajobrazu w literaturze polskiej połowy wieku XIX*, [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.
- H. Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*, Warszawa 1886.
- W. Stróżewski, *Metafizyka i poezja*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- B. Szymańska, *Miśnicy i pesymiści*, Wrocław 1991.
- W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996.
- Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Pańczoska i U. Kowalczyk, Warszawa 2002
- A. Świętochowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybór S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973.
- E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4.
- K. Tomasik, *Pod maską matki Polki. Maria Konopnicka (1842-1910)*, w: tegoż, *Homobiografie. Pisarze i pisarki polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 2008
- J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- J. Tomkowski, *Poeta rozmawia z Bogiem*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- B. Wolska, *W świecie żywiołów, Boga i człowieka. Studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995.
- K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.
- Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce*, red. I. Hubicka, S. Pavlenko, K. Arciszewska-Tomczak, Gdańsk 2020.

**Topos, topika:**

- J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Arystoteles. *Dzieła wszystkie*, red. K. Leśniak, Warszawa 1994. Z tej edycji: *Topiki*, t. 1; *Indeks pojęć Arystotelesa*, t. 7.
- J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986.
- T. Cieślukowska, „Po co Homer?”, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX w.*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
- B. Emrich, *Topika i topoi*, przeł. J. Koźbiał, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1.
- M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11.
- M. Głowiński, *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1971.
- B. Hadaczek, *Topos*, „Poezja” 1975, nr 6.
- B. Mazan, *Topika biblijna w twórczości Aleksandra Świętochowskiego z okresu do 1880 roku w świetle jego poglądów na temat religii*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, S. Fita, Lublin 1999.
- A. Mikłasińska, *Topika a ciągłość literatury*, „Życie Literackie” 1973, nr 15.
- A. Obermayer, *Zum Toposbegriff der modernen Literaturwissenschaft*, [w:] *Toposforschung. Eine dokumentation*, hg. von P. Jehn, Frankfurt/M 1972.
- R. Przybylski, „Et in Arcadia ego”. *Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

#### BIBLIOGRAFIA

- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, tutaj: A. Nasiłowska, *Topika – motywy – tematy*; E. Sarnowska-Temeriusz, *Topika antyczna*; W. Gutowski, K. Jakowska, *Topika chrześcijańska*; W. Panas, *Topika judajska*; I. Maciejewska, *Topika tradycji narodowych*.
- J. Ziomek, *Topika*, w: *Retoryka opisowa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.