

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

CHORA NA ŚMIERĆ POPEŁ ŚMIERCI W TWÓRCZOŚCI
MARII KONOPNICKIEJ**„Miałam wielką ochotę na taki pas”. Popęd śmierci**

Maria Konopnicka w liście do Nikodema Erazma Iwanowskiego 8 XI 1888 pisze o swojej podróży na Litwę. Wspomina Wilno, które ją zachwycało jako miejsce pamiątek, a jednocześnie zafascynowało tętniącym tam życiem. Grodno zrobiło na niej bardzo złe wrażenie: „Ale Grodno wydało mi się martwym. Ciche jest – jak rzecz zabita”¹. Ożyło ono tylko raz podczas wiejskiego targu, kiedy chłopcy przybyli z pobliskich wsi i „zabielili się białorusińskimi świtkami”. Pragnęła kupić dziachę – wyszywany pas, lecz nie udało się go znaleźć: „Szkoda”, żaliła się Iwanowskiemu: „Miałam wielką ochotę na taki pas”². Nie była to zwykła pamiątka z podróży, pas kojarzył się poetce z powieścią Elizy Orzeszkowej *Cham*, w której odegrał istotną rolę, powiesiła się na nim bowiem główna bohaterka – Franka³. Za pra-

¹ M. Konopnicka, list do N. E. Iwanowskiego, z 8 XI 1888. W: *Listy do Nikodema Erazma Iwanowskiego. 1887–1889*. Oprac. M. Rudaś-Grodzka, współpr. J. Żyndul, B. Stępiak. Warszawa 2024, s. 117.

² *Ibidem*, s. 118.

³ M. Konopnicka (rec.: *Eliza Orzeszkowa. „Cham”*. „Gazeta Polska” 1889, nr 259), zachwycona tą powieścią, opublikowała tekst w dziale *Literatura*. Warto przywołać ocenę pisarki – dostrzegła w utworze Orzeszkowej przejaw geniuszu i artyzmu autorki, której udało się wykreować głęboką powieść psychologiczną. Recenzja ma nietypową formę – jest połączeniem reportażu, felietonu i krytyki literackiej. Na początku Konopnicka przedstawiła spotkanie z Franką. Spacerując po Grodnie, poetka usłyszała śpiew kobiet dobiegający z zakratowanego budynku. Ich zachowanie przyciągnęło jej uwagę, jedne chodziły wzdłuż ścian tej izby, inne siedziały na podłodze, kiwając się rytmicznie, wśród nich spostrzegła śniadą dziewczynę o martwej twarzy, która śpiewała pieśni religijne. Dowiedziała się później od Orzeszkowej, że jej bohaterka istniała naprawdę i nie powiesiła się, ale oszalała i została zamknięta w domu dla obłąkanych. Orzeszkowa uśmierciła Frankę, jak argumentowała, ze względu na wymogi gatunkowe, a swoją decyzję o samobójstwie dziewczyny uzasadniała odpowiedzialnością za zdrowie psychiczne czytelników, którzy, identyfikując się z postaciami literackimi, często zdają się cierpieć, i jedyną ulgę pozwalającą im wrócić do siebie stanowi śmierć bohatera. (Trzeba przyznać, iż owe założenia artystyczne z naszej współczesnej perspektywy sprawiają wrażenie dość osobliwych.) Ten literacki finał miał być jedynym odstępstwem od rzeczywistości, cała reszta miała być najprawdziwszą prawdą. Trudno wyrokować, czy rzeczywiście Konopnicką jako czytelniczkę usatysfakcjonowały wyjaśnienia autorki *Nad Niemnem*, ale z pewnością śmierć bohaterki zrobiła na niej ogromne wrażenie, co nie oznacza, że widok kobiet zamkniętych w szpitalu dla obłąkanych nie wstrząsnął nią również mocno. Nie wiemy też, czy rzeczywiście widziała Frankę, czy raczej jej wyobraźnia uzupełniła

gnieniem posiadania dziahy nie stał więc typowy odruch turystki kupującej jakieś drobniaczki dla bliskich, ale zauroczenie treścią dzieła literackiego.

Trzeba jednak przyznać, że mimo wszystko była to dziwna zachcianka poetki. Jeśli bowiem w tradycji ludowej istniał obyczaj traktowania sznura wisielca jako talizmanu przynoszącego szczęście, to Konopnicką trudno podejrzewać o wiarę w przesadę⁴. Ze zdroworozsądkowej perspektywy fantazja ta wydaje się niestosowna czy nawet obsceniczna, lecz z drugiej strony zawiera w sobie chęć przekroczenia wszystkich zakazów. Targnięcie się na życie oznaczało potępienie i utratę szansy na zbawienie. Równocześnie materialna pozostałość samobójstwa ustanawiała jakąś anarchiczną przestrzeń ekscesu – antyporządek. Chęć zapewnienia sobie szczęścia poprzez przekłętą przedmiot należy postrzegać jako zderzenie fantazji i rzeczywistości, umożliwiających powrót wypartego. Tym bardziej nie powinno się uznać takiego kaprysu, ale to także nie oddaje istoty sprawy, lepiej ów afekt odnieść do zakrzywienia trajektorii pragnienia lub zejścia z utartej drogi. W tym przypadku pas, będąc „małym obiektem a”, wiąże się z pierwotnym poczuciem braku i wskazuje na pragnienie, które nie jest świadome siebie – tzn. niemożliwe do zidentyfikowania i zaspokojenia⁵.

Życzenie Konopnickiej stanowiło wypadkową jej poglądów, emocji, fantazmatów,

rozmowę z Orzeszkową, tworząc ten obrazek literacki. Zob. E. Jankowski, *Razem czy „po osobno”*. Konopnicka – Orzeszkowa. W zb.: *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historyczno-literackie*. [Red. J. Le o]. Warszawa 1969, s. 147.

⁴ Zob. J. Łukasiewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*. T. 1. Poznań 1838, s. 123. – K. Koranyi, *Czary i gusła przed sądami kościelnymi w Polsce w XV i w pierwszej połowie XVI wieku*. (*La Sorcellerie devant les tribunaux ecclésiastiques en Pologne au XV^e dans la première moitié du XVI^e siècle*). „Lud” seria 2, t. 6 (1927), s. 17. – S. Bylina, *Magia, czary i kultura ludowa w XV i XVI w.*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” t. 35 (1990), s. 43. – [Autor anonimowy], *Praktyczna przydatność wisielca*. „Panoptikum” 2014, z 28 VII. Na stronie: <https://oto-panoptikum.blogspot.com/2014/07/praktyczna-przydatnosc-wisielca.html> (data dostępu: 17 VII 2026). – O. Davies, F. Matteoni, „*A Virtue Beyond All Medicine*”: *The Hanged Man’s Hand, Gallows Tradition and Healing in Eighteenth- and Nineteenth-century England*. „Social History of Medicine” 2015, z. 4, s. 686–705. – P. Duma, *Śmierć nieczysta na Śląsku. Studia nad obrzędkiem pogrzebowym społeczeństwa przedindustrialnego*. Wrocław 2015, s. 50, 56.

⁵ „Obiekt a” („*objet petit a*”), czy raczej „obiekt przyczyna pragnienia”, to jedno z kluczowych pojęć w teorii J. Lacana. Francuski psycholog często mówił o „obiekcie a” w sposób niejednoznaczny, ponieważ jego istota leży właśnie w tym, że jest nieuchwytny. To koncept związany z teoriami pragnienia i struktury podmiotu. „Obiekt a” nie jest zwyczajnym przedmiotem pragnienia, ale tym, co je podtrzymuje i napędza. To coś, co zdaje się uzupełniać brak w podmiocie, lecz nigdy nie może zostać w pełni osiągnięte. Potrafi przyjmować różne formy, takie jak pierś (karmienie), kał (kontrola wydalania), głos (miejsce w języku), spojrzenie (kontrola i bycie obserwowanym). Funkcjonuje w strukturze fantazmatycznej, podtrzymując iluzję, że pełnia lub spełnienie są możliwe. J. Lacan wprowadza koncepcję „obektu a” w swoim *The Seminar* (Ed. J.-A. Miller) w t. 10: *Anxiety* (Transl. A. R. Price. Cambridge – Malden, Mass., 2014). Tam omawia obiekt w kontekście lęku i jego relacji do pragnienia. Jednak rozwija tę ideę w późniejszych seminariach, szczególnie w *The Seminar* w t. 11 (*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Transl. A. Sheridan. New York – London 1998) – omawia „obiekt a” w odniesieniu do spojrzenia i pragnienia. W *The Seminar* w t. 17 (*The Other Side of Psychoanalysis*. Transl., notes R. Grigg. 2007) umieszcza „obiekt a” w logice pragnienia i władzy. W *The Seminar* w t. 20 (*Encore. On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. Transl., notes B. Fink. 1999) „obiekt a” pojawia się w analizie relacji między pragnieniem a „*jouissance* [rozkosz]”. Zob. też

których źródłem była fascynacja śmiercią, dająca o sobie znać w poezji i prozie pisarki, jak również w jej korespondencji⁶. Chęć posiadania dziahy wykraczała poza zasadę przyjemności i kierowała się ku mrocznej strefie popędów, których jednak nie powinno się utożsamiać z „głosem natury”. W zidentyfikowaniu i dookreśleniu owego pragnienia pomocne wydaje się ujęcie tego problemu z perspektywy psychoanalitycznej. Sigmund Freud w rozprawie *Poza zasadą przyjemności* wprowadził pojęcie *Todestrieb* (popęd śmierci)⁷. Według psychoanalityka popęd jest dynamiczną strukturą należącą do sfery psychicznej, odmienną od biologicznego instynktu zdeterminowanego konkretnymi bodźcami:

Kiedyś w materii nieożywionej, przez działanie dziś jeszcze zupełnie niepojętych sił, zostały rozbudzone właściwości życia. [...] Powstałe wówczas napięcie w poprzednio nieożywionym materiale dążyło do wyrównania; tak został dany pierwszy popęd, popęd powrotu do materii nieożywionej⁸.

Według Freuda życie jest przypadkowe i „nie istnieje żadna (tajemnicza) wola, która chce żyć [...]”⁹. To, co postrzegamy jako siły vitalne, nie stanowi niczego innego jak tylko impulsy powstałe w procesie wielokrotnego powtarzania – niczego one nie chcą ani nie mają żadnego celu: życie jest „okrężną drogą do śmierci”¹⁰. Wszakże z pewnych zewnętrznych przyczyn organizm musi oddalić się od tego głównego celu, co jedynie wydłuża jego drogę powrotną. A więc mechanizm samozachowawczy chroniący organizm przed różnymi przejawami zagrożeń czy niebezpieczeństwa to część *Todestrieb*.

Freud wprowadził przeciwstawne siły: Erosa i Tanatosa, pierwszy odpowiadał za dążenie do jedności, spójności, a drugi, zawierający w sobie elementy agresji, dążył do zrywania więzi, niszczenia, destrukcji¹¹. Uważa się, że to rozróżnienie zalicza się do grupy najbardziej kontrowersyjnych zagadnień, wielu psychoanalityków i filozofów uznało popęd śmierci za spekulatywny, należeli do nich: Erich Fromm, Alfred Adler oraz Karen Horney. Odrzucili oni koncepcję Freuda i starali się dowieść, że agresję i autodestrukcję można wyjaśniać w odmienny sposób, np. frustracją czy wpływami społecznymi, inni, przede wszystkim Jacques Lacan i jego uczniowie, zmodyfikowali ją albo rozwinęli. We współczesnych Lacanowskich psychoanalitycznych interpretacjach nie uznaje się Freudowskiego rozdzielenia sił, a przyjmuje się istnienie tylko jednego popędu oraz kładzie się nacisk na jego szczególną funkcję jako drogi określonej – ważnej w kształtowaniu podmiotowości¹². Odrzuca się również Freudowskie rozumienie popędu jako dążenia do wyciszenia

J. Lacan, *Écrits*. Transl. B. Fink, in collab. with H. Fink, R. Grigg, New York 2006. – C. Neill, *Jacques Lacan. The Basics*, Abington 2023, s. 50–59.

⁶ Zob. A. Brzuska-Kępa, „Idziesz do mnie przez skoszone łąki”. *Obrazy i pejzaże śmierci w poezji Marii Konopnickiej*. W zb.: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia, pejzaż, pamięć*. Red. T. Budrewicz, M. Zięba. Kraków 2002, s. 194–200.

⁷ S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*. W: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Wyd. 3. Przejrzał, przypisami opatrzył Z. W. Dudek. Warszawa 1994.

⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁹ Cyt. za: A. Zupančič, *Ontologia zdeorientowana na podmiot*. W: *Czym jest seks?* Przeł. T. Sieczkowski. Red. nauk. K. Mikurda. Warszawa 2021, s. 148.

¹⁰ Freud, *op. cit.*, s. 35.

¹¹ *Ibidem*, s. 46.

¹² Zob. Ph. Julien, *Jacques Lacan's Return to Freud. The Real, the Symbolic and the Imaginary*.

wszystkich biologicznych napięć poprzez powrót do nieorganicznego¹³. Lacan dokonał znaczącego przewartościowania owej teorii, sytuując popęd początkowo w porządku wyobraźniowym, a następnie symbolicznym, dostrzegając w nim uporczywość organizmu, która polega na powielaniu stanu napięcia¹⁴. W seminarium 11 znajdujemy stwierdzenie, że popęd śmierci jest aspektem każdego popędu, w tym również seksualnego, i odnosi się do rozdarcia czy do odchylenia popędów wewnętrznych¹⁵. W centrum popędu śmierci znajduje się negatywność/pustka, która uniemożliwia pełne zaspokojenie¹⁶. Popęd, sytuujący się na granicy ciała i psy-

Transl. D. Beck Simiu. New York 1994. – J.-M. Rabaté, *Lacan's Return to Freud*. W zb.: *The Cambridge Companion to Freud*. Ed. J. Neu. Cambridge 1994, s. 1–24.

- 13 Freud wychodził z założenia, że co żywe, umiera, celem życia jest śmierć. Życie zaś narodziło się z materii nieorganicznej i nie ma ono żadnej podstawy czy źródła, a więc wiąże się z czystym przypadkiem, czyli z tym, co przydarzyło się nieożywionemu, i ono stanowi cel każdej żywej istoty. Instynkty życia stały się konserwatywnymi popędami zmierzającymi do przedłużenia procesów, droga do tego, co nieorganiczne zaczęła się wydłużać. Jednocześnie zaś Freud twierdził, że popęd śmierci, nieodłączny od samego życia, ma charakter pierwotny i definiuje instynkty konserwatywne jako siły, które umacniają drogi określone fundamentalnego popędu. Instynkty życia są więc formą wiedzy konieczną dla ochrony tej drogi określonej przed fundamentalną negatywnością zawartą w życiu, czyli przed śmiercią. Zob. J. Lacan, *The Seminar*, t. 7: *Ethics of Psychoanalysis 1959–1960* (Transl., notes D. Porter. 1992), s. 211–212.
- 14 Lacan w seminarium 11 nazywa popęd stałą siłą. Jego myśl rozwinął S. Žižek (*Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. Introd. S. Žižek. New York – London 2012, s. 24), który twierdził, że jest to najbardziej radykalna tendencja żywego organizmu polegająca na zachowaniu napięcia i unikaniu rozluźnienia związanego z osiągnięciem stanu pełnej homeostazy. Tę definicję Žižka przytoczyła Zupančič (*op. cit.*, s. 145). Zob. też S. Žižek: *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. Bator, P. Dybel. Wstęp P. Dybel. Wrocław 2001, s. 160–161, 164; *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2018, s. 102. We wszystkich pracach tego autora spotykamy nawiązania do popędu śmierci – Žižek zawsze podkreślał, że chęć samounieścwienia się podmiotu łączy się często z Realnym i *jouissance*. Popęd śmierci nie jest *explicite* dążeniem do entropii czy powrotem do homeostazy, ale raczej czymś, co zakłóca równowagę i prowadzi do powtarzania oraz nadmiaru. S. Žižek (*The Parallax View*. Cambridge 2006; *Less Than Nothing: Hegel and Shadow of Dialectical Materialism*. London 2012) zauważył, że podmioty nie poszukują po prostu przyjemności czy równowagi, lecz właściwie pewnego nadmiaru, ekscesu, powtarzania i autodestrukcji, co wpisuje się w paradoksalny charakter popędu śmierci. Jest to mechanizm napędzający podmiot, a nie tendencja do rozpadu. Jednocześnie mechanizm ten zapobiega ustabilizowaniu się rzeczywistości społecznej i tożsamości.
- 15 Lacan, *The Seminar*, t. 11, s. 198. Zupančič rekonstruuje myśl Freuda i Lacana, dając własną interpretację popędu – mianowicie łączy go z seksualnością, rozumie to jako przejście od Freudowskiego rozumienia do ujęcia Lacanowskiego. Uznaje, że śmierć stanowi cel życia, a więc popęd ma charakter pierwotny, natomiast instynkty samozachowawcze są wtórne i konieczne, żeby ochronić drogę powrotną do tego, co nieorganiczne. Nie ma tu jednak przeciwstawienia Erosa Tanatosowi. Istotą popędu śmierci jest czasowość, czyli powtórzenie. Zupančič (*op. cit.*, s. 149) pisze: „jesteśmy tylko perwersjami, osobliwymi przyjemnościami samego nieożywnego”. Zob. też *ibidem*, s. 144–149, 158–159.
- 16 Motyw pustki i negatywności (braku) jako centrum życia pojawia się w odniesieniu zarówno do podmiotu, pragnienia, jak i do struktury symbolicznej. Lacan w *The Seminar* w t. 7 mówi o „*das Ding* [Rzecz]”, czyli o czymś radykalnie nieosiągalnym, wokół czego organizuje się pragnienie. Rzecz jest fundamentalną pustką. W seminarium 11 francuski psychiatra analizuje spojrzenie i „obekt a” jako to, co ujawnia podmiotowi jego własną pustkę. W seminarium 17 Lacan pokazuje, że władza i pragnienie obracają się wokół pustki, ponieważ nie ma „pełnej prawdy”, a znaczenie zawsze się wymyka. W seminarium 20 negatywność i pustka ujawniają się w re-

chiki, wyraża się poprzez nieodparte dążenie, jednak jest zmienny w wyborze obiektów oraz celów, nakłada bowiem rozmaite kulturowe i symboliczne maski, przez co trudno go rozpoznać. Służy na wielu scenach, podlega częstym transformacjom i ukrywa się w różnych zakamarkach psychiki, odpowiada on za współistnienie zakazu, przyjemności i bólu.

Tym, co popęd uzyskuje przez powtórzenie, nie jest po prostu zaspokojenie (satysfakcja), lecz raczej negatywność lub zakłócenie, którym towarzyszy *jouissance*¹⁷. Zaspokojenie (kres) nie stanowi więc jego celu – jego działania, mające charakter repetycji, polegają na chybianiu, odwlekaniu i wyrzekaniu się obiektu. Zamiast spełnienia pojawia się pożądanie wynikające z poczucia braku, utraty i nieobecności. Popęd nigdy nie ma dość, zawsze działa, nie poddaje się, nawet jeśli jest wypierany lub podlega mechanizmom sublimacji. Jego istotę stanowi nienasylenie.

W świetle Lacanowskich rozpoznai pragnienie posiadania pasa jest nie tylko śladem fascynacji ciemną stroną natury ludzkiej, ale i działania popędu śmierci u Konopnickiej. Towarzyszy temu *jouissance* – pewien rodzaj nadwyżki, będącej ruchem wokół negatywności/pustki/nieistnienia, przynależnej każdej formie bytu. U Konopnickiej taki rodzaj napięcia szczególnie uwidacznia się zarówno w podejmowanych tematach, jak i w środkach formalnych, stylistycznych oraz wersyfikacyjnych. Przybliżanie się do tego, co nieuniknione i niepojęte wyrażają wiersze stylizowane na pieśni ludowe. W literaturze przedmiotu wielokrotnie podkreślano, że poetka wypracowała własny idiom i uniknęła sentymentalnego ujęcia polskiej wsi. Już swoich współczesnych zaskoczyła tematyką społeczną, która do tamtej pory nie pojawiała się w poezji, wiersze Konopnickiej bowiem opisywały tragiczne wydarzenia, takie jak pobór rekruta, ubóstwo, nędzę, śmierć dzieci, itd.¹⁸ Nawet krajobrazy pełne liryzmu miały w sobie niepokój, często w chatach, na łąkach, wśród brzoź nad strumieniem czyhała śmierć, a wraz z nią utrata, ból i rozpacz.

lacji do *jouissance*, szczególnie w kontekście „innej rozkoszy” („*jouissance* kobiecej”), która nie daje się zamknąć w logice znaczącego. Lacan widzi pustkę i negatywność jako coś konstytutywnego dla życia psychicznego. To nieobecność, brak znaczenia i niemożność spełnienia napędzają pragnienie, fantazję i całą strukturę podmiotu.

¹⁷ *Jouissance* to jedno z kluczowych pojęć u Lacana – daje się ono tłumaczyć jako ‘rozkosz’, ale jego sens wykracza poza zwykłą „przyjemność” („*plaisir*”). *Jouissance* symbolizuje rozkosz przekraczającą zasadę przyjemności, która może być wręcz bolesna, destrukcyjna lub której nie sposób całkowicie zaspokoić. *Jouissance* łączy się z Realnym i często prowadzi do cierpienia lub autodestrukcji. Lacan pisał o niej szczególnie w seminariach 7, 11, 17 i 20, pokazując, iż *jouissance* nie stanowi czegoś, co da się w pełni osiągnąć – raczej coś, co konstytuuje podmiot, napędza jego pragnienie i sprawia, że życie psychiczne nigdy nie jest skończone. Zob. N. A. Br a u n s t e i n, *Jouissance. A Lacanian Concept*. Transl. S. R o s m a n. Albany, N. Y. – New York 2020.

¹⁸ Zob. A. Ś l e d z i e w s k i, *Konopnicka a folklor*. W zb.: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*. Red. T. A c h m a t o w i c z. Warszawa 1976, s. 161. Ludowość Konopnickiej była od początku jej kariery przedmiotem uwagi i zainteresowania krytyków. Zob. K. F a l k i e w i c z, *Pieśniarka ludu polskiego*. Maria Konopnicka. Dla uczczenia jubileuszu jej 25-letniej pracy pisarskiej. Lwów 1902. – H. S i e n k i e w i c z, *Maria Konopnicka*. „Biblioteka Warszawska” 1902, t. 2, s. 421–428. – S. M a y k o w s k i, *Lud w poezji Marii Konopnickiej*. „Lud” 1906. – W. S z e l a ę z e k, *Maria Konopnicka, pieśniarka ziemi i ludu*. Wyd. 2, dopełn. Warszawa 1923.

Cykle wierszy zebrane w tomach z lat 1883 i 1886 uczyniły z Konopnickiej w oczach opinii publicznej poetkę ludu – pierwszą, która oddała głos chłopom, ich uczuciom, językowi i milczeniu¹⁹. W wierszach *Z łąk i pól*, *Na fujarce*, *Po rosie*, *Piosenki i pieśni*, *Z pola i lasu* przewija się motyw losu chłopskiego jako wykluczenia ze świata kultury, jako przekleństwa i niesprawiedliwości klasowej²⁰. Jedynym błogosławieństwem dla tych nieszczęśników była rychła śmierć:

Oj, dolo, ty dolo,
[.]

Jednym kwiaty siejesz,
Co kwitną przez chwilę,
A drugim je kosisz
Na szczęścia mogile!²¹

Tematyka umierania i śmierci ściśle splatała się ze środkami stylistycznymi i wersyfikacyjnymi. Częstym elementem były deminutywy wyrażające np. czułość matek albo ojców wobec umierających dzieci:

Mój synaczek, mój rodzony,
W trumience leży;
O, zagrajcież wy mu dzwony,
Z tej białej wieży!²²

Na środki zmniejszające surowość dramatycznych wydarzeń zwróciła uwagę Maria Dłuska. W studium o Konopnickiej, analizując wiersz *Jaś nie doczekał*, pisała, że ponurość tego obrazu została złagodzona, gdyż poetka wprowadzała niemal sielankowe motywy, które usuwały ostrość konturów malowanych przez nią naturalistycznych obrazów upodlenia i nędzy:

Kiedy „w piwnicznej izbie na zgniłym barłogu” umiera mały syn, krzątająca się we łzach matka swoim opowiadaniem stawia mu przed oczy sielskie obrazy wsi. Ale te obrazy stają również przed oczami czytelnika i przesłaniają sobą widok owej izby u owego barłogu [...]”²³.

Można tu też dopatrywać się przejawów „chłopskiej filozofii”, stoickiego stonunku do nieszczęść oraz katastrof, akceptacji i rezygnacji wobec sił wyższych zarówno naturalnych, jak i społecznych. Taką postawę reprezentują przedstawieni w wierszach bohaterowie, których reakcją często jest tylko westchnienie, wzruszenie ramion czy komentarz podsumowujący ich trudy życia – tak jest i tego się nie zmieni:

¹⁹ Śledziewski (*op. cit.*, s. 163–164) zwraca uwagę, że „ludowość poezji Konopnickiej polega przede wszystkim na jej związkach artystycznych z folklorem, na obfitym korzystaniu z pieśniowej stylistyki i wersyfikacji, na kreowaniu na sposób pieśniowy podmiotu lirycznego i bohatera wiersza przy jednoczesnym unikaniu powtarzania treści pieśni ludowych”.

²⁰ Zob. np. M. Konopnicka, *Z łąk i pól*. W: *Poezje*. Oprac. J. Czubek. T. 2. Warszawa 1911, s. 113:

Doli twojej nie ma w księdze,
Ni na wodzie, ni na niebie,
Jeno w czarnym twoim chlebie.

²¹ M. Konopnicka, *Oj, dolo*. W: *iw.*, t. 3, s. 84.

²² M. Konopnicka, *Dzwony*. W: *iw.*, s. 45.

²³ M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*. W: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970, s. 423–424.

Świecą gwiazdy, świecą
Na wysokim niebie...
Jeno nie myśl, chłopie,
Że to i dla ciebie!...²⁴

Z drugiej strony, warto na kontrastowanie obrazu i przekazu przez pisarkę spojrzeć z perspektywy poetyki horroru bądź thrillera. W obliczu śmierci naiwność czy łagodność bohaterów wywołuje atmosferę grozy i ją pogłębia. Jeśli nie rozlega się rozpaczliwy krzyk przerażenia i bólu, to dlatego że Konopnicka zawiesza ekspresję gwałtownych emocji. Ten nieustanny suspens cały czas przypomina, iż śmierć może nadejść w każdej chwili albo już jest. Jednakże w przypadku wiersza:

Wsiałem ci ja w czarną rolę
Na wiosnę
Dwie głowy chłopiąt moich
Żałosne²⁵

– efekt poraża, nic nie może złagodzić pewnego rodzaju wstrząsu, jakiego doznaje nasza wyobraźnia²⁶. Konopnicka we wszystkich ludowych wierszach krąży wokół tematów śmierci. Oprócz bogactwa „trupów szerniałych i lichych trumienek” szczególną uwagę zwraca „sierocy byt” i jego związek z ziemią, będącą miejscem, w którym wszystko się zaczyna i kończy. To przestrzeń gnicia, rozkładu i nieustannych narodzin. Czarna czy szara, tłusta albo piaszczysta zawsze pozostaje w zasięgu wzroku i ręki. Można poczuć tę przestrzeń, dotknąć jej, powierzyć jej skargi i przekleństwa. Wpisano w nią cichą żalność, udrękę i ubóstwo:

Ach i tobie, moja ziemio,
Idzie mrok i cień!

[.]

Nie dobiegło słońko tobie
Do południa wżwyż,
I zagasło gdzieś na grobie,
W piorunowy krzyż!²⁷

Ziemia – prawdziwe ciało ludu, nikomu siebie nie odmawia. Matka i macocha zarazem. Dająca pożywienie i schronienie, oferująca bezdomnym swoje bruzdy do spania, do ukrycia się, do przeczekania – miejsce wiecznego spoczynku. Grób:

A choć ty się, ziemio,
Kwieciem rozkwieciła,
Powiadają ludzie,
Żeś ty jest mogiła...
Oj, wyrosły kwiaty
Z prochu naszych kości,
A ten, kto je zerwie,

²⁴ M. Konopnicka, inc. „Świecą gwiazdy, świecą”. W: *Poezje*, t. 2, s. 98.

²⁵ M. Konopnicka, inc. „Wsiałem ci ja w czarną rolę”. W: *ibid.*, s. 97.

²⁶ Na grozę tego wiersza zwróciła uwagę A. Brodzka w książce *Maria Konopnicka* (Wyd. 3. Warszawa 1965, s. 50).

²⁷ M. Konopnicka, *Sine lasy*. W: *Poezje*, t. 3, s. 8.

Zapłacze z żalości.
A choć ty się, ziemio,
Lasami odziała,
Powiadają ludzie,
Żeś ty czarna cała...²⁸

Autorka *Głosów ciszy* doskonale pojęła ciężar smutku zawartego w pieśni ludowej i odnalazła w nim swój intymny nastrój, wykorzystując go do świadomego komponowania utworów. Bolesław Leśmian, wielbiciel poezji Konopnickiej, pisał:

Sięgnęła ona głęboko do tej duszy, wcielając swoją własną w ten sam niemal tryb istnienia, marzeniem ku tęczom odwrócony. Las i łąn zboża, i pole, i brzęk sierpów, i śpiew skowronka pełnią się w jej piersiach, zmieszane z jej własnym cierpieniem i smutkiem, i żalem. Było to oświecenie życia z takiej jego ciągnięcie dłoni do zaniedbanego chłopka, lecz przydanie do jego łez – łez własnych²⁹.

Konopnicka wyraziła to nawet dobitniej w nowelce *W Dolinie Skawy*:

Nie pamiętam, żebym kiedy oddychała poczuciem takiej szczerej, takiej zupełnej swobody wypowiedzenia głośno własnych moich uczuć, jak przy śpiewaniu pieśni tej, której słowa chwytałam idąc za chłopską trumną; nie pamiętam, żeby kiedy z taką zupełną jasnością czuła wspólność nędzy życia we wszystkich jego stanach i na wszystkich szczytach. Jakaś wielka prawda, a zarazem wielka rezygnacja wstępowała we mnie z dziwną prostotą i siłą. Było to oświecenie życia z takiej jego strony, z jakiej aż dotąd cień na nie stale padał od własnej istoty mojej, niespokojnej, nieukojonej, czczych pożądań pełnej³⁰.

W utworach Konopnickiej brutalizm, przenikając się z liryzmem, rezonuje z pesymistycznym poczuciem, że życie jednostkowe jest krótkie, nietrwałe i zakończone zawsze za wcześnie, w przypadku zaś chłopów często naznaczone nie-
szczęściem i przekleństwem. Powtórzenia, stroficzność, refreny, wyliczanki, stopniowanie, epitety – wszystkie te ludowe formy ekspresji, niekiedy przyjmujące formę kołysanki, tłumią gniew i sprzeciw, a równocześnie zapowiadają ostateczny koniec. Zestawienie zjawisk radosnych i tragicznych, użycie elementów stylizacji ludowej, powtórzeń oraz rytmicznych struktur sylabotonizmu tworzy w poezji Konopnickiej atmosferę zawieszenia i niepewności, gdzie życie i śmierć spletają się w cyklicznym, niemal fatalistycznym korowodzie.

Powtórzenia – stała cecha stylistyki Konopnickiej – odgrywają niezwykle ważną rolę. Nie była w tym odosobniona czy oryginalna, gdyż ów zbiór dominował w pozytywistycznej estetyce (i nie tylko), narzucającej literaturze funkcje służebne wobec wspólnoty społecznej. Jak czytamy u Leśmiana:

Twórczość Konopnickiej przypadła na czas panowania w społeczeństwie naszym doktryny pozytywistycznej oraz tzw. programu pracy organicznej. Były to najcięższe dla poezji chwile. Poeci nasi musieli wówczas tłumaczyć się z tego, iż piszą wiersze³¹.

²⁸ M. Konopnicka, *A choć ty się, ziemio*. W: jw., s. 9–10.

²⁹ B. Leśmian, *Poezja Marii Konopnickiej*. W: *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 279. Związki między Leśmianem a Konopnicką omówiła L. Magnone (*Konopnicka. Lustra i symptomy*. Gdańsk 2011, s. 287–305).

³⁰ M. Konopnicka, *W Dolinie Skawy*. W: *Nowele*. Oprac. A. Brodzka. Wyd. 3. T. 1. Warszawa 1968, s. 339.

³¹ B. Leśmian, *Maria Konopnicka*. W: *Szkice literackie*, s. 272.

Ową tendencyjność, moralizatorstwo, dydaktyzm można odnaleźć w twórczości poetki, ale użycie przez nią repetycji miało głębsze znaczenie niż tylko związanie z programem społecznym. Paralelizmy, refreny, anafory – wszystkie te zabiegi uwydatniają rytm i potęgują muzyczność słowa³². Dłuska zwróciła uwagę na funkcję leksykalnych i frazeologicznych repetycji zestrojonych z rytmem³³. W jednym szeregu z tymi środkami idą kontrasty, hiperbole i kumulują się w języku potocznym, zwłaszcza kiedy przedstawiane są cierpienie, żnój, bieda³⁴. We wszystkim panuje porządek formalny, oparty na dominacji rytmu nad obrazami.

Leśmian uważał, że tym, co najbardziej przemawia w wierszu, okazuje się jego rytm, natomiast treść ma znaczenie drugorzędne: „W poezjach Marii Konopnickiej, gdzie w chwilach największych, najszczerzych uniesień rytm panuje nawet nad obrazem, widzimy w całym przepychu jego potęgę”³⁵. W epoce pozytywizmu niezwykle ceniono rytm pochodzący z pieśni ludowej³⁶. Właśnie ludowa melodyjność i rytmiczność są w wierszach Konopnickiej szczególnie uderzające i najłatwiejsze do uchwycenia przez wrażliwego czytelnika, a rygor rytmiczny, obsesyjnie powracający w jej wierszach pozostał – według Leny Magnone – otwartą kwestią dla badaczy³⁷. Chociaż bez wątpienia w sposób najbardziej wyczerpujący „indywidualność rytmiczną poetki” opisała Dłuska, podkreślając, że była ona „pełnej krwi sylabotoniści”³⁸. Badaczka dowiodła, iż liryczna śpiewność opierała się na układach rytmicznych w powtarzających się strofach, z melodią niezmienną i obejmowała regularne formy stroficzne i wyraźną melodykę. Dłuska zwróciła też uwagę na rolę 8-zgłoskowego trocheja, który szczególnie sobie poetka upodobała, chociaż

³² Zob. Dłuska, *op. cit.*, s. 414–415: „Paralelizmy, refreny, anafory – wszystkie to są środki, które uwydatniają i rytm, i melodykę, a w większości wypadków i tak zwaną instrumentację głoskową, to jest współgranie ze sobą samego dźwięku głosek i sylab. Jest to ostatni czynnik, potęgujący muzyczność słowa. [...] – oto pole dla pieśniowości wiersza prawie nieograniczone”.

³³ *Ibidem*, s. 413. Zob. *ibidem*: „Jest jeszcze trzecia tajemnica. Jest nią bogactwo refrenów i innych powtórzeń w liryce Konopnickiej. Refreny różnego typu i o różnym rozmieszczeniu: od prostych wykrzykników do parowersowych złożonych zdań i całych strof refrenicznych; od refrenów końcowych do pojawiających się w różnych miejscach zwrotek. Anafory spójnikowe, najkrótsze (i...a...) albo też składające się z paru słów, za całe zdanie [...]; wreszcie paralelizmy składniowe [...]”.

³⁴ Zob. Śledziwski, *op. cit.*, s. 18.

³⁵ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*. W: *Szkice literackie*, s. 67–68.

³⁶ Uważano, że autorka *Nowych pieśni* naśladowała ludową stylistykę uprawianą przez J. B. Zaleskiego i T. Lenartowicza. Leśmian (*Poezja Marii Konopnickiej*, s. 276) pisał, że Lenartowicz był tylko początkową inspiracją: „Zazwyczaj ton ludowy Konopnickiej każe nam ją posadzać o naśladowanie Lenartowicza. Jeżeli pieśni Lenartowicza były dla Konopnickiej pierwszą pobudką do pochwycenia i uświadomienia tonów własnych, to w każdym razie odbiegła ona zbyt daleko od tych pierwszych w zadumie oglądanych źródeł. Rozmachem skrzydeł swoich zakreśliła przestrzeń, gdzie echa pieśni Lenartowiczowskich zanikły bez śladu”. T. Lenartowicz (list do M. Konopnickiej, z 20 IX <18>80. W: M. Konopnicka, *Korespondencja*. Kom. red. K. Górski [i in.]. T. 1. Wrocław 1971, s. 94) przyznawał poetce palmę pierwszeństwa: „muzyka Twojego słowa przypomina mi styl skromny a piękny ś-tej Teresy i wszystkie style wzniosłe: »*symphonialis est anima*« – lecisz w świat jasných a smutnych istot – muzyka Twoja Cię zdradza”.

³⁷ Magnone, *op. cit.*, s. 290–293. Zob. też T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu*. W: *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 53–55, 62. – M. J. Olszewska, *Czytanie Konopnickiej*. W zb.: *Konopnicka – raz jeszcze*. Red. M. J. Olszewska. Warszawa 2022, s. 21–22.

³⁸ M. Dłuska, *Pod znakiem sylabotoniizmu. Rzecz o wierszu Konopnickiej*. W: *Studia i rozprawy*, s. 290.

„większość jej liryków to jamby, [...] amfibrachy, z rzadka anapesty albo daktyle”³⁹. I w końcu językowniczyni doszła do wniosku, że ten monotony dziś dla nas sylabotonizm Konopnickiej, wzmocniony w dodatku dokładnymi rymami, to naturalna melodia jej poezji. W podsumowaniu swojego studium, powołując się na rozmowę ze Stefanem Kołaczewskim, wyjaśniła istotę sylabotonizmu pisarki:

Jestem przekonana, że każdy, kto zna wiersze Konopnickiej, zadaje sobie to pytanie: „W czym, u licha, tam siedzi diabeł śpiewności?” – I każdy, kto będzie brał do ręki tę moją pracę, będzie w niej szukał odpowiedzi głównie na to. I odczyta ją rozczerowany, że mowa w niej o wszystkim, a tylko o tym nie. Bo diabeł śpiewności nie ukrywa się przecież, przynajmniej z pozoru, ani w stosunku poetki do sylabizmu, sylabotonizmu i tonizmu, ani w powodzi jambów, chorijambów, trochejów, anapestów itd., ani w budowie strof i w litanijnych, łanuchowych czy refrenowych powtórzeniach. – Nie ma go tam. Gdzieś przywarował, zaszył się w jakiś tajemny kąt, w jakąś kryjówkę, jemu tylko wiadoma, i ślad po nim zaginął⁴⁰.

Dłuska, porzucając beznamiętny naukowy dyskurs, wkroczyła do świata metafor, w którym dopatrzyła się innego wymiaru, uroczego diabelskiego uwodzenia, prowadzącego do nieznanego celu. W rozprawie *O poezji Konopnickiej* znów użyła metafory „diabeł śpiewności”, podkreślając tym samym jej wagę⁴¹. Pierwszą tajemnicą, pisała, jest rytmiczność, drugą śpiewność, a trzecią bogactwo refrenów i innych powtórzeń w liryce Konopnickiej⁴².

Wszystkie wymienione tu elementy świadczą o istnieniu popędu, który nieustannie powraca, działa w sposób cykliczny i podlega powtarzalności. Rytm wiersza – szczególnie w systemach metrycznych takich jak sylabotonizm – sam w sobie stanowi czystą formę powtarzalności. Wersyfikacja w swojej kompulsywności dąży do zatracenia się w strukturze symbolicznej, a ostatecznie w pustce. Lacan często ukazywał język jako coś, co „mówi nami” („ça parle”)⁴³. Sylabotonizm, zwłaszcza w charakterystycznej dla niego regularności, może ujawniać mechaniczność mowy, gdzie podmiot staje się jedynie nośnikiem rytmu, tracąc kontrolę nad językiem. Ważnym aspektem w tego typu wersyfikacji są pęknięcia i przesunięcia, stanowiące ślady popędu. Każda anomalia: przesunięcie akcentu, synkopa, może być momentem, w którym popęd śmierci ujawnia swoją negatywność – zakłóca on porządek, tworząc napięcie. Dłuska dostrzegła, że Konopnicka nie mogła się oprzeć temu czarowi powtórzenia, ulegała mu i jeśli nawet zaczynała pisać w innej stylistyce i metrum, rytm brał ostatecznie nad nią górę:

Ciążenie Konopnickiej do sylabotonizmu jest tak wielkie, że się odnosi chwilami wrażenie, jak gdyby poetka nie była w stanie mu się oprzeć i ulegała tej swojej skłonności rytmicznej, nawet jeżeli zaczynała pisać pod innym impulsem⁴⁴.

³⁹ Zob. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, s. 412.

⁴⁰ Dłuska, *Pod znakiem sylabotonizmu*, s. 403–404.

⁴¹ Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, s. 410.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 413. O „opętaniu śpiewnością” tak Dłuska (*ibidem*, s. 415) pisała: „Trudno o lepsze podłoże dla stylizacji ludowej niż ten kształt, który wierszom Konopnickiej nadawało opętanie diabłem śpiewności: stroficzność, sylabotonizm, refreniczność. [...] cała niemal poezja ludowa [...] to poezja stroficzna i [...] obficie posługuje się ona różnorodnymi powtórzeniami”.

⁴³ „Ça parle” oznacza, że język mówi podmiotem, nie zaś podmiot językiem. Lacan używa tego pojęcia, by pokazać, iż nieświadomość działa poprzez język, ale nie należy do podmiotu – to język mówi, a my tylko jesteśmy wciągnięci w jego strukturę.

⁴⁴ Dłuska, *Pod znakiem sylabotonizmu*, s. 358.

Wydaje się, że nie tylko Konopnicka walczyła z narzucającym się rytmem. Można odnieść wrażenie, iż śpiewne opętanie przyciągało Dłuską do jej poezji, i warto zadać pytanie, czy badaczka nie znalazła się we władzy trochejów, parzystych rymów *aabb* wzmacniających melodyjność i rytmiczność wiersza oraz naprzemiennych akcentowanych i nieakcentowanych sylab:

Na targowisku ruch i gwar,
Skrzyp wozów, stukot, brzęk monety,
Złocisty kurz, słoneczny skwar,
Mężczyźni, dzieci i kobiety.

Na targowisko pośród rzesz
Dziewczyna ciężar jakiś dźwiga:
„Czemu się dziewczę pod nim gniesz,
Jak wąta chwiejesz się lodyga?”⁴⁵

Widzimy, że ta diabelskość uwodzi, hipnotyzuje, kusi, wywołuje rozkosz, zatacza coraz ciasniejsze kręgi, wyzwala z ograniczeń dnia codziennego, zniewala ciało i umysł, pociągając na brzeg przepaści. Bez wątpienia upojenie rytmem pojawia się też w utworach Leśmiana, jak chociażby w sylabotonicznym wierszu *Dziewczyna*, który kojarzy się z *Prześliczną Maud* Konopnickiej. Popędowość w tych wierszach przywodzi na myśl bajkę Hansa Christiana Andersena, a szczególnie opowieść o dziewczynce w czerwonych bucikach, która nie mogła przestać tańczyć, kiedy zaś obcięto jej nogi, buciki z jej stópkami same nadal tańczyły⁴⁶. Leśmian miał świadomość nieobliczalnej transowości rytmu:

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upoięń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznaną, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia⁴⁷.

Refleksja Leśmiana na temat rytmu, odwołująca się do dionizyjskiego upojenia, nawiązywała do popularnej wtedy Nietzscheańskiej koncepcji pragnienia zatopienia się w tłumie i zapomnienia o sobie. Rozkosz, jaka miała temu towarzyszyć, której emblematem były Menady, często ocierała się o przemoc, a nawet o sadyistyczne pragnienia rozzdzierania, rozszarpywania, niszczenia. Pijaństwo, oszołomienie rytmem u Leśmiana, doprowadzające do zniesienia praw logiki, były rozdzieraniem słowa, aby dotrzeć do „pieśni bez słów”:

Rytm, oszalamiający myślenie owym winem, z zewnątrz na wargi nasze tryskającym, uczy nas zaufania i wiary w te poza nami bytujące potęgi, których ująć w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy, lecz którymi możemy się zawsze upoić i rozśpiewać⁴⁸.

⁴⁵ M. Dłuska, *Ballada o sercu w bursztynie*. Czytelnia Rękopisów Bibl. Jagiellońskiej, rkps 148/08. Bardzo dziękuję panu Maksymilianowi Odrzywołkowi za przygotowanie transliteracji wiersza.

⁴⁶ H. Ch. Andersen, *Czerwone buciki*. W: *Baśnie*. Przeł. C. Niewiadomska, A. Michałowska. Warszawa 2017 (przeł. C. Niewiadomska).

⁴⁷ Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, s. 66.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 67.

Leśmian w swoich wierszach uwalniał słowo, które wybiegało poza siebie, wyrывая się prawom rządzącym semantyką, dawało miejsce nieświadomemu, nieznanemu, szło w stronę kresu. Próby docierania do rzeczy podejmował Stéphane Mallarmé, słynał on z tego, że w swoich eksperymentach poetyckich dążył do oderwania języka od jednoznacznego sensu, poszukując „czystej poezji” opartej na brzmieniu i rytmie⁴⁹. Również Antonin Artaud w szkicu *O teatrze z Bali* postulował rozbitcie języka i odejście od logicznego znaczenia na rzecz czystego dźwięku i fizyczności głosu⁵⁰. Temat rytmu i języka poruszany był przez wielu filozofów, poetów oraz teoretyków literatury. W eseju *The End of the Poem* (Koniec wiersza) Giorgio Agamben analizował, jak poezja ujawnia granice języka – gdy znika znaczenie, pozostają rytm i czysta fonetyka. Filozof zwrócił uwagę na moment zakończenia wiersza, prowadzącego do zawieszenia podmiotu i przejścia języka od znaczenia do czystej struktury rytmicznej, uzyskującej autonomię niezależną od znaczenia. To zawieszenie znaczenia i przejście do czystej formy rytmicznej można interpretować jako analogię do popędu śmierci, gdzie podmiot zostaje podporządkowany mechanice wiersza, tracąc swoją tradycyjną tożsamość⁵¹.

Wracając do sylabotonizmu Konopnickiej, trzeba uznać, że rytmiczność i powtarzalność w jej wierszach są przejawem nieuchronności i dążenia do negatywności, którego nie sposób zatrzymać. Poprzez powtórzenia i rytm poetka odsłania świat, gdzie życie i śmierć współistnieją, nieustannie się przenikając, poddane sile popędu, o czym sama pisała:

Przygodne tu wszystko i jednochwilowe, a przecież konieczne i nieuniknione. Koniecznym jest ból, konieczną jest miłość, koniecznymi i ży i uśmiechy. Konieczną także jest tego wszystkiego nicość⁵².

Mógłby ktoś zaprotestować i powiedzieć, że poetka nie zapuszcza się na tak dalekie bezdroża jak Leśmian czy Mallarmé. Jeśli nie interesują ją eksperymenty formalne, to nie oznacza to, że nie miała świadomości, iż za słowem i rytmem czai się siła, która określa nasze życie. Świadectwem tego są refleksje Konopnickiej w noweli *W Dolinie Skawy*:

Słuchasz i śni ci się baśń stara o pieśni owej, co sama po ziemi chodzi, oczy ślepe ma i wyciągnięte przed siebie ręce. Tak stara jest jak świat, tak biedna jak bezchlebne kłosy, ale gdyby jej nie było, żadna mogła nie porosłaby ziemię [...]. Bosa chodzi, jedną tylko lnianą koszulę na sobie ma, nie zatrzymuje się nigdzie, nie łąknie ni snu, ni wody, pragnąca nie jest. Na kogo się natknie, ten za nią iść musi i tak jak ona śpiewać, ślepym być i wyciągnięte ręce mieć w powietrze ciche i w wichry jęczące⁵³.

⁴⁹ Zob. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Przeł. T. Różycki. Wprowadz. M. P. Markowski. Red. K. Bazarnik, Z. Fajfer. Kraków 2005. Zob. też P. Śniedziewski, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 194, 198, 202.

⁵⁰ A. Artaud, *O teatrze z Bali*. W: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł., wstęp J. Błoński. Noty J. Błoński, K. Puzyna. Wyd. 2. Warszawa 1978, s. 74–83.

⁵¹ Zob. G. Agamben, *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Transl. D. Heller-Roazen. Stanford, Calif., 2022, s. 109–119. J. Derrida w książce *O gramatologii* (Przedm., posł, przekł. B. Banasiak. Wyd. 2, zmien. i rozszerz. Łódź 2011) wskazywał na niestabilność znaczenia i rozpad semantyki w obliczu gry znaków i dźwięków. Podkreślał, że język nigdy nie dociera do rzeczy w sposób absolutny – zawsze istnieje różnica (*différance*), opóźnienie w dotarciu do sensu.

⁵² Konopnicka, *W Dolinie Skawy*, s. 342.

⁵³ *Ibidem*, s. 336.

W czytelnikach *Biesiady* Platona charakterystyka tej chodzącej po świecie pieśni musi budzić lekki niepokój. Przypomina ona postać syna Porosa (Dostatniego) i Penii (Biedy) z mitu przedstawianego przez Deotymę⁵⁴. Jest on stale biedny, bosy, bezdomny, sypia pod gołym niebem. Kogo spotka, ten mu ulega, nazywa się go łowcą, który zastawia pułapki. Jego imię Eros, a więc potęga, która według Platona i Freuda jednoczy i zbawia świat. W noweli Konopnickiej „owa pieśń” przypomina brata Erosa – Tanatosa, postrzeganego przez Lacana jako jedna i ta sama siła.

Och, ten cmentarz!

Tak rozumiany popęd, który zawiera rozdarcie, powtórzenie, nadwyżkę rozkoszy i negatywność, wytwarzający stałe napięcie, odnaleźć można nie tylko w poezji Konopnickiej, ale i w jej zapiskach autobiograficznych. Te przejawy działania nieświadomości wchodzące w stały mariaż z tematyzowaną przez poetkę śmiercią miały źródło w upodobaniach, które towarzyszyły Konopnickiej od dzieciństwa. Ulubione miejsce samotnych wypraw stanowiły cmentarze – gdziekolwiek była na świecie, tam kierowała swoje kroki. W liście z Mediolanu do Zofii i Bolesława Królikowskich oraz do Stanisława Konopnickiego, poetka pisała: „Cały tamten dzień przebyłam sama, na starym cmentarzu, gdzie są groby polskie”⁵⁵. Najwcześniejsze wspomnienia Konopnickiej wiązały się z cmentarzem, znajdującym się w pobliżu jej domu w Suwałkach. W obrazku *Z cmentarzy* przedstawiła swoje wrażenia, które prawdopodobnie odcisnęły piętno na jej późniejszym życiu:

Pierwszym cmentarzem, jaki poznałam w moim życiu, były tak zwane „Mogiłki” w Suwałkach. [...]

Z daleka za to widywałam Mogiłki co dzień, żółciejące kopcami piasku w lecie, czerniejące krzyżami grobów swoich zimą⁵⁶.

Poetka jako mała dziewczynka nie miała sposobności odwiedzania cmentarza, ale z tego też powodu widok z daleka stał się pretekstem do snucia fantazji na temat osób, które zostały na nim pochowane i pojawiały się w jej wyobraźni w postaci widm. Cmentarz, będący w zasięgu jej wzroku, znajdował się jednocześnie daleko i blisko, obserwowała go, jak zmieniał się w zależności od pory dnia, miesiąca, roku. Stał się dla niej teatrem, który zapełniał się tworamii jej wyobraźni. Wywoływał w Konopnickiej bardzo silne emocje, podniecenie i dreszcz spowodowane bliskością śmierci. Pogrzeby, o których powiadały pieśni i dzwony, stawały się materia fantazji Konopnickiej i częścią jej wewnętrznego świata:

Kiedy w mieście zaczęły bić dzwony, nie takie jak na mszę, jasne i wesołe, ale takie, co jęcza, wołając: „O!... O!... O!...” – biegło się co tchu przez ogród na sam dół, nad Hańczę, i patrzyło, patrzyło, aż po drugiej stronie ukazały się światelka i zaczęły się posuwać równo, równo, właśnie jak by kto gwiazdy nanizal i różaniec odmawiał na nich. Jeśli był wiatr, to nawet śpiewy słyhać było. Nie takie

⁵⁴ Zob. Platon, *Biesiada*. Przekł., słowo towarzysysz. E. Zwolski. Kraków 1993, s. 141–142.

⁵⁵ M. Konopnicka, list do Z. i B. Królikowskich oraz do S. Konopnickiego, z 4 XI 1891. W: *Listy do synów i córek*. Oprac., wstęp, przypisy L. Magnone. Warszawa 2010, s. 194.

⁵⁶ M. Konopnicka, *Z cmentarzy*. W: *Pisma zebrane*. Red. A. Brodzka. T. 2: *Nowele*. Warszawa 1974, s. 198.

zwykle śpiewy, jak przy fortepianie na przykład, ale inne, bardzo żałosne, które mówiły: „O, jak smutno w grobie!... O, jak zimno w trumnie!...”

A drugie zaraz im odpowiadały: „O Boże! Boże! Boże! zmiłuj się nad nami!”

Czasem aż coś cierpło w sercu przy słuchaniu tych śpiewów.

[...] biegły echa dzwonów i pieśni i w nocy jeszcze napełniały powietrze swym jękiem.

„O, jak smutno w grobie!... O, jak zimno w trumnie!...”⁵⁷.

Dzieci często lubią się bać, gdyż straszne historie rozładowują ich lęki. Jednak na pewnym etapie rozwoju potrzeba makabry maleje, dzieci zaczynają wtedy bardziej kontrolować swoje uczucia i uczą się unikać negatywnych bodźców, co nie oznacza, że ta potrzeba kanalizowania emocji przez „straszne historie” całkiem zanika w życiu dorosłym. W przypadku Konopnickiej wyglądało to nieco inaczej – potrzeba obcowania z negatywnością nie tylko nie zanikła, ale przybrała specyficzną formę.

W tej twórczości fantazja cmentarna zobrazowana została w kilku wymiarach. W pierwszej kolejności ma ona wymiar egzystencjalny – śmierć z cmentarza budziła fascynację, trwogę, rozkosz, tęsknotę, a jej dziwny powab wywoływał nastrój poetycki. Wszystko, co działo się w pobliżu cmentarza, spowijała gęsta, mroczna aura, z której wyłaniały się widma, duchy, trupy. Smutek, jaki się wtedy rodził w Konopnickiej, unaoczniał znikomość i kruchość istnienia. Powtarzający się spazmatyczny dźwięk dzwonów i kondukty pogrzebowe powodowały niepokojący dreszcz *jouissance*, który uporczywie wracał, szukając dla siebie ujścia w życiu i twórczości poetki.

Konopnicka wielokrotnie będzie mówić do śmierci jak do najbliższej osoby i uczyni z niej wierną towarzyszkę.

Idziesz do mnie przez skoszone łąki,
Idziesz do mnie przez puste ugory,
A w twem ręku mrących kwiatów pąki,
A na tobie śmiertelne kolory...

[.]

Jeszcze zimnej nie złożyła ręki
Na mych oczach i na sercu mojem,
A już czuję, żeś ty jest spokojem,
Już czuję, żeś ty końcem męki!⁵⁸

Autorka koncepcji popędu śmierci, Sabina Spielrein, którą początkowo zignorował Freud, zwróciła uwagę, że pierwsze afekty doświadczane w dzieciństwie determinują aparat psychiczny i wpływają na całe późniejsze życie:

Jeśli [...] zapytamy o *causa movens* naszego świadomego i nieświadomego „ja”, to sądzę, że Freud miał rację, uznając dążenie do doznawania przyjemności i do tłumienia nieprzyjemności za podstawę wszystkich wytworów psychicznych. Doświadczenie przyjemności sięga czasów dzieciństwa. Powstaje jednak pytanie, czy z tego życia „ja” składa się całe nasze życie psychiczne; czy nie ma w nas sił popędowych, które wprawiają w ruch treści naszej psychiki niezależnie od dobrych czy złych doznań „ja”?⁵⁹

⁵⁷ *Ibidem*, s. 198–199.

⁵⁸ M. Konopnicka, *Idziesz do mnie*. W: *Poezje*, t. 6, s. 156.

⁵⁹ S. Spielrein, *Destrukcyjność jako przyczyna stawania się*. W zb.: *Imago psychoanalizy. Antologia*.

Mimo różnych rodzajów rytuałów religijnych pomagających ośwoić lęk przed śmiercią pozostaje ona zazwyczaj tematem tabu – ludzie intuicyjnie odsuwają od siebie myśl o tym, co nieuchronne. Jednakże w przypadku Konopnickiej stało się inaczej, nie uciekała od niej, przeciwnie: były niemal nierozłączne. W wieku dziecięcym zaakceptowała jej obecność i przyjęła ją jako nieunikniony kres, moment, w którym każdy będzie musiał zapłacić swój rachunek. W twórczości Konopnickiej śmierć stanowiła istotny temat, punkt odniesienia, materię i inspirację poetycką⁶⁰. Pisarka traktowała śmierć z pełną powagą, nie tylko jako zakończenie życia, ale także jako świadectwo własnej znikomości. Odczucie marności istnienia, *vanitas vanitatis*, wywoływało w Konopnickiej bezustannie smutek, a jednocześnie obcość, jakiej w związku z tym doświadczała, która pociągała ją i kształtowała. W utworach poetki często wybrzmiewa pożądanie śmierci jako wybawienie, przynoszące upragniony spokój i przerywające mękę:

Śmierci pożadam w tobie,
Najcichszy z moich snów!
O chłodnym myślę grobie
Dla utrudzonych głów.

O czarnej myślę ziemi
Dla serc znużonych już,
O nocy ponad niemi
Bez świtu i bez zórz.

O brzozie tej, co biała
Żalostną schyli skroń,
Gdy cicho będę spała,
Trzymając twoją dłoń⁶¹.

Wiersz częściowo wpisuje się w tradycję funeralną, ale nie odnosi się do porządku eschatologicznego ani do Boga. Zaczyna się od wyrażenia pożądanego nieistnienia, lecz nie jest to typowe *memento mori*, spełniające funkcję dydaktyczną czy funkcję religijną. To pragnienie ma charakter niemal erotyczny, co pozwala dostrzec w nim ślady *jouissance*, ekstazy wynikającej z pasywności, momentu, w którym podmiot już nie walczy, i rezygnacji: poddaje się rytmowi zanikającego istnienia. Pragnienie snu, ukojenia, spokoju, zderza się z nocą, ciemnością, nicością, na tle których wyłania się brzoza – w kulturze ludowej kojarzona ze smutkiem, ale tu stanowi znak czystej melancholii. Nie jest zwykłym symbolem żałoby – jest obrazem pustej, bezbrzeżnej ciszy, w niej zaś śmierć nie jawi się jako dramat ludzki, lecz jako bezosobowa konieczność. Melancholia to jedna z oznak popędu śmierci, ponieważ melancholik nie potrafi przepracować straty i zamiast tego wciąż do

Wybór, oprac., wstęp A. Sobolewska. Przeł. M. Chojnacki. Teksty G. Grodecka przeł. T. Zatorski. Gdańsk 2021, s. 226–227.

⁶⁰ Zazwyczaj – tak jak pisze S. Freud (*Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* (1915)). W: *Pisma społeczne*. Przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1998, s. 39 (przeł. R. Reszke): „Bezsprzecznie przejawialiśmy tendencję do tego, by usuwać śmierć z pola widzenia, eliminować ją z życia. [...] w nieświadomości każdy z nas jest przekonany o własnej nieśmiertelności”.

⁶¹ M. Konopnicka, *Listy*. W: *Poezje*, t. 3, s. 179.

niej powraca, zmuszając się do jej nieustannego powtarzania w języku. Właśnie ów mechanizm ujawnia się w tym wierszu: śmierć jest ciągle przywoływana, ubierana w słowa – a mimo to pozostaje nieosiągalna. To wszystko sprawia, że poezja Konopnickiej stanowi nie tylko elegijną poezję żałobną. Wiersze Konopnickiej są przestrzenią, gdzie popęd śmierci i porządek symboliczny ścierają się ze sobą, język zaś okazuje się niewystarczający, by oswoić pustkę.

Cmentarz staje się miejscem, do którego Konopnicka będzie ciągle wracać – przestrzenią budowania własnej podmiotowości i zarazem przypomnieniem dzieciństwa naznaczonego smutkiem i poczuciem utraty. W inwokacji z noweli *Z cmentarzy* poetka położyła nacisk na pracę śmierci, obdarzając ją atrybutami typowymi dla życia, jednocześnie ukazując ją jako jego przeciwieństwo. Śmierć towarzyszy każdej aktywności, współtworzy przeszłość i przyszłość. To główna rozgrywająca, życie jawi się tu jako pomocnik. Konopnicka nie przeklina śmierci, w tonie poetki pobrzmiwają rozpacz i rezygnacja, w przedstawianym fragmencie język jest niemal nabożny, co nadaje tej wypowiedzi formę przypominającą modlitwę:

Mamże liczyć wszystkie pola śmierci, jakie oczy moje oglądały? I wszystkie groby, które zabiegały mi drogę, i wszystkie ich krzyże?

O śmierci! Zbyt wiele miałaś dla mnie darów, abym je zebrać dziś mogła. Znam oblicze twoje ciche i zimne, znam tragicznie spokojne, znam burzliwe i groźne, lecz ty i na burze umiesz kłaść pieczęć milczenia. Widziałam cię sypiącą mogiły z ziemi czarnej i wznoszącą kamienie grobowca. Wiem, jak zdmuchujesz promień życia, jak gasisz płomień natchnienia, jak rozrywasz tajemniczy wąż istnień. [...]

O, pracownico nieznanego jutra! O, rodzicielko prochów! O, pszczoło złota, kradnąca słodczyce miodu wszystkim kwiatom ziemi! O, przadko, snująca szarą nić czasów w nieznużonych palcach! O, śmierci!...⁶²

Znikanie bliskich osób i pojawianie się ich widm na cmentarzu pobudzały fantazje o tym, co niemożliwe. Gra z negatywnością, którą Konopnicka rozpoczęła w dzieciństwie, trwała do końca. Schronienie odnajdywała ona w poezji, co pozwalało zabezpieczyć się przed rzeczywistym horrorem, stłumić coś bardziej przerażającego niż sam strach – pierwotną utratę i pustkę. Obcowanie Konopnickiej ze śmiercią przyjęło formę dosłownej i metaforycznej podróży, dającej poetce możliwość odraczania czy osławiania tego, co miało nadejść nieuchronnie, i jednocześnie przeżywania tęsknoty za tym ostatecznym kresem:

Ktoś mnie czeka! Ktoś mnie woła!
Gaśnie gwiazda na błękiecie,
Z echem kona pieśń daleka...
Życie! Żegnaj mi, o życie!
Czarna ziemia na mnie czeka!⁶³

Poczucie nieustannej utraty – wprowadzającej nieciągłość, stanowi stały motyw wierszy Konopnickiej. Ich cechami charakterystycznymi są uporczywość, powielające się napięcia i ciągły brak. W wielu wierszach, m.in. w utworze *Ach, złuda jest...*, popęd poprzez powtórzenie stale rekonstruuje negatywność – lukę w porządku bytu, różnicę między przedmiotem a jego reprezentacjami. Ostatecznie

⁶² Konopnicka, *Z cmentarzy*, s. 201.

⁶³ M. Konopnicka, *Ktoś mnie czeka!* W: *Poezje*, t. 2, s. 60.

śmierć staje się tu momentem wyzwolenia z samego popędu śmierci – nadmiaru, który wymyka się cykлом życia i śmierci:

Ach złudą jest [...],
 [.]
 – A prawdą jest ten mrok i cień,
 Co gasi słońca, gasi dzień,
 A prawdą noc, co idzie tuż...

 [.]

 [.]
 – A prawdą jest, żeś proch i pył.
 Że wicher ślad zatrze, gdzieś tu żył
 A prawdą śmierć i prawdą ból...⁶⁴

Umarłych umarła płaczka

Autobiograficzne ślady obcowania Konopnickiej ze śmiercią, a także pragnienie ofiarowania się należy połączyć z żałobą po ojczyźnie. Poetka chętnie wykorzystywała ten temat w kontekście patriotycznym i włączała w swoją opowieść o wspólnocie. W wierszach Konopnickiej obrazy śmierci funkcjonują jako świadome strategie artystyczne, wpisujące się w określone ujęcie historii, nie można jednak nie dostrzegać, że pewne figury powracają w sposób kompulsywny, obsesyjny, wbrew logice narracyjnej. Niektóre wiersze mogą sugerować, że śmierć jest poddawana próbie racjonalizacji, równocześnie w powtórzeniach ujawniają jej wymiar mechaniczny, pozostający poza kontrolą autorki. Dzieła Konopnickiej bezustannie ukazują napięcie między obłaskawianiem śmierci a jej nieoswojalnością. Motyw białych kości – częsty w twórczości poetki – może symbolizować historyczną pamięć związaną zwłaszcza z walkami o niepodległość. Jego powtarzalność odsłania natomiast ich automatyzm w obrazowaniu przeszłości. To samo dotyczy kurhanów i grobów, a także innych motywów – jeśli pojawiają się jako upamiętnienie bohaterów czy ważnych wydarzeń, to mieszczą się w sferze symbolicznej i niosą bardzo konkretne sensy, jednak ich cykliczne powroty mogą wskazywać na działanie *Todestrieb*, który nieustannie powoduje poczucie braku i konfrontuje autorkę z nieprzezwyciężalną utratą. Egzystencjalne doświadczenie bliskości śmierci nie zanika więc, ale ukrywa się w wierszach poświęconych polskiemu uwikłaniu w dzieje, rozumienie przez Konopnicką historii obejmuje zaś nie tylko przeszłość, lecz i teraźniejszość, stąd tak silnie zarysowują się u poetki trajektorie nowego klasowego społeczeństwa. W tym ujęciu śmierć oznacza nie tylko kres życia wspólnoty, ale i niesprawiedliwy los, dotykający ludzi pozbawionych wolności politycznej albo wydziedziczonych społecznie. Autorka wielokrotnie opisuje ciężkie warunki egzystencji ludzi pozbawionych środków do życia, zmagających się z chorobami, głodem i śmiercią (*Nasza szkapą, Jaś nie doczekał*). W jej wierszach społecznych silnie wybrzmiewała nuta rewolucyjna – bunt wobec wyzysku, niesprawiedliwości. Natomiast w poezji patriotycznej przyjmuje pisarka rolę żalobnicy, oplakującej tych, co zginęli za ojczyznę w powstaniach i zostali pochowani w zbiorowych grobach:

⁶⁴ M. Konopnicka, *Ach, złudą jest*. W: *Poezje*, t. 5, s. 222.

Umarłych płaczę... Na wielkich dni grobie,
Jak brzoza, stoję we łzach i w żalobie,
Którą mi nosić, o życie, po tobie!
Kości na polu szeroko bieleją,
Duchy się niosą wichrową zawieją,
Zraniony orzeł nade mną kracze...
Umarłych płaczę.

Płaczę minionych i ludzi, i rzeczy,
Płaczę proporców z wiedeńskiej odsieczy
I trąb Dnieprowych i szczęków, i mieczy.
I wiem, że na świat nie wrócą się one
Czasy pradawne, w mogiłach uśpione,
Że ani wy ich, ni ja – nie obaczę...
Umarłych płaczę.

Do każdej trumny, do każdej mogiły
Poszło pod ziemię coś z pędu i z siły
Skrzydeł tych, co nas po świecie nosiły.
Pod kurhanami, pod tarczą gdzieś rdzawa
Śpi to, co było i życiem, i sławą,
A coraz rzadziej w dno trumny kołaczę...
Umarłych płaczę⁶⁵.

Na plan pierwszy wysuwa się tu ofiarniczy charakter tematyzowanej śmierci, wpisujący się w romantyczną martyrologię narodu i jego cierpienie. Historyczne wydarzenia: rozbiory, powstania, emigracja, ukształtowały symboliczne imaginarium, które najpierw staje się tworzywem języka poetyckiego romantyków, a później także Konopnickiej. W jej poetyckich obrazach, bardzo wrażliwych na konkret, dominują sensualność, materialność oraz dosłowność – często, jak już wspomniałam, pojawiają się mogiły i białe kości rozrzucone po polach, co jednoznacznie sugeruje czytelnikom, że ciała zbezczeszczono albo nieodpowiednio pochowano:

Ojczyzna moja – to te ciche pola,
Które od wieku zdeptała niewola,
To te kurhany, te smętne mogiły –
Co jej swobody obrońców przykryły⁶⁶.

Konopnicka nie unikała mocnych, a nawet wstrząsających scen – w jej wierszach ukazane zostały wizerunki rozdzieranych, rozszarpywanych ciał (*Z teki Grottgera*, *Sen Jermaka*). Dramatyczne wydarzenia z polskiej historii współgrały z jej *tanatyczną* wyobraźnią, która odnalazła dla siebie naturalne miejsce w polu ducha narodowego, poddanego różnym formom politycznej opresji i zakazu:

Kraju nieszczęśliwy!
Wschodzi słońko, złote słońko,
Kalinowa zorza,

⁶⁵ M. Konopnicka, *Umarłych płaczę*. W: *Poezje*, t. 3, s. 103–104.

⁶⁶ J. Sawa [właśc. M. Konopnicka], *Co Ojczyzna*. W: *Śpiewnik historyczny 1767–1863*. Lwów 1905, s. 4.

A nad tobą nocka czarna
Od morza – do morza!⁶⁷

Obrazy śmierci narodu przysłały indywidualną fascynację poetki pustką, nicością, tym, co niemożliwe, negatywne. Sprawa narodowa utajniła prywatną zażyłość Konopnickiej ze śmiercią i podporządkowała zbiorowemu, romantycznemu popędowi śmierci. To właśnie on oferował ramy, w których pisarka najpełniej realizowała swoje pomysły twórcze. Dzięki temu też odnalazła możliwość całkowitego zatracenia się, oddania się sprawie przewyższającej partykularne cele. Jednym ze skutków upadku państwa polskiego było wyniesienie ofiary do rangi nadrzędnego celu wszystkich członków wspólnoty narodowej, a prywatna egzystencja miała potwierdzać się poprzez czyn polityczny. Romantyzm ustanowił ten często powtarzany akt fundamentem owej wyobrażonej wspólnoty. Co więcej, ofiarowaniu zawsze towarzyszyła *jouissance*, ukrywająca się w imperatywie powagi i wzniosłości, bólu i rozpacz. Nieistniejące państwo wypełniały trupy ludzi poległych w walce. W akcie ofiary składanej w imię miłości do ojczyzny zarówno pojedyncze, jak i zbiorowe życie ludzkie miało stać się ceną za uzyskanie wolności całego narodu. Ów *modus moriendi* doskonale wpisywał się w twórczość Konopnickiej. Obowiązki, które sobie narzuciła, pozwoliły jej sformułować postulat o konieczności poświęcenia swojego życia prywatnego. Do tej misji predestynowała poetkę rola ostatniej z romantyków – status wiązał się z postrzeganiem siebie jako umarłej od urodzenia:

W starości swojej ziemia mnie wydała,
Jak późną parość dęb próchnem stoczony.
Brakło już gliny dziewiczej na ciała,
A dech żywota – wytchniony.
Prochy pokoleń, co życie klnąc, marły,
Łzy nieoschnięte, krew świeża, co dymi,
To dziś jest warsztat, to zaczyn olbrzymi,
[.]
Gdzie życiem odetchnąć stanę?
Od własnych myśli i uczuć, i woli
Odwracam głowę z boleścią i wstrętem...
Krwawego siewu i cmentarnej roli
Czuję się ziarnem przeklętym⁶⁸.

W opinii poetki jej wyjątkowy los polegał na urodzeniu się zbyt późno, co czyniło ją równocześnie przeklętą i wybraną. Jako „ziarno przeklęte” przyjęła na siebie ciężar dziejów po to, żeby przypominać całą historię narodu – narodu, po którym pozostały jedynie prochy, świeża krew i łzy. Ten stan określał egzystencję Konopnickiej, zawieszoną między dwoma śmierciami, pierwszą, którą ona sama wybrała, i drugą, która – mimo jej prób oswojenia – wydawała się dla poetki obcością⁶⁹. Status umarłej wymagał jednak nieustannego podtrzymywania, stąd bardziej zrozumiała się staje ekscytacja Konopnickiej, jeśli chodzi o związki mię-

⁶⁷ M. Konopnicka, *Zapłonęła*. W: *Poezje*, t. 3, s. 95.

⁶⁸ M. Konopnicka, *Fragmenty* (II). W: *Poezje*, t. 2, s. 186–187.

⁶⁹ Zob. *Żiżek*, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 160–165.

dzyludzkie, jak choćby w znajomości z Iwanowskim, który jej zachowanie odebrał jako zaproszenie do głębszej relacji.

W korespondencji z Teofilem Lenartowiczem jasno wyznaczała Konopnicka swoją rolę w życiu narodu⁷⁰. Nadzwyczaj kunsztownie stosowała w listach do przyjaciela wystylizowany język, świadomie wybierając archaiczne formy składniowe, które już wtedy wychodziły z użycia – podkreślając tym samym przynależność do wcześniejszego pokolenia⁷¹. W liście z 3 II 1888 pisała o egzystencji trupiej – będąc martwą, pragnęła budzić umarłych⁷². Wielokrotnie posługiwała się tą sprzecznością, nadając jej rozmaite znaczenia. Tworzyła też własne rozróżnienia między przejawami śmierci, sama sytuowała się w innym wymiarze czasowym, albowiem jako umarła zaliczała się do przeszłości, co miało dla Konopnickiej wydźwięk pozytywny. Jednak nieżycie wiązało się także z aspektem negatywnym, odnosiło się to tych, którzy sprzeniewierzyli się ideałom narodowym. Poetka postrzegała ich jako pograżonych w martwocie, gdyż porzucili idee narodowe. Należy tu więc odróżnić jej egzystencję jako pogrobowczyni romantyków – jako „późną parość dębu próchnem stoczonego”, od stanu marazmu nękającego jej naród. Z niepokojem pisała o trwającym odrętwieniu jej pokolenia, niemającego nadziei na zmartwychwstanie. Według Konopnickiej ludzie zatracili siłę wewnętrzną, pobudzającą do działania oraz zdolność do wzajemnego porozumienia się. Życie duchowe, pozwalające narodowi istnieć, zanikło:

Żyje się tu z dnia na dzień w jakimś odrętwieniu i skamieniałości. Człowiek jak senny idzie i powraca po drogach powszedniości swojej. Aż naraz uderza weń jak gromem myśl, że w mogile żyje, z niej wyrósł i nową warstwą prochu na nią padnie, a zmartwychwstania oglądać nie będzie. I uderza go myśl, że wszyscy się kręcą i biegają po tej mogile wielkiej, jako mróweczki, każda ciągnąca swoje żdzibło, aby żyła, i że nikt, nikt może w tej chwili nie myśli o tym, że ojczyzna skonała... Lecz jeśli nie ma dwóch serc choćby, bijących razem tą myślą – jakże ona wstanie z martwych? I jeśli nie ma żadnego obcowania duchów, które ją miłują, gdzie żyć będzie ona, która tylko w duchu żyć teraz może?⁷³

W innym liście do Lenartowicza ponownie podjęła Konopnicka ten sam wątek ojczyzny w grobie i jeszcze mocniej podkreśliła swój krytyczny stosunek wobec polskiego społeczeństwa, które w jej opinii przywykło do niewoli i odnalazło sposób pozwalający zapomnieć o wyższych obowiązkach. Za uwiad ducha odpowiedzialni byli nie tylko wrogowie, ale również Polacy – martwi za życia. Zamiast wielkich idei zapanowały martwota i koniunkturalizm, dlatego zadanie Konopnickiej, nawet wbrew nadziei, polegało na porzuceniu spraw prywatnych i na poświęceniu się sprawom narodowym:

Ale my – my nawet nadziei nie mamy. Wypleniono ją z serc naszych. Jedne żdzibła wyrwali swoi, a drugie cudzy – aż wyrwali. A im bujniejsze były – tym prędzej padły. A nie wiem, czy nie krzyczały głośniejsz [...] te żdzibła, które wyrwali swoi, czy te, które wyrwali cudzy. Bo jeśli ta ręka była żelazna, tamta była zaraźliwa; i jeśli ta była ognista – tamta była trupia. Oh, oh czuliśmy i jedno, i drugie

⁷⁰ Zob. B. Bobrowska, *Uczennica „starego wieszcza”. Próba dialogu autokreacyjnego*. W: Konopnicka na szlakach romantyków. Warszawa 1997, s. 86–130.

⁷¹ Zob. J. Nowakowski, *Spotkanie nad Arnem (Konopnicka – Lenartowicz)*. W zb.: Konopnicka i współczesny jej świat literacki, s. 171–219. – B. Bobrowska, *Dwaj lirnicy. Konopnicka o Zaleskim i Lenartowiczu*. W: Konopnicka na szlakach romantyków, s. 71–82.

⁷² M. Konopnicka, list do T. Lenartowicza, z 3 II 1888. W: *Korespondencja*, s. 82.

⁷³ *Ibidem*.

dotknięcie aż na żywym mięsie serca... Wyjałowiono nam je, odebrano mu moc rodzenia zapału i nadziei. Ci, co żyli lat pięćdziesiąt, patrz na to spustoszenie i są zdumieni, lecz ci, co przeżyli połowę ich dni – nie czują, że noszą w piersi rzecz zimną i martwą. Pełni się nad nami słowo zagłady duchowej. Gdzie są te grzmoty wiosenne, które wstrząsną ziemią i gdzie są te błyskawice, które oświetlają dni przyszłe – i gdzie jest ten piorun boży, który powali bezprawie stare? Oto przyjdzie zmartwychwstanie. Ale nie dla nas. Oto przyjdzie radość i triumf – ale nie dla nas. Dla nas ciągle jeszcze będzie ten sam kamień grobowy i te same stráže...⁷⁴

Cel krytyki Konopnickiej dotyczył uzmysłowienia rodakom, że zagłada duchowa oznacza brak przyszłości, zmartwychwstania. Poetka uważała, iż konieczne jest włączenie do narodu innych klas społecznych – chłopskiej i robotniczej – lecz na nowych zasadach po uwłaszczeniu. Za tym wszystkim kryło się wezwanie do składania ofiar, które miały służyć budowaniu więzów narodowych. Konopnicka, pisząc:

A na tym tle posępnym życia – czy można oczekiwać osobistego szczęścia? Kto będzie dość śmiały, dość nędzny, dość zimny, aby płakał nad sobą lub czuł rozkosz za siebie tylko?⁷⁵

– stawiała jednoznaczne pytanie o sens egzystencji w czasach zniewolenia. Owo wezwanie do poświęcenia się było bliskie rozumienia narodu przez Ernesta Renana, którego program poetka mogła uznać za swoje *credo*:

Naród jest [...] wielką solidarnością, stanowiącą rezultat procesu poświęcenia, a także rezultat poczuć związanych z gotowością do poświęceń. Naród wymaga dla swego istnienia tradycji. W teraźniejszości jednak zasada narodowa wyraża się w namacalnym fakcie: dobitnej zgodzie, i pragnieniu kontynuowania wspólnego życia. Istnienie narodu (wybaczyć mi tę metaforę) jest codziennym plebiscytem, tak jak istnienie jednostki jest stałym potwierdzeniem życia⁷⁶.

Tak sformułowana przez Renana definicja narodu zawierała w sobie postulat ofiary, wolę tworzenia wspólnoty oraz konieczność ciągłej weryfikacji zgodności działań z ideami. Istniały jednak między nimi różnice, o ile Renan koncentrował się na teraźniejszości, o tyle Konopnicka skupiała się na historii. Po klęsce powstania styczniowego rozpoczęła się dyskusja dotycząca tradycyjnego rozumienia narodu i przyszłości Polski. Na ogół opowiadano się za kontynuacją romantycznej koncepcji narodu jako związku historycznego, wieloetnicznego i wielokulturowego. Początkowo poetka skłaniała się do odrzucenia tej wizji, ale z czasem do niej powróciła. W ujęciu Konopnickiej naród, zgodnie z manifestem Renana, był „duchem, zasadą duchową”, odwołującą się do przeszłości i do przyszłości jako pragnienia życia razem i kontynuowania tradycji⁷⁷. Jeśli tego, co minione, nie dało się odzyskać, to pozostawał dawny krajobraz. I odgrywał on rolę łącznika nie tylko między tym, co było, a tym, co jest, albowiem w takiego typu wierszach (podobnie jak w lirykach ludowych) pojawiały się obsesyjne obrazy śmierci. Koncentracja Konopnickiej na ideach narodowych i na myśleniu o przyszłości nie uwolniła jej od pocucia bliskości śmierci – od napięcia związanego z negatywnością, ukłuciami

⁷⁴ M. Konopnicka, list do T. Lenartowicza, z 13 IV 1889. W: jw., s. 104.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ E. Renan, *Co to jest naród?* W zb.: *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*. Red. L. Zdybel. Lublin 1998, s. 210 (przeł. S. Jedynak).

⁷⁷ *Ibidem*.

pustki, rozległością ciemności. Były one codziennymi towarzyszami poetki, spotkanymi w wielu jej wierszach:

Alem rzucona jest na ziemię duchów,
Rozbitych w locie – i na ziemię ciemną,
Gdzie ludzie dróg swych szukają daremno,⁷⁸

Polityczne sprzęgło się tu z prywatnym – Konopnicka retroaktywnie przekształcała osobiste doświadczenie bliskości śmierci w narodowy obowiązek wobec umarłej ojczyzny. Dzięki fantazmatom wypracowanym w romantyzmie nieokreślony zbiorowy podmiot zamieniał się w nieosiągalny ideał – ojczyznę duchową.

Bez wątpienia ważnym wydarzeniem życiowym i jednocześnie kluczem do patriotycznej twórczości Konopnickiej było powstanie styczniowe, stanowiące najważniejsze pokoleniowe doświadczenie. Poetka doznała też osobistej tragedii – w lutym 1863 w bitwie pod Krzywosądem zginął jej młodszy brat, Jan Wasiłowski. W dorobku pisarki znalazły się liczne utwory dotyczące powstania, w tym zbiór wierszy z piątej części *Śpiewnika historycznego (1767–1863)* oraz cykle poetyckie *Z teki Grottgera*, a także opowiadania. Obrazy Artura Grottgera *Polonia*, *Lituania*, *Wojna* i *Warszawa* stały się inspiracją dla Konopnickiej i jej wyobrażenia narodu jako miejsca smutnego, przynębiającego, opuszczonego, ale jedyne, jaki pozostał, skąd można czerpać siłę:

O, daj mi jeszcze raz przeżyć ze sobą
Tę ziemię mogił, pokrytą żałobą
O, daj mi jeszcze raz w drogi iść one,
Od kości białe, a od krwi czerwone,
I raz mi jeszcze daj na nie się rzucić
Twarzą zlaną łzami – i nie wrócić!⁷⁹

W poemacie *Z teki Grottgera*: w częściach *Lituania* i *Wojna*, ważne miejsce zajmuje doświadczenie kobiet, które było rozumiane jako wezwanie do składania ofiar z własnego życia na ołtarzach ojczyzny⁸⁰. Apel ten wpisywał się w żywy mit o Ojczyźnie składanej do grobu, porównywanej w ramach narodowej doktryny zbawienia do Chrystusowego ofiarowania się. W wieku XIX kobieta-Polonia: ofiara i zbawicielka, stała się zarazem ciałem narodu i ośrodkiem religii patriotycznej, co także uwidacznia się w poezji Konopnickiej, która często wskazywała na duchową siłę dająca nadzieję na przyszłe zmartwychwstanie⁸¹:

O, nie mówcie, o, nie wiercie,
Że Ojczyzna w grobie!
My ją żywą, my ją całą,
Ducha Polski, Polski ciało,
Mamy, bracie, w sobie⁸².

⁷⁸ M. Konopnicka, *Przed Bogiem*. W: *Poezje*, t. 2, s. 158.

⁷⁹ M. Konopnicka, *Wojna*. (*Z teki Grottgera*). W: *iw.*, t. 5, s. 240.

⁸⁰ Zob. E. Paczowska, *Postacie pamięci – „Z teki Grottgera” Marii Konopnickiej*. W zb.: *Miejsca Konopnickiej*, s. 140.

⁸¹ Zob. M. Janion, *Polonia Powielona*. W: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2007, s. 280.

⁸² M. Konopnicka, *Wątpiącym*. W: *Poezje*, t. 8, s. 17.

Konopnicka budowała swoją podmiotowość na fundamencie pogrobowej egzystencji oraz śmierci wielkich poetów. Praca na rzecz narodu opierała się na wierze w odzyskanie kontinuum z romantycznymi wieszczami, które zostało zaprzepaszczone w pierwotnym akcie utraty, jak i w momencie własnych narodzin. Budowanie pamięci o poetach romantycznych stało się dla Konopnickiej kluczowym celem. Realizowała swoją misję poprzez podtrzymanie kultu Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, pisała o nich artykuły, książki, prowadziła pogadanki i prelekcje, nieustannie przywołując ich twórczość i idee⁸³. W liście z Monachium do Zofii Królikowskiej donosiła:

Żyjemy w tak okropnym rozproszeniu, nie tylko terytorialnym, ale i umysłowym, że nam konieczne potrzeba widzieć przed sobą jakiegoś wodza – ducha. I takiego chciałam w Mickiewiczu Polakom pokazać⁸⁴.

Za sukces narodowy uznała pogrzeb Mickiewicza, o czym zawiadomiła Lenartowicza:

wróciłam do Krakowa i dał mi to Bóg, że widziałam ów pochód ludu przed trumną Adama. Nigdy tego nie zapomnę. Cisza jak w czasie podniesienia – och, bo też to było wielkie podniesienie ducha! – a w ciszy tej, jak okiem zajrzeć, sukmany, płótnianki chłopskie. Lud szedł jak woda cicha a głęboka, a nad nim chorągwie mały wiatr ruszał i złościły się w słońcu snopki zbóż i kwiecie. I unyty moje tam były. W brunatnych sukmanach szli mocni, surowi, szerniali i smętni⁸⁵.

W tych listach widać, że Konopnicka przedstawia siebie jako spadkobierczynię romantyków, pogrobownicę, córkę ich grobów, narodzoną z ich prochów:

Śpijcie, śpijcie w głuchem polu,
Pobielale kości!
Kto powraca w dom sierocy,
Ginie od żałości⁸⁶.

Trzeba tu podkreślić, iż poetka od momentu przyjazdu do Warszawy aktywnie angażowała się w działalność społeczno-narodową. A obchody ważnych wydarzeń historycznych czy pogrzeby stały się dla niej codziennością. Pod koniec XIX wieku ceremonie pogrzebowe przybrały formę powszechnego aktu uczestnictwa w życiu publicznym, które jako takie nie wymagało mobilizacji i realnego poświęcenia życia na ołtarzach ojczyzny. Jednocześnie zaś poprzez swoją rytualność i powtarzalność znajdowały się w sferze popędu śmierci. Udział w narodowych obrzędach pozwalał na sublimację indywidualnej traumy i osobistych strat zastępowanych wyobrażeniem zmarłej ojczyzny. W taki sposób wzmacniał się podmiot zbiorowy, którego aktywność sprowadzała się do wspominania przeszłości i przesuwania satysfakcji w odległą, wciąż nieosiągalną przyszłość.

Społeczeństwo, przez Konopnicką postrzegane jako martwe, w rzeczywistości miało się całkiem dobrze – jego przedstawiciele bogacili się, pracowali, a zarazem podczas świąt narodowych oddawali się żałobie po utraconej przeszłości. Taki styl

⁸³ Zob. B. Bobrowska, *W poszukiwaniu istoty geniuszu. Konopnicka o Mickiewiczu*. W: *Konopnicka na szlakach romantyków*, s. 39–56.

⁸⁴ M. Konopnicka, list do Z. Królikowskiej, z 8 IX 1900. W: *Listy do synów i córek*, s. 576.

⁸⁵ M. Konopnicka, list do T. Lenartowicza, z 21 XII 1890. W: *Korespondencja*, s. 112.

⁸⁶ M. Konopnicka, *Na kurhanie*. W: *Poezje*, t. 3, s. 104.

utrwalania więzi społecznych niewiele wymagał od uczestników i stanowił namiastkę głębszego życia narodowego. Zastępował bardziej aktywne formy zaangażowania, przyjmując charakter masochistycznego spektaklu, w którym każdy mógł wybrać rolę będącą substytutem cierpienia i pozwalającą czerpać z tego swoistą *jouissance*. Mimo że Konopnicka krytykowała marazm polskiego społeczeństwa, nie dostrzegała lub nie chciała dostrzec, że manifestacje – wzbudzające ogólny entuzjazm – były formą płytkiej, iluzorycznej wzniosłości, podtrzymującej narodowe fantazmaty. Co więcej, choć nie dochodziło tam do rzeczywistej ofiary, jak miało to miejsce w przypadku powstań czy spisków, to poprzez ten symboliczny gest manifestacji ukazywała się rozkosz związana z wyniesieniem zbiorowości ponad indywidualne cele – tu najpełniej ujawniał się paradygmat romantyczny jako nadmiarowy efekt tego ofiarowania. Także trwałość paradygmatu romantycznego dostarczała rozkoszy płynącej z utraty, jaką była śmierć ojczyzny. Poświęcenie samo w sobie stawało się źródłem satysfakcji, dlatego powstania, nawet po upadku, wymuszały pewną kontynuację – choćby iluzoryczną. Zazwyczaj ofiara miała wzniosły powód. Nawet gdy pojawiały się programy społeczne, takie jak praca organiczna, paradygmat romantyczny z nadrzędnym postulatem ofiary oferował ukrytą rozkosz. Dzięki temu mógł trwać duch narodu – fantazmatyczna konstrukcja, rozwijająca się w zależności od klimatu politycznego w mniej lub bardziej radykalnej formie. Z jednej strony, ukrywał on własną nicość, z drugiej, odsyłał do przyszłości, wymagając od kolejnych pokoleń nieprzerwanego składania ofiar, co dawało Polakom poczucie ciągłości. Powtarzalność tych aktów nie tylko oswajała niekompletność ducha narodowego – w tym brak państwa i lęk przed śmiercią, ale także była pretekstem do masochistycznego zadawania sobie ran, gdyż sprawa narodowa wymagała nieustannego jętrzenia.

Białe pola Sybiru

Konopnicka jeszcze jako dziecko znalazła obiekt, na który projektowała swoje fantazje o byciu w śmierci. Obiekt ten stanowił stryj, brat ojca, Ignacy Wasiłowski, który odegrał w życiu bratanicy wyjątkową rolę. Aresztowano go za udział w spisku Gerwazego Gzowskiego, w 1843 roku osadzono w Cytadeli, a w 1844 roku zesłano do Syberii Zachodniej, w okolice Tobolska, gdzie Wasiłowski został wcielony do Tiumeńskiego Oddziału Inwalidów, po krótkim zaś czasie znalazł zatrudnienie w sądzie ziemskim. Do kraju powrócił około 1860 roku⁸⁷. W latach siedemdziesiątych XIX wieku Konopnicka zaczęła pisać do stryja, oddając mu cześć jako bohaterowi narodowemu. Uczyniła go bliższym niż jej własny ojciec: „nie mój ojciec, ale Ty, Stryjku, byłeś ojcem tej części duszy i mojej istoty, która oddycha miłością dla Polski”⁸⁸. Wasiłowskiego, stroniącego od ludzi, zgorzkniałego samotnika, przez wiele lat – aż do jego śmierci – idealizowała bratanica. Początkowo nie reagował na listy Konopnickiej, lecz ona okazała się niezwykle cierpliwą osobą. Wbrew milczeniu stryja, prosiła go o jakąkolwiek odpowiedź:

⁸⁷ Zob. W. Śliwowska, *Zestawicy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*. Warszawa 1998, s. 656. Zob. też J. Nowak, wstęp, s. 9–11. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem L. Liczby po skrócie oznaczają numery stronic.

⁸⁸ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 2 XI <18>87, L 211.

rzucić Ci się na szyję, gdybyś był bliżej, drogi samotniku! Ale jednak czasem pragnęłabym bardzo goraco „dobrego słowa” [...].

Cóż ja winna, że mi tęskno do pokrewnej duchem istoty?⁸⁹

Wasiłowski przełamał się dopiero po wielu latach i zaczął korespondować z bratanicą oraz pomagać jej finansowo. Znamienne, iż w licznych listach do niego Konopnicka nierzadko poruszała motyw jego cierpienia. To ona opisywała doświadczenia stryja z zesłania, choć znała je jedynie z korespondencji Wasiłowskiego z rodziną. Często powtarzała jego relacje, podtrzymując tym samym jego traumę, którą uwewnętrzniała jako własne przeżycie. W taki pozornie empatyczny, a w rzeczywistości masochistyczny sposób, poprzez powtarzanie, odnajdywała siebie, co pozwalało jej nazywać stryja bratnią duszą:

Chodziły u nas głuche wieści niegdyś, że kiedyście Wy w Cytadeli siedzieli, to matki odbierały bieliznę Waszą krwawą, ze śladami ran waszych i katowni. Ja jeszcze sypiałam wtedy w takim łóżeczku z poręczami, żebym nie wyleciała na ziemię. Było ono uścielane matczynymi rękami, a jednak spać wtedy nie mogłam i śniły mi się chusty krwawe, Chrystusowego męczeństwa chusty⁹⁰.

Listy świadczą o zamaskowanej fantazji na temat bycia zesłaną i męczoną. Jednocześnie to nieosiągalne przeżycie konstituowało pożądanie Konopnickiej, które musiało chybiać celu. Pisała do Wasiłowskiego:

Ja już jestem stworzona do kochania takich, co są samotni i smutni.

Jak dawno, mój miły Stryju, powróciłeś do kraju? Mnie się zdaje, że to już ćwierć wieku blisko. Ale Ty mi przed oczyma stoisz taki, jakim byłeś tam, daleko. Widziałam wielu powróconych ojczyźnie wygnańców, ale wyobrażeniem, jakim w dziecinnych jeszcze latach wyrobiłam sobie o człowieku tęskniącym za krajem, czystym od śniegów wygnania, noszącym płomień swój głęboko w sercu, aby go wiatr północny nie zdmuchnął – Ty tylko byłeś – i jesteś. Zamyślam się też często o żywocie Twoim i wiem, że on nie może zginąć bez śladu⁹¹.

Empatia wobec członka rodziny podsycala uczucia patriotyczne i czyniła tę fantazję żywą, dzięki czemu pożądanie śmierci karmiło bez przerwy wyobraźnię Konopnickiej. Czytamy w liście do Wasiłowskiego: „Mówisz do mnie wtedy, kiedy mi najsmutniej, najciemniej w duszy. Nie jestem chora, ale cierpię, ale tęsknię, ale pragnę”⁹². Choć stryj był głównym przedstawicielem zesłańców, to o innych nie zapominała i mocno przeżywała powrót kolejnych osób z zesłania:

Wygnańcy mają dla mnie jakiś odrębny czar. Patrę na nich jakoby na coś świętego, a ich słów słucham z głębokim wzruszeniem. [...]

Ale ja jestem smutna, że tyłu, tyłu spośród nas w sobie cząstkami ojczyznę zabija. Każdy zły czyn, każda nieszlachetność Polaka – to rana zadana Polsce... O, Stryju! my ją ranim straszliwie!⁹³

W liście z Wenecji, z wycieczki w więzieniu ołowianym:

O, Stryju! Kiedy przyjdzie królestwo wolności i sprawiedliwości? Chodząc tam po tych podziemiach

⁸⁹ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 11 XI 1882, L 99.

⁹⁰ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 27 VII <18>83, L 123–124.

⁹¹ *Ibidem*, L 123.

⁹² M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 8 V <18>85, L 150.

⁹³ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z <drugiej połowy lutego 1884>, L 128.

strasznych, ze świeatkiem drżącej pochodni, myślałam o Polsce i o jej męczennikach – i o Tobie, Stryju⁹⁴.

Stryj i zesłańcy jednoznacznie kojarzyli się Konopnickiej z Syberią, która ucieleśniała zbiorowy strach przed fizyczną utratą wolności – była obrazem śmierci za życia⁹⁵. Zsyłka oznaczała rozstanie z rodziną, często na zawsze⁹⁶. W wyobraźni społecznej wiecznie trwające zima, mróz, śnieg, wiatr i głód symbolizowały koniec świata. Syberia, azjatycka część Imperium Rosyjskiego rozciągająca się między Uralem a Oceanami Arktycznym oraz Spokojnym, w polskiej świadomości nabrała wymiaru mitycznego jako Sybir – „białe piekło”, ziemia przeklęta. Kolejnym pokoleniom kojarzyła się z kibitką, kajdanami, chłostą, katorgą czy też z miejscami zesłania: Tiumentiem, Tobolskiem, Omskiem, Orenburgiem, okolicami Irkucka, Nerczyńska i Jakucka⁹⁷. Amnestia z 1856 roku pozwoliła na powrót 10 tys. Polaków, w tym Wasiłowskiego⁹⁸. Syberia pochłaniała bardzo wiele istnień – była odległą, obca, groźna, do roku 1856 niemal nikt z niej nie wracał, z tego też powodu stała się jednym z najważniejszych elementów polskiej tożsamości i symbolem narodowej wspólnoty w obliczu zniewolenia. Już sama droga na Sybir budziła przerażenie – w liście z Drezna Konopnicka pisała: „Przed oknami mam wielkie klony, którymi ulica jest wysadzona; na ścianie *Lithuania* Grottgera, *Pochód na Sybir* i portret ojca [...]”⁹⁹. Podróż trwała zazwyczaj kilka tygodni lub dłużej, w kibitkach albo w kajdanach, często w towarzystwie kryminalistów, nierzadko skazańcy z powodu chorób i wyczerpania umierali, nie dotarłszy do miejsca zsyłki¹⁰⁰. Tematem obrazów malowanych w tej epoce stało się też życie zesłańców i ich praca w kopalniach Syberii Wschodniej – w Nerczyńsku, Usolu.

Poetka pisała do stryja:

Byłam jeszcze zupełnie małą dziewczynką, kiedy listy Twoje piękne, dobre listy z dalekich stron pisane zaznajały mi z pierwszymi w życiu wrażeniami oddalenia, samotności, tęsknoty. Niezawodnie – pierwsze lzy poważne wycisnęła mi wielka boleść wygnania, odczuwana dziesięcioletnim sercem.

⁹⁴ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 15 IX <18>82, L 95.

⁹⁵ Zob. Z. Trojanowiczowa, wstęp w zb.: *Sybir romantyków*. Oprac., wybór Z. Trojanowiczowa. Oprac. materiałów wspomnieniowych J. Fiećko. Kraków 1992, s. 7–147.

⁹⁶ Zob. B. Burdziej, *Sybir Marii Konopnickiej w poemacie „Sen Jermaka” (1895)*. W zb.: *Miejsca Konopnickiej*, s. 143–151.

⁹⁷ Trojanowiczowa (*op. cit.*, s. 23–24) pisze, że po powstaniu listopadowym na Syberię trafiło około 50 tys. Polaków. W okresie międzypowstaniowym zesłanie stało się realnym zagrożeniem, mogącym urzeczywistnić się w każdej chwili. Rozbudowany aparat szpiegowsko-policyjny pochłaniał coraz to nowe ofiary – tych, którzy należeli do odradzających się ruchów konspiracyjnych, emisariuszy z emigracji. Zsyłano uczestników partyzantki J. Zalińskiego (około 100 osób), członków Stowarzyszenia Ludu Polskiego, warszawskiego oddziału Świętokrzyżowców, spisku Sz. Konarskiego na Litwie, Białorusi i Ukrainie, a także członków organizacji działających w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, w tym zwolenników ks. P. Ściegiennego czy konspiratorów z okresu Wiosny Ludów.

⁹⁸ Kolejna fala deportacji miała miejsce w latach 1861–1866, natomiast amnestia nastąpiła w roku 1867.

⁹⁹ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z <końca maja 1895>, L 475.

¹⁰⁰ Zob. Trojanowiczowa, *op. cit.*, s. 35–39.

Znacznie już później czytywałam *Anhellego* i myślałam smutnie o tej zimnej krainie, która grzebie ludzi żywych jako umarłe i mrozi bijące tętna młodych pragnień, i oddalonym pozwala zapomnieć o urokach domowego ogniska¹⁰¹.

Wydany w 1838 roku *Anhelli* Słowackiego wywarł na nią ogromny wpływ¹⁰². W innym liście bratanica donosiła stryjowi, że oparowała w ramki oleodruk dołączony do „Kłosów” (nr 910, z 25 XI 1882) – obraz zatytułowany *Anhelli* Witolda Pruszkowskiego: „mam teraz nad stolikiem, przy którym piszę, widok piękny a smutny, podwójnie przypominający mi Ciebie”¹⁰³. Konopnicka nawet w podróży nie rozstawała się z *Boską Komedią* Dantego Alighieri, do której nawiązywał poemat Słowackiego. W mityczną krainę udręki i cierpienia zesłańców wchodziło się tak, jak przez bramę piekła Dantego – kto ją przekraczał, musiał pożegnać się z nadzieją. *Anhellego* po piekle oprowadzał Szaman, przedstawiając w kolejnych kręgach coraz to innych potępionych, skazanych na zatracenia. Wszyscy, którzy tam trafili, z czasem stawali się nędzni, podli, przekłeci. Nawet czysty i bez zmaży *Anhelli* został zarażony chorobą posępności i zwątpienia: „Lecz o mnie Bóg zapomniał. Chciałbym umrzeć”¹⁰⁴, „a obojętny jestem na wieczność, a nawet znużony jestem i chcę zasnąć”¹⁰⁵. Konopnicka, podobnie jak niemal całe pokolenie, miała obsesję na punkcie *Anhellego*. Opanował on wyobraźnię społeczną, co potwierdzają liczne obrazy Jacka Malczewskiego, Witolda Pruszkowskiego i innych artystów¹⁰⁶. Zwyczaj zesłani Polacy postrzegani byli jako męczennicy sprawy narodowej, a Sybir jako miejsce kulminacji cierpienia, bólu, stał się w wyobraźni społecznej jako miejsce święte. *Anhelli* przełamywał płaskość dewocyjnego ujęcia, natomiast jego wizja łączyła to, o czym nie chciano głośno mówić. Puste drogi, zasypane śniegiem cmentarze, podziemne kopalnie, wszechobecne nędza i upadek – skonstrastowane były z szaleństwem, pijaństwem, mordem. Cały świat stawał się obcy, zatrważający. Im bardziej Sybir przerażał, tym bardziej pobudzał wyobraźnię.

Anhelli był odpowiedzią na mit Sybiru ukształtowany przez poezję romantyczną, a szczególnie *Dziady* część III. Martyrologiczny wydźwięk tego mitu podporządkowano historiozofii mesjanistycznej. Słowacki podjął w *Anhellim* krytykę Mickiewiczowskiego widzenia spraw narodowych, zdemaskował religię narodową – poeta, radykalizując wymiar męki i cierpienia, jednocześnie pokazywał ciemną stronę ludu upadającego pod własnym ciężarem, pokolenia skazanego na zagładę, zagubionego w historii, bezsilnego wobec fatum¹⁰⁷. Konopnicka próbowała przezwyciężyć bezmiar tego pesymizmu, pisząc opowiadanie *Z 1835 roku*. Wyszła od kata-

¹⁰¹ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z <27 IV 1875>, L 67.

¹⁰² Zob. B. Bobrowska, Konrad, *Anhelli*, *Irydion* – Konopnicka o osobowościach wielkiej trójcy romantycznej. W: Konopnicka na szlakach romantyków, s. 27–38. T. Budrewicz (Słowacki w oczach autorki. W: Konopnicka. Szkice historycznoliterackie, s. 29) pisał: „jej poetycka droga w najdosłowniejszym sensie zaczyna się i kończy się myślą o autorze *Anhellego*”.

¹⁰³ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 20 II <18>82, L 114.

¹⁰⁴ J. Słowacki, *Anhelli*. W: *Dziela wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 2. Wrocław 1987, s. 231.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 243.

¹⁰⁶ Zob. J. Leo, *Ze spotkań Konopnickiej z Jackiem Malczewskim*. W zb.: *Konopnicka wśród jej współczesnych*, s. 105–118. – Trojanowiczowa, op. cit., s. 143–144.

¹⁰⁷ Zob. Trojanowiczowa, op. cit., s. 109–116.

strofizmu *Anhellego*, ale zakończyła pozytywnym przesłaniem¹⁰⁸. Nadzieję na zmartwychwstanie narodu przynosiły tu książki Mickiewicza trafiające do rąk zesłańców, tych, którzy zwątpili i stracili wiarę. Do nich należał Klemens Chodykiewicz:

Z Chodykiewiczem było coraz gorzej. [...] Owszem, martwiejszy co dnia, podobnym się stawał do stygnącego ciała, po odejściu duszy. Zdawało się, palcem go tknij, a padnie, jak stoi, sztywny, prosty, nie zmrużywszy oczu szklistych, zawsze otwartych na jakąś dalekość jemu tylko widną. Kopał rudę i woził bez zmęczenia, cierpiał bez czucia, pokarmu nie przyjmował prawie, ust nie otwierał, chyba żeby wyszeptać: „Nie ma już Ojczyzny”... Pochylał przy tym głowę i patrzył w ziemię jak w otwartą mogiłę¹⁰⁹.

Konopnicka, idąc śladem Słowackiego, opisuje szerzące się na zesłaniu szaleństwo, pijaństwo, autodestrukcję, zwątpienie, brak wiary¹¹⁰, lecz nadaje mu inny sens, pamiętając zdanie z *Anhellego*: „Ale miejcie nadzieję: bo nadzieja przyjdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je; ale jeśli w was umrze, to przyszłe pokolenia będą z ludzi martwych”¹¹¹. Traktuje je jako ostrzeżenie i dlatego ostatecznie nad artyzmem bierze górę zaplanowany przez Konopnicką dydaktyzm. Ze względu na przyszłe pokolenia widzi ona konieczność przezwyciężenia poczucia przegranej, zwątpienia i podporządkowania się losowi¹¹².

Sybir jako miejsce kaźni zesłańców kojarzył się Konopnickiej z atrofią fizyczną, lecz w powracających u poetki obrazach białych lodowych pól, śnieżnych mar dawał o sobie znać popęd śmierci. Po śmierci ojca trafiły do rąk Konopnickiej listy stryja pisane z Sybiru:

We śnie tylko może przychodzą do Ciebie mary śnieżne i rozciągają się przestrzenie białe, skrzące, których okiem nie przejrzyć, i które tylko jedna boleść i tęsknota zapelnia... O, drogi, drogi mój Stryju! Jakże bym chciała ucałować teraz Twoje ręce i te nogi Twoje, co te tułaczę drogi przebyły¹¹³.

Obrazy białych pól Sybiru pojawiały się w poezji, jak i w korespondencji. U Ko-

¹⁰⁸ M. Konopnicka, *Z 1835 roku*. W: *Pisma zebrane*, t. 3: *Nowele*. Autorka (*ibidem*, s. 16) opisuje rozpad wspólnoty:

„A wtem z innego kąta, z wnętrzości ziemi, zda się, słyhać głos inny:
– Nie ma już Ojczyzny!

I znów jęk przeciągły zaniesie się okropnym wszecz i wzdłuż kopalni idącym echem – i cisza.
Była to litania straszliwa, jakiej i potępieńcy nie odmawiają w czeluściach piekielnych”.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 16–17.

¹¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 10:

„Ale ci nowi nie śpiewali nigdy. Cichość szła przed nimi, pieśnią ich jęk, zgrzyt lub głuche westchnienie. [...]

Kopano tak w milczeniu miesiąc, kopano dwa, aż się dokopano zwątpienia. Po duszach przewiał cień i chłód, przewiało widmo rozpacz. Wielu z nas przestało wołać na się: »Wiara!«, wielu poczuło nagle bole i słabości, dotychczas na hamulcu wielkiej duchowej siły trzymane. [...]

Ale jeśli złe było milczenie, mowa też lepszą nie była”.

¹¹¹ Słowacki, *op. cit.*, s. 209.

¹¹² Zob. Konopnicka, *Z 1835 roku*, s. 301. Warto przytoczyć jeszcze jeden fragment:

„Najgorzej działo się z tymi, na których to melancholią padło.

Taki zamyślał się, chudł, czerniał, słowa nie przemówił, dłoni nie uściśnął, za czym, w nagle szaleństwo popadłszy, żywot nędznie kończył”.

¹¹³ M. Konopnicka, list do I. Wasiłowskiego, z 17 XI (18)86, L 189.

nopnickiej sprawa narodowa, choć niezwykle bolesna, pozwalała jej zagłuszyć niepokój i oddalić się od pocucia nieznosnej „bezbrzeżności”, wciąż powracającej w jej wierszach. Jednocześnie to ona wywoływała tęsknotę za dreszczem, którego doświadczała na cmentarzach, nad morzem czy nawet marząc o kupnie działki. Wiersz *Wizja*, charakteryzujący się silnym rytmem i powtarzalnością, będący świadectwem powrotu do siebie, należy odczytywać jako zetknięcie się ze śmiercią, zawsze gotową na spotkanie z poetką:

I wiosna przyjdzie, i kwiat rozwinie,
A z moich oczu nigdy nie zginie
Bezbrzeżne, białe pole...

I lato przyjdzie, i kłos zadzwoni,
A w moich oczach wciąż, jak na dłoni,
Bezbrzeżne, białe pole...

I życie przejdzie, i śmierć zamroczy,
Ale ja w trumnie otworzę oczy
W bezbrzeżne, białe pole...

I przyjdzie, i z grobu wstanę,
I zwrócę kroki me zadumane
W bezbrzeżne, białe pole...¹¹⁴

Strofy kończą się refrenami: „Bezbrzeżne, białe pole...”, „W bezbrzeżne, białe pole...”, co buduje hipnotyczny, niemal obsesyjny efekt powrotu do tej samej wizji. Rytm wiersza jest regularny, przypominający kołysankę lub lament, wzmacnia więc wrażenie cykliczności i niemożności wyrwania się z pewnej fatalnej struktury. Parataksa – powtarzające się „I” na początku wersów, sprawia, że każdy nowy obraz stanowi tylko kolejną iterację tego samego, jak w mechanizmie kompulsywnego powtarzania. Podmiot liryczny podkreśla, iż nawet po śmierci „otworzy oczy”, co jest echem Lacanowskiego „spojrzenia” („*gaze*”), które nie należy do podmiotu, lecz do Innego¹¹⁵. Spojrzenie nie poddaje się woli – to spojrzenie martwe, automatyczne, a śmierć nie stanowi końca widzenia, ale jego intensyfikację. „Bezbrzeżne, białe pole...” można interpretować jako Lacanowskie „realne” – coś, czego podmiot nie potrafi zasymilować w porządku symbolicznym. Wiersz sugeruje, że podmiot jest uwięziony w tej wizji, nie umiając jej ani zrozumieć, ani porzucić – jego los został wpisany w cykl wiecznego powrotu. Regularna wersyfikacja może być odczytana jako mechanizm językowy wymuszający powtórzenie – jakby metrum stanowiło strukturę, która domaga się, by podmiot liryczny wciąż powracał do tego samego obrazu. To nie podmiot mówi, ale wiersz „mówi nim”, co jest bliskie Lacanowskiemu rozumieniu języka jako tego, który narzuca podmiotowi jego los. W efekcie *Wizja* wydaje się niemal demonstracją popędu śmierci w jego czystej postaci – rytmiczny, powtarzalny lament, w którym podmiot nie może oderwać wzroku od pustki („białego pola”) i zostaje na zawsze wciągnięty w jej hipnotyczną powtarzalność.

¹¹⁴ M. Konopnicka, *Wizja*. W: *Poezje*, t. 3, s. 53.

¹¹⁵ Lacan, *The Seminar*, t. 11, s. 67–78. Zob. T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Przekł., wstęp K. Mikurda. Warszawa 2008.

Tęsknota za dałą

Konopnicka w liście do Stanisława Konopnickiego pisała: „To morze, nad którym tu mieszkam, daje mi wiele chwil posępnych i smutnych. Jest często burzliwe, a zawsze szumi, skarży się, jęczy i mało w nim pogody”¹¹⁶.

Morze fascynowało poetkę i niejednokrotnie dawała temu wyraz¹¹⁷. Nic dziwnego, że najbardziej interesujące i najciekawsze pod względem artystycznym są jej wiersze morskie, które manifestują pragnienie niemożliwego – tęsknotę za dałą. Taki rodzaj przyjemności wymieszanej ze smutkiem wybrzmiewa w tych utworach, gdzie śmierć zyskuje metafizyczną aurę nieskończoności. Ujawnia się tu pragnienie roztopienia się w otchłani niebytu przynoszącego ukojenie. Dążenie do znieczulenia, samounicestwienia staje się jednocześnie fantazją o śmierci/samobójstwie – bez bólu, bez cierpienia jako sposobu na złagodzenie męki egzystencjalnej:

A więc rozlej się za mną, morze zapomnienia...
A więc opłyn mnie wkoło wodami cichemi...
Niechaj nikt nigdy, w żadnym zakątku tej ziemi
Nie szuka okiem mego znikomego cienia!

A więc niech wygaszona będę tylko do imienia!
[.]
Ciszy chcę! Do wiecznego tęskno mi spocznienia¹¹⁸.

Wiersz ten wyraża tęsknotę za zanurzeniem się w zapomnieniu, działającym jak wino czy opium. Przypomina to Freudowską interpretację koncepcji nirwany – dążenie do powrotu do świata nieorganicznego, wiecznego spokoju, eutanazji¹¹⁹. Te podejmowane przez poetkę wewnętrzne podróże do intymnej nieskończoności miały wydźwięk niemal religijny. Morze fascynowało Konopnicką amorficznością, możliwością depersonalizacji, kusilo otchłania i nocą. Morze, które może oczyszczać, ofiarowywało wygaszenie popędu, przy jednoczesnym delikatnym pobudzeniu. Tak wyobrażona śmierć charakteryzowała się apollińskością, nic zatem dziwnego, że eksponowana w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, w poezji Jana Kasprówicza fascynacja śmiercią – miłość śmierci – spotkała się u Konopnickiej z krytyką. Dionizyjskie, satanistyczne rozpasanie, rozkiełznanie zmysłów, cielesny eksces budziły w niej lęk i wstręt. Kiedy pisała o śmierci, jej fantazja zatrzymywała się w pół kroku, nie dopuszczała do siebie obrazów, które w epoce Młodej Polski stały się podstawową formą ekspresji:

Że z wszystkich dróg w tę jedną puściwszy się droge,
W nieskończoności jakiejś pogrążyć się mogę:
Przeto cię wielbię, przeto pożadam cię, morze!¹²⁰

¹¹⁶ M. Konopnicka, list do S. Konopnickiego, z 18 XII 1895. W: *Listy do synów i córek*, s. 401.

¹¹⁷ Zob. T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*. W: *Konopnicka*, s. 87. – J. Sztachelska, *Pejzaże tęsknoty. Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego”*. W zb.: *Miejsca Konopnickiej*, s. 129.

¹¹⁸ M. Konopnicka, *Mare morto (Italia)*. W: *Poezje*, t. 4, s. 179.

¹¹⁹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2013, s. 8.

¹²⁰ M. Konopnicka, *Adwokacja*. W: *Poezje*, t. 4, s. 153.

W wierszach morskich dostrzegalne jest także napięcie między śmiercią jako snem, odpoczynkiem, ukojeniem (symbolicznym oswojeniem śmierci) a śmiercią jako ciemnością, nocną pustką, nicością, rozpadem (realnym, które się przebija). To właśnie ten brak równowagi sprawia, że śmierć stanowi zarazem coś znanego, jak i całkowicie wymykającego się rozumieniu.

„Jest mi smutno” – niejednokrotnie powtarzała Konopnicka w listach do Iwanowskiego. Ta fraza pojawia się w całej jej twórczości i w całej jej korespondencji. Mimo konwencjonalności pobrzmiwała w słowach poetki prawdziwa skarga. Odnosi się wrażenie, że pisząc je, wyrażała swoją niemoc. Uczucie to z pewnością mieniło się wieloma odcieniami, zależało od czasu i miejsca, ale przyjmuję, że był to autentyczny wyraz „ja”. Można się w tym dopatrywać skłonności do depresji, czy jak nazywano wtedy taki stan – melancholii czy spleenu¹²¹. Smutek w listach do Iwanowskiego miał lekkie zabarwienie erotyczne, jednak przebijała się przez niego także jakaś inna, bardziej nieokreślona tonacja, która pozwala nam podejrzewać, iż poetka nie uciekała od smutku, ale wręcz go szukała i zanurzała się w nim, czerpiąc z niego przyjemność. Częste wyznania smutku świadczą o permanentnym bólu istnienia, będącym źródłem twórczości Konopnickiej, lecz również impulsem każącym jej ciągle jechać przed siebie. Ta podróż bez końca, należałoby dodać: podróż określona, którą rozpoczęła w 1890 roku, trwała do jej śmierci. Przez wiele lat podróżowała po Europie, mieszkała we Francji, Szwajcarii, Niemczech, Włoszech, gościła w kurortach nad Adriatykiem i Morzem Śródziemnym. W tym czasie tworzyła nowele, reportaże, liryki, będące zapisem jej doświadczeń jako cudzoziemki, kobiety, poetki. Wtedy też powstały jej wybitne dzieła, np. tom poetycki *Italia* czy nowele z cyklu *Na normandzkim brzegu*¹²².

W szkicach z podróży i wierszach Konopnicka często wspominała o tęsknocie za krajem, z tego też powodu pewni krytycy zarzucali jej naśladowanie nastrojowości poetów romantycznych, którzy po 1830 roku znaleźli się na emigracji i nie mogli wrócić do ojczyzny. Pisarka nie była zmuszona do wyjazdu i przebywała z własnej woli poza granicami zaboru rosyjskiego, i co najważniejsze, nie ukrywała tego. Nasuwa się jednak pytanie: co stanowiło przedmiot jej tęsknoty? Patrząc na twórczość Konopnickiej, zwłaszcza tę o tematyce chłopskiej, dziecięcej, ludowej, zaczynamy się zastanawiać, czy było to dzieciństwo. A może jakieś miejsce z pieśni ludowych, tak bardzo bliskich jej wrażliwości poetyckiej? Romantycy widzieli w folklorze, w jego śpiewności, ale również w warstwie słownej – świadectwo czasów prasłowiańskich, tam szukano prawdziwych korzeni rozproszonych ludów słowiańskich. W latach czterdziestych XIX wieku Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* mówił o zabytkach słowiańskich czeskich, ruskich, serbskich i budował na nich metafizykę duszy słowiańskiej. Czy za takim światem tęskniła Konopnicka? Nie ma tu prostej odpowiedzi. Wydaje się, że bliższe potrzebom twórczym poetki było spopularyzowane przez antropologię społeczną nowe podejście do religii i mitu. W tym czasie, pod koniec XIX wieku, po ukazaniu się *Złotej gałęzi* Jamesa Geor-

¹²¹ Zob. B. Stępnia, „Tęsknisz, pragniesz, płoniesz...” *Melancholia Marii?* W zb.: *Wróciłam. Maria Konopnicka*. Kier. nauk. M. Rudaś-Grodzka. Warszawa 2024, s. 101–113.

¹²² M. Konopnicka: *Italia*. Warszawa–Kraków 1901; *Na normandzkim brzegu*. Warszawa–Kraków 1904.

ge'a Frazera coraz większą popularność zyskiwała mitologia porównawcza, a nowe rozumienie kultury ludowej zaowocowało w krajach słowiańskich renesansem baśni i legend słowiańskich.

Tęsknota u Konopnickiej nie była skierowana na ojczyznę, złoty wiek czy dzieciństwo. To stan, który często przybierał na chwilę konkretniejszy kształt, by natychmiast rozwiać się i wrócić do form bardziej niekreślonych. Współgrała z tym „ruchliwość” poetki, polegająca na niemożności znalezienia odpowiedniego dla siebie miejsca, i odnosi się wrażenie, że Konopnicka podążała za tym, co mający na końcu drogi. Ów punkt w oddali wywoływał w pisarce melancholię oraz tęsknotę za nieznanym. Chciała do niego dotrzeć i jednocześnie pragnęła, żeby nigdy go nie dotknąć. Nostalgia ta, będąca wyrazem popędu śmierci, zyskała u niej poetycką formułę choroby na dalekość.

Egzemplifikację opisanego stanu znajdujemy w utworze *Morze odeszło*, należącego do cyklu zatytułowanego *Na normandzkim brzegu*¹²³. Owa miniatura jest niemal arcydziełem, które można porównać, jeśli chodzi o klimat, do książki Virginii Woolf pt. *Do latarni morskiej* (1927) czy do noweli Thomasa Manna *Śmierć w Wenecji* (1912). Wszystkie te teksty łączy poza morską scenerią tęsknota za dałą. Yvetta, bohaterka utworu Konopnickiej, jest młodą kobietą, stojącą nad brzegiem morza, wpatrującą się w nie, jakby to był przedmiot jej miłości, wyobrażone przez nią dobro i piękno, które tylko ona ujrzała w mgławicowych kształtach i falistych dźwiękach. Nie czeka ani na męża, ani na kochanka. Nic nie może ukoić jej nieokreślonego smutku. Yvetta śpiewa pieśń tęsknoty, będącą odpowiedzią na syreni śpiew morza wabiącego widmowymi kształtami, grą światła, cieni i kolorów. Nie wie, za czym tęskni, czego pragnie. Jej wzrok odwraca się od rzeczywistości i podąża za uciekającymi falami morza, jej dusza wychodzi z ciała i biegnie za tym, co niedosiężne, nieskończone oraz przepastne. Owa choroba jest tęsknotą bez swojego przedmiotu, źródłem nowej, modernistycznej wrażliwości i wyobraźni. Bo ostatecznie zamiast w Platoniskiej wizji idei piękna i dobra, bohaterka pogrąża się w smutku i mrocznej otchłani. Konopnicka przepisuje na nowoczesny sposób naukę Platona o miłości i szaleństwie przedstawionych przez niego w dialogu *Phaidros*. Sokrates mówi, że dusza – patrząc na piękno z tego świata – przypomina sobie to, co widziała, zanim weszła w ciało. Taki rodzaj *anamnesis* jest boskim nawiedzeniem, a dla zwykłych ludzkich oczu szaleństwem, opętaniem, chorobą. Gdyż ten, kto „widzi coś na podobieństwo rzeczy tam, wstrząsu doświadcza i zmysły traci” (Ph, 250)¹²⁴.

Przed Yvetką nie odsłania się jasny świat idei, nie dostrzega ona ani dobra, ani sprawiedliwości, pozostaje na brzegu z przeczuciem innego, dalekiego świata, do którego nie ma dostępu, co pogłębia melancholię i wyobcowanie bohaterki noweli Konopnickiej. W książce Woolf postać Lily Briscoe, malarki, wizjonerki próbującej przez wiele lat oddać na płótnie historię swojej tęsknoty i miłości do pani Ramsey i jej rodziny, wypełnia pragnienie tego, co idealne, a więc niedosiężne, dalekie. Chciałaby stopić się z nią w jedno, lecz bliskość jest również niemożliwa, gdyż pani Ramsey, pogrążona we własnym smutku, marzy, tęskni za tym, co w niej bezkresne,

¹²³ M. Konopnicka, *Morze odeszło*. W: *Pisma zebrane*, t. 4: *Nowele* (1976).

¹²⁴ Platon, *Phaidros*. Przekł., słowo towarzyszące E. Zwolski. Kraków 1996, s. 85.

pograżone w ciemności¹²⁵. Kolejny modernistyczny bohater – Gustaw Aschenbach, podobnie jak Lily wierzy, że piękno za sprawą miłości Erosa to droga prowadząca przez zmysły do ducha. Jednakże Mann w *Śmierci w Wenecji* demaskuje złudzenia, jeśli chodzi o czystość i boskość sztuki¹²⁶. Niemiecki pisarz odsłonił mroczną stronę szaleństwa zmysłów, które nierzadko towarzyszy aktowi tworzenia, sam tego ekscesu doświadczył i dlatego zachował wstrzemięźliwość wobec koncepcji miłości rozwijanej przez Platona w *Uczcie*, dowodząc, że miłość – uczucie rodzące się z braku i tęsknoty – jest to przejście od pożądania zmysłowego do poziomu czystego piękna.

Mann i Konopnicka w swoich utworach pokazali, że ta droga wiedzie nie do świata idei, ale ku przepaści i otchłaniom naszego „ja”, gdyż nikt nie potrafi zaplanować nad impulsami nieświadomości ani w życiu, ani tym bardziej w sztuce. W przedmiocie miłości poety Gustawa von Aschenbacha, w doskonale pięknym chłopcu, przez którego przeziarać miało piękno Platońskie, odkrywamy również Hermesa Psychopomposa, prowadzącego pisarza przez morze na drugi brzeg. Ten modernistyczny model miłości stanowiącej drogę ku śmierci był charakterystyczny dla artystów z przełomu XIX i XX wieku, także i dla Konopnickiej.

Zakończenie. Cisza

Na podstawie zaprezentowanych tu refleksji można wysnuć wniosek, że Konopnicka skłaniała się ku pesymizmowi, który – za sprawą filozofii Friedricha Nietzschego, poezji Giacoma Leopardiego oraz nastroju melancholii i wyczerpania panującego w czasach *fin de siècle* – stał się formą ekspresji artystycznej i egzystencjalnej. Ten rodzaj estetyki modernistycznej tylko w niewielkim stopniu odpowiadał wrażliwości Konopnickiej, jeszcze w mniejszym stopniu ulegała ona panującej modzie na *spleen*, a już całkiem obca była poetce, czemu dawała wyraz w korespondencji, nihilistyczna nastrojowość charakteryzująca artystów Młodej Polski. Obrazy, które pojawiają się w całej twórczości Konopnickiej, m.in.: pustka, ciemna noc, bezkresne białe pola czy morze, były transpozycją artystyczną jej zmagania się ze śmiercią. Towarzyszący temu ambiwalentny stosunek poetki można postrzegać nie tylko jako lęk, ale także jako próbę zbliżenia się do tego, co nienazwane, niewidzialne, niepojęte. Nie sama śmierć stanowiąca koniec życia, lecz bezmiar, pozaczasowość, pozaprzestrzenność były przedmiotem fascynacji poetki, streszczającej się w jej tęsknocie za dala. Te apofatyczne określenia otwierają jeszcze jeden wymiar dzieł Konopnickiej, który pozwala spojrzeć na zagadnienie popędu śmierci z innej perspektywy. Tomiki *Głosy cisy*, *Z ksiąg ducha* nie wpisują się w główne nurty twórczości poetki, nie należą do liryki ludowej ani patriotycznej, ani do rewolucyjnej. Trzeba spojrzeć na owe liryki jako na doświadczenie duchowego kontaktu z Bogiem, a także przygotowanie się do przejścia na drugą stronę. Ta bardzo indywidualna wypowiedź pisarki, skoncentrowana na doznaniu wewnętrznym, nie zwróciła, poza kilkoma autorkami przybliżającymi duchowy wymiar tej poezji, większej uwagi krytyków Konopnickiej. Grażyna Borkowska, poświęcając późnym

¹²⁵ Zob. V. Woolf, *Do latarni morskiej*. Przeł. K. Klinger. Wyd. 3. Warszawa 2005, s. 58, 71.

¹²⁶ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1988.

wierszom Konopnickiej artykuł, wymieniła swoje poprzedniczki: Julię Dickstein-Wieleżyńską i Julię Petrażycką-Tomicką – autorki z Dwudziestolecia międzywojennego, które odsłoniły ten istotny i nieznaný przejaw twórczości poetki¹²⁷. Dickstein-Wieleżyńska w pracy będącej niezwykle subtelnym komentarzem do dzieł Konopnickiej prześledziła jej ewolucję duchową zwieńczoną – według niej – mistycyzmem. W tej interpretacji Dickstein-Wieleżyńska zestawiała rozproszone w licznych utworach poetki obrazy śmierci z jej późnymi tomikami, wykazując, że mistyczne elementy były bardziej ukryte albo mniej dojrzałe i czekały w formie zarodkowej na odpowiedni moment, który przyszedł pod koniec życia Konopnickiej. Nie zaprzeczała także, że pisarka była w jawnym przymierzu ze śmiercią, lecz nie przybrało to dekadentckiego charakteru jak w wierszach młodopolskich – nie ma tam strachu ani ekstazy, ale też nie pojawia się jeszcze mistyczne brzmienie¹²⁸. W tych wcześniejszych wierszach cisza nie przemawia, to tylko miejsce ucieczki przed rozgwarem świata. Dickstein-Wieleżyńska stoi na stanowisku, iż zauroczenie pesymizmem było jedynie przelotnym epizodem i wynikało ze znużenia, pragnienia odsunięcia od siebie trudów życia, choć filozofka przyznaje, że w tym krótkim momencie śmierć stanowiła dla Konopnickiej, jak dla Leopardiego, nicność¹²⁹.

Krytyczka podkreśla zmianę tonu w wierszach morskich, wyłania się tam „krajobraz pośmiertności, bezruchu, bezbarwy, bezszelestu”, będący obrazem nieskończoności:

Jest wielkim oratorium, ale którym ani jeden ton nie brzmi *forte*, jest jak daleka muzyka sfer, w którą wsłuchiwać się trzeba, aby ją pochwycić, chociaż jej pierścienie dookoła owijają duszę. Jest cicha i łagodna, nie ma w niej przepaści ani niebezpieczeństw; szum dzikich bałwanów jest kołysanką wieczystą dla córki nieskończoności – duszy¹³⁰.

W tej interpretacji *Italia*, po okresie pomyłek i błędnych rozpoznań, stanowiła ważny krok w stronę miejsca, skąd poetka już wkrótce miała kontemplować harmonię sfer¹³¹. Borkowska, powołując się na Dickstein-Wieleżyńską i Petrażycką-Tomicką, uznała duchowy nurt nie za wynik przełomu, ale za integralną część twórczości, i dowiodła, iż ten wymiar mistyczny nabrał wyrazu pod koniec życia Konopnickiej, stając się „dopełnieniem jej twórczych dróg”¹³². Nie uszło też uwadze

¹²⁷ Zob. J. Petrażycka-Tomicka, *Mistycyzm Konopnickiej*. Lwów 1924. – J. Dickstein-Wieleżyńska, *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*. Warszawa 1927.

¹²⁸ Zob. Dickstein-Wieleżyńska, *op. cit.*, s. 176–177: „Przyznać należy, że od samego początku była, jeżeli nie w jawnym przymierzu, to w cichej zgodzie ze śmiercią. Nie widzimy u niej nienawiści ani strachu, który w pewnych okresach tak panicznie rozszerzał żrenice Kasprowcowi, nie ma zasadniczego pesymizmu, uznania świata za wadliwy, dlatego, że jesteśmy w nim przechodniami tylko. Brak jeszcze skonsolidowanego poglądu na tę sprawę, brak mistycznej pociechy, ale przy całej miłości życia [...] nie ma wrażenia, jakby się to życie nagle urywało, niby droga doprowadzająca do przepaści”.

¹²⁹ Zob. *ibidem*, s. 179: „Bardzo łagodnie wobec tego wygląda znużenie życiowe Konopnickiej. Jest tylko przelotną chwilą opadnięcia [...]”.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 182, 183.

¹³¹ Zob. *ibidem*, s. 183–184: „Trzeba przestąpić koniecznie próg uciszenia, aby dostać się do zespołu głosów wszechświata: wsłuchiwanie się w nie przed laty z pełnego szlaku życiowego było pomyłką, nieporozumieniem [...]”.

¹³² G. Borkowska, „Późna” poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów. W zb.: *Miejsca Konopnickiej*, s. 179.

Borkowskiej, że we wcześniejszych tomikach, zwłaszcza w wierszach morskich, poetka tęskniła do pozaziemskiego spokoju. Z tym wszystkim należy się zgodzić, z pewnością cisza z utworu *Mare morto (Italia)* w wierszu *Jako huk oceanowy*, otwierającym tom *Głosy ciszy*, zmienia swój charakter i zaczyna mówić językiem mistyków:

A serce pała we mnie, gdy się głos twój czyni,
O, ciszy!...¹³³

Borkowska podkreśliła, że śmierć w tym ostatnim zbiorze oznacza osiągnięcie stanu bierności i wyciszenia, który otwiera duszę „najściu Bóstwa”, co umożliwia przeniknięcie prawdy świata¹³⁴ i osadza mistyczną twórczość poetki w tradycji romantycznej. Badaczka wskazała na liczne odniesienia do dzieł Słowackiego oraz wymieniła elementy tworzące podstawy mistycznego systemu poetyckiego, takie jak palingeneza, nauka o powrocie, reinkarnacja czy nauka Andrzeja Towiańskiego. Konopnicka w swoich podróżach po świecie wozila ze sobą zdjęcie Mistrza, utrzymywała kontakt z wyznawcą i uczniem Towiańskiego, Attiliem Begeyem. Pisała do niego już w 1902 roku: „mam dobrą wolę nie tylko, aby poznawać, lecz również podziwiać i stosować się do wszystkiego, co wznosi duszę ku nieskończoności”¹³⁵. W tym samym liście, na co zwróciła uwagę Borkowska, poetka przyznawała, że w drodze duchowej przeszkadzał jej sceptycyzm, stanowiący charakterystyczny dla niej sposób myślenia. Ambiwalentny stosunek do rzeczywistości i jego przejaw w postaci przyciągania i odpychania były nieodłącznymi towarzyszami Konopnickiej. Ale bez wątpienia poetka uczyniła Słowackiego swoim przewodnikiem po świecie duchowym. Przed śmiercią pochłoneły ją dwie prace – *Pan Balcer*¹³⁶ i studium o Beniowskim, którym zajmowała się niemal do ostatnich chwil życia. W roku 1909 Maria Dulębianka notowała, że w Nicei Konopnicka kupiła wszystkie książki o mistyce Słowackiego, a więc było to zagadnienie, któremu się całkowicie poświęciła¹³⁷.

Należałoby w tym miejscu postawić kropkę i uznać, iż duch poetki przezwyciężył wszystkie ziemskie ograniczenia, natomiast pustka odsłoniła przed nią ukrywane oblicze nieskończoności:

Nad wielkim morzem jestem postawiona,
Iżbym dojrzała stąd oblicze Boga...
A iżby przeznał duch, jak mu droga,
Skoś dróg miliona...
A zaś odejdę, niosąc to widzenie
Przez życia cienie¹³⁸.

Jednakże ostatnim słowem wieńczącym przytoczoną strofę jest „cień”. Cień, który towarzyszył poetce od początku i z nią odszedł. W roku 1910, już po przyjeździe do sanatorium Kisielki we Lwowie, mimo metafizycznych wzlotów Konop-

¹³³ M. Konopnicka, *Jako huk oceanowy*. W: *Poezje*, t. 6, s. 163.

¹³⁴ Borkowska, *op. cit.*, s. 181.

¹³⁵ M. Konopnicka, list do A. Begeya, z 2 V 1902. W: *Korespondencja*, t. 4 (1975), s. 26.

¹³⁶ Zob. M. Dulębianka, *Notatnik*. Oprac. A. Sikorska-Krystek. „Wiek XIX” 2022, s. 326.

¹³⁷ Zob. *ibidem*, s. 324.

¹³⁸ M. Konopnicka, *Nad wielkim morzem*. W: *Poezje*, t. 6, s. 121.

nicką dopadał zwykły, ludzki lęk. Wiedziała, że ma coraz mniej czasu, a równocześnie chciała odroczenia, choćby na chwilę. Jeśli jej duchowa droga prowadziła w górę, to jej ziemską nadal wiła się w skrzętach i krążyła wokół tego, co nieuchronne. Wtedy, kiedy otwierała się Konopnicka na inne wymiary, dawał o sobie znać instynkt samozachowawczy. Niepokój, podejrzliwość i sceptycyzm skłaniały ku zatrzymaniu się na progu i odsunięciu spotkania z nienazwanym. W ostatnich dniach poetka skarżyła się na klucie w boku. Pytała się lekarza: „Czy to nic złego?” Potem mówiła do dzieci: „To nic nie ma wspólnego [...] z moją chorobą”. Kiedy ją badał doktor Antoni Gluziński, pytała: „Jakoż tam, czy jestem bliżej drugiego brzegu... Czy jeszcze nie? Czy będę jeszcze zdrowa?”¹³⁹. Zmartwiła ją odpowiedź, że nie będzie już całkiem dobrze – i żaliła się Dulębiance: „Co on wie”, a ta, chcąc ją pocieszyć, powtórzyła – „A pewnie, co taki może wiedzieć”¹⁴⁰. I my za nimi powtarzając, możemy powiedzieć: a my, co wiemy? Nic nie wiemy.

Abstract

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw

ORCID: 0000-0002-2939-9583

DEATH SICK DEATH DRIVE IN MARIA KONOPNICKA'S OUTPUT

The motif of death belongs to the permanent elements of Maria Konopnicka's creativity. On the one hand, Konopnicka made deliberate choices when choosing the theme, while on the other hand her poems voiced fascination with death—a manifestation of urge. Due to that, her writing is worth viewing from the psychoanalytical perspective, especially in the light of Jacques Lacan's concept of death drive, being a modification of the Freudian idea of *Todestrieb*. Contemporary psychoanalytical interpretations which derive from the Lacanian School of Psychoanalysis depart from differentiating between Eros and Thanatos for the concept of one drive, accentuating its function as an indirect way around emptiness that plays a vital role in shaping subjectivity. This drive, situated on the borderline between the body and the psyche, expresses through irresistible drive and is realised through repetition. In Konopnicka's writing, the tension demonstrates both in the topics she adopted and in the formal, stylistic, and versification means of expression that she employed.

¹³⁹ Dulębianka, *op. cit.*, s. 314, 312.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 313.