
Kiedy czas przestaje istnieć. O *Na rynku* Marii
Konopnickiej w perspektywie nie tylko temporalnej*

When Time Ceases to Exist. On Maria Konopnicka's
Na rynku Not Only in a Time Perspective

BEATA K. OBSULEWICZ

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2103-9484>

e-mail: beata.obsulewicz-niewinska@kul.pl

Abstract. The article is devoted to Maria Konopnicka's short story *Na rynku*. This is a work that has been rather overlooked in interpretations so far. Konopnicka was an outstanding novelist, her works are masterpieces of European novellas of the 19th/20th centuries. In the prose analyzed, she shows, in reportage-like detail, the realities of life in 19th-century Poland, and, at the same time, engages in a dialogue with Adam Mickiewicz's ballad *Romantyczność*. The novelist highly valued literary works and the person of Mickiewicz. She analyzed his work in literary criticism. The interpreted text proves the modernity of Konopnicka, who sees the tragedy of the insane woman in an existential perspective and uses categories important for the Anthropocene.

Keywords: Maria Konopnicka, short story, *Na rynku*, 19th century, Polish positivism, oxen, *Romantyczność* by Adam Mickiewicz, romantic influences

* Tom sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin, Polska; e-mail: beata.obsulewicz@kul.pl.

Abstrakt. Artykuł poświęcono krótkiej *short story* Marii Konopnickiej *Na rynku*. Jest to utwór dotąd raczej pomijany w interpretacjach, co może dziwić, gdyż Konopnicka należała do wybitnych nowelistów, a jej utwory to arcydzieła nowelistyki europejskiej XIX/XX wieku. W analizowanej prozie pokazuje ona w reportażowym skrócie realia życia w XIX wieku w Polsce, a jednocześnie podejmuje dialog z balladą Adama Mickiewicza *Romantyczność*. Artystka wysoko ceniła prace literackie i osobę Mickiewicza. Analizowała jego twórczość w krytyce literackiej. Interpretowany tekst dowodzi nowoczesności Konopnickiej, która tragedię obłąkanej kobiety widzi w perspektywie egzystencjalnej oraz stosuje w jej opisie kategorie ważne dla antropocenu.

Słowa kluczowe: Maria Konopnicka, *short story*, *Na rynku*, XIX wiek, pozytywizm polski, woły, *Romantyczność* Adama Mickiewicza, inspiracje romantyczne

1. STAN POSIADANIA

Są teksty małych próz Marii Konopnickiej, które doczekały się wielu interesujących interpretacji. Wskazywane jako arcydzieła nowelistyki pozytywizmu (Pieścikowski, 1989) o nieprzemijających wartościach literackich, bywają również czytane „ad usum delphini” jako dokumenty swojej epoki i ilustracje najważniejszych tendencji ideowo-artystycznych kształtujących program pozytywistyczny. Są jednak i takie, które funkcjonują jakby na marginesie prozatorskiej twórczości pisarki, *notabene* stale słabo rozpoznanej. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, iż mimo obchodów rocznicowych nie przypomniano całościowo opracowanego dorobku krytycznoliterackiego autorki *Naszej szkapy*, nie opracowano zbioru jej felietonów prasowych, nie pokuszono się też o nowe odczytanie jej spuścizny nowelistycznej. Monumentalna, ciągle zachowująca aktualność i nadal inspirująca praca Aliny Brodzkiej *O nowelistyce Marii Konopnickiej* (Brodzka, 1958) została opublikowana z górami sześćdziesiąt lat temu. Czas, który dzieli nas od powstania tej pozycji, obfitował w wiele „zwrótów” w badaniach literaturoznawczych, przyniósł też pogłębioną wiedzę o życiu społecznym II połowy XIX wieku oraz refleksję nad znaczeniem tamtych czasów dla kształtowania się (po)nowoczesności jako kontynuacji dziewiętnastowieczności (Bachórz, 2008; Sobieraj, 2008). Ów bezruch edytorsko-badawczy powinien dziwić i niepokoić, gdyż bezsprzecznie uznać należy Konopnicką za wybitną autorkę *short stories*, godną zajęcia miejsca w jednym szeregu z Guyem Maupassantem, Iwanem Turgieniewem czy Wasylem Stefanykiem. Jej dzieła zachowują do dziś aktualność jako „szkoła patrzenia” i umiejętnego opisu obserwowanej rzeczywistości, jako przejmujące studia psychologiczne czy socjologiczne, wreszcie jako dowody empatii, tak potrzebnej we współczesnej humanistyce i kształtowaniu relacji międzyludzkich.

2. MAŁA PROZA

Mała proza, której chciałabym poświęcić uwagę, należy do utworów rzadko komentowanych (Brodzka, 1958, s. 218–219)¹. Włączona do cyklu *Na drodze*, wyjątkowego w opus pisarki, na łamach prasy pojawiła się w 1889 roku². Już jej kwalifikacja gatunkowa wprawia w kłopot: nie jest to opowiadanie ani nowela, bliżej jej do reporterskiej notatki lub migawki. Konopnicka miała niemałe doświadczenie jako redaktorka (Zawalska, 1978) i autorka wypowiedzi prasowych (Konopnicka, 2015; Obsulewicz, 2019), a ponadto – jak się wydaje – wrodzony talent do zauważania sytuacji niebanalnych, choć zarazem niepozornych. B. Bobrowska określiła tę dyspozycję mianem tworzenia „reporteryi transcendentalnej” (Bobrowska, 2002, s. 101). Sprawnie operowała skrótem, skupiając się na sednie problemu lub na zapadającym w pamięć detalu charakteryzującym osobę (Ihnatowicz, 2004) i umiała budować napięcie – jedną z najważniejszych kategorii w kompozycji noweli, ważną również w konstruowaniu dobrego reportażu. Jeśli powyższe uwagi są zasadne, to na pierwszy rzut oka miniatura, z którą mamy do czynienia, jest dziełem chybionym, nieporadnie złożonym lub niedopracowanym, porzuconym na etapie szkicu. Zwłaszcza deprymujący może być jej dwuczęściowy układ, którego jedynym ogniwem łączącym całości są głos narratora, miejsce akcji i czas akcji, a poza tym nie można wskazać żadnych powiązań tematycznych. Różni je tak dominanta kompozycyjna (ekfrazą w pierwszej części, którą można zatytułować *Woły*, i opis sytuacji w części drugiej, umownie nazwanej tu *Śluchaj dziewczeczko*), jak i sposób narracji. Fragment pierwszy ma cechy realistycznego obrazka, drugi zbliża się do scenariusza dzieła dramatycznego. W części pierwszej narrator jest jedynie widzem, w drugiej również uczestnikiem wydarzeń. Wreszcie część pierwsza koresponduje z utworami czasowo bliskimi narratorce (zainteresowanie

¹ „*Na rynku* przypomina *Obrazki więzienne* zarówno w ukształtowaniu, jak i w samym pomysle psychologicznym. Znajduje się tu swobodna opisowa ekspozycja, znacznie bardziej drobiazgową i samoistną (opis pastucha i stada), niż by to mogło wynikać z rygorystycznie pojętej struktury nowelistycznej. Dalej następuje – przypominająca opisy w *Obrazkach*, tylko bez dygresji uogólniającej – charakterystyka zewnętrzna dziwnej postaci kobiecej [...] przechodząca w autoprezentację w zagadkowym monologu, adresowanym do niewidzialnego rozmówcy. Utwór zamyka się uwagą przedstawiciela „zdrowego rozsądku”, woźnego z magistratu, pełniącego podobną rolę jak Jakub w *Obrazkach więziennych*. Pomysł tematyczny, polegający na próbie rozwiązania zagadki tajemniczej postaci, zrealizowany zostaje na drodze od relacji opisowej do wyznania w monologu bohaterki. Swoista pointa uwydatnia wyosobnienie oszalałego z rozpaczy człowieka ze społeczności normalnych istot ludzkich, brak jakichkolwiek prób kontaktu i zrozumienia ze strony tych ostatnich. Jednocześnie, kontrastowo zostaje zaakcentowana trwałość instynktu przywiązania (wierny pies)”.

² Rkps Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. 664/35. Pierwodruk: „*Kurier Codzienny*” 325 (1889).

losem zwierząt rzeźnych), część druga natomiast uruchamia skojarzenia z dziełem literatury epoki wcześniejszej, *Romantycznością* Adama Mickiewicza.

Woły w kulturze II poł. XIX wieku stanowią temat dotąd nieopracowany. Monografia poświęcona handlowi wołami, przybliżająca też wiedzę o rasach zwierząt hodowanych na ziemiach polskich, uwarunkowania prawne regulujące wypas i sprzedaż bydła, specyfikę wykorzystywania zwierząt w gospodarce, trasy przemarszu i środowiska osób zajmujących się hodowlą i sprzedażą, koncentruje się na wiekach XVI–XVIII i jedynie akcydentalnie napomyka o czasach późniejszych (Baszanowski, 1997). Stada bydła przemierzające ziemie polskie musiały być w XIX wieku widokiem częstym, gdyż losowi bydła gnanego na rzeź poświęcili uwagę pisarze tacy jak Aleksander Świętochowski czy Bolesław Prus. Obydwaj w podobnym tonie, alarmując w sprawie niehumanitarnego traktowania zwierząt. Opowiadanie Świętochowskiego *Woły* (Świętochowski, 1965) opublikowane w 1886 roku w „Prawdzie” ma charakter poniekąd rozrachunkowy – wskazuje w imieniu „niemych” na nieczułość i brak wyobraźni ludzi, którzy brutalnie odnoszą się do zwierząt, niepomni swego z nimi powiązania. Autor z ironią konstatuje:

Z nieprzyjemnym wrażeniem wsiałem do doróżki, odpędzając z myśli mary nieszczęśliwe. Czy człowiek wiecznie karmić się będzie cudzym życiem? Czy on nie wynajdzie sposobów istnienia bez morderstwa? Czy ta konieczność natury nigdy się nie złamie? I ja za chwilę jeść będę pieczeń z tych samych istot, których niedola tak mnie rozrzewnia. Co tu właściwie jest słusznym: moje współczucie, czy apetyt? [...] Co ma prawo do życia – to pozostaje pod osłoną wszystkich naszych uczuć; co na rzeź przeznaczone, zasługuje tylko na okrucieństwo. [...] te płowe mięsa wolno ćwiczyć dla rozrywki (Świętochowski, 1965, s. 195–196).

Przeznaczeniem jednak jednych i drugich jest „Sein zum Tode”, a cielesność (posiadanie żywego, wrażliwego na ból ciała) czyni z nich wspólnotę. Prus natomiast upomina się o racjonalne dysponowanie ciałem zwierząt, skazywanych na niepotrzebną poniewierkę i udrękę przed czekającą ich rzezią (Prus, 1961, s. 8–9)³. Orka przy użyciu wołów była częstym tematem prac malarskich (np. Józefa Chełmońskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Leona Wyczółkowskiego; Lubicki). W II połowie XIX wieku wół przestaje być bohaterem parabol jak u Ignacego

³ Autor *Lalki*, co należy przypomnieć, pisywał felietony także do „Gazety Rolniczej”. W roku 1891 zanotował: „Od kilkunastu lat trzymając wartę na tej wieży strażackiej, która nazywa się felietonem, zauważyłem szczególne zjawisko. Ile razy Wisła gwałtowniej wyleje, w naszych pismach ukazują się artykuły o handlu wołami. A ponieważ w roku bieżącym Wisła kilka razy podnosiła się, nawet w terminach nieoczekiwanych, nie dziw zatem, że znów musieliśmy czytać korespondencję z Brześcia Litewskiego na znaną nutę. Dowiedzieliśmy się (po szósty albo ósmy raz), że Brześć Litewski jest stacją dla wołów, których co tydzień zbiera się tu po dwa i po kilka tysięcy [...], że przez Brześć przechodzi rocznie milion sto tysięcy wołów [...]. Krakowiak ten kończy się równie znaną zwrotką, że należy uporządkować handel wołami [...]” (Prus, 1963, s. 387). Temat handlu wołami w prasie polskiej XIX wieku i w początkach wieku XX powinien stać się przedmiotem osobnego opracowania.

Krasickiego (np. *Lew, wół, lis; Wół i osiel; Wół minister; Wół i mrówki*) czy Aleksandra Wilkońskiego (Wilkoński, 1882), staje się pełnoprawnym bohaterem dzieł artystycznych jako towarzysz pracy człowieka i uczestnik wspólnej z nim doli. W miniaturze Konopnickiej ta wspólnota losu jest wielokrotnie podkreślana. Przed oczyma narratorki, wjeżdżającej na rynek miasteczka, przesuwa się (niczym w uwerturze) sznur peregrynujących wołów wraz z pasterzem stada i towarzyszącym mu psem. Zmęczone drogą i upałem zwierzęta suną powoli i monotennie, wzbijając wokół siebie chmurę pyłu. Na podstawie detali: „tęgie, proste rogi, [...] potężny, siwo-czarny grzbiet pracącego się naprzód zwierzęcia” (Konopnicka, 1974, s. 238)⁴ można stwierdzić, że to bydło stepowe (Baszanowski, 1997, s. 15)⁵, a więc najprawdopodobniej prowadzone z ziem dzisiejszej Ukrainy (Koszutski, 1885, s. 11). Nie wiadomo, gdzie położone jest miasto, w którym Konopnicka spotyka stado, lecz sugestywny opis wołów pozwala na przypuszczenie, że mają za sobą szmat drogi. Poganiacz wtapia się w strumień zwierząt – jego ubiór nie wyróżnia go kolorystycznie z grupy, ponadto podobnie jak bydło jest on skrajnie utrudzony, spocony i spragniony. „Gruba jego, nie dobielona koszula i samodziłowy spencer nie odcinały się od objętego kurzawą stada żadnym obcym tonem. Śmiertelne znużenie, zarówno jak chmura pyłu zdawały się jednoczyć tę szarą masę bydła z tym, który je pędził” (Konopnicka, 1974, s. 238). Wprawne oko obserwatorki zwraca uwagę na szczegóły wręcz niemożliwe do wypatrzenia, jak sieć „nabiegłych żył” na obrzmiałych nogach poganiacza (Konopnicka, 1974, s. 238). Zwierzęta w ruchu tworzą swoisty, rytmiczny fryz: „W grubym tumanie kurzawy, jaka się podniosła z wyschłego w lipcowych skwarach błota, szara bezkształtna masa zwierząt posuwała się ciężkim, znojnym ruchem” (Konopnicka, 1974, s. 238), wprowadzony w jednym celu: „Był to widok jakby umyślnie dobrany, aby wzmóc przygnębiające wrażenie skwarne południa. Oko omdlewało po prostu, patrząc na tę karawanę” (Konopnicka, 1974, s. 239). Autorka zresztą zabiega o to, by także na poziomie organizacji językowej, poprzez onomatopeje – nagromadzenie głosek szumiących, syczących i ciszących, ukonkretnić to wrażenie: „[...] szara bezkształtna masa zdrożonych zwierząt posuwała się ciężkim, znojnym ruchem”

⁴ Wszystkie cytaty za niniejszym wydaniem.

⁵ „Bydło stepowe charakteryzuje się jednolitym ubarwieniem siwym, chociaż z licznymi odcieniami: płowym, popielatym, srebrzystym czy niebieskim. Poza tym u samców przez grzbiet przebiega ciemniejsza, niekiedy czarna pręga. Rogi są długie. W zależności od odmiany dochodzą one u byków i wołów do 90–125 cm, a odległość między ich końcami waha się od 158 do 190 cm. Niektóre kształtem przypominają lirę, inne rozchodzą się szeroko na boki. Bydło stepowe cechuje się wysokim wzrostem oraz dużą wagą, dochodzącą u buhajów do 700–800 kg. Jest przy tym silne i wytrzymałe”.

(Konopnicka, 1974, s. 238). Sensualizm deskrypcji wzmocniony zostaje przez wrażenia słuchowe i dotykowe:

[...] zaledwie konie stanęły, uderzyło nas gorąco jak z pieca, a gęsty, niezmiernie mialki pył objął nas i osypał. Stado mijało nas z wolna. Gęsty tupot racic to wzmagał się w jednym punkcie, podnosząc nonową zbitą chmurę piasku, to znów słabnął, powściągnięty biczem i krzykiem pastucha (Konopnicka, 1974, s. 239).

Ten realistyczny, misternie skonstruowany obraz, odsłona powoli podnoszona przez połowę tekstu, pojawia się tylko po to, by stworzyć sugestywne, kontrastowe tło dla dalszej części spektaklu na zamkniętej scenie rynku.

3. SCENA RYNKU

Jego przestrzeń zalana jest jaskrawym światłem: „Wielkie, prawie białe słońce tkwiło na samym zenicie. Jak okiem zajrzeć ani jednej chmurki, ani jednego najulotniejszego obłoczka” (Konopnicka, 1974, s. 239). Scenografia dobrze znana: „To dzień biały! to miasteczko!” – tak rozpoczyna się jedna z najsłynniejszych ballad polskiego romantyzmu (Mickiewicz, 1986, s. 99). Podobnie jak w *Romantyczności*, centralnym punktem *Na rynku* jest postać kobieca (Bobrowska, 1997, s. 154). Narratorka wprowadza ją w iście reporterski sposób:

Nagle, wskroś żrącego oczy pyłu zdało mi się, że tuż przed racicami wołów, w samym środku rynku, dostrzegłam drobną postać ludzką, przy ziemi skuloną. [...] W najwyższym niepokoju patrzyłam w zbitą masę szerokich siwych grzbietów, poruszających się ciężko i leniwie. Każdy łeb ku ziemi spuszczoney zdawał się godzić w tę bezbronną ludzką istotę; każda podniesiona racica zdawała się w nią uderzać. Byłam pewna, że kiedy się ta masa przewali, ujrzę jakiś widok okropny, jakieś członki porozrywane, jakieś stratowane i drgające ciało. Serce truchlało we mnie (Konopnicka, 1974, s. 239).

Gdy przypuszczenia okazują się mylne, niepokój przechodzi w zdziwienie. Siedząca na „rozpalonym bruku” młoda kobieta, znędzniała i wychudła, spogląda „z osłupieniem w samo jądro słońca” (Konopnicka, 1974, s. 240).

Szeroko otwarte, nieruchome źrenice zdawały się same topnieć w srebro w ogniu tego słońca. Siedziała tak w pełnym świetle, objąwszy splecionymi rękami podniesione ku piersiom kolana, w baraniam kozuchu, długich butach i grubej, wełnianej spódnicy (Konopnicka, 1974, s. 240).

W ten sposób narratorka poznaje bezimienną „fiksatkę”, która „trzy lata temu własną chałupę spaliła i dziecko w niej, że to jej chłop w boru umarznął na śmierć... No i jak amen w pacierzu poszłyby do chwestunku, tylko że ma rozum głupi” (Konopnicka, 1974, s. 241). Tę skróconą biografię żony, matki i wdowy oraz diagnozę jej kondycji psychicznej daje woźny magistratu. „At, co tam pani

się będzie fatygować nad taką fiksatką... [...] Puknął się w czoło i ramionami wzruszył” (Konopnicka, 1974, s. 241). Przed nią próbę rozmowy z obłąkaną podejmuje narratorka. Jej jedno jedyne pytanie: „febrę macie czy co, że na takim słońcu siedzicie?” (Konopnicka, 1974, s. 243) wywołuje opowieść bohaterki, przyjmującą formę monodramu. *Notabene* o elementach dramaturgicznych w prozie Konopnickiej napomknął już Piotr Chmielowski (Chmielowski, 1888). Odtwarza ona w imaginowanych dialogach z mężem i córką wydarzenia, które doprowadziły do śmierci męża Antka podczas wyrębu drzewa. Rozmawia z ludźmi, którzy przynieśli jego ciało do domu; z naturą, która dopuściła do jego śmierci (sosną, śnieżycą, mrozem); z córką Magosią i tymi, którzy przybyli, by ratować gorejące domostwo. Uwięziona w chwilach minionych, sugestywną gestykulacją i modulacją głosu relacjonuje w czasie teraźniejszym całą sekwencję wypadków, które przyczyniły się do tego, że próbując ogrzać zwłoki małżonka, podpaliła jego sukmanę i wywołała pożar, w którym straciła chorą (przeziębioną) córkę. Konstrukcja opowieści jest analogiczna jak w balladzie Mickiewicza, w której Karusia mówi do zmarłego Jasia. Młoda chłopka w swojej gwarze rozmawia z duchami bliskich, a rzeczywistość zatrzymana w chwili katastrofy, zapamiętana do bólu, jest dla niej rzeczywistością jedyną. Trawestując wiersz poetki, rzecz można: „Tam się droga zatrzymała, tam się droga zawróciła” (Konopnicka, 1915, s. 159)⁶. Tak samo niewiele rozumie z doświadczenia kobiety urzędnik, odpowiednik Mickiewiczowskiego mędrca: „Gdzie to w taki upał w kożuszysko się ubrać i na słońcu grzać... A i psisko też sfiksowane być musi, bo insze to by już dawno w świat poszło za lepszą strawą...” (Konopnicka, 1974, s. 243). Zamiast „prostego tłumy” kobiecie towarzyszy bowiem pies – być może przybłąda albo ostatni z jej rodzinnego „stada”. Rynek małego, prowincjonalnego miasteczka, gdzie biały murowany ratusz otaczają starożytnie żydowskie kramy i „zachrony”, rozgrzane tak, że „roztopione żywice wystąpiły wzdłuż smolnych słupów i belek” (Konopnicka, 1974, s. 240) jest zupełnie pusty. Widmowy. Po części pewnie dlatego, że rzecz dzieje się w dniu szabasu, poza tym sobotnie upalne południe zatrzymuje mieszkańców z dala od rozgrzanego rynku. Tym bardziej wyrazista jest samotność, wręcz skrajna izolacja kobiety. Nikt się przy niej nie zatrzymuje, nie interesuje się nią, nie zadaje pytań, także tych metafizycznych, ani jej, ani sobie. Nikt też nie staje w jej obronie, gdy pada pod jej adresem etykietujący komentarz. Rynek przypomina przestrzeń infernalną, podpalaczka jednak w nim marznie i jednocześnie płonie w swoim własnym ogniu (Polkowska,

⁶ „Tu się droga załamała, / Tu się droga zawróciła, / Gdzie ta brzoza stoi biała / I gdzie stoi ta mogiła... / Gdzie ta prochu garstka mała, / Co bijącym sercem była... / Tu się droga załamała, / Tu się droga zawróciła”.

2020). Podczas gdy inni respektują okoliczności czasu, ona żyje w beczasie, a właściwie jest zamknięta w fatalnym dniu, gdy „czas sparzył mózg” (Brodski, 1996, s. 202–203)⁷. Zwrócenie baczonej uwagi na somatyczne aspekty choroby psychicznej, takie jak niewrażliwość na światło słoneczne i wysoką temperaturę, rozedrganie ciała na przemian z apatycznością każe przypomnieć, że pisarka była szczególnie wrażliwa na problemy ludzi z psychiczną dysfunkcją. Nie wchodząc w tym miejscu w szczegóły, trzeba przywołać jej osobiste, rodzinne komplikacje wywołane przez niedomagania córki Heleny (Magnone, 2011, s. 123–184). Postaci takie jak Ksawery, głupi Franek czy bezimienna bohaterka *Obrazków więziennych* (*Jeszcze jeden numer*), uwagi o anomaliach psychofizycznych kobiet w *Za kratą* (Konopnicka, 1976, s. 88–89), pacjentów szpitala żydowskiego (Osiński, 2015, s. 536) dają jej palmę pierwszeństwa w gronie pozytywistów zainteresowanych (nie tylko z powodu programowych wskazań naturalistów oraz progresu w medycynie i psychiatrii) bolączkami ludzkiej psychiki i chorobami nerwowymi (Kłosińska, 1989; Tomkowski, 1986; Linkner, Eremus, Kamola, 2016).

4. MICKIEWICZ

W studium *Mickiewicz, jego życie i duch* Konopnicka w oryginalnej formie (Stachura, 2004, s. 152–157) dała wyraz swej fascynacji osobą i twórczością wieszczka (Konopnicka, 1899). Nie tylko brała ze sobą w podróże po Europie „*Biblię, Boską komedię i Pana Tadeusza*”, jak deklarowała Antoniemu Wodzińskiemu (Konopnicka, 1911a) – ona skrupulatnie, także jako krytyk literacki, dzieła Mickiewicza czytała i komentowała (Romankówna, 1972; Gurbiel, 1987; Bobrowska, 1997, s. 39–56; Jarowiecki, 1987). Co ciekawe, *Romantyczności* poświęciła niewiele uwagi w porównaniu np. z *Odą do młodości* (Konopnicka, 1911b, s. 45–78) i jej obserwacje mają charakter ogólny:

Co do wiersza, ten ukazuje nam w przeciwstawieniu do gruntu naukowego [zaprezentowanego w rozprawie *O romantyczności* – B.K.O.] grunt uczuciowy także, grunt [...] praktyczny, tkwiący w samym poecie, w samej jego istocie duchowej, a wyrażony w tych prostych słowach:

„Czucie i wiara silniej mówią do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko”,

które to słowa są nie tylko wyzwaniem, rzuconym obozowi „klasycznej hołoty” i nie tylko słupem granicznym, jaki poeta między obozem tym a światem swojego postawił. One pozwalają nam wniknąć w sam rdzeń i owoczesnych pobudzeń twórczości jego i późniejszych, potężnych natchnień, pokazując ich żywe, wprost z serca bijące źródło. „Czucie i wiara” – to nie tylko hasło, nie tylko

⁷ Zob.: „W przestrzeniach, których nasz wzrok nie przewierca/gdzie tylko sny się kłębią, w temperaturach niższych/ niż zero absolutne, czas parzy mózg”.

„program” poezji nowoczesnej romantycznej. To owszem hasło i program wszelkiej poezji i wszelkiego czasu. To ogromny horyzont, ogromny świat pieśni, którego kresy pokaże nam poeta w wielkiej *Improwizacji* Konrada aż tam, „gdzie graniczy Stwórca i natura” (Konopnicka, 1899, s. 42–43).

Dlaczego zatem nowelistka powraca, w tonie reporterskim, do fabularnego zarysu programowego wiersza Mickiewicza? Dlaczego wprowadza tę małą prozę, jakby bardziej pasującą do łamów prasy, do cyklu *Na drodze*, który, jak zauważyła Barbara Bobrowska (Bobrowska, 1997, s. 57), zawiera wiele odniesień do tradycji romantycznej? Brak funkcjonalnej (kompozycyjnej) spójności między dwiema częściami tekstu, które mogłyby zaistnieć jako osobne całości, wskazywać może na wahanie autorki, jak zmierzyć się z prototypem, zatrzeć bezpośrednie źródło inspiracji i jednocześnie wskazać partnera dyskusji. Pisarka jakby chciała sprawdzić, jak wyglądałaby *Romantyczność* po latach, *Romantyczność* pod piórem kolejnej generacji. Jej „Karusia” jest prostą chłopką, steraną swoim trzyletnim cierpieniem, jednocześnie winowajczynią (to ona wyprawia męża do lasu i sugeruje mu lżejszy ubiór) i ofiarą wypadków. Jej problemy wynikają ze śmierci najbliższych, a śmierć owa spowodowana jest biedą wsi i walką o byt (z konkurencją np. żydowską). Ma zatem ekonomiczne, socjalne podłoże. Nie ma tłumy obserwującego dziwne zachowanie „Karusi”, cierpi w kamiennej pustce miejskiego rynku (Sennett, 1996, s. 295) przypominającego piekło, a jej obłędowi towarzyszy wzruszenie ramion urzędnika, nie mędrca. Niewidzącymi oczyma wpatruje się w rozpalone niebo, które nijak nie może zapobiec jej wewnętrznemu marznięciu. Jest sama w otoczeniu zwierząt, które podobnie jak ona żyją w poniewierce, w drodze ku śmierci. Nikt nie zatrzymuje się przy niej na dłużej, zatem ani „szkiełko i oko”, ani „prawdy żywe” nie towarzyszą jej egzystencji. Społeczna i egzystencjalna samotność nie jest też łagodzona przez utratę pamięci. „Piekło to tragiczne ujawnienie olbrzymiego zasięgu czynów ludzkich, ich absolutnego charakteru: krańcowej wagi życia każdego z ludzi” (*Enfer*, 1977, za: Minois, 1996, s. 365).

„Czy wierzysz w powracające duchy?” – zapytał raz Mickiewicza któryś z przyjaciół. – „Nie, bo nie wierzę w odchodzące” (Konopnicka, 1899, s. 184). Nie jest ważne, czy Mickiewicz tak istotnie powiedział. Dla Konopnickiej, która przytoczyła ten dialog, tak było i to jest właściwy kadr tej na pozór nieromantycznej migawki, zapisu przypadkowego i chaotycznego spotkania anonimowych bytów w anonimowym miasteczku. To jest zasadnicza różnica między pierwszym i drugim ogniwem utworu: możliwość odejścia (woły) i niemożność rozstania (ludzie). Zagadkowy pies-towarzysz, na którego wskazuje urzędnik w ostatnim słowie tekstu, czyni tę narrację jeszcze bardziej nieoczywistą, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę ustalenia współczesnych badaczy świata zwierzęcego, wskazujących na współodczuwanie jako wspólny mianownik materii ożywionej (Waal de, 2019).

5. NARRATOR

O roli narracji i pozycji narratora w nowelistyce Konopnickiej napisano wiele (Brodzka, 1961, s. 204–208). W tym miejscu należy przypomnieć obserwację Andrzeja Gurbiela poczynioną w studium o strategiach lektury spuścizny autora *Romantyczności*:

Najważniejszym kryterium w systemie aksjologicznym Konopnickiej jest [...] bezpośredniość literackiego przekazu, zwykle bowiem wiąże się ona z ważkimi treściami, których podłożem bywa bogactwo wewnętrznego świata [geniusza – B.K.O.], warunkujące wypowiedzanie przezeń idei o ogólnoludzkim znaczeniu (Gurbiel, 1987, s. 125).

Bezpośredniości literackiego przekazu dzięki wykorzystaniu techniki reportażowej, do minimum skracającej dystans między narratorem a przedmiotem opisu (postaci i sytuacji), behawiorystycznym powściągnięciu, czy wręcz zaniechaniu jakichkolwiek podsumowujących komentarzy odautorskich, odwzorowaniu idiolektu bohaterki, trudno temu dziełu odmówić. Czy jednak, zadając jedynie jedno pytanie i ograniczając się do roli medium, czulej kliszy rejestrującej jak najwierniej wydarzenia (zgodnie z maksymą „widzę i opisuję”) tak banalne jak przemarsz wołów pędzonych przez poganiacza i psa, notującej słowa i gesty obłąkanej kobiety, potem napotkanego mieszczanina Konopnicka konfrontuje czytelników z „ideami o ogólnoludzkim znaczeniu”? Mickiewiczowski narrator miał odwagę wejścia w polemikę z ideami uczonego racjonalisty i zaprezentowania swego stanowiska – deklaracji po stronie „wiary i czucia”. Konopnicka milczy. Milczy wymownie. Nie tylko jako generacyjnie należąca do pokolenia podpisującego się pod maksymą *ignoramus et ignorabimus* w kwestiach tak subtelnych jak zaświaty i pośmiertna egzystencja. *Notabene* bohaterka też nie rozmawia z duchami w spersonalizowanej postaci (Zajkowska, 2004), ale z tymi, których jako żywych widziała po raz ostatni, są oni jednak dla niej prawdziwsi niż realnie doświadczalny żar rozgrzanego rynku czy niebezpieczeństwo znalezienia się na drodze stada potężnych zwierząt. Narrator nie opowiada się po żadnej ze stron, jak się wydaje, będąc przekonanym o wymowności obrazu, stanowiącego wgląd w tragedię pewnej rodziny. Stąd cisza. To ona jest głosem nowej *Romantyczności*.

6. WIESZCZKA ANTROPOCENU

W *Agamemnonie* Ajschylosa znajduje się fragment zwany *Mykeński stróż*. Opowiada o strażniku na dachu pałacu, którego zadaniem jest wypatrywanie ognia na horyzoncie, zwiastuna upadku Troi. Kiedy go zobaczy, ma krzyknąć. W końcu, po wielu latach wypatrywania, strażnik dostrzega pożogę, okazuje się jednak, że nie może wypowiedzieć przewidzianych na tę okazję słów. Stoi oniemiały, niezdolny,

żeby się wystawić. W pamiętnym opisie Ajschylosa wydaje mu się, jakby βούς ἐπὶ γλώσση βέβηκεν – „wielki wół stanął [mu] na języku” (Ajschylos, 1989, s. 80). W wersji Seamusa Heaney’a strażnik czuje, że jego język jest „zniechęcony [...] jak opuszczony trap ciężarówka z bydlęciem” (Heaney, 1996, s. 29).

Kiedy rozważam nasze próby mówienia językiem antropocenu, przychodzi mi na myśl tamten strażnik z wołem na języku, niezdolny do wykrzyknięcia na głos słów przestrogi, [...] idea antropocenu raz za razem odbiera nam głos. [...] Mówienie o antropocenie, a nawet mówienie w antropocenie to trudne zadanie. Najlepiej go sobie pewnie wyobrazić jako epokę odchodzenia – gatunków, miejsc i ludzi – dla której poszukujemy języka żałoby, albo – co jeszcze trudniejsze, języka nadziei.

Teoretyczka kultury Sianne Ngai twierdzi, że kiedy znajdujemy się w stanie szoku albo w żałobie, możemy mówić o tych doświadczeniach wyłącznie za pomocą „gęstej mowy” (Ngai, 2005, s. 252). W takich gęstych wypowiedziach [...] zakwestionowana zostaje nasza normalna zdolność do „interpretowania i opowiadania” (Ngai, 2005, s. 250). Występuje wtedy drastyczne spowolnienie i rekursja języka, odtworzenie zmęczenia i dezorientacji na poziomie retorycznym. Czasy zaczynają wchodzić sobie w paradę. Pojawia się „wsteczny przyływ”, utrata potrzeby przyczynowości, nagromadzenie wahań i zająknięć. Nasza mowa upodabnia się do wiru, traci powab, niemal krzepnie (Macfarlane, 2020, s. 422–423).

Konopnicka w *Na rynku* przemawia owym skrzepłym językiem.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Ajschylos. (1989). Agamemnon. W: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej* (s. 5–120). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bachórz, Józef. (2008). O potrzebie scalania polskiego wieku XIX. *Wiek XIX*, 1, s. 7–18.
- Baszanowski, Jan. (1997). *Z dziejów handlu polskiego w XVI–XVIII w. Handel wołami*. Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bobrowska, Barbara. (1997). *Konopnicka na szlakach romantyków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bobrowska, Barbara. (2002). „Wilno i Werki” – czyli Konopnickiej wędrowka po ziemi i niebie. W: Tadeusz Budrewicz, Michał Zięba (red.), *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć* (s. 101–111). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Brodski, Josif. (1996). Ekloga czwarta (zimowa). W: Josif Brodski, *Poezje wybrane* (s. 202–203). Kraków: Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Brodzka, Alina. (1958). *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brodzka, Alina. (1961). *Maria Konopnicka*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Chmielowski, Piotr. (1888). Maria Konopnicka, „Cztery nowele”. *Ateneum*, 1, s. 172–174.
- Gurbiel, Andrzej. (1987). *Konopnicka o Mickiewiczu*. W: Stanisław Burkot (red.), *Maria Konopnicka w siedemdziesięciolecie zgonu* (s. 117–128). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Heaney, Seamus. (1996). Mycenae Lookout. W: Seamus Heaney, *The Spirit Level* (s. 29). London: Farber and Farber.
- Ihnatowicz, Ewa. (2004). *Portrety znajomych Marii Konopnickiej*. W: Tadeusz Budrewicz i Zbigniew Fałtynowicz (red.), *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej* (s. 49–57). Suwałki: Muzeum w Suwałkach.

- Jarowiecki, Jerzy. (1987). *Maria Konopnicka i jej pisma krytycznoliterackie*. W: Stanisław Burkot (red.), *Maria Konopnicka – w siedemdziesięciopięciolecie zgonu* (s. 95–116), Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Kłosińska, Krystyna. (1989). *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Konopnicka, Maria. (1899). *Mickiewicz, jego życie i duch*. Warszawa: Bronisław Natanson; Petersburg: Kazimierz Grendyszyński.
- Konopnicka, Maria. (1911a). List do Antoniego Wodzińskiego. *Kurier Warszawski*, 1, s. 4.
- Konopnicka, Maria. (1911b). O Mickiewiczowskiej „Odzie do młodości”. W: Maria Konopnicka, *O Beniowskim* (s. 45–78). Warszawa: Wydawnictwo Księgarni Stanisława Sadowskiego.
- Konopnicka, Maria. (1915). *Tu się droga zalamala*. W: Jan Czubek (red.), Maria Konopnicka, *Poezje*. T. 6. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa.
- Konopnicka, Maria. (1974). Na rynku. W: Maria Konopnicka, *Pisma zebrane. Nowele, opowiadania, szkice, obrazki* (s. 238–243). Warszawa: Czytelnik.
- Konopnicka, Maria. (1976). Za kratą. W: Maria Konopnicka, *Pisma zebrane. Nowele, opowiadania, szkice, obrazki* (s. 58–101). Warszawa: Czytelnik.
- Konopnicka, Maria. (2015). Szpital żydowski w Warszawie. *Wiek XIX*, 8, s. 549–569.
- Koszutski, Wacław. (1885). *Pomiary i znamiona charakterystyczne najwięcej znanych ras i odmian bydła nizinnego i górskiego według Lehnerta*. Warszawa: Redakcja „Hodowcy”.
- Lubicki, Leszek. *Orka na obrazie. Wiejskie fascynacje gigantów polskiego malarstwa*. Pobrano z: <https://historia.dorzeczy.pl/79886/orka-na-obrazach-wybitnych-polskich-malarzy.html> (dostęp: 20.05.2022).
- Linkner, Tadeusz, Eremus, Katarzyna, Kamola, Elwira (red.). (2016). *Daję przecież cyrograf na duszę. Mroczne sprawy w literaturze XIX i XX wieku*. Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Macfarlane, Robert. (2020). *Podziemia. W głąb czasu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Magnone, Lena. (2011). *Konopnicka. Lustra i symptomy*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria.
- Mickiewicz, Adam. (1986). Romantyczność. W: Adam Mickiewicz, *Wybór poezyj* (s. 99–103). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Minois, Georges. (1996). *Historia piekła*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ngai, Sianne. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Obsulewicz, Beata Katarzyna. (2019). Maria Konopnicka i niedole społeczne. O reportażach w „Świcie”. W: Dorota Samborska-Kukuć, Małgorzata Domagalska (red.), *Dylematy epoki postyżynowej. Księga ofiarowana Profesorowi Bogdanowi Mazanowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* (s. 303–314). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Osiński, Dawid Maria. (2015). Poetka patrzy na szpital. O chorowaniu i żydowskości w warszawskim tekście Marii Konopnickiej. *Wiek XIX*, 8, s. 525–547.
- Pieścikowski, Edward (red.). (1989). *Arcydziela nowelistyki pozytywizmu*. Szczecin: Glob.
- Polkowska, Laura (2020). Językowy obraz piekła w polszczyźnie. W: Brygida Pawłowska-Jądrzyk (red.), *Ogień – siła żywiołu, moc symbolu, potęga wyobraźni* (s. 201–218). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW.
- Prus, Bolesław. (1961). *Kroniki. T. 11*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Prus, Bolesław. (1963). *Kroniki. T. 13*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Romankówna, Maria. (1972). *Maria Konopnicka jako krytyk i recenzent*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sennett, Richard. (1996). *Ciało i kamień w cywilizacji Zachodu*. Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- Sobieraj, Tomasz. (2008). Kulturowy model dziewiętnastowieczności. *Wiek XIX*, 1, s. 19–38.
- Stachura, Renata. (2004). Treściak i Konopnicka o romantykach polskich. W: Aneta Mazur (red.), *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich* (s. 147–157). Opole: Wydawnictwo UO.

- Sztachelska, Jolanta. (1997). „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku: (Prus-Konopnicka-Dygasiński-Reymont)*. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Świętochowski, Aleksander. (1965). Woły. W: Aleksander Świętochowski, *Nowele i opowiadania. Wybór* (s. 192–196). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tomkowski, Jan. (1986). Neurotyczni bohaterowie powieści Prusa. *Pamiętnik Literacki*, 2, s. 27–63.
- Waal de, Frans. (2019). *Wiek empatii. Jak natura uczy nas życzliwości*. Kraków: Copernicus Center Press.
- Wilkoński, Aleksander. (1882). *Woły robocze. Obrazki z życia poczciwców*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Zajkowska, Joanna. (2004). „Zaduszki” Wojciecha Pruszkowskiego i „Z tamtego świata” Marii Konopnickiej. Związki tekstu i obrazu. W: Tadeusz Budrewicz, Zbigniew Fałtynowicz (red.), *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej* (s. 223–237). Suwałki: Muzeum w Suwałkach.
- Zawiańska, Maria. (1978). „Świt” Marii Konopnickiej. *Zarys monograficzny tygodnika dla kobiet*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Data zgłoszenia artykułu: 21.10.2022

Data zakwalifikowania do druku: 06.11.2022

