

Beata K. Obsulewicz

DYM MARIII KONOPNICKIEJ
JAKO DZIEWIĘTNASTOWIECZNY TROP *VANITAS*

Dym nad dymami

Najpierw dwa cytaty z powieści Jerzego Sosnowskiego. Pierwszy, dłuższy, to fragment refleksji Jeża – głównego bohatera, a zarazem narratora tego tekstu, człowieka żyjącego u schyłku wieku XX. Ta wypowiedź nakreśla ramy, w których zamkną się kwestie poruszane w niniejszej pracy.

Niezgoda na okrucieństwo tego świata, na cierpienie i śmierć, tęsknota, pewnie też twórczość [...] to wszystko jest stanem ducha, który nie daje się zamknąć w świecie. Bo to wszystko jest niefunkcjonalne, a cała reszta jest funkcjonalna, czasem przerażająco, ale całkowicie funkcjonalna. Więc może to być ślad Boga. Z tym, że nie ma tu zwykłego wynikania, ruchu rozumu, rozumiesz: tęsknota, niezgoda, skandal są współistotne ze zdaniem *Być może poza moim spojrzeniem jest Bóg*. [...] Zrozumiałem, że to właśnie oznacza dla mnie Kohelet, moja ulubiona Księga. *Marność, wszystko marność* – no wiesz, nie wezwanie do ascezy, ale do przekroczenia. Świat, w którym żyję, świat przed moimi oczami jest nie do zaakceptowania. Ma wiele uroków, tak: *ciesz się młodością, w młodości swojej...*, ale w ostatecznym rachunku istnieje horyzont eschatologiczny. I to, że on jest, to, że go postrzegam, że wiedzę o nim noszę w sobie, to ślad, że jesteśmy nie tylko z tego świata, że jesteśmy wędrownikami i gośćmi. [...] I zrozumiałem też, że o tym, o czymś podobnym, mówi Księga Hioba: że uprawnienia rozumu i instynktu moralnego kończą się tu, po wewnętrznej, naszej stronie horyzontu. Bóg zza chmury odpowiada Hiobowi cudownie nie na temat. Ten mu: dlaczego mnie skrzywdziłeś, a tamten: gdzie byłeś, kiedy zakładałem ziemię... Bo wobec skandalu cierpienia nie ma rozumnej czy zadawalającej odpowiedzi. Kiedy się ją

próbuję formułować, to próbuję się jakby ukryć przed wzrokiem linię widnokręgu. Udawać, że jej nie ma¹.

Cytat drugi to komentarz do teologicznych dywagacji zaprzatających jaźń niewskazanej z nazwiska postaci (wiele wskazuje na to, iż chodzi o Tadeusza Micińskiego) w roku 1910:

[...] *dymów dym, wszystko dym*, przychodzą mu do głowy pierwsze słowa francuskiego tłumaczenia Księgi Koheleta [...]².

Lektura *Wielościanu* w niepokojący sposób ewokuje tematykę jednego z najbardziej znanych, należących do szkolnej klasyki tekstów Marii Konopnickiej. Uwagi Sosnowskiego tworzą nowe, jak się wydaje, konteksty dla odczytań słowa przez autorkę położonego w tytule. Ponadto podsuwają nowe tropy interpretacyjne. Potraktowanie *Dymu* jako pozytywistycznej *glossy* do Koheleta i Hioba, ustawienie go w porządku utworów obrazujących i interpretujących treści wanitatywne zdjąć może z tekstu klątwę nazbyt prostych wykładni, sprowadzających go jedynie do rodzajowego obrazka. Może też być, choć nadziei na to zbyt wielkich niestety nie ma, pretekstem do wyrwania Konopnickiej z krzywdzącego stereotypu autorki chwytającej za czytelnicze serce środkami literacko niewyszukanymi. Stereotyp taki coraz częściej powielany jest w mediach³.

¹ J. Sosnowski, *Wielościanu*, Warszawa 2001, s. 130–131.

² Tamże, s. 141.

³ Przykład z felietonistyki internetowej: „Przyznaję się od razu – od kilkunastu dni zaczynam poznawanie codziennej porcji wiadomości od sprawdzania informacji o sześciolatnim Tomku. Tym, który zatruł się muchomorem i miał przeszczepioną wątrobę. Cieszą mnie wieści, że jego stan się poprawia; dołączają te, że jest gorzej. Zaciskam zęby, gdy czytam, że znów jest w śpiączce, że ma otwartą jamę brzuszną, że wylała mu się żółć. To dziecko bardzo cierpi, więc szepczę do klawiatury «trzymaj się Tomku, będzie dobrze». Ja wiem, że t o s e n t y - m e n t a l i z m, k i c z, K o n o p n i c k a [podkr. – BKO], że podobnie jak Tomek, albo i jeszcze bardziej, cierpi tysiące chorych dzieci. Wiem, że to jednostkowy przypadek, który żyje w przestrzeni publicznej, bo został dobrze nagłośniony. Wiem, ale nie potrafię zdobyć się na wyniosłą oziębłość. I nie mam na to ochoty. Los Tomka bardzo mnie obchodzi. Więc notuję, że trzyizbowy, drewniany dom, w którym mieszka, właśnie jest remontowany. Że jest ocieplany, że będzie miał łazienkę i bieżącą wodę. I nową podłogę. Rodzicom Tomka, ludziom niezamierzonym, pomaga w tym gmina, pomagają firmy, które za darmo dały materiały budowlane. To dobrze, punkt dla chłopca – odhaczam” <<http://fakty.interia.pl/felietony/walenciak/news/walenciak-polska-ratuje-tomka-oby-sie-udalo,1527899>> [dostęp 06.09.2010]. Wpisanie nazwiska Konopnickiej w wyszukiwarce przynosi mnóstwo przykładów w podobnym stylu. Staje się tak, jakby w świadomości powszechnej Konopnicka zarezerwowana była jako dyżurna muza niedoli dziecięcych, bezradności seniorów i emerytów oraz społecznej dysfunkcyjności.

W zapiskach Jeża mowa o nieustannym napięciu między światem postrzeganym i wyobrażonym. O współistnieniu tego, co akceptowalne, i na co zgody być nie może. O jednoczesnej bliskości eschatologii i „świata przed oczyma”. Pojawia się wreszcie warte rozważenia stwierdzenie, że „marność nad marnościami” to wezwanie do przekroczenia. Jaki jest kierunek owego przekroczenia, ku czemu ma ono prowadzić i jakie przesłanki go motywują?

Skojarzenie marności z dymem to znacznie więcej niż metaforyczny, efektowny ornament. Czyż to porównanie nie odsyła do doświadczenia płynności i efemeryczności, na wiele sposobów opisywanych jako konstytutywny składnik nowoczesnego doświadczenia kulturowego? Wystarczy przywołać tytuł głośnej książki Marshalla Bermana „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*⁴ czy zapytać za Jeanem Baudrillardem *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*⁵ Z drugiej strony „marność” jako doświadczenie egzystencjalno-konceptualne wyprzedza „nowoczesność” o tysiąclecie i kumuluje w sobie przemyślenia, obserwacje, lęki i nadzieje wielu minionych pokoleń. Teza wyjściowa, że *Dym* może być tropem czy odsłoną *vanitas* w jej dziewiętnastowiecznej odmianie, że jest próbą wyrażenia odwiecznej idei za pomocą środków artystycznych dostępnych twórcom schyłku wieku XIX, może pokazać pozytywistyczną *differentia specifica*, a przez to stać się przyczynkiem do prześledzenia ewolucji idei oraz do pełniejszego poznania światopoglądu generacji postyczeniowej.

Vanitas vanitatum

Idea *vanitas* jest stosunkowo dobrze rozpoznana w literaturze i sztuce dawnej. Trzeba przypomnieć, że termin *vanitas* w refleksji filozoficznej dotyczyć może wanitatywnej struktury świata i egzystencji w świecie, postrzeganych jako próżnia, pozór, nierzeczywistość, marność, iluzja; ponadto człowieka, w którego naturze obecny jest fałsz, kłam, błąd, „omylna wiara”, zmyślenie, urojenie, nieświadomość, głupota. Odnosić się może także do wytworów i działań ludzkich, jako ich daremność, próżność, bezcelowość, jałowość, złudzenie⁶. Synonimika

⁴ M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.

⁵ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.

⁶ D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 9.

czasownikowa tego leksemu określa sferę pozornej samorealizacji człowieka: robić coś bez celu, żyć pozorami, podróżować daremnie, kłamać⁷. Termin *vanitas* zakorzeniony jest w tradycji judejsko-chrześcijańskiej, obecny w Starym i Nowym Testamencie. „*Katolicka encyklopedia biblijna* definiuje *vanitas* jako próżność miejsca lub danej wartości i brak prawdziwości świata i życia”⁸. To wada ludzkiej kondycji znana Bogu (zob. Księga Psalmów, 1 Kor 3, 20). Toposy marności (*theatrum mundi*, życie snem, *ubi sunt peregrinatio vitae* itd.) wyrażają „pewną ogólną myśl o świecie, który jest nieprzyjazny lub wręcz wrogi człowiekowi”, skazany na zagładę przez czas. Człowiek natomiast zagubiony jest w ziemskich wartościach, rozdarty między postawą hedonistyczną i medytacyjną⁹. Prawdę tę wyrażają symbole nietrwałości i niestałości. „*Vanitas* w formie obrazu plastycznego przeniknęła do sztuk wizualnych”¹⁰, by od średniowiecza dobrze się w nich zadomowić jako temat martwych natur, rzeźb, przedstawień sztuki nagrobkowej, przypominając o przemijaniu, względnej wartości ziemskich zaszczytów i bogactw oraz o nieuniknionej śmierci¹¹. W tej postaci miała często walor moralistyczno-dydaktyczny, podobnie jak w tematach literackich.

Archetypiczna materia idei marności, zobrazowana w symbolach wani-tatywnych, jak stwierdza Danuta Künstler-Langner – jest uniwersalna; rozciąga się od starożytności po późniejsze epoki¹². O ile wiemy sporo na temat jej artystycznych realizacji w sztuce nowożytnej, o tyle stosunkowo słabo rozpoznane są jej przejawy w kulturze XIX wieku. Należy tu od razu stwierdzić, że *vanitas* to termin zakresowo pojemniejszy od zagadnienia szeroko pojętej tanatologii. Miejsce śmierci w antropologicznych projektach wieku XIX jest stosunkowo dobrze rozpoznane, a przynajmniej stało się tematem wielu analiz literackich i ikonograficznych¹³. Dotyczy to również prac Konopnickiej, która sięgała po

⁷ Tamże, s. 10.

⁸ *Catholic Biblical Encyclopedia. Old Testament*, New York 1956, s. 1009 (cyt. za: D. Künstler-Langner, dz. cyt., s. 11).

⁹ D. Künstler-Langner, dz. cyt., s. 192.

¹⁰ Tamże, s. 11

¹¹ B. Purc-Stępniaak, *Kula jako symbol vanitas*, Gdańsk 2005.

¹² D. Künstler-Langner, dz. cyt., s. 192.

¹³ Warto tu przypomnieć prace dla tej tematyki podstawowe: Z. Mocarska-Tycowa, *Śmierć w prozie realistów*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993; *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska i U. Kowalczyk, Warszawa 2002; A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX*

tematy związane z martwą naturą, żałobą, samobójstwem, kulturowo-obyczajowym przeżywaniem śmierci¹⁴. Ale z opisem obecności i przeobrażeń idei *vanitas* w XIX wieku jest dużo gorzej.

Z powodu nieobecności szczegółowych prac o tym zagadnieniu zakładać jedynie można, że na przeobrażenia w odziedziczonych po przodkach „intuicji wanitatywnej” i środkach jej ukazywania, wpływ będą miały okoliczności historyczno-społeczne, takie jak zmiany w społecznej stratygrafii wywołane masowymi ruchami społecznymi, nowe funkcje społeczne i rodzinne kobiet i mężczyzn, przyspieszenie rozwoju cywilizacyjnego, widoczne zwłaszcza w sferze technicznej. Ponadto badacz dziewiętnastowiecznej *vanitas* wziąć będzie musiał pod uwagę zmiany w zakresie wiedzy filozoficznej, przede wszystkim w antropologii, która nie pozostała obojętna na ustalenia nauk przyrodniczych i rewelacje wynikające z prac psychologów i psychiatrów. W tym miejscu z pewnością ustalić trzeba znaczenie powszechnego w drugiej połowie wieku XIX odczucia narastającej melancholii, depresji, inwazji „czarnych słońc”¹⁵ i neuroz, wyrażającego się uchwytłą w badaniach literackich topiką¹⁶. I wreszcie za-

wieku, Opole 2001; A. Lubaszewska, „*Życie-Śmierci doskonałość*”. *Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995; J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 435–454; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie wrzesień-listopad 2000 [konsultacja naukowa wystawy i katalogu M. Poprzęcka; koncepcja A. Król; red. E. Ryżewska], Kraków 2000; W. Dobrowolska, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927.

¹⁴ B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XLIX” 1997, z. 315, s. 3–18; A. Brzuska-Kępa, „*Idziesz do mnie przez skoszone łąki*”. *Obrazy i pejzaże śmierci w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, Kraków 2002, s. 194–200; S. Wysłouch, *Portrety samobójców w nowelistyce Marii Konopnickiej*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski i T. Sobieraj, Poznań 2002, s. 109–121; B. Bobrowska, „*Na drodze*” – w poszukiwaniu centrów znaczenia, w: tejsze, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997; R. Koziołek, I. Gielata, „*Nasza szkapa*” – przypowieść antropologiczna, „*Świat i Słowo*” 2005, nr 1, s. 169–184; B. K. Obsulewicz, „*Pietas*” według Konopnickiej. *Dwie obserwacje*, w: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX wieku i początku XX wieku*, red. J. A. Malik, Lublin 2008, s. 103–125; G. Legutko, *Nekropolie Marii Konopnickiej. Rekonesans*, w: *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, red. I. Wiśniewska i B. K. Obsulewicz, Lublin 2010, s. 329–354.

¹⁵ Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.

¹⁶ Wiele na jej temat: K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988; A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.

gadnienie fundamentalne: zmiany w sferze religijności (takie jak np. pluralizm i synkretyzm religijny, transformacje w łonie chrześcijaństwa, religijność poza-konfesyjna, areligijność, kontestowanie duchowego wymiaru człowieczeństwa i potrzeb religijnych), widoczne również w obrębie języka symboli religijnych. Te ostatnie kwestie, wskazywałam już na to¹⁷, domagają się wnikliwego i rzetelnego oglądu historyków religii, teologów, ale też przedstawicieli innych dyscyplin humanistycznych.

Dopiero uwzględnienie sumy tych komponentów umożliwi przygotowanie gruntu do badań nad stwierdzeniem miejsca *vanitas* w modelu formacji kulturowej zwanej *dziewiętnastowiecznością*¹⁸. Dlaczego warto badania takie podjąć? Gdyż w ich efekcie okazać się może, choć wcale nie musi, że „stara” *vanitas* jest jednym z „najnowocześniejszych” wynalazków ludzkości.

Metamorfoza

Dym Konopnickiej czytać można jako tekst o entropii, ale i o metamorfozie. Nawet pobieżna znajomość fabuły opowiadania pozwala na wpisanie autorki na listę osób powtarzających słynne *proemium* Owidiusza:

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*¹⁹

„Opiewać ciała zmienione w nowe kształty”, nawet jeśli są to tylko kształty projektowane, to znaczy ukazywać płynność wszystkich form egzystencji²⁰. Zmienność jako zasada wszechświata interesowała filozofów greckich i rzymskich (Lukrecjusz, *De rerum natura*). Zgodnie z przekonaniem chrześcijańskimi *vita mutatur, non tollitur* – życie zmienia się, ale się nie kończy. U Owidiusza,

¹⁷ B. K. Obsulewicz-Niewińska, „*Nieobałamucona wrażliwość*”. *Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008, passim.

¹⁸ Zob. T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2008, s. 19–38.

¹⁹ „Pragnę opiewać ciała zmienione w nowe kształty. Sprzyjajcie mym zamiarom bogowie (bo to wy jesteście sprawcami tych zmian) i prowadźcie mą pieśń od początku świata aż do naszych dni!” (przeł. S. Stabryła; zob. S. Stabryła, *Wstęp*, w: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, wyd. 2 zmien., Wrocław 1996, s. LXIII).

²⁰ Tamże, s. LXXIV–LXXV.

czerpiącego inspiracje z mitów, metamorfozy zawsze miały element cudowności, uwzględniały boski pierwiastek w inicjowaniu i przebiegu przemian. W świetle Biblii gwarantem zmiennego, acz niekończącego się życia jest Bóg. Autorkę *Imaginy* fascynowała tematyka rozpadu (śmierci) i odrodzenia w innym kształcie²¹, w mówieniu o tych treściach posługiwała się połączoną refleksją antyčno-chrześcijańską. Czy w metamorfozie opisanej przez Konopnicką („Dym ten wszakże nie przybierał już teraz dawnych rozlicznych kształtów, tylko zawsze zamieniał się w mglistą postać jej drogiego chłopca” (D, 275)²² znaleźć można także ślad wskazanej fascynacji?

Pytanie o metamorfozę nie jest bynajmniej w tym wypadku ograniczeniem do ukazania tropów wiążących autorkę *Dziadów* z szacowną (owidiańsko-biblijną) tradycją literacką. *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?* – wokół tak postawionego pytania ułożyły się wypowiedzi współczesnych filozofów, antropologów i kulturoznawców, diagnozujących stan kultury współczesnej²³. Zresztą problem ten nurtuje nie tylko polskie środowisko naukowe. Rozliczne prace wzmiankowane w rozprawie Andreasa Dorschela *Verwandlung. Mythologische Ansichten, technologische Absichten*²⁴ ujmują fenomen przemiany ze stanowiska teologicznego, filozoficznego, ale także bio(techno)logicznego. Autorzy tych dzieł traktują metamorfozę, a dokładniej: jej granice, jako kwestię kluczową dla współczesnej nauki, nieobojętną też dla sfery światopoglądowej współczesnych ludzi. Uwagi powyższe nie chcą wcale sytuować Konopnickiej wśród pionierów dzisiejszej epistemologicznej refleksji nad metamorfozą. Byłaby to uzurpacja, zupełnie zresztą Konopnickiej niepotrzebna. To, że autorka *Dymu* jest dzieckiem wieku serio traktującego postulaty ewolucjonizmu (w filozofii, biologii, antropologii kulturowej) – to fakt. Czy jednak mimo to *Dymowi* nie jest bliżej do najprostszych pytań o „horyzont eschatologiczny”, o ocalającą przed całkowitym przeminięciem moc pamięci i miłości?

²¹ Zob. B. Bobrowska, *Eleuzyjsko-chrześcijańska symbolika siewcy i ziarna w wierszach kryptopatriotycznych*, w: tejże, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 192–265.

²² Wszystkie cytaty z *Dymu* podaję za edycją: M. Konopnicka, *Nowele*, red. A. Brodzka, t. 2, Warszawa 1974, s. 265–275. Litera D oznacza *Dym*, po przecinku umieszczam nr strony.

²³ *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?*, red. J. Kmita, Poznań 2001.

²⁴ Zob. A. Dorschel, *Verwandlung. Mythologische Ansichten, technologische Absichten*, Göttingen 2009.

Elegia na odejście

Ten niewielki objętościowo utwór został włączony do cyklu *Na drodze*, opublikowanego w Krakowie w roku 1893. Wedle ustaleń Justyny Leo pierwodruk dzieła ukazał się w „Kurierze Codziennym” 1890, nr 5. Wydania osobne – w Warszawie w roku 1899 i 1902²⁵. Ustalenia edytorce korygują informacje przedstawione przez Alinę Brodzką, która wskazywała na zbieżność powstania *Dymu* z czasem tragicznej śmierci najstarszego syna poetki, Tadeusza (12 stycznia 1891 roku). Badaczka wskazywała na ów tekst jako „symboliczne odsubiektywizowane pogłosy tego przeżycia w jej [M. Konopnickiej – BKO] twórczości”²⁶. Rozstrzygnięcia zdeterminowane datą druku każą uznać, iż tekst wyprzedza osobiste doświadczenie autorki, a nie jest jego echem. Wszakże należy przyznać rację Brodzkiej, gdy dosłuchuje się w wymowie tekstu tonu funeralnego.

Co więcej, jeśli zgodzić się z nowożytnym rozumieniem elegijności, której wyznacznikami są: treść poważna, refleksyjna, utrzymana w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, odniesienia do spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość)²⁷, można byłoby dopatrzeć się w *Dymie* elegii prozą. Pisał Zbigniew Herbert w roku 1990, sto lat po publikacji noweli Konopnickiej w „Kurierze Codziennym”:

[...] jeżeli o was mówię
to chciałbym tak mówić
jakbym wieszał *ex voto*
na strzaskanym ołtarzu.²⁸

Narrację *Dymu* wiele łączy z gestem wieszania *ex voto* na strzaskanym ołtarzu.

Makatka i makietka

Interpretatorzy tego opowiadania podkreślali rolę tytułowego motywu. Zdaniem Brodzkiej jest to element narracji o znaczeniu kompozycyjnym,

²⁵ Zob. J. Leo, *Źródła i ważniejsze przedruki tekstów*, w: M. Konopnicka, *Nowele*, s. 510.

²⁶ A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 215.

²⁷ Zob. J. Sławiński, *Elegia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popraw., Wrocław 1998, s. 126; *Elegia poprzez wieki*, red. I. Lewandowski, Poznań 1995.

²⁸ Z. Herbert, *Elegia na odejście piór, atramentu lampy*, w: tegoż, *Elegia na odejście*, wyd. 2, Wrocław 1995, s. 49.

„towarzyszy jej jako [...] stały akompaniament”, służy jako wykładnik, sublimacja i emanacja stanów psychicznych bohaterki²⁹. Zgodnie ze swym kulturowo-mitycznym znaczeniem dym to *axis mundi*, jest bez wątpienia zwornikiem tego tekstu i jego rola nie zostaje nigdy zakwestionowana; przeciwnie: konsekwentnie wzbogacana o coraz nowe znaczenia³⁰. Wokół tego motywu Konopnicka buduje *theatrum mundi*. Dba o to, by role w tym teatrze pozostały silnie sfunkcjonalizowane, choć jednocześnie wyposażone w rysy indywidualizujące i osadzone w szczegółowo zarysowanym tle. Maria Konopnicka miała skłonność do myślenia kategoriami teatralnymi, sporo jej nowel bez większego trudu dałoby się przekształcić w jednoaktówki. W *Dymie* mamy makietę relacji międzyludzkich; czystą laboratoryjnie wręcz potraktowaną sytuację. Dlatego zasada się ona na opozycjach i dopełnieniach: matka – syn, staruszka – młodzieniec, fabryka³¹ – facjatka, dom – świat, dzień – noc, góra – dół, sen – jawa, życie – śmierć. Można to kontynuować: wielka fabryka – mała facjatka, dym z komina – dym z domowego ogniska. Konopnicka zgodnie z wytycznymi realizmu podaje szczegóły osadzające rzecz w realiach XIX wieku, dotyczą one przede wszystkim materialnego ubóstwa klasy robotniczej. Z realistycznym prawdopodobieństwem wiąże się ponadto typ śmierci młodego bohatera. Istotnie w dobie „dzikiego kapitalizmu” śmierć wskutek wypadków w przemyśle zbierała wielkie żniwo³². Ale winy za śmierć chłopca Konopnicka nie chce zrzucić jedynie na wadliwy system ekonomiczny. Gdyby na tym jej zależało, na wyeksponowaniu krytyki społecznej, nie podkreślałaby niefrasobliwej gorliwości nowicjusza w dorzucaniu do kotła („za siebie i za palacza pracując” [D, 265]). Autorka *Martwej natury* troszczy się o to, by mimo ascetyzmu głównej historii rozgrywającej się w krótkim czasie, ograni-

²⁹ A. Brodzka, dz. cyt., s. 117.

³⁰ Symboliczne znaczenia dymu w kulturach zob. M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 37; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 78–80; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 121.

³¹ Fabryka jest zakładem metalurgicznym: „gorzała ona wprost facjatki długim szeregiem oświetlonych migotliwie okien, huczała wewnętrzną pracą płuc swych olbrzymich, szczękała żelastwem, dźwięczała biciem młotów, zgrzytała zębami pił, syczała żądlami topionych metalów” (D, 269). Na marginesie poruszyć warto dwie sprawy. Temat robotnika przemysłu ciężkiego, jedynie zasygnalizowany tutaj, rozwinięty zostanie w bardziej autonomiczny obraz w prozie Żeromskiego. Huta/odlewnia jest nowoczesną kontynuatorką kuźni. Konopnicka podkreśla dumę kotłowego z powodu pracy w tym miejscu (zob. M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mít, alegoria, symbol*, Warszawa 1972).

³² O śmierci w konsekwencji złych warunków pracy zob. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008, s. 579.

czonej przestrzeni, między dwoma bohaterami, w tle „zagrały” cztery żywioły. Najistotniejszym z nich jest oczywiście żywioł powietrza (dym modulowany wiatrem i warunkami atmosferycznymi), ale bodaj równie istotny – żywioł ognia (płonący piec i piorun). Inne żywioły są zdecydowanie skromniej reprezentowane: woda jako podstawa zup, kamień (ziemia) jako człon metafory przywołany w momencie otrzymania wiadomości o śmierci syna. Ale są i w opowiadanie wnoszą swe kulturowo-symboliczne sensy³³, w sumie składające się na wrażenie zintegrowanej, materialnej pełni. Konopnicka starannie opracowuje również wątki temporalne. Czas w tym dziele nie jest tylko tłem. Zwracanie nań uwagi: na miary dobowe, pory dnia i roku, na rytm posiłków, wstawania do pracy – podkreśla jego istotność, jego egzystencjalną wartość. Od regularności i niezmienności czasowych sekwencji wprost zależy szczęście bohaterów. *Dym* jest pochwałą potocznej codzienności, „nobilizacją makatki”, przez którą „prześwieca wyższy porządek, inny świat”³⁴. Jasne, wzór makatki jest idealizowany: *ora et labora*, szacunek i czułość przejawiające się w relacjach rodzinnych, obrazy poświęcenia i pomocy niesionej sobie dniem i nocą. Relacja ubogiej wdowy i umiłowanego jej syna dzieje się „na wzór” przywoływanej innej pary: Matki Bożej i jej Syna. Ograniczenie przestrzeni do wnętrza skromnej izby nie izoluje: żyje ona w połączeniu z mechanizmem fabryki i ze „światem osobnym” w bogactwie form ujawniającym się w słupie dymu. Korelacja niemal idealna: „oddechy fabryki i facjatki niknąc w przejrzystych lazurach się łączą” (D, 266). Spojrzenie na tak utkany obraz przybliżyła do goetheańskiej tęsknoty: „chwilo trwaj, jesteś piękna”.

Strategia pisarska Konopnickiej idzie jednak wspak schematom *biedermeierowskiemu*. Im bardziej chce się ocalić stabilność scenografii, a tego pragnie czytelnik, złożyć obietnicę zwykłego szczęścia jako nagrody za ład (cnotę), tym bardziej realna staje się iluzoryczność, sytuacyjność, nietrwałość tego przedsięwzięcia. Jak każdej scenografii, i tej celem jest demontaż.

Albo inaczej: dym za oknem składa się z zespołu form, w którym doszukać się można elementów zoomorficznych, zdeformowanych kształtów „mar nieziemskich” i przedstawień naśladowujących świat realny. To namiastka, ale i alternatywa świata empirycznie dostępnego, jego substytut. Świat obok, istniejący „w pobliżu” człowieka. W momencie śmierci Marcysia ów „świat równoległy”,

³³ Zob. *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

³⁴ Zob. J. Kubiak, *Dwa światy i święta codzienność*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stifera do współczesności*, red. G. Borkowska i A. Mazur, Opole 2007, s. 239.

uzupełniony zostanie o brakujący personalny element. Odjęcie jednego elementu układanki umożliwia przeniesienie go w inną. Ramy obydwu światów są równie umowne.

Życie snem

Egzystencja bohaterów opowiadania manifestacyjnie rozłamuje się na połowy, gdy Marcysiowi śni się nocny koszmar. Konopnicka pisze swój tekst w czasach, gdy nad znaczeniem snów i nad ich językiem pracuje Zygmunt Freud, zaś prace w tej dziedzinie kontynuować będą Carl Gustaw Jung i Alfred Adler³⁵. W świecie zrationalizowanym sen traktowany jako bezpośredni, w dodatku wiążący, komentarz do jawy budzi nieufność. Posługując się wiedzą naiwną, zawartą w senniku, matka stara się unieważnić niepokojący prognostyk, zreinterpretować jego znaczenie, przekierować jego ambiwalentny sens w stronę przyjazną dziecku. Czy gdyby rozumiała język snów i mogła skonfrontować się z pochodzącym z podświadomości przesłaniem, odrzuciłaby próżne i fałszywie pocieszające wizje weselne, a zaleciła synowi maksymalną ostrożność w miejscu pracy? Tak postawione pytanie nie doczeka się, rzecz jasna, odpowiedzi.

Czytelnik *Dymu* pozostaje z przekonaniem, że sen jest sprzężony z jawą i w przejmujący sposób objawia ograniczenia ludzkiej kondycji. Bowiem żadna wiedza, ani ta zdobyta pracą intelektu, ani podarowana w drodze sennego objawienia, nie chroni przed nadchodzącą tragedią. Od momentu dramatycznego przebudzenia chłopak jest już właściwie skazany wyrokiem jakiejś niewidzialnej siły, która dotąd była ukryta, przyczajona. Jeśli do momentu snu „jednoaktówka” Konopnickiej ograniczona była do dwóch „aktorów”, to od tego momentu jest ich troje, choć jeden niewidzialny, jedynie przeczuwany. Ta nie-ludzka Siła komunikuje się jednak z człowiekiem za pomocą ludzkich zmysłów. Jedyną odpowiedzią człowieka na jej obecność jest wiara i nadzieja w boskie *auxilia* („Albo na to Pan Bóg miłosierny pioruny w niebie chowa, żeby zaś nimi wdowie niebogiej jedyne synaczka ubijać? Nie da tego Pan Jezus i ta Matka Przenajświętsza” [D, 273]), którą zakwalifikować można jako samoułudę tym łacniej, że jest nieefektywna. I czekanie na potwierdzenie przeczucia czynem. To zarazem oczekiwanie na moment, gdy fizyczna egzystencja na powrót złączy się ze snem, gdy jawa i sen (*visio*) przestaną być opozycjami. Te same atomy,

³⁵ E. Sienkiewicz-Hippler, *Psychologia i parapsychologia snów*, Białystok 2004.

tylko w innych stanach skupienia. Człiekopodobny dym, gnany kosmicznym wiatrem, drwi z ludzkich zmaterializowanych krzątań wokół zatrzymania życia. Wyciągnięte ręce osieroconej matki pozostają puste.

Liść laurowy

To bodaj najciekawszy fragment *Dymu*. Południe, skromny obiad, uczta ubogich:

– Mamo, jeść! – wołał [Marcyś – BKO] już od progu [...]. A matka rozpościerała tymczasem na stole piękną żółtą serwetę, w niebieskie jelenie wyrabianą, i stawiała głęboką fajansową wazkę krupniku, barszczu z rurą albo grochówki z wędzonką, albo też zacierkę, jak tam wypadło. Obok wazki wstępował na stół chleb w dużym bochnie, główna tego posiłku podstawa.

(D, 267)

Gdy potrawy prędko znikają ze stołu, matka wymawia się od spożywania ich, twierdząc, że jej nie smakują.

– Co mama chce od tego barszczu? – pytał. To królewski barszcz!

– Byłby on, byłby, synku – odpowiadała mrugając oczami – tylko że mi do niego bobkowego liścia przybrakło...

(D, 268)

Zanim Konopnicka zaanonsuje „Ale jednego razu” (D, 270), czyli określi *terminus a quo* wyraźnej ingerencji Nadprzyrodzonego w losy wdowy i jej syna, przedstawi najzwyczajniejszą relację z niewyszukanego robotniczego posiłku. Dlaczego w usprawiedliwieniach matki nie pojawił się pieprz, sól, kminek, majeranek, pietruszka? Dlaczego autorka w tym miejscu i momencie przywołała liść laurowy? Liść bobkowy (wawrzynowy) w kuchni znany jest jako przyprawa, podnosi wartość smakową potraw. W tradycji mitologiczno-magicznej rola jego była znacznie poważniejsza. Wawrzyn był atrybutem Artemidy, Dionizosa, Asklepiosa. Jego zapach miał bronić przed zarazą, zgnilizną i butwieciem, także przed złymi duchami. Wawrzyn miał również bronić od uderzeń pioruna jako rzekome jedyne większe drzewo, w które piorun nie bije (*fulmine sola non icitur* [Pliniusz Starszy 15, 30]). Tyberiusz i inni cesarze nosili wieńce laurowe, zwłaszcza w czasie burzy³⁶. Laur – drzewo wiecznie zielone – to znak

³⁶ W. Kopański, dz. cyt., s. 445.

triumfu nad przemijalnością, znak wiecznego życia³⁷, drzewo o właściwościach profetycznych, wykorzystywane w misteriach.

W kulturowo-magicznym kontekście informacja matki „bo mi bobkowego liścia przybrało” brzmi niczym wyraźna uwertura do zbliżającej się tragedii. Jej akt następny to sen, ostatni – wybuch pieca. Deliberując, można spytać: a gdyby matka nie wspomniała o braku bobkowego liścia, czy лихо spałoby, synowi nie śniłyby się sny o piorunach przeszywających mu pierś, piorun spokojnie drzemałby w brzuchu fabrycznego kotła?

Na ile Konopnicka zdawała sobie sprawę z wartości symboliczno-magicznej kulinarnych dodatków, spekulować dziś trudno, zatem i oceniać jej świadomą strategię pisarską. Ale niezależnie od genezy intencji artystycznych, lepiej wybrać nie mogła. Czy człowiek pomaga swemu przeznaczeniu, nieświadomie z nim współpracując? Na ile jest współautorem gry, w której gra rolę? Na ile jest współodpowiedzialny, zatem i współwinny? To oczywiście pytania, które wykraczają poza empirycznie weryfikowalną odpowiedź. Jedyne co wolno, to ograniczyć się do spekulacji. Warto pamiętać, że gdy Konopnicka pisała swój tekst, ukazała się pierwsza edycja *Złotej gałęzi* Jamesa George’a Frazera (1890). Magiczna tkanka *Dymu* uaktywnia się w sferze nieświadomionej i podświadomej: w snach i „powiedzeniach”.

Śmiercionośny wybuch, w którym piec ognisty upomina się o młodzianka, nie oszczędza także matki. Piorun rykoszetem trafia i w nią, której „bobkowego liścia przybrało”; jego zamieniając w dym, ją obracając w kamień:

Wdowa jak stała, tak skamieniała słupem. Ani jednego krzyku nie wydały jej zmarwiałe usta. Tylko siwe włosy podniosły się nad czołem, tylko rozszerzone źrenice zbieleły jak u trupa nagłą jakąś zgrozą... Może nawet nie słyszała dzikiego wrzasku, jaki bił z ulicy.

(D, 274)

Zofia Mocarska-Tycowa zauważa, że Konopnicka nie epatuje swych czytelników drastycznymi opisami momentu śmierci i materialnymi jej symptomami³⁸. Prawda. Większość obrazów śmierci w jej tekstach ma kulturowe wzorce. Ten rodzaj agonii, który zapisany został w powyższym cytacie, to *compassio*. Ale odmiennie niż w Świętej Historii snuje w *Dymie* ciąg dalszy fabuły. Dym dymów i pustka stanowią zamknięcie tego tekstu. Nie pada żadne słowo konsolacji.

³⁷ M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół. Czy kwiaty i liście, zapachy i znaki zodiaku wpływają na stosunki między ludźmi? Odpowiedź tradycji mitu i literatury u progu trzeciego tysiąclecia*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 70–71.

³⁸ Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 134.

Linia

Jak zakończyć tę pierwszą, szkicową próbę zmierzenia się z tropami waniatywnymi w jednym z najbardziej znanych, a jednocześnie najtrudniejszych tekstów Konopnickiej? Trzeba by w tym miejscu mówić wbrew milczeniu rozciągniętemu wołą autorki nad ukazaną sytuacją. „Wobec skandalu cierpienia nie ma rozumnej czy zadawalającej odpowiedzi. Kiedy się ją próbuje formułować, to próbuje się jakby ukryć przed wzrokiem linię widnokregu”. Ale „tęsknota, niezgoda, skandal są współistotne ze zdaniem *Być może poza moim spojrzeniem jest Bóg*”³⁹. Konopnicka zostawia swego Hioba w absolutnej ciszy i samotności. Żadnych głosów, ni ludzkich, ni Boga. Konfrontuje go wszakże z wertykalną linią dymu, którego „sine słupy biją w górę” (D, 274). I tylko ta linia, ten niemo ukazany kierunek od ogniska domowego ku sublimacji, tylko ta linia scala płaszczyznę doczesnego skandalu z płaszczyzną nieśmiertelnego „być może”.

W epokach wcześniejszych w tym miejscu czekały na „wędrowców i gości” solidne trakty. Ale czy człowieka współczesnego nęcą solidne trakty?

Beata K. Obsulewicz

Maria Konopnicka's "Dym" as a Nineteenth-Century Vanitas Trope

An attempt is offered at a reading of one of the best-known short stories by Maria Konopnicka in the context of vanitative topoi. The imaging in *Dym* is rooted in the biblical tradition, ancient culture and artistic tradition (e.g. substantial transitoriness of existence, *theatrum mundi*, life as a dream, etc.), which in Konopnicka's oeuvre is masterly twined, in terms of literary technique, in a sophisticatedly simple plot. Through the proposed analysis of this imaging, a need is indicated to reflect upon the reception of the *vanitas* notion in the output of authors of the latter half of 19th century.

³⁹ Zob. przyp. 1.