

Iwona Puchalska  
Uniwersytet Jagielloński

## Spojrzenie, wizja, opowieść – *Lituania* Marii Konopnickiej

Utwory Konopnickiej nawiązujące do cyklów Grottgerowskich określano zazwyczaj mianem literackich ilustracji; tak nazywała je zresztą sama poetka w swoich listach<sup>1</sup>. Pojęcie ilustracji, narzucające się w tym przypadku automatycznie przez analogię do dobrze znanego zjawiska edytorskiego, charakteryzuje się specyficznym zwrotem, gdyż z założenia w tego typu relacji plastyczno-literackiej jeden z jej elementów – ten, który powstał wcześniej – jest postrzegany jako prymarny, „wyjściowy”, oryginalny. Ilustracja bowiem *ex definitione* tworzona jest *bądź jako czynnik mający ułatwić zrozumienie [...], bądź jako ozdoba*<sup>2</sup> wcześniejszego utworu. Tym samym jedną z głównych kategorii pojawiających się w opisie takiej relacji jest kategoria wierności<sup>3</sup>. Podobnie zresztą rzecz się ma, jeśli zamiast ilustracji użyjemy pojęcia adaptacji, przekładu intersemiotycznego czy nawet ekfrazy (choć ten ostatni termin wydaje się tu najbardziej wątpliwy). W takim ujęciu – z użyciem kryteriów wierności i adekwatności – rozpatrywali grottgerowskie cykle Konopnickiej zarówno jej współcześni, jak i dwudziestowieczni ko-

---

<sup>1</sup> List do J. Vrchlickiego z 1886 roku; zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1973, t. III, s. 230.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Ilustracja*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński et al., Wrocław 1989, s. 193.

<sup>3</sup> Na temat sposobów pojmowania „wierności” ilustracyjnej por. między innymi A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959; K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986; S. Wyśłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; *Oblicza kultury książki*, red. M. Komza, Wrocław 2003.

mentatorzy: szeroko zakrojoną próbę takiego porównania – w optyce strukturalistycznej – przeprowadził na przykład w latach osiemdziesiątych Wiesław Olkusz<sup>4</sup>. Wkrótce po nim Justyna Leo<sup>5</sup> – idąc tropem Kazimierza Wóycickiego – analizowała je w kategoriach poetyckiej transpozycji, eksponując autonomiczność utworu poetyckiego i wskazując na obrazowanie symboliczne jako na obronę przez poetkę taktykę *nie dopełniania, lecz zastępowania kartonu Grottgera*<sup>6</sup>.

Można jednak spojrzeć na tego typu intersemiotyczne mariaże jeszcze inaczej: jako na konstrukcje w typie bricolage'owym<sup>7</sup>, w których zawieszony zostaje zarówno przyczynowo-skutkowy porządek kierunku i następstwa inspiracji, jak i kategorie wierności i adekwatności, a obraz i słowo jawią się jako równoważne elementy nowej, syntetycznej całości. Takie ujęcie wymaga przyjęcia swoistej postawy odbiorczej, dla której istotę obcowania z dziełem stanowi nie konfrontacja elementów pochodzących od różnych autorów i należących do różnych porządków semiotycznych, lecz odbiór całościowy, zawieszający przedział między nimi. Byłaby to perspektywa z założenia *niekomparatystyczna* (mimo że wymagająca przejścia przez granicę „języka” dzielącego różne sztuki), ponieważ trudno mówić o porównaniu między elementami jednego, integralnego dzieła. Dodać należy, że tego typu kompozycje, w które obfitowała epoka romantyzmu, mogą naturalnie wiązać ze sobą rozmaite dziedziny sztuk: literaturę i sztuki plastyczne (jak w interesującym nas przypadku), sztuki plastyczne i muzykę (jak na przykład w cyklu *Lata pielgrzymstwa* Ferencza Liszta) czy też muzykę i literaturę (czego klasycznym przykładem są Kornela Ujejskiego

<sup>4</sup> W. Olkusz, *O zainteresowaniach malarskich M. Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka. W siedemdziesięciopięciolatek zgonu*, red. J.Z. Białek, J. Jarowiecki, Kraków 1987, s. 158–177; por. idem, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.

<sup>5</sup> J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, Warszawa 1992, s. 16–18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>7</sup> Używam terminu *bricolage* w rozumieniu zbliżonym do tego, w jakim występuje on w odniesieniu do sztuk plastycznych, niezależnie od znaczeń przypisywanych mu na przykład przez Claude'a Lévi-Straussa (*Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1961) czy Ryszarda Nycza (*Sylwy współczesne*, Kraków 1996). W takim ujęciu można, jak sądzę, lepiej przedstawić zjawiska, które angażują nie tylko muzykę i literaturę, ale i na przykład elementy dramatyczne (co starałam się ukazać w artykule „Majsterkowanie” *Mozartem*. „Dziadów” część III a „Don Giovanni”, „Wielogłos” 2007, nr 1, s. 69–80).

„tłumaczenia” Chopina i Beethovena). Andrzej Hejmej, opisując tego typu zjawiska muzyczno-literackie, posłużył się określeniem „partytura literacka”<sup>8</sup>, jednak terminem bardziej uniwersalnym – ponieważ dającym się zastosować do opisu interferencji między wszystkimi sztukami – wydaje się pojęcie *bricolage*, w które wpisana jest idea tworzenia jakości nowej częściowo z wykorzystaniem konstrukcji istniejących. Zjawiska tego typu, co grottgerowskie cykle Konopnickiej, otwierają więc dwie (przynajmniej) możliwości odbioru. Pierwsza z nich to lektura tradycyjnie porównawcza, uwzględniająca granicę między kodami językowymi i eksponująca autonomię poszczególnych dzieł, czyli lektura intersemiotyczna, druga zaś możliwość to ujęcie, które można nazwać synchronosemiotycznym, gdzie różnorodność zastosowanej materii twórczej nie stanowi przeszkody w odbiorze obu utworów jako składników harmonijnej i komplementarnej całości, odwołującej się symultanicznie do różnych zmysłów i władz poznawczych człowieka; ujęcie, w ramach którego instancje autorskie oraz ich ewentualne intencje marginalizowane są na rzecz *intentio operis* czy też raczej – *intentio operae*. Ilustrowane przez tę łacińską grę słów pomnożenie ma swoje znaczenie, bowiem w istocie opera, pojmowana jako summa sztuk wszelakich, stanowiła przecież przez cały wiek XIX idealny wzór dzieła absolutnego.

Przy przyjęciu modelu synchronosemiotycznego pojawia się jednak istotne pytanie o sposób percepcji cyklu Grottgerowskiego. W przypadku dzieł literackich realizujących poetykę muzycznej partytury lub też kontrafaktury problem percepcyjny wydaje się mniejszy, gdyż – zakładając, że właściwą formą istnienia muzyki jest jej wykonanie – można jednocześnie angażować słuch i wzrok dla stworzenia planowanej całości odbiorczej: można słuchać muzyki i zarazem śledzić tekst lub obraz, można też po prostu tekst zaśpiewać. Tymczasem w przypadku interferencji plastyczno-literackich na przeszkodzie wydaje się stawać niepodzielność wzroku: nie można bowiem jednocześnie czytać wierszy i oglądać rycin. Jednak w takim przypadku szczególnie wyraźnie ujawnia się podwójna, quasi-muzyczna natura słowa, które nie ogranicza się do litery, ale jest *b r z m i e n i e m* niosącym treść i może oddziaływać zarówno przez zmysł wzroku, jak i przez zmysł słuchu. Można

---

<sup>8</sup> A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 59–79.

więc wiersza słuchać, można go recytować – do wtóru następujących po sobie obrazów; jest to rozwiązanie naturalne w kontekście tak charakterystycznej dla XIX wieku kultury „żywego słowa”, w której znacznie częściej niż dziś obcowano z literaturą poprzez jej słuchanie.

O wiele trudniejszym zagadnieniem jest w przypadku utworów syntetycznych pytanie o równowagę między elementami pochodzącymi z różnych porządków semiotycznych. Kwestia ta, szczególnie żywo dyskutowana w kontekście asymilacyjnych możliwości muzyki<sup>9</sup>, powraca również w przypadku mariażu słowa i obrazu, usuwając w cień zagadnienia intencji autorskich i pierwszeństwa instancji nadawczych. To, czy poeta dopisuje tekst do obrazu, czy też rysownik tworzy ilustracje do tekstu, w perspektywie recepcji bywa bowiem mniej istotne od tego, co przyciągnie najpierw uwagę odbiorcy, lub też – co przemówi do niego bardziej intensywnie. Ideał doskonałej równowagi i synchronizacji między poszczególnymi elementami dzieła syntetycznego jest, jak to już dawno stwierdzono, utopią; można mówić jedynie o istnieniu pewnych podstawowych elementów organizujących istnienie takiego utworu, a tym samym jego recepcję – do nich niewątpliwie należy kategoria logicznego *continuum* oraz, ściśle z nią związana, kategoria czasu.

Zjawisko to wyraziście ujawnia się w dwóch zrealizowanych – z planowanych czterech – cyklach objętych przez autorkę wspólnym tytułem *Z teki Grottgera: Lituanii i Wojnie*. Mimo że na poziomie ogólnym można wskazać wiele podobieństw w sposobie ich opracowania przez Konopnicką, każdy z nich ma charakter odmienny i trudno przy wnikliwej lekturze objąć je uogólniającą formułą jakiejś jednolitej strategii ilustracyjnej<sup>10</sup>. Dlatego skupię się tym razem jedynie na mniej obszernym – zarówno ze względu na ilość tekstu, jak i liczbę ilustracji – cyklu *Lituania*.

Jak już wspomniałam, wielokrotnie w odniesieniu do tego cyklu podkreślano autonomiczność tekstu Konopnickiej, to, że poetka nie ogranicza się do prostej ekfrazy lub próby przekładu intersemiotycz-

<sup>9</sup> Por. między innymi S.K. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953; A. Helman, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 7–20; K. Gucałski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 2002.

<sup>10</sup> Mimo że – niewątpliwie przede wszystkim ze względu na „wspólne źródło”, jakim są cykle Grottgera – zazwyczaj charakteryzowane były łącznie.

nego; zwracano również uwagę na zastosowaną przez nią ekwiwalentyzację realizmu szczegółów właściwych Grottgerowskiemu kompozycjom i ich nośności symbolicznej za pomocą elementów emocjonalnych. Zgodnie przyznawano też wersji literackiej wierność wobec wizji plastycznej – wierność w tym sensie, że niemal nic w wierszu nie wchodzi w konflikt z przekazem rysownika, nie istnieje rozdział między obrazem a narracją – choć istnieją przesunięcia akcentów. Zakładając, że mamy do czynienia z poetycką ilustracją, a nie ekfrazą, komentatorzy uznawali za naturalne istnienie grupy elementów pominiętych bądź zmarginalizowanych przez Konopnicką oraz elementów przez nią dodanych w stosunku do Grottgerowskiego „oryginału” – podkreślali natomiast, że praktycznie nie istnieje, tak często spotykana w plastycznych ilustracjach utworów literackich, sfera modyfikacji elementów dzieła wyjściowego<sup>11</sup>.

Tym, co szczególnie przyciągało uwagę komentatorów, jest, jak to ujęła Justyna Leo, *przesunięcie, akcentujące rolę kobiety*<sup>12</sup>, ściśle związane z obroną pierwszoosobową strategią narracyjną. Trudno jednak powiedzieć, czy to chęć wyeksponowania roli kobiecej skłoniła Konopnicką do doboru takiej – skądinąd tak bardzo przecież dla niej charakterystycznej – perspektywy narracyjnej, czy też raczej obrany typ narracji spowodował, że główną bohaterką stała się kobieta. W perspektywie całości uczynienie narratorem mężczyzny, który w trakcie cyklu plastycznego ginie w walce, napotykałoby znaczne trudności, chyba że o dalszych losach swojej żony donosiłby już z zza grobu – co zresztą, biorąc pod uwagę żywotność tradycji mickiewiczowskiej oraz wprowadzoną przez Grottgera, być może właśnie pod wpływem tej tradycji, postać ducha, nie byłoby tak całkiem nie do przeprowadzenia,

<sup>11</sup> Zob. między innymi K. Wóycicki, *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, w: *Teoria badań literackich w Polsce*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1960, t. I, s. 262; W. Olkusz, *Grottgerowskie cykle plastyczne w interpretacji poetyckiej Marii Konopnickiej*, w: idem, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa*, Opole 1998, oraz idem, *O zainteresowaniach malarzkich...*, s. 158–162; J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, s. 17–18; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 559 i n.

<sup>12</sup> J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, s. 17; por. E. Paczoska, *Marii Konopnickiej „teka Grottgera”: postacie pamięci*, w: eadem, *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 289–291.

ale raczej nie przez Konopnicką<sup>13</sup>. Innym „technicznym” argumentem przemawiającym za uczynieniem narratorką kobiety jest to, że w jedynej scenie, w której widzimy parę bohaterów razem jeszcze za życia (rycina *Znak*), mężczyzna jest nieświadomy, uśpiony – to kobieta widzi tytułowy znak i może o tym opowiedzieć (aczkolwiek i ten epizod można by ewentualnie umieścić w narracji z punktu widzenia mężczyzny, np. jako przytoczenie opowiadania kobiety). Tak czy inaczej, nie ulega wątpliwości, że, jak to podsumował Wiesław Olkusz, taka strategia narracyjna, *prezentująca wewnętrzny, subiektywny sposób percypowania rzeczywistości [...] prowadzi [...] do nawiązania przez odbiorcę bardziej bezpośredniego kontaktu z bohaterem; wrażeniowość bowiem jest nośnikiem znacznie większego ładunku emocjonalnego, niż intelektualne, chłodne, obiektywne przedstawianie faktów*<sup>14</sup>.

Dodać można, że do zastosowania subiektywnej narracji pierwszoosobowej skłonić mógł także charakter ryciny pierwszej, zatytułowanej *Puszczą* (i w pewnym stopniu określającej miejsce akcji), którą Olkusz, nawiązując do koncepcji narracji symbolistycznej Hansa Hofstättera, określił mianem „przedsnu”<sup>15</sup>. Pojawiający się w tej kompozycji element „nadprzyrodzony”, niezależnie od tego, czy potraktujemy go jako symboliczny, czy alegoryczny, w narracji trzecioosobowej wymagałby specyficznej eksplikacji, natomiast doskonale – jako indywidualne widzenie – wpisuje się w subiektywizm opowieści pierwszoosobowej:

*Aż raz, w południe, pod Zielone Świąta,  
Cichość się wielka po boru obwiodła.  
Wyrzę ja z progu, aż ci owinięta  
W lekuchne chusty, wysoka jak jodła,  
Osoba z wiatrem płynie, z jasną kosą  
Spartą o ramię, jako chłopci niosą  
Na kosowicę...  
... A bór w onej dobie*

<sup>13</sup> Na temat obecności tradycji mickiewiczowskiej w cyklu Grottgera zob. między innymi J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, s. 16; W. Okoń, *Artur Grottger a proza*, w: idem, *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992, s. 8–19; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera*, s. 556–558.

<sup>14</sup> W. Olkusz, *O zainteresowaniach malarskich...*, s. 161.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 162. W. Okoń z kolei eksponował bardziej realistyczny, acz nie pozbawiony elementów idealizacji, mickiewiczowski rodowód tego obrazu (idem, *Artur Grottger a proza*, s. 19).

*Czarny był jeszcze na późne podwiośnie.  
A taka widność była w tej osobie,  
Że wskrós niej mogłeś liczyć wszystkie sośnie...  
I tylko rąbek powlekał się długi  
Po pniach jak opar, co idzie ze strugi...  
Strach mną zatrząsł zimny. [144]<sup>16</sup>*

Ale tekst Konopnickiej przecież nie tylko tworzy ekwiwalenty dla rycin<sup>17</sup>. Tekst, dzięki naturalnym walorom opisowym słowa, wnosi w tę strukturę nowe obrazy (o charakterze mimetycznym), nieistniejące w porządku plastycznym – na przykład obraz chaty otwierający i zamykający poemat:

*Chatę my w lesie mieli. Była cała  
Od sosen ciemna, od brzoź białych biała,  
I drobnym liściem na wiosnę szumiąca,  
I od poświstów ptaszycy cała brzmiała. [143]*

W tym przypadku wyrazisty obraz poetycki nie znajduje odpowiednika w rysunku. Odbiorca musi go sobie wyobrazić. Już na początku obcowania z cyklem nie ma więc wątpliwości, że obowiązuje w nim nie tylko zasada ilustracyjności i ekwiwalentyzacji, lecz również zasada komplementarności. Tym bardziej że istnieją w nim także epizody, w odniesieniu do których obraz plastyczny nie znajduje ilustracji w słowie. I nie chodzi tylko o pominięte szczegóły kompozycji poszczególnych rycin (np. opisując unoszącą się nad puszcza kostuchę, narratorka nie wspomina o czającym się rysiu, elemencie w kompozycji Grottgera nader wyrazistym); chodzi o całe sceny, o wydarzenia niezwerbalizowane, a widoczne dla odbiorcy: sceny przysięgi i bitwy. W poemacie zasygnalizowane są one jedynie krótkimi zdaniami: *W dzień jeno myślę: tu byli... tam byli; Aż raz, czuj!... Po lesie / Jakby pioruny biły. Myślę: – Bliżsko!* [145] – bowiem zastosowana konsekwentnie perspektywa narracji z punktu widzenia jednej bohaterki uniemożliwia ich ukazanie w tekście. Bohaterka może je sobie tylko wyobrażać. Ale odbiorca je widzi. Widzi je dokładnie, może im się przyjrzeć, wie, co „się działo”, chociaż

<sup>16</sup> M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, Warszawa 1992. Wszystkie cytaty z poematu podaję według tego wydania, zaznaczając w nawiasie bezpośrednio po przytoczeniu numer strony.

<sup>17</sup> K. Wóycicki, *Jedność stylowa...*, s. 262.

nie dowiaduje się o tym z tekstu. Odbiorca cyklu plastyczno-literackiego posiada więc większą wiedzę niż narratorka pierwszoosobowa. Posiada – przynajmniej częściowo – kompetencje meta-narratora – narratora wszechwiedzącego.

Mamy więc zarówno w sferze tekstu, jak i w sferze rycin obrazy, które nie znajdują wzajemnego odzwierciedlenia, nie wchodzą ze sobą w bezpośredni dialog, nie wchodzą w redundantną relację typu „widzę i opisuję”, która skądinąd jest nieodzownym fundamentem tej bricolage’owej konstrukcji. Obrazy te tworzą przestrzeń otwartą dla wyobraźni i wrażliwości odbiorcy. O ile w częściach konkretyzacyjnych przyjemność estetyczna recepcji polega przede wszystkim na identyfikacji i – ewentualnie – ocenie adekwatności obrazów i słów, o tyle w owych partiach otwartych odbiorca sam dopowiada brakujące człony historii – sam konstruuje swoją całość.

Ta komplementarna struktura cyklu wiąże się z innym jeszcze – intrygującym i pobudzającym odbiorczo – zjawiskiem związanym z interferencją czasu lektury i czasu kontemplacji obrazu. W tekście mianowicie, jak już o tym wspomniałam, okres zmagania powstańczego przywołany jest jedynie pośrednio, zamknięty w krótkich zwrotach. Z perspektywy odbiorcy natomiast okres ten rozrasta się dzięki dwóm bogatym w szczegóły rycinom, których ogląd, choćby pobieżny, zmusza go do zatrzymania toku lektury. I ten czas, przeznaczony na ich obserwację, jest czasem zawieszenia narracji – czasem spędzonym przez kobietę w chacie samotnie, na dłużącym się (choć wyrażonym króciutkimi zdaniem) oczekiwaniu, czasem – z jej perspektywy – „martwym”. To pauza w opowieści, swoista fermata pozwalająca odbiorcy odczuć oczekiwanie kobiety w chacie. Rolę kontrapunktu wiążącego różne przebiegi czasowe w sferze przekazu plastycznego i słownego spełnia – i tym razem – współtworzona przez nie odbiorczą meta-narracja.

Komentując cykl w optyce konfrontacyjnej, pisano wiele o tym, że w skutek feminizacji narracji Konopnicka przesuwając akcenty z cyklu Grottgerowskiego, który najpierw skupia uwagę na mężczyźnie, a dopiero potem na kobiecie<sup>18</sup>. W perspektywie bricolage’owej konstrukcji jednak całość przedstawia się inaczej: role męska i kobieca rozpisane są z użyciem różnych środków przekazu. Kobieta objawia się bezpo-

---

<sup>18</sup> J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, s. 17.



średnio w tekście, jej widzenie zdarzeń jest prezentowane przez słowo poetyckie, mężczyzna natomiast „milczy”, ale jego „wersję”, jego doświadczenia, jego historię poznajemy za pośrednictwem przekazu plastycznego. Mężczyzna nie wyraża swoich uczuć w słowach, on działa; i to jego milczenie podkreślone jest również w tekście Konopnickiej. Nie zostały w nim zacytowane żadne słowa Pawła; sytuacja, w której decyduje się on ruszyć w bój, jest sytuacją specyficzną afazji:

*Wieczorem wrócił Paweł. Padł na ławę,  
Jakby mu nogi odjęło. Ni słowa  
do mnie, do dziecka, nie spojrzął na strawę  
I tylko wzdychał... [...]  
[...]  
Jak stał – tak poszedł. [...]  
[...]  
[...] I tylko od proga  
Obrócił na mnie oczy bolejące... [144–145]*

Na obrazie przysięgi natomiast gest i zachowanie nie pozostawiają wątpliwości co do słów, jakie wypowiada bohater; podobnie wymowne jest jego pojawienie się jako ducha:

*[...] Aż tu psisko  
Nagłym się wyciem jak płaczem zanieśie,  
A dzieciąteczko załkało w kolebce  
I od drzwi powiał wiatr – i cości szepce...  
Więc mnie lęk jakiś zatrzęsie zimnicą.  
Chwyć na ręce synaczka mojego,  
Spojrzę – o! niech mnie święci Pańscy strzegą! –  
Spojrzę – a w progę, pociemniałe lico  
Na mnie zwróciwszy, z oczyma, co w głowę  
Uciekły kędyś, zastygłe, surowe,  
Z raną na piersiach szerniałą, odkrytą,  
Krwawą koszulą odziany i świtą,  
Stoi mój Paweł... [145–146]*

Charakterystyczne jest, że o ile tekstowy opis pojawienia się poległego można by potraktować jako subiektywne rojenie kobiety, to ilustracja nie pozostawia wątpliwości co do tego, że mamy tu do czynienia z – tak mocno utrwaloną przez dzieła Mickiewicza – postacią bohatera-ducha, postacią o statusie ontologicznym dalece niepewnym, ale jed-

nak przekraczającym zdecydowanie ramy subiektywnej wizji jego żony. Kobieta na obrazie bowiem tego ducha zasygnalizowanego (w tekście Konopnickiej) psim wyciem jeszcze nie widzi, gdyż zwrócona jest do niego plecami; widzi go już natomiast odbiorca. Postać nie jest tu więc jedynie projekcją jej umysłu, jej prywatnym niejako widzeniem – jak była nim kostucha nad puszcza – lecz nabiera w perspektywie widza rangi bytu – w pewnym sensie – bytu „obiektywnego”<sup>19</sup>.

Z widzeniem „prywatnym” mamy natomiast do czynienia w ostatnim plastycznym epizodzie przedstawiającym objawienie Matki Boskiej. Subiektywny charakter tej drugiej, religijnej wizji podkreśla między innymi zastosowany na obrazie układ bezpośredniego kontaktu wzrokowego między kobietą a pojawiającą się Matką Boską, w tekście natomiast „wewnętrzny” charakter widzenia podkreślony został jeszcze bardziej przez fakt, że pojawiająca się w wizerunku częstochowskim Postać stanowi jedynie jego początek – dalszą częścią jest obraz z przeszłości, obraz konsolacyjny, obraz utraconego domu, chaty w lesie – nieistniejący w rysunkach:

*Owo z dzieciątkiem, ze szramą przez lice,  
Królowa nasza, Pani Częstochowska,  
Zaszła tu do mnie przez wszystkie ciemnice...  
I patrzy na mnie smętna, i blask sieje...  
A tu już zboża pachną, łąki, kwiaty...  
Jezu ty Chryste! co się ze mną dzieje?!*

*To las!... to wioska!... to dach naszej chaty!... [146]*

Imaginacyjny powrót tego opisanego na wstępie idyllicznego miejsca można interpretować bądź religijnie, jako przeblask innej, wyższej rzeczywistości, w której krzywdy zostaną zapomniane, bądź jako (często stosowany zarówno w literackiej poetyce wizyjnej, jak i – jej tropem

---

<sup>19</sup> W koncepcji samego Grottgera postać zmarłego Pawła miała być niewidoczna dla jego żony. Według świadectwa Wandy Monné, opisywał on to przedstawienie następująco: *żona go nie przeczuwa. Zadumana tylko i smutna, ani wie, że on nie żyje, bo świadomość ta musiałaby być wyrażona w obrazie taką rozpaczą, na jaką nie można znaleźć wyrazu* (cyt. za: W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, Warszawa 1960, s. 18). W tym fragmencie wiersz Konopnickiej istotnie odbiega od wyobrażenia plastycznego, bowiem jej bohaterka odczuwa silny lęk, podczas gdy kobieta Grottgera ma wyraz twarzy melancholiny, ale raczej spokojny.

– w poetyce filmowej) sygnał nadejścia wyzwalającej śmierci, niosącej udreżonym ukojenie i przywracającej utracone szczęście.

Jak zwrócił na to już uwagę Wiesław Olkusz, w *Lituanii* (w przeciwieństwie do cyklu *Wojna*) Konopnicka *dążyła do maksymalnego zacierania cezury między poszczególnymi odcinkami quasi-fabuły kreowanej w kartonach*<sup>20</sup>. Badacz podkreślał również znikome – w porównaniu do innych utworów Konopnickiej – *nasycenie epitetami barwy* oraz zbanalizowany charakter tych epitetów, bliski konwencji pieśniowej i pozostający w związku z ludową stylizacją całości<sup>21</sup>. I jedna, i druga cecha dobrze komponuje się z perspektywą synchrosemiotyczną, bowiem odmienna segmentacja cyklu plastycznego i tekstu literackiego sprzyja zatarciu granicy między „obrazem” literackim a plastycznym i wprowadzeniu ich w jeden ciąg wspólnej meta-narracji, zaś wątlność kolorów w tekście pozwala uniknąć różnicowania i rozdźwięku między monochromatycznymi kartonami Grottgera a opisem poetyckim; ich kolorystyka jest podobna, inwazja barw nie rozbija jedności wizji całościowej.

Na koniec można postawić pytanie: dlaczego, przywołując historie powstańcze, Konopnicka nie odwoływała się choćby do własnych doświadczeń, nie obrała konwencji narracji dokumentalnej, którą operowała tak znakomicie, lecz zastosowała pośrednictwo wizji plastycznej? Komentatorzy znajdowali różne odpowiedzi na to pytanie. Oprócz wielokrotnie wyrażanego przez poetkę uwielbienia dla sztuki Grottgera oraz względów cenzuralnych, utrudniających odwołania bardziej bezpośrednie, nawiązanie do tych kartonów, silnie motywowanych tradycjami romantycznymi, mogło być gestem przywołania, rewaloryzacji i reinterpretacji tej tradycji<sup>22</sup> – oraz polemiki z nią. Przedstawienia Grottgera, ze względu na swój posągowy, monumentalny i teatralny charakter, służyły nie tylko upamiętnieniu wydarzeń, ale i celom konsolacyjnym, dostarczając gotowej interpretacji historii, oswajając klęskę i łagodząc emocje<sup>23</sup>. *Terapia Grottgera* – jak stwierdziła Ewa Paczoska – *polegała [...] na przeniesieniu perspektywy z dziejących*

<sup>20</sup> W. Olkusz, *O zainteresowaniach malarskich...*, s. 169.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Zob. J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, s. 12; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, s. 558.

<sup>23</sup> Zob. M. Bryl, *ibidem*, s. 377; B. Mądra-Shalcross, *Jak malować klęskę*, „Znak” 1983, z. 1, s. 38–39.

się wydarzeń na ich historiozoficzną interpretację, wykładaną w poetyce wzniosłości<sup>24</sup>. W ten sposób Grottger, zdaniem badaczki, konstruował coś w rodzaju polskiego mauzoleum – a w takiej przestrzeni nie ma miejsca na emocje<sup>25</sup>. Tymczasem Konopnicka, aktualizując emocje, dopisując indywidualną wykładnię zdarzeń zobrazowanych w jego cyklu, i to wykładnię kobiecą, eksponującą walor uczuciowy, ożywiała ów posągowy, spetryfikowany obraz. Jak przypuszcza Paczoska, był to – charakterystyczny zresztą dla owego okresu literackiego ożywienia pamięci o powstaniu styczniowym – gest wyzwania, protestu przeciwko narodowej amnezji, uśpieniu, przy pozorach żywej pamięci o tragicznej przeszłości: *Wybór poetki pada na dzieło nadobecne w kulturze tamtego czasu, za jego pomocą chce rekonstruować nieobecność*<sup>26</sup>.

Mógł jednak zadziałać tu także i inny motyw, zasygnalizowany przez Olkusza, który zwrócił uwagę na to, że Grottgerowskie *kartony o nacechowaniu patriotycznym [...] zastąpiły [...] obrazy o charakterze sakralnym, stając się specyficznym, głęboko przeżywanym przedmiotem kultu*<sup>27</sup>. W takim ujęciu narracja konstruowana w oparciu o zawartą w nich fabułę nosi cechy nie tyle ilustracji, co kontemplacji o walorach religijnych. Wykładnia patriotyczna zostaje zmarginalizowana nie tylko na rzecz wykładni egzystencjalnej<sup>28</sup>, lecz także na rzecz wykładni metafizycznej: obraz i wiersz razem stają się tworzywem specyficznego misterium, w którym przeżycia zbyt traumatyczne, by można je było wyrazić słowami, doświadczenia, wobec których język jest bezradny, znajdują jednak, mimo wszystko, swoje ujście i swój wyraz – tak jak zapowiada to już sam, paradoksalny, początek opowieści:

*Nigdy ja tego nie wypowiem słowy,  
Co mi sądzono zaznać wśród żywota. [143]*

<sup>24</sup> E. Paczoska, *Marii Konopnickiej „teka Grottgera”...*, s. 287.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 286.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>27</sup> W. Olkusz, *O zainteresowaniach malarskich...*, s. 177.

<sup>28</sup> Por. E. Paczoska, *ibidem*, s. 292.