

## Konopnicka (nie tylko) dla dzieci. Rozmowa z Dawidem Marią Osińskim



**DAWID MARIA OSIŃSKI**  
na fotografii z własnego  
archiwum

**DAWID MARIA OSIŃSKI** – dr hab., pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują sposoby recepcji wątków oświeceniowych w twórczości pisarzy drugiej połowy XIX wieku oraz formy obecności dziedzictwa oświeceniowego w refleksji pozytywistów i modernistów, teorie języka pozytywistów, poezję drugiej połowy XIX wieku, wątki syberyjskie w literaturze XIX wieku, praktyki translatorskie XIX i XX wieku. Autor książek *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli* (2011) oraz *Pozytywistów dziedzictwo Oświecenia. Kierunki i formy recepcji* (2018).

**Marta Niewieczyńska, Maciej Skowron:** W ubiegłym roku obchodziliśmy 180. rocznicę urodzin Marii Konopnickiej. Z tej okazji przygotowaliśmy w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Głównej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego) wybór poezji i fragmentów prozy pisarki w towarzystwie opracowanej przez Janusza Górskiego ikonografii z epoki. W tomie – zatytułowanym incipitem wiersza Konopnickiej: *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie* – znalazły się utwory dla dzieci, młodzieży i dorosłych; różnorodne gatunkowo; te powszechnie znane i te pomijane w wypisach. Co Pan, jako autor wieńczącego tom posłowania, sądzi o potrzebie powracania w XXI wieku do twórczości Konopnickiej, zwłaszcza do tej dla dzieci i młodzieży?

**Dawid Maria Osiński:** To pytanie odczytać można na kilka sposobów. Chciałbym myśleć, że Rok Marii Konopnickiej przyczynił się dzięki różnorodnym inicjatywom do sięgnięcia (czasami – jak sądzę – po raz pierwszy) do jej wielogatunkowej i wielowątkowej twórczości. Reaktywacja każdej klasyki jest zawsze odświeżająca, pobudzająca, a kontekstualizując czytany tekst w doświadczeniach i kompetencjach poznawczych odbiorcy, przynosić może korzyści różnorodnej natury – i samej klasyce, i przede wszystkim temu, kto (i jak) czyta.

Na pewno dzieje się tak, w myśl dewiz Itala Calvina i Marii Janion, że formy powrotów do klasyki „odnawiają znaczenia” i „mówią” do nas „nieustannie”, a więc w nas żyją – przy założeniu, że zechce się skorzystać z ponownych lektur, powrotów do tekstów zapomnianych, zapoznanych, ale jakoś w nas terminujących i bardzo często (dzięki takim lekturom dawnym: dziecięcym, młodzieńczym, na swój sposób – pierwszym) aktywizujących specyficzne formy przynależności.

W tych formach przynależności nie pytamy o to, na ile te teksty są produktywne, nośne, na ile pozwalają ciekawie i oryginalnie się odczytywać, co znakomicie udowodniło niegdyś przedsięwzięcie Ewy Ihnatowicz (wydana w 2014 roku zbiorowa monografia pod redakcją badaczki pt. *Zapomniane / zapamiętane. Dziecięce lektury czytane po latach. Studia przypadków*). Pytamy o to, jak te utwory nas kształtowały, co z nich zostało, w jaki sposób zmieniły (wtedy) postrzeganie rzeczywistości, czy pomagały w jej kształtowaniu i w zmianie naszego miejsca w świecie i w jego czytaniu; z jakimi bohaterami identyfikowaliśmy się, a których uważaliśmy za nieprzyjaciół, za których daliśmy się pobić w dziecięcych zabawach, a których nie chcieliśmy znać. Ta przyległość i identyfikacja z bohaterami fikcyjnymi były w dziecięcym imaginarium wytwarzanego dopiero słownika, świata, porządku czymś oczywistym i potrzebnym. W lekturach dziecięcych siłą jest doświadczenie emocjonalne, podlegające często prawu naiwnej estetyki i swoistych (ale zdecydowanie nie tanich) gustów, które się kształtują – często wbrew czemuś lub komuś, wbrew sytuacjom, wbrew porządkowi narzuconemu przez jakiegokolwiek rygor czy przymusy, choćby szkolne, domowe, rówieśnicze. Takie doświadczenie wydaje się ważniejsze, ba! najważniejsze w dziecięcej grze o strefy wpływów i formy samostanowienia w świecie z jego pluralizmem obrazów i znaków.

Innymi regułami rządzi się mechanizm powracania do Konopnickiej przez ludzi dorosłych. Inaczej też wraca do niej filolog, a inaczej ktoś, kto niekoniecznie z filologią ma w swoim życiu coś wspólnego. Inaczej wraca ktoś, kto w ogóle czytał Konopnicką, inaczej ktoś, kto odkrywa ją dla siebie zupełnie na nowo – i jest to lektura pierwsza w jego dojrzałości, by nie rzec starczości. Inaczej powraca do niej również ktoś, kto nigdy przez żaden rygor czy przymus szkolny nie

dał się wytrącić z potrzeby czytania Konopnickiej po swojemu (także w wyborze tekstów; czy to jako poetki, czy autorki małych form prozatorskich, czy pisarki znanej może tylko z powieści *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*).

Truizmem będzie stwierdzenie, że od Konopnickiej cały czas mamy się czego uczyć, i dzieci, i dorośli. W tym sensie naprawdę jej się udało! A przynajmniej mogłoby się udać, gdyby nie utrudniano (i nie ideologizowano) przekazu jej tekstów albo nie lokowano ich z odpowiednimi nalepkami w biblioteczkę literatury przeznaczoną dla takiego czy innego odbiorcy, z odpowiednimi kliszami i kluczami lektury. Oczywiście dzieło Konopnickiej w zasadzie było i jest bezsilne wobec różnorodnych strategii ideologicznych, wykorzystywanych wbrew jej woli i wbrew temu, w jakich okolicznościach, z jakimi intencjami, w jakim kamuflażu literackim jej poszczególne dzieła powstawały.

Upraszczać można by powiedzieć, że jeszcze za życia pisarki utwory przeznaczone dla młodego odbiorcy (choć pojawiały się w wypisach, antologiach, różnorodnych typach książek o charakterze ćwiczeń stylistycznych, modnych zwłaszcza pod koniec XIX i na początku XX wieku) podlegały regule interpretacji wychowawczo-umoralniającej, a stosunek procentowy dzieł mających ewidentnie adres dziecięcy (a nie tylko bohatera dziecięcego) do innych tekstów tej autorki był niezmiernie mały, by nie rzec nikły. Międzywojnie czytało Konopnicką nazbyt poważnie. PRL (przy całej świadomości zmiennych i dynamizujących ruchów odczytań jej twórczości, wynikających z ówczesnych strategii polityki historycznej) albo wzniosłe, albo jako wieszczkę uciśnionych, tę sprawiedliwą, jako skarbnicę narodowych pamiątek, poetkę społeczną, emisariuszkę pańszczyźnianego chłopca i uciemzonego ludu robotniczego. I nie mówię tu o ujęciach badawczych (głównie Aliny Brodzkiej), przedsięwzięciach edytorskich (zarówno tych związanych z wydawaniem twórczości literackiej, jak i bogatej korespondencji poetki). Mówię o formach czytania zadanych odgórnie.

Można by również upraszczać – na użytek pewnego skrótu, obrazowego w tej formie naszej rozmowy – uznać, że to dopiero czasy potransformacyjne, nastawione na pluralizm i mnogość świeżych odczytań, zastosowanie neutralnych (ale też na swój sposób wyraziście wyprofilowanych) kluczy interpretacyjnych, nałożonych na tę twórczość, pokazały, jakie możliwości stoją przed badaczami tej spuścizny, co było do zrobienia z dziełem Konopnickiej i co należało się jej tekstowi, który zawsze jest bezbronny wobec tych, którzy następują po nim. Jestem przekonany, że ten czas trzydziestu lat wzmożonych badań nad Konopnicką nie przepadnie i że będą one kontynuowane, bo jest co robić z jej bogatym dorobkiem, niedającym się łatwo i zgrabnie podporządkować różnym dyktatom, a także modom czytania.

Szkoda tylko, że Rok Marii Konopnickiej mimo wielu szlachetnych i bardzo potrzebnych inicjatyw (a w kilku naukowo-popularyzacyjnych przedsięwzięciach dane mi było wziąć udział) miał też swoje dziwne i kuriozalne oblicza. Niestety w naszym kraju nierzadko bywa tak, że dysponenci reguł ustalania kanonu, ludzie wybrani z rozstrzygnięć partyjnych (więc z nadania, a nie z powodu ich kompetencji), rozstrzygają o tym, jak czytać i co czytać, ale często wykazują się ignorancją, zupełną niewiedzą, by nie rzec skrajną ideologizacją w myśleniu o literaturze, selekcionując chwytliwe i wyrwane z kontekstu fragmenty bądź hasła. I to dało się zauważyć w 2022 roku. Poprzestaną na tym enigmatycznym stwierdzeniu. Z okazji Roku Marii Konopnickiej uczestniczyłem w paru akademiach szkolnych i imprezach, które przygotowane zostały wydawałoby się przez nauczycieli czy opiekunów, a kiedy to, zamiast możliwości wyboru wierszy o odpowiednim adresie czytelniczym, dzieci szkolne (nawet nie młodzież) deklamowały – nie rozumiejąc zupełnie przesłania, kontekstu, sensowności – *Rotę* czy wiersz o powtarzającym się jak mantra refrenie: „Prusak męczy polskie dzieci”. Kuriozalne to i przerażające. „Zginienia bliskie” to królestwo szkoły, parafrazując mistrza, Jana Kochanowskiego, jeśli takie formy aktywizowania młodzieży można było w 2022 roku zobaczyć na własne oczy. „I smutek tego wszystkiego...” – jak powiedziałyby inny klasyk, Stanisław Brzozowski. A Konopnicka przecież pozwala na bardzo wiele możliwości, tylko trzeba chcieć z nich skorzystać i włożyć trochę energii w czytanie i myślenie: spotkać się z tekstem sam na sam, bez żadnych opraw, ulokowania, włączania go w jakikolwiek odgórny ruch zaprogramowanych kluczy lekturowych.

Jako juror Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w latach 2005–2015, a od 2016 roku – Przewodniczący Stołecznego Komitetu OLiJP, widzę również, że Konopnickiej jest „za ciasno” albo nie ma dla niej miejsca w zestawach poleceń i zadań interpretacyjnych. Jeśli dobrze przypominam sobie i odświeżam archiwum Olimpiady, to w tym okresie raz zadano uczniom (jako jeden z kilku tematów interpretacyjnych do wyboru) namysł nad króciutką nowelą pt. *Żydóweczka*. Poezji – jeśli niczego nie przekłamuję – nie przypominam sobie zupełnie. To też wydaje się jakimś świadectwem swoich czasów.

A do Konopnickiej warto wracać, żeby nauczyć się empatii, tolerancji, mądrości i krytycznego patrzenia na świat, żeby umieć oceniać jego porządki, żeby współodczuwać, żeby mieć wyostrzone oko i wyczułone ucho na jego dziwne zjawiska, wreszcie: żeby słyszeć język, żeby go odczuwać i rozumieć, dlaczego poprzez czytanie klasyki nie gubimy dziedzictwa językowego, nie zapominamy poszczególnych pojęć, słów, wyrażeń. Bez tych poszczególnych części mowy będziemy coraz bardziej bezdomni i wydziedziczeni. Już coraz bardziej jesteśmy. Kiedyś w wywiadzie Agnieszka Osiecka, pytana o poczucie zakorzenienia

i poczucie tożsamości, powiedziała, że jej domem jest język, a dokładnie – tworzywo tego języka, czyli konstelacje i odpowiednio poszerowane bloki rzeczowników, zaimków, imiesłówów, przyimków, wiszących w przestrzeni, kiedy poetka zamknie oczy i próbuje wybierać z tego skarbcza, żeby pisać, a więc konstruować światy (nie)możliwe i powoływać je do istnienia. Wydaje się, że pasuje to do Konopnickiej – poetki, nowelistki, dramatopisarki, tłumaczki, krytyczki, redaktorki, animatorki życia kulturalnego.

Czy można w kontekście Konopnickiej – a może i innych twórców jej pokolenia – mówić o pisaniu dla dzieci i młodzieży jako o działalności „marginalnej” na tle całokształtu twórczości? A może raczej (i w jakim zakresie) jako o działalności „szczególnej”?

Nie odczytywałbym pisania dla dzieci i młodzieży jako działalności „marginalnej” na tle całokształtu twórczości Konopnickiej, ponieważ jest ono sprzężone z jej pisarstwem dla dorosłego adresata, który może realnie zmieniać świat, kształtować sposób postrzegania, a przede wszystkim formy uczestnictwa w jego porządkach społeczno-prawno-kulturalno-edukacyjno-obyczajowych. Może nawet to stwierdzenie nie jest do końca fortunne; może należałoby powiedzieć, że dla niej pisanie (i nie mówię o krytyce literackiej, społecznej i uprawianiu krytyki naukowej: dokonanych przez Konopnicką z niezwykłą przenikliwością i trafnością ocen dzieł romantyków czy jej kolegów po piórze, a także modernistów – polskich i obcych), chyba jak dla nikogo z jej pokolenia, stanowiło mądry, zbilansowany, w jakiś sposób synergicznie spójny sposób i jednocześnie rytm namysłu nad sensem, powinnością i skutkami istnienia w świecie.

Przy całej mojej miłości do Bolesława Prusa (i tego, co zrobił w małych formach prozatorskich głównie dla refleksji nad doświadczeniem dziecięcym, nad możliwościami dziecka, jego sposobami odczytywania świata i opowiadania po swojemu, nad przeżywaniem jego zmienności i poczuciem znajdowania enklaw, które zapewnią mu spokój i samorozwój), to chyba nie autor *Grzechów dzieciństwa* jest najbardziej empatycznym i dającym do myślenia pisarzem tego pokolenia, mimo że jest niewątpliwie „sercem serc” i pomaga, kiedy zawodzą różnorodne instancje (i rozumie potrzebę wyrażania świata przez dziecko jak mało który twórca). Przy ogromnym szacunku dla dokonań Elizy Orzeszkowej (przede wszystkim dla jej nowel i opowiadań, *A...B...C...*, *Tadeusza*, *Nieoprawnego*, fragmentów jej późnego pisarstwa prozatorskiego z *Chwil* czy *Przędz*, parabolizującego i uniwersalizującego – dzięki językowi baśni, mitu, legend – doświadczenia nienazywalne, które dane są również dzieciom jako tym, którzy

widzą więcej i inaczej, mają własny język i sposoby przeżywania świata, stają się na swój sposób „jurodiwymi” ludzkiego imaginarium), to też nie Orzeszkowa zasługuje na miano empatycznej „społeczniczki” i pisarki punktującej braki systemu penitencjarno-obyczajowo-społecznego kultury drugiej połowy XIX wieku. Przy znanych nam i niedających spokoju – bo wprowadzających egzystencjalną i ontologiczną niewygodę – Janku Muzykancie i innych dzieciach z dzieł Henryka Sienkiewicza, to nie autor *W pustyni i w puszczy* (mimo poczytności i rezonansu tej powieści przygodowej kiedyś, a dzisiaj czytanej krytycznie z lekturą „kolonizacyjną” w rękę) zasługuje na miano obrońcy pokrzywdzonych, chorych, nieradzących sobie w systemie opresji i kulturze, gdzie silniejszy i dorosły ma zawsze rację. To wreszcie nie Zofia Urbanowska z jej *Guciem zaczarowanym* (tak przecież ważnym dla formatowania umysłowości dziecięcej Czesława Miłosza) czy mniej znaną – choć dorównującą konwencją przygodową i egzotyzacją świata literackości książce Sienkiewicza – *Różą bez kolców* (a na pewno nie propeudeutycznie tendencyjną, napisaną już dla nieco starszych panien *Księżniczką*) budowała mikroklimat empatii dziecięco-młodzieżowej, mimo że transformacja Guca w muchę (jako efekt kary za niesforność, a więc bycie sobą w głównej mierze) przyniosła tej pisarce poczytność i zdobyła wielu młodych miłośników i wiernych wyznawców. A już tym bardziej nie robiła tego Jadwiga Papi (zyskująca skądinąd w swoim czasie ogromną poczytność i popularność), której książki (a nie niezłomna i godna podziwu działalność redaktorsko-czasopiśmienniczo-pedagogiczna), w tym *Kopciuszek* ze smutnymi losami rodziny Sucheckich, przyniosły jej miano nowoczesnej pisarki dla dzieci i młodzieży.

Konopnicka od początku swojej drogi twórczej jest wyczulona na czytelnika dziecięcego. Pisze dla niego i idzie z nim ręką w rękę. Jest uważna, obserwuje, próbuje oddać jego język i przede wszystkim oddaje mu głos. Bo dziecko Konopnickiej mówi naprawdę dużo i często dane mu jest oglądać – a w konsekwencji relacjonować – doświadczany świat! Pisarka i poetka wchodzi w jego umysłowość, a żeby to zrobić, sięga właśnie do źródeł pierwotności, do rytmu, do form wierszowanych, które mają opowiedzieć kawałek jakiejś historii, mają rozśmieszyć, wzruszyć, w zrytmizowany sposób pobudzić wyobraźnię, ale sięga i do cech umysłu dziecka, nastawionego na reduplikację, redundantność, powtarzalność. Konopnicka uwewnętrznia i próbuje wyrazić w swojej twórczości przekonanie, że dziecko szuka schronienia w bezpiecznym, powtarzalnym, znanym domu z brzmień, słów, dźwięków, które oswaja i którym się przygląda, które próbuje usłyszeć i zobaczyć. Te ikoniczne i audialne wyobrażenia poszczególnych słów w efekcie same oswajają jego świat.

Dziecko lubi powtarzalność i wraca do sytuacji powtórnego obcowania z dziełem kultury, a więc i sytuacji kolejnej lektury tekstu – czy kiedy czyta

samodzielnie, czy kiedy jakiś tekst, dajmy na to wiersz, jest mu czytany. A to nie tylko była naturalna, jedyna w zasadzie praktyka XIX-wiecznej edukacji i rozwijania umiejętności myślenia, kreowania świata, poszerzania horyzontów wyobraźni, lecz także jest to stała zasada formowania, formatowania psychologii rozwoju dziecka, gdzie imionami psycholingwistycznej i neurobiologicznej matrycy odwołań stają się: językowe wykładniki obrazowania świata, umiejętność budowania napięć przez rytm, reguły zaśpiewów, zawodzeń, onomatopieczność, dynamizm frazowania, dźwięczność, skoczność, co umożliwiałoby (może najlepiej) sylabotoniczna harmonia kolejnych wypowiedzeń, płynących obok i względem siebie, tworzących śpiewną całość znaczeniową, którą łatwo zapamiętać i przywołać. W planie tematyczno-emocjonalnym tymi imionami są budzenie do myślenia nad tym, w jaki sposób zmieniać można świat, jak się go uczyć, co zdobywać, dlaczego kształtowanie charakteru i doping intelektualny są takie ważne w formowaniu tożsamości, dlaczego dążenie do zdobywania „więcej” i umiejętność wyboru, a także rezygnacji, odpowiadają za rozwój człowieka (nie tylko małego człowieka). Pomaga to również w odpowiedzi na pytania, dlaczego warto pamiętać, w jaki sposób pamięć kształtuje dziecięcy świat osobności, intymności, rodzinności, dlaczego nie powinno się poprzestać na małym, wreszcie – jak to jest być odpowiedzialnym za innego człowieka i nieść ciężar tej odpowiedzialności.

U Konopnickiej nie brakuje temu postrzeganiu dziecięcego świata ironii i humoru, właściwego wiedzy narratora z nowel czy krótkich form prozatorskich, w których użycie tej kategorii estetycznej pozwala budować dystans do świata i rekonstruowanych opowieści. Dobrym przykładem są tutaj chociażby *Lalki moich dzieci*, mocna, dołująca i przynębiająca nowela, o której niegdyś znakomite sądy poczynili Ewa Ihnatowicz i Grzegorz Leszczyński, pokazujący sposoby funkcjonowania wyobraźni dziecięcej i dziecięcej mimikry w świecie odgrywania ról i wchodzenia w rolę dorosłego: w trakcie dziecięcych zabaw w wojnę.

Konopnicka pozwala na zadanie ważnego pytania dotyczącego form odczytywania świata: dlaczego żart jest niezbywalnym budulcem wychowawczym w dziecięcym świecie? Próbuje nakłonić również do pytania o to, dlaczego, żeby pamiętać o przeszłości czy przodkach, wcale nie trzeba martyrologiczno-wzniosłych scen (nieprzystających do wyobraźni i kompetencji społeczno-intelektualno-emocjonalnych dziecka i młodego człowieka), ale wystarczy pokazać, czym jest dla pamięci i wspomnień dom rodzinny, z czym się kojarzy, jak gada „stary zegar od pradziada” – i że ten głos zegara można cały czas słyszeć (o ile ma się w domu jakiś czasomierz marki Junghans, Becker czy chociażby peerelowski zegar produkcji Metronu, wiszący niegdyś

we wszystkich szkołach, miejscach użyteczności publicznej czy instytucjach, w pobliżu monster czy bujnie rozwijających się filodendronów).

Zawsze niebezpieczne (a często mało poważne z punktu widzenia badawczego, a nie z punktu widzenia luźnej krytyki obyczajowo-pedagogicznej) są stwierdzenia oceniające danego pisarza z pozycji wiedzy o jego doświadczeniach biograficznych. Ale mając na uwadze tę niewygodę i wchodząc trochę w buty osób oceniających twórczość literacką i duchy poetów – krytyków, historyków i biografów epoki, takich jak Antoni Małecki, Piotr Chmielowski czy Józef Kallenbach, można by taką psychobiograficzną i parapsychoanalityczną (ale nie w typie Gustawa Bychowskiego z jego studium psychoanalitycznego o Juliuszu Słowackim) refleksję podjąć. Dlatego ze świadomością niewygody ją zarysuję.

Ani Prus (pomijam adopcję Psujaczka), ani Orzeszkowa, ani Papi, ani Zapolska (jako autorka wielu ciekawych skądinąd refleksji na temat dzieci-dorosłych, dziewcząt traktowanych jako dorosłe), ani Korczak nie mieli własnych dzieci. Nie oznacza to jednak, że w swojej twórczości widzieli oni formy obecności wyobraźni dziecka w sposób uproszczony. Nie można również uznać, że nie mieli odpowiednich kompetencji i doświadczeń, żeby świat dziecięcych lęków, biesów, tęsknot, traum, potrzeb oraz perwersji trafnie i w sposób subtelny, pozbawiony uproszczeń wyrażać. Nie miał dzieci Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), a napisał jedno z najważniejszych i najbardziej empatycznych (bo wnioskujących w dziecięce kompetencje, wyobraźnię, emocje, możliwość używania języka z błędami, wpadkami, przeinaczeniami, antyuzusowym traktowaniem jego struktur) dzieł dla młodych ludzi: *Przygody Alicji w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*). I dokonał tego w połowie lat 60. XIX wieku, kiedy wiedza o świecie dziecka (nie tylko na Wyspach Brytyjskich) w zasadzie znana była z literackiej propeudeytyki Charlesa Dickensa z jego refleksją na temat szkoły jako antynormy i antywzorca (znakomitej, bardzo bliskiej Prusowi i Orzeszkowej), której skądinąd zawdzięczamy nasz elementarz rozumienia potrzeb i statusu dziecka w opresywnej kulturze patriarchalnych antynorm (casus *Pamiętnika Wacławy. Ze wspomnień młodej panny*). Tu oczywiście sięgają korzenie *Dziecka salonu* Korczaka, refleksji Zapolskiej z *Przedpiekla*, *Zmór* Emila Zegadłowicza i wielu innych dzieł literatury polskiej i światowej, bazujących na tym kulturowym okołowiktoriańskim pasie transmisyjnym. Ale powieści Dickensa czy jego krótsze formy prozatorskie (włącznie z *Opowieścią wigilijną* i *Świerszczem za kominem*) pisane były nie dla czytelnika dziecięcego.

Tu znajduję również problem wielu małych form (może i powieści) pióra naszych pisarzy drugiej połowy XIX wieku. O ile jeszcze umoralniające



wierszyki Stanisława Jachowicza mają wyrazisty dziecięcy adres czytelniczy, o tyle małe (*Janko Muzykant, Antek, Nasza szkapka, Tadeusz, A...B...C..., Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela, Katarynka, Sen Jakuba, Sieroca dola, Lalki moich dzieci, Martwa natura*) czy większe formy prozatorskie (*Anielka, Dziecko salonu, Zmory* i wiele innych) pisano dla czytelnika przede wszystkim dorosłego. To od niego wymagało się zmiany dotychczasowych form funkcjonowania mechanizmów i maszyny społeczno-obyczajowo-prawnych systemów, narzucanych dużym i małym użytkownikom kultury. Jeśli czytały i – co rzadsze – czytają je dzieci czy młodzi odbiorcy, to poza przerażeniem, makabrą, smutnym doświadczeniem losy tych postaci, o których czytają, pozostawiały – pozostają? – w procesie polekturowym zostawione trochę samym sobie. Chociaż należy dodać, że w procesie kształtowania wyobraźni poprzez takie lektury dziecko uczyło się na pewno uważności na cierpienie, empatii jako wykładnika i testera człowieczeństwa, krytycznej oceny działających reguł domowych, rodzinnych, szkolnych, społecznych, prawnych, w których bardzo często ludzie dorośli (sąsiedzi i bliscy z jakiejś wspólnoty) nie garną się do pomocy bądź nie widzą potrzeby pomagania.

Wszyscy ci pisarze, o których mówiłem, pokazywali różnorodne panoptyzmy społecznej, kulturowej i obyczajowej opresji. Ale chyba Konopnickiej udało się to najlepiej choćby z tego względu, że próbowała od początku – bo znała doświadczenie i potrzeby dzieci tak dobrze jak mało kto spośród jej koleżanek i kolegów po piórze. Może właśnie dlatego, że była matką, a doświadczenie realnego kształtowania relacji domowych, zapanowania nad żywiołem nieprzewidywalności w czterech ścianach jej kaliskich, gusińskich, bronowskich, warszawskich ścian, zmuszało ją do tego: żeby nie oszaleć, trzeba było zaproponować dzieciom atrakcyjne formy spędzania wolnego czasu i animować ich rozwój (na przykład poprzez codzienność wspólnie spędzaną w zgodzie z zasadami XIX-wiecznego kodu uczestnictwa, w którym teatr zastępowały często domowe inscenizacje, a wspólna głośna lektura z performatywnymi elementami przedstawień poszczególnych scen stanowiła nierzadko jedyny kontakt z kulturą). Stąd mogły się stać ważne zarówno dla niej, jak i jej potomstwa teatry budowania codzienności dziecięcej, żywe obrazy ze słów, dźwięków, opowieści, snutyh historii, budowanych wrażeń. Istotne w takich doświadczeniach rodzinnych były granie na emocjach, wchodzenie w rolę, performanse domowe zastępujące szkolne i instytucjonalne formy edukacji (a może lepiej: krytycznie i uważnie przygotowujące na czas, kiedy córki i synowie zaczną chodzić do szkół, głównie w Warszawie po przenosinach matki z dziećmi w latach 80. XIX wieku). Budowanie alfabetów i elementarzy rodzinnych, domowych (a więc intymnych) deklamacji, wyczerlenie

na słowo dziecka, na język rządzący się regułą odmienności i konstruujący się dopiero w reakcji na żywe obcowanie ze światem w jego zmianie, nieprzewidywalne potrzeby dziecięce, rodząca się emocjonalność – to tylko część doświadczeń budujących sporą paletę przypadków.

Można by upraszczająco zauważyć, że każde z szóstki dzieci na swój sposób inaczej testowało granice wyobraźni i możliwości matczynych, prowokowało do potraktowania indywidualnych potrzeb inaczej niż w poprzednich sytuacjach budowania relacji między matką i kimś starszym z rodzeństwa. Co więcej, przygnębiający i trudny do nazwania dla Konopnickiej (nawet przy świadomości, że w XIX wieku powszechność śmierci niemowląt była duża) zgon bliźniąt, co udowodniła Dorota Samborska-Kukuć swoimi badaniami dokumentacyjnymi, wyculił ją dodatkowo na to, co ostateczne, na doświadczenie niemożliwej do nazwania (a może nawet przeżycia i przepracowania) straty własnego dziecka. Nie tylko tej konkretnej straty, o czym mówi choćby liryk *Tu się droga załamała...* po śmierci dorosłego już syna Tadeusza.

Konopnicka wie, jak postępować z dziećmi; wie, czego od nich można oczekiwać, jakie mają one kompetencje, co je interesuje, co mogłoby je ożywić, jak je sprowokować do myślenia, jak je pobudzić i ucywilizować, żeby nie były naburmuszonymi istotami jak z lirycznych opowieści o Stefcu Burczymusze czy muchach samochwałach. Jako poetka dla dzieci – doskonale wie, jak uwrażliwić młodego odbiorcę na to, że przyroda ma swój własny język, rządzi się swoimi prawami, w dziecięcym świecie wyobrażeń ważne miejsce przynależy królownie zakłętej w żabkę Helusi, szkolnym nysusom. Mądrze wyjaśnia, za co można pokochać tęczę, czy faktycznie muchy samochwały nie mają nam nic do zaproponowania (czytane zwłaszcza wspólnie z niektórymi bajkami Ignacego Krasickiego), jaka jest rodzina pana Zielonki i jakie imiona czy też przydomki noszą jego kolejne dzieci. Dobrze pozwalają to zobrazować wiersze pomieszczone w najnowszym tomie *Tam w moim kraju, w dalekiej stronie*, o którym była wyżej mowa, czy we wcześniejszych zbiorach, choćby w wydanym w 1988 roku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą w serii *Pism wybranych* pod redakcją Jana Nowakowskiego (jako osobny wolumin, tom trzeci) opracowaniu i wyborze *Utwory dla dzieci* dokonanych przez Józefa Zbigniewa Białka; w zasadzie do dzisiaj jest to propozycja tematyczno-problemowa dostosowana dla młodego odbiorcy (cały tom podzielony jest na kilka działów: wiersze; poematy, tu: *Szkolne przygody Pimpusia Sadelko, O Janku Wędrowniczku, Na jagody*; opowiadania i powiastki, tu: *Jak się dzieci w Bronowie z Rozalią bawiły, Jak to ze lnem było. Bajka, Lalka Małgosi, Co Kurta robił w podwórku, Franek; O krasnoludkach i o sierotce Marysi*).



ILUSTRACJA 1. *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie* (2022)

Na koniec jeszcze jeden wątek. Wydaje się ważny i odpowiadający wprost na pytanie o to, czy pisanie dla dzieci i młodzieży było działalnością „marginalną” i/czy „szczególną” na tle całokształtu twórczości Konopnickiej. Pisanie dla małego czy nieco tylko starszego odbiorcy było oczywiście szczególnym typem aktywności poetki. Ale nie było wyjątkowe i tym bardziej marginalne, ponieważ układało się w zamierzony i spójny projekt lekturowy i swoisty model konstruowania autorskiego świata. Pomagało wskazywać tunele międzytekstowe, pasy transmisyjne, wspólne pola odwoławcze, kształtując tym samym mapę wzajemnych oświeleń, dialogów i nawiązań. Nie jest to oczywiście żadne *novum* w pisarstwie wybranych twórców literatury starożytnej, dawnej czy najbardziej współczesnej. Za każdym razem inaczej pisarstwo to wskazuje na formy gry z tradycją, ale też własnym warszatem i sposobami obrazowania świata. Oswaja i włącza w procesy lekturowe, każąc być każdorazowo podejrzliwymi odbiorcami rzeczywistości. Taki model autokomentarza bliski był Konopnickiej choćby jako krytyczce dowartościowującej różnorodną strategię autodiagnozy poetyckiej w twórczości wielkich ironistów, dygresyjnego i ironicznego Słowackiego, którego ceniła, i tłumaczce Heinego – mistrza

ironii i mistrza poetyckiego. Umiejętność przyglądania się własnej twórczości, dystans do kreowanego świata, ale też chęć uczynienia z niego jakiejś wspólnej przestrzeni wzajemnych napięć i współbrzmień – dobrze chyba określa charakter, status i możliwości twórczości dla dzieci i twórczości dla dorosłych, w której bohaterami stają się dzieci.

W czym więc pisarstwo Konopnickiej dla dzieci jest podobne do jej dzieł dla dorosłych – w zakresie podejmowanych wątków, motywów, zagadnień?

Konopnicka na różnych piętrach odwołań w swoim dorobku twórczym próbuje kreować coś w rodzaju załączków i zawiązków wątków, motywów, sposobów obrazowania, obecności postaci, a także językowych obrazów podobnie wyglądających komponentów rzeczywistości, w której przyszło żyć jej bohaterom. Nie jest bez znaczenia, że pojawiające się w jednych tekstach sposoby przynależności do świata pojawiają się i we wtórych. Zaledwie wskazane czy zasygnalizowane postaci, wątki znajdują swoje pełne realizacje w innych, nieco późniejszych dziełach pozwalających na powracanie do wybranych tematów. Powtarzającymi się u Konopnickiej motywami i wątkami są niewątpliwie formy wędrowania, rejestrowania świata w jego zmianie (obecne w poezjach, nowelach, alegorycznej baśni), motyw lotu (i obecność bocianów!), wektory przestrzenne wskazujące na topografię oraz geografię polskości (od Karpat do Bałtyku, od Bugu po Odrę, wzdłuż Wisły, „Śląsko” i Bałtyk), rola codzienności jako sposobu doświadczania egzystencji.

Wykorzystanie własnych intertekstów okazuje się funkcjonalnym zadaniem dekodowania znaczeń. Ciekawe okazuje się to, co w twórczości Konopnickiej dzieje się choćby z krasnoludkami w słynnej powieści z 1896 roku (oraz jej kolejnej „wersji” wydawniczej z 1903 roku, uzupełnionej, z dodanymi fragmentami i zmianami, na które w posłowie do wydania z 2019 roku zwracał przenikliwie uwagę Tadeusz Budrewicz) i obecnością krasnoludków w poemacie *Na jagody* z 1903. W *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* pojawiają się Stacho Szafarczyk czy Józik Srokacz – bohaterowie, którzy lada moment staną się głównymi postaciami jej miniatur prozatorskich o takich tytułach (odpowiednio: *Stacho Szafarczyk* z tomu *Nowele*, 1897; *Józik Srokacz* w tomie nowel *Moi znajomi*, 1904). Obraz wiosny o czarnym licu (a więc przynależnej ziemi, znakomicie uchwyconej skądinąd na ilustracji Jana Marcina Szancera jako takiej właśnie „ziemistej” postaci o kremowych włosach i kremowo-żółtej sukni) w powieści z 1896 roku jest bardzo podobny do tego, jaki znamy z postaciowania Matki Bożej w cyklach z *Italii*, choćby z *Giotta* (1894), który rozpoczyna fraza: „Między ludźmi tak chodzić musiała, / Niby dumna i niby nieśmiała.

[...] Ciemna w twarzy od zmierzchów tej ziemi [...]”. A sprawa szeroko rozumianej ekfrastyczności dzieł Konopnickiej, zarówno tej zadanej – jak choćby przez Michała Arcta w jej wymiarze popkulturowym – kiedy pisarka miała do obrazków tworzyć tekst, jak i tej oryginalnej, własnej – choćby z cyklów włoskich w wymiarze poetyckiej refleksji nad dziełami sztuki – to osobny i ważny wątek określający specyficzne predylekcje światobrazu pisarskiego, uwrażliwiającego na przenikanie się technik, tworzyw, narzędzi opisu.

*Skoro jesteśmy przy powieści *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* – jaki jest związek twórczości Konopnickiej z ludowością?*

To temat rzeka. Można byłoby spróbować najogólniej powiedzieć, że pisarka wywodzi doświadczenie języka z doświadczenia refleksji nad światem, który w niedyskursywnej formie opowieści wyrażany bywa podobnie (ale nie tożsamo) przez poetę i człowieka pierwotnego (a więc nad światem w jakiś sposób również wykształconym dzięki doświadczeniu życia i kulturze ludowej współczesnego pisarce użytkownika tej kultury, chłopu). I nie bez znaczenia jest to, że w 1896 roku Konopnicka spotyka się w innym sposobie refleksji nad ludowością, folklorem, etnią chłopskich wyobrażeń (choć nie są to pojęcia tożsame i synonimiczne) ze swoim kolegą po piórze, Aleksandrem Świętochowskim, który wydaje rozprawkę *Poeta jako człowiek pierwotny*. Pokazuje tam istotę pierwotności jako sposobu refleksji nad rzeczywistością i charakter językowego ujmowania jej prawideł poprzez dostępne mu środki językowe oraz metaforyzację widzenia. Konopnicka w powieściowej baśni (tak jak wcześniej w swojej twórczości poetyckiej) pokazuje zjawiska bardzo podobne do tych, na które powołuje się Świętochowski w naukowym studium, czytając krytycznie Giambattistę Vica, Théodule’a-Armanda Ribota, poetów polskiego romantyzmu i filozofów epoki. A Posel Prawdy nie bez znaczenia w poprzedzających swoją rozprawkę recenzjach (zwłaszcza w *Dwóch bukietach poetycznych*), ale przede wszystkim właśnie w *Poecie jako człowieku pierwotnym* wskaże na Konopnicką jako pisarkę szczególnie wrażliwą na kształt obrazowania świata w wyobraźni i języku ludzi pierwotnych (działających podobnie jak poeta w swoim imaginarium artystycznym). Wskazywałem kiedyś na to w książce *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli* z 2011 roku, w rozdziale *Dlaczego Świętochowski nie był poetą? – dylematy „nauki nowej”*.

Powieść Konopnickiej (i wcześniejsze oraz późniejsze teksty poetyckie, współbieżnie diagnozujące w zasadzie przez całe twórcze życie literackie fenomen pierwotności, ludowości, folkloru, na co wskazywały już badania stylistyki prowadzone przez Antoniego Śledziewskiego i Tadeusza Budrewicza) to

niewątpliwie literacka propozycja patrzenia na świat (i doświadczania go) przez oko człowieka natury, człowieka pierwotnego, niewykształconego, który widzi więcej i lepiej oraz potrafi nazwać swoje doświadczenia adekwatnie i najlepiej, jak umie, korzystając z dostępnego sobie rezerwuaru pojęć. Tak widzi sierota, tak widzą Skrobek i jego synowie, tak widzą krasnoludki, a więc istoty, które skądinąd również dostrzec może jedynie oko niezawłaszczonego przez schematy, klisze i dyskursy kultury oraz wiedzę książkową człowieka pierwotnego.

Wpisany jest w to dzieło projekt wędrowania przez królestwo imiesłowów i deminutywów. Poprzez magię języka, jego potencję, zaklęte w tym języku skarby kultury oralnej, znaczenie wyobraźni dziecięcej i chłopskiej, bardzo mocno powiązanej z językiem jako domeną i narzędziem nazywania, powieściopisarka i jednocześnie poetka próbuje skonstruować świat – w myśl tego, co przenikliwie zanalizował niegdyś Wiesław Myśliwski w jednym z najznakomitszych esejów dotyczących istoty wyrażania kultury chłopskiej w języku przedustawnym, spójnym z ludowymi sposobami doświadczania świata i potrzebą jego nazywania – w *Kresie kultury chłopskiej*.

Królestwo deminutywów nie bierze się jedynie z chęci pokazania przez powieściopisarkę-poetkę, w jaki sposób określają one i waloryzują językowy obraz świata, jak go konstruują i jaki poziom wartościowania wobec tego świata przejawia ten, kto go opisuje. Zdrobnienia to leksykalny wymiar empatii wobec ubogiego świata, w tym także empatii dla zwierząt.

Wędrowanie w królestwie dźwięków, głosów, w niekończącej się onomatopoeiczności świata, który bohaterowie muszą chłonąć różnymi zmysłami, to poetycki projekt osvajania niesamowitości języka i niesamowitości świata, niemożliwości języka i niemożliwości świata, magii niezwykłego, zaklętego w słowach sposobu przyglądania się światu, który się staje, zmienia, w którym sierota aktywnie uczestniczy.

W 1964 roku Krystyna Kuliczowska w książce programowej *Wielcy pisarze – dzieciom (Sienkiewicz i Konopnicka)* pisała, że „[...] w podręcznikach literatury można znaleźć zaledwie wzmianki o utworach pisanych dla dzieci przez wielkich pisarzy”, a przecież, jak dowodziła badaczka, „Konopnickiej przypa-  
dło w udziale torowanie nowych dróg; [...] sięgnęła do tradycji, lecz umiała ją wcielić w formy na tle literatury końca stulecia nowatorskie. Jej dziecięce liryki i baśnie były odkryciem »złotej żyły«, którą później przez długie pokolenia eksploatowano [...]” (s. 147). Czy dziś, niemal 60 lat po publikacji rozprawy Kuliczowskiej, ta sytuacja uległa zmianie? Czy dziecięce utwory pisarki zyskały uznanie, na które zasługują, tak w kontekście jej kanonicznej, „dorosłej” twórczości, jak w odniesieniu do literatury II połowy XIX wieku w ogóle?

Smutne to bardzo i przygnębiające, ale chyba przez 60 lat niewiele się zmieniło. Gdyby zaproponować inne teksty Konopnickiej do lektury zwłaszcza młodzieży, sytuacja uległaby na pewno zmianie. Ale ani podstawy programowe nie nadążają za duchem czasu, ani nie ma na tyle odwagi i siły, żeby pokazywać dużo ciekawsze i dostosowane do potrzeb młodego odbiorcy wiersze, poematy, małe formy prozatorskie tej autorki. Jeśli nadal zdarzają się w tych wyborach dla uczniów wiersze kształtujące w sposób inaczej twórczy wyobraźnię pokolenia naszych rodziców i dziadków, to znaczy, że stan polskiej szkoły i refleksja nad nią musi prowokować do zmiany. Takie utrwalanie stanu rzeczy nie przynosi żadnych realnych korzyści, nie daje szansy na odświeżenie, nie pozwala wybrzmieć tekstom dużo bardziej interesującym poznawczo, dającym do myślenia, nastawiającym na empatię, poszanowanie inności, prowokującym do pytań o to, czemu służą różnorodne gorsety i nakazy kulturowe, społeczne, obyczajowe, polityczne. Byłoby co robić, gdyby na odpowiednim etapie młodzieży podsunięto lekturę utworów *Z cmentarzy*, *Na werendzie*, *Obrazek*, *Bogu*, *Kartka z Tyrolu*, liryków z *Italii*, niezwyklej swoją głębią i formą liryków z tomiku *Głosy ciszy*, cyklu *Na normandzkim brzegu*, wierszy z *Drobiazgów z podróżnej teki*.

Nie jestem metodykiem i dydaktykiem polonistycznym (choć dyplom ze specjalizacją nauczycielską zdobyłem w 2005 roku), który badałby obecność i recepcję twórczości Konopnickiej na przykład w podręcznikach szkolnych. Jestem co najwyżej historykiem literatury śledzącym obecność i sfunkcjonalizowanie literatury drugiej połowy XIX wieku (przykłady, sposoby odczytań i ukontekstowania) w procesie edukacyjnym. Dlatego nie do końca moje stanowisko może być miarodajne i zdaję sobie z tego sprawę. Kiedyś dane mi było pracować przez rok w Instytucie Badań Edukacyjnych przy ocenie podręczników dopuszczonych przez ministerstwo do użytku szkolnego i kierowałem badaniami dotyczącymi oceny statusu klasyki w szkole (w ówczesnym gimnazjum i liceum) – przywołując tamte swoje doświadczenia, mogę powiedzieć, że z obecnością Konopnickiej już wtedy było źle. A teraz jest fatalnie. Nie dysponuję tu co prawda wszystkimi możliwymi twardymi danymi, ale przyglądam się z ciekawości (i konieczności – z racji zasiadania od 18 lat w jury OLiJP) kolejnym wydaniom podręczników i zauważam, że Konopnickiej jest coraz mniej, niknie i usuwa się w cień. Lada moment będzie się o niej mówiło, używając jedynie klisz i wskazując na określone wątki biografii (bo te przez różne strony dyskursu publicznego są chętnie eksponowane i uwyraźniane, co zabija skomplikowanie ducha tej niepokornej biografii twórczej), a ignorując czytanie tekstów.

Najgorsze są pojawiające się co jakiś czas – kuriozalne i wynikające z niewiedzy i posługiwania się stereotypami i kliszami, nawet nie wiem, co

mającymi na celu osiągnąć (bo chyba w efekcie lepiej nie wiedzieć, żeby się jeszcze bardziej nie przygnębić...) – wypowiedzi różnorodnych „speców” od kanonu literatury: a to tej pani kurator, a to takiego czy innego ministra. Przypuszczam, że ze zdecydowaną (jeśli nie zupełną) ignorancją mamy tu do czynienia i że wynika ona z kompletnej niezajomości tej twórczości, ale zawsze musi być ona okadzona pseudonarodowymi świętościami i bogoojczyźnianopatriotycznym sosem. Ten jakoś w naszej kulturze dobrze jest przyjmowany i lubimy się nim oblewać, kiedy istnieje ryzyko realnej i uczciwej debaty merytorycznej nad stanem czytelnictwa, świadomością, znajomością poszczególnych dzieł i wybitnych pisarzy polskiej kultury, formatujących nasze myślenie. I nie zmieniają tego niestety kolejne Narodowe Czytania..., choć idea ich jest szlachetna i potrzebna.

Jeszcze jedno dopowiedzenie. Konopnicka była podatna na dialog i nawiązania. Skoro jej *Modraczki* pojawiają się u Jana Brzechwy, skoro kałamarz z rzeką atramentu jako wyróżnik swoich czasów pojawia się potem jako znak przynależności u tego samego Brzechwy w cyklu o panu Kleksie, skoro rozlana rzeka atramentu z ultramarzyną zaznaczyła swoją obecność w książce *Wędrówka pędzla i ołówka* Marii Terlikowskiej, jednej z najciekawszych i formatujących przynajmniej moją wyobraźnię dziecięcą oraz sposób postrzegania świata w języku i poprzez język, to chyba była ważnym ogniwem odniesienia, a jej twórczość dziecięca stanowiła matrycę nie do pominięcia.

Kim jest dziecko w dziełach literackich pióra Konopnickiej – w poezji, nowelach i powieściach, w utworach dla starszej i dla młodszej publiczności odbiorczej? W jaki sposób pisarka odnosi się do dzieciństwa jako sposobu istnienia w świecie? Czy jej ujęcie motywu wyróżnia się czymś na tle bogatej w portrety dzieci twórczości pozytywistycznej (Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz...)? Jaki związek mają literackie dzieci z dzieł Konopnickiej z jej szczególnym zainteresowaniem, jak pisał Pan w posłowniu do tomu *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie*, „bohaterami skazanymi na osobność i wspólnotami wykluczonymi, [...] postaciami wydziedziczonymi, odepchniętymi, skazanymi na porażkę, wyjętymi spod prawa i doprowadzonymi przez warunki życia do bytowania w izolacji, w półtrwaniu, w niemożności zdobycia pomocy od innych i przez to skazanymi na głęboką samotność”?

Te bardzo ważne pytania wydają się blisko kierunkować odpowiedź i wzajemnie się oświetlać. Gdyby uznać, że możliwe jest i miarodajne dokonanie pomiaru empatii w tekstach literackich Konopnickiej, to wydaje się (a przynajmniej mnie takie myślenie jest bardzo bliskie), że ma ona wysoki poziom



frekwencyjności. Nie chcę dokonywać tu jakiegos karkołomnego rankingu określającego poziom empatyczności dzieł literackich pisarzy drugiej połowy XIX wieku, ale liryki i małe formy prozatorskie Konopnickiej, kierowane do dojrzałego odbiorcy, to najbardziej poruszająca, niedająca spokoju i dramatyczna twórczość. Nikt z pisarzy tego pokolenia nie budował w taki sposób dramatyizmu, nie grał emocjami, nie pobudzał do niepokoju egzystencjalnego, nie poruszał i nie wprowadzał spokoju i stabilności. To się Konopnickiej niewątpliwie udawało (i udaje).

Mądre i piękne zdanie wypowiedział niegdyś Sienkiewicz (na swój sposób odkrywca jej talentu i animator jej rozwoju), kiedy dowodził, że poetka mówi i śpiewa za rzeczy, istoty i zjawiska, które nie mogą sobie i nie umieją uświadomić własnego bytu ze względu na to, że są nieme. Miał na myśli przede wszystkim wydziedziczonych i tych, którym odebrano głos bądź którzy tego głosu jeszcze nie dostali, ale też artefakty, zwierzęta, przydrożne kapliczki, świątki, przedmioty codziennego użytku – tworzące imaginarium świata prostych ludzi i pomagające im w oswajaniu samotności.

Mimo że w tym czasie powstają perełki ewokowania podobnego stanu emocjonalnego i budowania napięcia (*Janko Muzykant* Sienkiewicza, *Grzechy dzieciństwa*, *Sieroca dola* czy *Katarynka* Prusa, *Tadeusz* Orzeszkowej), to chyba nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że to Konopnickiej należy oddać to, że najczulej, a więc i najboleśniej, jakoś po ludzku obezwładniająco, rozprawia się z różnymi doświadczeniami. A te trudne doświadczenia to utrata, cierpienie małych, tęsknoty, lęki, niemożność wyjścia z sytuacji, bezradność wobec prawideł losu, życia, ale i społeczno-kulturowych realiów. I choć użyję tu wartościowania, lepiej jej to wychodzi w małych prozach niż w poezji. Może dlatego, że cały czas (mimo upływu prawie stu pięćdziesięciu lat) jej proza się broni. Daje się ją czytać bez żadnego balastu maniery, bez obciążeń języka (czego chyba nie można powiedzieć o niektórych tekstach wierszowanych, zwłaszcza z *Obrazków*). Empatyczny i wrażliwie czujny Prus po dickensowsku potrafi dodać humorystyczny komponent rozładowania napięcia, powodujący zelżenie nastroju, wprowadzający jakieś choćby niewielkie buffo w konstruowany świat. Konopnicka unika tego typu chwytów i strategii. Jest bezwarunkowo zimna, pozbawiona potrzeby cieniowania nawet drobnym uśmiechem czy puszczeniem oka do odbiorcy. Wydaje się wręcz kostycznie rejestrować badany pod lupą świat grzechów, cierpień, nieumiejętności radzenia sobie z życiem. Wybiera ironię jako gest niezgody i często jedyny (obok niedopowiedzenia i zawieszenia sytuacji) tekstowy i egzystencjalny wskaźnik bezradności, dystansu, znak rozpadu i rozchwiania norm, nad którymi nie można zapanować. Jej narratorki i narratorzy relacjonują, wchodzą do tego świata, poznają bohaterów,

ale współczują zawsze tylko tak, żeby nie dać tego poznać. Znikają i udają się poza scenę, żeby to czytelnik mógł każdorazowo dokonać aktu pozostania sam na sam z doświadczeniem rozpadu reguł świata, żeby sam ocenił, dlaczego i na jakich zasadach dzieje się tak, jak się dzieje: że dzieci pozostawione same sobie w obliczu śmierci ojca nie mogą liczyć na żadne wsparcie duchowe i emocjonalne, że nie rozmawia się z nimi o tym, co się stało; że żalu matki nie wysłowi nic poza wiecznym wpatrywaniem się w dym unoszący się z fabryki; że Żyd zawsze pozostanie w polskiej społeczności wykluczony; że chroma siostra nie może liczyć na choćby okruczeństwo przez brata – kleryka żyjącego w świecie swoich abstrakcyjnych wyobrażeń.

Konopnicka ucieka poza ramy tekstu, zostawia nas samych z brutalną rzeczywistością zarysowanych scen i w ten sposób nawiązuje konieczną nić współpracy. Tylko ktoś bezduszny by jej nie podjął. I w tym wykonuje ona swoje zadanie wzorcowo. Bez upominania, bez taniego sentymentalizmu, bez melodramatycznych rozwiązań. Po reportersku można się od niej uczyć tego, że lepiej powiedzieć mniej (czasami nawet wcale) niż więcej, a jeśli pojawiają się drobiazgowa rejestracja i deskrypcja, określające specyfikę konstruowanego świata, to w samym geście wyliczeniowości i charakterystyki fizjonomii świata tkwi istota diagnozy; że umiejętnie grać na emocjach czytelnika – to pozostawić jemu jakikolwiek element oceny; że można budować świat i napięcia w tym świecie, wnikając głęboko w tkankę tego świata, ale trzeba przy tym pozostawać przezroczystym: być obserwatorem, którego zadaniem jest spotkać, podejrzeć, zrozumieć i nie oceniać. Bardziej wówczas ten świat (i to, jakie panują w nim prawa) boli, a odbiorca staje się bardziej współczynnym (może nawet współwinny), ale i współodpowiedzialny za zaistniałą sytuację. W konsekwencji winien ją zmieniać, skoro dany jest mu dokument jakiejś tragedii, a on (jako człowiek odpowiedzialny za los innych, zwłaszcza dzieci) musi z tej wiedzy zrobić użytek. Wtedy sprawdzane będzie to, czy i na ile współodczuwa. Czy można lepiej i więcej?

Ale – w dużym uproszczeniu – rzecz ma się inaczej z twórczością Konopnickiej kierowaną do dziecka (zwłaszcza, używając pleonazmu, małego) i młodego odbiorcy. Konopnicka doskonale rozumie kompetencje dziecka, jego potrzeby, jego język, jego wyobrażenia. Umie się z dzieckiem śmiać, umie uczyć, umie mądrze karcić, umie wprowadzać element zaskoczenia. W rymowanych strofach (nie tylko w *Śpiewniku dla dzieci*) wie, jak najlepiej dotrzeć do młodego czytelnika. A zapamiętywana poprzez kolejne odczytania strofa powodować może, że dzięki tym mnemotechnicznym formom zabawy (może nawet tak po oświeceniowemu propedeutycznie: ucząc przez zabawę) odkrywa się to, co najważniejsze w procesie dorastania. Taka też jest

w *Śpiewniku historycznym...*, dedykowanym w pierwszym wydaniu „dzieciom polskim, zrodzonym w niewoli”, który kiedyś nazwałem „śpiewnym alfabetem polskości”.

Konopnicka w różnych rymowanych ujęciach rzeczywistości tekstowej bywa spójna. Gdyby się przyjrzeć, jak rysuje (ucząc właśnie) mapę polskości w takim choćby poemacie dla dzieci *Na jagody* (rozpoczynającym się od słynnego: „Tuż nad Bugiem, z lewej strony”) i w jaki sposób wskazuje na najważniejsze miejsca geograficzne, na topografię polskości, na wektorowość jako konieczny ruch zmiany (konturujący jej panoramę obrazów), jakie znaczenie ma jej flisak płynący Wisłą (a więc odwiedzający wszystkie te miejsca, które są dla niej ważne), to można powiedzieć, że w tym projekcie edukacyjnym (zakrojonym na szerszą skalę) jest spójna i konsekwentna. Jej bociany czy inne ptaki to nie tylko znane z wyobrażeń XIX-wiecznych klucze, symbole służące do opisu nostalgii i podróży, lecz także realne (bo pochodzące ze świata organicznego, z przyrody, która jest domem, często najbliższym i jedynym, skoro nie ma innego domu, skoro drzwi kościoła są zamknięte, skoro różne instytucje to panoptykony zła i cierpienia) znaki zmieniającego się krajobrazu, horyzontu poznawczego, mapy rzeczywistości przemierzanej w czasie i przestrzeni. Fruną (jak w jednym z najciekawszych obrazów szwedzkiej noblistki Selmy Lagerlöf z *Cudownej podróży*), żeby pokazać z góry, jaki jest świat, żeby naszkicować jego ramy (często zupełnie przygodnie i bez jakiegoś konkretnego celu).

Gdyby chciał posłużyć się obrazowym uproszczeniem (choć jak to z takimi decyzjami bywa... trochę to niebezpieczne), można byłoby powiedzieć, że dziecko w małych formach prozatorskich Konopnickiej (kierowanych do dorosłego, wcale nie do dziecka, choć i ono ma się uczyć współczucia i radzenia sobie z emocjami, zwłaszcza tymi najtrudniejszymi – śmiercią rodziców, odejściem ukochanego zwierzęcia, doświadczeniami różnych utrat, wykluczeń, strachem, lękiem przed porzuceniem) zawsze jest na straconej pozycji. To dziecko niemające głosu, skazane na porażkę. To dziecko bezradne i szukające, pozbawione oparcia w świecie i jego regułach. To dziecko, któremu odebrany zostaje krajobraz dzieciństwa, a zadane bardzo prędkie przygotowanie do bycia dorosłym. To dziecko, które relatywnie szybko musi liczyć jedynie na siebie, na własną intuicję, na własną wiedzę o mechanizmach i regułach rządzących światem (dorosłych), bo niewiele mu się mówi. Tu konfrontacja z żywiołem życia często pozostawia dzieci samymi sobie, w pół drogi, bez nadziei, że zza horyzontu wyłoni się pozytywne rozwiązanie.

Inaczej jest w lirycznej twórczości dla dzieci i w *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Tu dziecku na wiele się pozwala. Ono ma na własną rękę

poznawać świat, zgodnie z dewizą o praktycznym odkrywaniu meandrów i zakamarków życia, zgodnie też z tendencjami filozoficznymi, psychologicznymi oraz projektami pedagogicznymi drugiej połowy XIX wieku. Samo musi przejść i skonfrontować się z różnymi doświadczeniami – w szkole, grupie rówieśniczej (nie bez znaczenia jest to, że Konopnicka wybierze *Serce Edmonda de Amicisa* do tłumaczenia), w domu, pozostając sam na sam z przyrodą. Konopnicka zaszczenia bakcyll belferski, będzie upominać, pouczać, puentować, doradzać, wskazywać drogi wyboru, pokazywać konsekwencje pewnych działań. Jest jak mądry pedagog. W tym sensie może być nawet nudna, ale to przynależy niezgodzie pokoleniowej i obchodzeniu zręcznie przez dzieci tego, o co upomina się dorośli. Dziecko ma się z nią spierać i nie zgadzać. Może ją przechytrzyć, ale będzie doskonale wiedziało, że poetka nie chce dla niego źle. Konopnicka wyśmiewa więc dziecięce poczucie dumy, pychy, „samochwałowości”, dziecięcą skłonność do bajdurzenia, do kreowania sytuacji niemożliwych do zaistnienia, dziecięcą potrzebę konfabulacji. Zna doskonale mechanizm dziecięcego umysłu i rozumie potrzeby dziecka. Chyba najlepiej rozumie te potrzeby w alegoryzowanej baśni – bo w *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* jest jako autorka po prostu niezwykła.

To przykład tekstu o podwójnym adresacie. Napisano już bardzo dużo na temat jego statusu, potencji znaczeniowej, możliwości odczytań. Można byłoby kolejne książki napisać o wielu komponentach znaczeniowych tego arcyważnego dzieła w twórczości Konopnickiej. Skupię się jedynie na kilku wątkach (i nie poruszam możliwości odczytań tej książki jako lektury dla dorosłego). Zestawiona chociażby z *Przygodami Alicji w Krainie Czarów* Carrolla, powieścią napisaną jakieś ćwierć wieku wcześniej, baśń polskiej pisarki zyskuje na znaczeniu. Chodzi o potencjał znaczeniowy, gry językowe, świadomość użycia języka, kreacji świata, znaczenie ramy modalnej, jaką jest sen, spotkanie ze światem krasnoludków (choć w rękopisie tej powieści naród Krasnoludków jest zapisywany wielką literą, co znamienne) – narodu niezłomnych istot, a przy tym narodu „drobnego” i „wielce osobliwego” (jak mówi wiersz wprowadzający), który wypełniał polskie imaginarium dziecięcej i dorosłej XIX-wieczności w różnych formach podań, opowieści, mitów, relacji, historyjek. Marysia Kukulanka, sierota (a więc wydziedziczona z domu, rodziny, gniazda, poczucia przynależności), jak Alicja wpada w głąb – tutaj: krasnoludkowej – nory. Doświadcza reguł świata, które są dziwne, na swój sposób inne i odkształcone. Zna zasady rządzące rzeczywistością, mimo że nie jest dorosła, ale przedziwne spotkania i zjawiska (rodzina Skrobka, przygody z lisem i chomikiem) skutkują tym, w jaki sposób musi się nauczyć nowych reguł, w jaki sposób muszą być one wdrukowane, by budować nowy

obraz świata i umożliwić jej eksplorowanie tego świata i samej siebie w konfrontacji z napotkanymi ludźmi, istotami, zjawiskami, zwierzętami.

Konopnicka nie tylko pisała, lecz także przekładała dla dzieci i młodzieży, mowa tu o przywołanym już tłumaczeniu *Serca de Amicisa*. Jakie jest miejsce tego utworu na tle reszty jej bogatej twórczości translatorskiej?

*Serce* to jeden z fundamentalnych tekstów kształtujących wyobraźnię XX-wiecznego polskiego dziecka. I chyba nie ma w tej konstatacji przesady, zważywszy na liczbę kolejnych wznowień tłumaczenia Konopnickiej na naszym gruncie. Poetka tłumaczy tę powieść, nie znając dobrze włoskiego. Podczas wyjazdu (kolejnego już) do Włoch odkrywa fenomen ich kultury, zwłaszcza dziedzictwa śródziemnomorskiego, parnasizując w literaturze dla dorosłego odbiorcy, ale nie pozostaje głucha na język dziecka. Przygląda się fenomenowi tej powieści i czuje, że musi ją zaproponować młodemu polskiemu odbiorcy. Zawsze ma bowiem w orbicie czytelnika dziecięcego. Myśli o nim i próbuje wczuć się w jego potrzeby.

Kiedyś nawet policzyłem wydania *Serca*. Oczywiście przy tego typu wyliczeniach i statystykach łatwo o błąd i pominięcie. Ale począwszy od pierwszego wydania (*Serce. Książka dla chłopców*, Warszawa 1906), w zasadzie co kilka lat (w niewielkich odstępach, jak choćby 1925, 1927, 1928, 1930, 1933, 1935, 1937, 1938, 1939), nawet w 1945, 1946, 1948, w 1950 (dwa wydania), potem co kilka lat, w odstępach roku bądź dwóch – książka ta była wydawana na polskim rynku księgarskim. W 1944 roku ukazało się nawet wydanie w Jerozolimie, w serii „Szkolna Biblioteka na Wschodzie”. Osobno wydawane były także fragmenty tej powieści (zwłaszcza w serii „Biblioteki Młodzieży Szkolnej”) jako *Mali niewidomi*, *Mały pisarz z Florencji*, *Mały patriota z Padwy*, *Mała wideta lombardzka*, *O sardyńskim doboszyku*, *Mały pisarz z Florencji*, *Mały pisarczyk z Florencji* (Warszawa 1954, w serii „Od Książeczki do Biblioteczki”, a także w wydaniu z 1958), *Moi koledzy*, *Na tonącym okręcie*, *W szpitalu*, *Od Apeninów do Andów* (Warszawa 1908, w serii „Biblioteka Młodzieży Szkolnej”, nr 54, wydanie następne w 1919, a w 1962 – z posłowiem Krystyny Kuliczkowskiej), *Przy łóżu taty*.

*Serce* w tłumaczeniu Konopnickiej wdrukowało się w świadomość XX-wiecznych Polaków. Warto dodać, że powieść o jedenastoletnim chłopcu z włoskiej szkoły podstawowej i jego niełatwych doświadczeniach, ukazanych w obliczu burzliwej historii przemian (Turyn na tle zjednoczenia Włoch), opublikowana na włoskim gruncie w 1886 roku, miała już wcześniejszy przekład kierowany do Polaków. Zaraz po wydaniu włoskim Helena z Russockich

Wilczyńska dokonała pierwszego polskiego tłumaczenia w 1887 roku, ale to wersja Konopnickiej była najchętniej czytana i wznawiana.

Trudność w ocenie tego tekstu polega na tym, że Konopnicka w dobrze sobie znanej metodzie tłumaczenia literatury włoskiej czy angielskiej (inaczej jest z językiem niemieckim, kiedy tłumaczy filologicznie i bardzo precyzyjnie) dokonuje dowolnych ekwiwalentyzacji na różnych poziomach użycia języka. Posługując się typologią Edwarda Balcerzana i jego słynnymi czterema wyróżnikami-mechanizmami, zaproponowanymi w znakomitym eseju *Pracownia tłumacza* z książki *Kręgi wtajemniczenia* (zbierającym wcześniejsze rozsiaane w artykułach i rozproszone wątki badawcze): redukcji, amplifikacji, inwersji i substytucji, należy zauważyć, że w przekładzie *Serca* mamy do czynienia ze wszystkimi tymi możliwościami. Nie oznacza to jednak – w myśl ustaleń samej poetki-tłumaczki – że postępowanie takie jest niegodne tłumacza, bo właśnie mu przynależy.

Niezręcznie jest się odwoływać do własnych rozpoznań, ale chcąc uniknąć powtarzania – zrobię to celowo. Wskazywałem niedawno – w rozdziale *W krajinie dźwięków, wzruszeń i rytmu. O wyborach i praktykach tłumaczeniowych Marii Konopnickiej*, w tomie *Konopnicka raz jeszcze* pod redakcją Marii Jolanty Olszewskiej, opublikowanym nakładem Narodowego Centrum Kultury w roku 2022 – na wagę credo translatorskiego Konopnickiej, ogłoszonego jako recenzja nowego przekładu *Fausta* na łamach „Gazety Polskiej” w 1888 roku (nr 284, s. 3; nr 285; s. 2–3), jednego z najważniejszych przesłań Konopnickiej jako tłumaczki, stanowiącego dewizę poetki-translatorki. Ten manifestacyjny (jeśli idzie o prawa sztuki translatorskiej) recenzyjny tekst to nie tylko przykład krytycznoliterackiego dyskursu określającego prawa kongenialności przekładu i niedostatków tłumaczenia, lecz także wyraz trudności, jakie napotykają potencjalnego tłumacza każdego tekstu literackiego, który próbuje dostosować go do zasad języka docelowego, jego melodyki, stylistyki, brzmieniowości, składni, idiomatyczności, a więc jego funkcji, powinności i możliwości wynikających z procesu tłumaczenia dzieła.

*Serce* de Amicisa wpisało się w Polsce w XX-wieczną refleksję na temat dorastania i radzenia sobie z życiem ze względu na tematykę i umiejętność osvajania z trudnościami wieku szkolnego. Forma autobiograficznych wyznań, przyjęcie roli ich pierwszoosobowego podmiotu – dziecięcego, spisującego swoje kartki z dziennika (kalendarza) – oraz forma podawcza listów od matki i ojca kierowanych do Henryka mają tu (zwłaszcza dla dziecka, rozwijającego swoją potrzebę kreatywności, autentyczności, osobności, wyjątkowości, wchodzenia w rolę innego) fundamentalny wymiar znaczeniowy. Dodatkowo krótkość poszczególnych rozdziałów, od października do lipca – tak jak trwa włoski

rok szkolny – ma tu dodatkowy walor. Pozwala na lekturę fragmentaryczną, wybiórczą, skrótową. Stąd też popularność wydań fragmentów *Serca*, każdorazowo przez redakcję zatytułowanych częściami rozdziałów bądź większych całości tematycznych.

Konopnicka wczuła się mocno w przesłanie tego tekstu. Uznała, że powieść tę przetłumaczyć warto i skierować już w XX wieku do czytelnika dziecięcego, któremu potrzeba alternatywnej lekcji historii. Burzliwe dzieje Włoch (zwłaszcza przyczyny i konsekwencje ich zjednoczenia), działalność „bohaterskich” patriotów i sytuacje określające dynamizm różnorodnych wydarzeń historycznych mogły bowiem pomóc w zrozumieniu mechanizmów walki o niepodległość we własnym rozbitym (jeszcze) kraju i dodawać dzieciom otuchy (co było lekcją niewątpliwie historyczną). Otuchę tę wzmacniały różnorodne historie potwierdzające wartość przyjaźni, wytrwałości, emocjonalny związek z bliskimi. Ale dużo ciekawsze dla rozwijającej się emocjonalności dziecięcej było pokazanie trudnych i bolesnych scen. Dzięki spojrzeniu oczami Henryka (w konwencjonalnej lekturze linearnej, więc nie wybiórczo), poprzez jego zapisy (a narracja prowadzona z perspektywy dziecka to naprawdę ważny zabieg jak na koniec lat 80. XIX wieku, dowartościowujący jego podmiotowość), czytelnik dziecięcy ma prawo oswajać się z odchodzeniem najbliższych, radzeniem sobie z niewygodnymi rówieśnikami, uczyć się empatii, odczuwania inaczej, tolerancji dla wszelkiego rodzaju inności, uważności na chorych (przypadek „garbuska”).

De Amicis (podobnie jak poznany przez Konopnicką osobiście Jaroslav Vrchlický, z którym poetka utrzymywała epistolograficzny kontakt) to niewątpliwie duch bliźniaczy pisarki. Konopnicka, dodajmy, tłumaczy tych twórców, których czuje, rozumie, do których jest jej blisko – po ludzku, w sposobie odczuwania świata, w używaniu środków i tropów, którymi chętnie sama się posługuje. Najczęściej przekłada pisarzy odosobnionych, zdystansowanych do świata, poetów ironii, pisarki egzystencjalne, pisarzy moralnego niepokoju (to chyba nie jest przesada), a paleta nazwisk przez nią wybieranych do tłumaczenia jest naprawdę spora. De Amicis urzeka ją dlatego, że nie pozostaje głuchy na cierpienie i dylematy dziecka, że widzi potrzebę w pochyleniu się nad dzieckiem jako człowiekiem potrzebującym uwagi, że ma imperatyw pomocy i wyjaśnienia spraw na pozór niewytłumaczalnych, że według niego dziecko ma prawo rozumieć i być rozumianym, a nie – pozostawionym na marginesie życia społeczno-rodzinnego jako lalka czy pacynka stojąca w jednej pozie na kuferku babuni w rodzinnym salonie. I to jest jedno z najważniejszych zadań patriotyzmu Konopnickiej i powinności, które stoją przed patriotą, czyli nie tym, kto patriotyzm głosi i o nim mówi, ale tym, kto postępuje moralnie i bierze etycznie odpowiedzialność za swoje działania.

Pisał Pan we wspomnianym posłowniu, że Konopnicka miała wiele masek i twarzy: między innymi pisarki, poetki, artystki. W tym kontekście chcemy zapytać, czy rola matki w jakiś sposób wpłynęła na jej twórczość? Jaką matką, a jaką pisarką dla dzieci czy działaczką społeczną na rzecz najmłodszych była Konopnicka?

Już trochę o tym powiedziałem. Takie pytania bywają zawsze trudne i niejednoznaczne w odpowiedzi, bo ocena z perspektywy lat cudzej psychiki, a także, w tym przypadku, meandrów psychologii życia rodzinnego w smuteczkach czterech ścian zmienianych przez nią domów i mieszkań, to zadanie patowe i niełatwe. Oczywiście można by się pokusić o jakieś wymiary takiej psychobiograficznej lektury i nawet mogłoby się okazać, że człowiek ma jakieś klucze czytania tej twórczości (sam wskazywałem w posłowniu choćby na cerowanie jako zadanie ćwiczenia rytmów życia). Można by wyczytywać sporo z jej listów do dzieci, a korpus tekstów jest niemały, choć jednowektorowy, bo córki zadbały o to, żeby korespondencję od matki skrzętnie ukrywać bądź spalić, choć pewne ślady wypisów i swoistych streszczeń listów można wydobyć z zapisków Zofii Niesiołowskiej-Rotherowej, nad którymi pracuje obecnie Magdalena Grzebałkowska. Jakies twarze matki poznamy na pewno. Dowiemy się, czego nie akceptowała, z którymi dziećmi jej bardziej było po drodze, które z dzieci miały u niej zawsze większe szanse na wybaczenie, dlaczego wobec Heleny była taka bezwzględna. A różnorodne wymiary tych rodzinno-domowych relacji z dziećmi ostatnio subtelnie odsłoniły i ustaliły badania dokumentacyjne prowadzone przez Dorotę Samborską-Kukuć.

Konopnicka jako świadoma użytkowniczka kultury, czytelniczka prasy, intensywnie obeznana w różnorodnych teoriach wychowawczych – była matką dojrzałą, mądrą i świadomą. Wymagającą, ale i bezwzględną, jak to w każdej ludzkiej biografii bywa, kiedy konfrontowana jest z żywiołem życia, w dodatku z tak licznym przychówkiem, dorastającym, dojrzewającym, ale też niestety umierającym (a więc nieprzeżywającym rodziców i części rodzeństwa), przysparzającym i splendoru, i wstydu. To ryzyko macierzyństwa, na które nie ma się wpływu.

Taka lektura dokumentów osobistych bywa zawsze kusząca, ale i zwodnicza. Ocenic formy wypowiedzi między matką a dziećmi jest niełatwo, choć można się dowiedzieć sporo o przyzwyczajeniach, o dziwactwach i potrzebach. Można ocenic te tekstowe, intymne ślady budowania emocji i relacji zarówno na poziomie *mimesis* (tego, „co” i „gdzie”), jak i *diegesis* (czyli „jak”). Ale czy to będzie jedyna i najbardziej wiarygodna figura matki? Myślę sobie tak, że skoro napisała naprawdę pokaźną liczbę dzieł dla dzieci i młodzieży, skoro wątki



dziecięce, doświadczenia dzieci narażonych na trudności były jej w zasadzie bliskie od zawsze i pogłębiane do końca, to jest to jakiś czytelny autorski ślad tego, jak postępowała i dlaczego ten wymiar pisarstwa był dla niej ważny.

Konopnicka może wydawać się dziś autorką pomnikową, kojarzoną z przymusem poznawania szkolnego kanonu lekturowego, daleką od sfery zainteresowań czytelniczych współczesnych młodych ludzi (przykład niemal całkowitego odejścia – czy słusznie? – od lektury *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*). Co można lub należy zrobić, aby jej twórczość była wciąż żywa, nie tylko kojarzona ze spetryfikowaną w naszej zbiorowej pamięci *Rotą* i z wynikającym z tego faktu postrzeganiem pisarki niemal wyłącznie w kontekście patriotyczno-niepodległościowym, moralizatorskim, a w najlepszym razie: dydaktycznym?

Gdyby się zastanowić nad tym, na ile i w jaki sposób, w jakich rejestrach znaczeniowych, idiomatyka spuścizny Konopnickiej (zwłaszcza tej dla dzieci i młodzieży) weszła do narodowego języka i stanowi ważny komponent i klucz narodowego porozumienia Polaków, trudno byłoby wskazać takie poczucie przynależności i wyraziste skojarzenia, jakie mamy choćby z *Weselem* Wyspiańskiego (śmiem przypuszczać, że skrzydlate słowa i cytaty z tego dramatu wmontowały się w formy myślenia i używania języka najmocniej), *Panem Tadeuszem*, *Dziadami* i balladami Mickiewicza, niektórymi utworami Słowackiego, liryką Kochanowskiego, bajkami Krasickiego, twórczością Franciszka Karpińskiego (także przez uniwersalizm i odseparowanie się od konkretnej przynależności autorskiej kolędy *Bóg się rodzi* czy pieśni religijnych: *Kiedy ranne wstają zorze*, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*), poezją śpiewaną i wykonywaną (a więc reaktywowaną co jakiś czas); stąd powroty do Wisławy Szymborskiej, Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Władysława Broniewskiego.

Konopnickiej zawdzięczamy niewątpliwie włączenie do idiomatyki narodowej fragmentów i skrzydlatych słów: „Czy to bajka, czy nie bajka, / Myślcie sobie, jak tam chcecie. / A ja przecież wam powiadam: / Krasnoludki są na świecie! / Naród wielce osobliwy”, „O większego trudno zucha, / Jak był Stefek Burczymucha...”, „Stary zegar od pradziada / Nic nie robi, tylko gada...”, „Patataj, patataj, / Pojedziemy w cudny kraj!”, „Jadą, jadą dzieci drogą, / Siostrzyczka i brat, / I nadziwić się nie mogą, / Jaki piękny świat!” (wykorzystane skądinąd w adaptacji filmowej pierwszej części *Emancypantek* Bolesława Prusa z 1982 roku w reżyserii Stanisława Różewicza, w *Pensji pani Latter* podczas lekcji muzyki). Ale czy już fraza z *Tęczy*: „– A kto ciebie, śliczna tęczo, / Siedmiobarwny pasie, / Wymalował na tej chmurce / jakby na atłasie?” jest dzisiaj przytaczana? Czy nadal obecne

w powszechnej świadomości są pierwsze frazy *Orzeszków*: „Dalej, śmieszki, na orzeszki, / Dalej razem w las! / Już leszczyna się ugina, / Woła, woła nas”, ze *Złej zimy*: „Hu! Hu! Ha! Nasza zima zła! / Szczypie w nosy, szczypie w uszy, / Mroźnym śniegiem w oczy prószy, / Wichrem w polu gna! / Nasza zima zła!”, z *Much samochwałów*: „– Moja kumo jedyna! / Czy mi pająk nowina? / Śmiech, doprawdy mnie bierze... / Pająk!... Także mi zwierzę!”, z wiersza *W polu*: „Pójdziemy w pole w ranny czas; / – Młode traweczki, witam was! / Młode traweczki zielone, / Poranną rosą zroszone”? Nie byłbym taki pewny. Żeby idiom był żywy i reaktywowany (a więc użyty jako żywy) musi bezwarunkowo „zaskakiwać” wszystkim partnerom dialogu intelektualnego czy budować bez zbędnych wyjaśnień sytuację, w którą wrzuceni są użytkownicy języka posługujący się jakimś odwołaniem, włączając je w system znaczeniowy własnego przekazu, odseparowując od macierzystego autorstwa i kontekstu.

Kiedyś, jeszcze za moich szkolnych, podstawówkowych lat (jestem rocznik 1981, więc nieobce były mi różnorodne formy wyrażania przynależności zespołowo-grupowej poprzez wpisy do papierowych sztambuchów i zbiorów zeszytowych w typie: „A... B... C...”, dzisiaj już chyba jedynie w formie scyfryzowanych i emotikonowych wymian dziecięco-młodzieżowych dostępne), zdarzało się często, że wpisywało się do pamiętników (które powoli już wypierane były przez inne formy młodzieżowej aktywności emocjonalno-towarzystwiej) z bardziej lub mniej kaligraficznie udanym charakterem pisma fragmenty wierszy Konopnickiej. Bo trzeba przyznać, że Konopnicka sztambuchowała się sprawdzała i była podatna na tę formę skierowania komuś próby wyznania, dedykacji komuś wierszy jej autorstwa – zarówno tych z adresem dziecięcym, jak i tych bardziej serio, czasami nawet patriotycznych, ogólnoludzkich, konkurując z innymi poetami, autorami *Nad wodą wielką i czystą* (Mickiewicz) oraz *Miejmy nadzieję!* (Asnyk).

Byłoby dobrze, gdybyśmy wyciągali mądrą lekcję z lektury Konopnickiej. To wymagająca pisarka, wyczulona na tworzywo języka jak może nikt inny w jej epoce. Czuje język i rzeźbi w nim tak, jakby miała z języka uczynić najważniejszego bohatera swojej twórczości. To język z rządzącymi nim mechanizmami, prawidłami, język z jego specyfiką słowotwórczą, z jego bogatą spuścizną leksykalną staje się tu najistotniejszym kreatorem i medium świata. Dlatego tak bliska była poetka (nie tylko ze względu na śpiewność, rytmikę, siłę zrównoważonej poetyckiej frazy, lecz także ze względu na szacunek wobec języka i korzystanie z jego możliwości) Leśmianowi, na co wskazywano już niejednokrotnie w badaniach.

Konopnicka gra językiem, wyczuwa jego specyfikę słowiańskiej wspólnoty, odczuwa (jak romantycy) odmiennność, niezwykłość i osobność polszczyzny.

Bo czym są frazy wdrukowane w umysłowość dziecka zaproponowane w *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, kiedy na przykład – podają z głowy (bo we mnie siedzą od dzieciństwa) – każe Koszałkowi-Opałkowi siadać „na zeszlórocznej szyszce”, kiedy każe mu się posługiwać „ździebelkiem igliwia”, kiedy to „idzie jeź ścieżynką”? Dziecko musi sobie wyobrazić takie frazy, jeśli już zdołało je wypowiedzieć: „wiórzyska wypróchniałej wierzby”, „chomik miał pełną spiżarnię różnego ziarna”, „z podleśnych krzaków leszczyny wynurza od czasu do czasu trójkątna paszcza lisa”, „ptaszki skrzydełkami trzepocą”. Kiedy Marysia widzi matkę we śnie, jest „cicho, cichuchno, biało, bieluchno” i wreszcie: „Kłaczki sierści płowej chomika i rudej lisa poczepiały się ździebeł, na listkach jak korale wiszą zastygłej krwi krople, wejście do nory nieco rozgrzebane i pazurami zryte”. Przykłady można by mnożyć i wynotować ich całą masę. To niezwykle produktywny i językowo żywy tekst. Tylko z niego czerpać...

Jak oddać bardzo licznie występujące w tej powieści deminutywa w przekładach? To wyzwanie dla tłumaczy, a warto tylko dodać, że ta powieść dla dzieci (i dorosłych jednocześnie, co bardzo ciekawie udowodniły badania Tadeusza Budrewicza i jego „kanoniczne” studium o stanowisku Koszałka-Opałka w dziejopisarstwie polskim) jest już dobrze zadomowiona choćby w czeskim, rosyjskim, estońskim, francuskim czy angielskim. Onomatopeje, animizacje, aliteracje i paronomazje – wprost do nauki logopedycznej dla dzieci, może nawet – jako wyzwanie dla glottodydaktyków włączających do nauki obcokrajowców część tej spuścizny?

Konopnicką (nie tylko tę dla dzieci i młodzieży, ale tę zwłaszcza) należałoby powierzyć piosence artystycznej, w której to (inaczej choćby niż Adamowi Asnykowi) nie było dane jej zaistnieć. To naprawdę spore i wciąż nieeksplorowane pole do popisu. Mówiłem podczas promocji książki *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie* (<https://www.youtube.com/watch?v=xQHsyQPx9jY>) o apelu, jaki chciałem wystosować do artystów mających ogromną siłę oddziaływania i równie ogromne możliwości wokalne, w tym zwłaszcza do niezwykle utalentowanej wokalistki Sanah. Milionowe odsłony jej wykonania klasyki poetyckiej potwierdzają potrzebę takiego uprawiania muzyki dzisiaj i wdrukowują dzięki temu we współczesną świadomość kanoniczne teksty naszej (choć nie tylko) klasyki poetyckiej. Konopnicka zaproponowana performatywnie, z uwzględnieniem najnowszych narzędzi, technologii muzycznej, przekazu wizualnego – mogłaby przynieść zaskoczenia, zwłaszcza młodym. Tylko nie mogą to być martyrologiczne i bogoojczyźniane kawałki. Nie może to być też (już muzycznie funkcjonująca) *Rota*, zwłaszcza że w sposób dziwnie zmutowany zarezerwowana jest jako pieśń do odśpiewywania podczas różnych uroczystości, przede wszystkim maryjnych, przez Kościół. Chyba żeby tę *Rotę* „przepisać”

i włączyć w jakiś heavymetalowy czy rockowy dukt muzyczności. Wtedy za-grzytałaby na nowo i inaczej, może nawet z kontekstowym historycznym przesłaniem właściwie, żeby pobudzić, może nawet przestraszyć, ocknąć.

O ile Konopnicka miała szczęście do ilustratorów jej dzieł (i pojedynczych tekstów, i całych cyklów, choćby Jana Marcina Szancera czy Janusza Grabiańskiego), zwłaszcza do *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, o tyle nie miała szczęścia do inscenizatorów, adaptatorów i ujęć (powiedzmy w uproszczeniu) filmowych; pomijam tutaj film *Marysia i krasnoludki* z 1960 roku w reżyserii Jerzego Szeskiego i Konrada Paradowskiego oraz baśń muzyczną z 1973 roku w reżyserii Wiesława Opałka. Gdyby znalazł się dla Konopnickiej ktoś taki jak Tim Burton, ktoś wnikliwie odczuwający również propozycje ilustratorskie Grabiańskiego czy Szancera, gdyby możliwe było przełożenie w kodzie intersemiotycznym wędrówek (a może i przygód) sierotki Marysi, to ta powieść (zwłaszcza dzisiaj) zyskałaby inne możliwości. Przede wszystkim byłaby inaczej (i chętnie!) czytana. J. K. Rowling i J. R. R. Tolkienowi się poszczęściło. Nawet Roaldowi Dahlowi z *Charliem i fabryką czekolady* – i wielu innym twórcom i tekstom. Na nowo odczytana *Akademia pana Kleksa* z Adą Niezgódką w roli głównej (2023, w reżyserii Macieja Kawulskiego, już za kilka miesięcy ma się pojawić w kinach) odświeża i odmładza Brzechwę, używając nowych technologii filmowych (choć oglądane dzisiaj „vintage’owe” adaptacje *Akademii pana Kleksa* i jej kolejnych części są niezwykłym powrotem do dzieciństwa dla kogoś, kto nie znał innych możliwości kreatywnych i wychowywał się na zupełnie innych wzorcach, w których szczytem luksusu było nagranie sobie na VHS kolejnej części puszczonej akurat w telewizji).

Gdyby więc Konopnicką sfilmował Burton (jak miało to miejsce kilka lat temu wobec *Przygód Alicji w Krainie Czarów* Carrola) lub ktoś inny, ale po burtonowsku, zyskalibyśmy arcydzieło. Świat krasnoludków (w tym miejscu aż chciałoby się powiedzieć: narodu Krasnoludków) i losy Marysi zyskałyby zaś inny rezonans, zyskałyby wiernych odbiorców, a w efekcie i czytelników. Niestety, w tej kolejności, ale dla dobra sprawy ta wtórna kolejność lekturowa wydaje się nieważna. U Konopnickiej to dziewczynka (podobnie jak u Carrola) doświadcza przygód. To nie heroiczny, zaradny, samopomocowy, samowystarczalny chłopiec, znany skądinąd w czasie pisania tej powieści od ponad stu lat jako bohater ujęć przygodowych, jest tu protagonistą. To dziewczynka będzie miała kontakt z krasnoludkami, to przed nią otwiera się księga niesamowitego świata, to ona wejdzie w ten świat, bo to jej dane jest śnić. A sen staje się sprzymierzeńcem najbardziej wrażliwych. Pozwala on bowiem na zawieszenie smutnej, marnej codzienności i przeniesienie się do krainy szczęśliwości, gdzie iluzja pełni funkcję nagrody i pocieszenia. To sen staje się pomostem między tym, co przejściowe

(przytłaczające, bo ziemskie, a więc trudne), a tym, co możliwe do pomyślenia i doświadczenia (w jakimś sensie utopijne, projektowane, życzeniowe). Dodatkowo można powiedzieć, że sen przynależy biednym tak samo jak bogatym. To jedyna przestrzeń realizacji marzeń. We śnie marzenie dane jest tym, którzy nie mają dosłownie nic w realnym życiu – albo są osieroceni, a więc wydziedziczeni z tożsamości rodzinnej, albo odseparowani od ekonomicznych reguł rządzących relacjami zależności w rzeczywistości.

Poszczególne scenerie tego świata, z jego kolorystyką, przestrzonością, epickim rozmachem, począwszy od kryształowej sali króla Błystka, przez misternie konstruowane obrazy świata nad- i podziemnego, po krajobrazy kierujące w stronę celu (dotarcia do Królowej Tatry) dałoby się tak przedstawić, żeby pokazać niesamowitość tego świata. Tak jak obrazy ze światowej kinematografii, na przykład przestrzeń Hogwartu czy scenerie Tolkienowskich krain, obecnie jedne z najważniejszych tekstów konstruujących wrażliwość dziecka i nastoletniego odbiorcy.

Powieściową baśń Konopnickiej od czasów dzieciństwa czytało mi się przede wszystkim jako wielkie i niezgłębione królestwo języka, jako niezwykłą księgę możliwości, jakie daje język, wielką kreację światów (nie)możliwych w języku, królestwo magii, która ma swoje bardzo realne i mocne osadzenie w świecie tu i teraz, w folklorze jako rezerwuarze znaczeń magicznych, niepowtarzalnych (mimo że właśnie cyklicznie niezmiennych, stałych, wyznaczających horyzont stabilności w niestabilnym świecie). Od kiedy pamiętam, myślę o tym utworze jako przykładzie dzieła, które nazwałbym jedną z najważniejszych na gruncie polskim literackich form utrwalania pamięci języka; języka, który może wszystko, może powołać świat do istnienia i utrwać jego wielopostaciową naturę, nadawać jej różnorodne kształty, choćby poprzez miniaturowość przywoływanych zjawisk, obecność narodu krasnoludków (może w myśl oryginału leksemu pisanego wielką literą) kształtującego wyobraźnię i zabierającego do świata realnego i nierealnego jednocześnie (są one łącznikami między potrzebą iluzji i fantazji a realną formą manifestowania jej w życiu). Bo z pamięci o tym, jaki jest język, z pamięci przechowującej jego archaiczną strukturę (można by ją nazwać w duchu Leśmiana twórczą *arché*) ze śladami pierwotności, żywotności i zmienności kształtów i form, które giną, zanikają, przestają obowiązywać, wywodzi się świat, który tworzy poetka w swojej powieści. To w tym świecie Konopnicka uczy, zgodnie z ludowymi nakazami, ale i powinnością wykonywania dobrej roboty (tu etyka chrześcijańska bliska staje się etyce protestanckiego poczucia obowiązku i wykonywania porządnie rzemiosła), jak brać odpowiedzialność za siebie i innych, jak przemierzać świat, żeby nie żałować, jak trwać na posterunku i nie przestawać marzyć, jak zmagać

się z okolicznościami losu. Ale uczy tu także (i tym sensie jest to bardzo aktualna propozycja, zgodna z duchem różnorodnych nurtów ekokrytycznych), jak ważna jest równowaga duchowo-fizyczna człowieka, jak ważny jest ruch jako domena ludzi szczęśliwych i spełnionych, wreszcie – jak ważna dla zdrowego rozwoju człowieka jest zbilansowana dieta i umiar, „porządna kuchnia” (jak mówi narrator), a więc posiłki warzywne (by nie rzec wegetariańskie – casus Skrobka i jego dzieci), bez omasty, okrasy i nadmiernego tłuszczu (casus pana ze dworu). Rekomendacje Konopnickiej (odniesione do jadłospisu krasnoludków) są jasne. Dostatni, zdrowy i smaczny posiłek zapewniają kurki, poziomki, jeżyny, smółka z drzew wiśniowych, smaczne nasiona, koper wodny, młode listki koniczyny, sałata, korzonki (zastępujące waloryzowane ironicznie warszawskie majowe szparagi), a dzieci Skrobka jedzą jajka ptasie, krople miodu.

Poza sugestiami dietetycznymi Konopnicka proponuje młodemu odbiorcy refleksję nad XIX-wieczną modą, skoro ubierać każe swoich bohaterów w spencerek czy kreśli obraz tabaczkowego rajtroka Półpanka. Przypuszczam, że nie tylko dzisiejszy młody odbiorca, lecz także dorosły czytelnik może mieć kłopot z identyfikacją tych używanych przez człowieka z drugiej połowy XIX wieku składników garderoby. Z kolei w *Pobudce wiosny* z cyklu *Co słonko widziało* Konopnicka pozwala uczyć dziecko dowcipnej historii wojskowości na przykładzie budzenia się do życia natury, która toczy bój o to życie (bo frekwencja pojęć z tego zakresu jest niebagatelna i pozwalać może historykowi wykorzystać potencjał tego tekstu na lekcji: tabun koni, bębniści, bermycy, zbroja szmelcowana, rajtaria, hajduk, rycerstwo, ryngrafy, pierś, pobudka, damasceńska zbroja, przęgowana zbroja, żelazo, okucie, bój, hełmy, spisy, arkebuzy, kirysy, stutysięczna armia lśniąca, zdobycie pól, roty).

Świat Księgi w myśleniu Konopnickiej określają nie tyle zapisy przemądrzałych dziejopisów, którzy mogą przeoczyć nadejście wiosny, ile refleksja nad żywą Księżą Natury z jej bogactwem i językami, którymi mówi. A ta – w myśl rytmu życia, niekoniecznie filozofii życia z ducha Friedricha Nietzschego, czytanej skądinąd w oryginale przez poetkę intensywnie w późnych latach 80. i w latach 90. XIX wieku – jest ważniejsza niż wiedza zawarta w zwyczajnych księgach i spisywana z pokolenia na pokolenie na niepewnym materiale, który może łatwo spłonąć, dlatego większym wyzwaniem dla Koszałka-Opałka jako dziejopisa będzie snucie dzieciom opowieści i bajanie, a nie spisywanie dziedzictwa. I warto dodać, że Konopnicka tę refleksję dla dzieci (i kierowaną do czytelnika dziecięcego) proponuje około piętnaście lat wcześniej niż Waclaw Berent udziela dorosłemu odbiorcy lekcji po traumatycznych doświadczeniach wojny rosyjsko-japońskiej z 1904 roku. Chociaż stylistyka i fraza powieści-baśni Konopnickiej miejscami bliska jest modernistycznej estetyce, nie oznacza to, że pisarka nie

panuje nad żywiołem słowa i – bliska synestezijnemu widzeniu psychizacji pejzażu – nie rejestruje przede wszystkim magii świata, którego doświadczają jej mali bohaterowie, kiedy mówi o gaśnięciu dnia: „Ogromna kula słońca staczała się cicho po zachodnim, stojącym w różnnych światłach niebie. Od boru noc szła miesięczna i złota, wlokąc za sobą srebrnomgliste szaty”.

*O krasnoludkach i o sierotce Marysi* to propozycja lekturowa, która kształtuje wycucie na słowo, przede wszystkim na dźwięk, a więc na istotę używania języka. I w tym wcale nie odbiega mocno od propozycji lingwistyczno-semantycznych – dziś powiedzielibyśmy: mądrego wycucia kognitywistyki, a nie tylko składni generatywnej – udzielonych przez Carrolla w *Przygodach Alicji w Krainie Czarów*. Konopnicka jest oczywiście spójna w jej projekcie pedagogicznym dostarczającym dziecku uwrażliwienia na jego ojczysty język, na wczucie się w język, na kształtowanie przez język wyobraźni dziecięcej. W wydanym kilka lat przed opowieścią o krasnoludkach utworze *O Janku Wędrowniczku*, a także w wybranych wierszykach z cyklu *Co słonko widziało*, dba o to, żeby język stawał się nieprzezroczystym medium, żeby zagarniał dziecięcego odbiorcę, żeby kazał mu się dziwić formie, kształtowi, strukturze słowa, a więc nie pozwalał obojętnie i neutralnie widzieć świata. Dziecko ma ten świat chłonąć, ale zdawać sobie sprawę, że świat widziany jego oczami to świat dźwięczący, słyszany, audytywnie syczący, szeleszczący, dźwięczący, krzyczący, drażniący; świat, który trudno wysłowić, ale który należy wysłowić, żeby go ogarnąć, żeby go obłaskawić, zdobyć, a może i pokonać – nawet jeśli tylko siłą dziecięcej wyobraźni i opanowaniem żywiołu języka. Żeby jak w *Derkaczu* zrozumieć, wypowiedzieć bezbłędnie (twórcze wyzwanie dla logopedów i potencjalny materiał nie do zbagatelizowania, żeby nie powiedzieć o możliwościach pisania dyktand z Konopnickiej, zwłaszcza pisowni partykuł wzmacniających) i odtworzyć niełatwe zbitki śródwyrazowych połączeń i dłuższe struktury wypowiedzeniowe, na przykład: „w gęstym życie derkacz sobie siedzi”, „kosiarze brzęczą w kosy”, „Jeszcze i za tydzień nie będzie koszona”, „Kiedy jęczmień wąsem rusza”, „A idźże w te owsy, co się późno kłoszą, / Stamtąd cię kosiarze nieprędko wypłoszą” czy „– Kiedy owies trzęsie kłosy, / Za kark mi natrzęsie rosy. / Der, der, der, der, der, der...”. Podobnie w *Naszym koniczku*: „Nasz koniczek, nasz bułany, / Ślicznie zgrzeblem wyczesany, / Tylko na nim siartka świeci, / Tylko parska, rzy do dzieci” czy w *Świerszczyku*, w którym: „Świerka świerszczyk z za komina, / Naszej chatki stróż [...] – Mój świerszczyku, bądźże cicho, / Nie dokuczaj nam... / To uparte jakieś licho, / Śpijże sobie sam!”. Cały cykl jest zaplanowany tak, żeby ogarnąć jak najwięcej zjawisk (i to z perspektywy naturocentrycznej, panoramicznej, odgórnie, heliocentrycznie – zgodnie z nauką Mikołaja Kopernika i tezami głoszonymi przez wybitne umysłowości świata

nauki, o których, jak o Hypatii, skądinąd pisała w kierowanych dla dorosłego odbiorcy młodzieńczych fragmentach dramatycznych *Z przeszłości*). To z perspektywy Słońca czytelnik obserwuje świat ziemskiej natury i jej bogactwa. W wierszyku o Mańci z cyklu *Co słońko widziało* dziecko może nauczyć się znaczenia przysłówków i zaimków określających sferę audialności. W *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* w nazwach własnych mamy takie struktury słowotwórcze, które są wyzwaniem dla dziecka: Podziomek, Zmarzłak, a żabka Helusi, używając wołacza, „podczas suszy”, kiedy „świergocą wszystkie ptaki”, chce je zagłuszyć, krzycząc: „Dżdżu! Dżdżu!”.

Co prawda kiedyś w reklamie płynu do płukania Kokosał wykorzystano intertekst Konopnickiej z wiersza *Pranie*: „Pucu! pucu! Chlastu! Chlastu! / Nie mam rączek jedenastu / Z Kokosalem tyle piany / I sweterek już wyprany”, ale na długo nie zagnieździł się on w świadomości użytkowników – małych i dorosłych, choć była to mądra decyzja, żeby tak użytkowo przeczytać Konopnicką i zastosować adekwatnie do klimatu: dziecko może chcieć nosić ubrania miękkie i pachnące.

Różnorodne działania incydentalne i jubileuszowe (zwłaszcza w latach jubileuszy każdego pisarza) przynoszą jakieś wymierne i istotne pożytki, nawet gdyby miały oddziaływać krótko i czasowo. Tym bardziej istotne wydaje się to, że na Dzień Dziecka w Lublinie 27 maja 2023 roku Narodowe Centrum Kultury przygotowało bardzo ciekawe wydarzenie. W Muszli Koncertowej Ogrodu Saskiego odbył się koncert dla dzieci z muzyką Krzysztofa Pendereckiego w wykonaniu solistów Orkiestry Akademii Beethovenowskiej pod kierownictwem maestro Macieja Tworka, któremu towarzyszyła skierowana dla najmłodszego odbiorcy animacja autorstwa Krzysztofa Głazewskiego oraz inscenizacja baśni Konopnickiej w reżyserii Ireny Wojutyckiej. To jeden z pierwszych spektakli – jak czytamy w zapowiedzi tego wydarzenia – do którego Penderecki napisał muzykę; przedstawienie zainaugurowało bowiem sezon artystyczny 1957/1958 Teatru Lalek w Łodzi (<https://www.nck.pl/aktualnosci/penderecki-jakiego-nie-znacie-na-dzien-dziecka-w-lublinie>).

### Kim więc jest... albo kim mogłaby dziś być Maria Konopnicka?

Dobrze byłoby systemowo przemyśleć obecność Konopnickiej w świadomości użytkowników kultury i języka, zwłaszcza najmłodszych, bo to oni kształtować będą za chwilę wrażliwość na język i świadomość jego używania, a także uświadamiać sobie, jak ewoluował, jak się zmieniał, jak można było go testować kiedyś i obecnie. Twórczość Konopnickiej to materia, w której można przebierać i która rzeźbi naszą narodową (a więc przede wszystkim językową) wyobraźnię.



W tym sensie spełnia najbardziej fundamentalną powinność patriotyczną, której programy szkolne, mody czytelnicze, klucze i metody czytania, a zwłaszcza decydenci i rozdawcy politycznych sensów mogliby się tylko uczyć. Warto, bo może wówczas nie mielibyśmy tylu kompromitujących decyzji i odston wynikających z irytującej niewiedzy, a także okazałoby się, że Konopnicka, jako jedna z niewielu pisarek, stałaby się ikoną tak zwanej poprawności politycznej – jako autorka mądrze punktująca, że pluralizm to fundament poznawczej perspektywy umożliwiającej dostrzeganie istotności światów, w których żyjemy; świata, w którym tolerancja, empatia, relacyjność, umiejętność patrzenia na innego, lęk przed tłumem i arogancją tych, co dzierżą władzę, stałyby się wykładnikami humanistycznego projektu wdrażanego od najmłodszych lat. Taką Konopnicką poznawałem od dzieciństwa i nie była to lekcja wzniosłych półprawd czy frazesów gnomicznych, obśmiewanych w młodzieńczym wieku, ale lekcja mądrej szlachetności. Może dlatego, że taką próbowała mi jeszcze przemycać moja babcia, stara wiejska belferka i scenarzystka nieskończonej liczby szkolnych inscenizacji dzieł tej pisarki. To dzięki niej jak mantra kołaczą mi się cały czas w głowie frazy z *Wstań, o dziecię...*: „Ucz się, drogie dziecię moje, / Nosić wczesnie twarde zbroje [...] Nie z żelaza, nie ze stali, [...] Ale jasną, ale dzielną, / Zbroję ducha nieśmiertelną” – po to, żeby mieć przekonanie: „Szanuj, drogie dziecię moje, [...] W każdej myśli – zaród czynu, / Życie – w chwilce, co ucieka. / A sam w sobie – szanuj synu, / Przyszłego człowieka!”.

Konopnicka... Poetka i jej wycucie języka, poetka i jej wrażliwość na wielość światów, poetka i wielość języków, form i dyskursów, które wybiera, żeby diagnozować świat i żeby mu się dziwić. Poetka oraz jej życiowórczy i koncepcyjnie spójny projekt, żeby dotrzeć do każdego potencjalnego czytelnika, małego i starego, niedojrzałego i dorosłego, niewykształconego i erudyty. Stąd zainteresowanie głosem prostaczków i pierwotnością języka dzieci, stąd uważność na śpiewność języka i wczulenie na muzyczność frazy, stąd ucho na obce języki i możliwość ich tłumaczenia, stąd szacunek dla gawędy, legend, folkloru, prawideł oralności zaklętej w opowieści i formach archaiczno-dialektycznych. Stąd upodobanie do zaśpiewów (widocznych w zasadzie tak wyraźnie i niebanalnie w poetyckiej nucie Osieckiej z jej „patataj, patataj” oraz diabłem i rajem zaklętymi w tym przyśpiewie – chyba jedynym w poezji polskiej tak silnie odnoszącym się do Konopnickiej w sposób jawny). Stąd też empatia wobec tych, którym odebrano głos, którzy są „mówieni” przez innych albo przez system. Stąd empatia wobec języka natury (organicznej przyrody oraz zwierząt jako mających swój głos, który człowiek próbuje oddawać w dostępnych mu narzędziach danego języka). Stąd też szacunek dla języka mitu i wiejskiej gromady, stąd szacunek dla wagi pamięci i opowieści zaklętej w ludowych odysejach

i gnomicznych mądrościach ludu, ale też szacunek wobec ironii jako wykładnika diagnozy i sposobu konceptualizowania świata (*Imagina, Pan Balcer w Brazylii*), stąd lekkość i sprawność w posługiwaniu się intertekstami i dialogicznością literatury i kultury oraz łatwość, z jaką diagnozuje nośność i wpływ literatur innych.

Poetka i jej wrażliwość na ustanawiany w słowie porządek z jej wielkim, rozpisany na głosy i języki traktatem o stawaniu się światów, w których warto zamieszkać, a których spoiwem jest materia języka. Wybitna osobowość artystyczna, poetka od zawsze, poetka w każdym widzianym i konstruowanym przez nią przedmiocie opisu. Jak Marina Cwietajewa czytana przez Josifa Brodskiego, jak Czesław Miłosz czytany przez Jana Błońskiego, jak francuscy i japońscy moderniści czytani przez Patti Smith, jak starogrecy poeci i Szekspir czytani przez Jorgosa Seferisa. Poetka – jak świat...

Dziękujemy za rozmowę!