UWM 2026 PRACE LITERATUROZNAWCZE XIV ISBN 2353–5164
77–91 e-ISBN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.12326
Aleksandra Sędłakowska
University of Silesia in Katowice
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-3459-9281
e-mail: asedlakowska@gmail.com

Ofiara pracy. Wiersz Marii Konopnickiej z nieznanego cyklu „Ze współczesnej rzeźby" w obliczu rewolucji przemysłowej

Victim of Labor: Maria Konopnicka's Poem from the Unknown Cycle *Ze współczesnej rzeźby* in the Face of the Industrial Revolution

Słowa kluczowe: Maria Konopnicka, rewolucja przemysłowa, ekfraza, cierpienie, poezja rewolucyjna
Keywords: Maria Konopnicka, Industrial Revolution, ekphrasis, suffering, revolutionary poetry

Abstract

The article is devoted to the poems "Vittime del Lavoro" and "Proximus Tuus" from Maria Konopnicka's unknown cycle Ze współczesnej rzeźby (1896). The figures depicted in these poems, experiencing physical and spiritual suffering, present two different attitudes towards the conditions imposed by the consequences of the Industrial Revolution: from apathy and the abandonment of hope to the anticipation of revolution. The article shows how Konopnicka portrays the spiritual condition of the lower social classes, among other things through the use of symbolism characteristic of revolutionary poetry.

Mimo kilkudziesięciu lat działań szerokiego grona historyków literatury, wciąż istnieje „Konopnicka, jakiej nie znamy" (Szypowska 1963). Dzięki kwerendom ujawniane są jej kolejne teksty reportażowe poświęcone sprawom społecznym, takie jak *Szpital żydowski w Warszawie*, a w prozie podróżniczej coraz częściej dostrzega się jej talent obserwatorski. Niedawno Anna Zwolińska od-

nalazła należący do cyklu *Madonna* wiersz *Fra Angelico*. *Wniebowzięcie*, pierwotnie opublikowany w zeszycie „Biblioteki Warszawskiej", przez samą poetkę pominięty w druku. Decyzja Konopnickiej o zamknięciu cyklu utworem *Botticelli. Magnificat* zamiast *Fra Angelico…* miała być podyktowana chęcią zastosowania otwartego zakończenia, tzn. urwania akcji w momencie, kiedy Maryja pogodziła się z boskim planem, a nie poprzez sporne teologicznie wniebowzięcie Matki Boskiej (Zwolińska 2023: 142). Fakt tej przypadkowej bądź intencjonalnej redukcji kładzie nowe światło na charakter całostki, której znaleziony przez Zwolińską liryk był pierwotnie zwieńczeniem. Ciągłe odkrywanie utworów pominiętych przez Konopnicką w procesie wydawniczym utwierdza historyków literatury w przekonaniu o konieczności ciągłego nawracania *ad fontes* – do źródeł. Przede wszystkim źródeł archiwalnych, prasowych, tam, gdzie znacząca liczba dzieł pozytywistów miała swoje pierwsze (a niekiedy i ostatnie) życie, jeśli idzie o recepcję krytyczną. *Fra Angelico…* nie jest jedynym pominiętym w opracowaniach twórczości utworem Konopnickiej inspirowanym włoską kulturą.

Pobyty we Włoszech w latach 1894–1895 skłoniły Konopnicką do napisania cyklu liryków zatytułowanego *Ze współczesnej rzeźby.* Był on opublikowany w dwóch numerach „Kraju" w 1896 roku (nr 39–40), nie został jednak zawarty w żadnym późniejszym zbiorze. Powodem słabej recepcji utworów o sztuce włoskiej miało być niepochlebne przyjęcie *Wrażeń z podróży* przez ówczesną krytykę (Olkusz 1984). Cykl do dziś pozostawał nierozpoznany przez badaczy literatury, poza notą w *Nowym Korbucie*.

Na całostkę *Ze współczesnej rzeźby* składają się utwory zatytułowane po łacinie kolejno: *Humanitas*, *Proximus Tuus*, *La Donna* oraz *Vittime del Lavoro*. „Humanitas" oznacza ludzkość lub człowieczeństwo, „Proximus Tuus" – twojego bliźniego, „La Donna" – kobietę, natomiast „Vittime del Lavoro" – ofiarę pracy. Nie przez przypadek są to emblematy odnoszące się do czterech najważniejszych pól zainteresowań Konopnickiej: etyki, społeczeństwa, emancypacji oraz nizin społecznych (chłopstwa i proletariatu). Cykl poszerza krąg utworów poetki poświęconych ekfrazom dzieł plastycznych, a także stanowi ważny komentarz do palących kwestii społecznych. Szczególnie zajmujące mnie w niniejszym artykule wiersze *Vittime del Lavoro* oraz *Proximus Tuus* wzmacniają wizerunek poetki jako społeczniczki idącej z duchem czasu – z tymi, którzy nie mają swego głosu.

Ekfraza cierpienia

Pod koniec XVIII wieku wzrosła krytyka karnego traktowania ciała, a możliwość opowiedzenia historii bólu zaczęła być możliwa dzięki zarówno tym „autentycznym, jak i poetyzowanym wyznaniom wrażliwej duszy" (Corbin 2020: 239). Mimo to, jeszcze przez cały wiek następny nie wszystkie warstwy społeczne miały przestrzeń do swobodnej ekspresji, by określić swoją sytuację życiową. Tortury były logicznym następstwem kar wymierzanych z powodu łamania zasad ustalonych w ramach umowy społecznej i w związku z tym wiązały się z poczuciem sprawiedliwości – szczególnie, że do pewnego momentu wymierzanie kar odbywało się w trybie publicznych egzekucji, w ramach odstraszającego przykładu. Dodatkową korzyścią było, jeśli ciało człowieka nosiło później ślady przyjętej kary, jako znaku zbrodni i pamięci o złych uczynkach.

Tradycja filantropijna uczyniła przedstawienia związane z zadawaniem tortur nieznośnymi, co jednak nie oznacza neutralizacji samego bólu. Szczególnie nie cierpienia usprawiedliwionego pracą zarobkową w warunkach szybkiej industrializacji – pomimo jego bezpośredniej korelacji z utratą zdrowia, a niekiedy i życia. Po powstaniu styczniowym w 1863 roku na szeroką skalę[1] rozpoczął się ruch zmierzający do uprzemysłowienia Królestwa Polskiego, czego efektem było powstanie wielu fabryk. Trzeba podkreślić wagę dwóch rewolucji przemysłowych, które podważyły status ciała człowieka; organizm, czy też swoisty „sprawny mechanizm"[2] zaczął być składową większego systemu, wobec którego pozostawał w podrzędnej relacji[3]. Ciało przymusza się do pracy w warunkach upodabniających przestrzeń funkcjonowania mas ludzkich, do kanonicznej interpretacji dantejskiego piekła. Na przełomie wieku XIX i XX piękno cierpiące zajmuje miejsce piękna spokoju, obojętności i ponadludzkiego bytowania (Shallcross-Mądry 1987: 34),

[1] Warto podkreślić, że ten rozwój na terenach ojczyzny Konopnickiej nie był równomierny. Z powodu odmiennych uwarunkowań względem zachodnich centrów kapitalizmu najwięcej narracji o klasie robotniczej lat 1832–1892 obejmuje głównie Warszawę, Łódź i Zagłębie Dąbrowskie. Jak przekonuje Kuligowski, wspomniany okres zawiera wszystkie najistotniejsze procesy zmian w pojęciowości politycznej, w ramach których ugruntowało się postrzeganie robotników w nowoczesnych kategoriach (Kuligowski 2017: 161).

[2] „Ciało człowieka traktowane jest jako organizm tożsamy ze sprawnym mechanizmem, jako powłoka bądź pojemnik dla wnętrza duchowego; jako posiadany przedmiot lub – jak w czasach nam współczesnych – jako ustawiczne przekraczanie wnętrza i zewnętrza, jako wciąż nowe konfiguracje znaczeń" (Łebkowska 2011: 14).

[3] Pojęcie wyzysku, tak jak klasy robotniczej czy proletariatu, stały się kluczowe w narracji, którą spopularyzowało w 1824 r. sainsimonistyczne pismo „Le Globe" we Francji; jednocześnie jako moment wkroczenia pojęcia proletariatu do rodzimego języka politycznego można wskazać styczeń 1834 roku, gdy pojawiło się ono na łamach pisma „Przyszłość", za sprawą Adama Gurowskiego.

a w kontekście przemian socjoekonomicznych nabiera szczególnego wymiaru klasowego. Skala ciężkich, a nawet śmiertelnych wypadków nasuwa myśl, iż gwarantem przetrwania rodziny robotnika było przyzwolenie na uciemiężenie ciała, jak i duszy. Wyższą wartością okazywał się zysk ekonomiczny.

Ukazaniu dylematów coraz bardziej angażującego świata niewątpliwie sprzyja technika ekfrazy, definiowanej jako retoryczny opis dzieła sztuki, a także jako deskrypcja sceny mająca na celu wyraźne przywołanie w wyobraźni osoby, miejsca, obrazu. Do terminu poezji ekfrastycznej odwołuje się między innymi Rozalia Słodczyk, funkcję tego gatunku określając za Jeanem Hagstrumem aktem „oddania głosu i języka obiektom artystycznym, które w przeciwnym razie pozostałyby nieme”[4]; dla badaczki jest to proces szukania słownego ekwiwalentu dla wizualnego obrazu[5]. Ekfrazę można postrzegać jako takie użycie języka, którego celem jest wpłynąć na zmianę stanu mentalnego i emocjonalnego odbiorcy (Słodczyk 2018: 362–366).

U Konopnickiej dotąd podkreślano głównie zamiłowanie do twórczości prerafaelitów, znane są też jej poetyckie przekłady dzieł Artura Grottgera[6]. *Lituanię*, *Warszawę* i *Wojnę* uważa się za wierny ideologicznie przekład z języka malarskiego na literacki. Przemawia on w pewnym sensie językiem epickiej poezji (Leo 1992: 13). Odbiorców kojarzących poetkę wyłącznie z kluczem religijno-patriotycznym dziwić może wysunięcie na plan dalszy funkcji sakralnej postaci Matki Boskiej i zinterpretowanie jej w kategoriach realizmu psychologicznego (Olkusz 1987: 14).

W pisarstwie pozytywistów rzadko można było znaleźć inspiracje rzeźbiarskie. Występowały między innymi w opowiadaniach Aleksandra Świętochowskiego, a także w dziełach Henryka Sienkiewicza[7]. W 1882 roku Marian Sokołowski, powstaniec styczniowy i historyk sztuki, podkreślał, że „nie w realizmie należy szukać upadku rzeźby jako twórczości, lecz w lekceważeniu tradycyjnych doświadczeń przeszłości, a z drugiej strony – w pospolitej i dusznej atmosfe-

[4] Jean Hagstrum ekfrazą chce nazywać „ową specjalną własność oddawania głosu i języka obiektom artystycznym, które w przeciwnym razie pozostałyby nieme” (Hagstrum 1958: 18).

[5] Krieger mówi o „zasadzie ekfrastycznej” (*ekphrastic principle*), w której ekfraza staje się szukaniem słownego ekwiwalentu dla każdego wizualnego obrazu, niekoniecznie artefaktu plastycznego – badacz chce widzieć ekfrazę jako malowanie słowami (*word-painting*) (Krieger 1967: 22).

[6] Konopnicka znała osobiście Jana Matejkę i Jacka Malczewskiego, a jej poetyckie ilustracje cyklów Grottgera – w tym pierwszych chronologicznie *Wojny* i *Lituanii* oraz cyklu opowiadań *Powieści Sawy* – zostały docenione. Reprodukcje kartonów grottgerowskich towarzyszyły jej również w podróżach.

[7] Teresa Świętosławska wskazuje, że Henryk Sienkiewicz, kreując postać Ligii w *Quo vadis*, inspirował się antyczną, marmurową rzeźbą głowy z Muzeów Watykańskich, co potwierdza trwałą obecność wzorców rzeźbiarskich w wyobraźni literackiej tego autora.

rze naszych codziennych stosunków i zajęć" (Melbechowska-Luty 1993: 82). W opracowaniach dotyczących obecności rzeźby w poezji prym wiodą interpretacje wierszy młodopolskiego poety Leopolda Staffa i późniejszych autorów. W twórczości Konopnickiej podkreśla się sposób, w jaki problematyka rzeźbiarska otwiera obszar refleksji nad duchową kondycją człowieka. Przykładowo artystyczna działalność tytułowego bohatera liryku *Fatum do Lykofrona* służy namysłowi nad duchową kondycją epoki, na uwagę zasługują również wiersze poświęcone postaciom ożywionych faunów[8]. Istotnym elementem tej twórczości jest motyw rzeźby, który ujawnia się w relacji Konopnickiej z podróży do Normandii. Sztuka rzeźby jako emblemat koncepcji tragizmu towarzyszyła literatom wczesnego modernizmu, w tym m. in. Stanisławowi Brzozowskiemu, u którego źródło podobnego myślenia wzięło się z jego doświadczeń rewolucyjnych. Pokazanie obrazu cierpienia jawi się jako gest zwracający uwagę na palące kwestie społeczne.

Z otchłani

Liryk Marii Konopnickiej *Vittime del Lavoro* jest wynikiem inspiracji poetki płaskorzeźbą stworzoną przez Vincenzo Velę w celu upamiętnienia tych, którzy poświęcili życie i zdrowie, aby w 1882 roku, po dziesięciu latach pracy, powstał tunel kolejowy im. Świętego Gotarda[9]. Był on wówczas najdłuższą tego typu drogą na świecie; łączył Airolo w Ticino z Göschenen w Uri oraz umożliwiał Szwajcarii połączenie z resztą Europy. Ze względu na umowy przewidujące premie za przyspieszenie prac oraz wysokie kary finansowe za opóźnienia, robotnicy pracowali w systemie trzyzmianowym, w wysokich temperaturach, bez dostępu do światła dziennego i w złych warunkach sanitarnych. Mieszkali w ciasnych, niehigienicznych pomieszczeniach, pełniących jednocześnie funkcję sypialni, kuchni i pralni, co sprzyjało chorobom. Do zakończenia budowy tunelu oficjalnie zginęło 177 robotników – w wypadkach, od wybuchów dynamitu, osunięć skał, wypadków maszynowych lub zatrucia gazami (Giannini 2018). Zgodnie z ideą postępu intensywność zadań, przyspieszenie tempa ich wykonywania, zmęczenie i wyniszczenie organizmu były traktowane jako normalne (Corbin 2020: 232). Charakterystyczna dla epoki tragedia umęczonych ciał w drodze po zwycięstwo człowieka nad przyrodą (Tomasik 2015: 90) stała się symbolem dla wywodzącego

[8] Mowa o utworach *Faun tańczy*, *Faun pijany* i *Faun śpiący* z tomiku *Italia* (pierwsze wydanie w 1901 roku).

[9] O kolei żelaznej pisano m. in. w 276 numerze „Gazety Lwowskiej" w 1852 roku. O samym tunelu Świętego Gotarda można było przeczytać w numerze 226 „Biesiady Literackiej" w 1880 roku.

się z warstwy ludowej Vincenza Veli. Chciał on uczcić „robotników, którzy ryzykują życie w ciszy, w przeciwieństwie do bohaterów wojny czy bogatych, których pamięć upamiętniana jest w kosztownych monumentach" (Giannini 2018).

Chociaż geneza powstania płaskorzeźby Veli nie dotyczy górników pracujących w kopalni, lecz robotników zajmujących się budową tunelu przechodzącego przez łańcuch górski, to ich los był równie trudny, a perspektywa śmierci podczas pracy podobnie możliwa (Tomasik 2015: 364). Tunel dziewiętnastowieczny, obecny zarówno w prasie, jak i w literaturze, angażował dwie narracje: heroiczną, o bohaterskiej walce z przyrodą oraz zwyczajną, gdzie miejsce ciężko pracujących zajmują pasażerowie korzystający z wygód podziemnego szlaku, niezdający sobie sprawy z ofiar (Tomasik 2015: 117). Liryk Konopnickiej *Vittime del Lavoro* otwiera wizja „czarnej otchłani" – przestrzeni kopalni, którą rozświetla „żar lampek":

Czarna otchłań kopalni lampek błyska żarem,
Huk ciężkich kroków z szybu bliskiego dolata,
Ponurym korowodem, zgięci pod ciężarem
Idą górnicy, niosąc zabitego brata.

Na nosach ciał nagie, sztywne, wynędzniałe,
Na pierś zimną rzucona kurta, łachman zdarty,
Z pod kurty wisi ręka, a z niej, jako z karty
Krwawej, widne dzieje życia tego całe.

Zwolna sunie korowód w milczeniu głębokiem,
Na twarzach skamieniałych ni bólu, ni skargi.
A przed marami, świecąc, silnym idzie krokiem
Górnik w kapturze, pięść ściskając i wargi.

W spojrzeniu błyskawica nagła i ponura,
Czoło zbrudżone, piorun buntu po niem lata,
Zakryty idzie: Jutro uchyli kaptura,
I ukaże oblicze zmienionego świata[10].

Określenie „czarna otchłań" budzi skojarzenia infernalne, znane pisarce, która również w reportażach dotyczących więzień posługiwała się odniesieniami choćby do *Boskiej komedii* Dantego[11]. Posępny ton wpisuje się w literackie przedsta-

[10] Z powodu zerowego rozpoznania wiersza, który nie ma swojego przedruku, cytuję go w całości.

[11] „Schopenhauer miałby tu coś więcej do powiedzenia. Ja – przebywam z powrotem schodki i pierwszą izbę, waham się przez chwilę w korytarzu, przezwyciężając jakieś chodzące mi po plecach ciarki, wreszcie decyduję się i wchodzimy do oddziału chorób skórnych – wszelkiego nazwania. Wyżej, niżej – idą te sale, jak kręgi Dantejskiego piekła" (Konopnicka 2015: 538).

wienia rewolucji, eksplorujące zwłaszcza nuty tragizmu, szału niszczycielskiego, a także chaosu i lęku związanego z niepewnością co do przyszłości (Janion 1971: 32–35). Modernistyczne inklinacje oraz eklektyzm poezji Konopnickiej podkreślali Julia Dickstein-Wieleżyńska oraz współcześni krytycy, w związku z tym warto odnotować, że koncepcja „gniewu sprawiedliwego" pojawi się kilka lat później w liryku Leopolda Staffa o takim właśnie tytule. Oto jego fragment:

O, bracie robotniku, z młotem i w fartuchu!
Wulkanem są warsztaty i kopalnie ciemne.
Gniotące jarzmo pracy i złoto nikczemne
Brzemieniem na twej myśli leżały i duchu. (Staff 1921: 152)

Zarówno obraz zarysowany przez Konopnicką, jak i Staffa, symbolizuje pragnienie wyjścia górników z niewoli – tym właśnie zdaje się zjawisko pracy niewspółmiernej do ponoszonego uszczerbku zdrowia. Przestrzeń kopalni i warsztatów to z jednej strony miejsce odbywania niezawinionej kary, a z drugiej – przestrzeń sprzyjająca konspiracji. Żar lampek[12] może stanowić nawiązanie do znanego Konopnickiej motywu biblijnego, związanego z wyprowadzeniem ludu Izraela ku wolności[13], podobnie zaistnieje on w wierszu modernisty:

Jak Mojżesz, za ognistym światła idąc słupem,
Grozisz wzniesioną dłonią ciemności potędze,
Siejąc wkoło sieroctwa i wdowieństwa nędze
I bruki miast okropnym zaścielając trupem. (Staff 1921: 153)

Określenie drugiego człowieka mianem „brata" odsyła do tradycji rewolucji francuskiej, w której koncepcja braterstwa – a tym samym równości ludów – stanowiła istotny postulat. Idea zobaczenia równego sobie w drugim, mniej uprzy-

[12] Dokładnie: na przedstawieniach litograficznych znajdowały się m.in. oświetlenie lampkami gazowymi wnętrza tunelu, gdzie na pierwszym planie widziano dwójkę robotników i dżentelmena w towarzystwie dwóch dam; daleko gdzieś wylot (tunel Manchester-Liverpool) (Tomasik 2015: 89).

[13] W jednym ze swych wierszy poetka snuje pesymistyczną wizję, w której wyczekiwane zbawienie ludu Mojżeszowego nie nadchodzi, pomimo nadziei tytułowego Izraelity:

Oto oczyma ducha widzę, Panie,
Szereg posępny, długi, nieskończony
Cieniów, szarpanych wichrami skwarnemi...
Ja pierwszy pochód otwieram złowrogi,
A po mnie – padną miljony
Wśród dziejów cierniowej drogi,
U bram obiecanej ziemi,
Nim dzień tryumfu nastanie!
(Konopnicka 1915: 29–35).

wilejowanym człowieku pojawia się w innym wierszu Konopnickiej z cyklu *Ze współczesnej rzeźby*, mianowicie *Proximus Tuus* (bliźni twój). Ze względu na brak przedruku od 1896 roku, również warto go przytoczyć w całości:

W przekopanym ugorze zatknięta motyka,
Siadł kopacz, zmrużył oczy i patrzy przed siebie,
Ale źrenica tępa, obojętna, dzika,
Nie widzi barw na ziemi, ni świateł na niebie.

Płaska, zwierzęca czaszka związana w szmat chusty,
Pierś wklęsła, w którą nigdy dech nie tchnął wolności,
Twarz wygasła z bezmyślnie otwartemi usty,
Łachman na grzbiecie, widne poprzez skórę kości.

Ni tęskni on, ni pragnie, dusza go nie boli.
Przecież z tej gliny – rozpacz bezbrzeżna wybucha:
Patrzysz, odchodzisz, wracasz i stoisz bez woli.
– Oto brat twój, pokrzywdzon o cały dział ducha! (Konopnicka 1896: 126–127)

Postęp wiązał się z przymusem całkowitej podległości. Zgodnie z myślą Karola Darwina, człowiek, który zbyt mocno zastanawia się nad wykonywaną pracą, ma z nią większe trudności niż ten, który dzięki sile przyzwyczajenia działa niemal bez wahania (Darwin 2020: 74). Jeżeli cierpiący nie widzi wyjścia ze swojej sytuacji, odczuwa zwątpienie, głęboki smutek. Jego ogólną postawę Darwin opisuje jako pozbawioną ducha. Symptomy fizyczne oddziałują na mózg; wkrótce następuje wyczerpanie połączone ze zwiotczeniem mięśni i zmętnieniem wzroku (Darwin 2020: 80). Zwłaszcza długotrwałe cierpienie doprowadza do zniechęcenia albo też zupełnego upadku na duchu. Konopnicka przedstawia obraz robotnika na polu, który nie jest zdolny już ani do pracy, ani do refleksji, bowiem jego spojrzenie stało się „tępe, obojętne, dzikie", a usta „bezmyślnie otwarte". Na początku XX wieku przyczyn tego stanu rzeczy upatrywano w systemie kapitalistycznym, który odciskał swoje piętno na wszystkich przejawach życia umysłowego.

Podobnie w *Vittime del Lavoro* widoczny jest charakterystyczny sposób ukazywania emocji i przeżyć poprzez mimikę oraz wyraz twarzy. Przedstawienia te tylko pozornie dotyczą jednej „nieukształtowanej i niedokształconej (*en formation*), naznaczonej przez cykliczny rytm właściwy pracom, świętom i emocjom ludu wiejskiego"[14] (Rancière 2017: 134). Wyraźnie zarysowuje się zmiana mię-

[14] Świadomość proletariatu przedstawiana jest jako „zastawiona pomnikami przeszłości i zniekształcona przez teraźniejsze społeczne zapośredniczenia". Klasa robotnicza pozostaje stale nieukształtowana

dzy tym, co reprezentowała postać chłopskiego najmity, a proletariatem. Narzucone wyobrażenie o przejściowości i nieokreśloności statusu robotniczych mas sprawiało, że:

> nawet znawca nie zdoła odróżnić prawdziwego proletariusza od zapóźnionego rzemieślnika lub niewykwalifikowanego przedstawiciela stanu trzeciego; synowie chłopów, których rewolucyjny zapał wyprowadził na drogi prowadzące do miast, spotykają się ze sproletaryzowanymi przedstawicielami szlachty, którzy popadli w niełaskę w wyniku tego czy innego wydarzenia politycznego, albo z robotnikami, których asygnacyjna gorączka uczyniła na chwilę przedsiębiorcami[15] (Rancière 2017: 137).

W wierszu Konopnickiej „błyskawica nagła i ponura" w oczach zakapturzonego górnika ma symbolizować bunt i przebudzenie świadomości. Wnioski wskazują na konieczność siłowego przebicia się i pragnienia zmiany. „Czoło zbrużdżone, piorun buntu po nim lata" sugeruje długotrwałe, tłumione niezadowolenie. Na twarzach pozostałych postaci nie są widoczne „ból czy skarga" – tragedia zostaje przyjęta z rodzajem zaciętości charakterystycznej dla osób, które koncentrują swoją uwagę na czynie (Rancière 2017: 152).

W opisie ciała zmarłego określenia „sztywne" i „wynędzniałe" wskazują na wypadek podczas pracy, a także wyniszczenie będące skutkiem wieloletniego trudu. Higieniści z epoki, jak chociażby Louis-René Villerme, obciążają robotników całkowitą odpowiedzialnością za ich nędzę materialną i degradację fizyczną, stwierdzając, że „własnymi rękami wykuwali oni swoją opłakaną kondycję" (Corbin 2020: 42). Przyglądając się oryginalnej płaskorzeźbie Veli, nie dostrzeżemy szczegółów, ale o okolicznościach śmierci mówi nam zarówno robocze ubranie idących, jak i kontekst powstania dzieła plastycznego.

Tytułowy bohater z liryka *Vittime del lavoro* określony jest jako „zabity", a nie jedynie „ten, który zginął", co ma wskazywać, że śmierć nie była czymś nieuniknionym; wystawienie na niebezpieczeństwo robotników przez tych, którzy

---

i niedokształcona (*en formation*), naznaczona wciąż jeszcze przez cykliczny rytm właściwy pracom, świętom i „emocjom" ludu wiejskiego; to klasa zepsuta przez iluzje i nauczona nieprzemyślanych form działania, właściwych raczej „pośrednikom" – drobnomieszczanom, rzemieślnikom i sklepikarzom. To „lud robotników, któremu wpoić należy świadomość odpowiadającą jego społecznej pozytywności i formy działania właściwe, by ufundować jego realną emancypację" (Rancière 2017: 134).

[15] Podległość temu kształceniu i kształtowaniu mogłaby być uznana za stałą cechę klasy robotniczej, która na każdym kroku okazywała się stadium przejściowym, w którym nie da się odróżnić prawdziwego proletariusza od rzemieślnika lub niewykwalifikowanego przedstawiciela stanu trzeciego. Tę klasę tworzą „synowie chłopów, których rewolucyjny zapał wyprowadził na drogi prowadzące do miast, spotykają się ze sproletaryzowanymi przedstawicielami szlachty, którzy popadli w niełaskę w wyniku tego czy innego wydarzenia politycznego, albo z robotnikami, których asygnacyjna gorączka uczyniła na chwilę przedsiębiorcami" (Rancière 2017: 137).

decydują o ich losie, jest wszak czyjąś świadomą decyzją, choć nikt nie ponosi za nią odpowiedzialności, z wyjątkiem samych pokrzywdzonych. Łatwo się domyśleć, że w rozumieniu Konopnickiej winni są ci, którzy utrzymują system poświęcający innych dla własnych zysków.

Zaistnienie „zarzuconej kurty", ledwie „łachmanu zdartego", to rodzaj gestu przywrócenia godności zmarłemu przez jego „braci". Szczególnie w kulturze europejskiej odzienie lub jego brak warunkują ten właśnie element tożsamości człowieka, jakim jest honor. W narracjach o klasie robotniczej nagość młodych torsów symbolizowała siłę fizyczną i pośredniczenie pracowników fizycznych w przekraczaniu granic w postępie industrializacji. Wojciech Tomasik zauważa, że podobną przestrzeń i podobnie obnażonych mężczyzn można było obserwować na arenach cyrkowych[16].

Zmiana w ubraniu może świadczyć o awansie klasowym, bądź degradacji społecznej. Bohater drugiego w kolejności publikacji wiersza, zatytułowanego *Proximus Tuus*, ma „szmat chusty" przewiązany na głowie, a na jego „grzbiecie" spoczywa „łachman". Aparycja chłopa, który został „uwolniony", nosi cechy animalistycznej (zwierzęca czaszka, grzbiet), bowiem jego status egzystencjalny jest podobny do bydła wykorzystywanego do polowych robót. Nie pozostają mu inne potrzeby duchowe, aspiracje czy myśli – poza pracą dla swojego pana. Pracownik rolny należy do innego człowieka; jego ciało należy do gospodarstwa. W wierszu ubranie nie zasłania go całkiem, jest ono „widne poprzez skórę kości", co dowodzi umęczenia ciała wykraczającego poza granice znośne dla ludzkiej psychiki. Z kolei zmarły zobrazowany w wierszu *Vittime del lavoro* przedstawiony jest nagi, co uwydatnia jego bezbronność i całkowite odarcie z człowieczeństwa.

O dotychczasowym życiu górnika mówi wiele opis ręki wystającej spod kurty – zniszczona przez wysiłek, zabrudzona pyłem – uwydatnia wpływ, jaki na ciało człowieka mają jego doświadczenia, w tym wykonywana praca. Odpowiada to twierdzeniom lekarzy współczesnych Konopnickiej, mówiącym o ciele człowieka jako bycie *stricte* społecznym, czyli uformowanym przez przynależność do rodziny, ale także modyfikowanym przez warunki życia[17]. Chociaż w stereotypo-

[16] Uwaga Tomasika ma swe pokrycie w opisach prasowych m. in. atletów: „Tymi dniami przybył tu do Poznania i dzisiaj na scenie naszej popisywać się będzie najsławniejszy czasów naszych zapaśnik i atleta, JP. Jean Dupuis, który we wszystkich stolicach Europy, wyzywając najsilniejszych ludzi do walki z sobą, głośne zwycięstwa odnosił i próby nadzwyczajnej istotnie siły i zręczności daje. Sama postawa jego i układ ciała wzorem istotnie bohatera i prawdziwem piętnem męskiej formacji (...). Co bajeczne podania starożytności opiewają, oku naszemu w rzeczywistości się teraz przedstawia" (B. 1838).

[17] „Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest «wytworem społecznym», i że sens bycia wytworem ma swoją historię w przypadku ciała, podobnie jak ma ją w przypadku myśli i uczuć?" (Bauman 1995: 70).

wym wyobrażeniu ciało robotnika jawi się jako „wypracowane, zręczne, dumne z posiadanych umiejętności", to w utworze poetki ręka zmarłego, nazwana „kartą krwawą", jest zapisem doznanej krzywdy i zapowiedzi zemsty.

W tradycji dziewiętnastowiecznej (polskiej, ale także niemieckiej, francuskiej itd.) krew jest ważnym znakiem w estetyce buntowników walczących o nowy, lepszy świat. Zarówno ta należąca do wroga, jak i do bohatera ginącego w imię wyższych ideałów. Symbolem „gniewu sprawiedliwego" są także gesty zakapturzonej postaci z trzeciej strofy wiersza *Vittime…*:

> A przed marami, świecąc, silnym idzie krokiem
> Górnik w kapturze, pięść ściskając i wargi. (Konopnicka 1896: 141)

Mimo iż zasadniczo ruch masowy przedstawiony literacko przybiera postać bohatera zbiorowego, na jego czele często stoi jakaś indywidualność, która nadaje dynamikę całemu pochodowi. Ta wymowa została naddana przez poetkę, bowiem w oryginalnej rzeźbie ręka zakapturzonej postaci pozostaje luźna, a nie ściśnięta w pięść w wymownym geście. Człowiek na miarę przeciwnika hrabiego Henryka, Pankracego z *Nie-boskiej komedii* Krasińskiego. Kimś „bez imienia, bez przodków, bez anioła stróża – co wydobył się z nicości i zacznie może nową epokę". Postać w wierszu Konopnickiej kryje się za zasłoną tajemnicy, pod jaką spodziewać się można krzepy fizycznej, mocnego ciała, które nadspodziewanie (Corbin 2020: 230) rozwinęło siłę umysłu. Tego typu transpozycja może być rozumiana jako idea ponosząca lud ku rewolucji. W wyobraźni chrześcijańskiej kojarzy się z biblijnym słupem ognia wyznaczającym drogę Izraelitom.

W relacji ze swojej wizyty w szpitalu żydowskim w Warszawie Konopnicka podkreślała dźwięki wydawane przez pacjentów – w poezji poświęconej pracownikom kopalni ten aspekt świata przedstawionego także ma znaczenie. Zjawiska akustyczne w wierszu *Vittime del Lavoro* związane są ze specyficzną przestrzenią. „Huk ciężkich kroków" górników można interpretować jako główne narzędzia ludzkiej ekspresji (Krzyżanowska 2020: 117), ściśle związanej ze sprzeciwem wobec losu „brata", z którym robotnicy byli związani emocjonalnie. Opuszczają swoje stanowiska wbrew racji stanu, gdyż u schyłku XIX wieku jakikolwiek przestój w pracy był niepożądany i wiązał się z karą, nawet przy poważnym wypadku. Zarówno płaskorzeźba Veli, jak i jej poetycka ekfraza Konopnickiej przedstawiają robotników bez narzędzi pracy, jak miała to w zwyczaju czynić prasa (Tomasik 2015: 91).

Tunel nazywa się „enklawą wyłączoną ze świata nowoczesnego, przestrzenią częściowo i niekonsekwentnie nowoczesności niepodległą, kontestującą pod ziemią porządki, które respektowane były na powierzchni". Z tego obrazu wyłania się sprzeczna natura tunelu jako z jednej strony struktury podziemnej, więc

tradycyjnie „miejsca izolowania i odbywania kary" (Tomasik 2015: 100). Wymowa wyjścia z „otchłani", „piekła" i ciemności kopalni to wstęp do sprzeciwu wobec odgórnego porządku rzeczy, a także uhonorowanie zabitej jednostki, która w machinie przemysłu miała niewiele znaczyć. Jest to także podkreślenie, iż porządek ekonomiczny (ziemski) kłóci się z potrzebą człowieka dążenia do wartości wyższych (godności osobistej, honoru, wolności). Odgłos pochodu zapowiada nadejście tłumu, a przy tym pewnej zmiany dziejowej przewidywanej przez publicystów czasu Konopnickiej. Zabity/zmarły, ofiara pracy, ma odegrać rolę męczennika w historii politycznej (Corbin 2020: 219).

Obraz proletariatu przedstawiony w twórczości Konopnickiej skupiał się przeważnie na jednostkach w stanie upadku czy życiowej katastrofy (Tomczok 2017: 100). W utworze *Vittime del Lavoro* poetka stara się nadać wartość owej tragedii, poprzez uczynienie zabitego ofiarą konieczną dla przebudzenia konkretnej grupy społecznej. Efektem nie jest nadawanie cierpieniu znaczenia bezwolnej ofiarności, ale raczej nadziei na przebudzenie świadomości w uśpionym dotychczas społeczeństwie. Należałoby tu sięgnąć do koncepcji mitu eleuzyjskiego, bliskiego szczególnie Stanisławowi Wyspiańskiemu, ale także Konopnickiej, która czerpiąc od romantyków starała się skonceptualizować obraz cierpienia w taki sposób, aby nadać mu znaczenie. Wedle mityczno-mesjanistycznego schematu przez klęskę rodzi się życie.

Uzasadnianie przelewu krwi w procesie odbudowy jest prerogatywą jednostki pragnącej prawdziwej zmiany. Sprzeciw wobec wyzysku nie jest postrzegany przez autorkę cyklu *Ze współczesnej rzeźby* jako przemoc dla przemocy, lecz odpowiedź klas nieuprzywilejowanych na wcześniejsze działanie grupy wyzyskujących. Ci, którzy cierpią – męczennicy i ofiary rewolucji – podlegają ekspiacji. Częste nawiązania apokaliptyczne zakładają, iż ogniwem sądu ostatecznego nad krzywdzicielami będzie działanie samych pokrzywdzonych.

Autorka *Imaginy* była świadoma, że czyn kierowany niewłaściwymi ideami przybiera niewłaściwy charakter i prowadzi do negatywnej przemiany całej zbiorowości. Ten mechanizm przedstawiła już wcześniej w należącym do *Słownika historycznego* utworze dotyczącym rabacji galicyjskiej:

Nieszczęsny rok! Nieszczęsny dzień!
Na ziemię upadł krwawy cień –
I krwią się zmazał lud, nasz brat,
I w ręku wroga – z niego kat!
(...)

Nie, to nie lud nasz – Zwierz był to
W którego Szela zmienił go!
To był w morderczych rękach nóż –
– A winę tę – lud zmazał już! (Konopnicka 1919: 162–163)

U pisarzy polskich doby porozbiorowej wydarzenie to budziło przede wszystkim zgrozę i nienawiść, a postać Jakuba Szeli była przedstawiana skrajnie negatywnie. W drugiej połowie XIX wieku wydarzenia 1846 roku stosunkowo rzadko przyciągały uwagę twórców, co wiązano z wygasaniem dynamiki romantyzmu, pomimo obecnego w niektórych kręgach strachu przez antyszlachecką rewoltą (Kuligowski 2017: 174). Jako symptomatyczny objaw zmiany akcentu przywołuje się przykład *Bitwy racławickiej* Teofila Lenartowicza, u którego rzeź galicyjska zostaje odsunięta na dalszy plan. Konopnicka stara się tłumaczyć postawę tłumu, który uwierzył w ideę Szeli. Wspomniany utwór ukazuje organicystyczną, wciąż krytyczną wobec dziedzictwa romantycznego rewolucjonizmu, perspektywę autorki.

Pojawiająca się w wierszu Vittime del Lavoro „postać, która jutro uchyli kaptura i ukaże oblicze zmienionego świata", co wymownie sugeruje, że oczekiwana przez społeczeństwo zmiana ma twarz rewolucji – takiej, która ujawni prawdę i której głównymi aktorami będą masy pracujące. Karol Marks, kluczowa postać nowoczesnego socjalizmu, wychodził z założenia, iż konsekwencjami kolizji klas są drastyczna konfrontacja kłamstwa i prawdy, zdarcie masek oraz olśnienie (Janion 1971: 6).

Taka poetyka wpisuje się w założenie, jakoby polska literatura rewolucyjna nawiązywała do pozytywnych założeń polskiego romantyzmu z jego apoteozą czynu. Analogie do utworu Leopolda Staffa *Gniew sprawiedliwy* z początku XX wieku wskazują, że Konopnicka była już bardzo bliska modernistycznej świadomości społecznej, której postawy rewolucyjne antycypowała. Postuluję więc zaliczenie dwóch wspomnianych przeze mnie utworów z cyklu *Ze współczesnej rzeźby* do nurtu polskiej poezji rewolucyjnej, bowiem w swoich zamierzeniach i wykonaniu spełniają one cechy tego nurtu. Konopnicka podzielała idee patriotyczne swojego duchowego brata, Artura Grottgera, umiała także spojrzeć krytycznie na problematykę narodowowyzwoleńczą. Przy tym wszystkim, mimo zakorzenienia w formacji pozytywistów, stawała po stronie idei kształtujących się ruchów socjalistycznych.

Bibliografia

Źródła

Konopnicka Maria (1896), „Humanitas" (z cyklu *Ze współczesnej rzeźby włoskiej*), „Kraj", nr 39: 126.

Konopnicka Maria (1896), „Proximus Tuus" (z cyklu *Ze współczesnej rzeźby włoskiej)*, „Kraj", nr 39: 126–127.

Konopnicka Maria (1896), „La Donna" (z cyklu *Ze współczesnej rzeźby włoskiej*), „Kraj", nr 39: 141.

Konopnicka Maria (1896), „Vittime del Lavoro" (z cyklu *Ze współczesnej rzeźby włoskiej)*, „Kraj", nr 40: 141.

Opracowania

B. (1838), *Rozmaite wiadomości*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego", nr 165: 995–996.

Bauman Zygmunt (1995), *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Corbin Alain (2020), *Historia ciała. Od Rewolucji do I wojny światowej*, t. 2, red. Olivier Faure, Jean-François Courtine, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

Darwin Karol (2020), *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. Konrad Dobrski, Wydawnictwo MG, Warszawa.

Hagstrum Jean (1958), *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago.

Herlth Jens, Sikorska-Krystek Aleksandra, Sobieraj Tomasz (2023), *Wyobraźnia społeczna w literaturze polskiej. Od Bolesława Prusa do Marii Dąbrowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne", Poznań.

Janion Maria (1971) *Literatura polska wobec rewolucji*, PIW, Warszawa.

Konopnicka Maria (2015), *Szpital żydowski w Warszawie* [*Poetka patrzy na szpital. O chorowaniu i żydowskości w warszawskim tekście Marii Konopnickiej*], oprac. i wstęp Dawid Maria Osiński, „Wiek XIX", rok VIII (L).

Konopnicka, M. (1992). Z teki Grottgera (J. Leo, oprac.). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Krieger, M. (1967). Ekphrasis and the still movement of poetry; or, Laokoon revisited. In P. W. Frederick (Ed.), The poet as critic (pp. 3–26).

Krzyżanowska Magdalena (2020), *Między okiem i uchem. O „Szpitalu żydowskim w Warszawie" Marii Konopnickiej*, „Wielogłos", Numer 4 (46): 115–135.

Kuligowski Piotr (2017), *Ouvriers, proletarjat czy stan czwarty? Konceptualizacje klasy robotniczej w kręgach polskiej lewicy (1832–1892)*, „Praktyka Teoretyczna", nr 1(23): 160–194.

Łebkowska Anna (2011), *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie", nr 4: 11 –27.

Melbechowska-Luty Anna (1993), *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, t. 1, cz. 2, Neriton, Warszawa.

Olkusz Wiesław (1984), *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, Opole.

Rancière Jacques (2017), *Bramy raju*, przeł. Jędrzej Brzeziński, „Praktyka Teoretyczna", nr 1(23): 132–159.
Shallcross-Mądry Bożena (1987), *Cień i forma. O wyobraźni poetyckiej Leopolda Staffa. Eseje o kulturze*, Glob, Szczecin.
Słodczyk Rafał (2018), *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie", nr 5: 352–371.
Staff Leopold (1921), *Tęcza łez i krwi*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa.
Szypowska Maria (1963), *Konopnicka jakiej nie znamy*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa.
Tomasik Wojciech (2015), *Szalony bieg: kolej i ciemna nowoczesność*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
Tomczok Paweł (2017), *Alegorie i symbole proletariatu. Retoryka odpodmiotowienia i upodmiotowienia klasy robotniczej w tekstach poetyckich drugiej połowy XIX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo", 7 (10): 237–266.
Zwolińska Anna (2023), *Z podróży włoskiej. „Fra Angelico. Wniebowzięcie" – o nieznanym wierszu Marii Konopnickiej z cyklu „Madonna"*, „Colloquia Litteraria", t. 34, nr 1: 127–145.

Źródła internetowe

Giannini Federico, *Le Vittime del Lavoro di Vincenzo Vela, un monumento forte e commovente ai morti sul lavoro* https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/vincenzo-vela-monumento-vittime-del-lavoro [dostęp: 22.04.2026]