

WARIATKA I ZAKONNICA?
ANUSIA MARIII KONOPNICKIEJ JAKO PRZYPowieŚĆ ANTRPOLOGICZNA
O DORASTANIU

Karolina Chyła

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Nankiera 15, 50-996 Wrocław

E-mail: karolina_chyla95@wp.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1053-1433>

ABSTRAKT

Cel badań. Celem badania było przeanalizowanie, w jaki sposób Maria Konopnicka wykorzystwała w swej noweli *Anusia*, po części o charakterze wspomnieniowym, motyw inicjacji, zwłaszcza w kobiecość.

Metodologia. Dociekania oparłam na ustaleniach Mircei Eliadego, Brunona Bettelheima czy Mary Douglas. Powstało dzięki temu szerokie tło, uwzględniające perspektywę religioznawczą, antropologiczną i psychiatryczną, na którym dobrze widać wielkie zalety ujęcia literackiego, całą jego subtelność i sugestywność. Czerpałam również z rozpoznań feministycznych, z tekstów Sandry M. Gilbert i Susan Gubar, Nancy K. Miller czy Krystyny Kłosińskiej, aby podkreślić wyraźną u Konopnickiej persewerację motywów często obecnych w literaturze kobiet: szaleństwo, przebywanie na marginesie, szycie, żałoba.

Wyniki. W literaturze XIX wieku i nieco młodszej spotykamy nieraz obrazy domów, w których część kobiet mieszka za kulisami, w miejscach, gdzie życie toczy się intensywniej niż to odmierne, poddane pełnej kontroli życie salonów, często przedstawianych jako bezduszne, a u Konopnickiej wręcz nieobecnych. Ta inna przestrzeń staje się też przestrzenią innej kultury. By to pokazać, przywołuję przykłady baśni i ballad, a także modlitw, legend, pieśni nabożnych, w kulturach tradycyjnych wykonywanych przez kobiety dla kobiet, również dla dzieci. W taką właśnie kulturę włącza Anusia troje swych wychowanków. Następnie za pośrednictwem wariatki Kani, niegdyś ladacznicy i gorszycielki, przez wszystkich odpychanej i pogardzanej, której Anusia udziela swojej opieki, wkracza w ich życie seksualność i śmierć.

Wnioski. W *Anusi*, przypowieści inicjacyjnej, spełnia się potrójne wtajemniczenie zasugerowane przez Eliadego: wedle tego badacza, człowiek wstępuje w dorosłość za sprawą sacrum, Erosa i Tanatosa – z chwilą, kiedy pozna te trzy obszary, nie jest już dzieckiem.

Słowa kluczowe: kobiecość, peryferyjność, inicjacja



The Mad Woman and the Nun? *Anusia* by Maria Konopnicka as an Anthropological Allegory of Growing Up

Introduction. In this article, the aim of the author is to analyze how Maria Konopnicka uses the motive of initiation in her early novella called *Anusia*, bearing a clear resemblance to the author's past.

Methods. Drawing from sources which could be associated with psychiatry, anthropology or feminist critique, by among others Bruno Bettelheim, Mary Douglas, Mircea Eliade, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Nancy K. Miller or Krystyna Kłosińska, the author has created a background of perspectives which allow Konopnicka show the advantages of a suggestive, subtle and meaningful literary approach.

Results. In nineteenth century literature we often meet a special class of women living in the backstage of the house, where life throbs more intensively than in the parlor, so frequently portrayed as stiff and soulless, a parlor which in the story by Konopnicka is significantly never mentioned. Instead we are invited into a small wardrobe, Anusia's kingdom and center of the children's world. Here, undisturbed, freely and wildly, blossoms a kind of culture that is partly oral and partly written, and may be easily described as semi-folk. That places Konopnicka in a rich context which the author illustrates using examples of fairytales, prayers, legends, ballads, and religious songs, traditionally connected with female audience, and the art of interpretation cherished by them. The other crucial question in the children's lives is their sudden encounter with a despised outcast and scandalizer, a mad woman known by the entire town and notorious for having formerly been a city harlot. Anusia, a respectable, modest old maid, pities her and nurses her when she falls sick, thereby exposing her pupils to the mystery of eroticism and death.

Conclusion. Konopnicka's novella seems to be consciously shaped after Eliade's scholarly work, where the initiation process is divided clearly into three parts: sacrum, death and sexuality.

Key words: femininity, marginality, initiation

Anusia, tekst ze zbioru *Moi znajomi*, a zatem z roku 1890, jest to nowela, która rozgrywa się na granicy światów. I niech nikogo nie zwiedzie kontekst epoki, na codzień utożsamianej z racjonalizmem tak pewnym swego, że posuniętym aż do ostrej niechęci wobec żywszych poruszeń ludzkiej fantazji. By ten ciężący kontekst zneutralizować, wystarczy uruchomić pamięć nie całej nawet twórczości autorki *Roty*, ale – znacznie skromniej – pamięć jej nowel. Nowel, wśród których były i werystyczne szkice z warszawskich więzień, pisane z ogniem iście reportażowym, i *W starym młynie*, dziwna, urzekająca ballada prozą, w której tak się dzieje, że jej bohater, praca jego życia trwająca lata i praca jego cierpiącej nieświadomości tworzą wspólnie wizję treści baśniowej, odczuwane jednak jak rzeczywistość dojmująco prawdziwa (Konopnicka, 1974). W *Anusi* tego nie ma, dzieją się sprawy nie tak spektakularne, za to ostateczne – w sensie dosłownym. Dzieciństwo i dorosłość, żywych i zmarłych, kulturę i naturę, czystość i zmazę kamera tekstu chwyta i pokazuje w momencie zwarcia, w potężnym splocie ni to zapaśniczym, ni to miłosnym, w klinczu, w którym nie wiedzieć już, kto jest kto, gdyż nawet po

pobieżnym przeglądzie tropów, figur słowa i myśli, z jakich w tym tekście Konopnicka korzysta, widać wyraźnie, że wszystko się tu wikła w płynność i sprzeczność, nawet jeśli w niektórych kwestiach pozorną, to narzucającą się wyobraźni bardzo stanowczo.

Świat tej noweli to świat peryferyjny, marginesowy, inna historia, swobodnie ujawniająca swoją przygodność i z tego właśnie, jak się wkrótce okaże, czerpiąca siłę. Taka jest też kondycja dwóch bohaterek, między którymi, jak między biegunami-antynomiami, tekst jest rozpięty¹. Tytułowa Anusia to pierwszy z nich. Drugim jest Kania, której w tytule nie ma, co też oddaje specyficzność jej bycia w świecie noweli – wróć do tego. Obie te postacie to bohaterki o pozycji szczególnej, odsyłają do siebie nawzajem tak, jak lustrzane odbicie do odbitego. Zawieszane, nigdzie nie należące, są niby media, przez które przepływają tajemne prądy. Zwłaszcza Anusię, choć Kani do pewnego stopnia też to dotyczy, śmiało można nazwać wieloznaczną, w sensie, w jakim używa tego pojęcia Mary Douglas. W jej rozumieniu wieloznaczny jest ktoś, od kogo odklejają się etykiety, kto rozsadza sobą definicję, bo z każdej z nich, zrazu wydającej się odpowiednią, pewna jego właściwość go ekskluduje. Unaocznia to w pełni przykład łuskowca, inaczej mrówkojada łuskowego, najświętszego zwierzęcia u ludu Lele. Łuskowiec ma co prawda „łuski jak ryba, ale chodzi po drzewach; przypomina raczej jajorodną jaszczurkę niż ssaka, ale karmi młode mlekiem, jest zwierzęciem, ale jak człowiek rodzi tylko jedno młode” (Douglas, 2007, s. 198).

W podobnym stylu można skonstruować opis Anusi: szlachcianka, ale o statusie służącej; poruszycielka dziecięcego wszechświata, a zarazem jego centralny punkt; panna i matka; piastunka i głosicielka świętego słowa, połączona jednak sekretnym węzłem z miejską pariaską, jednocześnie wariatką i ladaczną. Chciałoby się powiedzieć, że właśnie to, ta jej wieczna pobrzeżność i pograniczność, uwrażliwia Anusię na migotanie znaczeń tego co wokół, odwodzi od predylekcji do ostrych sądów, skłania do empatii, choć nie przychodzi jej ona z bezrefleksyjną, spontaniczną łatwością, zdaje się raczej efektem świadomych starań, w Anusi bowiem dużo jest surowości i to o charakterze prawie zakonnym, ciepła, zdawałoby się, raczej niewiele.

Jak fundamentalna dla tej postaci, dla jej konstrukcji i sposobu działania, jest wieloznaczność, widać najlepiej w związku z problemem matki. Spory to problem. Anusia spełnia wobec dzieci w noweli matczyne funkcje, lecz skąd się wzięła w domu (wspomina się, że nie była tam zawsze) i co właściwie łączy ją z mieszkańcami, tego nie wiemy. Sierotami raczej te dzieci nie są, nie ma wzmianki o tym, że matka zmarła. Ani, dajmy na to, o jej chorobie, która zmuszałaby do stałego pobytu w miejscu kuracji. Że ta nowela czerpie z życia autorki, to sprawa znana, wskazują na to liczne drobne szczegóły rozsiane w tekście, ułatwiające identyfikację osób i miejsc (Brodzka, 1958, s. 156). Dlaczego zatem nie ma w całej historii słowa o matce, mimo że w czasie, w jakim toczy się akcja, matka autorki, Scholastyka z Turskich Wasiłowska, wciąż jeszcze żyła?² Tak zresztą mają się sprawy we wszystkich tekstach autorki *Mendla Gdańskiego*,

1 Nie tylko tekst, jego narratorki też to dotyczy: zatrzymana w pół drogi między dzieciństwem, o którego końcu nam opowiada, ale którego trwanie pragnie przedłużyć, i dorosłością, która temu dzieciństwu użycza znaczeń przez nie nieprzeczuwanych, snuje opowieść dziwną i hybrydyczną, jakby ją relacjonowały dwa naraz głosy, każdy mówiący własne, odmienne słowa.

2 Nie zgadza się też liczba dzieci w rodzinie, jeśli za „stan faktyczny” przyjąć sytuację domu w Suwałkach (Szybowska 1963).

przetwarzających materiał jej wczesnych wspomnień. Pisze Lena Magnone, że nieistnienie matki w tych opowieściach nie pociąga za sobą wydziedziczenia z kobiecego współbycia. Działa tam ono po prostu nieco inaczej, wedle zasady tak często dochodzącej do głosu w domach i tekstach wieku XIX, którą jest matrylinearyzm niebiologiczny, a więc „zastępczy” (Magnone, 2011, s. 207): szczególna więź, jaką ze swoimi podopiecznymi tworzą piastunki, ochmistrzynie, kucharki, cały ten wielki zastęp kobiet z zaplecza, których niedostrzegane, mrówcze „krząctwo” utrzymywało domy w koniecznym ładzie. Można przypuszczać, że to w tym doświadczeniu tkwi korzeniami pełen uwagi i sympatii stosunek, jaki ma narratorka nowel do swych „znajomych”: do Banasiowej, do matki-żałobnicy z *Martwej natury*, do pątniczki z *U źródła* i tylu innych. Z taką też życzliwością – zaciekawioną, ale pełną dyskrekcji – widzi i opisuje również Anusię, która jest właśnie, zgodnie z zasygnalizowanym wyżej schematem i mimo swojej wszechstronnej marginalności, ośrodkiem życia dzieci, sercem ich świata. Jak w wielu domach XIX wieku (zob. np. Madyda, 2012, s. 166-167), ojciec nie angażuje się raczej w życie rodziny, nie wnika w nie, pozostawia je niemal bez zastrzeżeń w rękach Anusi; ona też rozrządza losami dzieci, to do niej należy rola dawczyni prawa, jego egzekutorki i mistagożki włączającej w kulturę.

Tutaj objawia się nader intrygujący aspekt noweli. Otóż Anusia wprowadzenie w dorosłość rozgrywa tak, jak gdyby realizowała świadomie to, co w tej materii odkryli i ustalili religioznawcy, antropologowie, także psychiatrzy. Inicjacja, czytamy u Mircei Eliadego, polega na potrójnym wtajemniczeniu: „objawieniu sacrum, objawieniu śmierci i objawieniu seksualności. Dziecku wszystkie te doświadczenia są obce; człowiek inicjowany zna je, bierze je na siebie i włącza je w obręb swego nowego «ja»” (Eliade, 1999, s. 155). Omówmy kolejno te trzy sfery. Pierwsze w porządku tekstu przychodzi sacrum. Tyle że w wersji, jaką Anusia oferuje, to sacrum „niskie”, po-brzeżne jak ona sama, jak jej kultura: już nie ludowa, ale imaginarium i wrażliwością bardzo jej bliska, już zapisana, ale wciąż przesiąknięta żywiołem mowy. Tak właśnie działa płynący przez cały tekst, i przez inne teksty Konopnickiej, podskórny nurt refleksji nad pograniczną, inną religijnością i nad lekceważoną siłą innej poezji. Religijność Anusi nie jest na pewno czymś ryzykancko i dosłownie sekciarskim, jest jednak osobliwa i samoswoja; nie darmo nie oglądamy jej ani razu w murach kościoła ani nawet pod krzyżem czy przed kapliczką, nigdy też nie prowadzi tam „swoich” dzieci. Anusina pobożność jest przy-kościelna, chciałoby się powiedzieć, że jest kruchciana, gdyby nie jednoznacznie pejoratywny wydźwięk tego wyrazu, skojarzonego z dewocją i obskurantem; można by ją też było ochrzcić cmentarną (w niektórych stronach cmentarzem nazywano plac przy kościele, nie tylko zresztą dlatego wydaje się usprawiedliwiona ta właśnie nazwa – będzie o tym mowa na zakończenie). Pobożność ta żywi się oczywiście związkiem z kościołem (trop księdza-brata), ale jest pobożnością po trosze dziką, nie mieszczącą się w ramach instytucji, praktykowaną prywatnie, po domowemu, boczną, alkierzową, garderobianą. Kondycja jej jest kondycją właściwą kulturze kobiet – w czasie powstania tekstu, a bardziej jeszcze w czasie dziania się akcji, kultury marginesowej i marginalnej (Gilbert, Gubar, 2000). Jest to kultura legend i apokryfów, religijność odpustowych kanticzek i gorzkich żali, które, przekazane dzieciom Anusi, są przeżywane jak *mysterium tremendum et fascinans*, z całą pasją zachwytu i przerażenia, a afektywna siła tego przeżycia wdziera się w ciało, zarazem

słuchające i śpiewające, zawłaszcza je, wyciska w nim swoje piętno, którego nie jest w stanie z niego usunąć retrospektywnie nałożony na wszystko tłumik komizmu.

Pocieszny to był widok, kiedy Anusia, pryskając na rozpostartą do prasowania spódnicę, intonowała:

Rozmyślajmy dziś, wierne chrześcijany.

A „wierne chrześcijany”, z których najstarsze miało lat osiem może, a najmłodsze pięć zaledwie, odpowiadały:

Jako Pan Jezus za nas cierpiał rany,

Jak od pojmania nie miał spoczywania

Aż do skonania...

Epicki ton tej pieśni robił na mnie niesłychane wrażenie. Dreszcz szedł mi po twarzy, po szyi, po plecach, oczy mi się mrużyły, a usta otwierały nerwowym ziewaniem. (Konopnicka, 1974, s. 182)

Równie niezapomniana staje się *Pieśń*, którą słuchacze polubili „niezmiernie, a jeszcze bardziej pewno się jej bali” (Konopnicka, 1974, s. 183), tak zwana *Pieśń o narzekających sierotach*³, częściej przywoływana w źródłach pod nieco innym, choć podobnym tytułem: *Legenda o sierotach narzekających*, pieśń o różnorodnych zastosowaniach, odpustowa, dziadowska, publikowana przez cały wiek XIX w drukach ulotnych i kojarzona z obrzędem czuwań przy zmarłym (Grochowski, 2009, s. 362).

Wszystkie owe wibrujące od znaczeń wtajemniczenia dzieją się w przestrzeni nieoświetlonej, bo w garderobie. To tam mieszka Anusia; zapełnia ją rzeczami, w oczach dzieci pięknymi, pożądanymi, jak kolorowe gałganki, mały stołeczek, poduszczyk do szpilek; tutaj czyta i sypia, parzy kawę, pracuje i opowiada. Jest jednak symbolicznie wydziedziczona z własnej przestrzeni: garderoba *de facto* jest jej pokojem, wie o tym narratorka, ale dorosła, czyli wie z perspektywy czasu, natomiast wtedy, kiedy opowiedziane się rozgrywało, nikt tak nie myślał i nikt tego miejsca tak nie nazywał, pokój był garderobą, nie jej sypialnią – odsyła to do toposu prozy kobiecej, jakim jest własny pokój Virginii Woolf, elementarny przyczółek niezależności, na który musi się zdobyć każda kobieta, aby móc się spełnić, nie tylko tworząc. Więcej tu tych motywów z kręgu pisarstwa stawiającego w centrum trop kobiecości, o dwóch, szczególnie ważnych, powiemy później, tutaj, obok pokoju, wskażmy też inny: topos kobiety – nosicielki historii, przekazicielki kultury nieoficjalnej, anonimowych pieśni i opowieści, pominiętych, uznanych za nieistotne, dobrych do garderoby właśnie, nie do salonu. I to tam, w garderobie, a nie w salonie, o którym nie ma w noweli nawet i wzmianki, przesiadują dzieci, wśród nich i to, które w przyszłości stanie się narratorką obdarzoną podwójną świadomością: i dorosłej, i dziecka. Tylko ten pokój został nam opisany, i to dokładnie. Garderoba to przestrzeń zagadkowości, przestrzeń niejasna, trochę rupieciarnia⁴, ale nie tylko: to przecież także rodzaj rekwizytorni, gdzie się wszystko przymierza, dopasowuje, gdzie można się z osoby „po domowemu” zmienić w światową, albo całkiem na odwrót. Nie bez racji Karol Irzykowski stworzył

3 Wersję śpiewaną tej pieśni, o wiele krótszą od zacytowanej przez Konopnicką, a przedrukowanej przez Grochowskiego pod zmienionym tytułem *Matka w grobie*, można znaleźć na jednej z płyt wielkiej serii Muzyka Odnaleziona. Nagrał ją w wykonaniu Zofii Plaskoty (rocznik 1905) Andrzej Bieńkowski, w Radomskiem, we wsi Brogowa, w roku 1994 (Plaskota, 2011).

4 Taką jej rolę, składowiska „gratów” ze złego snu, znamy z *Dobrej pani Orzeszkowej* (Orzeszkowa, 1949).

na potrzeby swojej *Pałuby* wyrażenie „garderoba duszy” i nie bez kozery to właśnie tam, w garderobie Anusi, przytrafiają się małej narratorce pierwsze przygody zarazem literackie i teatralne.

Zauważmy, że nikomu z dzieci na myśl nie przyjdzie lekceważyć Anusię, chociaż jej status taki jest zawikłany, chociaż jest niepokąźna, nieefektowna i mieszka w miejscu tak bardzo nieoficjalnym. Nikomu też nie przychodzi do głowy, że jej autorytet i powagę zdaje się stawiać pod znakiem zapytania spieszczone imię, dyskretny znak podległości, trochę służebnej, trochę staropanieńskiej. Anusia jest traktowana bardzo poważnie, jako władczyni skarbów, których udziela lub do których nagle zamyka dostęp, ale też jako dyspozytorka wrażeń ze sfery sztuki – narratorka zestawia ją wprost z Szekspirem, a zważywszy ważność i moc tych wzruszeń, słusznie zestawia.

Drugi biegun noweli to postać Kani. I choć oba bieguny się spotykają, nie doprowadza to jednak do katastrofy, przeciwnie: do finału o wielkiej sile ludzkiej i literackiej. Kania to popędowość, dzikość, ptasia drapieżność, to wcielony karnawał, rozkosz i śmierć. Rozpuszczone, rozwichrzone włosy, jedwabna suknia zmieniona w podarty łachman, buty wygrzebane gdzieś na śmietniku, taniec i śpiew, rozwiązany język, rozwiązła mowa: kłątwy, zaczepki, obsceniczna wspólnota, jaką nawiązuje przy ich pomocy z miasteczkową socjetą, której z pozoru nic do ostatniej z ostatnich.

Widywano ją [...] nieraz, jak zaczepiała pięknie ubranych panów, po imieniu na nich wołając jakby na swoich znajomych; a pięknie ubrani panowie odwracali się od niej i nawet pomimo błota przechodzili na drugą stronę ulicy. Wtedy Kania zatrzymywała się, kiwała głową, aż nagłą złością chwycona zaczynała wygrażać pięścią i przeklinać głośno.

[...] — Jak się masz, kochanie? — mówiła do pani sędziny. — Ot, udało się tobie męża dostać, gospodarstwo i służki mieć, w pięknych sukniach chodzić, ludzkie pokłony odbierać... Ot, udało się! Bóg łaskaw! A pamiętasz ty, jak my obie razem szalały? Ha! (Konopnicka, 1974, s. 190-191)

Kaniny obłęd, doskonały w swej pełni, bo z nierozumem łączy się w nim jawny promiskuityzm i nierzadko pijaństwo, zdaje się mieć naturę schizofreniczną. Jak powiada Bruce Fink, w schizofrenii realizuje się w pełni nadmiar rozkoszy, który wdziera się w podmiot, aby wybuchnąć w życiu jego lub jej, przy czym medium nadmiaru staje się ciało, pozbawione kontroli, spychane w trans (Fink, 1996). Jednocześnie widać, że w oczach tych, których i które przymilnie lub agresywnie Kania zaczepia, nie jest ona podmiotem, ale czymś innym: ohydnie ekscytującym wspólnym sekretem, wobec którego wszyscy są równie śmieszni, równie odarci z zasad postępowania i z którym każdy radzi sobie jak może, w istocie jednak nie radzi z nim sobie nikt. Kania to obiekt, wy-miot, tak jak go opisuje Julia Kristeva.

Wy-miot – czytamy u niej – to odrzucony, od którego nie da się uwolnić, przed którym nie ma obrony, tak jak przed przedmiotem. [...] A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane (Kristeva, 2007, s. 9).

Kanię „zna całe miasto” (Konopnicka, 1974, s. 189), a mimo to nikt nie wie, jak o niej mówić, jak jej niewłaściwość, publiczny skandal jej wstrętnego istnienia, zdyskursywizować, a więc objaśnić, przyswoić, uczynić znośnym: „Jedni mówili, że to

wariatka, inni, że opętana, jeszcze inni nic nie mówili, ale schodzili z drogi i odwracali się od niej ze wzdrganiem i wstrętem” (Konopnicka, 1974, s. 189). Nie muszą mówić, wstręt jest przecież afektem, a więc czymś z pogranicza ciała i prawa, zakorzeniony tyleż w pierwszym, co drugim, tyleż kulturowy, co instynktowny. Miastowi omijają Kanię, bo wiedzą/czują, że tak właśnie powinni, że tylko to uchroni ich przed szaleństwem, do udziału w którym Kania bezczelnie i namiętnie zaprasza, obnosząc przepych swego nierozumu i swej rozkoszy.

Dla Anusinych dzieci Kania to demon albo rodzaj upióra, byt niepewny, graniczny, między światami: żyje, a cała trójka odmawia za nią „wieczne odpoczywanie” (Konopnicka, 1974, s. 189) - jeszcze jeden margines, na którym tkwi, organicznie niezdolna do bycia wewnątrz, wypchnięta z centrum odśrodkową siłą własnej dziwności. Nawet w mieście, z którym jest tak związana („Zdawała się nie mieć innej nad ulicę siedziby” – Konopnicka, 1974, s. 190), nie mieszka stale, wałęsa się niekiedy po jego skrajach, sypia po rowach, ciągnie ją do ludzi „luźnych” jak ona, którzy migrują i stanowią w mieście element zmienny (wojsko i wędrowni tatarscy kupcy – Konopnicka, 1974, s. 190).

Co do Anusi, zrazu wydaje się, że reaguje na nią jak całe miasto: „Anusia nie mówiła z nami nigdy o Kani. A gdyśmy ją idąc ulicą spotkali, sprowadzała nas na bok, z daleka” (Konopnicka, 1974, s. 190). A jednak jest w tym stosunku i inna nuta, całkiem nieobecna u pozostałych: *nuta charitas*.

— Co to za Kania? — pytamy, bywało, Anusi.

A ona: — Ot, nieszczęśliwa. (Konopnicka, 1974, s. 190).

Kulminacyjnym punktem całej noweli jest scena wielkiej rozprawy Kani z Anusią. Dzieje się to za miastem, w wiosennym polu. Anusia wyszła właśnie z dziećmi na spacer. Spostrzegłszy Kanię, odskakuje gwałtownie, chce się z miejsca pozbyć jej towarzystwa, wypiera się jakichkolwiek związków, ba, znajomości. A gdy tamta, niczym nie zrażona, biegnie za nią i jej wychowankami, by wczepiona w fałdy panieńskiej sukni wyznać z rozpaczą i skruczą rzekome winy, Anusia, skonsternowana, sama już nie wie, jak chronić integralność swoją i grupy, tak nieprzyzwoicie napastowaną: „z białą twarzą i zaciśniętymi ustami otulała nas rękoma przed dotknięciem Kani, zaganiając przed sobą jak stadko gąsek do miasta” (Konopnicka, 1974, s. 193). Niewinność dzieci, gąsek powierzonych pieczy pasterki, na szwank naraża i bezwstydną opowieść, i jej nieokiełznana protagonistka, teraz narratorka i performerka, medium szalejącej własnej narracji, pod ciśnieniem gęsiej metafory przybierająca nieuchronnie postać zwierzęcia: chytrej lisicy, błyskawicznie atakującej kuny czy, właśnie, kani⁵.

Jej opowieść, namiętna, nieliniarna, pełna zaśpiewów, zaklęć, urwanych zdań, przechodzi w lament, niepowtarzalny wylew jednostkowości, prywatną skargę, efemeryczną pokutno-miłosną pieśń, której Anusia, strażniczka-nauczycielka pieśni ogólnych i uogólniających, świętych lub ze świętością ściśle związanych, musi wysłuchać, a co więcej – przyjąć do wiadomości:

5 Osobliwie narzuca się tu pamięci klechda zapisana przez Wójcickiego, w której dzieci bawiące się bez dozoru łapią i porywają dwie towarzyszki, Kania i Cicha: piękna, łagodna dziewczica na ciemnej chmurze i morowa zjawa, śniada, ponura, w chuście zarzuconej na długie włosy (Wójcicki, 1876, s. 69-72).

Odpuście tylko! Przebaczcie!... Dla miłości boskiej przebaczcie! Nie ja go ciągnęłam... sam lgnął... latał za mną... [...] Mówię jemu: „Z Kowalszczanką się żeń, a za mną nie lataj, bo ja twoja zguba...” A on nic... duszę gubi... strach... Cóż ja?... Ja już dur taki miała... takie zadanie... Ale jego nie ciągnęłam... Niech mnie tak Bóg sędzi, jak nie ciągnęłam... A czy mi ich mało było? Podotąd mi ich było... Powozami do mnie zjeżdżali, drzwiami i oknami leźli... Hej, ha! Życie! Życie! Życie!...” (Konopnicka, 1974, s. 192)

L. Magnone obszernie i wnikliwie rozważa kwestię światotwórczych, mistycznych własności pieśni w poezji i prozie Konopnickiej, kojarząc je z motywem platońskiej chory, przejętym przez Derridę i przez Kristevą (Magnone, 2011, s. 284-305), mówiąc o żeńskim dyskursie Irigaray, którego inność implikuje biologia, czyli wyróżniający kobiece ciało układ dwóch warg (Magnone, 2011, s. 271). By pokazać to w akcji, przytacza wiersze, ale też wypowiedzi postaci z nowel, ukształtowane na obraz i podobieństwo ludowej pieśni (np. Magnone, 2011, s. 279-281). Brak jednak w jej wyliczeniu ballady Kani. Żeby wykazać rangę tego fragmentu, mającego swoje osobne miejsce w całym pisarstwie autorki *Pana Balcera*, spróbujmy go zestawić z inną nowelą, mianowicie *Na rynku* z tomu *Na drodze*, późniejszego od *Moich znajomych* o trzy lata (Konopnicka, 1974, 241-242). Również i tam mamy do czynienia z mową wariatki, ale jest to mowa ułożona, mimo pozorów bezładu wcale „dorzeczną”, respektująca ściśle pojętą linearność i nie wchodząca w kolizję właściwie z niczym, co daje się zbiorczo nazwać zdrowym rozsądkiem. Fakt, że w innym tekście w aż takim stopniu udało się Konopnickiej odepchnąć precz wszystkie tego rodzaju skrupuły pióra, staje się miarą wielkości jej osiągnięcia. Tak jak i to, że Anusia i Kania, tak skrajnie różne, odnajdują jednak szansę bliskości. Ponad głową mężczyzny, którego kiedyś miały nieszczęście kochać, czy raczej mary jego „zgubionej duszy”, podają sobie ręce, aby się wesprzeć, solidarne w obliczu grozy i bólu. A wreszcie śmierci.

Od wypadku za miastem, kiedy to Kania zmusiła niemal Anusię, a wraz z nią dzieci, by byli powiernikami jej tajemnicy, minął rok, może nawet więcej. Znowu jest wiosna, cichy, spokojny dzień. Nagle do dzieci zaczynają docierać dalekie wrzaski. Stopniowo narastają zbliżają się, wreszcie na podwórzu wpada kobieta, za którą z wykiem pędzi tłum uliczników. To znowu Kania, ale jakże zmieniona.

Twarz jej była cała w strasznych białawych, lekko przyschłych ranach, włosy niemal do skóry zgolone, ciało ohydłą nagością świecące. Od bramy biegła jak ścigane zwierzę i padła tuż przed schodkami naszego ganku uderzając nędzną głową o kamienie. Natychmiast chłopaki rzuciły się na nią ciskając błotem, ziemią, śmiechem, plując i wyjąc jak stado szatanów. [...] Wtedy Kania podniosła zranioną głowę i zawołała: „Jezu!” Co to był za głos! W tejże chwili przypadła z ganku Anusia. Zarzuciła na Kanię własną swoją chustkę, pomogła jej wstać i pociągnęła za sobą (Konopnicka, 1974, s. 194).

Wygląda na to, że Kania, dotychczas wolna niczym jej imienniczka, żyjąca tak, jakby była wariatką przednowoczesną, z ery poprzedzającej „wielkie zamknięcie” (Foucault, 1987), dostała się na czas jakiś w tryby maszyny przytułkowo-szpitalnej (stąd ścięte włosy), z której się jednak jakimś trafem wyrwała, skoro wróciła. Wróciła jednak chora, i to poważnie. Kiedy w kilka dni później Anusia wyjdzie z garderoby na chwilę, porzucając robotę, którą zaczęła, narratorka przejmując ją potajemnie: bierze radośnie udział w „prawdziwym» szyciu” (Konopnicka, 1974, s. 195), a więc prawdziwym

życiu dorosłych kobiet, nie zdając sobie sprawy, że to, co szyje, to śmiertelna koszula: Kania umiera. Szycie – zajęcie archetypowo kobiece – staje się przyczyną bólu i rany: z krzywym ścięciem, który pozostawiła za sobą niewprawna ręka, sąsiaduje plama po kropli krwi, czytelny znak przekroczenia granicy, znak wstąpienia w erotyzm, ale i w śmierć. Znamy ten motyw dobrze, zjawia się w baśniach, a najśłynniejszą bodaj realizację znajduje w *Śnieżce*, w której szyjąca przy otwartym oknie młoda królowa rani się w palec, a krople krwi padające na śnieg każą jej fantazjować o przyszłym dziecku – słusznie zresztą, bo wkrótce rodzi się córka, a przy jej urodzeniu matka umiera (Grimm, 1986). Na tej podstawie Bruno Bettelheim formułuje wniosek, że scena z krwią na śniegu jest transpozycją aktu seksualnego. Potwierdza to przykład innej, mniej znanej baśni: *Krzak jałowca*, również ze zbioru Grimmów, w której mamy scenę analogiczną, tyle że kobieta kaleczy się, obierając jabłko, co też ma swoją, bardzo jasną, wymowę. Od owej sceny mija dziewięć miesięcy, rodzi się syn, a matka, która zbyt długo na to czekała, umiera zaraz potem z nadmiaru szczęścia (Grimm, 1986). Bettelheim, komentując *Śnieżkę*, powiada tak:

(...) niewinność seksualna, śnieżna białość – skonstrastowana tu jest z seksualnymi pragnieniami, symbolizowanymi przez czerwoną krew. Baśnie przygotowują dziecko do zdarzeń, jakimi są krwawienie miesięczne i późniejsze krwawienie związane z aktem seksualnym, gdy przerwana zostaje błona dziewicza – do zdarzeń, które, gdyby młodą istotę ludzką w dalszym życiu zaskoczyły, wywołałyby w niej niezwykle silny wstrząs. [...] W ten sposób krwawienie (łącznie się z dziedzina płci) zostaje tu ściśle powiązane ze „szczęśliwym wydarzeniem”; nie wdając się w żadne szczegółowe wyjaśnienia, baśń poucza dziecko, że jeśli takie krwawienie nie nastąpi, to żadne dziecko – również ono samo – nie może pojawić się na świecie (Bettelheim, 1996, s. 314-315).

Podobnie ma się sprawa u Konopnickiej, inna jest tylko atmosfera zdarzenia. Nie ma w niej miejsca na poczucie łagodnej naturalności, jest ekscytacja i pośpiech, jest ból i strach. Wszystko rozgrywa się szybko, ostro, gwałtownie. Potem Anusia wraca, siada do igły i tak bardzo się spieszy, że nie dostrzega śladu wychowawcy, sygnatury przez nią pozostawionej, wciela ją po prostu we własną pracę, która tym samym staje się pracą wspólną, pracą dwóch kobiet, wykonaną dla trzeciej i naznaczoną piętnem wykonawczyń⁶.

Całą tę noc świeciło się w garderobie, a kiedy tam rano wbiegłam, Anusia z wpadłymi i zaczerwienionymi lekko oczyma kończyła obszywać szlarką czepeczek z białego muslinu. Złożona koszula leżała na stole. Dojrzałam natychmiast w szwie jej bocznym dwa okropne ściegi i tuż zaraz rozplyniętą krwi własnej kropelkę. (Konopnicka, 1974, s. 195)

Rozpatrując tę scenę, L. Magnone nie wspomina o baśniach, przywołuje natomiast liczne w folklorze wierzenia i rytuały, w których istotna jest magia kobiecej krwi (Magnone, 2011, s. 211). Motyw ten zresztą żyje pełnią życia nie tylko tam. Choćby w balladach brytyjskich, zwłaszcza zaś tych, które ujął w swym zbiorze Francis James Child, tworząc swoisty kanon klasycznych tekstów, zdarza się nieraz, że pannę szyjącą spokojnie w swojej komnacie ogarnia nagle i przemożna potrzeba, by bieć do lasu, który

6 O sygnaturze kobiecej i jej znaczeniach na przykładzie *Kaśki Kariatydy* pisze w swej świetnej książce Krystyna Kłosińska (Kłosińska, 1999, rozdz. II). W *Kaśce* nie ma co prawda motywu szycia, przedzenia itp., natomiast wyczerpująco przedstawia go w swoich *Arachnologiach* Nancy K. Miller (Miller, 2007).

odszyła do ciemności libido i tajemnicy archaicznych popędów (*Tam Lin* – Child 39, *The King's Tochter Lady Jean* – Child 52⁷), albo też po prostu dzieje się coś, co ma związek z życiem erotycznym, a jednocześnie też z przemocą i śmiercią (*Lady Isabel and the Elf Knight* – Child 4, *Prince Heathen* – Child 104). Jak wskazuje Eliade, jedną z tajemnic, w jakie wprowadzano młode dziewczyny zaraz po inicjacji (czyli zazwyczaj tuż po pierwszej miesiączce), było przedzenie, czynność kojarzona z losem, twórczością, nadawaniem biegu rzeczywistości, tak jak u Norn czy Mojr (Eliade, 1997). Dziewczyny przebywały wówczas w odosobnieniu, chłopcy natomiast, co również należało do rytuału, często napadali na ich schronienia, usiłując zniszczyć narzędzia tkackie, utożsamiane z groźną i pożądaną kobiecą mocą.

Przy śmierci Kani, której strój do trumny uszyły wspólnie Anusia i bezimienna opowiadaczka, asystuje garstka kobiet i dzieci. Książ, jedyny mężczyzna, stoi w dużej mierze poza męskością, zarówno poprzez swoją funkcję kapłana, jak i ścisły związek z Anusią (brat, a po trosze wyobrażony syn) i jej małoletnimi podopiecznymi. Jak słusznie zauważa L. Magnone, u Konopnickiej śmierć jest „kwestią kobiecą”, to kobiety właśnie znają się na niej, wręcz z nią współżyją w rzeczowym spoufaleniu, mówią jej językiem swobodnie, płynnie – nie tylko tym ustrukturyzowanym (pieśni, modlitwy, lamentu pogrzebowego), ale także bezsłownym, zakorzenionym w ciele językiem bólu (łzy, szloch, pochlipywanie, głośne westchnienia – Magnone, 2011, s. 207-210). Wsparcia tego rodzaju interpretacji dostarcza bezpośrednio sama autorka swą przejmującą apostrofą do śmierci w tekście *Z cmentarzy*. Śmierć jawi się tam jako ktoś cielesny i dotykalny, znany jej samej blisko, niemal intymnie, na sto sposobów, w licznych rolach i kształtach, jakie wybiera, by wśliznąć się i wnikać w bieg ludzkich rzeczy:

O śmierci! zbyt wiele miałaś dla mnie darów, abym je zebrać dziś mogła. [...] Wiem, [...] jak rozrywasz tajemniczy wątek istnień. [...] Znam robotę twoją czarną i warsztaty twoje. [...] Wiem, [...] jak strugasz kołycki, w których uspięne niemowlę nie zapłacze nigdy, jak tkasz białe szaty dziewic umarłych i zwijasz im wianki na ostygłe czoła [...].

O, pracownico nieznanego jutra! O, rodzicielko prochów! O, prządko, snująca szarą nić czasów w nieznużonych palcach! O, śmierci!... (Konopnicka, 1974, s. 200-201)

A zatem w wizji autorki *Martwej natury* śmierć otrzymuje wachlarz kobiecych mocy. Jest przynoszącą dary, spełnia więc funkcję wróżki czy matki chrzestnej z baśniowych fabuł, jest boską prządką, mojrą budzącą grozę, jest robotnicą znad czarnego warsztatu, jest rodzicielką (prochów) i jest piastunką u trumiennej kołycki. Jest żywa. Bardzo. Zaś Konopnicka z kolei nie jest z nią sama⁸. By to unaocznić, warto przywołać brawurowo figlarną realizację, jakiej doczekał się ten prastary motyw w innej kobiecej prozie - Olgi Tokarczuk. Oto Janina Duszejko, sama jedna pośród gromady mężczyzn w czasie zaimprovizowanego *ad hoc* czuwania, doświadcza nagle, czym być może obyczaj, potężny żywioł, który trzecia pisarka, Maria Dąbrowska, wprost nazwała „piątym żywiołem świata” (Dąbrowska, 2013, s. 277):

Zakrzętałam się [...] przy świeczkach i pomyślałam, że wielu z nich zrozumiało opacznie moje zaangażowanie. Wzięli mnie za mistrzynię ceremonii, za przywódczynię zgromadze-

7 W lesie przydarza jej się spotkanie z obcym, kończące się odpowiednio ślubem lub gwałtem.

8 W literaturoznawstwie feministycznym istnieje wątek, powiązany zwłaszcza z inspiracjami feminizmem francuskim, kobiecego otwarcia na inność śmierci, przyjęcia jej bez lęku, niemal życzliwie. Szczególny sens ma tu kwestia czerni (czarny kontynent kobiet Helene Cixous), gdyż czerń i ciemność są w tym ujęciu bliskie zarówno kobiecości, jak i żałobie. Zob. Kłosińska, 2010, rozdz. IX.

nia pogrzebowego, bo kiedy zapłonęły świece, nagle ucichli i wlepili we mnie swój smutny wzrok.

— Niech pani zaczyna — szepnął do mnie ten, którego, jak mi się wydawało, skądś znałam. Nie zrozumiałam.

— Niech pani zacznie śpiewać.

— Co mam śpiewać? — zaniepokoiłam się nie na żarty. — Nie umiem śpiewać.

— Cokolwiek — powiedział — najlepiej *Wieczne odpoczywanie*.

— Dlaczego ja? — zapytałam niecierpliwym szeptem.

Wtedy ten stojący najbliżej mnie odpowiedział zdecydowanym tonem:

— Bo jest pani kobietą. (Tokarczuk, 2010, s. 49)

Na koniec słowo o wyborze tytułu, z którego trzeba krótko się wytłumaczyć. *Anusia* jest nowelą, to oczywiste. Można jednak, jak sądzę, bez większych wahań nazwać ją przypowieścią, w takim znaczeniu, jakie proponuje Adam Kalbarczyk, dla którego cechy wyróżniające tego gatunku to wyrazistość fabuły, jej zrozumiałość dla osób wywodzących się z różnych kultur i jej istotność (Kalbarczyk, 1996). Jeśli za powinność antropologii uznamy – jak uznaje Anna Łebkowska – nawrót do pytań najprostszych i podstawowych, jak te o sposób istnienia człowieka w świecie i, chciałoby się dodać, świata w człowieku (Łebkowska, 2007), to nazwanie tekstu Konopnickiej – nie tylko tego – antropologicznym z przekonania nie będzie zakrawało na nadużycie. A dorastanie? Przecież to dla *Anusi* problem kluczowy. Można by go nazwać inicjacyjnym, to pojęcie właściwie synonimiczne, ale przynajmniej na wstępie nietrudno uznać, że inicjacja, jaka się tu odbywa, jest jak gdyby nie dość spektakularna w obliczu tego, co wiemy o rzeczywistym kształcie takich obrzędów i co intuicyjnie z nimi wiążemy. Nie ma przenosin w nowe i obce miejsce, a więc i drogi, którą trzeba pokonać; nie ma prób dzielności; nie ma cierpienia, a raczej jest cierpienie, lecz odsunięte – nie dotyka samych wtajemniczanych, ktoś je dla nich „odgrywa” jak groźny spektakl. Te zastrzeżenia łatwo jednak odsunąć: inicjacja jest pełna i zakończona, ponadto zaś, jak podkreśla Eliade, im mniej dana kultura jest prymitywna, tym bardziej jej uczestnicy starają się, by obrzęd wypadł groźnie i patetycznie – scenariusze najbardziej archaiczne to te najprostsze, wolne od „ozdobników”, również bolesnych (Eliade, 1997).

Jak pragnęłam wykazać, Konopnicka w swym tekście jest o sto mil od próby opowiedzenia historii prostej w tym sensie, że dającej się łatwo unieruchomić, wyczerpywalnej po jednorazowej próbie lektury. Chce natomiast dotknąć głębokich struktur: struktur mowy i pisma, śpiewu i treści, a nade wszystko dziecięcego wrastania w rodzinny krąg i wzrastania ku światu, który jest za nim. W takim znaczeniu jej opowieść jest prosta, mówi o rzeczach prostych, bo znanych wszystkim. Dzieje się tak, ponieważ inicjacja jest doświadczeniem, które do gruntu zmienia nie tylko kogoś, kto ją przeszedł pomyślnie, ale także status ontologiczny jego lub jej. Gdy się zakończy, człowiek jest najdosłowniej całkiem kim innym (Eliade, 1997). I to się właśnie dzieje u Konopnickiej, co czyni jej tekst częścią wielkiej rodziny tekstów mówiących o jednej z najsekretniejszych, a przecież najpowszechniejszej metamorfozie, jaka istnieje.

BIBLIOGRAFIA

1. Bettelheim B., 1996, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł., wpraw., objaśnieniami i post. opatrzyła D. Danek, wyd. 2, Warszawa: Jacek Santorski & Co, W.A.B.
2. Bettelheim B., 1989, *Rany symboliczne. Rytuály inicjacji i zazdrość męska*, przeł. i wstępem opatrzyła D. Danek, Warszawa: Czytelnik.
3. Borkowska G., 1996, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
4. Brodzka A., 1958, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
5. Child F.J., 1886-1898, *The English and Scottish Popular Ballads [Popularne ballady angielskie i szkockie]*, Boston, New York, Houghton, Nifflin and Company, online, dostęp: 27 XII 2018, dostępne w internecie: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/index.htm>.
6. Czapliński P., 1998, *Nowa proza – rytuały inicjacji*, [w:] tegoż, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
7. Dąbrowska M., 2013, *Noce i dnie*, oprac., wstęp i koment. E. Głębińska, t. 1-2, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN.
8. Douglas M., 2007, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
9. Eliade M., 1999, *Egzystencja człowieka i uświęcenie życia*, [w:] tegoż, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa: KR.
10. Eliade M., 1997, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków: Znak.
11. Fink B., 1996, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance [Podmiot lacanowski. Między językiem a jouissance]*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
12. Foucault M., 1987, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
13. Gilbert S.M., Gubar S., 2000, *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination [Wariatka na strychu. Pisarka i wyobrażenia literacka XIX wieku]*, Yale University Press.
14. Grimm J., Grimm W., 1986, *Baśnie domowe i dziecięce*, il. E. Murawska, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, post. H. Kapełuś, t. 1, wyd. 2, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
15. Grochowski P., 2009, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
16. Gutowski W., Owczarz E., (red.), *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, 2003, Toruń: Duet.
17. Jung C.G., 2018, *Archetyp inicjacji*, [w:] tegoż, *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński: Katowice, KOS.
18. Kalbarczyk A., 1996, *O pojęciu i interpretacji przypowieści*, w: M. Woźniakiewicz-Dziadosz (red.): *Formy dyskursu w powieści*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
19. Kłosińska K., 1999, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków: eFka.
20. Kłosińska K., 2010, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
21. Konopnicka M., 1974, *Moi znajomi i inne opowiadania*, Warszawa: Czytelnik.
22. Kristeva J., 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
23. Łebkowska A., 2007, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, Teksty Drugie, nr 6.
24. Madyda A., 2012, *Haupt. Monografia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
25. Magnone L., 2011, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk: słowo/obrazterytoria.
26. Miller N.K., 2007, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.): *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak.
27. Orzeszkowa O., 1949, *Dobra pani*, [w:] tejże, *Panna Antonina*, Warszawa: Książka i Wiedza.
28. Plaskota Z., 2011, *Stał mąż z płaczem przy grobie*, [w:] *Śpiewy, gwizdy, krzyki czyli prosto ze wsi*, płyta CD, tekst i oprac. płyty A. Bieńkowski, Warszawa: Muzyka Odnaleziona.
29. Radowska-Lisak M., 2015, *Między oralnością a literackością. Proza wiejska Adolfa Dygasińskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
30. Szypowska M., 1963, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
31. Tokarczuk O., 2010, *Prowadź swój pług przez gości umarłych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
32. Wójcicki K.W., 1876, *Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludowe zebrat i napisał...*, il. rys.: Andriollego [i in.], wyd. 3 pomnożone, Warszawa: Drukarnia S. Lewentala.