

ANNA MARIA CZERNOW Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

KATARZYNA KRZAK-WEISS Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

SZCZĘŚLIWE ZAKOŃCZENIE POSZUKIWAŃ „KINDER-GARTENLAUBE” JAKO ŹRÓDŁO ILUSTRACJI DO BAŚNI „O KRASNOLUDKACH I O SIEROTCE MARYSI”*

*O krasnoludkach i o sierotce Marysi*¹ (1896) to najważniejszy, a jednocześnie najbardziej tajemniczy utwór dla dzieci napisany przez Marię Konopnicką. Badaczy oraz interpretatorów tej opowieści przez wiele dekad nurtował problem pochodzenia 12 ilustracji do pierwszego jej wydania. Sprawę komplikował fakt, że do początku XXI wieku wydanie to uchodziło za niedostępne, wszelkie spekulacje opierały się zatem wyłącznie na wspomnieniach osób trzecich, a także na recepcji krytycznej z przełomu wieków. Pytanie o źródło owych grafik pozostawało więc bez odpowiedzi, wspomagane tylko intuicjami i przypuszczeniami o ich najpewniej niemieckiej proveniencji. Na to bowiem, że ilustracje wyglądają obco, zwracali uwagę niemal wszyscy, którzy w jakimkolwiek kontekście o nich wzmiankowali. Skonstatował to zwłaszcza Jerzy Cieślowski, już w 1962 roku nadmieniając:

równie świetna, co popularna powieść dla dzieci *O krasnoludkach i sierotce Marysi* w jakimś nieznacznym stopniu powstała z inspiracji niemieckich rysunków przedstawiających „zindywidualizowane” krasnoludki².

* Projekt został sfinansowany w całości lub w części przez Narodowe Centrum Nauki, grant nr 2012/41/B/HS2/00876. W zakresie otwartego dostępu autorki zastosowały licencję uznania autorstwa (CC-BY) dla każdej wersji manuskryptu zaakceptowanej przez autora i przyjętej przez czasopismo (AAM). / This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

¹ Na okładce pierwodruku widnieje tytuł *Historia o krasnoludkach i o sierotce Marysi*, natomiast zarówno na znajdującej się w nim karcie przedtytułowej, jak i tytułowej, a także w każdym kolejnym wydaniu (poczynając od drugiego, odbitego przez M. Arcta w 1904 roku) pominięto człon *Historia*. Dlatego w naszym tekście przyjęliśmy zapis *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (w postaci skróconej: *O krasnoludkach*), wariantu poszerzonego używamy zaś jedynie w analizie przedstawienia okładkowego pierwszej edycji.

² J. Cieślowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*. „Prace Literackie” t. 3 (1962), s. 151. Badacz wyznał w przypisie, że nie widział pierwszego wydania *O krasnoludkach*, i zauważył, iż „Były to prawdopodobnie ilustracje niemieckie, ale inne niż te, które Arct zamieścił w wydaniu drugim” (*ibidem*, przypis 20. Podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.).

Rok później, w artykule opublikowanym na łamach „Pamiętnika Literackiego”, uczony użył nieco bardziej zdecydowanego sformułowania: „Baśń ukazała się w oprawie ilustracji niemieckich, mających luźny związek z fabułą, ale powstałych od niej wcześniej”. Cieślukowski stawiał również tezę, że sprowadzone z Niemiec rysunki były „bezpośrednim bodźcem do napisania przez Konopnicką omawianego tu utworu”³.

Ostrożniejszą opinię wyraził Janusz Dunin, otwarcie wyznając w swej monografii dotyczącej historii polskich publikacji dla dzieci, że „nie wiemy, jakie były te pierwsze obrazki”⁴, zarazem zaś odsyłając do wspomnień Janiny Porazińskiej, w których mowa o zagranicznym źródle inspiracji⁵. Trudno dziwić się ostrożności badacza, skoro nie widział on pierwodruku, a prowadzone przezeń nieco wcześniej poszukiwania pierwowzorów najpopularniejszych polskich książek dla dzieci w tym przypadku nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Uczony zdradzał w 1991 roku: „Marzyło mi się stwierdzenie, czy Maria Konopnicka, pisząc o sierotce Marysi, kierowała się niemieckimi ilustracjami”⁶, ale urealnienie tego marzenia udaremniała niemożność dotarcia do jakiegokolwiek egzemplarza pierwszej edycji słynnej baśni. Przeszkodę tę udało się Duninowi pokonać kilkanaście lat później dzięki rosyjskiej badaczce Oldze Gusewej, która w 2004 roku przekazała mu informację o bogatej kolekcji polskich wydawnictw dla dzieci przechowywanych w zbiorach Biblioteki Rosyjskiej Akademii Nauk w Petersburgu, w tym również o egzemplarzu pierwodruku opowieści *O krasnoludkach*. Pozyskane z tamtejszych zbiorów fotografie i nabyta dzięki nim wiedza na temat ilustracji nie przełożyły się jednak na precyzyjniejsze ustalenia. Dunin wskazał tylko, że „Krasnoludki nosiły klapki bez pięt zwane niegdyś »laczkami«, miały miękkie czapy przypominające czerwone szlafmyce, paliły fajki na długich cybuchach, nie wyglądały swojsko”, po czym sformułował przypuszczenie, iż prace te musiały przybyć z Niemiec. Jako że mimo wielu starań nie zdołał owej tezy potwierdzić, ogłaszając zakończenie swej przygody z krasnoludkami, wyraził nadzieję, iż „Być może przyszli badacze potrafią odkryć w dziejach tej ważnej w naszej literaturze pozycji nowe wątki”⁷.

Odkrycie

Pytanie o pochodzenie ilustracji zadałyśmy sobie również my w trakcie poświęconego twórczości Konopnickiej seminarium Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą WFPiK UAM (w czerwcu 2022), wychodząc z założenia, że od czasów, gdy wspomniani uczeni próbowali rozwikłać zagadkę źródła ilustracji, sytuacja uległa diametralnej zmianie. Przede wszystkim pojawiła się możliwość bezpośredniego dotarcia do pierwszego wydania opowieści *O krasnoludkach*, gdyż w 2016 roku jego unikatowy egzemplarz pozyskano z rąk prywatnych do zasobu Biblioteki Narodowej w Warszawie (1.981.130 A Cim) i po pracach konserwatorskich umieszczono

³ J. Cieślukowski, *Baśń Konopnickiej „O krasnoludkach i o sierotce Marysi”*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1, s. 109.

⁴ J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów publikacji dla najmłodszych*. Wrocław 1991, s. 101.

⁵ J. Porazińska, *Najpiękniejsza książka*. „Płomyczek” 1985, nr 19, s. 6.

⁶ J. Dunin, *Wędrówki w poszukiwaniu krasnoludków*. „Guliwer” 1991, nr 1, s. 55–56.

⁷ J. Dunin, *Dalsze poszukiwania krasnoludków z bajki Marii Konopnickiej*. Jw., 2005, nr 2, s. 40–42.

na platformie Polona⁸. Ponadto znacząco rozwinęły się narzędzia i zakres prowadzenia dociekań: do użytku naukowców oddane zostały ciągle poszerzające się bazy zdigitalizowanych materiałów, dzięki Internetowi dostępne są też rozproszone, lecz niemal nieprzebrane zasoby graficzne.

Nasza kwerenda, rozpoczęta od wyszukiwania w Sieci – w języku angielskim oraz niemieckim – fraz nawiązujących do treści grafik z baśni, przyniosła niespodziewane i niemal natychmiastowe rezultaty. Na pierwszą ilustrację natrafiłyśmy w „banku grafik” Getty Images: był to obrazek przedstawiający krasnoludka, który prosi o datek elegancko ubraną żabę (w utworze Konopnickiej przypisany rozdziałowi *Jałmużna Półpanka*). Serwis nie informował o źródle grafiki ani o żadnych bliższych danych na jej temat, ona sama nie miała sygnatury twórcy, która podsunęłaby jakieś dalsze tropy. Przeszukanie serwisu według klucza podobnych obrazów przyniosło jednak kolejne znaleziska: następna ilustracja, tym razem przedstawiająca dziewczynkę w łóżu z baldachimem, do której przemawia krasnoludek (w opowieści Konopnickiej umieszczona w rozdziale ostatnim, *U Krasnoludków*), opatrzona była u dołu podpisem „Hütchen” (dosł. ‘kapelusik’, ale także ‘kobold, gnom’), natomiast u góry numerem N216; samą grafikę ujęto w charakterystyczną ramkę z ozdobnymi narożnikami⁹.

Momentem przełomowym było odnalezienie w niemieckim internetowym serwisie aukcyjnym ogłoszenia oferującego sprzedaż „książki obrazkowej dla dzieci z wieloma litografiami”, które na załączonych zdjęciach prezentowało grafiki w identycznej ramce z ozdobnymi narożnikami. Dzięki temu udało się zidentyfikować trzecią ilustrację, tym razem przedstawiającą dynamiczną scenę grupową, zatytułowaną *Tanz in der Maiennacht* (Taniec w majową noc; u Konopnickiej *Sobótka*). Najważniejszym szczegółem okazała się zapisana drobnym drukiem tuż pod dolną krawędzią ramki notka: „Lith.u. Druck v. CARL MAYER'S KUNSTANSTALT, Nürnberg”. Tym sposobem ustaliłyśmy, że interesujące nas litografie wyszły z pracowni Carla Mayera (1798–1868), artysty, rytownika i wydawcy działającego w Norymberdze od końca lat dwudziestych XIX wieku¹⁰. Ów trop zaprowadził nas do publikacji dla dzieci, które ukazały się nakładem jego firmy. Jedną z nich było „Kinder-Gartenlaube. Farbig illustrierte Zeitschrift zur Unterhaltung und Belehrung der Jugend [Altana Dziecięca. Kolorowe Czasopismo Ilustrowane ku Rozrywce i Nauce Młodzieży]” – periodyk dla młodych czytelników wydawany w Norymberdze w latach 1886–1891¹¹. Każda z jego okładek zawiera ilustrację (inną dla poszczególnych

⁸ Zob. *Jak ratowaliśmy krasnoludki i sierotkę Marysię*. Na stronie: <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/3448-jak-ratowalismy-krasnoludki-i-sierotke-marysie.html> (data dostępu: 19 III 2024).

⁹ Zob. *Hodekin, Kobold, Talking to a Girl in Bed, German Folklore, Victorian 19th Century*. Na stronie: <https://www.gettyimages.com/detail/illustration/hodekin-kobold-talking-to-a-girl-in-bed-royalty-free-illustration/1351561134?adppopup=true> (data dostępu: 15 III 2024).

¹⁰ Zob. R. Schmidt, *Deutsche Buchhändler, Deutsche Buchdrucker*. T. 4. Berlin 1907, s. 663–664.

¹¹ Periodyk „Kinder-Gartenlaube” ukazywał się dwa razy w miesiącu w postaci bogato ilustrowanych numerów różnej objętości (od 12 stron), oprawianych corocznie w 2 tomy. Powstał na wzór „Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt [Altana. Ilustrowane Czasopismo Rodzinne]”, wychodzącego w Lipsku w latach 1853–1944. Zob. O. Brunken, B. Hurrelmann, M. Michels-Kohlhage, G. Wilkending, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850 bis 1900*. Stuttgart-Weimar 2008, ssp. 888–890, 1261–1262.

numerów) ujętą w czerwoną ramkę, która u góry przechodzi we floraturę, gdyż „obrastają” ją pędy pnączy. Zgodnie z nazwą widzimy więc „altankę”: opleciony roślinnością drewniany łuk oddziela właściwą dla danego numeru grafikę od części wspólnej wszystkim okładkom. Prezentuje ona tytuł z podtytułem zapisane krojem gotyckim oraz trzy niewielkie obrazki: jadący wiaduktem pociąg, scenkę rodzinną i parę słoni niosących palankiny. Nie obrazki jednak okazały się kluczem do identyfikacji niemieckiego źródła litografii z baśni *O krasnoludkach*. Porównując okładkę „Kinder-Gartenlaube” z okładką pierwszego wydania polskiej opowieści, zauważyć można, że na obu widnieją identyczne elementy: ramka i łuk z roślinnymi zdobieniami; nietrudno dostrzec też miejsca, w których polski edytor „odciął” wystające pędy oddzielające na oryginalnej grafice wspomniane trzy obrazki. Po pociągu, rodzinie i słoniach nie zostało ani śladu – wydrukowany eleganckim krojem i ozdobiony fantazyjnym wzorem z krętych linii tytuł *Historia o krasnoludkach i o sierotce Marysi* figuruje na czystym błękitnym tle, łączącym się z umieszczoną poniżej ilustracją płaczącej dziewczynki i krasnoludka (ilustracja 1). Jest to *nb.* ilustracja okładowa jednego z numerów „Kinder-Gartenlaube”, do której wrócimy w części poświęconej analizie poszczególnych grafik (ilustracja 2).

Zagadka – na tym etapie – została więc niemal rozwiązana, gdyż trudno było przypuszczać, że podobieństwo obu okładek jest przypadkowe. Ostateczne potwierdzenie niemieckiego źródła przyniosła kwerenda przeprowadzona w sierpniu 2022 w dziale literatury dziecięcej Staatsbibliothek w Berlinie, posiadającym niemal kompletny zbiór roczników czasopisma¹². W czterech z nich odnalazłyśmy wszystkie grafiki z wydania Michała Arcta (zob. tabela w dalszej części artykułu) i dziś możemy bez cienia wątpliwości orzec: źródłem ilustracji do baśni *O krasnoludkach* był niemiecki periodyk dla dzieci „Kinder-Gartenlaube”, z którego litografie – nieznanego autorstwa, towarzyszące w oryginalnym kontekście wydawniczym zarówno wierszom, jak i prozie różnych twórców – posłużyły Marii Konopnickiej do wykreowania słynnej „baśni synkretycznej”¹³.

Sierotka Marysia a teksty oraz ilustracje z „Kinder-Gartenlaube”

Każda litografia w omawianej edycji została okolona pojedynczą czarną linią oddzielającą pole obrazowe od białych marginesów, z których dolny – najszerszy – zawiera tytuł tożsamy z nagłówkiem odpowiedniego rozdziału bądź jednoznacznie odwołujący doń. Pod tym względem zakomponowanie graficzne ilustracji odpowiada temu z „Kinder-Gartenlaube”; tam litografie również umieszczono na osobnych stronicach, a ich tytuły znajdujące się na dolnym marginesie nawiązują do tytułów

¹² W styczniu 2024 wszystkie roczniki „Kinder-Gartenlaube” zostały zdigitalizowane i udostępnione na platformie Google Books (na stronie: https://google.pl/books/edition/Kinder_Gartenlaube/CWwcp34VT4C?gbpv=0&kptab=publisherseries [data dostępu: 5 III 2025]). Odnosił się do tego na swoim blogu M. K. Gajzler, który we wpisie *Sierotka Marysia i „Kinder-Gartenlaube”* z 2 VI 2024 (na stronie: <https://mkgajzler.blogspot.com/2024/06/sierotka-marysia-i-kinder-gartenlaube.html> [data dostępu: 18 II 2025]) przedstawił znalezisko dotyczące źródła ilustracji do baśni Konopnickiej. Nastąpiło to po ponad roku od kwerendy w Staatsbibliothek w Berlinie, potwierdzającej opisane w niniejszym artykule odkrycie, ale całkowicie od niego niezależnie.

¹³ J. Cieślikowski, *Baśń synkretyczna*. W: *Literatura i podkultura dziecięca*. Wrocław 1975.



Ilustracja 1. M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Warszawa 1896, ilustracja okładkowa. Źródło: serwis Polona



Ilustracja 2. „Kinder-Gartenlaube” 1887, t. 3, nr 8, ilustracja okładkowa.

Źródło: Kinder- und Jugendbuchabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin

utworów literackich łączących się z nimi. W tabeli prezentujemy zestawienie tekstów z niemieckiego czasopisma z rozdziałami z baśni Konopnickiej, które opatrzone tymi samymi grafikami:

	<i>O krasnoludkach i o sierotce Marysi</i>	<i>„Kinder-Gartenlaube”</i>	
I	<i>Jak nadworny kronikarz króla Błystka rozpoznawał wiosnę</i>	Pauline Schanz, wiersz <i>Der Gelehrte in tausend Ängsten</i> (Uczony z duszą na ramieniu)	1889, t. 8, nr 7
II	<i>Wyprawa Podziomka</i>	Ludw[ig] Göhring, wiersz <i>Frühling</i> (Wiosna); ilustracja podpisana „ <i>Frühlings=Erwachen</i> [Wiosna=Przebudzenie]”	1887, t. 3, nr 5
III	<i>Król Błystek opuszcza kryształową grootę</i>	E. König, opowiadanie <i>Die Sage vom Herrlaberge</i> (Legenda o Górze Krasnoludków); ilustracja podpisana „ <i>Auswanderung aus dem Herrlaberge</i> [Wyjście spod Góry Krasnoludków]”	1888, t. 5, nr 3
IV	<i>Podziomek spotyka sierotkę Marysię</i> (ta sama ilustracja na okładce)	Elisabeth Hofmann, baśń <i>Bei der Fee Rateklug</i> (U wróżki Mądrej Rady) (ta sama ilustracja na okładce numeru)	1887, t. 3, nr 8
V	<i>Dobre czasy</i>	Pauline Schanz, wiersz <i>Ein werter Gast</i> (Drogi gość)	1887, t. 3, nr 9
VI	<i>Koncert mistrza Sarabandy</i>	Pauline Schanz, wiersz <i>Der Grille Abendlied</i> (Wieczorna pieśń świerszcza)	1890, t. 10, nr 2
VII	<i>Modraczek i jego uczeń</i>	[P]auline Schanz, wiersz <i>Die Gesangstunde</i> (Lekcja śpiewu) (ta sama ilustracja na okładce numeru)	1887, t. 3, nr 7
VIII	<i>U królowej Tatry</i>	Elisabeth Hofmann, baśń <i>Bei der Fee Rateklug</i> (U wróżki Mądrej Rady)	1887, t. 3, nr 8
IX	<i>Sobótka</i>	Pauline Schanz, wiersz <i>Tanz in der Maiennacht</i> (Taniec w majową noc)	1887, t. 3, nr 10
X	<i>Sprawa Wiechetka</i>	Frida Schanz, wiersz <i>Die Maus als Dieb verhört</i> (Mysz przesłuchiwana jako złodziej)	1889, t. 8, nr 10
XI	<i>Jałmużna Półpanka</i>	<i>Vom Almosengeben</i> (O dawaniu jałmużny) – aforyzmy Freidanka z tomu <i>Skromność</i> ; ilustracja podpisana „ <i>Ein Almosen! [Jałmużna!]</i> ”	1888, t. 6, nr 9
XII	<i>U krasnoludków</i>	Auguste Kriesch, opowiadanie <i>Naschgretchen</i> (Łasująca Małgosia)	1887, t. 3, nr 12

Poszczególne ilustracje odnalezione zostały w 11 numerach (zob. tabela), ukazujących się w latach 1887–1890, co pozwala określić początek pisania tekstu przez Konopnicką najszybciej na 1891 rok. Koniec okna twórczego wyznacza data cenzury, czyli 2 VII 1895 (21 VI według starego stylu)¹⁴. Wnioskując z historii współ-

¹⁴ Zob. T. Budrewicz, „Historia o krasnoludkach i o sierotce Marysi” Marii Konopnickiej. W: M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi z 12 rycinami kolorowymi*. Tekst pierwszego wydania opracował, przypisał i posłowiem opatrzył T. Budrewicz. Żarnowiec 2019, s. 198.

pracy Konopnickiej z wydawnictwem Arcta, opartej wyłącznie na „komercyjnej ekfrazie”¹⁵, można przypuszczać, że opowieść o Marysi powstała szybko, prawdopodobnie na przełomie 1894 i 1895 roku.

W niemieckim periodyku wszystkim litografiom towarzyszą teksty literackie: czterem prozatorskie, a ośmiu poetyckie. Pytania rodzi sposób powiązania obrazów z tekstami: czy grafiki przygotowano jako ilustracje do konkretnych utworów, czy też może to je napisano do obrazków? Tylko w jednym przypadku sytuacja nie pozostawia wątpliwości: chodzi o litografię opatrzoną tytułem *Ein Almosen!* (w opowieści Konopnickiej: XI – *Jałmużna Półpanka*). Towarzyszący jej zbiór aforyzmów poprzedzono krótkim wstępem:

Obrazek, na którym w niniejszej książeczce przedstawione jest wręczanie jałmużny, chyba nie wymaga wyjaśnienia. Nasi czytelnicy rozumieją też bez słów, co malarz chciał powiedzieć. Przy podziwianiu obrazka przyszło nam jednak na myśl kilka wierszy ze zbioru średnio-wysoko-niemieckiego poety Freidanka, pod nazwą *Skromność*; chcemy tutaj podzielić się tymi wierszami z naszymi czytelnikami¹⁶.

Widać z tego, że ani ilustracja nie była stworzona z myślą o tekście, ani tym bardziej tekst nie powstał do ilustracji – zestawienia dokonali redaktorzy czasopisma dzięki skojarzeniu scenki widocznej na litografii z klasyką niemieckiej literatury.

Relacji innych ilustracji z przypisanymi im tekstami nie opatrzono komentarzem. Niemniej analiza porównawcza poszczególnych par pozwala na sformułowanie szeregu hipotez. Z dużym prawdopodobieństwem da się stwierdzić, że wszystkie obrazy przyporządkowane utworom prozatorskim (odpowiadające grafikom III–IV, VIII oraz XII w opowieści *O krasnoludkach*) zostały stworzone do nich: świadczy o tym ich demonstratywny charakter. Dwa z tekstów: *Bei der Fee Rateklug* sygnowana nazwiskiem Elisabeth Hofmann oraz *Naschgretchen* autorstwa Auguste Kriesch, to typowe XIX-wieczne baśnie dydaktyczne z wyrazistym morałem. Trzeci stanowi wariant znanej z okolic Bielawy na Dolnym Śląsku legendy *Die Sage vom Herrlaberge* pióra dotychczas przez nas niezidentyfikowanej(-ego) autorki(-a) sygnowanej(-go) jako „E. König”.

Z siedmiu innych utworów poetyckich jeden jest podpisany „Ludw[ig] Göhring” (poeta również niezidentyfikowany), a sześć sygnuje nazwisko Schanz. Wiersz Göhringa zatytułowany *Frühling* najprawdopodobniej reprezentuje podobny *casus* jak aforyzmy Freidanka, o czym świadczy zupełny brak dialogu intersemiotycznego między litografią a tekstem. Pozostałe zapewne pisane były do obrazków. Ich autorki o wspólnym nazwisku Schanz łączyło pokrewieństwo (matka i córka). Z sześciu interesujących nas wierszy pięć wyszło spod pióra Pauline, jeden zaś Fridy.

Dalej prezentujemy analizy porównawcze sześciu ilustracji, zestawionych z nimi niemieckich utworów oraz odpowiednich ustępów baśni Konopnickiej¹⁷. Una-

¹⁵ L. J. Kooistra, *Poetry, Pictures, and Popular Publishing. The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture 1855–1875*. Athens, Oh., 2011, s. 244.

¹⁶ *Vom Almosengeben*. „Kinder-Gartenlaube” 1888, t. 6, nr 9, s. 129. Tłumaczenie na język polski zarówno tego, jak i pozostałych tekstów zaczerpniętych z wymienionego czasopisma – M. Fijałkowski.

¹⁷ Objętość artykułu nie pozwala na prezentację wszystkich 12 analiz. Zostaną one włączone do przygotowywanej – przez autorki niniejszego szkicu – monografii poświęconej praktyce „pisania do obrazków” w twórczości dla dzieci podejmowanej przez Konopnicką.

ocniają one poszczególne zrekonstruowane przez nas strategie pisania do obrazków, które zastosowała poetka. Chcemy odpowiedzieć na kluczowe dla powstania opowieści *O krasnoludkach* pytania: czym dysponowała Konopnicka – czy otrzymała od wydawcy tylko obrazki wraz z prośbą o połączenie ich fabułą, czy też miała dostęp do towarzyszących im tekstów? A jeśli tak, to czy i w jakim stopniu inspirowała się nimi przy pracy? Przypomnieć należy, że podobne pytania formułował Cieślowski¹⁸, wynika z nich zaś następny zestaw wątpliwości: jakie strategie twórcze składają się na baśń *O krasnoludkach*? Czy przekładowi intersemiotycznemu towarzyszy literacki? Konopnicka była wszak tłumaczką m.in. z francuskiego, angielskiego, niemieckiego, czeskiego i włoskiego, przy czym – jak twierdzi Dawid Maria Osiński – niemiecki znała znakomicie i (w odróżnieniu od przekładów z pozostałych języków) „tłumaczyła [zeń] filologicznie i bardzo precyzyjnie”¹⁹. Które elementy są więc bezpośrednim odwołaniem do innych tekstów, a które oryginalnym pomysłem poetki? Jak to wpływa na przyporządkowanie gatunkowe opowieści?

Ścisły dialog z ilustracją i tekstem: polemika

Pierwszą strategię narracyjną reprezentuje ilustracja I, w opowieści Konopnickiej nosząca tytuł *Nadworny kronikarz króla Błystka rozpoznaje wiosnę*, w niemieckim czasopiśmie zaś *Der Gelehrte in tausend Ängsten!* Przedstawia ona trzy rozrzucone księgi, przewrócony kałamarz, z którego na zapisaną stronę jednego z woluminów leje się struga atramentu, gęsie pióro i spory globus. Pośród tego pojowiska stoi brodaty krasnoludek w czerwonych rajtuzach i brązowej opończy z kapturem. Na nogach ma za duże „laczki”, na nosie okrągłe okulary, a w rękę olbrzymią fajkę, której cybuch niemal dorównuje mu wysokością. Nad jego głową krążą trzy ogromne trzmiele, on natomiast wydycha w kierunku owadów potężny obłok tytoniowego dymu. Towarzyszący obrazowi wiersz Pauline Schanz zaczyna się następująco:

Dziś wyniósł na zewnątrz książki,
zabazgrane runami, zdobne i wytargane,
najuczeńszy ze społeczności gnomów,
aby nacieszyć się wiosennym powietrzem²⁰.

W interpretacji Schanz scenka z obrazu przedstawia bohaterską walkę gнома zaatakowanego przez „wojowniczą armię”, która „zbliża się brzęcząc” i „wywraca mu kałamarz”. Gnom broni się, a kiedy „pęka mu stalowa broń” (fajka?), ucieka się do sposobu i „dmucha swym wrogom prosto w twarz dymem [...], który naraz wszystkim trzmielom odbiera dech”. Wiersz kończy się klamrą – uczony wraca do pisania, kreśląc morał „ku nauce potomnych” o następującej treści: „Wychodząc kiedykolwiek na światło, nie zapomnij, mój synu, swej fajki”. W zakończeniu mieści się subwersywny potencjał tej zabawnej scenki – heroikomiczna walka z owadami

¹⁸ Cieślowski, *Baśń synkretyczna*, s. 43.

¹⁹ D. M. Osiński, *W krainie dźwięków, wzruszeń i rytmu. O wyborach i praktykach tłumaczeniowych Marii Konopnickiej – prolegomena historycznoliteracko-bibliograficzne*. W zb.: *Konopnicka – raz jeszcze*. Red. M. J. Olszewska. Warszawa 2022, s. 401. – M. Niewieczera, M. Skowera, *Konopnicka (nie tylko) dla dzieci*. Rozmowa z D. M. Osińskim. „Dzieciństwo” 2023, nr 1, s. 105.

²⁰ P. Schanz, *Der Gelehrte in tausend Ängsten*. „Kinder-Gartenlaube” 1889, t. 8, nr 7, s. 97.

udaje opowiastkę z morałem, z tym że nakaz wynikający z przygody uczonego stanowi odwrócenie kostycznego zazwyczaj porządku wartości, któremu hołdować powinien czytelnik XIX-wiecznej dydaktycznej literatury dla dzieci. Palenie tytoniu – „diabelskiego ziela”, jak to ujmuje Pauline Schanz²¹ – nie jest wszak godną naśladowania czynnością, wręcz przeciwnie.

Postać Koszałka-Opalka również charakteryzują elementy subwersywne. Otaczany podziwem krasnoludkowych współbraci kronikarz jest konsekwentnie ośmieszany przez narratorkę, co daje efekt tym bardziej komiczny, im wyższe bohater ma mniemanie o własnej mądrości. Ekspozycja tej postaci koresponduje z zacytowanym otwarciem wiersza Pauline Schanz – kronikarz zostaje wysłany na powierzchnię ziemi w celu sprawdzenia, czy po długiej i ciężkiej zimie w końcu nadeszła wiosna:

Koszałek-Opalek zaraz się na wyprawę zbierać zaczął. Przyrządził sobie garniec najczarniejszego atramentu, potem wyszykował wielkie gęsie pióro, które, iż ciężkie było, musiał [...] jak karabin na ramieniu dźwigać, ogromne swoje księgi na plecach sobie przytoczył, podpasął opończę rzemieniem, włożył kaptur na głowę, chodaki na nogi, zapalił długą fajkę i stanął do drogi gotowy. [K 13²²; podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.]

Opis krasnoludka odpowiada ilustracji co do wyglądu bohatera oraz większości zgromadzonych przedmiotów – stanowi zatem przygotowanie do scenki przedstawionej na litografii. Scenka ujęta jest przez Konopnicką następująco:

Pisał właśnie te słowa, otaczając się kłębam dymu z wielkiej swojej fajki, nadęty pycha, iż taki mędrzec z niego jest i taki prorok, kiedy nadleciały [...] trzy ogromne, czarno-złociste, kosmate baki i nuż się ścigać w modrym powietrzu, obrawszy sobie za cel i za metę lśniąca łysinę Koszałka-Opalka. Już ją obleciały raz, drugi i trzeci, hucząc donośnym basem, a jeszcze ich zagłębiony w księdze swej uczony nie słyszał. Wtem, gdy właśnie kropkę na końcu wróżby swej stawiał, paf go coś w łysinę raz! paf drugi! paf trzeci, czwarty, dziesiąty!...

Krzyknął Koszałek-Opalek wielkim głosem, myśląc, że się świat wali, wypuścił fajkę z zębów, rzucił pióro i w stronę uskokzył, obalając w skoku tym na szacowną księgę wielki swój kałamarz.

Polaty się czarne strugi wprost na świeżo zapisane karty; Koszałek-Opalek skamieniał prawie. [K 22]

Komizm wiersza Schanz wyraża się w pozornie poważnym tonie opisu zmagania uczonego z atakiem trzmieli, stylizowanego na przedstawienie sceny batalistycznej niczym z eposu: „Zbliży się uzbrojona w oszczep i włócznię z gniewnymi oczami wojownicza armia”²³. Kryje się również w zasygnalizowanym odwróceniu dydaktycznym podanym w postaci swoistego antymorału. Krasnoludek (czy też gnom) potraktowany zostaje serio: jego uczoność znajduje legitymizację. Odwaga i bohaterstwo, które wykazuje on w starciu z trzmielami, wpisują się wprawdzie w wyznaczoną przez *Batrachomyomachię* tradycję heroikomiczną, nie zmienia to jednak faktu, że triumf zwycięzcy jest oczywisty, niezakwestionowany osobnym głosem narratora. Takiemu przedstawieniu sprzyja litografia – krasnoludek dmucha dymem w stronę ogromnych owadów, następuje więc scena walki, a nie rejterady.

Tymczasem u Konopnickiej efekt komiczny mieści się wyłącznie w konstrukcji

²¹ *Ibidem*.

²² Skrótom K odsyłamy do: M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Warszawa 1896. Na stronie: <http://polona.pl/item-view/840639e9-68a7-4539-8b82-4b46bfb8e27e/0/26ad8235-7fe6-4b37-9b6c-10c3d9a8d923> (data dostępu: 19 III 2024). Liczby po skrócie wskazują stronie.

²³ Schanz, *loc. cit.*

postaci Koszałka-Opalka (co zresztą widać już w samym jego imieniu²⁴). Od momentu gdy opuszcza on grotę krasnoludków, czytelnik poznaje przede wszystkim jego przywary: graniczącą z głupotą naiwność, kiedy daje się on oszukać lisowi Sadełce; pychę, która nie pozwala mu spytać o radę przechodzącego chłopca; oraz krótkowzroczność – gdy skupiony na Mickiewiczowskim „mędrca szkiełka i oku”, nie zauważa wiosny.

Atak owadów ujawnia kolejną jego wadę – tchórzostwo. Koszałek-Opalek nie walczy z napastnikami, tak jak bohater wiersza Schanz, dopóki nie pęknie jego „stalowa broń”, lecz od razu z krzykiem uskakuje w bok, przewracając na księgę kałamarz, przez co struga atramentu niweczy jego obliczeniowe wysiłki. U Schanz kałamarz obalają trzmiele, a szkoda nie powstrzymuje gnoma przed dalszym snuciem myśli „ku nauce potomnych”. Tymczasem Koszałek:

skamieniał prawie.

Na nic prorocтва jego! Na nic obliczenia!...

Cała księga zalana rzeką atramentu.

[...]

Tak mądrze, tak pięknie obrachował wszystko – wszystko na nic!

Załamał ręce nieszczęsny kronikarz, bo z nagłego przestachu cała mądrość opuściła go. Teraz już naprawdę nie wiedział – czy wiosna przyszła, czy nie przyszła?...

Stał tak do południa, stał do wieczora. [K 22–23]

W ten sposób śmieszna, ale w opowieści Konopnickiej również naganna postawa Koszałka wobec świata zostaje ukarana. Konsekwencje spotkania z bakami, mimo że zaprezentowane w formie humorystycznej (poprzez skonstrastowanie skamieniałego w nieszczęściu krasnoludka z oczywistymi oznakami rozkwitającej wokół niego wiosny), są poważne: położą się cieniem na dalszym życiu „uczonego”, który już nigdy nie wróci do grotty pobratymców, na zawsze skazany na tułaczkę, a kroniki stanowiące rdzeń jego tożsamości zamieni na „żywą księgę” (K 224) – pierwotną, ludową, oralną, zasilając literacki tłum wędrownych starców opowiadających maluczkim (chłopom, dzieciom) fantastyczne historie.

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że cała postać Koszałka-Opalka jest zbudowana na fundamencie zarówno tej pierwszej ilustracji, jak i towarzyszącego jej wiersza. Uczona tożsamość wsparta odpowiednimi rekwizytami, przebieg zajęcia z owadami, wreszcie szkody wyrządzone księgom przez atrament z kałamarza to elementy, które przypisać należałoby przekładowi intersemiotycznemu – wszystkie znajdują się, bezpośrednio lub pośrednio, na litografii zaczerpniętej z „Kinder-Gartenlaube”. W tekście niemieckim zaś kryją się informacje o wiosennej wyprawie bohatera (*entourage* obrazu równie dobrze może wskazywać na pełnię lata), jak i poprzedzająca atak scena skupienia („zatopiony w zadumie i znaczeniach, w głębokich myślach prowadził oś pióra”²⁵ vs „pochylony nad swą wielką księgą, pilnie zapisywał to wszystko, co mu z rachunku wypadło” <K 21>). Sama postać krasnoludka skonstruowana jest polemicznie i wobec ilustracji, i towarzyszącego jej utworu Schanz. Nadęty i tchórzliwy Koszałek nie walczy z bakami – kłęby dymu przedstawione na litografii wydymuchuje, pracując nad kroniką, a nie w obronie przed

²⁴ Zob. T. Budrewicz, *Stanowisko Koszałka Opalka w dziejopisarstwie polskim*. W: *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 106.

²⁵ Schanz, *loc. cit.*

napastnikami; ten zaś motyw stoi w ewidentnej sprzeczności wobec sytuacji uchwyconej na obrazie. Również uczoność kronikarza ulega narracyjnemu zakwestionowaniu – w komicznej rekapitulacji jego mrocznych zapisków dotyczących mijającej go właśnie wiosny:

Z rachunku wypadło mu to, że wiosna wcale na świat już nie przyjdzie. [...] [...] że zorza zgasała, że słońce na nic szerniało, że dni zamienia się w noce, a pola, zamiast traw i zbóż, pokryją wieczne śniegi. [K 21–22]

Praca Konopnickiej z ilustracją I wskazuje zatem na znajomość wiersza Schanz, ale równocześnie świadczy o świadomej dywersyfikacji inspirowania się grafiką i tekstem. Za przykład niech posłuży zaskakujący element litografii: spoczywający na skraju urwiska globus, o który oparta jest jedna z ksiąg krasnoludka. U Schanz nie ma o nim wzmianki, można się domyślać, że podobnie jak okulary na nosie gнома, został on zaliczony w poczet atrybutów świadczących o jego uczoności. Konopnicka natomiast nie pomija globusa w opisie, dając czytelnikom następującą, dość zdumiewającą scenkę:

I zaraz pilnie oglądać się zaczął, z czego by sobie kulę ziemską mógł uczynić i drogę wiosny na niej przemierzyć.

Niebawem znalazł bryłkę wapna, gałkę z niej ukreślił [...] i żdziebelkiem zaczął po gałce owej rysować lądy, morza, góry, rzeki, aż narysował, het, precz, świat cały i nałożywszy na nos wielkie okulary, drogę wiosny na nim szukał. [K 20]

Motyw kuli ziemskiej z wapna nie pojawiłby się na kartach baśni *O krasnoludkach*, gdyby nie globus z litografii. Wobec konstrukcji postaci Koszałka-Opałka, fałszywego uczonego, który następnie ewoluuje w wędrownego bazarza, stanowi element nieco egzotyczny, odsłaniając szew łączący – pierwotny w stosunku do opowieści – obraz z tekstem. Takie momenty narracyjne mają kluczową wartość, pozwalają bowiem odtworzyć konieczność (odczuwaną przez Konopnicką), żeby zestaw grafik, zróżnicowanych przecież i przynależnych rozmaitym narracjom, spleść za pomocą nowego tekstu w możliwie spójną całość.

Warto w tym miejscu przytoczyć rozważania genologiczne Cieślikowskiego, stwierdzającego:

Podczas lektury odczuwa się, że tej powieści – wielowątkowej, dygresyjnej z licznymi epizodami retrospektywnymi – brak zwartości kompozycyjnej, znamiennej dla powieści realizmu²⁶.

Badacz powoływał się na recenzję zamieszczoną w „Tygodniku Ilustrowanym”, której autor pisząc, że baśń Konopnickiej składa się z 12 powiastek, podkreśla wewnętrzną niespójność tekstu. Zgłębiając to zagadnienie, Cieślikowski sięgnął do prawideł poetyki młodopolskiej i nazwał utwór Konopnickiej „baśnią synkretyczną”, zadając przy okazji pytanie, czy synkretizm ten stanowił przemyślaną i konsekwentnie zastosowaną strategię narracyjną, czy też został spowodowany przez 12 nieznanym mu rycin. Do tej samej recenzji nawiązuje Grzegorz Leszczyński, który również podejmuje refleksję nad źródłem wspomnianej nietypowości kompozycyjnej²⁷. Zgłaszając tę wątpliwość, badacz odżegnuje się od zbyt daleko idących spekulacji:

²⁶ Cieślikowski, *Baśń synkretyczna*, s. 68–69.

²⁷ G. Leszczyński, *Baśń Konopnickiej – dialog kultur, dialog pisarzy*. W: *Książki pierwsze – książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*. Warszawa 2012, s. 31.

Formułowanie na podstawie istniejącego utworu hipotez dotyczących tego, co owe 12 kolorowych rycin zaginionej pierwszej edycji przedstawiało, jest pozbawione podstaw – pisanie o baśni przerodziłoby się bowiem zbyt łatwo w baśniopisarstwo²⁸.

Analizy zawarte w niniejszym artykule pozwalają rzucić nowe światło na zarysowane kwestie.

Strategię polemiczną realizuje również ilustracja X, w czasopiśmie połączona z wierszem *Die Maus als Dieb verhört* autorstwa Fridy Schanz, w opowieści zaś z rozdziałem *Sprawa Wiechetka*. Na obrazku widać antropomorfizowaną mysz, z rękami unieruchomionymi za plecami, oraz króla stojącego na schodach prowadzących do wnętrza pagórka. Schwytanego prezentuje władcy skrzat ze zdjętą – w geście szacunku – czapką. Za pojmanym czuwa dwóch identycznych strażników, którym za nakrycia głowy służą polne dzwonki. W wierszu Fridy Schanz przeczytać można, że chodzi o proces sądowy – król jest więc sędzią, a trzymający w ręku czapkę to oskarżyciel opowiadający o przestępstwach więźnia określonego jako:

Najnikczemniejszy z nikczemników,
który dopuszcza się najśmielszych kradzieży²⁹.

Dalej pojawia się wyliczenie występków: mysz plądruje skrzatom ogrody, dziurawi płoty i sienniki, zjada buty i kradnie żywność. Zostaje skazana i spotyka ją śmierć: „Na dzikim krzaku róży wisi teraz złodziej w zielonym zagajniku”³⁰.

U Konopnickiej ilustracja ta powiązana jest z historią Wiechetka, również gryzonia-złodzieja, którego sytuację cechuje jednak bardziej złożony kontekst etyczny. Wiechetek to ubogi szczur z dużą rodziną, a do kradzieży popycha go lęk przed zimą i koniecznością obserwowania śmierci głodowej własnych dzieci. Bohater niepostrzeżenie wynosi pieczołowicie zebrane zboże, jakim krasnoludki planują obsiać pole Skrobka. Poszkodowani bezskutecznie próbują przydybać złodzieja, z zadaniem nie radzą sobie nawet królewscy strażnicy: „dwa j rodzeni bracia, z których król Blystek policję sobie nadworną uczynił, dawszy im piękne hełmy z dzwoneczkami polnymi na głowy, a szable z mieczyka [...]” (K 187; podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.). Dopiero Pietrzyk, poddany szczególnie ceniony przez władcę za dobre serce, dzięki fortelowi wysledza sprawcę. Trafia do nory, gdzie odnajduje zrabowane zboże, i przemocą prowadzi szczura przed oblicze monarchy. Nad złodziejem, podobnie jak w wierszu Fridy Schanz, odbywa się sąd zakończony wyrokiem śmierci. Jednak Pietrzyk, poruszony do łez opowieścią podsądnego o głodzie i śmierci kolejnych dzieci (nakreślona przez Konopnicką z najwyższą wirtuozerią), prosi króla o łaskę dla Wiechetka.

Z opisu wynika, iż jego historia diametralnie różni się od tej ukazanej w wierszu Fridy Schanz. Skąd zatem podejrzenie, że Konopnicka знаła utwór z „Kinder-Gartenlaube”? Pierwszą poszlaką są ramy fabularne zacytowanych zdarzeń. W obu przypadkach chodzi o kradzież, której na krasnoludkach dopuszcza się mysz/szczur, natomiast przedstawiona na ilustracji scenka ma mieć charakter sądowy. Tymczasem litografia tego nie precyzuje. Odbiorca widzi, że mysz jest uwięziona,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ F. Schanz, *Die Maus als Dieb verhört*, „Kinder-Gartenlaube” 1889, t. 8, nr 10, s. 157.

³⁰ *Ibidem*.

związana, lekko pochyłona, spostrzega skrzata z szacunkiem kłaniającego się królowi oraz strażników. Obraz nie zdradza nic więcej, umożliwiając dowolność interpretacji okoliczności aresztowania gryzonia. Fakt, że i u Konopnickiej pojawia się motyw kradzieży, a następnie sądu, świadczyć może, iż autorka otrzymała do opracowania ilustrację wraz z wierszem lub – jeśli samą ilustrację – to z całą pewnością tę pochodzącą z „Kinder-Gartenlaube”, na co wskazuje podpis umieszczony na bordiurze, stanowiący zarazem tytuł utworu Fridy Schanz.

Drugiej poszlaki dostarcza dialog między królem a Pietrzykiem:

– A co dostanę, miłośnicy królu, jeśli złodzieja tego uchwycę?

A król:

– Głos za nim, gdy go sądzić będą.

Tak Pietrzyk:

– Co? Głos za złodziejem? Tego nie chcę! Anibyśmy za takim łotrem palcem małym nie ruszył, gdy go wieszać będą!” [K 188–189; podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.]

Jak już wzmiankowano, w baśni *O krasnoludkach* do kaźni ostatecznie nie dochodzi, ponieważ Pietrzyk, poruszony opowieścią Wiechetka, korzysta z możliwości przemówienia na jego rzecz. Niemniej uwagę zwraca zbieżność rodzaju egzekucji – w obu tekstach wspomina się o powieszeniu. Zaznaczyć należy, że motyw takiej kary występuje wyłącznie w wierszu Fridy Schanz, nie znajdziemy go ani w tytule umieszczonym pod ilustracją, ani w samym obrazie.

W utworach niemieckim i polskim ilustracja X zyskuje zatem podwójną, symetryczną interpretację, różniącą się aksjologicznie. U Fridy Schanz bohaterem jest żarłoczna, nieczna mysz, przynosząca skrzatom straty i nieszczęście, za co spotyka ją surowa kara. U Konopnickiej to zamorzony nędzarz, niemal oszalały z głodu, którego do kradzieży popycha najwyższa konieczność etyczna – ratunek dla umierających dzieci; zostaje więc ułaskawiony. Interesujące, że akurat kreśląc sylwetkę szczurzego biedaka, Konopnicka znacząco odchodzi od ilustracji, choć w innych elementach opisu zachowuje wierność wobec niej: „Stał on pochyłony, skurczony w ubogiej sukmance na grzbiecie, mając przednie łapki mocno związane za plecami [...]” (K 196; podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.). Tymczasem mysz/szczur na obrazku ubrany jest w porządnie wyglądające spodnie, płaszcz z wykładanym kołnierzem oraz lśniące czarne buty. Odzież ta kojarzy się z XIX-wiecznym ubiorem miejskim i wyraża kontrastuje ze średniowiecznymi w stylu strojami skrzatów. Rozdział *Sprawa Wiechetka* nabiera zatem walorów polemicznych, wybrzmiewających nie tylko wobec ilustracji, ale również wobec wiersza Fridy Schanz.

Ścisły dialog z ilustracją i tekstem: afirmacja

Inną strategię da się odczytać na podstawie lektury tekstów do ilustracji IX, w baśni *O krasnoludkach* zatytułowanej *Sobótka*. Na litografii przedstawiono trzy plany. Tło stanowi jasne niebo wiosenno-letniej nocy, z zawieszoną na nim dużą żółtą tarczą księżyca w pełni. Na drugim planie po lewej stronie rzędem siedzi siedmiu brodatych krasnoludków, po prawej zaś widnieje drzewo z pękniętym pniem, w którym na ławeczce przycupnął odziany na biało król z berłem i w złotej koronie. Na planie pierwszym, trzymając się za ręce, tańczą w kręgu cztery skrzaty, a zupełnie z przodu stoją dwaj grajkowie – widziany od tyłu skrzaci wiolonczelista oraz przedstawiony z profilu flecista.

W „Kinder-Gartenlaube” ilustracja podpisana jest „*Tanz in der Maiennacht*” i odpowiada jej wiersz Pauline Schanz pod tym samym tytułem. Podmiotem lirycznym w utworze są krasnoludki, a zawiera on m.in. opis elementów nawiązujących do litografii, takich jak choćby pęknięte drzewo.

Na szczególne zainteresowanie zasługuje pierwsza strofka wiersza, swoista inwokacja do dziecka – słuchacza skrzaciej opowieści:

Uważaj dziś wieczorem! Kiedy księżyc będzie w pełni,
kiedy w rosie kwiaty się zegną,
kiedy śmiertelnych oczy sen spowije –
dziś w nocy, ostrożnie,
twój braciszek się zbudzi,
w błękitnym, zmierzchającym przepychu maja,
by wyjść na powiewny chłód³¹.

Okazuje się zatem, że taneczna scenka ma dwoje dziecięcych odbiorców: adresata wiersza, który o wypadkach majowej nocy dowiaduje się pośrednio, oraz jego braciszka – bezpośredniego świadka zdarzeń.

Nawiązanie do tej podwójności znaleźć można w baśni *O krasnoludkach*. Oto synkowie Skrobka, Wojtuś i Kubuś, towarzyszą ojcu w noc świętojańska, kiedy ten „doorywuje pola” (K 177). Obaj przysypiają, siedząc na miedzy, aż w pewnym momencie budzą ich dziwne dźwięki. W ślad za nimi pojawia się obraz i po chwili chłopcy stają się świadkami sceny przedstawionej na ilustracji:

wytrzeszczyli oczy, wyciągnęli szyje – patrzą – dziw!

Tuż na miedzy, pod starą wypróchniałą gruszą, zarośla się trawa od maleńkich, pstro przybranych ludków, którzy się za ręce pobrawszy, wesoło tańczyć zaczęli.

– Krasnoludki... kraśnięta – szepnął Wojtuś. A wtem miesiąc na niebo wszedł i całą polankę srebrnym światłem oblał.

– Król!... – zawołał Kubuś stłumionym głosem – O!... król...

I ukazywał palcem starą polną gruszę, z której wnętrza uderzyła wielka, biała jasność.

Oślepiiony tą nagłą jasnością Wojtuś nie widział zrazu nic; po chwili dopiero ujrzał, że w wypróchniałym wnętrzu starej gruszy siedział stary, bardzo stary król w białej szacie, w koronie i ze złotym berłem. [K 179–180]

Nocny taniec krasnoludków nabiera cech misterium rozgrywanego przed oczami wtajemniczonych dzieci – bliskich ziemi, wczulonych na głos natury. Tańcom towarzyszy pieśń, w której, podobnie jak w wierszu Pauline Schanz, krasnoludki są zbiorowym podmiotem lirycznym. Sam ten czteroastrofowy utwór poetycki można uznać za echo niemieckiego tekstu, ale bliższe nawiązanie znajduje się w drugiej strofice:

Cyt... cyt... cyt!
Wskroś złotych kłosów żyt,
Wskroś wonnych ziół, wskroś wonnych traw
Nasz taniec płynie kołem żwaw,
Nasz taniec płynie w cichą noc,
Co czarów ma i dziwów moc,
Wskroś puchów płynie, kwietnych kit...
Cyt... cyt... cyt!... [K 179; podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.]

³¹ P. Schanz, *Tanz in der Maiennacht*. Jw., 1887, t. 3, nr 10, s. 145.

Wizja lekkiego tańca, metaforyzowanego słowami odnoszącymi się do wody, wybrzmiewa bowiem w wierszu Pauline Schanz:

My, skrzaty, które w głębi ziemi
szuflujemy i rąbamy, i kopujemy,
chcemy w złotą majową nocną godzinę
według prastarego zwyczaju
też przez małą chwilę –
cichutko kołysać się i falować niczym tchnienie mgły –
czerpać radość z rozkoszy istnienia³².

Zarówno utwór Schanz, jak i opis Konopnickiej wiernie podążają za ilustracją, stosując podobną, demonstratywną strategię. Sprawia to, że oba teksty podejmują harmonijny dialog – Konopnicka bezpośrednio inspirowała się wierszem, tym razem nie wdając się z nim w polemikę.

Między tekstem a obrazem: negocjacja

Złożoność pracy Konopnickiej z litografiami ujawnia się w pełni przy okazji lektury tych tekstów literackich z „Kinder-Gartenlaube”, do których najprawdopodobniej ilustracje te zostały stworzone. Jednym z nich jest opowiadanie E. König zatytułowane *Die Sage vom Herrlaberge*, będące iteracją związanego z dolnośląską Bielawą (do 1945 roku Langenbielau) podania o Górze Parkowej, zwanej również Górą Krasnoludków. Tekst zamieszczony w „Kinder-Gartenlaube” mieści w sobie dwa wątki fabularne, a towarzyszący mu obraz, zatytułowany *Auswanderung aus dem Herrlaberge*, przedstawia drugi z nich – historię o tym, jak krasnoludki decydują się wyprowadzić ze swojej dotychczasowej siedziby i zamieszkać pod górą Ślężą (ilustracja 3):

Wiele, wiele lat później przyszło ludzikom do głowy, nikt nie wie, dlaczego, opuścić swą górę i wybrać inne miejsce zamieszkania. Mały ludzik objawił się pewnej nocy rolnikowi Herzigowi w Mittellangenbielau, kazał mu natychmiast zabrać konie, przygotować uprząż i udać się za nim na górę, i tej samej jeszcze nocy ludziki opuścili górę razem i osobno, opasawszy ją pierwszej łańcuchem z kutego złota i zapieczetowawszy na zawsze. Osiedlili się w Zobtenbergu [obecnie Ślęza – A. Cz., K. K.-W., A. W.] i być może po dziś dzień uprawiają tam potajemnie swą sztukę. W podzięce rolnikowi Herzigowi wypełnili jego wóz suchymi liśćmi. Ten jednak, oburzony, wyrzucił je w drodze powrotnej, na szczęście jednak nie wszystkie, gdyż jeden mały, przypadkowo ocalony, okazał się wykonany z najczystszej złota. W rezultacie Herzig stał się bogatym człowiekiem i zbudował sobie tzw. Herzigschlössel, który stoi do dziś. W taki to sposób kończy się opowieść o ludzikach mieszkających w górze³³.

Na ilustracji zaprezentowane jest górskie zbocze z otwierającym się na pierwszym planie wejściem do jaskini, oświetlonym bijącym ze środka złotym blaskiem. Na drodze okalającej górę, nieco za zakretem, znajduje się wóz drabiniasty, przy którym stoi jego właściciel – rolnik Herzig – ukazany od pasa w górę. Jego ubiór przywodzi na myśl niemieckie stroje ludowe, na piersi pod kurtką widać brązowy poprzeczny pasek, który prawdopodobnie jest elementem szelek noszonych do tradycyjnych spodni skórzanych (*Lederhosen*). Wóz wypełniają worki, kufry oraz wielkie naczynia. Na szczycie tego stosu siedzi dziewięć krasnoludków w pastelowych

³² *Ibidem*. Podkreśl. A. Cz., K. K.-W., A. W.

³³ E. König, *Die Sage vom Herrlaberge*. Jw., 1888, t. 5, nr 3, s. 40.



Ilustracja 3. E. König, *Die Sage vom Herrlaberge*. „Kinder-Gartenlaube” 1888, t. 5, nr 3, ilustracja towarzysząca utworowi.

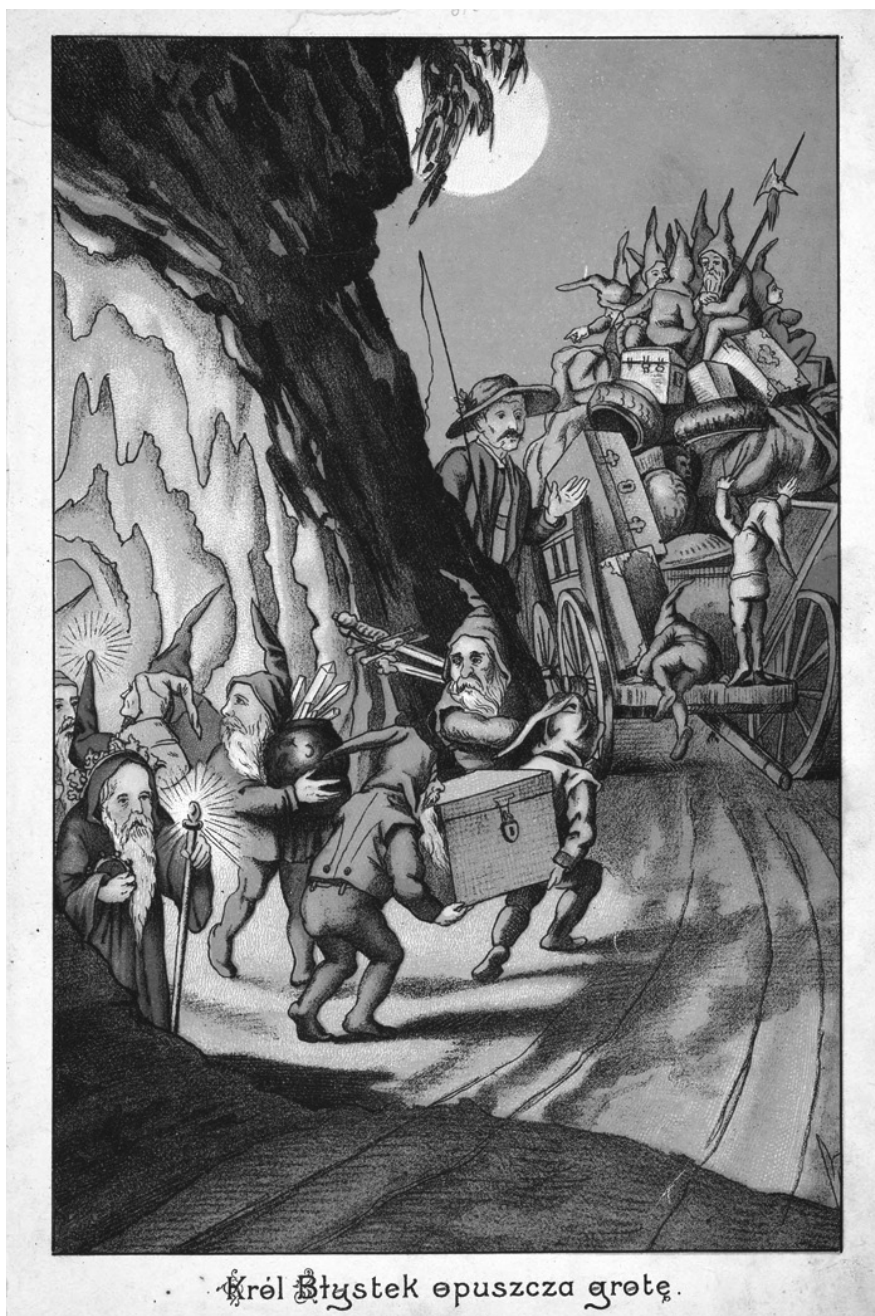
Źródło: Kinder- und Jugendbuchabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin

strojach, dwa kolejne dokładają pakunki na tył pojazdu. Z grot wyłania się siedmiu skrzatów wynoszących następne porcje bagażu. Wśród nich znajduje się ósmy – król odziany w czerwoną szatę. Większość krasnoludków zwróconych ku czytelnikowi ma długie siwe brody, ale twarze wybranych są gładkie. Równie gładko wygolony jest rolnik, co wyróżnia tę ilustrację spośród pozostałych wykorzystanych w opowieści Konopnickiej. Rzuca się bowiem w oczy, że wariant tego obrazu zamieszczony w baśni *O krasnoludkach* zawiera istotną ingerencję którejs z osób zaangażowanych w powstanie utworu. Ktoś (wydawca? poetka? osoba odpowiedzialna za oprawę graficzną książki?) podjął decyzję, żeby Herzigowi w ramach transformacji w polskiego chłopca Piotra Skrobka dorysować wąsy (ilustracja 4). Na temat tej intrygującej zmiany nie ma żadnych bezpośrednich informacji, można się wszakże pokusić o spekulacje. Niewykluczone, że to niemiecki strój bohatera – oprócz innych ewentualnych przyczyn – skłonił decydentów do takiego aktu domestykacji. Biorąc pod uwagę późniejsze losy baśni Konopnickiej, czyli proces jej postępującego – z wydania na wydanie – uswojszczenia czy wręcz unarodowienia, zarówno na poziomie tekstu, jak i oprawy graficznej, wolno zaryzykować stwierdzenie, że dodanie wąsów rolnikowi Herzigowi było pierwszym krokiem na tej drodze.

Związany z ilustracją rozdział zaczyna się w momencie, kiedy Piotr Skrobek, wracając z jarmarku, dostrzega grotę i bijący z niej blask, kończy się zaś odjazdem krasnoludków oraz ich króla na wozie wypełnionym skarbami. W przebiegu fabuły czytelnik nie tylko otrzymuje szczegółowy opis ładowania wozu, ale dowiaduje się również, jak skrajnej biedy doświadczają Skrobek i jego dzieci, a także poznaje jego historię, z której wynika, że w rodzinie chłopca zakorzeniła się tradycja współistnienia z krasnoludkami. Dziadek oraz ojciec Skrobka, ciężko pracujący, pokorni i dobrzy, zasługiwali na opiekę „ubożąt” i odwdzięczali się im resztkami ze swojego stołu. Wszystko zmieniło się, kiedy po śmierci ojca dom i odpowiedzialność za dzieci przejął stryj. Jego chciwość skłoniła krasnoludki do wyprowadzki, skutkowałą też większą biedą domowników. Ta retrospekcja jest istotna na kilku poziomach. Po pierwsze, zarysowuje kilkupokoleniowe powiązania krewnych Skrobka z krasnoludkami, kreśląc swoisty złoty wiek w historii jego rodziny, a tym samym antycypując powrót dobrych czasów, skoro chłop zabiera krasnoludki i ich dobytek do swojej chaty. Po drugie, przekazuje naukę składającą się na przesłanie moralne całej baśni *O krasnoludkach*: z jednej strony, pochwałę ciężkiej, pokornej i konsekwentnej pracy przeciwstawionej grzechom takim jak chciwość i chęć szybkiego zysku, z drugiej zaś – apologię biedy, utożsamianej z czystością sumienia, i potępienie bogactwa jako podejrzanego etycznie. Co prowadzi do poziomu trzeciego – do strategii polemicznej, którą Konopnicka również tutaj przyjmuje wobec tekstu źródłowego. Poproszony o podwodę Skrobek uznaje, że za przysługę należy mu się nagroda (tak jak nagrodzony został rolnik Herzig), dopomina się więc o nią, żądając zawartości wozu, a wobec sprzeciwu krasnoludków – przynajmniej jej połowy. Król Błystek obdarza go następującą przestrogą:

Człowieku! [...] żebyś ty tych skarbów nie połowę, ale tysiąc tysięcy tysiączną, cząstkę miał, toby zguba twoja była! Wielkie bogactwo powala człowieka tak, jak wielka niemoc. Siłę mu z ciała bierze, ducha z piersi wyciska, z dobrej drogi zbija. [K 69]

Nawiązanie bezpośrednie do tekstu legendy znajduje się natomiast w rozdziale kolejnym, zatytułowanym *Dobre czasy*, w nim bowiem wątek wyjścia krasnoludków



Ilustracja 4. M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Warszawa 1896, ilustracja towarzysząca rozdziałowi *Król Błystek opuszcza kryształową grootę*. Źródło: serwis Polona

z groty osiąga finał. Wóz Skrobka z całą zawartością dociera na miejsce, czyli do biednej chałupy, w której śpią dzieci bohatera. Tam, w bezlitosnym świetle dziennym, chłop na własne oczy widzi ułudę i fałsz nieprzebranych bogactw spod góry:

Ruszyły się krasnoludki z pośpiechem i zaczęły dźwigać swoje skrzynki i szkatuły pod piec [...].

Ale Skrobek patrzył na to obojętnym wzrokiem. Po dniu dopiero zobaczył na wozie, co to były za skarby: ot, małe skrzynki śmieci i kamyczków, nic więcej. Ten cały blask, ta światłość, te ognie i kolory, które go tak oślepiły w nocy, to był tylko proch i żwir, a te sztaby złota i srebra – trzciny i badyle. [K 107]

„Proch i żwir”, „trzciny i badyle” stanowią echo suchych liści, którymi bielawskie skrzaty wypełniły wóz Herziga i które ten wyrzucił po drodze. Dopiero światło dzienne ujawniło ich rzeczywistą wartość: tak wysoką, że za jeden pozostały na dnie wozu listek można było wybudować cały dwór. Tutaj sytuacja jest odwrotna – klejnoty oraz złoto wyniesione z groty okazują się śmieciami. Ponownie Konopnicka odwraca zawarte w tekście źródłowym znaczenia, uspójniając je z przesłaniem moralnym opowieści *O krasnoludkach*.

Szczególną rolę w procesie jej powstawania odegrała baśń Hofmann *Bei der Fee Rateklug*. Tekst rozbito między dwa zeszyty „Kinder-Gartenlaube”: 8 i 9 (z tomu 3 <1887>). Towarzyszą mu cztery litografie, w tym ilustracja okładowa do zeszytu 8. Obrazy owe są ważne z trzech powodów. Po pierwsze, aż dwa z nich weszły do utworu Konopnickiej (IV oraz VIII). Po drugie, są to jedyne przedstawienia sierotki Marysi. Po trzecie zaś, ilustracja IV znalazła się zarówno na okładce periodyku, jak i opowieści *O krasnoludkach*.

Bei der Fee Rateklug to typowa XIX-wieczna baśń z wyrazistym morałem, pisana „dla przykładu” (*exemplary tale*)³⁴. Bohaterką jest mała Klara, córka tkacza. Jej rodzina cierpi biedę, a sytuacja pogarsza się znacząco, kiedy ojciec zapada na zdrowiu. Matka nie potrafi samodzielnie utrzymać siebie, męża i dwojga dzieci, więc po niedługim czasie wszyscy czworo zaczynają głodować. Klara postanawia ruszyć w świat w poszukiwaniu pracy. Po dłuższej wędrówce i bezskutecznych próbach zdobycia płatnego zajęcia trafia w góry. Nie rozpoznając już miejsca, gdzie się znajduje, skrajnie wyczerpana, siada i zaczyna płakać. Tu następuje scena zobrazowana na ilustracji IV:

Mała Klara usiadła, bardzo zmęczona po długim biegu. Kiedy na siebie spojrzała i pomyślała o tym, że nie przyniosłaby żadnej pomocy swojej kochanej matce i, tak, może nawet powinna powrócić do domu, oparła twarz na rękach i zaczęła gorzko płakać. Nagle stanął przed nią mały człowieczek, jakby wynurzył się spod ziemi, cały ubrany w czerwony kubraczek; długa biała broda zwisała mu aż do piersi. „Nie płacz, mała dziewczynko, lecz powiedz mi lepiej, jak się nazywasz i dlaczego jesteś taka smutna!” – powiedział miły głosik³⁵.

Na litografii ukazana jest jasnowłosa dziewczynka – bosa, ubrana w ludowy strój charakterystyczny dla niemieckiej ikonografii baśniowej tamtego okresu, czyli w białą bluzeczkę, kontrastujący gorsecik i niebieską spódnicę. Bohaterka chowa

³⁴ Zob. M. Tatar, *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton, N. J., 1992. – A. M. Czernow, *Przemiany motywu śmierci dziecka w literaturze dla niedorosłych*. W zb.: *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Red. K. Słany. Warszawa 2018.

³⁵ E. Hofmann, *Bei der Fee Rateklug*. „Kinder-Gartenlaube” 1887, t. 3, nr 8, s. 114.

twarz w dłoniach, łokcie oparte ma o kolana. Przed nią stoi człowieczek w czerwonym ubranku: wąskich spodniach, tunice ściągniętej pod lekko wydatnym brzuszkiem oraz charakterystycznym spiczastym kapturze z obszerną kryzą. Scenka dzieje się w górskim krajobrazie – dziewczynka siedzi na zbocz, krasnoludek znajduje się nieco niżej z uwagi na pochyłość terenu, w tle zaś widnieją strome skały. Obraz w pełni odpowiada więc opisanej scenie. Krasnoludek trzyma wprawdzie za plecami fajkę, o której w tej partii tekstu nie ma mowy, ale już w kolejnej sekwencji odegra ona ważną rolę.

Jeszcze szczegółowiej koreluje z tekstem niemieckim ilustracja VIII, czyli w chronologii baśniowych zdarzeń następna. Skrzat, któremu na imię Dobre Serce, zabiera Klarę do wróżki Dobrej Rady. Fajka przydaje mu się do otwarcia tajnego przejścia w skałę, a za nim protagonistkę olśniewają przepych i bogactwo skalnej komnaty.

Ale najpiękniejsza ze wszystkiego była [...] wróżka, która siedziała na złotym tronie pod purpurowym baldachimem, podtrzymywanym przez palmy. Długa suknia obejmowała niczym srebrne światło księżycy jej cudowną postać; złote loki spływały jej na ramiona. Skrzat powiódł małą dziewczynkę, która ledwo śmiała rozglądać się wokoło, do wróżki. „Wiem, kim jesteś, mała Klaro”, powiedziała łagodnie przepiękna kobieta, a jej aksamitny głos brzmiał niczym chóry anielskie, „choć ci dać pewien podarunek. Patrz i wybieraj mądrze!” Wskazała przy tym na dwie wielkie poduszki, które leżały u jej stóp. Na tej z czerwonego jedwabiu rozłożony był wielki złoty wachlarz, obok zaś, na tej z jedwabiu zielonego, leżała żółta drewniana łyżka. Mała Klara, namysławiac się, złapała jedną dłonią swą sukienkę, a palec wskazujący drugiej dłoni położyła na ustach, podczas gdy Dobre Serce stał obok niej i badawczo obserwował, jakiego wyboru dokona dziewczynka³⁶.

Zwraca uwagę dokładność, z jaką ilustracja oddaje przytoczony opis: widnieje na niej złoty tron i czerwony baldachim, zza którego wyłaniają się liście palmowe, jasnowłosej wróżce loki opadają na ramiona, ubrana jest w długą jasną suknię z krótkim rękawem, lewą dłonią prezentuje leżące u jej stóp poduszki: czerwoną i zieloną. Na czerwonej spoczywa wachlarz, na zielonej zaś łyżka z długim trzonkiem. Za poduszkami stoją dziewczynka i skrzat, ubrani tak samo jak na ilustracji omówionej wcześniej. Palec wskazujący prawej dłoni dziewczynka przytyka do warg w geście zastanowienia, lewą ujmując spódniczkę. Skrzat zerka na jej twarz, trzymając cybuch fajki w ustach.

Klara wybiera łyżkę, dając dowód skromności: „pasuje ona do mnie, biednej dziewczynki, cóż miałabym bowiem począć z pięknym wachlarzem, który przystoi tylko wytwornym?”³⁷ Za tę decyzję zostaje nagrodzona – łyżka okazuje się magiczna. Dzięki niej Klara znajduje zatrudnienie jako pomocnica kucharza lokalnego władcy, a kiedy wygrywa konkurs na największy i najpiękniejszy pasztet, król obdarza ją workiem złota. Szczęśliwa bohaterka wraca do domu i wręcza pieniądze matce. Opowiadanie w „Kinder-Gartenlaube” zawiera jeszcze dwie litografie: scenę prezentacji królowi Klary jako twórczyni zwycięskiego pasztetu oraz scenę powrotu dziewczynki do matki. Oba obrazy ilustrują opowieść równie wiernie, jak te już opisane. Należy zatem z wielkim prawdopodobieństwem przyjąć, że zostały wykonane do tej konkretnej baśni autorstwa Hofmann.

U Konopnickiej litografie IV i VIII są powiązane z motywem Marysi. Pierwsza

³⁶ *Ibidem*, s. 115.

³⁷ *Ibidem*.

określona jest jako scena spotkania dziewczynki i Podziomka, druga zaś przedstawiać ma wizytę tych dwojga u królowej Tatry. Kontekst dla pierwszej stanowią paralelne dzieje Marysi i krasnoludka: w przypadku dziewczynki czytelnik poznaje okoliczności jej sieroctwa i ciężkiej pracy, a historia Podziomka okazuje się iteracją opowieści o podrzutkach.

Spotkanie sierotki i krasnoludka poprzedzają dwa dramatyczne wydarzenia: gąski, którymi opiekuje się Marysia, dusi lis Sadełko, a lubiący podjeść Podziomek wbrew najlepszym chęciom trafia do wsi o nazwie Głodowa Wólka, gdzie rzeczywiście cierpi przednówkowy głód. Tuż przed natrafieniem na Marysię krasnoludek jawi się jako „zmieniony srode! Z dawnej, okazałej tuszy tyle na nim tłuszczu zostało co na komarze sadła” (K 97). Również Marysia przedstawiana jest jako wychudzona, z chudymi rączkami, długotrwale głodująca. Scena ich spotkania rysuje się następująco:

Zaledwie się wychylił z oczeretu, który tu gęstą ścianą stał, kiedy zobaczył pod lasem niewielką łączkę i małą, siedzącą wśród niej na wzgórku dziewczynkę, która ukrywając twarz w obie ręce, żałośnie płakała.

Wzruszyło się na ten widok serce pocziwego krasnoludka, więc przyspieszwszy kroku, podszedł do dziewczynki i rzecze:

– Czegóż to płaczesz, moja mościa panno, i jaka cię krzywdą spotyka?

Marysia drgnęła i odjawszy od twarzy rączki, patrzyła na Podziomka szeroko otwartymi oczyma, słowa nie mogąc przemówić z ogromnego dziwu.

– Co to za dziwny człowieczek? – myśli – bo to małe jak łątka, a gada jak człowiek!

I już się porywała z tej góreczki precz uciec, ręce do góry wznosząc, właśnie jak ptak skrzydła.

Ale Podziomek zastąpił jej drogę i rzecze:

– Nie uciekaj, mościa panno, bom jest krasnoludek Podziomek, który ci ku pomocy chce być!

– Krasnoludek! – powtórzyła jakby sama do siebie Marysia. – Toć wiem! Toć mi nieraz o tych krasnoludkach materika mówiła, że dobre są! [K 99]

Widać tu, że opis zmienia przyrodnicze okoliczności spotkania względem krajobrazu z niemieckiej litografii: wspomina się tu o oczerecie, a łączka oraz pagórek, gdzie płacze Marysia, znajdować się mają „pod lasem”. Całkowicie pominięta zostaje górzystość terenu – urwisko u podnóża zbocza, na którym siedzi dziewczynka, kosodrzewina po prawej stronie i widoczne w tle szczyty, w tym jeden o bardzo charakterystycznym kształcie. Z obrazem wyraźnie kontrastuje też opis Podziomka: spokojny i zażywny skrzat w porządnym czerwonym kubraczku i z dymiącą wysoko fajką nie pasuje do wygłodzonego stworzenia o ogromnej głowie chwiejącej się na cienkiej szyi, patykowatych nogach i wychudzonych „jak piszczałki” (K 97) słabych rękach. Również Marysia z litografii spełnia raczej wzorzec biedermeyerskiego dziecka charakteryzującego się pełniejszymi kształtami i rumianą twarzą, nie odpowiada zatem rozsiądanym po całym tekście sygnałom o nadmiernej chudości stale głodnej sieroty. To samo jednak można powiedzieć o Klarze z utworu o wroźce Dobrej Radzie – motyw głodu w biednej rodzinie tkacza wybrzmiewa u Hofmann dobitnie.

Interesująco rysuje się zestawienie obu narracyjnych fragmentów kontynuujących okoliczności omawianej ilustracji. Mimo że epizody te kontekstowo przynależą do dwóch zupełnie różnych historii, uwagę zwracają wspólne elementy:

„Nie płacz, mała dziewczynko, lecz powiedz mi lepiej, jak się nazywaś i dlaczego jesteś taka smutna!”, powiedział miły głosik. Mała Klara spojrzała przestraszona, kiedy do niej przemówiono,

i popatrzyła zdziwiona na małego człowieka. Jednak wcale się nie bała, gdyż staruszek z białą brodą miał tak dobre, przyjazne oczy; on by jej z pewnością pomógł. Nabrała więc animuszu, otarła łzy i opowiedziała o swym całym nieszczęściu, o troskach swej dobrej mateczki i o tym, że od dawna prawie nic nie jadła. „Zatem się wyniosłam, by szukać pracy, aby mateczka już więcej nie płakała i by mały Fritz żywił się do syta. Ale kim ty jesteś?“, dodała zaciekawiona mała Klara. Skrzat roześmiał się, co sprawiło, że jego twarz wydała się jeszcze przyjaźniejsza, i powiedział: „Nazywam się Dobre Serce i jestem jednym ze skrzatów potężnej wróżki Dobrej Rady“. „Skrzat!“, zawołała mała Klara. „Ach, o dobrych skrzatach nieraz opowiadała mi mateczka; na pewno mi pomożesz, gdy cię naprawdę ładnie poproszę. Nieprawda?“³⁸.

Powtarza się motyw początkowego przestraschu dziewczynki, u Hofmann stwierdzony obiektywnym głosem narratora, u Konopnickiej zaś zintensyfikowany, wręcz ekspresyjny, każący Marysi zerwać się z uniesionymi rękami. Wybrzmiewa również deklaracja pomocy płaczącemu dziecku. Niemal jednaka jest reakcja obu dziewczynek na informację o skrzaciej proveniencji osobnika, którego się przestraszyły: „Krasnoludek! – powtórzyła jakby sama do siebie Marysia. – Toć wiem! Toć mi nieraz o tych krasnoludkach matenka mówiła, że dobre są!“, vs „Skrzat!“, zawołała mała Klara. „Ach, o dobrych skrzatach nieraz opowiadała mi mateczka“.

Z ilustracją VIII koreluje następujący fragment baśni *O krasnoludkach*, przynależący do rozdziału *U królowej Tatry*:

Zakrzyknęła dziewczyna, olśniona światłem i bogactwem komnaty, pełnej błękitu i zieleności majowej, wśród której na tronie siedziała królowa Tatra.

[...]

[...] skinęła białą ręką i rzecze:

– Kto jesteś, dziecko?

Marysia ustka otwarła, sili się przemówić, a nie może, tak jej głos w piersiach zamarł z wielkiego podziwu.

Tu więc Podziomek, fajkę za plecy założywszy, dwornie się skłonił królowej i rzecze:

– To jest pastuszka z Głodowej Wólki, Marysia, sierota!

[...]

Uśmiechnęła się królowa na widok krasnoludka łaskawie, a potem zwróciła twarz cudną ku Marysi i pyta:

– Czego chcesz, sierotko?

Nie mogła już wytrwać Marysia i wyciągnawszy wychudzone ręce, zawoła:

– Gąsek moich chcę, jasna królowo! [K 157–158]

Tak skomponowany fragment odnotowuje przedstawione na ilustracji *dramatis personae*, odwołując się przede wszystkim do postaci królowej Tatry – w opisie, podobnie jak na ilustracji, siedzi ona na tronie i wykonuje ruch „białą ręką“. Charakterystyczny gest dziewczynki: przytknięcie palca do ust i uchwycenie rąbka spódniczki – wiernie podążający za tekstem Hofmann – Konopnicka interpretuje jako nieśmiałość. Całkowicie pominięte zostają natomiast przedmioty i dodatkowe elementy: te wchodzące w skład opisu skalnej komnaty oraz łyżka i wachlarz, kluczowe dla fabuły baśni Hofmann.

Porównując obie te sytuacje narracyjno-ilustracyjne, można zaryzykować tezę, że tworzenie opowieści *O krasnoludkach*, zamówionej do określonego materiału graficznego, odbywało się na zasadzie nieustannych negocjacji logiczno-artystycz-

³⁸ *Ibidem*, s. 114.

nych, w ramach których autorka stosowała strategię uwydatnień i pominięć poszczególnych elementów. Biorąc pod uwagę fakt, że akurat te dwie litografie zostały najprawdopodobniej wykonane z myślą o konkretnej baśni, nawet gdyby Konopnicka się z nią nie zetknęła, i tak wchodziłaby z nią w intersemiotyczny dialog za pośrednictwem obrazów. Kwestii, czy autorka utworu *O krasnoludkach* miała możliwość zapoznać się z opowieścią o wróżce Dobrej Radzie, nie da się oczywiście rozstrzygnąć ze stuprocentową pewnością, jednak lektura porównawcza dwóch opowieści pozwala uznać to za prawdopodobne. Takich poszlak dostarczają nie tylko zbieżności obu narracji w partiach dotyczących ilustracji IV, ale też te związane z ilustracją VIII. Mimo że Konopnicka w tym przypadku nie zdecydowała się na bezpośredni dialog tekstu z obrazem, w sekwencji scen opisujących spotkanie z królową Tatrą dają się zauważyć pewne analogie z baśnią Hofmann.

Spotkanie to poprzedza trzydniowa wyprawa Marysi i Podziomka, kunsztownie przedstawiona w przeplatających się fragmentach prozy oraz wiersza. Każdy etap wędrówki Marysia pokonuje bez przeszkód dzięki siłom przyrody, które wspierają ją, ukorzone majestatem jej sieroctwa³⁹. Fragment ten ma charakter mityczny, wzmocniony opisem boskiej natury Tatry, groźnej i litościwej jednocześnie, niedostępnej bogini sił vitalnych i płodności. Kluczowa zatem jest zmiana konwencji, która następuje wraz z wkroczeniem bohaterów w progi zamku królowej. Marysia prosi przed „przejasnym” obliczem o ożywienie zaduszonych przez lisa gąsek, a jej prośba zostaje spełniona:

Zrobiła się cisza w komnacie [...], aż skinie królowa Tatra dobrotliwie i tak przemówi z wolna:

– Wielu tu było i wielu prośby swe niosło. I prosili mnie o złoto, o srebro, o poprawę doli. Lecz taki, który by chciał odejść tym, czym był z początku swego, jako to dziecko chce – nie znalazł się tutaj. Niechaj się więc stanie, jak pragniesz!

Podniesie się z tronu królowa Tatra i Marysię do okna pociągnie.

Spojrzy sierota i zaklaśnie w ręce... [K 158]

Łaskawość potężnej królowej to zatem nie tyle odpowiedź na poryw serca dziewczynki czy na chęć poprawy jej dramatycznej sytuacji, ile nagroda za skromność. Marysia nie prosi bowiem o bogactwa, nie prosi nawet o zmianę warunków, w jakich żyje – ona chce „odejść tym, czym była z początku swego”. Fabuła prowadzi więc do sytuacji moralnie tożsamej z tą nakreśloną w baśni Hofmann, w której Klara wybiera łyżkę, bo wachlarz nie przystoi osobie o jej statusie społecznym. Ona również odchodzi „tym, czym była z początku swego”. Obie dziewczynki „wybierają mądrze”, jak nakazała wróżka Dobra Rada, obie też otrzymują nagrody. Klarze łyżka (ale i ciężka praca!) przynosi dostatek, Marysia znajduje dom u Skrobka, trafiając pod opiekę krasnoludków króla Błystka. Tym samym sceny opowieści *O krasnoludkach* bezpośrednio związane z ilustracją VIII tracą uprzednio wypracowany mityczny charakter, przekształcając się, podobnie jak w opowiadaniu Hofmann, w dydaktyczną baśń z wyrazistym morałem, pisaną „dla przykładu”.

Wspomniano już, że utwór Hofmann rozbito na dwa numery „Kinder-Garten-

³⁹ Zob. M. Jonca, *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX wieku*. Wrocław 1994, s. 270–271. – I. Misiak, *Sierotka Marysia*. W zb.: „...czterdzieści i cztery”. *Figury literackie*. Nowy kanon. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2016, s. 537.

laube". Ilustracje wykorzystane w fabule *O krasnoludkach* znalazły się w zeszycie 8. Dwie ostatnie zaś w 9, w którym Klara zatrudnia się u królewskiego kucharza, przygotowuje zwycięski pasztet i wraca do matki z woreczkiem pełnym złota. Można by zatem założyć, że Konopnicka otrzymała od Arcta tylko numer 8 czasopisma, stąd wyzyskała wyłącznie dwie z czterech ilustracji. Koncepcja ta się jednak nie potwierdza, w numerze 9 znajduje się bowiem inny obraz spożytkowany w baśni *O krasnoludkach*: litografia V (*Dobre czasy / Ein werter Gast*). Jeśli przyjąć tezę, że do rąk wydawcy, następnie zaś autorki, trafiły całe numery „Kinder-Gartenlaube”, nie zaś sam materiał graficzny, rodzi się pytanie, dlaczego nie wykorzystano pozostałych litografii z opowiadania o wróżce Dobrej Radzie. Szerzej – skąd taki, a nie inny wybór, skoro w każdym z numerów znajdowało się po kilka kolorowych grafik. Szukając odpowiedzi, należy zastanowić się, co łączy obrazki z opowieści *O krasnoludkach*, które przecież w sposób oczywisty nie stanowią homogenicznego materiału graficznego ani pod względem stylu, ani umiejętności ich twórców. Otóż wspólną ich cechą okazuje się motyw krasnoludka – na każdej litografii przedstawiono jedną albo kilka tych baśniowych postaci, uważna zaś lektura numerów „Kinder-Gartenlaube” zawierających ów materiał pozwala stwierdzić, że na żadnej innej – poza właśnie tymi wybranymi – krasnoludki się nie pojawiają. Nie występują też na dwóch pozostałych ilustracjach do baśni Hofmann.

Krasnoludkową hipotezę zdają się potwierdzać jeszcze dwa czynniki. Po pierwsze, tytuł opowieści *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* niewątpliwie przyznaje pierwszeństwo krasnoludkom, to ich czyniąc czołowymi bohaterami. Po drugie, jeśli weźmie się pod uwagę, że przed baśnią Konopnickiej na polskim rynku książki nie było żadnych publikacji poświęconych krasnoludkom⁴⁰, wizerunki skrzatów mogły stanowić egzotyczną atrakcję, korzystną z punktu widzenia wydawcy chcącego wprowadzić do obiegu tak starannie przygotowaną nowość. Krasnoludkowy trop pozwala też założyć, iż Arct i Konopnicka dysponowali numerami czasopisma, nie zaś całymi rocznikami, gdyż w ich obrębie litografii przedstawiających krasnoludki jest więcej. W efekcie lektury porównawczej tekstów oraz analizy materiału graficznego formułujemy zatem hipotezę, że poetka otrzymała od wydawcy 11 pełnych numerów „Kinder-Gartenlaube”: 5, 7, 8, 9, 10, 12 z tomu 3 (1887); 3 z tomu 5 (1888); 9 z tomu 6 (1888); 7 i 10 z tomu 8 (1889); oraz 2 z tomu 10 (1890). Przy czym nie jest wykluczone, iż Arct i Konopnicka dysponowali całym tomem 3 – wprawdzie w numerze 4 pojawia się obrazek przedstawiający krasnoludki, ale jest on jednoznacznie ilustracją do baśni o królownie Śnieżce, co mogło nie pozwolić na wybranie go do polskiej publikacji.

Podsumowanie. Baśń synkretyczna: rewizja

Połączenie zróżnicowanej, zarówno pod względem stylu, jak i treści, materii graficznej nie było zadaniem łatwym. Różne strategie narracyjne, jakie stosowała Konopnicka, zrekonstruowane w artykule, składają się na tekst heterogeniczny. Z jednej strony, prowadzi on jawny, wieloraki dialog z niemieckimi litografiami, którego zmienny charakter – czasem demonstratywny, niekiedy polemiczny, niestroniący ani

⁴⁰ Zob. Cieślukowski, *Baśń synkretyczna*, s. 43.

od przemilczeń, ani od uzupełnień – wpływa na wspomniane rozpadanie się struktury opowieści. Z drugiej zaś, odbywa się dialog inny – utajony, sekretny: ten między opowieścią Konopnickiej a niemieckimi utworami towarzyszącymi litografiami na łamach „Kinder-Gartenlaube”. Przedstawione analizy pozwalają nie tylko stwierdzić, że Konopnicka zapoznała się z tymi tekstami, ale też zidentyfikować ślady nawiązań intertekstualnych czy nawet elementów przekładu. Naprowadza to na dodatkowe, tekstowe źródło inspiracji, które w równym stopniu co graficzne przyczyniło się do ostatecznego kształtu pierwszej edycji baśni *O krasnoludkach*.

Synkretyzm opowieści, wielokrotnie omawiany przez badaczy w ciągu bez mała pięciu dekad, należy zatem wzbogacić o nową perspektywę. Przejawia się on nie tylko w łączeniu rozmaitych stylów i gatunków wybranych przez poetkę, pragnącą zrewolucjonizować polską literaturę dla dzieci. W większym bodaj stopniu dotyczy polifonii poszczególnych utworów, stanowiących bezpośredni lub pośredni dialog z kolejnymi ilustracjami. Wybór omawianych ilustracji, a następnie ich opracowanie literackie to kolejny głos w tej debacie artystycznej, odnoszący się – afirmatywnie lub polemicznie – do pozostałych, interpretujący, tłumaczący je, dyskutujący z nimi i w taki sposób synkretyzujący je w opowieść docelową. Jest to opowieść, której pęknięcia, niespójności, kontrasty narracyjne odczytywano dotąd w kategoriach świadomego eksperymentu literackiego popychającego rodzimą literaturę dla młodych na nowe tory, wpisującego się w młodopolskie trendy, ustanawiającego „przełom antypozytywistyczny” w tej literaturze⁴¹. Zidentyfikowanie źródła ilustracji oraz odnalezienie towarzyszących im tekstów pozwala pokazać perspektywę inną – warsztatową. Prezentuje ona proces powstawania dzieła Konopnickiej jako szereg negocjacji, ustępstw i kompromisów artystycznych wynikających z trudności zadania postawionego przed poetką. Zgłębia zakresy wpływów nie tylko grafik, ale i tekstów innych autorów.

Czy to podważa szczególną pozycję baśni *O krasnoludkach* w historii polskiej literatury dla dzieci? W żadnym razie: wgląd w proces twórczy pozwala tym bardziej docenić wirtuozerię Konopnickiej, łączącej doświadczenia pisarki, autorki poetyckich ekfraz oraz tłumaczki. Można odnieść wrażenie, że rygory narzucone przez materiał graficzny nie tylko nie ograniczyły jej kreatywności, ale wręcz uskrzydliły jej wyobraźnię, dając asumpt do powstania dzieła dialogicznego, wewnątrznie zróżnicowanego, rzeczywiście przełomowego w dziejach polskiej literatury dziecięcej i pod wieloma względami genialnego, nawet jeśli źródeł tej genialności niekoniecznie trzeba upatrywać w porywie natchnienia i jednostkowej autorskiej decyzji. Wręcz przeciwnie, w przypadku opowieści *O krasnoludkach* geniusz pisarki ujawnił się właśnie w umiejętności kreatywnej pracy z multimodalnym materiałem, skutkując – klasycznym w duchu – twórczym przekuciem ograniczeń w możliwości.

⁴¹ Zob. G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla młodzieży*. Warszawa 1990, s. 28. – A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1996, s. 64.

Abstract

ANNA MARIA CZERNOW Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-5510-3099

KATARZYNA KRZAK-WEISS Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0003-0741-3281

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-1314-5431

HAPPY END OF THE SEARCH "KINDER-GARTENLAUBE" AS A SOURCE OF
ILLUSTRATIONS FOR THE TALE "O KRASNOLUDKACH I O SIEROTCE MARYSI"
("LITTLE ORPHAN MARY AND THE GNOMES")

The paper aims to present a discovery that entails settlement of the source of illustration employed by Michał Arct in the first edition of Maria Konopnicka's *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (*Little Orphan Mary and the Gnomes*) (Warsaw 1896) that was a German periodical for children "Kinder-Gartenlaube." In its 11 issues published between 1887 and 1890 the researchers have found every single image that several years later was used in the Warsaw edition. A detailed examination of the illustrations and the texts that accompanied them in their original context allow to state that Konopnicka knew both, and due to diversity of ways to refer to them she proved to have been a master interpreter, a translator and an author of poetic ekphrasis for whom the material delivered by the publisher did not become a limitation, but rather a catalyser of imagination.