

## O ludowej fascynacji Marii Konopnickiej w pieśniach ze zbioru *Po rosie*

„Rozum kazał sięgnąć po zasady i programy; serce zaś zmusiło ją do śpiewu [...]”<sup>1</sup>. Poetka drugiej połowy XIX wieku zapisała się w zbiorowej świadomości głównie jako autorka tekstów patriotycznych, realizujących poetykę pozytywistycznej ideologii oraz pisarka, której grupę odbiorczą stanowią dzieci i młodzież. Jest to jednak charakterystyka bardzo okrojona i umniejszająca, bowiem na twórczość Konopnickiej składa się znacznie więcej różnorodnych form i motywów. Zaskakujące może wydawać się to, że krytyka literacka przez długi okres traktowała sztukę i artyzmy poetki bardzo pobłażliwie, nie widząc w jej dorobku wartości estetycznych, zaś jej styl opisywano jako przeciętne<sup>2</sup>. Zenon Klemensiewicz twierdził nawet, jakoby „oryginalnego udziału w rozwoju i wzbogacaniu polszczyzny literackiej poetka nie wzięła”<sup>3</sup> i nie był w tym przekonaniu osamotniony. Można jednak spojrzeć się z kontrastującymi opiniami na temat twórczości artystycznej

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Maria Konopnicka*, w: tegoż, *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 273.

<sup>2</sup> T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka — w siedemdziesięciopięciolatek zgonu*, red. J. Z. Białek, J. Jarowiecki, Kraków 1987, s. 13.

<sup>3</sup> Z. Klemensiewicz, *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne”, t. 20, Warszawa 1970, s. 341.

Konopnickiej – niektórzy badacze wskazują na ewolucyjny charakter jej stylu poetyckiego, dostrzegając wartość samorozwoju i głębokich związków z prądami literacko-estetycznymi czasów, w których żyła<sup>4</sup>. Tak skrajne próby scharakteryzowania stylistycznego aspektu twórczości pisarki mogą wiązać się z przyjmowaniem różnych perspektyw odbioru jej dorobku. Niemniej nie ulega wątpliwości, że spuścizna literacka autorki świadczy o jej twórczej świadomości i umiejętności operowania słowem. Jedną z najbardziej osobliwych form, często pomijanych w dyskursach naukowych nad poezją doby realizmu są pieśni ludowe, na które składa się wiele cykliów. Ich szczególną wartość dostrzegł Bolesław Leśmian, który postrzegał Konopnicką jako „mistrzynię rytmizacji poetyckiej”<sup>5</sup>. Jej liryki ludowe charakteryzują się bowiem najbardziej nośną formą wypowiedzi nie tylko w aspekcie treści pieśni, lecz także w sposobie ich budowania, kształtowania podmiotu lirycznego, sytuacji, tła itp. Konopnicka nie poprzestaje na biernym parafrazowaniu składników dziedzictwa ludowej tradycji; odniesienia folklorystyczne są dla niej okazją do wykazania się oryginalnością i wyrażania często osobistych refleksji w formie pieśni ludowych<sup>6</sup>.

*Po rosie* to cykl czterech pieśni zawartych w zbiorze *Poezje. Seria Trzecia*, wydanych w 1887 roku przez Gebethner i Wolff, na który składają się: *A kiedy mi przyjdzie, Nie swatała, A kiedyż my doczekamy* oraz *Oj, nocko, nocko*. Utwory zostały ułożone gradacyjnie od najdłuższego do najkrótszego – ośmiowersowego – wiersza. Termin „pieśń” w ujęciu literaturoznawczym zawiera pewien typ zjawisk poetyckich, który

<sup>4</sup> T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego; przekroje*, Wrocław 1984, s. 449.

<sup>5</sup> Zob. B. Leśmian, *Rytm jako Światopogląd*, w: tegoż, op. cit. s. 66–68.

<sup>6</sup> H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 290.

odnosi się do pierwotnej meliczności liryki<sup>7</sup>. Precyzyjne zdefiniowanie tego terminu nie jest jednak proste, gdyż autorzy słownikowych haseł, w zależności od okresu, na którym się skupiali, podają niejako wykluczające się teorie, niedające się połączyć w klarowną całość<sup>8</sup>. W twórczości Konopnickiej można zauważyć tendencję do zwielokrotniania motywów muzycznych wraz z każdą następną serią *Poezji*. Z uwagi na to, że symbolika pieśni i śpiewu jest dla autorki tak ważna, integruje ona istotę warstwy brzmieniowej kompozycji liryków, stosując umiejętnie dopracowane efekty eufoniczne, sylabotoniczność i powtórzenia refrenowe z odwołaniem do kultury ludowej<sup>9</sup>. To właśnie nawiązania do folkloru wydają się niezwykle interesującym aspektem twórczości poetki. Jej oryginalność uwidacznia się szczególnie w tym, że działając w pozornie konkretnych ramach konwencjonalności pieśni ludowych, wprowadza ona wiele modyfikacji, które pozwalają jej zachować „autorskie oblicze”<sup>10</sup>. Aspekt ten nie wysuwa się jednak na pierwszy plan, bowiem poetka w zbiorze *Po rosie* (jak i w większości utworów o charakterze pieśni) oddaje głos bohaterowi chłopskiemu. To on staje się podmiotem lirycznym, który wyraża głównie negatywne emocje, pełne tęsknoty, smutku, goryczy i rozpacz<sup>11</sup>. Intymność tych doznań, tak zindywidualizowaną, można przenieść także na grunt bardziej uniwersalny — ówczesną sferę społeczności chłopskiej, która w koncepcjach pozytywistów zaczyna powoli stawać się „obiektem troski

<sup>7</sup> M. Sokalska, *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011, s. 58.

<sup>8</sup> Por. A. Dobak, *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 465 oraz M. Piechota, *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 692.

<sup>9</sup> M. Sokalska, op. cit., s. 59.

<sup>10</sup> A. Śledziewski, *Konopnicka a folklor*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976, s. 157.

<sup>11</sup> H. Markiewicz, op. cit., s. 291.

i zainteresowań w programach głoszących rozwój oświaty i gospodarcze podniesienie kraju”<sup>12</sup>. Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu Konopnicka próbowała realizować w pieśniach ów program.

Istotną rolę w poezji ludowej autorki odgrywa eksponowanie obrazu przestrzeni wiejskiej. Jej perspektywa patrzenia na naturę przywodzi raczej na myśl osobliwy związek romantyków z przyrodą niż nowoczesną wizję realistów, ukierunkowaną przede wszystkim na rozwój. Natura w cyklu *Po rosie* stanowi integralną część doświadczeń podmiotu lirycznego. Oddziałuje ona w różny, acz jednakowo intensywny sposób. Staje się niejako czymś więcej niż jedynie tłem do opisywanych sytuacji. Mogę pokusić się nawet o stwierdzenie, że autorka kreuje przestrzeń tak, że przybiera ona kształt swego rodzaju przewodnika podmiotu lirycznego, który jest całkowicie podporządkowany cykliczności zjawisk w przyrodzie i jej różnym przejawom; to od tego w dużej mierze zależą losy bohatera chłopskiego. Można powiedzieć, że tym sposobem „nocka”, „słonko”, „wiatr” czy „wiosenka” zyskują pełną autonomię, stając się typami „osobowości ludzkiej”. Kreowana przestrzeń to już nie tylko tło, tworzące konkretną atmosferę; natura przejawia się w lirykach jako pełna gama emocjonalności człowieka, która w tym przypadku ujawnia się głównie w uczuciowości nacechowanej negatywnie<sup>13</sup>. To właśnie poczucie smutku i tęsknoty najbardziej zajmuje Konopnicką. Bohaterom ludowym pozostaje jedynie czekać, aż „słonko” w końcu rozświecili mrok, z którego rozproszeniem odejdzie także wewnętrzne rozdarcie. Lamentacyjny charakter nader często

<sup>12</sup> W. Paprocka, *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, Wrocław 1986, s. 53.

<sup>13</sup> Zob. M. Ostasz, *Kreacja przestrzeni wiejskiej w liryce dziecięcej Marii Konopnickiej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2003, z. 9, s. 226.

obecny jest w pieśniach ludowych<sup>14</sup>. Osobliwe wydaje się to, że wielokrotnie nie ujawnia się on w pierwszym momencie. Może to wynikać z tego, że forma, którą przybrała pieśń oraz specyfika słownictwa, pełna zdrobnień, wykrzyknień czy przewijających się refrenów w utworach nadaje im pozornie wesoły wydźwięk. Natura w lirykach Konopnickiej pełni także inną funkcję. Mianowicie w momencie, kiedy podmiot liryczny zмага się z poczuciem osamotnienia i wewnętrznej pustki, może on liczyć na współistnienie z przyrodą, która będzie trwać bez względu na bieg wydarzeń. Owa świadomość integracji człowieka ze światem ożywionym choć w minimalnym stopniu może wpłynąć na wzmożenie nadziei na lepsze czasy; aspekt ten uwidacznia się najbardziej w drugiej pieśni *Nie swatała*:

[...] Ludzie mi cię nie raili,  
 Ani do mnie miodem pili,  
 Jeno ten miesiąc białawy,  
 I te gwiazdy cię swatały...  
 Nie chodziły tu sąsiady,  
 Na namowy, na wywiady,  
 Jeno cichość wieczorowa  
 Niosła zkądciś miłe słowa,  
 Nocka jeno w oknie stała,  
 Chłodną rosą przypijała,  
 Chłodną rosą mnie budziła<sup>15</sup>[...]

<sup>14</sup> Zob. J. Magnuszewski, *Zagadka chłopskiego lamentu*, w: tenże, *Tropami folkloru i literatury*, Warszawa 1983, s. 130–144.

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty z cyklu *Po rosie* pochodzą z: M. Konopnicka, *Po rosie*, w: Wikiźródła, [https://pl.wikisource.org/wiki/Poezye\\_Serya\\_trzecia/Po\\_rosie](https://pl.wikisource.org/wiki/Poezye_Serya_trzecia/Po_rosie) (dostęp: 15.01.2022).

Wiś w kontekście pieśni ludowych Konopnickiej przybiera znaczenie także na zupełnie innej płaszczyźnie. Badacze twórczości poetki doszli do zaskakującego odkrycia, które stanowi kolejne potwierdzenie jej mistrzowskiego operowania słowem. XX-wieczni folklorysty wykazali bowiem, że wiele jej wierszy funkcjonuje w świadomości wiejskiej jako anonimowe pieśni ludowe<sup>16</sup>. Zostały one włączone do dziedzictwa kultury folkloru, całkowicie asymilując się z dorobkiem, który był tworzony przez bliżej nieokreślony „lud”. Zjawisko to wydaje się ciekawe szczególnie dlatego, że w procesie rozprzestrzeniania się pieśni ludowych znaczną rolę odgrywa właśnie ten pozorny brak autorstwa; można wówczas mówić o tym, że pieśń jednego staje się pieśnią wszystkich. O dociekaniu pochodzenia pieśni wiejskich pisał m.in. Giuseppe Pitrè, wysnuwając wniosek dość kontrastujący z kontekstem włączenia liryków Konopnickiej do kultury folkloru:

Panuje powszechne przekonanie, że pieśni ludowe zawdzięczają swe powstanie temu czy innemu wiejskiemu poecie, jakich nie brak w wioskach, ale nie zachowuje się ani imię twórcy, ani czas, miejsce i przyczyna powstania pieśni. Ta nasza nieświadomość, która wydaje się niedostatkim, jest prawdziwą przyczyną, dla której pieśń staje się ludową. Gdyby lud znał imię autora pieśni, być może nie przyswoiłby sobie tej pieśni, zwłaszcza jeśliby autor był człowiekiem wykształconym<sup>17</sup>.

Nie da się analizować poezji ludowej Konopnickiej bez poświęcenia większej uwagi roli rytmizacji. Leśmian — jako nieliczny wśród badaczy zajmujących się liryką autorki — pochyła się nad problemem rytmu, twierdząc nawet, że jego ranga przewyższa znacznie istotę

<sup>16</sup> A. Śledziewski, op. cit., s. 159, s. 225.

<sup>17</sup> G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1971, s. 388–389.

prezentowanych treści. Według niego, dzięki uwzględnianiu rytmu w poezji:

[słowa] tracą określoną i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytniej treści wabiącego je ku sobie istnienia<sup>18</sup>.

Sławiński natomiast wyjaśnia dalej, że „słowo jest zwrócone ku światu schematów. Rytm — ku światu pierwotnemu. Poezja jest terenem starcia tych dwóch nastawień”<sup>19</sup>. Niewątpliwie może zastanawiać, dlaczego Leśmian w tak dużym stopniu cenił sobie poezję Konopnickiej, że uznał ją za wzorzec dla własnej twórczości. Magnone w artykule *Kristeva — Leśmian — Konopnicka* wyraził także zaskoczenie tym, że w badaniach porównawczych między utworami tychże autorów to właśnie pozytywna pisarka pojawia się w kontekście negatywnym, uwydatniając różnice między nimi<sup>20</sup>. Niemniej wartość rytmu w pieśniach ludowych zdaje się pierwszorzędna. Już semantyka słowa „rytm” przywodzi na myśl coś pierwotnego, jak odgłos bicia serca, pulsujące tętno czy jednostajne oddychanie. Skojarzenia te tworzą wyobrażenie przestrzeni bezpiecznej, najnaturalniejszej i w pełni ludzkiej. Pieśni ludowe Konopnickiej wyróżniają się na tle innych gatunków przede wszystkim tym, że poetka posługuje się w nich rytmem trocheicznym — najpierwotniejszym z wszystkich rytmów — nie zaś jambami, które służyły jej

<sup>18</sup> B. Leśmian, op. cit., s. 66.

<sup>19</sup> J. Sławiński, rec.: *B. Leśmian, Szkice literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 227.

<sup>20</sup> L. Magnone, *Kristeva — Leśmian — Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 10.

do kształtowania bardziej wysublimowanych form<sup>21</sup>. Meliczność poezji ludowej, na którą składają się m.in. sylabotoniczność, brak przerzutni i tonizmu, powtórzenia czy stroficzność<sup>22</sup> niejako determinuje nas do tego, by nie odseparowywać tych pieśni od muzyki, gdyż bez niej utwór może wydawać się zupełnie arytmiczny. Realizacja pieśni śpiewanych, w których możliwe jest podejmowanie takich modyfikacji, jak chociażby transakcentacje, umożliwia wyeksponowanie regularności form i ujawnienie właściwego rytmu, co wiąże się z pełniejszym zrozumieniem tekstów<sup>23</sup>. Przykładem ze zbioru *Po rosie* do zobrazowania tego zjawiska może być utwór *A kiedy mi przyjdzie*, który w najwyraźniejszy sposób realizuje wszystkie aspekty meliczności poezji ludowej:

[...] A kiedy mi przyjdzie zagrać  
 Na cudzym progu  
 — Da dana!  
 Na cudzym progu,  
 Wykręcę ja fujareczkę  
 W tym ostrym głogu,  
 — Da dana!  
 W tym ostrym głogu!  
 Będziesz śpiewać mi przy sercu  
 Gorzkiemi łzami,  
 Aż polecą głos żałosny  
 Temi łanami...  
 Chodzi krzywda popod lasem,  
 Po jarach chodzi,  
 Nikt nie zgadnie co za czasem  
 Złe ziarno zrodzi... [...]

<sup>21</sup> Ibidem, s. 20–21.

<sup>22</sup> Zob. M. Dłuska, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 475–490.

<sup>23</sup> L. Magnone, op. cit., s. 11.



Może zastanawiać to, dlaczego Konopnicka w tak dużym stopniu odnajdywała wspólną płaszczyznę emocjonalną właśnie z wrażliwością chłopską. Jej umiłowanie ludu znacznie wykraczało poza twórczą stylizację w pieśniach czy próby ukazania niedoli najniższych warstw społecznych z perspektywy bardziej uprzywilejowanej pozycji. Poetka niejako wnikała w duszę prostego ludu, przyjmując jego punkt widzenia świata. Wyjątkowość poetyki ludowej w utworach Konopnickiej Iwanowska opisuje następująco:

Takich pieśni, które niemal o muzykę proszą, takich rytmów, w których czuć zacięcie oberka i polot mazura, odgłosy fujarki i szumy lasu pod wieczór i podstępne namowy czarnej wody z torfowiska, ciągnącej do siebie na wieczne zatracenie — i na spokój wieczny, trudno szukać nawet u poetów, którzy sami z ludu wyszli i ciałem, i krwią stoją mu bliżej<sup>24</sup>.

Teza Iwanowskiej (?) trafnie oddaje wrażenia, które towarzyszą czytelnikowi ludowych liryków pisarki. Nagromadzenie epitetów eksponujących wiejską aurę oraz oddziałujących na zmysły opisów dźwięków i obrazów nie brakuje w żadnej z pieśni, co jeszcze bardziej scala i zamyka cykl w konkretnych, spójnych ramach. Liryki zapewniają całe spektrum doznań sensorycznych, które pomagają w głębszym zrozumieniu poezji. Nie ulega wątpliwości, że stylizacja ludowa stanowiła dla Konopnickiej sferę bardzo intymnej ekspresji. To właśnie w trocheicznym rytmie powstawały jedne z jej najbardziej osobistych wierszy — taką formę przybiera chociażby utwór napisany po śmierci syna poetki, w którym Konopnicka stosuje technikę powtarzających się refrenowych przyspiewek<sup>25</sup>. Trafność i adekwatność sformuło-

<sup>24</sup> M. Iwanowska, *Poezja ludowa w twórczości Marii Konopnickiej*, „Bluszcz” 1891, z. 21, s. 218.

<sup>25</sup> L. Magnone, op. cit., s. 14.

wania „stylizacji ludowej” w kontekście twórczości pisarki — według niektórych historyków literatury<sup>26</sup> — należą zatem do kwestii spornej. Trudno bowiem stwierdzić, gdzie leży granica między liryką stylizowaną a tą intymną, gdyż różnice między nimi w pieśniach się zacierają<sup>27</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, odwołując się do wcześniejszych rozważań, że pewną formę stylizacji poetka z pewnością realizowała — biorąc pod uwagę takie aspekty, jak: rola rytmizacji, powtórzenia refrenowe, gwarowość języka czy kreacja przestrzeni i podmiotu lirycznego. Ciekawą refleksję wysnuwa także Magnone, zwracający uwagę na relację formy pieśni z kobiecością:

Jedynie w lirykach ludowych Konopnicka odnajduje zapomniany głos matczyny z jego naturalną, trocheiczną rytmiką. Po wielekroć powtarzając, iż język poetycki Konopnickiej to język natury i ludu, krytycy dotychczas wahali się przed skonstatowaniem, że taki język można określić lapidarniej — jako język kobiecy<sup>28</sup>.

Twierdzenie Magnone wydaje się szczególnie istotne w kontekście analizowania liryków ludowych poetki. W zhierarchizowanej kulturze wiejskiej, w której binarność płciowa determinuje określone role w społeczności, to właśnie kobiety spełniają najwięcej „duchowych” funkcji — one wdrażają dzieci w życie religijne, one dbają o zapewnienie określonej atmosfery domowej i to one tworzą grupy, które realizują wspólnotowe śpiewy czy modlitwy przy kapliczkach przydrożnych. Owa perspektywa pozwala zatem utwierdzić się w przekonaniu, że ludowe pieśni Konopnickiej są najpierwotniejszą formą wyrazu w twórczości lirycznej poetki.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, z. 1, s. 11.

<sup>28</sup> L. Magnone, op. cit., s. 22.

Autorka cyklu *Po rosie*, czerpiąc inspiracje z kultury ludowej, tworzy intrygujące pieśni, które swoją osobliwością wyróżniają się na tle dorobku pisarki. Odnosząc się do skarbu tradycji folkloru, wprowadza ona własne modyfikacje, które nadają jej dziełom oryginalny wydźwięk. Poetka nierzadko obnaża swoje autorskie oblicze w głębokich refleksjach, które skupiają się w dużej mierze na poczuciu tęsknoty i osamotnienia; oddaje jednocześnie głos bohaterowi chłopskiemu, eksponując własną wrażliwość i zdolność do zmiany perspektywy spoglądania na rzeczywistość. Pieśni ujawniają także sztukę Konopnickiej w kontekście realizowania rytmu w poezji melicznej, co powoduje, że odczytywanie jej liryków w oderwaniu od muzyki nie jest możliwe.

## Bibliografia

- Budrewicz T., *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka — w siedemdziesięciopięciolatek zgonu*, red. J. Z. Białek, J. Jarowiecki, Kraków 1987, s. 13—35.
- Cocchiara G., *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1971.
- Dłuska M., *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, s. 6—21.
- Taż, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, s. 473—502.
- Dobak A., *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
- Iwanowska M., *Poezja ludowa w twórczości Marii Konopnickiej*, „Bluszcz” 1891, nr 21.
- Klemensiewicz Z., *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne”, t. 20, Warszawa 1970, s. 337—341.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Magnone L., *Kristeva — Leśmian — Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, s. 7—22.
- Magnuszewski J., *Zagadka chłopskiego lamentu*, w: tenże, *Tropami folkloru i literatury*, Warszawa 1983.

Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1978.

Ostasz M., *Kreacja przestrzeni wiejskiej w liryce dziecięcej Marii Konopnickiej*, „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*” 2003, s. 225–240.

Paprocka W., *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, Wrocław 1986.

Piechota M., *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Skubalanka T., *Historyczna stylistyka języka polskiego; przekroje*, Wrocław 1984.

Sławiński J., rec.: *B. Leśmian, Szkice literackie*, „*Pamiętnik Literacki*” 1961, s. 218–231.

Sokalska M., *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011.

Śledziewski A., *Konopnicka a folklor*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976.