

Maria Janion

Wiersze sieroce Lenartowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/4, 87-115

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA JANION

WIERSZE SIEROCE LENARTOWICZA*

[Lenartowicz] w pewnym względnie jedynym w Europie lirycznym jest.

(Norwid)

Paralela Lenartowicz—Norwid ciśnie się natrętnie pod pióro i nie sposób jej się pozbyć — w owym półroczu przedzielonym rocznicami: 150-lecia urodzin Norwida (ur. 24 IX 1821) i 150-lecia urodzin Lenartowicza (ur. 27 II 1822). Jakże kontrastowo różne byłyby drogi sławy jednego i drugiego, gdybyśmy spróbowali je nakreślić, nakreślić grubymi wielkimi liniami, nie wdając się oczywiście w subtelności, w meandryczne zakręty i uboczne odnogi. Norwid, za życia już zapomniany, „zabity”, jak często pisywał, nabawił się od tego ciężkiego kompleksu psychicznego, ale po śmierci zaczęło się jego drugie bujne życie: dałoby się naliczyć już z dziesięć poważnych renesansów jego poezji, kilkadziesiąt wielkich nazwisk zaangażowanych w jego sprawę, parę setek straszliwych oskarżeń rzuconych pod adresem społeczeństw, co „swoje mordują proroki”. A Lenartowicz? Owszem, za życia doczekał się wielu, bardzo wielu wyrazów uznania, czci i hołdu, poklasku krytyki, doznał nieporównanie większej życzliwości niż Norwid, choć żywił również — niekiedy urojone, a niekiedy uzasadnione — pretensje do krytyki, do opinii, do społeczeństwa, co „zażarło się, jak talmudysta około reakcji, któremu wolność cuchnie, a zgnilizna pachnie. Umierać tam dobrze, żyć nie”¹. To był zresztą jeden z powodów, dla których postanowił przebywać na obczyźnie.

* Referat wygłoszony podczas sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza zorganizowanej w Krakowie w dniach 13—14 IV 1972 przez Instytut Filologii Polskiej WSP w Krakowie, Instytut Badań Literackich PAN oraz Towarzystwo im. Marii Konopnickiej.

¹ Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*. Kraków 1913, s. 184.

Jednak filary jego sławy pośmiertnej dają się policzyć już niemal na palcach jednej ręki. A więc Konopnicka, autorka studium *T. Lenartowicz*, która — co zadziwiające — zrobiła z niego nie arkadyjskiego pastusza, lecz w światłach i płomieniach brodzącego Króla-Ducha (w wierszu-pastiszu ze Słowackiego, pt. *Lirnikowi na via Montebello*), i która zarazem — tak przynajmniej sądził Żeromski — przyczyniła się najwালniej do niweczącego pierwsze silne wrażenie „czytania się i osłuchania” w jego poezji². Dalej — Kasprowicz z wyznawczą, a niejednokrotnie nader trafną w sądach i charakterystykach książeczką o lirniku mazowieckim, gloryfikującą

skromność autora skromnych, ale prawdziwą, naturalną wonią tchnących kwiatów, zebranych na polskim łąnie, pomiędzy polskimi jęczmiony i żytami, pomiędzy polską ciężkokłosą pszenicą, którą zasiewa kmieć polski, którą polski kmieć wśród ciężkiego sprzęta znoju, którą w ciężkie wiąże snopy i zawozi do stodoły, niejednokrotnie nie swojej³.

Dalej w tym porządku — Żeromski, przeciwstawiający potępionym poetom nowoczesnym *Ducha sieroty*, „tę uriańską perłę poezji polskiej”. Prace Gąsiorowskiej-Szmydtowej. Jasnorzewska-Pawlikowska ze słynnym wierszem pt. *Lenartowicz*, a także głos Lechonia przypisującego autora *Złotego kubka* do „poezji czystej”. I wreszcie dzisiejsze wysiłki rehabilitacyjne Pawła Hertza i Jana Nowakowskiego, wydawców i interpretatorów Lenartowicza. Hertz ocenił obszerny wybór utworów Lenartowicza, dokonany dla tzw. polskiej Plejady przez Nowakowskiego, jako najbardziej zajmujące wydarzenie wydawnicze roku 1968. Świadczyć ono bowiem miało o „przełomie” w recepcji Lenartowicza, uznanego tą edycją za ogólnonarodowego klasyka, podczas gdy od początków naszego wieku dawało się zauważyć spychanie poety do poziomu twórcy dla młodzieży szkolnej i dla „czytelników pierwszego stopnia”, chociaż zarazem zyskiwał on rozgłos wśród elity literackiej jako jeden z twórców polskiej „poezji czystej”⁴.

Ta garść nazwisk, kilka opracowań, dwa wiersze (obok Pawlikowskiej — Brylla *Z Lenartowicza*), jeden poemat (*Nowy lirnik mazowiecki* Hertza), jedna licząca się w kulturze wzmianka — to byłoby mniej więcej wszystko. Oczywiście, miażdżąc mało w porównaniu z możliwą do zestawienia na podobnych zasadach antologią ważkich głosów o Norwidzie

² S. Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa 1929, s. 87: „Doskonale wnaśladowanie się w T. Lenartowicza, na przykład Marii Konopnickiej, sprawiło, iż ten poeta nie jest w modzie, nie jest wzdłuż i na poprzek obnoszony przez snobów [...]”.

³ J. Kasprowicz, *Lirnik mazowiecki. Szkic literacki*. Lwów 1893, s. 32.

⁴ P. Hertz, *Lenartowicz i poeci mniejsi*. „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 12.

oraz wznowień i imponujących edycji jego dzieł. I tak oto dokonała się jakby pośmiertna zemsta na Klaczcze: on to swego czasu uważał wiersz pt. *Dziewczyna* („Oj, wesołaż ja dziewczyna...”) Lenartowicza za „prawdziwy fenomen w czasach, które tylko wydają *Promethidiony*, *Zwolony* i inne androny!”, co wszakże redakcja „Gońca Polskiego” opatrzyła pełnym godności przypiskiem: „Powtarzając wiernie słowa naszego korespondenta, musimy wszakże w tym tu miejscu wyłączną mu pozostawić odpowiedzialność za raniącą igraszkę słów”⁵.

Czyż mamy wysnuć z tego obrotu spraw poetów, jak robią niektórzy, pseudomoralistyczną powiastkę o sprawiedliwym wywyższeniu i równie sprawiedliwym poniżeniu? Czy też wyciągnąć wniosek, nieraz już zresztą formułowany, że nie umiemy cenić swoich pisarzy tak, jak na to zasługują — ani za życia, ani po śmierci? Czy też może wziąć asumpt do rozmyślań nad dziejami poezji polskiej? Sądzę, że to ostatnie.

Norwid i Lenartowicz za życia toczyli trudny i skomplikowany dialog, który ma istotne znaczenie dla naszej historii duchowej — takie się w nim zarysowały przeciwstawne i równoważne postawy, tak wielkie energie poetyckie zostały w nim uruchomione, taka doniosłość myśli poetów bije ze słów tej rozmowy. Obok olśniewającego starcia idei społecznych w polemice literackiej między Słowackim a Krasińskim położyć należy ów dialog idei poetyckich: obydwaj są równie dla nas dziś ważne i płodne myślowo. Poeci — połączeni zażyłością i antagonizmem, wbrew temu, co dziś nieumiarkowani architekci kapliczek Norwidowych usiłują Lenartowiczowi imputować, przyjaźnili się, rozumiejąc głęboko różnice, jakie między nimi legły, i pojmując, że bez różnic tych poezja polska musiałaby stanąć w miejscu. I chcieli sobie i innym — dla dobra poezji — wytłumaczyć to, co zwięźle określił Norwid: „w czym zupełnie jesteście od siebie oddaleni”⁶.

Do ich autentycznych myśli i sporów trzeba powrócić, może bez niektórych przynajmniej pośredników. Powtarza się bowiem znów to samo, co w r. 1933 najtrafniej scharakteryzował Stefan Kołaczkowski, pisząc, że ironia nie opuściła Norwida i po śmierci, „czego dowodem i rodzaj naszego dla niego kultu”.

Nie mówię już o tym, że znakomitą część komentarzy do Norwida najprzód stanowiły wyrzuty czynione Norwidowi, a potem pod adresem tych, którzy Norwida nie rozumieli. [...] Najprzód odstraszał Norwid swoją niezrozumiałością, później odstraszali odeń jego wielbiciele [...].

⁵ Cyt. za: J. Klaczkowski, *Pisma z lat 1849—1851*. Zebrał B. Erzepki. Poznań 1919, s. 205 i przypis 2.

⁶ List do M. Trębickiej z 15 IX 1856. C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 8. Warszawa 1971, s. 288.

Sytuacja do dziś pod tym względem się nie zmieniła. Informował też Kołaczkowski, że

trwa jeszcze najłatwiejszy sposób wielbienia Norwida z pomocą wygrywania go przeciw innym: przeciw romantykom, przeciw Mickiewiczowi w szczególności⁷.

Dodajmy obecnie do wyliczenia Kołaczkowskiego: i przeciw Lenartowiczowi. Gdyby Lenartowicz żywił w stosunku do Norwida, jak dowodzi komentator pism tego ostatniego, jedynie „szczególną nienawiść”, „chorobliwą zawiść i niechęć”, patologicznie zjadliwą złośliwość⁸, to jakżeby mógł boleć nad milczeniem otaczającym twórczość Norwida, jakżeby mógł w 1883 r. w liście do A. Gillera dowodzić z przekonaniem: „Z poezji pięknych prawdziwie Cypriana można by zebrać tomik, który by zaważył obok najpierwszych europejskich talentów”⁹. Takie orzeczenie nie wyklucza się przecież z przekonaniem Lenartowicza o szatańskiej wprost i rozstrajającej go nerwowo pysze Norwida¹⁰. Gdyby zaś Norwid traktował wiersze Lenartowicza tylko jako przejawy poezji lekkiej, łatwej i przyjemnej, nie wymagającej żadnego wysiłku myślowego, pokornie chylącej czoło przed mało wyrobionym czytelnikiem¹¹ (choć niewątpliwie drażniło go powodzenie Lenartowiczowskiej muzy), to jakżeby mógł pisać w r. 1856 do Marii Trębickiej:

⁷ S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*. W: *Pisma wybrane*. Opracował S. Pigon. T. 1. Warszawa 1968, s. 162, 163.

⁸ Zob. C. Norwid, *Dziela zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966, s. 460—463, 560—563. Gomulicki oddał Lenartowiczowi sprawiedliwość dopiero we *Wstępie do Pism wszystkich Norwida* (t. 1. Warszawa 1971, s. XXIV—XXV). Tutaj zaliczył Lenartowicza do tych, którzy szczerze wierzyli „w niepośledni talent zmarłego”, i zacytował jego słowa o konieczności wydania poezji Norwida oraz takie wyznanie: „Gdybym ja mógł, gdyby mi zdrowie i środki pozwoliły, zająłbym się tym i napisał wstęp ku nauce tych furfantów warszawsko-krakowskich, ale i ja mam się ku końcowi, i nade mną zamknie się grób przy odgłosach śmiechu warszawskiej krytyki” (s. XXV).

⁹ Cyt. za: J. Nowakowski, *Komentarz do: T. Lenartowicz, Poezje. Wybór*. Wybrał i opracował J. Nowakowski. Warszawa 1968, s. 996.

¹⁰ Nieraz przytaczane były jego słowa z listu do M. Darowskiego z 2 VII 1881 (cyt. za: Biegeleisen, *op. cit.*, s. 224): „Gałganami okryty taki Norwid, [...] ale zbliż się, przypatrz, jaki nadęty szatan pod tym łachmanem siedzi i szklane oczy, niby łzami zasłże, przewracając z najsłodsza miną, ugryzie cię i zwinie się w kłębek”. Gomulicki (w: Norwid, *Dziela zebrane*, t. 2, s. 463) sądzi, że „właściwe Norwidowi »królewskie milczenie« było [...] przedmiotem szczególnej nienawiści Lenartowicza”, a zacytowane wyżej słowa są „typowym odbiciem owej nienawiści”. Ależ chyba Lenartowicz użala się nie na „królewskie milczenie” Norwida, lecz na jego wymowną złośliwość.

¹¹ Jak sądzi Gomulicki w cytowanym już komentarzu do wiersza Norwida *Ty mnie do pieśni pokornej nie wolał* (*Dziela zebrane*, t. 2, s. 461).

Wszelako niechże Pani raczy zrozumieć, że tu się nic nie ujmuje temu stanowisku, jakie najsluszniej Teofilowi dziś należy, tak iż w pewnym względzie jedynym w Europie lirykiem dziś jest¹².

Wziąwszy te słowa za motto niniejszej wypowiedzi, pragnę w dalszym jej toku zastanowić się nad ową „jedynością” miejsca Lenartowicza w poezji polskiej. Na czym ona polegała? Od razu rozumiemy, że związana została w sposób organiczny i niepowtarzalny z Lenartowiczowską ludowością. Jeśli uchylimy rąbka jej tajemnicy, staniemy tym samym wobec możliwości zrozumienia i rozbudowania sądu Norwida. Ludowość Lenartowicza kojarzy się z autentycznością, czystością, szczerością, świeżością, serdecznością, prostotą, rzewnością, dziecięcą ufnością i naiwnością. Wszystko to są zresztą kategorie określonej romantycznej teorii poezji i konieczne jest wprowadzenie ich rodowodu europejskiego.

Jak się wydaje, styl myślenia o literaturze nowożytnej został w decydujący sposób wyznaczony przez dychotomiczne cięcie Schillera, dzielącego poezję, a z nią i człowieczeństwo, na „naiwne” i „sentymentalne”. „Naiwność” objawia się w naturze, w dziecku, w ludach w stanie dziecięcym, gdyż

natura nie oznacza dla nas nic innego jak istnienie spontaniczne, trwanie rzeczy dzięki nim samym, egzystencję na mocy praw własnych i niezmiennych. [...]

Cóż tak powabnego ma dla nas sam w sobie niepozorny kwiat, źródło, omśzały kamień, świergot ptaków, bzykanie pszczół itp.? Co mogłoby dawać im prawo do naszej miłości? Nie same te przedmioty miłujemy, lecz ideę przez nie reprezentowaną. Miłujemy w nich ciche, pracowite życie, spokojne działanie z mocy własnej, istnienie wedle własnych praw, konieczność wewnętrzną, wieczystą jedność z samym sobą¹³.

Ideałem swoistym i możliwym w obecnych warunkach cywilizacyjnych spełnieniem ideału dla uczuć „naiwnych”, dla poezji „naiwnej”, stało się dziecko lub lud-dziecko. Jego „czysta niewinność” zawiera w sobie te nieograniczone możliwości dopiero określenia i dopowiedzenia, które już przekształciły się w konieczności dorosłego życia.

Dziecko jest dla nas uobecnieniem ideału niespełnionego, lecz zadanego; toteż unaocznienie sobie nie jego słabości i granic, lecz przeciwnie, właśnie jego siły czystej i wolnej, jego pełni, jego nieskończoności jest tym, co nas wzrusza¹⁴.

Dla człowieka etycznego i uczuciowego dziecko będzie zawsze obiektem świętym, dowodzi Schiller.

¹² List do M. Trębickiej z 15 IX 1856. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 288.

¹³ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Cyt. za: M. J. Siemek, *Schiller*. Warszawa 1970, s. 258.

¹⁴ *Ibidem*, s. 260—261.

Nasze dzieciństwo jest jedyną naturą nie zagłuszoną, jaką jeszcze spotykamy u ludzkości cywilizowanej, toteż nic dziwnego, że każdy ślad natury na zewnątrz nas przypomina nam nasz wiek dziecięcy¹⁵.

Nastąpiło zrównanie natury i dziecka, przeprowadzone przez Rousseau. Podobne były odczucia Wertera w dwóch słynnych idyllicznych scenach z dziećmi. Kiedy wyrysował dzieci i otaczającą je wiejską scenerię, stwierdził, że trzymając się tylko natury, stworzył „dobrze skomponowany, bardzo interesujący rysunek”. Jedynie natura „jest nieskończenie bogata i ona jedna tworzy wielkiego artystę”. I Werter wypowiada ważką myśl estetyczną: „wszelka reguła, mówcie, co chcecie, niszczy prawdziwe odczucie natury i prawdziwy jej wyraz”¹⁶. Także Schiller będzie się zwracał przeciw „intelektowi szkolarskiemu”, chwalać geniusza, który wyraża swoje najwznioślejsze i najgłębsze myśli z naiwnym wdziękiem: „są one jak wyrocznie bogów wychodzące z ust dziecka”¹⁷. Werter, będąc już rozdartym i nieszczęśliwym „człowiekiem sentymentalnym”, w naiwności dzieci i prostej kobiety odnajduje przejściowe ukojenie:

Powiadam ci, mój skarbie, jeśli mnie opuszczają zmysły, to cały ten zamęt łagodzi widok takiego stworzenia, które w szczęśliwym spokoju obraca się w ciasnym kole swego istnienia, radzi sobie z dnia na dzień i widząc opadające liście, myśli przy tym tylko, że zima nadchodzi¹⁸.

W nowożytnej myśli europejskiej dziecko staje się „filozofem”, ale „filozofem” w bardzo szczególnym znaczeniu. Wordsworth nazywał dziecko „ojcem człowieka” i modlił się doń tymi słowami:

Ty, w którym klóci się zewnętrzny wygląd
Z duszą ogromną, niedościągłą;
Najlepszy filozofie, coś dziedzictwa przepych
Dotąd zachował; co, milczący, głuchy
Czytasz wieczystą głąb — oko wśród ślepych,
Wciąż nawiedzany przez wieczyste duchy —
O, jasnowidzu! proroku!
Co dla prawd stanowisz cokół,
Prawd, których znojn timer zbieramy okruchy

¹⁵ *Ibidem*, s. 265—266.

¹⁶ J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*. Przełożył L. Staff. Opracowała O. Dobijanka-Witczakowa. Wrocław 1971, s. 20. BN II 22.

¹⁷ Schiller, *op. cit.*, s. 261.

¹⁸ Goethe, *op. cit.*, s. 22—23. Ten kontekst literacki doskonale uświadamiał sobie Lenartowicz. *Jagodę*, „Gustawowi Zielińskiemu, wieszczowi polskiemu, wygraną na fujarce wierzbowej”, poprzedził tym właśnie cytatem-mottem z Goethego (*Rytmy narodowe*. Lwów 1881, s. 141); „... nic w świecie nie może mnie więcej uspokoić jak widok stworzenia pocziwego, jak ta dziewczyna, przebiegającego z pogodą szczuple koło swojego bytu, całe w chwili obecnej, i która patrząc na spadające liście nie przywiązuje do tego żadnej innej myśli jak tę, że się zima przybliża”.

[.]
 Ty, małe dziecko, póki cię moc opromienia,
 Wolności z niebios rodem, na szczytach istnienia,
 Czemu wyzywasz lata, z trudem tak poważnym,
 Żeby nieuniknionym ugięły cię jarzmem,
 I ślepo zwalczasz tym własną szczęśliwość? ¹⁹

Podobnie Lenartowicz — w *Jagodzie* mówił o tym, że Bóg mieszka w dziecku, i wzywał:

W wielkie oczy patrz dziecięce,
 Coś to dziecko wie i nie wie...

Dziecko uczy się od anioła „Słów nieznanych, nawet lotów”. Potem wszystko się zmienia:

Lecz gdy boską mowę tracą,
 W ludzkiej tego nie powtórzą.
 Pokąd słów nie pozna dziecie
 Mówi jak na tamtym świecie ²⁰.

Wyraźne jest tu oddzielenie, a nawet przeciwstawienie dziecięctwa i dojrzałości: to dwie różniące się bardzo znacznie między sobą epoki bytu.

Zdaniem Schopenhauera, „w dzieciństwie poznanie absorbuje nas bardziej niż pragnienie”. Wiek dziecięcy dąży do czystego poznania, przyjemnego przedstawienia sobie rzeczy w wyobrażeniu („*Sehn*”), natomiast w wieku dojrzałym rzeczy jawią się od strony bytu („*Sein*”), przesyconej cierpieniem i troską; poznajemy je od przerażającej strony woli i pragnień. Czyste poznanie rzeczy w ich obiektywnym, radosnym bycie, przy uspieniu sfery woli, to istota dziecięctwa — „Stąd poważne, wnikliwe spojrzenie wielu dzieci, tak szczęśliwie spożytkowane przez Rafaela w obrazach „aniołków, zwłaszcza w *Madonnie Sykstyńskiej*” ²¹.

Lenartowicz, który nazywał siebie z uporem „mazowieckim lirnikiem, chłopskim grajkiem”, „biednym Mazurzyną”, „sierotą”, a piosnkę swą

¹⁹ W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*. W: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 89—91. BN II 143.

²⁰ Lenartowicz, *Rytmy narodowe*, s. 144, 145.

²¹ A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Garewicz. Warszawa 1970, s. 247—251. — Z tradycji romantycznej, jak się wydaje, wywodzi się Jungowskie rozumienie antropologicznej figury „dziecka” jako bytu opuszczonego, osamotnionego, bezbronnego, a jednocześnie boskiego i potężnego. Zob. E. Rochedieu, *C. G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui*. Paris 1970, s. 43. — C. G. Jung et Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*. Paris 1968.

też ochrzcił „sierotą”, wkładał w te samookreślenia głęboką treść etyczną i estetyczną. Dobitne poczucie własnej odrębności, odrębności umysłowej, uczuciowej, niemal — klasowej, ujawnia się w takim florenckim wybuchu Lenartowicza:

Kobieta z wielkiego świata, a taką jest rodaczka, która się tu znajduje [...], zaliż może ocenić pieśni ludowe? Osoba wychowana w arystokratycznej sferze, od długich czasów na obczyźnie żyjąca — powiedz sama, czy może uczuć, czy może zrozumieć, co ja mam chłopskiego w duszy? ²²

Lenartowiczowską teorię poezji odsłania ostry sąd o Krasieńskim:

Serca w Krasieńskim nigdy nie słyhać, zawsze — strunę. Ot, czytaj pieśni serbskie i słuchaj gminnych powieści. Świat ten nie gra i nie igrza, ale widzi, czuje, płacze i opowiada ²³.

Ta teoria poezji opiera się na przeciwstawieniu sztucznej gry i serdecznej autentyczności.

Lenartowicz miał biografię, którą odpowiednio zinterpretował jako biografię dziecka-sieroty — poety z ludu i dla ludu, przemawiającego nie swoim, lecz jego głosem: „z ludu i z ludem zrosły, nie wysuwałem naprzód własnej osobistości, trzymałem się strony jego serca [...]” ²⁴. Jak na poetę romantycznego — deklaracja ta może brzmieć nieco zastanawiająco, ale wiele tłumaczy romantyczny również przecie mit natury i ludu, romantyczne pragnienie, by to one przemówiły przez poetę.

Dzieciństwo — dzieciństwo natury, dziecka, ludu — było dla Lenartowicza stanem łaski. Wzniosłość i świętość tylko w dzieciństwie mogły się spełnić. Stąd kult niebiańskiego Rafaela, szczególnie adorowanego przez wielu romantyków; np. Malczewski nacechowaną „największą prostotą” Rafaelowską św. Cecylię, wsłuchaną w odgłosy „anielskiej harmonii”, w „cherubinów pienia”, uznał za obraz „najpiękniejszy, jaki wydało malarstwo” ²⁵. Mickiewicz stwierdził, że „Najpiękniejsze są obrazy, których scena rozgrywa się w przestworzach”, i wśród nich wymieniał trzy dzieła Rafaela, z *Madonną Sykstyńską* na czele ²⁶. Lenartowicz w poemacie pt. *Artyści* nazywał Rafaela „mistrzem złotym” i stawiał obok

²² Cyt. za: M. Konopnicka, *T. Lenartowicz*. W: *Spotkania nad Arnem*. Konopnicka o Lenartowiczu. Wstęp i przypisy: J. Nowakowski. Posłowie: S. Szwałbe. Warszawa 1970, s. 83.

²³ List do K. Sztembarth z 6 VI 1860. Cyt. za: J. Nowakowski, *Wstęp do: T. Lenartowicz, Wybór poezyj*. Wyd. 4, uzupełnione i poprawione. Opracował J. Nowakowski. Wrocław 1972, s. CXXI. BN I 5. Na tym wydaniu oparto cytaty z Lenartowicza nie opatrzone tu szczegółową lokalizacją.

²⁴ T. Lenartowicz, *Poezje*. T. 1. Poznań 1863, s. 6.

²⁵ A. Malczewski, *Maria*. Wyd. 3, zmienione. Opracował R. Przybylski. Wrocław 1958, s. 75—76. BN I 46.

²⁶ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 388.

dwóch innych swych ulubieńców: Fra Angelico i Michała Anioła²⁷. To byli jego — wygnańca, trzej aniołowie, trzej patroni, trzej serafowie sztuki. Aniołki Rafaelowskie mówiły romantikom o dziecku wszystko, czego im było potrzeba. Charyzmat dziecka, wywodzący się z mitu „boskiego dziecka”, stał się dla Lenartowicza najgłębszą oczywistością, a już osobliwie charyzmat dziecka-sieroty, wybrańca Boga, dziecka obdarzonego z racji podwójnego wyróżnienia (przez dzieciństwo i przez sieroctwo) szczególną sakrą, sakrą dobra, piękna i prawdy. Taki jest sieroteńka z *Jagody* („Po brzozowym cichym lesie...”), rafaelowski „Jak aniołek jaki złoty”.

Lenartowicz miał teorię estetyczną, opartą na kategorycznym przeciwstawieniu „natury” jako synonimu naturalnej autentyczności i „sztuki” jako synonimu sztuczności:

Obrazki moje wiejskie nie przychodziły mi sztucznie pod pióro [...], nie powodowałem się fantazją, mając w duszy zapisaną na wieki rzeczywistość [...]. O tym, co się zowie sztuką i co pisać dla sztuki, nie miałem pojęcia; a jeśli kiedyś coś podobnego wyszło spod mojego pióra, zapewnić mogę: że o tym nie myślałem²⁸.

Oczywiście, nie wierzymy Lenartowiczowi: jak każdy poeta, miał on swoją teorię poezji. Romantyczny protest przeciw regułom, konwencjom, normom, przeciw „uczoności”, idea poezji pisanej sercem zostały przezeń doprowadzone do swoistej skrajności, która raziła krytyków, a cieszyła zwolenników. Klaczk — na przemian to nieumiarkowany apologeta, to surowy i bezwzględny krytyk — najtrafniej wydobyl zasady rządzące Lenartowiczowskimi „niebieskimi idyllami” o „dziewczynie i kalinie” i o „świętych pastuszkach”²⁹. Sam poeta wyznawał: „całą moją namiętnością, pretensją może, było wsłuchiwanie się w głosy natury niezepsutej”³⁰. Stąd się brały częstokroć różnorakie potknięcia i łatwizny w tej poezji — wszystkie uzasadnione przekonaniem, że prosta natura tak właśnie przemawia. Lenartowicz wiedział też, dla kogo tworzy przede wszystkim: dla „braci rolników i dzieci”³¹. Nie było to dla niego bynajmniej ograniczenie, raczej powód do dumy: poezja zrodzona z ożywczych natchnień natury, uosobionej w ludzie i dziecku, wracała do swego źródła.

²⁷ Zob. T. Lenartowicz, *Artyści*. W: *Album włoskie*. Lwów 1870, s. 139—161. Mowa tu o „niebieskiej pogodzie” Fra Angelico — „Bożego dziecięcia”, zaś „Rafaël prawdy wzrok przemyczał wodą, / Michał utwierdzał sztuki majestatem” (s. 139). Fra Angelico jawi się Lenartowiczowi w tonacji niebieskiej, Rafael — w złotej. — Prof. Zofia Szmydtowa opowiadała, że jej włoscy słuchacze w Turynie poezję Lenartowicza spontanicznie porównywali do malarstwa Fra Angelico.

²⁸ Lenartowicz, *Poezje* (1863), s. 6.

²⁹ Zob. J. Klaczk, *Pisma polskie*. W układzie i z objaśnieniami F. Hoëssicka. Warszawa 1902, s. 163—176.

³⁰ Konopnicka, *op. cit.*, s. 95.

³¹ Lenartowicz, *Poezje* (1863), s. 6.

Powstawał przeciw zimnym szydercom, ironistom bez serca, nie znosił heinistów i wolterianistów:

Nie mają ci autorowie poczucia żywiołu gminnego, atmosfery naszych słot, naszych dni pogodnych i burzliwych, naszej flory i naszej czystości serca, jaka się pomiędzy ludem znajduje. Nie znížyli się oni do chaty ubogiego człowieka [...] ³².

„Ubogi człowiek” to zarówno bohater tej poezji jak i wpisany w nią odbiorca. Wielokrotnie i dobitnie manifestowana niechęć do ironii — pod jej rozmaitymi postaciami — stanowiła oczywiście konieczne uzupełnienie tak konsekwentnie reprezentowanej przez Lenartowicza teorii poezji, choć nie oznacza to, że poeta idylli swej nie zaprawiał od czasu do czasu gorzycą i melancholią, nie rzucał na nią cienia. Bo przecież także w cytowanej przed chwilą wypowiedzi wspomina i o słońcu, i o dniach burzliwych, a wiersz *Zaprosiny* pointuje gorzkim chłopskim ironizmem:

Prosiwa państwa na gody,
Dostanie ognia i wody:
Woda się toczy po łące,
Z chałupy głównie gorące.

Idylla Lenartowicza nie jest więc bynajmniej jednoznaczna. Przypomina ludowe drzeworyty: w rajskim, idyllicznym pejzażu czai się jednak wąż. W kontekście malarstwa dawnych mistrzów, przedstawiających „raj i pierwszych naszych rodziców”, odczytywał trafnie tę poezję Kasprówicz:

W dali tylko śród gęstwiny lian i olbrzymich paproci spoczywa wąż, z judaszowskim wyrazem oczu [...] czyhający na to, jak by tę błogosławioną zakłócić harmonię. U twórcy mazowieckich sielanek wąż ten istnieje również w postaci troski trapiącej lud biedny, ale tak jest ukryty, że widać mu zaledwie mały czubek łba ³³.

U prymitywisty-idyllisty Henri Rousseau (Celnika) w bujnym, wspinałym pejzażu dżungli lew pożera swą ofiarę; widoczne są krwawe rany w boku antylopy. Podobnie idylla Lenartowicza to — można powiedzieć — idylla zraniona.

Gdyby chcieć ogólnie do tego fenomenu poetyckiego zastosować Schillerowską klasyfikację, należałoby nazwać Lenartowicza poetą naiwnym. Uściślijmy jeszcze: polskim, mazowieckim poetą naiwnym. Był on — co parafrazował, pragnąc określić jego *genre*, Klaczko, za *Dziewczyną* — „jak ta licha ptaszyna, / Co w wieczornym chłodzie / Śpiewa sobie na kalinie w matuli ogrodzie”. Słowo „sobie” jest tu wielce znaczące; ono właśnie sytuuje nas w aurze niewymuszonej naturalności: „*Ich singe wie der Vogel singt...*”

³² Cyt. za: Biegeleisen, *op. cit.*, s. 232.

³³ Kasprówicz, *op. cit.*, s. 40.

I to właśnie było w Lenartowiczu wyjątkowe. Podobnie jako zupełnie wyjątkowy — poeta spontaniczny i pierwotny, niemal niemożliwy w dzisiejszej cywilizacji, „w teraźniejszym składzie towarzystw”, żyjący „blisko i poufale ze swoim ludem” — jawił się Michałowi Grabowskiemu autor *Zamku kaniowskiego*³⁴. Podobnie sam Lenartowicz będzie widział twórcę *Trylogii*:

Geniusz jest, a siła kreacyjna potężniejsza od wszystkich, jakich mieliśmy autorów; fenomen w takich czasach arcyniepoetycznych! Nie tylko w Polsce, ale w całym świecie cywilizowanym równego sobie nie ma³⁵.

W wypowiedziach owych uderza pewien ton wspólny: przekonanie, że cywilizowana teraźniejszość jest obca, a nawet wroga prawdziwej poezji i że jednak „wśród turkotu i gwaru hałaśnej stolicy” zdarza się jeszcze usłyszeć „prawdziwą sztukę, czysty i prosty głos natury”. Tak pisał Klaczko o Lenartowiczu, a zrównawszy jego poezję z naturą, skierował ją z całym rozmysłem przeciw „szalonym, mistycznym, mesjanicznym i tytanicznym płodom naszej nowszej poezji”³⁶. Intencja Klaczki — jakże zbieżna z usiłowaniami Kraszewskiego, przeciwstawiającego, zwłaszcza po r. 1848, mistycznym i mglistym wzlotom wielkich romantyków skromną poezję Syrokomli i Lenartowicza — rysuje się jasno: napięcie tragiczne wielkiego romantyzmu skontrastować z idylliczną harmonią „pasterskiego poety”. Ale — wbrew pozorom — to przeciwstawienie nie powie nam zbyt wiele o osobnym miejscu Lenartowicza w poezji polskiej. Nie trzeba go orientować przeciw Mickiewiczom, Słowackim, Krasińskim — należy zaś umieścić we właściwym kontekście literackim, który nazwiemy krótko i może na pierwszy rzut oka enigmatycznie: między ziewończykami a Norwidem.

W tym celu warto zbadać efekty pracy poetyckiej Lenartowicza, mając w pamięci usiłowania — poetów krajowych zwłaszcza — w zakresie ludowości oraz jednocześnie sięgnąć do sporu o „pieśń pokorną”, jaki rozegrał się pomiędzy Norwidem a Lenartowiczem.

Poszukując tendencji najbardziej, wydawałoby się, do Lenartowicza zbliżonej, a zarazem zdecydowanej innej, natrafiamy na program i praktykę galicyjskiej Ziewonii, przez inspiracje i działania Goszczyńskiego kontaktującej się z koncepcjami przedlistopadowych romantyków warszawskich. Stanisław Pigoń ujął je trafnie w zwięzłej formule: „romantyczne marzenia o prakulturze”³⁷. Bo też teoria kultury słowiańskiej i lu-

³⁴ Zob. M. Grabowski, *O szkole ukraińskiej poezji*. W: *Literatura i krytyka*. T. 1. Wilno 1840, s. 129—142.

³⁵ Cyt. za: Biegeleisen, *op. cit.*, s. 235.

³⁶ Klaczko, *Pisma z lat 1849—1851*, s. 204.

³⁷ S. Pigoń, *Romantyczne marzenia o prakulturze*. W: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*. Kraków 1966.

dowej, wypracowana przez Mochnackiego, M. Grabowskiego, Goszczyńskiego, a później podjęta przez ziewończyków oraz przez Berwińskiego, zwłaszcza w *Bogunce na Gople*, trwały i permanentny, doskonały stan ducha umieszczała w przeszłości, w dawności. Ludową poezję słowiańską ziewończycy traktowali jako fenomen poezji pierwotnej, ujawniającej „zatraconą Atlantyde kultury uczuć i magii”³⁸. Dlatego z takim zapałem i stawiając tę robotę na pierwszym miejscu — tłumaczyli na polski *Słowo o wyprawie Igora*, *Krółodworski rękopis*, *Rękopis zielonogórski*, pieśni serbskie i ukraińskie dumki, a własne swe utwory wzorowali przede wszystkim na starożytnych słowiańskich „pieśniach bohatyrskich”. Patronował im, jak i Berwińskiemu, Zorian Dołęga Chodakowski, również reprezentant romantycznego marzenia o prakulturze, o „Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem”. Z dążeń do odtworzenia języka „szczytnej prostoty starożytnych utworów”, „jędrności i mocy dźwięków dawnych Słowian, żyjących z przyrodą”³⁹ — w praktyce ziewończyków wynikały jednak tylko żmudne, tchnące archiwalnym scjentyzmem rekonstrukcje: o *Trąbach w Dnieprze* Siemieńskiego Mickiewicz trafnie powiedział, że „to studium”⁴⁰. Dystans zewnętrzny był więc nadto widoczny, szczerości i spontaniczności nie udało się — po studiach — zrekonstruować. Z założenia „nieuczona” epicka poezja ziewończyków w istocie była aż nazbyt „uczona”. Epika z zamysłu ludowa — w istocie ludową nie była. Za gruntośnie trwałą pozostałość ludowo-słowianofilskiego eksperymentu Ziewonii można uznać umiejętnie stylizowany w tym duchu przez Siemieńskiego przekład *Odysei*, z którego m. in. wywodzi się ludowo-słowiański antyk Wyspiańskiego. Lenartowicz zresztą cenił wysoko to dokonanie Siemieńskiego: „Jest to arcydzieło, [...] od dawnych czasów nie byłem tak szczęśliwy, jak kiedyś czytał to diabelskie misterstwo języka”⁴¹.

Koncepcja ziewończyków oraz widoczne niepowodzenia w jej realizacji stanowią ważny fragment dziejów romantycznej ludowości. I właśnie na przeciwnym biegunie owych usiłowań w tym zakresie postawić musimy poezję Lenartowicza; z ludowością poradził on sobie zupełnie inaczej. On, który obracał się w podobnym jak ziewończycy kręgu romantycznych przeciwstawień uczoneści i niewymuszoneści, sztuczności i oryginalności, poezji dworskiej i poezji gminnej, w istocie stworzył naiwną poezję „nie-

³⁸ *Ibidem*, s. 21.

³⁹ L. Siemieński, *Przedślowie w: Krółodworski rękopis. Zbiór staroczeskich bohatyrskich i lirycznych śpiewów [...] z czeskiego na polskie przez L. Siemieńskiego przełożonych*. Kraków 1836, s. XIII—XIV.

⁴⁰ List. L. Siemieńskiego do Goszczyńskiego, prawdopodobnie z 13 VI 1839. Bibl. Narodowa, rkps 2958. Cyt. za: M. Janion, *Lucjan Siemieński poeta romantyczny*. Warszawa 1955, s. 75.

⁴¹ Cyt. za: Biegeleisen, *op. cit.*, s. 235.

uczona”, co nie udało się ziewończykom. Ale osiągnął to zupełnie innymi sposobami — przede wszystkim oddalając się od utopii ludowo-słowiańskie, porzucając ziewończykowskie metody traktowania folkloru, wyrzekając się natrętnych i „uczonych” archaizmów. Miał zresztą pełną świadomość własnej odrębności. W liście do Estkowskiego, relacjonując wrażenia z nocnej przejażdżki po Gople, kpił zarówno z fantastyki wodnej Słowackiego, Zaleskiego i Zmorskiego, jak z fantazji słowiańskich umieszczonych nad Gopłem przez Berwińskiego:

oglądałem się, czy gdzie jaka Goplana nie tańczy na brzegu albo topielice czy nie cheszą włosów złotych grzebieniem srebrnym, i nie widziałem nic; spojrzalem w wodę, czy tam starych bogów Radgościa, Bielyboga (!) nie ujrzę, czy mi się jaka Dzedzylia (!) nie uśmiechnie z głębi, gdzie tam!⁴²

Wszystko to dla Lenartowicza było ludowością nadto już „literacką”, a może i poezją archeologiczną. Chociaż w późnych latach i on skomponował poemat starosłowiański pt. *Wanda* — bynajmniej jednak nie w ziewończykowskim duchu.

On sam nie tworzył w oparciu o starożytne czy rzekomo starożytne „poematy słowiańskie”. To nie był główny układ odniesienia dla jego poezji. Operował bowiem autentyczną, współczesną, bardzo dobrze mu znaną z autopsji kulturą ludową. Tak się ukształtowało jego najwcześniejsze doświadczenie życiowe: wędrówki z matką i ojczymem ze wsi do wsi. Odbywał później z poetami-cyganami „narodowe pielgrzymki” po Mazowszu, towarzyszył Oskarowi Kolbergowi w jego wyprawach zbierackich. To była inna edukacja niż ta, przez którą przeszli ziewończycy: bardziej „życiowa” niż „książkowa”. Co oczywiście nie oznacza bynajmniej, że Lenartowicz był ignorantem w kwestiach literatury, filozofii, historii. Pisał do Estkowskiego: „Myli się, kto mówi, że do poezji nie potrzeba nauki, potrzeba, i wielkiej, inaczej będą to poronione płody”⁴³. Rysuje się również różnica w teorii kultury ludowej między Chodakowskim a Kolbergiem, między ziewończykami a cyganerią warszawską, między poszukiwaniem w ludzie śladów zamierzchłej starożytności słowiańskiej a traktowaniem go jako organicznej, a nawet podstawowej części w s p ó ł c z e s n e j kultury narodowej.

Zwracając się do swej terażniejszości, traktowanej jednak w optyce historycznej, Siemieński i Bielowski opracowali sposób poetyckiego postępowania wobec takich ludowych pierwowzorów jak dumki ruskie. Dokonywali na ogół parafraz bardzo wiernych autentykowi. Siemieński podobną praktykę tak uzasadniał:

⁴² List z 30 V 1850. B. Erzepki, *Listy Teofila Lenartowicza do Ewarysta Estkowskiego. (1850—1856)*. Poznań 1922, s. 10.

⁴³ List z 18 I 1853. Jw., s. 55.

Moim zdaniem, jeżeli mi pieśń gminna w całym nieokrziesaniu swym wszystko wygada, co chce, abym wiedział i uczył: po cóż tę mocną barwę rozprowadzać wodą?... po co te długie wariowania na krótkie tema? ⁴⁴

Siemieński więc odrzucał „wariowanie”, trzymał się blisko autentyku, parafrazował go wiernie — występując właściwie jedynie jako tłumacz. Można było sobie poczynać w ten sposób z tworam i folkloru słowiańskiego, a wobec polskiego pozostawało — jako jedynie konsekwentna postawa — zapisywanie, zbieractwo.

Nie tak postępował Lenartowicz, nie parafrazował, ale też nie uzupełniał rozwadniając, co stancowało wówczas nagminną praktykę i przeciw czemu bronił się Siemieński swoją teorią ścisłej parafrazy, uzasadnieniem potrzeby terminowania w szkole ludowego autentyku. W liście do Estkowskiego Lenartowicz przedstawił się jako „barbarzyńca”, ceniący wyżej od *Grażyny* „parę bajek”, „wiernie wyjętych z ust ludu”, co zaś tyczy się parafrazy, to tak się kategorycznie wyraził: „Puszk in obrabiał szczęśliwie gminne powieści wierszem, ale tu o obrabianie, przestrajanie, nie idzie, trzeba być chłopem duszą, sercem, ciałem, bólem, to się zrozumie” ⁴⁵. Takim chłopem w poezji polskiej był właśnie sam Lenartowicz.

Zresztą osobliwe trzymanie się „litery folkloru”, przy jednoczesnym nadużywaniu ludowej techniki poetyckiej, a zwłaszcza już paralelizmu, doprowadziło poezję krajową do opłakanych skutków. Paralelizm w jej ujęciu przestał świadczyć o „czarującym irracjonalizmie” poezji ludowej, a stał się tylko irytującym parawanem dla nieudolności poetyckiej, dla braku jakichkolwiek rygorów literackich. Pieśń gminna w swoistej interpretacji wielu poetów krajowych ulegała zwichnięciu, skonwencjonalizowaniu, zbanalizowaniu i w takiej — już przemienionej — postaci prowadziła do przewagi rytmów skocznych, automatyzmu wersyfikacyjnego, łatwizny i pływizny śpiewno-emocjonalnej, śpiewanek, malowanek i wycinanek, zdrobnień i infantyizmów. Lenartowicz nie jest tu też tak zupełnie bez winy, co wytknął mu Klaczko w miazdzącej krytyce *Gladiatorów*, charakteryzując w całości jego twórczość. Ale jednak w ogólności — i to jest najistotniejsze — śpiewak *Kaliny* stosował metodę poetyckiej transpozycji folkloru sobie tylko właściwą: on po prostu prawdziwie oryginalnie tworzył „w duchu gminnym”, śpiewał po chłopsku. Stąd jego odrębna pozycja w dziejach naszej poezji.

Wiele nam o tym może powiedzieć właśnie użycie paralelizmu ludowego przez Lenartowicza. To zresztą jedna z artystycznych kwestii ogólnie — filozoficznie rzecz by można — ważnych i dla poezji ludowej, i dla

⁴⁴ List do M. Grabowskiego. Cyt. za: M. Grabowski, *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej*. „Tygodnik Petersburski” 1839, nr 36, s. 206.

⁴⁵ List z 5 VII 1854. *Erzepki*, op. cit., s. 80.

poezji ją imitującej bądź transponującej. Paralelizm ludowy zawiera bowiem pewien sposób interpretowania świata, nadawania mu sensu i znaczenia ⁴⁶ — wbrew temu, co mógłby twierdzić „zwolennik Boala i Horacjusza”, oceniający, wedle opinii Grabowskiego, „te obrazy natury i po nich wykrzykniki serca” jako „strofy bez ciągu i sensu” ⁴⁷. W paralelizmie ludowym ukrywała się idea natury jako wtóru i echa, idea „wszechsympatii istnienia”, idea współbrzmienia natury i człowieka, idea tajemnych między nimi *correspondances*: dlatego też romantycy taką rolę światopoglądową przypisywali paralelizmowi ludowemu. Ma rację Stanisław Pigoń sądząc, że paralelizm ludowy wyraża zwłaszcza szczególną sytuację losu: osamotnienia i opuszczenia, osierocenia właśnie, gdzie pozostaje tylko jedno — „wierna i nigdy nie zawadzająca przyroda” ⁴⁸, nigdy demoniczna, natura jako matka i łaskawa opiekunka, pocieszycielka stroskanych i nieszczęśliwych, natura niewinna, piękna, rozumna i kochająca, związana z człowiekiem na śmierć i życie. Kalina w wierszu Lenartowicza przecież tak Jasia kochała, że poszła za nim w śmierć:

⁴⁶ Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*. T. 2, cz. 2. Warszawa 1968, s. 684—711. — R. Austerlitz, *Paralelismus*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa 1961, s. 439—443. — K. Wyka, „Pan Tadeusz”. [T. 1:] *Studia o poezji*. Warszawa 1963, s. 105—118. — Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград 1972, rozdz. *Понятие паралелизма*. Zarówno Wyka jak Lotman powołują się na klasyczną monografię paralelizmu A. N. Wiesiołowskiego (*Психологический паралелизм и его формы в отражениях поэтического стиля*. Ст. Петербурга 1898). Lotmanowi, podobnie jak R. Jakobsonowi (*Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Cyt. za: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1972), pojęcie paralelizmu służy do zbudowania ogólnej teorii poezji. Jakobson powołuje się afirmująco na sąd Hopkinsa z r. 1865, że „struktura poezji jest właściwie ciągłym paralelizmem” (s. 51), Lotman zaś dowodzi (s. 91): „W istocie należałoby powiedzieć, że poezja jest strukturą, której wszystkie elementy na różnych stopniach znajdują się między sobą w stosunku paralelizmu i, w konsekwencji, wnoszą określony ładunek sensów”.

⁴⁷ Cyt. za: Pigoń, *op. cit.*, s. 15. Grabowski traktował paralelizm jako fundament prawdziwej poezji. Posłuchajmy: „dziewka ukraińska śpiewa pieśń, która zdawać się będzie zwolennikowi Boala i Horacjusza niekształtnym zbiorem strof bez ciągu i sensu; — te obrazy natury i po nich wykrzykniki serca, te przejścia od obrazu do obrazu nagle i dalekie zbijają go zupełnie z tropu; gdzie nie znajdzie gramatycznych łączników i szkolnie logicznego ciągu, tam o zupełny brak sensu obwini. Ten jednak sens będzie dla prostej dziewczki pojętny. — Ona, kiedy śpiewa, że »puszcza kwiat róży na bystrą rzekę — że matka poszła z wiadrami po wodę, wyjęła z wody kwiat zwiędły i poznała po tym, że jej córka jest nieszczęśliwa«; — kiedy śpiewa, »że dopędziła lata swe młode na kalinowym moście i zawrócić ich nie mogła« — wznosi się ona wtedy na promieniach uczucia do tej samej wysokiej sfery, do jakiej my dochodzimy na skrzydłach myśli, czytając liryczną poezję Schillera lub Goszczyńskiego”.

⁴⁸ Pigoń, *op. cit.*, s. 16.

wszystkie swoje liście rozwiała,
 Żywe korale wrzuciła w wodę.
 Z żalu straciła swoją urodę.

(*Kalina*)

Duch sieroty zaś idąc sobie do nieba — boleje tylko nad rozstaniem z rustykalną naturą:

— Żal mi jeno tej łąki,
 Gdzie fijołki i dzwonki;
 Żal mi słońca w zachodzie,
 Kiedy świeci na wodzie,
 I fujarki wierzbowej
 Znad zielonej dąbrowy.

(*Duch sieroty*)

Użytek, jaki przeważnie czynili poeci krajowi z paralelizmu ludowego, od razu ujawniał, że pseudonimowali oni przy jego pomocy własną nieudolność⁴⁹. Służył on im bowiem do ukrycia braku formy, usankcjonowania rozsypanego całkowicie obrazu świata, rozpadu jego na nie wiążące się ze sobą cząsteczki. Tymczasem paralelizm ludowy miał stwarzać wrażenie, że się ma tu do czynienia z pewną całością, wypowiedzianą w sposób właściwy naiwnej mowie ludu. Kompromitacja paralelizmu ludowego przy takim jego wykorzystaniu stawała się prawie nieunikniona. Lenartowicz natomiast — częstokroć bardzo kunsztownie — stosował paralelizm w funkcji, która była dlań przeznaczona w ludowej wizji kosmosu, w funkcji rzeczywistego spojenia jego części, ujawnienia tajemniczych i delikatnych współbrzmień, „współharmonii istnienia”, „ogromnej harmonii bytów”⁵⁰.

Poruszający poezję Lenartowicza — jawny bądź utajony — paralelizm ludowy zawierał jednak, i musiał zawierać, znamiennej jednostronność i monotonię. Sam poeta zdawał sobie z tego sprawę, usiłował więc wymknąć się grożącej mu manierze — z niewielkim jednak powodzeniem. Prawdopodobnie dlatego, że ludowo pojęty paralelizm człowieka i natury stanowił fundament romantyczno-chłopskiej poezji naiwnej, światopoglądu idyllicznego w przeżyciu Lenartowicza.

⁴⁹ Zob. uwagi M. Głowińskiego (*Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 59—70) na temat „upraszczania [wielkich] romantyków”. Zdaniem autora, paralelizm ludowy u romantyków krajowych „sankcjonował atomizację kompozycyjną” (s. 65). Np. w *Pajęczynie* Syrokomli „brak owej wyższej konstrukcji, która spajałaby oba elementy w całość” (s. 66). Związek łączący cząstki paralelizmu jest „dowolny i przypadkowy”. Później, zwłaszcza w liryce pieśniowej polityzmu, „jednolitość konstrukcji staje się już sprawą nie zasad kompozycyjnych, ale jedynie zabiegów stylistycznych. Funkcja paralelizmu ujawnia się tu w całej pełni — jest środkiem zewnętrznego powiązania rzeczy niejednorodnych” (s. 67).

⁵⁰ Cyt. za: Konopnicka, *op. cit.*, s. 100.

Norwid pojmował głęboko i cenił Lenartowicza jako idyllicznego, naiwnego poetę natury. Formuła, którą stworzył w wierszu okolicznościowym *Na przyjazd Teofila Lenartowicza do Fontainebleau*, znalazła się — i słusznie — w tekście zaproszenia na Wieczór Poezji i Pieśni Teofila Lenartowicza w Krakowie w 150-lecie urodzin poety — jako najzwyczajniejsze określenie fenomenu tej twórczości:

Jak orzechu strojna perłą
Z wiatrem igra leszcz,
Takie pieśni jego berło,
Taki to on wieszcz.

A tak śpiewny, że aż śpiewam,
Dobry, że aż żal;
Czysty, że aż się spodziewam;
Szczery — że choć chwał...!

Podobnie postąpił w wierszu *Sen* — polemicznej odpowiedzi na poemat Karola Balińskiego, który zaatakował Norwida i Lenartowicza. Podziwiając w Słowackim „wszystkość” języków („Słowacki Juliusz wszystkie wieków, czasów, społeczeństw, typów i płci języki miał”), Norwid przywiązywał duże znaczenie do ukształtowania w polszczyźnie „języka płci” i w tym zakresie przypisał ważną zasługę Lenartowiczowi:

potrzeba było także i westalski, dziewiczy język stworzyć; dziś albowiem jeszcze na palcach policzyć można damy polskie poprawnie mową swą mówiące. Bohdan Zaleski pracę tę zaczął, a i Teofil Lenartowicz, któremu się wydaje, że przede wszystkim ludowy język odtwarza, żeńską właściwie stronę onego odnalazł⁵¹.

Wolno mniemać, że w tym orzeczeniu, jak i w kilku innych, które wyszły spod pióra Norwida, zawiera się ocena poetyckiej odmienności Lenartowicza, jego autentycznej „naiwności” właśnie.

Norwid jako teoretyk poezji odznaczał się trafnym rozumieniem twórczości ludowej, a jego wypowiedź o paralelizmie ludowym słusznie Kazimierz Wyka uznał za „najcenniejszą w romantycznym przekazie na temat ludowości”⁵². Między dwoma wersami połączonymi paralelizmem Norwid dostrzegął

związek najsubtelniejszy, jaki ma kolor tła z portretem albo pejzaż ze swymi figurami — pierwszy bowiem wiersz zawsze jest samej naturze otaczającej poświęcony, a drugi wewnętrznemu do tej natury poczuciu [...].

W ten sposób odkrywał „najsubtelniejsze włókna” spajające „tło z wizerunkiem na nim zarysowanym”⁵³.

⁵¹ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. W: *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 459.

⁵² Wyka, *op. cit.*, s. 117.

⁵³ *Cyt. jw.*, s. 117.

Mając więc tak wnikliwe rozeznanie w charakterze twórczości Lenartowicza oraz w transponowanej przezeń poezji ludowej, ceniąc tak szczerze jego autentyczność („Dant na fujarce mokrej, wierzbowej — no — ale nie na papierze! to wiele!”⁵⁴), czegoś Norwid chciał od „złotego motyla”. Wolno przypuszczać, że obawiał się przyszpilenia martwego motyla — skamienienia w manierze. W 1856 roku w liście do Trębickiej pisał o Lenartowiczu:

Ja wiem bardzo dobrze, jako niedawno liryzmem swym już, już suchot bliski był, coraz to subtylizując najeteryczniejsze wdzięki tkliwości, a żyjąc w świecie konwencjonalnym, jaki jest [...].

„Świat konwencjonalny” czyha na naiwnego liryka — pochlebiamy mu nędną paplaniną, osacza i zezwala z zadowoleniem na obniżenie wymagań. A te były wielkie:

Mówiłem mu: „Można i najwyższego liryzmu sięgać, ale trzeba przy tym w sandałach chodzić albo boso i z kijem w rękę, bo inaczej suchoty cię spalą, a potem ślicznie nad Tobą płakać będą i postawią ci haniebnie rzeźbiony pomnik, udający kobietę, co płacze z lirą w rękę! Tak postawiono Fryderykowi tę kobietę, co tam płacze”⁵⁵.

Liryzm prawdziwy wymagał więc czujności etycznej i intelektualnej. Zagrożony przez konwencjonalizm salonów i antyintelektualizm społeczeństwa, przez dziennikarską dewaluację słowa, Norwid bronił się dwoma sposobami: ascetyczną prostotą oraz ironią. W finale noweli *Stygmata* narrator-literat przerażony tym, „co ci ludzie [salonowi] z pocziwości słowa zrobili?!”, porzuca literackie zajęcia i udaje się na przechadzkę „za miasto, w pole”. Tu zaś na „wonnej łące” napotkana „dzieweczka maleńka”, co gęsi pasła, podarowała mu kwiat — irys, i doń przychepione białe pióro gęsie. Gest symboliczny gęsiareczki uratował pisarza — ona mu przywróciła „pióro do ręki”, którego i „używanie, i użytek” obmierzili mu byli literaci⁵⁶. Scena jak z Lenartowicza? Nie — to właśnie ten drugi „świat poezji Norwida, czysto wzruszeniowej czy czysto lirycznej, który wskazał on sam, mówiąc, że Lenartowicz idzie ścieżką przez niego wydeptaną [...]”⁵⁷. Za pierwszy świat Kołaczkowski, którego przed chwilą cytowaliśmy, uznaje jednak ironię, osobliwie ironię tragiczną Norwida, tak różną od kapryśnej, subiektywnej ironii romantycznej, ironii

⁵⁴ List do Trębickiej z sierpnia 1856. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 281.

⁵⁵ List do Trębickiej z 15 IX 1856. Jw., s. 287.

⁵⁶ Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 128—129.

⁵⁷ Kołaczkowski, *op. cit.*, s. 133—134. Badacz czyni tu aluzję do sformułowania Norwida z listu do Trębickiej, informującego o sporze z Lenartowiczem w ten sposób (*Pisma wszystkie*, t. 8, s. 287): „a tym swobodniej mogłem [ostro] mówić, żeć po ścieżkach, które ja deptałem pierw, szedł”.

Musseta czy Heinego, zresztą zniechęconych i potępianych przez Lenartowicza. Co nie oznacza jednak bynajmniej, że Lenartowicz miał gust, wyczucie i zrozumienie dla Norwidowej ironii. Tego wszak w gruncie rzeczy dotyczy dialog poetów: to spór o ironię. Jediną ironią, którą Lenartowicz tolerował, była ironia szekspirowska: o Szekspirze pisał z zachwytem, że

podniósł na jaw wszystko to, co wstrząsało jego społeczeństwem, wiara i rozum, wolność i niewola, łamą się w nim i tęczą tak przecudnie, ironia, jak wiesz, pochodzi od Iris, tęczy, otóż owe tęczowanie, owa ironia dziwnie piękna jest w Szekspirze⁵⁸.

Wszystko inne był skłonny kwalifikować jako złośliwości, szyderstwa, brak serca i uczucia.

W liście do Trębickiej Norwid informuje, że Lenartowicz krytykował jego „niechrześcijańskie” i „ironiczne usposobienie”, że powstawał na ironię. Kraszewskiemu Lenartowicz w liście przedstawił literata paryskiego, co do którego domniemuje się Gomulicki, że był Norwidem⁵⁹. W jego portrecie, skreślonym przez Lenartowicza w r. 1858, splatają się pycha, filozofia i ironia:

Inny znowu prawił periody nigdy się nie kończące, wyciągi ze zdań siedmiu mędrców; nici filozoficzno-mistyczne, uwiązane u pierwszego dnia tworzenia i dawniej jeszcze w chaosu ciemnościach, objaśniane od czasu do czasu humorem Jean Paula, Szekspira i także Salomona. Wielkość, która sama siebie całuje, żeby się nie dobić osamotnieniem i nudą, artysta, dla którego sposób mówienia Zbawicielowego jest ściśle ironicznym (*sic!*), w ślad którego idąc, trzeba ironizować, zapalić cygaro i ten świat (niezupełnie przez samego siebie pogardzony) zaocznie kąpać tak silnie, jak tylko się da⁶⁰.

Lenartowicz posądzał — zdaje się, nie bez przyczyny — Norwida o szaleńczą wprost pychę, a jego ironię wywodził bezpośrednio z braku pokory, braku harmonii, braku prostoty oraz z pogardy dla świata. Tak widzianego poety nie chciał na swego patrona, pisał więc o sobie w wierszu do Norwida skierowanym:

I już nie żąda rady ni przewodu
Zestarzan w bólu
Konającego sierota narodu;
Tyle, mój królu.

(Do * [Cypriana Norwida])

Cała rozpiętość myśli i samego sposobu myślenia o współczesności między oboma poetami ujawnia się w fakcie, że Norwid przekreślił w auto-

⁵⁸ List z 11 VIII 1852. Erzepki, *op. cit.*, s. 43.

⁵⁹ Zob. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 560—561.

⁶⁰ List z 18 IX 1858. J. J. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek. Wrocław 1963, s. 45.

grafie wiersza Lenartowicza słowo „Konającego”, wpisując swoje: „Zwirochowanego”⁶¹.

Niewątpliwie Lenartowicz w tej polemice nieco spłaszczyl myśl Norwida, ale też miał swoje powody, by go tak pojmować i wzbraniać się przed jego naukami. Mamy tu bowiem do czynienia ze sporem idyllisty i ironisty, a jeszcze inaczej i ogólniej mówiąc — sporem poety „naiwnego” i poety „sentymentalnego”. Norwid reprezentował głęboką rację pouczając o ironii i praktykując ją, ale poeta „naiwny”, poeta natury, dziecka, ludu, nie mógł być tragicznie ironiczny w nowożytnym, Norwidowym znaczeniu. Jakiś swoisty atrybut przyznał przecież Norwid Lenartowiczowi, nazywając go „w pewnym względzie jedynym w Europie lirykiem dziś”. Ten atrybut to właśnie poezja naiwna.

Traktując Lenartowicza jako idyllistę w sensie schillerowskim, musimy jednak podkreślić, że uprawiał on osobliwą odmianę idylli, a mianowicie idyllę sierocą. Jak możliwa jest idylla sieroca? Sam Lenartowicz nam to wyjaśnia: „tu i tam życie nasze z jednego świata przelewa się w drugi niby struga złota; sierot nie ma, są tylko chwile sieroctwa”⁶². Dzieci Boże nie mogą być nigdy sierotami — oto podstawa idylli. Istnieją jednak i istnieć muszą w bytowaniu ziemskim „chwile sieroctwa” — i stąd idylla sieroca, idylla zraniona.

W tym gatunku Lenartowicz ma największe osiągnięcia: *Duch sieroty* i *Złoty kubek*. Obydwa wiersze drukowane były w „Szkółce dla Dzieci” (*Duch sieroty* — przedruk, *Złoty kubek* — pierwodruk). Chciał w tym czasopiśmie Lenartowicz zachować sposób mówienia „jak prostaka do prostaków”; stosowne też do tego miał pomysły popularyzatorskie:

Wydrukuj jak najprędzej ten wiersz [tj. *Błogostawioną*], a nawet radzę ci, żebyś osobno odbił ze sto egzemplarzy i chodzącym po odpustach kolporterom do rozrzucenia między biedny lud rozdał⁶³.

Wprawdzie do realizacji pomysłu nie doszło; jak na ironię,

Nakładem księgarni J. K. Żupańskiego wyszedł z druku w ozdobnym wydaniu przedruk ze „Szkółki” dwóch najpiękniejszych poematów T. Lenartowicza pn. *Zachwycenie* i *Błogostawiona*⁶⁴.

— ale jest godna odnotowania intencja poety, który wymarzył sobie taką postać kolportażu swej „nieuczonej”, prostej, „chłopskiej” poezji⁶⁵.

⁶¹ Informacja Gomulickiego. W: Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 563.

⁶² List z 23 IX 1850. Erzepki, *op. cit.*, s. 21.

⁶³ List z 16 VII 1854. Jw., s. 81.

⁶⁴ Jw., przypis 1. Podkreśl. M. J.

⁶⁵ Uderzające są zbieżności marzeń nowszych poetów! K. Wyka w znakomitym studium „*Dusza z ciała wyleciała...*” (w: *Wędrując po tematach*. T. 2. Kraków

Anna Kamieńska trafnie zwróciła uwagę na fakt, że Lenartowicz surową pieśń ludową o sierocie, którą napadł zły pies, delikatnie i z umiarem złagodził:

O ile pieśń ludowa wstrząsa, o tyle wiersz Lenartowicza wzrusza. Lenartowicz dodaje tę nutę rzewności, która jest obca brutalnej, szorstkiej rzeczywistości ludowej ballady⁶⁶.

Takie były bowiem wymagania idylli. I nie trzeba bynajmniej wyprowadzać stąd wniosku o stępieniu przez Lenartowicza klasowej wymowy ludowego autentyku: poeta istotnie mówił wiele o cierpieniu i niedoli, ale w taki właśnie osobliwy sposób, jak w *Duchu sieroty* i w *Złotym kubku*, tzn. — w taki sposób, że otwierał perspektywę idyllicznego pojednania ze światem.

„Najlepsza rzecz, jaką napisał, to jest *Złoty kubek* — to będzie trwałe [...]”, orzekł Norwid. „*Złoty kubek* jest dzieło mające myśl głęboką, a uczucia tam tyle, co i tonu, i w czas swój jest powiedziane i skończone, gdzie koniec. Dobrze jest”⁶⁷. Toteż Norwid wykonał rysunek na kartę tytułową wydania *Lirenki* z r. 1855, opatrując go następującym podpisem: „prze=rysował z poezji. Norwid. *Złoty kubek*”. Była to swoista synteza sztuk: rzeźbiony kubek z poezji Norwid „prze=rysował”, dopowiadając wieloma elementami symboliczną wykładnię wiersza i pomagając nam w ten sposób zrozumieć, jak ten utwór pojmował.

Postarajmy się teraz — na zakończenie — sprawdzić Norwidowy werdykt o nieskażonej doskonałości *Złotego kubka*. W ten sposób zamknie się krąg hermeneutyczny, w którym znaleźliśmy się po to, by przeżyć jedynność liryki Lenartowiczowskiej, by przeniknąć — choćby tylko u progu — świat tej niepowtarzalnej wyobraźni poetyckiej.

Wiersz Lenartowicza jest w równej mierze o złotym kubku jak o złotej jabłoni, o tym, jak ze złotych jabłek pozbieranych przez dziecię-sierotę, na jego prośbę, złotniczeńko ma zamiar uczynić złoty kubek. Wszystkie symbole wiersza zostały zakorzenione w tradycjach, które poruszają najgłębsze warstwy wyobraźni. Złota jabłoń rodziła owoce w cudownym

1971), traktującym o *Piosence umarłego* Tuwima, analizuje sposoby, przy pomocy których poeta osiągnął, jak sam to nazwał, „stylizację pod taką naiwną kantyczkę”. Tuwim chlubił się bowiem, że w swej kolekcji posiadał „największy chyba w Polsce zbiór literatury jarmarcznej, podkościelnej. [...] takie naiwne żywoty świętych, kantyczki, częstochowskimi rymami pisane, opowiadania pobożne” (s. 6). Jastrun pisał o Tuwimie, że „jak poeci romantyczni, umie z kilku słów piosenki ludowej wysnuć wiersz uderzający swoją niezwykłością, która poprzestaje na najprostszycy środkach wyrazu. Ile na przykład jest zdumiewającej ekspresji w *Piosence umarłego* [...]” (s. 7).

⁶⁶ A. Kamieńska, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1971, s. 203.

⁶⁷ List do Trębickiej z sierpnia 1856. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 281 (i przypis).

ogrodzie Hesperyd; rajske drzewo poznania dobra i zła mogło być jabłonią; mistyczna jabłoń Dantego, podstawę swą mając u góry, wyrastała z nieba. Wąż, potwór, smok strzegł złotych jablek jako źródła nieśmiertelności. Na wspaniałych obrazach dawnych mistrzów drzewa rodzące złote kuliste owoce bujnie obrodziły koło stajenki, przy której Trzej Królowie składali hołd Boskiemu Dzieciątku⁶⁸. Odkryte jako pierwowzory wiersza Lenartowicza ludowe kolędy świeckie operowały tzw. „złotą” konwencją⁶⁹. W jednej z kolęd rosła jabłoneczka ze złotymi gałązeczkami, złocistymi listeczkami, złocistymi kwiateczkami, złocistymi jabłuszkami, a nadobna Anuszką, która je zerwała, dała po złotym jabłku ojcu, matce, bratu, siostrze, no i oczywiście — „Piąte ona dała temu, co kochała”. W innej kolędzie zaś ze złotej rzęsy otrzęsionej z jaworu przez rajske ptaszęta nadobna dziewczyna zamówiła u złotniczeńka złoty kubek, z którego pić miał „Sam Pan Jezus z aniołami, / [...] I Maryja z dziewicami”, ale także „Nadobna dziewczyna z kawalerami...”⁷⁰. Dostrzegamy wyraźną zależność Lenartowicza od ludowej, kolędowej i świeckiej „złotej” konwencji, ale zarazem i daleko posuniętą niezależność, którą Stanisław Czernik skwitował dzieść lat temu następującym zdaniem:

⁶⁸ Konieczne wydaje się w tym miejscu napomknienie rozległego obszaru skojarzeń: jabłko — kula — koło. Są to symbole całości i doskonałości. Z bogatej literatury przedmiotu wybieram tylko pozycje: G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris 1961. — M. Seuphor, *Koło i kwadrat*. „Poezja” 1967, nr 11. — J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972 (zwłaszcza rozdz. *W języku koła*). W psychologii Junga decydującą rolę odgrywa „symbol jednoczący”, którego najdoskonalszym wyrazem jest mandala, co najlepiej przetłumaczyć jako „magiczne koło”. Jak pisze J. Jacobi (*Psychologia C. G. Junga*. Przełożył S. Ławicki. Warszawa 1968, s. 174), niezliczone „symbole mandali należą do najstarszych religijnych symbolów ludzkości. [...] Wschód umieszcza w centrum mandali »złoty kwiat« — przez pacjentów na Zachodzie często w ten sam sposób rozumiany — zwany również »niebiańskim zamkiem«, »państwem najwyższej radości«, »krajem bez granic«, »ołtarzem, na którym umieszczone zostały świadomość i życie«. Po lewej stronie raju namalowanego przez ulubieńca twórców „naiwnych” — Fra Angelico, aniołowie i święci otaczają kręgiem promieniujący złoty kwiat. Por. też Lenartowicza symbolikę „złotej kuli” w *Zgaduj, zgaduli*, „owoców złotych” i „pszenicy z złotymi kłosa” w *Zachwyceniu* oraz „złotego kielicha” w *Blagosławionej*.

⁶⁹ O „złotej” konwencji w poezji ludowej, o uderzającym w niej wprost nadmiarze złota jako symbolu szczęścia, pełni, bogactwa, pisał przede wszystkim S. Czernik: *Wstęp w: Polska epika ludowa*. Wrocław 1958, s. XXXII–XXXIV. BN I 167; *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1962. O ludowych pierwowzorach *Złotego kubka* zob.: J. Birkenmajer, „Złotniczeńku...” *Lenartowicz — Żeromski — Pawlikowska*. „Ruch Literacki” 1933, nr 4. — K. Poklewska, *Jeszcze o złotym kubku i złotniczeńku. (O ludowym pierwowzorze „Złotego kubka” Teofila Lenartowicza)*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN” t. 6 (1967). — R. Sulima, „...Dla miłości, dla tęsknoty uczynić kubec, złotniczeńku”. „Poezja” 1970, nr 7.

⁷⁰ Utwory te przedrukował Czernik w *Polskiej epice ludowej* (s. 18–20).

Wolno było poecie w ten sposób trawestować kolędę, przekształcając jej nastrój beztroski w smutną pieśń sierocą zgodnie z »duchem czasu«, który posługiwał się symbolem biednej sieroty wiejskiej z małej chatki, w błędnym poszukiwaniu rozwiązań społecznych⁷¹.

Przed wszystkim sprostować należy przekonanie, że beztroski nastrój kolędy z towarzyszącymi jej magicznymi życzeniami obrzędowymi Lenartowicz przekształcił w jakiś smętny wierszyk społeczny o biednej sierocie. Nic podobnego! Poeta zachował głównie cudowność świata „złotej legendy” ludowej, zachował strukturę życzenia, nadał jedynie temu wszystkiemu odrębny sens, gdyż włączył oryginalną transpozycję ludowych wątków do własnej twórczości — w charakterze niemal wiersza programowego, wykładu swej teorii sztuki.

Symbolika złota⁷² stanowi niewątpliwie klucz do utworu Lenartowiczowskiego, z którego emanuje blask i światło: to jest najczęściej spotykane odczucie i orzeczenie interpretatorów. Wielopostaciowość bijącego ze *Złotego kubka* czystego światła każe sądzić, że ono właśnie skupia w sobie centrum semantyczne utworu.

Liczne opracowania traktujące o „kolorze jako znaku porozumienia”, o „mowie symbolicznej barwy” — pouczają o podwójnym znaczeniu złota: jako kobru (przy czym dziś nie jest ono dla nas kolorem) oraz jako substancji. Kolor złoty jest niebiański, boski, słoneczny, to kolor-światło, kolor-blask. „Piękny Dom Boży promienieje blaskiem złota, aby wspaniałej rozbrzmiało bezcenne światło wiary”⁷³ — od tego napisu pochodzącego z VI w. Maria Fzepińska rozpoczyna wywód o panującej w sztuce średniowiecza „estetyce blasku”, powiązanej z „metafizyką światła”. Po „splendorze sztuki średniowiecza”, po alchemikach (złoto było ich słońcem), symboliczny kult złota — tego „króla metali”, odziedziczą romantycy. Bohater słynnej powieści Novalisa, Henryk von Ofterdingen, odwiedza kopalnię złota — „czarodziejski ogród”, i w nim właśnie doznaje pierwszego wtajemniczenia⁷⁴. Ukrywa się tu reinterpretacja światopoglądu alchemików, dla których największa wartość złota tkwiła nie w jego blasku, lecz w jego

⁷¹ Cernik, *Stare złoto*, s. 110.

⁷² Rozważania o symbolice złota oparłam przede wszystkim na opracowaniach: G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris 1963, s. 279—285. — R. L. Rousseau, *Les Couleurs. Contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie*. Paris 1959, s. 128—138. — Jacobi, *op. cit.*, s. 177—179.

⁷³ Cy. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970, s. 95.

⁷⁴ W. Vordtriede (*Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart 1963) omawia obszernie „podziemne królestwo” Novalisa oraz wywodzące się od niego „sztuczne ogrody” symbolistów francuskich — ogrody poezji. — Najstarsze drzewo ze złota drogich kamieni pochodzi z baśni orientalnych. Obrodziło ono również obficie w dawnej europejskiej literaturze ludowej i dworskiej.

ciężarze substancjalnym. Było ono „solą” rzeczy, substancją najbardziej trwałą, nie podlegającą rdzewieniu i śniedzeniu ⁷⁵, było istotą mistyczną, *corpus subtile*, „ciałem zmartwychwstania”, „eliksirem życia”, zasadą istnień, ich wcieloną esencją. Złoto — jak pisze Rzepińska streszczając poglądy średniowiecznych artystów i filozofów — „najszlachetniejsze, najtrwalsze i »zgadające się z każdym kolorem«, nie przyjmujące cienia i przez to obce wszelkiej cielesności” ⁷⁶. Ze względu na swoje atrybuty złoto mogło występować jako znak niezmienności, nieugiętej, trwałej miłości i wiary — o tym świadczy choćby popularne określenie „złote serce”. Złoto wchodziło również w skład mitologii agrarnej; dlatego też Orzeszkowa w *Nad Niemnem* mogła napisać:

W porze żniw na tej rozległej równinie ziemia wydawała się złotym fundamentem dźwigającym błękitną kopułę i okrytym ruchliwym mrowiem drobnych istot. [...] widziane z góry, spod obłoków, wydawać by się musiały niezawodnie tłumem rzeźbiarzy urabiających w przeróżne wzory złoty fundament świata ⁷⁷.

Jedna z najdawniejszych i najbardziej utrwalonych symbolicznych wykładni złota wskazuje na utożsamienie złota, światła i Słowa ⁷⁸; stąd Złotousty, stąd złote słowa, stąd złota legenda jako dobra nowina, dobre słowo. „Cóż innego oznacza »złoto« jak »boskość«? Słowo wcielone jest prawdziwym i czystym złotem, prawdziwą boskością” ⁷⁹ — opiewa średniowieczny przekaz.

Z takiego myślenia — nad czym już nie możemy się dłużej zatrzymywać — wywodzi się też zrównanie złota i poezji, ot, choćby w powiedzeniu Lenartowicza: „A ślad po mnie — pieśń złota”, czy w symbolu „złotej gęśli”. *Złoty kubek* został odczytany przez Jasnorzewską-Pawlikowską w *Lenartowiczu* jako wiersz „autotematyczny”: utożsamiła poetę ze złotniczeńkiem, który „złoci świat po ciemku” ⁸⁰, co przejął za nią Żeromski i wielu innych. W ten sposób poezja Lenartowicza na trwałe związała się w naszym odczuciu ze złotem.

⁷⁵ Ostatnio tę właściwość złota wykorzystuje poetycko J. Zagórski (*Trzydziesta piąta*. „Poezja” 1972, nr 4, s. 27):

— O moja miła,
W tym złota siła,
Że go nie pożre
Ani korozja,
Ani tlenienie.

⁷⁶ Rzepińska, *op. cit.*, s. 100.

⁷⁷ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. T. 2. Warszawa 1949, s. 86.

⁷⁸ Szczególny nacisk na tę interpretację kładzie Rousseau (*op. cit.*).

⁷⁹ Cyt. za: Rzepińska, *op. cit.*, s. 100.

⁸⁰ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wrocław 1967, s. 38. BN I 194.

R. L. Rousseau dowodzi, że kolor złoty jest poświęcony wszystkim pośrednikom między człowiekiem a niebem, wszystkim wielkim inicjatorom, przewodnikom dusz (np. Hermes-Merkury trzyma w ręku złotą różdżkę, a św. Piotr nosi złote szaty)⁸¹. Obsypane złotem „Małe dziecię z chatki małej” z wiersza Lenartowicza odgrywa również rolę pośrednika, pośrednika między „złotą”, cudowną, mityczną, idylliczną naturą a złotniczeniem. To dziecię zostało wybrane:

Nikt nie wiedział w całym świecie,
Ludzkie oczy nie widziały,
Tylko jedno małe dziecię,
(*Złoty kubek*)

— oraz naznaczone podwójnym charyzmatem: Bóg łaskaw jest szczególnie dla dzieci i dla sierot. Pan Jezus zabiera osobiście duszę sieroty (jak w *Duchu sieroty*), osobiście schodzi z nieba, by odgonić od niej psy, które ją napadły, jak w ludowej „bardzo starożytnej pieśni” (wedle określenia Józefa Lompy⁸²).

W sieroce dziecko wcieliły się czystość, niewinność, prostota, wzniosłość, szlachetność, naiwność, a także bezgrzeszność. Bo ważny bardzo jest fakt, że to nie dziecię samo zerwało złote jabłka, lecz

Aniołowie przylecieli
W porankową cichą porę:
Złote jabłka otrząsnęli,
Złote liście, złotą korę.

Anioły zresztą odgrywają taką rolę w wierszach Lenartowicza, że warto są odrębne studium: studium o Lenartowiczowskich aniołach⁸³. Nie powtarzając gestu samowolnego zerwania owocu, przekroczenia Bożego zakazu, dziecię może osiąść wiedzę bezgrzeszną, może stać się medium, rewelatorem, objawicielem prawdy.

Jakaż to prawda? Jest to prawda o sztuce. Kontakt między dziecięcym rewelatorem a artystą odbywa się „natychmiast”, w dziwnej, cudownej

⁸¹ Rousseau, *op. cit.*, s. 130—131.

⁸² *Pieśni ludu śląskiego. Ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził B. Zakrzewski. Wrocław 1970, s. 239.

⁸³ Istotną pomocą w tym zakresie mogłyby służyć dwie książki: O. Lagercrantz, *Od piekieł do rajów. Dante i „Boska komedia”*. Przełożyła A. M. Linke. Warszawa 1970. (Na s. 201 czytamy: „Próbuję raz jeszcze: anioły są więc inkarnacjami ducha. [...] Aniołowie są poznaniem człowieczej możliwości wzniesienia się, osiągnięcia wyższego światła, większego autorytetu, zupełniejszego oddania temu Jedynemu, które coś znaczy. Aniołowie są siłą będącą w ruchu ku czemuś lepszemu.”) — K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, rozdz. *Anioły własne Jacka Malczewskiego* oraz „*Anioły stoją na rodzinnych polach...*” Malczewski w swej twórczości inspirował się zresztą wprost aniołami Lenartowicza.

przestrzeni — biblijnej i ludowej: „Pozbierała jabłka złote, / Zawołała na złotnika”. Poprosiła o wyrzeźbienie złotego kubka, który ma słać Boga — tak jak *Złota róża*, którą w początkach XIV w. papież Klemens V posłał księciu biskupowi Bâle. „Róża ta należy do atmosfery mitu, w której świat materialny lub rzeczywistość są jedynie odzwierciedleniem niematerialnej prawdy: prawdy, dla człowieka gotyku, Boga”⁸⁴. Poprzez porównanie *Złotego kubka* i *Złotej róży* ujawnia się istotny kontekst Lenartowiczowskiej poezji „nawnej”: łączy ona ludowość, dziecięcość, religijność z wizją średniowiecza jako epoki bezpośredniego, naturalnego stosunku do Boga, z rozumieniem sztuki średniowiecznej jako sztuki głębokiego, niczym nie zmaconego obcowania z boskością. Przypomina to charakterystyczne dla mediewizmu romantycznej koncepcje sztuki religijnej — nazareńczyków oraz takich pejzażyistów, jak C. D. Friedrich („Zachowaj w sobie czystość dziecka [...], prawdziwe dzieło sztuki może być tylko tworem duszy czystej”) i Ph. O. Runge („Trzeba, byśmy się stali dziećmi”)⁸⁵.

Prośba dziecka-sieroty zawiera w sobie to wszystko, o czym winna mówić na chwałę Bożą sztuka:

— Złotniczeńku, zrób mi kubek,
Tylko proszę, zrób mi ładnie.
Zamiast uszka ptasi dzióbek,
Moją matkę zrób mi na dnie,
A po przegach naokoło
Liść przeróżny niech się świeci,
A po bokach małe sioło,
A na spodku małe dzieci.

Rzeźbiony kubek (Lenartowicz, jak wiadomo, szczególnie cenił rzeźbę, a zwłaszcza roboty złotnicze, w których celowali Florentyńczycy) staje się wszechstronnym symbolem formy, naczyniem i zwierciadłem, czymś, z czego można się napić i w czym można ujrzeć świat. Narzucają się słowa Lukácsa, ujmujące zwięźle sens sztuki: „Forma jest najwyższym sędzią życia”⁸⁶.

Sierota wskazuje artyście cel tworzenia, bo to wybrane, niewinne dziecko samo ma powołanie artysty, gdyż czuje i wie, gdyż ma wycucie świętości sztuki, która rodzi się z czystości i z cierpienia. Tak, właśnie czystość i cierpienie tkwiły w sednie Lenartowiczowskiej „sierocej idylli”.

⁸⁴ M. Levey, *Wczesny renesans*. Przełożył A. Bogdański. Warszawa 1972, s. 19—20.

⁸⁵ Zob. P. Moisy, *Paysagistes romantiques allemands. Runge — Friedrich — Carus*. W: *Le Romantisme allemand. Textes et études publiés sous la direction de A. Béguin*. „Les Cahiers du Sud” 1949, s. 44.

⁸⁶ G. Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied und Berlin 1971, s. 248.

Nie ze względu na sztukę swej roboty — tego jest pewien, lecz ze względu na te właśnie intencje i zamierzenia sieroty, złotniczeńko pyta, kto kubek taki weźmie w ręce, kto godzien będzie pić z niego, kto ośmieli się „W złotym denku przejrzyć lice”. Czy sztuka taka zatem będzie mogła mieć swoich odbiorców, którzy w niej się odnajdą? I na to pytanie złotniczeńko otrzymuje prostą odpowiedź dziecka:

Sam Pan Jezus i anieli,
I Maryja, i dziewice.

Sztuka ze świętości wyrasta — i do świętości powraca. Wymaga więc wysiłku dążenia do świętości.

Ale w toku tego dialogu to nie dziecko, jak by wypadło z biegu rzeczy, to złotniczeńko się rozpłakał. W płaczu złotniczeńka ukrywa się największa tajemnica wiersza Lenartowicza. Wielu próbowało ten płacz wytłumaczyć, ale chyba najbliższy prawdy jest Paweł Hertz, pisząc o

całym dramacie tego wiersza, w którego epilogu największe i najtkliwsze piękno wymaga najwyższej świętości. Aby więc go dostąpić, trzeba ją osiągnąć. Trudno chyba o inny wiersz polski, w którym wyraźniej i prościej wyrażono by ów podstawowy dramat artysty⁸⁷.

Płacz złotniczeńka dowodzi, że sztuce towarzyszyć muszą cierpienia i łzy artysty, że naiwna niewinność, czysta świętość skrzywdzonego dziecka musi budzić odzew najgłębszego, wzniosłego, litosnego współodczuwania i że jedyna możliwa idylla w tym świecie — to właśnie idylla zraniona. Może zresztą złotniczeńko sam był sierotką? Z taką postawą i przekonaniem łączy się najściślej wręcz obsesja *poety-sieroty* u Lenartowicza. Od „socjologicznego” sieroctwa wsioowego dziecka przechodzi on do sieroctwa „metafizycznego” jako doli poety; mówiąc symbolicznym skrótem — od *Ducha sieroty* do *Złotego kubka*. Te dwa wiersze zawierają cały makrokosmos poezji Lenartowicza. Poeta-sierota to również poeta-tułacz: Polak bez ojczyzny, sierota bez matki. W tym porządku odczucie sieroctwa było jednym z najbardziej powszechnych w Polsce XIX-wiecznej. Lenartowicz na jego kanwie snuł swoje liczne wiersze sieroce. Aleksander Niewiarowski, trafnie chwytając charakter tej poezji, napisał:

Sam [Lenartowicz] nie przemawiał nigdy, ale za niego przemawiały i pola, i grusze siedzące na miedzach, i kwiaty rosnące w ogródkach wieśniaczych, i Paniątka Najświętsza... To znowu począł za niego wyrzekać jakiś ubożuchny sierotek za górami, co zwędrował już pół świata.

Niby nic mu nie potrzeba
Za wodami, za cudzemi,

⁸⁷ P. Hertz, *Lenartowicz*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 9.

Chciałby tylko krzynekę nieba
I wietrzyka z swojej ziemi ⁸⁸.

Rzeczywiście, poeta najchętniej utożsamiał się z sierotką.

Dlatego też Konopnicką jako poetkę mianuje „sierotką swoją”, a w jednym z listów do niej pisze te zastanawiające słowa o prawdziwym poecie: „Ubogie sieroty popatrzą za nim, ale się mu nie ucieszą, bo on pośród nich najrzeczywistszym sierotą i najgodniejszym serc ludzkich, więc im współzawodnictwo robi” ⁸⁹. Poeta to przymusowy sierota w świecie, nawet gdy ma rodzinę, dzieci, przyjaciół. Zwracano niejednokrotnie uwagę na wzmożone u Lenartowicza i nie uzasadnione rzeczywistym położeniem poczucie całkowitego sieroctwa, zwłaszcza w długim okresie florenckim, i przypisywano je chorobliwym wypaczeniom charakteru. Wydaje się jednak, że donioślejsze znaczenie miała tu głęboko przeżywana osobiście przez Lenartowicza kondycja poety-sieroty. Prawdziwy poeta nawet od własnych dzieci się odsunie, by w ukryciu ryknąć płaczem. „I znów przyjdzie jakiś powiew i tak mu serce usposobi, że błogosławić będzie sieroctwu swemu i samotności swojej, i łzom swoim, i ubóstwu swojemu [...]” ⁹⁰. Płacz złotniczeńka zatem to płacz artysty, płacz, bez którego Lenartowicz nie mógł wyobrazić sobie istnienia sztuki.

W innym jeszcze porządku interpretacyjnym biografia własna Lenartowicza — tak jak ją rozumiał i opowiadał — podsuwa wykładnię *Złotego kubka*. Posłuchajmy:

Lata moje od dzieciństwa do trzynastego roku [...] przeszły mi na wsi, wpośród nędzy, i to są lata mojej poetycznej szkoły. W polu, u pastuchów bydła, uczyłem się estetyki polskiej, u profesorów, z którymi razem w dołkach kartofle piekłem ⁹¹.

Wspomina też poeta, jak chronił się w lesie, prześladowany przez ojczyzna:

Uciekałem do pobliskiego lasu, gdzie w starym, wypróchniałym drzewie przesiadywałem, płacząc rzewnymi łzami. Były to moje dni narodowej poezji: chłopaki pasący bydło dzielili się ze mną pieczonymi kartoflami i cieszyli, jak mogli, biedną sierotę [...]. Poezja moja cała w tym wypróchniałym drzewie się

⁸⁸ W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*. Zebrał i opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1964, s. 264—265. Niezrozumiałe jest, dlaczego Gomulicki (s. 549, przypis) przypuszcza, że cytowana zwrotka ogólnie znanej *Jagody* („Po brzoźowym cichym lesie...”) może stanowić „fragment nieznaney redakcji wiersza *Duch sieroty*”.

⁸⁹ Konopnicka, *op. cit.*, s. 101.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cyt. za: Biegeleisen, *op. cit.*, s. 4.

poczęła, do którego jakże często myśl moja powraca — jeżeli wierszyki te poezją nazywać się godzi, chłopskie, nieuczzone...⁹²

Przecież te wypowiedzi zawierają biograficzną figurę *Złotego kubka*: małe dziecko, sierota, opuszczony i poniżony — i cudowny świat prostej poezji jako pocieszenie i ocalenie, i prawda najgłębsza.

Lenartowicz umieścił ogród Hesperyd na ziemi mazowieckiej i kazał cudownej jabłoni rodzić złoty owoc dla dziecka-sieroty: owoc poezji wzniosłej, niewinnej, szlachetnej i czystej, poezji sierocej, bo taką jest wedle niego każda prawdziwa poezja. Potrafił narzucić swej poezji i jej odbiorcom spojrzenie dziecka i ludu, dziecka-ludu. Spojrzenie nasycone głębokim symbolizmem, poruszającym najbardziej pierwotne i elementarne odczucia życia i śmierci. Lenartowiczowska poezja sieroca osnuta na pieśni ludowej jest częstokroć bardziej autentyczna w swej świeżości i pierwotności niż sama poezja ludowa: oto triumf poety. Jeden z wielkich mitów romantycznych — mit naiwnej poezji natury, ludu i dziecka — dzięki Lenartowiczowi stał się słowem-ciałem.

⁹² Cyt. za: J. Nowakowski, *Lenartowicz*. W: Lenartowicz, *Poezje* (1968), s. 11.