

# Lidia Ignaczak

---

## Kalinowa godzina pana Teofila

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 109-123

---

2003

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lidia Ignaczak

## KALINOWA GODZINA PANA TEOFILA

Ileż płomiennych uczuć zostało przekazanych bez chłodnego udziału słów.

J. J. Rousseau, *Nowa Helotza*

To nie intencja, jaką wkładamy w słowa, broni naszego mówienia i ratuje je przed brakiem sensu, ale broni je i ratuje ład, jaki do wypowiedzi potrafimy wnieść, i większa lub mniejsza przejrzystość, z jaką ukazujemy racje skłaniające nas do mówienia.

N. Chiaromonte, *Od milczenia do słów*

### 1. Zwodnicza prostota

„Teofil Lenartowicz, słodki «lirnik mazowiecki». Któż się dziś o niego troszczy!”<sup>1</sup> – konstatował w 1929 roku Tadeusz Żeleński-Boy. Poczucie poetyckiej marginalności nękało samego Lenartowicza emigranta, i to mniej niż katar płucny, fluksja bronchialna i kamica nerkowa. W korespondencji wysłanej do Tekli Zmorskiej z florenckiego odosobnienia ze smutkiem stwierdzał, że w hierarchii poetów polskich znalazł się „pomiędzy szarym końcem”<sup>2</sup>.

A przecież doświadczył popularności: chętnie umieszczano jego liryki wśród najmodniejszych literackich rozmaitości w noworocznikach war-

---

<sup>1</sup> T. Żeleński-Boy, *Plotki starego lirnika*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu (1852-1940)*, wybór, noty, przypisy, wstęp P. Hertz, Kraków 1976, s. 604.

<sup>2</sup> Fragment listu Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej z 20 października 1877 roku (*Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej (1861-1893)*), z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie napisał S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 228).

szawskich<sup>3</sup>, jego piosenki były niezbędnym ornamentem salonowych spotkań<sup>4</sup>, inscenizacji teatralnych oraz występów śpiewaków podwórkowych<sup>5</sup>.

Ten rodzaj akceptacji nie wystarczał jednak Lenartowiczowi. Pragnął on również uznania środowiska literackiego, które raz chwaliło świeżość i rzewność „wierszy wiewnych”<sup>6</sup>, innym razem ganiło „pieszczotliwość niemęską”<sup>7</sup>; raz zachwycało się prostotą i czystością „niestrojnych piosenek wiosnianych”<sup>8</sup>, by za chwilę zarzucić im czułośćkowość i tkliwość manieryczną<sup>9</sup>.

Taką zmienność ocen Lenartowicz komentował – nie bez śledzienniczej złośliwości – w jednym z listów:

Koźmian nazywa mnie głupcem, Klaczko głupcem i Moskałem, Kraszewski w Warszawie jezuitą. Siemiński powiada, że znam chłopów z wycieczek spa-

<sup>3</sup> Por. J. Kamionkova, *Almanachy literackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, studia pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 157.

<sup>4</sup> Por. P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959 (autorka wspomina poniedziałkowe spotkania w salonie Niny Łuszczewskiej i śpiewy Ignacego Komorowskiego, który zasłynął jako kompozytor melodii *Kaliny*, a „zgaśł przedwcześnie na piersiową chorobę”, s. 41); J. Łuszczewska, *Pamiętniki. 1834–1897*, wstęp i przypisy J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 60–61 (Łuszczewska potwierdza występy Komorowskiego i Lenartowicza na towarzyskich spotkaniach w domu rodziców); F. Kostrzewski, *Pamiętniki*, Warszawa 1891, s. 119–120 [nie tylko przypomina o poniedziałkach u Łuszczewskich, ale również o występach Komorowskiego na słynnych piątkach u handlarza win Edwarda Koelichana, róg Długiej i Przejazd, gdzie bawiono się muzykowaniem, układano szarady z żywych osób, jak również żywe obrazy]; Gomulicki (przypis do tekstu W. Gomulickiego, *Trzy kaliny: Lenartowicza, Komorowskiego, Święckiego*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu*, s. 510) przywołuje za Henrykiem Biegeleisenem (*Lirnik mazowiecki*, Lwów 1913, s. 21) fragment wspomnień Wojciecha Grochowskiego, który miał okazję słyszeć, jak Lenartowicz deklamował własne wiersze i był pod wrażeniem wykonania *Kaliny*, które uświetniło wieczór towarzyski zorganizowany ze względu na dziewięcioleniego wirtuoza – skrzypka Henryka Wieniawskiego.

<sup>5</sup> Zwraca na nie uwagę Zbigniew Adrjański w *Złotej księdze pieśni polskich* (Warszawa, 1997, s. 102), również przypominając, że *Kalina* była piosenką-zaklęciem w zagrożonej w 1847 roku epidemią cholery Warszawie (Adrjański powołał się na książkę Stanisława Wasylewskiego, *Życie polskie w XIX wieku* [Kraków 1962, s. 303–304], z której, prawdopodobnie, przejął niezbyt precyzyjną informację o miejscu pierwodruku *Kaliny* – zamiast wskazanego adresu: „Niezapominajka” 1844, powinno być: „Niezapominajki. Noworocznik na rok 1845”).

<sup>6</sup> J. Klaczko, *Do Teofila Lenartowicza*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu*, s. 26.

<sup>7</sup> S. Tarnowski, *Teofil Lenartowicz*, [w:] jw., s. 342.

<sup>8</sup> T. Lenartowicz, *Pamięci Ignacego Komorowskiego*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1972, s. 158.

<sup>9</sup> Por. K. Ehrenberg, *Teofil Lenartowicz*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu*, s. 212–213.

cerkiem za Warszawę, inni znowu powiadają, że jestem jedynym śpiewakiem ludu, że jestem kochany od wszystkich *etc. etc.* Ten sam nawet Koźmian kiedy indziej nazywa mnie Beato Angelico da Fiesole i Łukaszem z Leydy. [...] Klaczo prawi, że mam śpiewność Szopena i wykwintność Getego. [...] wiem, jak mnie sądzą, najczęściej wedle usposobienia żołądka.<sup>10</sup>

Podczas gdy krytyka dociekliwie analizowała zalety i mankamenty utworów Lenartowicza, publiczność teatralna po prostu je kochała, czego ślad znajdujemy w zapiskach prasowych drugiej połowy XIX wieku. Oto powszechnie było wiadomo, że Lenartowiczowska *Wiochna* należy do recytatorskiego repertuaru Heleny Modrzejewskiej, więc gdy widzowie ujrzeli sławną aktorkę w jednej z ról w *Widmach* Moniuszki<sup>11</sup>, po zakończeniu spektaklu spontanicznym skandowaniem: *Wiochna! Wiochna!*, wymusili na artystce wykonanie tego właśnie utworu<sup>12</sup>. Można powiedzieć, że Warszawę ogarnęło deklamacyjne szaleństwo, jako że ustalony przez Modrzejewską model recytacji *Wiochny* naśladowany był przez „rozliczne panienki i damy przy wszelakich okazjach w trzech zaborach” (*ib.*, 143) – wiersz ten stał się „nieuchronnym” utworem okolicznościowym.

Lenartowiczowskimi strofami inkrustowano sceniczne wykonania dramatów innych autorów<sup>13</sup>, włączano je do teatralnych quodlibetów, niejedno-

<sup>10</sup> Fragment listu Lenartowicza do Zmorskiej z 15 października 1861 roku (*Listy Teofila Lenartowicza do...*, s. 22).

<sup>11</sup> Inscenizację „scen lirycznych” *Widm* (fragm. II cz. *Dziadów* Mickiewicza) przedstawiono w ramach koncertu na dochód Stanisława Moniuszki 29 listopada 1868 roku; obok Modrzejewskiej wystąpili Salomea Palińska i Jan Chęciński; podaje za: J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1977, s. 92.

<sup>12</sup> O zdarzeniu tym donosił „Dziennik Warszawski” z 15 listopada 1868 roku (zob. *Żywot Modrzejewskiej*, s. 91-92).

<sup>13</sup> Dla przykładu – gdy przygotowywano w roku 1870 pierwsze na Śląsku polskie przedstawienie, organizujący je członkowie Towarzystwa Polsko-Katolickiego włączyli do sztuki Karola Miarki *Żnawi* piosenkę Lenartowicza *Hulan* (premiera 16 stycznia 1870 roku), co „utorowało jej drogę na Śląsk, a następnie do śląskich śpiewniczków” (podaje za: *Teatr Polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, pod red. T. Siverta, Warszawa 1982, s. 689).

Pośrednio – choć brakuje wskazan, w jakim rodzaju inscenizacji była wykorzystywana – teatralną karierę Lenartowiczowskiej *Kaliny* w drugiej połowie XIX wieku poświadczają śpiewniki Józefa Cybulskiego – aktora i dyrektora teatrzyków prowincjonalnych – odnotowującego wszystkie te utwory, które upowszechniły się wśród publiczności za sprawą udanych przedstawień teatralnych (zob. *Śpiewnik polski zebrany i ułożony przez Józefa Cybulskiego*, Warszawa 1899; *Najpopularniejszy śpiewnik warszawski zebrany i ułożony przez Józefa Cybulskiego jubilatowi 50-letnia pracy na scenie Ojczyzny w roku 1908*, Warszawa 1911).

krotnie recytowano jako efektowny bis koncertowy albo deklamowano dla urozmaicenia inscenizacyjnych anaktów<sup>14</sup>.

Według czujnego i sceptycznego Cypriana Norwida, owemu szybkiemu upowszechnianiu „błogosławionych pieśni kalinowych”<sup>15</sup> sprzyjało to, że „duch się [w nich] w harmonię męką nie układa” (*ib.*). Poeta przewidywał, że konsekwencją „subtylizowania najeteryczniejszych wdzięków tklivości”<sup>16</sup> na kanwie swojskich motywów tematycznych może być tylko melancholijne odurzenie narodu (odwzorowane później przez Wyspiańskiego w figurze chocholego tańca). Przekonany, że „jak każde złe i fałsz każdy piosenkami się zasypuje i ceruje, zarabia a unika sądu” (*ib.*, 345), Norwid uparcie powracał do demaskowania niedoskonałości Lenartowiczowskiego modelu liryki, argumentując, że poecie nie wolno ograniczać się do obłaskawiania emocji czytelnika, że w poetyckiej strofie należy stawiać odbiorcy intelektualne wyzwania. Miał nadzieję, że „po poezji pejzażów i fletów pasterskich” również jego kierunek „zasłuży na nieco wziętości przez samą konieczność – sensu”<sup>17</sup>.

W Norwidowskim sposobie odczytywania utworów Lenartowicza pojawiły się wszystkie te elementy, które później wytyczyły charakterystyczną w historii literatury linię interpretacyjną twórczości „lirnika mazowieckiego” – poprzez jej śpiewność, ludowość i społeczne przesłanie. Zawierzono przekonaniu, że wyrażanie przez poetę „w sposób najczystszy rzeczy najprostszych”<sup>18</sup> zapewnia interpretacyjną przystępność poszczególnych tekstów. Do dziś traktujemy strukturę świata przedstawionego piosenek Lenartowicza jako oczywistość, utwierdzani w trafności własnego sądu przez samego poetę, który zapewniał: „ja prosty jak chłop i czasem pocieszny jak

<sup>14</sup> Jak informował „Kaliszanin” z 1892 roku (nr 15, 16, 18), Towarzystwo dramatyczne Juliana Grabińskiego wystawiło 25 lutego 1892 roku w Teatrze Zimowym N. Golińskiego dwie sztuki: [E. Labich i A. Duru], *Czy trzeba powiedzieć?* (komedia w 3 aktach) i J. Offenbach, *Czarodziejskie skrzypce* (opera w 1 akcie); w antrakcie deklamacje wiersza T. Lenartowicza przez sześciolletnią Mańnię Żołopińską (podają za: *Teatralia kaliskie. Materiały do dziejów sceny kaliskiej (1899–1970)*, wybór, oprac. i wstęp S. Kaszyński, Łódź 1972, s. 461).

<sup>15</sup> „Błogosławione pieśni malinowe / Błogosławione pieśni kalinowe” – tak rozpoczynają się Norwidowskie *Próby (Jako wstęp do «zarysów obyczajowych pięciu»)*, cyt. za: C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomułcki, Warszawa 1968, t. 1, s. 241.

<sup>16</sup> Fragment listu do Marii Trębackiej z 15 września 1856 (C. Norwid, *op. cit.*, t. 5, s. 344).

<sup>17</sup> Fragment listu do Józefa Ignacego Kraszewskiego z około 15 maja 1866 roku (*ib.*, s. 578).

<sup>18</sup> P. Hertz, *Wstęp [w:] Głosy o Lenartowiczu*, s. 7.

dziecko"<sup>19</sup>, albo: „ja chłop jestem, jakaś dusza słowiańska, która się obudziła nad Wisłą i po staro-kmiecu śpiewa”<sup>20</sup>.

Może jednak nie należy ufać nadmiernie oczywistości i czasem podać ją w wątpliwość, jak uczynił Jean Starobinski<sup>21</sup>, podejrzliwie badając wewnętrzną logikę i niekonsekwencje wywodów Rousseau filozofa i Rousseau powieściopisarza? Może tym razem właśnie w opisywaniu jasnej i prostej twórczości Lenartowicza warto uwzględnić kategorię, co do której Starobinski był przekonany, że „istnieje tylko po to, by pozwolić ukazać się czemuś” (jw. 306) – kategorię przejrzystości.

Przystępując do fakturalnej analizy tak zwyczajnej w swej prostocie piosenki jak *Kalina*, nie sposób nie odczuwać niepokoju: czy w akcie rozpoznawania funkcji, jaką pełni strukturalna przejrzystość, odsłonimy coś nowego, zaskakującego? Czy możliwe jest wykroczenie poza obowiązującą od lat interpretację tego wiersza jako utworu, który jest „w swym istotnym sensie wyrazem serdecznego współczucia dla chłopskiej niedoli, dla «sieroctwa ludu»”<sup>22</sup>, utworu, którego autor uczynił „rodzinną przyrodę jedyną powiernicą i wierną strażniczką chłopskiej doli” (*ib.*)?

## 2. Dziwna piosenka

*Kalina*. Pokolenie Wiktora Gomulickiego znalazło ją na pamięć (a on sam uznawał za poetyckie arcydzieło<sup>23</sup>), dzisiaj zaś przypomiana z filologicznego obowiązku, uwięziona jest w zapisie nutowym jakby w oczekiwaniu na spełnienie pragnienia Lenartowicza, by „kiedyś w spokojniejszym czasie” jego ludowe piosenki znalazły „ocenę właściwą”<sup>24</sup>.

Zbigniew Adrjański umieścił *Kalinę* w *Złotej księdze pieśni polskich wśród „trzech dziwnych” pieśni okresu międzypowstaniowego*<sup>25</sup>, nie ob-

<sup>19</sup> Autocharakterystyka Lenartowicza z jego listu do Zmorskiej z 18 kwietnia 1874 roku (*Listy Teofila Lenartowicza do...*, s. 141).

<sup>20</sup> List z 27 października 1877 roku (jw., s. 228).

<sup>21</sup> Zob. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000.

<sup>22</sup> J. Nowakowski, *Wstęp*, [w:] T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, s. XXII-XXIII: wszystkie cytaty z *Kaliny* za tą edycją.

<sup>23</sup> W. Gomulicki, *op. cit.*, s. 506-507.

<sup>24</sup> *Listy Teofila Lenartowicza do...*, s. 228.

<sup>25</sup> Obok *Kaliny* znalazły się w tym rozdziale: pieśń Józefa Nikorowicza/Kornela Ujejskiego *Z dymem pożarów* oraz *Marsz Mierosławskiego*, utwór Ludwika Mierosławskiego napisany do popularnej melodii pochodzącej z *Łucji z Lammermoor* Gaetano Donizettiego (zob. Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich. Pieśni. gaudy, opowieści*, Warszawa 1997, s. 102-107).

jaśniając owej dziwności. O trafności tego epitetu przekonuje mnie czasoprzestrzenne uporządkowanie kalinowego świata. Oto niby arkadyjski pejzaż: ustronny gaj z przepływającym potokiem, no i wiejski grajek melancholijnie koncertujący pod wybranym drzewem. Ale choć poeta stworzył ten krajobraz korzystając z folklorystyczno-sentymentalnej rekwizytorni, nie ograniczył się do skopiowania sielankowego schematu, ale go przetransponował. Podczas gdy w sielankowym modelu pejzaż zawsze służył wizualizacji uczuć bohaterów, w piosence Lenartowicza pełni również inne funkcje.

Z lukrecjańską metodycznością<sup>26</sup>, choć nie w mikroskopowym zbliżeniu, poeta przedstawił leniwe przeobrażanie się dostępnej wzrokowemu oglądowi materialności:

Rosła kalina z liściem szerokim,  
Nad modrym w gaju rosta potokiem,  
Drobny deszcz piła, rosę zbierała,  
W majowym słońcu liście kapała. (18)

Wiosną „kalina liście zielone miała”, a jesienią „wszystkie swoje liście rozwała”; „w lipcu korale miała czerwone”, a jesienią „żywe korale wrzuciła w wodę” (18-19). Temporalność świata natury zasugerowana została przez dokładny zapis zmienności życia wybranego elementu krajobrazu – kalinowego krzewu. Najpierw za sprawą koncentrycznego ruchu wiosennej fermentacji i letniego dojrzewania stopniowo odsłania się kalinowe piękno, które następnie będzie musiało poddać się destrukcji jesiennego przesilenia, doprowadzającego do rozpadu spoistości idyllicznego świata.

Zobrazowany przez Lenartowicza wymiar bytu nazwałabym za Janem Jakubem Rousseau „życiem bezpośrednim” – mogącym równie dobrze istnieć poza jakimkolwiek sensem, jak i mogącym go ukrywać pod pozorną

<sup>26</sup> Pozwoliłam sobie na podobne zestawienie, pamiętając, że Lukrecjusz opisuje przede wszystkim mikroświat i uzasadnia wszelkie zmiany porządku materii ruchem atomistycznym, a tego nie znajdziemy w utworze Lenartowicza; wskazane różnice metodologiczne nie unieważniają łączącego wymienionych autorów podobieństwa – obaj są poetami przeobrażania się fizycznego konkrety i obu łączy przeświadczenie, że „nie można lęku duszy i ciemnej bytu zagadki / Promieniem słońca rozjaśnić, ni blaskiem gładkim” (cyt. za: K. Leśniak, *Lukrecjusz*, Warszawa 1985, s. 143); por. z listem Lenartowicza z 18 lutego 1866 roku, w którym wyklada Zmorskiej swój pogląd na nieuchronny w życiu związek sprzecznych wartości: „Nie wierzę w jedną nutę w życiu, smutną czy wesołą, albowiem z rozmaitych się składa, a kto wiecznie się śmieje, szalony, a kto wiecznie płacze, lepiej żeby nie żył. Po co sobie melancholią gwałtownie nawoływaną suszyć kości – powiada Stary Job – dosyć ma każdy dzień na swej nędzy” (*Listy Teofila Lenartowicza do...*, s. 48).

bezcelowością przemian. Zaskakujące jest, że chociaż mamy do czynienia z opisem materialnych konkretów, nie sposób nie zauważyć braku jednej z niezbędnych cech substancjalności – fizycznego ciężaru.

Niewątpliwie, przedstawienie kalinowego gaju w jego zmienności czasowej przyczyniło się do podkreślenia owej fizycznej lekkości, ale jej źródłem podstawowym jest silne skonwencjonalizowanie opisu natury. W rezultacie tego zabiegu powstała swoista mityczna przestrzeń doskonale chroniona przed dociekliwością pedantów, żądających potwierdzenia, że ład tekstu literackiego jest wynikiem mimetycznego przeniesienia poszczególnych elementów ze świata rzeczywistego. Umowność kalinowego gaju nie pozwala czytelnikowi na doprecyzowanie realiów takich choćby, jak gatunek kaliny, która była przedmiotem poetyckiego opisu: czy była to kalina hordowina (*viburnum lantana*), kalina japońska (*viburnum plicatum*), kalina koralowa (*viburnum tinus*) czy może kalina sztywnolistna (*viburnum rhytidophyllum*)? Emblematiczność kalinowego krzewu jest dlań zabezpieczeniem przed próbami botanicznej klasyfikacji i jednocześnie sposobem wymknięcia się fizycznemu ciężarowi.

Próbował Lenartowicz uczynić z lekkości estetyczną broń – miała być ona sposobem przekonującego objaśniania spraw narodowych, pomocą w jasnym wyłożeniu Lenartowiczowskiej koncepcji historiozoficznej, a stała się – jak w wypadku *Gladiatorów* – przedmiotem krytyki. Poeta usiłował bronić swego stanowiska:

Innemu dane zostało zwyciężyć,  
Więc cześć zwycięstwu.  
Mnie dane było lekkością zaciężyć  
Polskiemu męstwu.

A ja myślałem, że tę lekkość ptaszą  
Skrzydło żurawi,  
Na postrach wrogom w czystą zbroję naszą  
Husarz oprawi.<sup>27</sup>

Choć tak rozumiana lekkość nie spełniła przypisywanej jej przez poetę funkcji, utworami słowno-muzycznymi Lenartowicz wykazał inną jej wartość – była skutecznym sposobem reagowania na ciężar życia i nieprzejrzystość świata. Jeśli uwzględnimy częstotliwość, z jaką „lirnik mazowiecki” odwoływał się do tej kategorii estetycznej, można uznać Lenartowicza za

<sup>27</sup> Do\* [Cypriana Norwida], [w:] *Listy Teofila Lenartowicza do...*, s. 167–169 (podkreśl. l. l.).



poetę, dla którego „lekkość jest sposobem widzenia świata”<sup>28</sup> i myślenia o nim.

### 3. Fabularny desień

Mógłby kalinowy gaj przeobrażać się poza językowym nazwaniem, ale Lenartowicz ustawił na progu tego kameralnego świata Narratora-Observatora (może to jakiś bard, lirnik wędrowny?). Znieruchomiły, wpatruje się on w idylliczny pejzaż, przydając „życiu bezpośredniemu” walor refleksyjności. Staje się „skamieniałym wzrokiem”<sup>29</sup>, niejawnym spojrzeniem, w którym łączą się dwie perspektywy: indywidualnego wartościowania i zbiorowych przeświadczeń. Subiektywizm widzenia ujawnia się w emocjonalnym ukierunkowaniu uwagi Obserwatora na wybrany element krajobrazu, czego efektem jest szczegółowa charakterystyka roślinno-dziewczęcego bytu obok enigmatycznej prezentacji chłopca, esencjonalnie wyrażającego swoje istnienie w muzykowaniu. To wyobraźni Narratora zawdzięczamy nierozzerwalne połączenie losów obojga bohaterów. W analitycznym komentarzu do *Kaliny* Stanisław Zdziarski przekonywał, iż to wierzenia chłopskie są źródłem poszukiwań przyczynowo-skutkowych związków między zjawiskami całkowicie ze sobą nie związanymi<sup>30</sup>. Wydaje się jednak, że tego mechanizmu nie można uznać za wyróżnik wyłączenie kultury wiejskiej, że odzwierciedla się w nim każdy proces indywidualnego emocjonalnego wyboru. Przekonuje o tym odnotowana przez Krystiana Lupę rekonstrukcja takiego oto zdarzenia:

Kiedyś siedząc na ławce w parku słuchałem fortepianu. I on był sercem... Przechodzący obok człowiek w szarym płaszczu wszedł w moment opowieści muzycznej. Teraz ta fraza będzie dla mnie już zawsze wejściem człowieka w szarym płaszczu, ze zmęczoną twarzą i silnym nieobecny wzrokiem wpatrzonym przed siebie. Dzięki niemu tak silnie i wyraziście zapamiętałem muzykę – a dzięki muzyce – jego! [...] Zmysłowy konkret przestrzeni, jej elementy, z którymi zawieram tajemne przymierze, będą ucieleśnieniem mego uczucia.<sup>31</sup>

Sercem opowieści Lenartowiczowskiego Narratora jest niewątpliwie czarowna kalina/dziewczynna, której uroda zniewoliła imaginację Obserwatora

<sup>28</sup> I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk-Warszawa 1996, s. 15.

<sup>29</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, s. 302.

<sup>30</sup> S. Zdziarski, *Teofil Lenartowicz*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu*, s. 416.

<sup>31</sup> K. Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, wstęp i oprac. M. Waś-Klotzer, Kraków 1994, s. 50.

tak silnie, że gdy w polu widzenia znalazł się również Jaś smętym śpiewem manifestujący swe istnienie, z szukającej logicznego objaśnienia zdarzeń wyobraźni Narratora wysnuła się opowieść o miłości niespełnionej.

Z kolei o przynależności Narratora do zbiorowości świadczy jego częste odwoływanie się do stereotypowej metaforyki i schematów obrazowania – do wspólnoty językowej świata widzialnego (np. potok zawsze jest mody, bohaterowie często przeglądają się w zwierciadle wody, głos zawsze niesiony jest po rosie itd.). Głos zbiorowości najintensywniej współbrzmi z subiektywizmem Narratora w słowach: „Biedna kalina, znać go kochała”, wyrażających współczucie dla cierpiącej po śmierci Jasia-grajka bohaterki oraz dążenie do hipotetycznego uzasadnienia wszelkich niewerbalnych znaków, by opowieść zyskała znaczeniową spójność.

#### 4. Kalinowa dziewczyna – chłopiec kalinowy

Z upodobaniem powracał Lenartowicz w kolejnych utworach do śledzenia procesu stopniowego dojrzewania dziewczęcości i przeobrażania jej w kobiecość.<sup>32</sup>

Portret kaliny, która „stroiła się jak dziewczę młode” i „jak dziewczyna w gaju czekała”, jest jedną z pierwszych Lenartowiczowskich prób przedstawienia transgresji niewinności. Narrator szczegółowo opisał panięńską toaletę kaliny: jej kąpiel w majowym słońcu, zbieranie rosy, dekorowanie czerwonymi koralami, rozczesywanych codziennym wiatrem włosów-gałczy. Jest w tym obrazie rokokowy wdzięk beztroski, podkreślający narcystyczną samowystarczalność kaliny/dziewczyny. Początkowo bohaterka jest skoncentrowana wyłącznie na własnym odbiciu w wodzie i zadowolona, że kryniczna przejrzystość oddaje jej spojrzeniu wizerunek stopniowo doskonałego roślinnego piękna (nie wolno zapomnieć o etymologicznym pochodzeniu słowa *kalina*, prawdopodobnie wywodzącego się od greckiego *kallimos*, ‘piękny’).

Egotyczne samozadowolenie kaliny zniknie, gdy do idyllicznego ustroja wkroczy „płaczący śpiewem”<sup>33</sup> Jaś. Odtąd życie kaliny będzie ogniskować się wokół codziennych spotkań z chłopcem, którego obecność wyrosła z poetyckiego napomknienia: nie scharakteryzowanym z wyglądu, tajemni-

<sup>32</sup> Zob. wiersze: *Nasza dziewczyna, Moja piosnka, Zgaduj, zgadula, Przywitanie, Jak to na Mazowszu, Mały świątek, Wiochna, Dziewczyna, Moja nuta, Kapryśna, Mazur za wołami, Jagoda, Wspomnienie do L. K., Józia, Do mojego grajka*.

<sup>33</sup> Określenia tego używali Grecy w odniesieniu do śpiewu słowika, ptaka wyśpiewującego zmierzch (zob. A. M. Kempniński, *Słownik mitów muzycznych*, Poznań 2002).

czo ukrytym w cieniu kalinowych liści i ujawniającym swoje istnienie – jak słowik – w nabrzmiałym emocjami śpiewie. Jego śmierć będzie początkiem rozpadu idyllicznego ładu.

Przypomnieć trzeba, że na scenę sentymentalnej Arkadii śmierć nie wkraczała ostentacyjnie – stała ona, zgodnie z zasadą *decorum*, za kulisami teatru zdarzeń i przywoływana była wspomnieniem, do którego pretekstem stawał się jakiś nagrobek czy cokół z umieszczonym nań epitafium. Natomiast w utworze Lenartowicza – według praktyki twórców ludowych – pokazany został moment nagłego wtargnięcia śmierci do świata pozornej harmonii. Przez chwilę można poddać się wrażeniu, że śmierć nieodwracalnie wykradła zielen kalinowych liści, by zużyć ją na trumnę dla smętnego śpiewaka. Taka bezpowrotność cechuje wiele innych Lenartowiczowskich historii o nieszczęśliwym dziewczęńskim miłowaniu, gdy nie umiejąca znieść rozłąki z ukochanym panna zatracą się – jak bohaterka *Tęsknoty* czy *Piosnki* – w marzeniu o śmierci albo – jak Halina z *Branki* – podąża drogą Szekspirowskiej Ofelii:

Srodkiem wody płynie dziewczę w sukieneczce białej,  
Kalinowy liść z jej głowy fale oberwały,  
Białe róże płyną, oderwane falą,  
Szare ptaszki nad umarłą w powietrzu się żalą.<sup>34</sup>

Jednak w Lenartowiczowskiej *Kalinie* owa nieodwracalność dotyczy tylko jednego z bohaterów – losu kalinę/dziewczyny nie przypieczętuje poeta tragicznym w swej ostateczności zakończeniem. To prawda, że kalinowa uroda powróci do źródła płynnej bezforemności, w symbolicznym geście oddania czerwonych koralów wodzie wyrażając melancholijne poddanie kalinę/dziewczyny nieuchronnej zmienności, ale jej życie będzie trwać, wpisane w cykliczny rytm pór roku: znowu wiosną kalina przemyje oczy rosą, zachwyci w maju kwietnym powabem i... może zakocha się...?

Z napięcia między dokładnością opisu wybranych elementów świata przedstawionego a szkicowością pozostałych ujęć rodzi się pokusa dopowiedzenia tej historii. Tak więc Wiktor Gomulicki zapewniał, że *Kalinę* należy odczytywać jako pieśń o miłości wzajemnej: „Toż samo czułe serce, które bije w gajku, posiada i krzew kaliny. Chłopiec kocha kalinę, kalina kocha chłopca”<sup>35</sup>. Natomiast Michał Zięba, wskazując na ludowy rodowód motywu kalinę, podkreślał, że „śpiewana sobie” żalosa piosenka Jasia powinna być

<sup>34</sup> T. Lenartowicz, *Branka*, [w:] *Wybór poezji*, Kraków 1876, t. 4, cz. VI, s. 44.

<sup>35</sup> W. Gomulicki, *op. cit.*, s. 506.

rozumiana jako zapowiedź śmierci chłopca.<sup>36</sup> To tylko wybrane przykłady charakterystycznego mechanizmu interpretacyjnego, który polega na objaśnianiu poetyckiej czasoprzestrzeni *Kaliny* jakby obowiązywała w niej Leśmianowska Zielona Godzina, kiedy to: „Wszystko widzi się! Wszystko pełni się po brzegi / Czarem odbić wzajemnych!”<sup>37</sup>. Komentatorzy charakteryzowali kalinowy gaj tak, jakby wszystkie elementy świata przedstawionego musiały się warunkować. A przecież nie jest niemożliwe i takie odczytanie, w którym Kalinowa Godzina naznaczona będzie uczuciową „asymetrycznością”. Może grajek, chroniąc się w cieniu kaliny, nie dostrzega i nie docenia jej urody...? Może pochłania go wyłącznie muzykowanie...? Może w jego graniu i śpiewaniu, w których nie sposób ustalić adresata, mieszczą się wszystkie historie o niespełnionej miłości i tęsknota za nie upostaciowanym, idealnym kochaniem...? Ponieważ z niedopowiedzenia może wyrosnąć tylko domniemanie, proponuję, by uwzględnić wśród licznych hipotez i tę o miłości jednostronnej.

W sentymentalnych utworach przedstawiających miłość bez wzajemności „Izawy kochanek” miał szansę złagodzenia rozczarowania wywołaniem z pamięci czasu spędzonego wspólnie z wybranką (nawet jeśli było to doświadczenie z niewdzięczną Palmirą, warto było wspominać!). W piosence Lenartowicza zanim miłość kaliny/dziewczyny całkowicie wykrystalizuje się, już odkształca ją bezpowrotna rozłąka z ukochanym – to uczucie bez możliwości realnego sprawdzenia, bez szansy na uzewnętrznienie. Podczas gdy miłość sentymentalna korzystała z retorycznej oprawy, a każde wyznanie przepelnione było emfazą, w *Kalinie* falujące pod powierzchnią materii emocje nigdy w pełni nie wyzwołały się. Nawet gest odrzucenia przez kalinę atrybutów urody nie jest właściwie miłosnym wyznaniem, ale w swoim spóźnieniu wyłącznie oznaką rozżalenia i wyrazem nostalgicznej rezygnacji.

Przedstawiająca kształtowane w dyskretnym ukryciu uczucia, pozbawiona melodramatyzmu piosenka Lenartowicza/Komorowskiego powracać będzie zawsze w tonacji „uśmiechniętego żalu”<sup>38</sup> i w leksykalnym nieskomplikowaniu, które pozwala wyobrazić sobie, że pod ręką samouka-Lenartowicza mógł spoczywać XVIII-wieczny traktat poetycki Boileau, który zalecał poetom, by ich idylle i eklogi kusily „bez zbytku” i „nigdy wielkim słowem uszu nie wystraszały”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Zob. M. Zięba, *Liryka Teofila Lenartowicza wobec pieśni*, Wrocław 1983.

<sup>37</sup> B. Leśmian, *Zielona Godzina*, [w:] *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, wyd. 2., Wrocław 1983, s. 16.

<sup>38</sup> Określenie Starobinskiego (*op. cit.*, s. 112).

<sup>39</sup> N. Boileau-Despréaux, *Sztuka poetycka*, Pieśń II, przeł. A. Stepnowski, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia*

## 5. Wariacje kalinowe

W wydaniu *Poezji* z 1858 roku Lenartowicz opatrzył *Kalinę* mottem:

Czego ty, kalino, smutna?  
Bo młodego Jasia nie ma.  
Powiastka ludowa

wskazując na folklorystyczną proveniencję swego utworu.

Motyw kaliny pojawiał się w pieśniarstwie ludowym w kilku znaczeniach, ale zawsze osnową był temat przemiany beztroskiej dziewczęcości w kobiecość naznaczoną gorzkim życiowym doświadczeniem.

Odnajdujemy więc kalinę w typowo zalotnych i weselnych piosenkach jako kwiat uczuciowych wyborów – kwiat, który swoim kwitnieniem sygnalizował, że kończy się etap dziewczynskiej samowystarczalności:

Ja kalinę łomala  
Na ulana wołala  
Ja kalinę, mój serdeńko łomala  
Na ulana, mój serdeńko wołala<sup>40</sup>

albo:

Trzy latka, trzy latka kalina pękała,  
Nie wie ojciec, matka kogo ja kochała.  
A na czwarty roczek kalina rozkwita,  
A tata się z mamą o kochanie pyta.<sup>41</sup>

---

*wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 38.

<sup>40</sup> O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, obyczaje, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 16, Warszawa 1962, s. 423.

<sup>41</sup> Cyt. za: *Słownik ludowych stereotypów*, Wrocław 1980. Przywołany fragment pieśni pochodzi ze zbioru Andrzeja Oleszczuka, *Pieśni ludowe z Podlasia* (Wrocław 1965). Do tej grupy pieśni zalotnych i weselnych zaliczyć trzeba odnotowane przez Kolberga (*op. cit.*, t. 28, Warszawa 1964) utwory: „Zażądała Marysienka / kalinowego wianusienka”, s. 209; „A w wiśniowym sadeńku / Kalinenka stoją”, s. 214; „Rąbała Kasia kalinę / puściła wołki w jerzynę”, s. 272 (pisownia oryginalna ze zbioru Kolberga) oraz „A na onej górze, na onej górze” (*op. cit.*, t. 67/II, Wrocław-Poznań-Warszawa 1989, s. 8–9). Porównaj z przykładami [w:] M. Zięba, *op. cit.*, rozdz. I oraz D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa*, Wrocław 1991.

W innej grupie tekstów występuje kalina jako symbol miłości skażonej. W pieśni zaczynającej się od słów: „Czego Kalino w dole stoisz”<sup>42</sup> miłość zmaczona jest najpierw lękiem przed jałowością kobiecości, a gdy przewrotny los obdaruje kalinę/dziewczynę dzieckiem, towarzyszy jej nieustannie wstyd niechcianego macierzyństwa. W utworze: „Oblekę kontusz – oblekę kontusz / szablę przypaszę” (*ib.*, s. 8) dziewczynę/kalinę dręczy niepokój, czy potrafi zapewnić sobie wierność ukochanego, nie wnosząc posagu do ich związku. W bardziej znanej wersji tejże piosenki – której motyw: „Ty pójdziesz górą – Ty pójdziesz górą / A ja doliną” (*ib.*, s. 3–8) włączyła Eliza Orzeszkowa do powieści *Nad Niemnem* – kalina patronuje miłości zaprawionej lękiem przed podjęciem ryzyka wspólnego życia z ukochanym, jak też przepełnionej obawą, że otoczenie nie zaakceptuje panińskiego wyboru.

Symbolem uczuciowej nieprzejrzystości jest kalina z ballady „W dole kalinka stojąca” (*ib.*, s. 217–224), opowiadającej o niezawinionym kazirodztwie, gdy kochankowie zbyt późno, bo po wspólnie spędzonej nocy, odkryli łączące ich pokrewieństwo:

nierychłowa się poznali  
jużeśwa w grzechu zostali.  
(*ib.*, s. 219)

Wydaje się, że Lenartowicza urzekła właśnie ambiwalencja kalinowego znaku, czego świadectwem są częste powroty do tego motywu. Są to Lenartowiczowskie wariacje na temat wystawionych na próbę rozłąki więzi uczuciowych.

Wprawdzie kalinowym liściem matka próbuje odpędzić życiowe zagrożenia od kołyksi syna<sup>43</sup>, ale ten gest macierzyńskiej troski nie oddali od niego emigracyjnego wygnania i tęsknoty za domem ukrytym w kalinowej gęstwinie. Z pragnienia złagodzenia bolesnej rozłąki zrodzi się jego prośba o sen-wspomnienie (*Smutny*):

Kalino! Kalino z dalekiego dołu,  
Oj! drzewo ty moje, przybliż się ku siołu,  
Wyrwij się z korzeniem, zakop się przed sionką  
Żebyś mi zakryła to niebieskie słońko.  
[...]

<sup>42</sup> O. Kolberg, *op. cit.*, t. 1, s. 208 (inna wersja: *ib.*, t. 16, s. 264).

<sup>43</sup> Zob. T. Lenartowicz, *Życie sen*, [w:] *Wybór poezyj*, Warszawa 1991, s. 130.

Wtedy moja miła będzie mi się śniła,  
Będzie siadywała, będzie wianki wila.

Kalinowa korespondencja miała być też sposobem potwierdzenia trwałości uczuć rozłączonego rodzeństwa (*Jagoda*):

Wzięła siostra liść kaliny,  
Napisła mało wiele:  
Tyś braciszek, ty jedyny,  
Tyś mi anioł w ludzkim ciele  
[...]  
Teraz wietrze, cichym wianiem  
Zanięś listek kalinowy.

Nie zabrakło również kalinowego krzewu w chórze roślin, które opowiadają światu historię o pani, która zabiła swego męża. W Lenartowiczowskiej parafrazie motywu lilii (tak dobrze znanego z poetyckiej wersji Mickiewicza) nieuchronność odsłonięcia faktów została podkreślona przez rozbudowanie monologu nagrobnych lilii i utworzenie lamentacyjnego roślinnego wielogłosu, w którym „i ptaszyna się żali z kalinowych koralii” (*Ballada*).

Ptasiemu muzykowaniu w kalinowym gąszczu Lenartowicz nadawał bardzo różne odcienie znaczeniowe. Raz – jak w *Dziewczyninie* – ptasi trel wnosił w życie niewinnej dziewczyny przecucie przyszłych bolesnych doświadczeń, innym razem – jak w *Branca* – podążające za kalinowym wieńcem zdobiącym skronie Haliny-topielicy „szare ptaszki[,] nad umarłą” śpiewem oplakiwały jej los. To samo znaczenie kaliny – żalobnej oblubienicy – odkrywamy w poetyckim wspomnieniu o Ignacym Komorowskim, z tym, że kalinowy wieniec w tym wypadku symbolizuje także przewrotność i gorzyc sławy (*Pamięci Ignacego Komorowskiego*):

Jemu kalinę za małżonkę dano,  
Ręce szerokim liściem przewiązano,  
Za wszystkie smutki i za wszystkie żale  
Ona mu swoje oddała koralie  
I dziś, gdy już się uciszył na wieki  
Na brzegach naszej ukochanej rzeki!  
Wynagradzając uczucia prostacze,  
Krwawymi nad nim kalinami płacze.

Ograniczając się do stałych środków obrazowania, ufając konwencjonalnym zabiegom sprawdzonym w pieśniarstwie ludowym, potrafił Lenarto-

wicz utrwać półtony miłosnych oczekiwań i obietnic, refleksy miłosnych rozczarowań, odcienie miłosnego niespełnienia i rozłąki, żalu i goryczy kochania, a zawsze była to ta sama „piosnka strasznie niewesoła na nutę wesołą”<sup>44</sup>, przypominająca elegijnym tonem, że jakaś część naszego emocjonalnego i duchowego życia należy do świata, którego już nie ma.

---

<sup>44</sup> T. Lenartowicz, *Branka*, [w:] *op. cit.*, cz. I, s. 7.