

ZOFIA OŻÓG-WINIARSKA¹

„Babie lato” na obrazie Józefa Chełmońskiego i w poezji Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej

ABSTRACT

The aim of the article is to present some aesthetic and ideological relationships between different cultural texts – the painting of Józef Chełmoński entitled *Babie lato* (Indian Summer, 1875) and its poetic ekphrasis with the same title written by Michalina Chełmońska-Szczepankowka (1937). The article describes cultural axiology and poetic sense of the perception of the painting which focuses on the visual theme of Indian summer. The presented interpretation demonstrates that the ideological message of the poem comprises the symbols of the Indian summer inspired by the poetics of the painting, namely praise of freedom, imagination and creative artistic thrust, which people derive directly from both the beauty of their native land and the truth about the order of life imposed by the natural law of the motherland, irrespective of its social and economic situation as well as its historical conditions.

Keywords:

Józef Chełmoński; Michalina Chełmońska-Szczepankowska; children's and youth literature, poems for children, axiology, ekphrasis, symbols, realistic painting, values

¹ Zofia Ożóg-Winiarska, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Edukacji Polonistycznej, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska, zowinia@ujk.edu.pl.

Michalina Chełmońska-Szczepankowska (1885–1953), poetka i tłumaczka, zarazem nauczycielka w pionierskim okresie polskiej szkoły u zarania niepodległości kraju, żywiła duży kult dla malarza Józefa Chełmońskiego (Szczepankowski-Chełmoński 2010, s. 34)². Jej podziw dla jego sztuki i geniuszu wynikał z powodów aksjologicznych i estetycznych, odczuwanego pobratymstwa ze wzorami artystycznymi dzieł tego wielkiego malarza, który swych tematów upatrywał w ojczystej ziemi, ludzie mazowieckim lub też kresowym, ukraińsko-polskim, a serce swe związał z ojczystym krajobrazem i codziennym życiem, zwyczajnym, biednym, aczkolwiek swojskim i pełnym życia, także barw i uczuć, jakich nie skąpiła wiejska przyroda i klimat obyczajowy słowiańskiego etosu.

Powinowactwo artystyczne, oprócz rodzinnego, poezji Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej – inspirowanej lirycznymi krajobrazami Teofila Lenartowicza, Marii Konopnickiej oraz wartościami przekazywanymi przez tradycję romantyczną – a malarstwem pejzażowym ziemi ojczystej Józefa Chełmońskiego poświadcza tren tej poetki ogłoszony w 20. rocznicę śmierci malarza. Kompozycja pięciowrotkowego utworu, oparta na wyliczeniu i nagromadzeniu znaków estetycznych, światła, barw, melodii pastuszej fujarki i śpiewu, otwiera wokół mogiły Józefa Chełmońskiego aurę piękna okalającej ją i jakby otulającej ją mazowieckiej przyrody. Są tutaj symboliczne znaki – tak dla poezji, jak i malarstwa – ziemi ojczystej i wsi, która stanowiła dla artystów zasób wartości estetycznych, moralnych i narodowych. Są one sygnałami pamięci i żalu za zmarłym malarzem, od mazowieckiego ludu i poetki z Mińska Mazowieckiego. Współtworzą one atmosferę kultu Józefa Chełmońskiego, który poświęcił swój talent dla odkrywania niezwyklej codzienności i urody ziemi ojczystej wraz z żyjącym pośród niej ludem, co więcej, pióro poetki poprzez idealizację cech i zjawisk naturalnych oraz artystycznych sakralizuje miejsce spoczynku wielkiego malarza:

Na cichej Twej mogile
 Zakwita polny kwiat,
 Trzepoczą się motyle,
 I ptak tam spocznie rad.

² Formę zapisu dwuczłonowego nazwiska poetki z dywizem podaję za wydaniem zbiorowym opracowanym przez jej wnuka Piotra Szczepankowskiego-Chełmońskiego. Autorka podpisywała swoje wiersze inicjałami, niepełnym nazwiskiem np.: M.Ch.; M. Chełmońska; Michalina Chełmońska; M.Ch.Sz.; M. Szczepankowska.

Ku cichej Twej mogile
Pastuszy płynie śpiew,
Brzmi głos fujarki mile
Wśród brzoź, cmentarnych drzew. [...]

W zadumie czoło chylę –
Myśl przędzę żalu тка...
Ku cichej Twej mogile
Mknie smętna piosnka ma (Chełmońska, 1934, s. 212).

Poetka otwarła w tym okolicznościowym i kultowym utworze wiosenno-letnią wizję grobu pośród wsi i pól, niemal wizję symboliczną „żywego grobu”, jak ciągle odradzająca się ojczysta przyroda. Pamięć ludu, powroty ku niemu śpiewaków – artystów i poetów – wrośnięcie w ziemię mazowiecką, synonim wartości ojczystych – to wszystko sprawia, że grób ten jest miejscem prawdziwych uczuć i dobrych myśli, niesie spokój duszy, harmonię piękna i dobra, niezbędną dla codziennego życia oraz twórczości artystycznej.

Owocem poszukiwania wzorów rodzinnych i ojczystych dla wierszy mających uczyć polskie dzieci widzenia oraz przeżywania dookolnego świata był szereg motywów pejzażowych zaczerpniętych z obrazów Józefa Chełmońskiego w twórczości Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej. Takim bezpośrednim nawiązaniem jest wiersz przypisany do obrazu pt. *Babie lato* (1875) Józefa Chełmońskiego, autora, którego krytyka od 1912 roku nazywała „Chopinem polskiego krajobrazu”³.

Babie lato
(do obrazu Józefa Chełmońskiego)

Jesiennego nić przędziwa
Niesie wietrzyk świeży,
A pastuszka odpoczywa,
Na ugorze leży.

Kruczek pracę ma niemałą;
Strzeże krów na łące,

³ W monografii Krystyny Czarnockiej pt. *Józef Chełmoński* (Wyd. Sztuka, Warszawa 1957) czytamy, że tak w roku 1912 nazwał malarza Aleksander Janowski w czasopiśmie „Ziemia”.

Dziewczę chwyta nitkę białą,
Babie lato drżące.

Śmieją usta się dziewczęce,
Zachwyt w oczach świeci...
Drży nić biała w drobnej ręce –
W dal znów nić polecie... (Chełmońska, 1923, s. 200)

Wiersz ten – liryczna ekfrazy – zasługuje dzisiaj na uwagę badawczą literaturoznawcy czy antropologa kultury z uwagi na to, że sytuuje się w newralgicznym kręgu dyskursu estetycznego i ideowego malarstwa Józefa Chełmońskiego i krytyki sztuki, która zogniskowała się i natężyła właśnie około obrazu *Babie lato*. Wiersz Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej powstał prawie w ćwierćwiecze od śmierci malarza. Najciekawsze jest w nim to, że pomija gwałtownie niegdyś dyskutowane, poczynając od 1875 roku, i najczęściej kwestionowane przez krytyków główne elementy obrazu; faktury, kompozycji, sztafażu, w ogóle interpretacji artystycznej „obrazu rodzajowego”, a więc sposobu widzenia, malarskiej wizualizacji oraz wartościowania rzeczywistości przedstawionej. Wiersz koncentruje się, niemal punktowo, i estetycznie absolutyzuje iście efemeryczny motyw główny obrazu, temat „babiego lata”. W związku z takim przekształceniem lirycznej ekfrazy powstają niebłahe pytania pod adresem poetki i charakteru jej wiersza – czy nie uprościła ona całej panoramy „geokulturowej” obrazu i czy dość dowolnie nie obeszła się z intencją ideową jego twórcy, dając w efekcie zawężoną deskrypcję liryczną dzieła Józefa Chełmońskiego. Pytania tym bardziej dolegliwe, że *Babie lato* nie jest przecież, i nie było w intencji jego twórcy, obrazem „dla dzieci”, a więc jakoś szczególnie kierowanym do młodego, czy nawet młodzieżowego odbiorcy. Wręcz przeciwnie, obraz ten tworzył sytuację komunikacyjną w dyskursie społecznym ze świadomością dojrzałą, i wbrew rustykalnemu sztafażowi, raczej inteligencką niż plebejską. Monografie twórczości Józefa Chełmońskiego sporo miejsca poświęcają obrazowi, który w 1875 roku zbulwersował krytyków i koneserów malarstwa na długie lata, a nawet nie dopuszczono go do salonów „Zachęty”. Wybitny ich przedstawiciel, profesor filozofii na Uniwersytecie Warszawskim Henryk Struve (1840–1912), starannie wykształcony w europejskich uniwersytetach od Heidelbergu po Moskwę, wręcz dyskredytował *Babie lato*, podobnie jak inny, pokrewny gatunkowo obraz Józefa Chełmońskiego *Na folwarku*. Obrazy takie nazwał „gwazdaniną” ze względu na szeroki zamasysty sposób zamalowywania większych powierzchni, mało staranny, były one dlań „niesmaczne”, tj. niestosowne, i nie znajdował dla nich uzasadnienia estetycznego

(Czarnocka, 1957, s. 37–39). Krytycy pisali przy tym o „wulgarniej tematyce”, a w „Gazecie Polskiej” stwierdzono nawet, że *Babie lato* to „malowidło blade, bezsilne, bezbarwne” (Czarnocka, 1957, s. 40).

Niezadowolenie krytyków z obrazów rodzajowych i pejzażowych Józefa Chełmońskiego było wywołane nowatorstwem artystycznym malarza, który złamał kanon piękna estetyki akademickiej na rzecz stylu realistycznego (Czarnocka, 1957, s. 12). Dotychczasowe konwencje, które poetyzowały rzeczywistość, stylizowały ją, mityzowały oraz idealizowały według manieri klasycznej, sentymentalnej czy romantycznej zagospodarowały całą przestrzeń kultury artystycznej w kraju i zdominowały jej komunikację społeczną. Salony elity zajęte akademizmem okazały się zupełnie nieprzygotowane na realizm oraz naturalizm i tzw. obiektywną prawdę w sztuce, niezależną – zwłaszcza w latach 70., kiedy powstało *Babie lato* – od krytycyzmu społecznego czy tendencji społeczno-uitylitarnych. W tej rzeczywistości obrazy Józefa Chełmońskiego nabierały charakteru prowokacji artystycznej. Dlatego też bywały dość bezceremonialnie usuwane z salonów „Zachęty”, chociaż malarz wystawiał w nich swe prace już jako student pracowni Wojciecha Gersona, systematycznie od roku 1869. O zmianie stosunku odbiorców kulturalnych do dzieł Józefa Chełmońskiego czytamy w monografii Krystyny Czarnockiej taką konstatację:

Chwalono w pracach młodego malarza to, co było „sielskie”, podkreślano również z uznaniem te przejawy rzetelnego studium, które pozwalały mieć nadzieję „akademickiej” doskonałości na przyszłość. Zobaczymy, że gdy w przyszłości Chełmoński wyraźniej i mocniej przemówi swoją indywidualnością i „brutalnym realizmem” – krytyka [...] mniej będzie skłonna do pochwał (Czarnocka, 1957, s. 13).

Stało się to właśnie, co jest niezwykle wymowne, właśnie od roku 1875, kiedy to malarz po studiach monachijskich objawił w Warszawie pełnię swego talentu. Wtedy krytycy wytykali mu „zabijający realizm”, brak „prawdziwego piękna”, a także „zamaszysty”, mało staranny sposób malowania. Oczekiwano od Chełmońskiego „scen podnioślejszych” i „głębszych” pomysłów.

Kiedy artysta na wiosnę 1874 roku zamieszkał w Warszawie, usłyszał ze strony „Zachęty” takie słowa: „my takich geniuszów nie protegujemy” (Czarnocka, 1957, s. 17). Zatem co takiego znalazło się w pejzażu *Babiego lata*, że wywołał on już w chwili swego pojawienia się nieprzyjemne dla malarza, deprecjonujące osądy. Warto powrócić do rzeczowego, obiektywnego opisu obrazu oddającego treściową zawartość całej kompozycji. Przed tym jeszcze warto odnotować cenną uwagę

o specyficie realistycznego malowania autora *Babiego lata*. Tadeusz Dobrowolski tak o tym pisał:

Ta dojrzałość realistycznego widzenia łącznie z tendencją nie tylko do typowości, ale i do indywidualizowania modelu zespały go z grupą malarzy monachijsko-warszawskich doby późnego pozytywizmu. Wiązała go też z nimi koncepcja malarstwa nastrojowego, m.in. skłonność do „nokturnów”; różniło go zaś od nich odrzucenie postawy obiektywnego (rzekomo) obserwatora, a zastąpienie jej wprost przeciwnym stosunkiem do świata; stosunkiem, który wynikał z jego całkowitego, na wskroś osobistego, uczuciowego zaangażowania się w przedstawionych sprawach i fragmentach życia. Kiedy jego starsi towarzysze ukazywali malarstwo na pozór chłodne i opanowane, Chełmoński demonstrował swój potężny, gwałtowny temperament, swoją „szeroką” i gorącą naturę. [...] około r. 1875 sztuka dwudziestopięcioletniego zaledwie artysty osiągnęła swe szczyty (Dobrowolski, 1960, 153–155).

Właśnie w 1875 roku Chełmoński namalował swoje najlepsze obrazy, jak chociażby *Na folwarku*, *Stróż nocny*, *Odjazd gości w zimie* (sprzed dworskiego ganku). O interesującym nas obrazie w kontekście wierszy Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej czytamy taki oto opis Krystyny Czarnockiej:

„Babie lato” to chyba najbardziej znany i popularny obraz Chełmońskiego. Temat jego jest bardzo prosty – młoda dziewczyna, pasterka wiejska, leży na łące i bawi się nitkami babiego lata. Siedzący opodal pies czujnie spogląda, jakby w zastępstwie swej pani, na widoczne w oddali stado bydła. Równie prosta jest kompozycja obrazu – na pierwszym planie duża, centralnie położona, po mistrzowsku narysowana w trudnym skrócie, jasna postać dziewczyny. Równa linia horyzontu, przecinająca obraz w połowie urozmaicona jest sylwetkami pasących się krów. Dość ciemne szaroniebieskie niebo, nieco rozjaśnione i cieplejsze nad horyzontem sugeruje, że słońce już zaszło. Ta przedwieczorna pora gasi jakby bogactwo i subtelności kolorystyczne łąki, utrzymanej w ciemnym – prawie takim, jak niebo – walorze i rozegranej w tonacji ugrów z akcentami brązów i zieleni (Czarnocka, 1957, s. 36)⁴.

⁴ Ugier – pigment mineralny należący do ochr. Barwa zróżnicowana od żółtej do żłocisto-brunatnej.

Przy całej tej prozaiczności trudno byłoby dzisiaj bez społeczno-obyczajowego i artystycznego kontekstu zorientować się w nowatorskim wyzwaniu artysty i manifestacyjnym charakterze jego dzieła. Warto na początku spojrzeć na odniesienie scenki rodzajowej *Babiego lata* do realiów społeczno-obyczajowych ukazanej rzeczywistości przedstawionej. Dzięki genialnej wnikliwości krytyki malarskiej Bolesława Prusa pozostało nam o tym dokumentarne wręcz świadectwo, co przypomniała Krystyna Czarnocka:

Oto obraz p. Chełmońskiego pt. „Babie lato”. Dziewczyna wiejska przewracając się po trawie, łapie pajęczynę. W dali łąka równa jak stół, taka właśnie, jakich u nas najwięcej, na łące stado szkap, między stadem zaś i dziewczyną czarny wiejski pies z podniesionym do góry uchem. To niby wszystko i nie wszystko, pies bowiem jest już taki psi pies, że aż się chce na niego zagwizdać, a dziewczyna jest już taka rzetelna wiejska dziewczyna, że aż się chce powiedzieć: – Pilnowałabyś tam lepiej bydła, a nie szprynce stroiła, bo jak przyjdzie gospodarz, to cię tak tym sękatym batogiem wykropi, że aż wrzaśniesz (Czarnocka, 1957, s. 49).

Gdyby rozwinąć tę myśl, można by zbliżyć się do istoty nowatorstwa Chełmońskiego, które w świetle dzisiejszym nie traci, a zyskuje na znaczeniu kulturowym. Rzecz nawet nie w tym, że wszystko na obrazie jest zwykłe, biedne, przyziemne i szaro-bure. Najważniejszy jest uchwycony w nim ten niepochwytny moment, jak nieć „babiego lata”, prywatny i intymny z dziewczyną wiejską poza porządkiem „folwarcznym”, wyznaczającym codzienny rytm życia i pracy chłopstwa. W porządku powszechnym na wsi moment taki był zgoła niemożliwy, surowo tropiony i karany. Świadczą o tym najbardziej oczywiste i potoczne skojarzenia realiów sytuacji społecznej obrazu przez Bolesława Prusa. Pomimo że pańszczyźniane okowy należały już wtedy od ponad dziesięciu lat do przeszłości, pańskie nawyki i egzekwowanie pracy od chłopów pozostały długo niezmiennione w Królestwie Polskim. Chełmoński ulokował swoją bohaterkę niejako w szczelinie społecznej, w wyłomie ówczesnej przestrzeni agrarnej i usytuował ją poza nią i czasem historycznym, co wpłynęło na brak w obrazie krytyki ujmującej się za biednym ludem. Wiejska dziewczyna położona została w bardzo swobodny i zmysłowy sposób, niczym w czulej kolebce, w uniwersalnym czasie kołowym, warunkującym cykliczność i powtarzalność rytmu wegetacji przyrodniczej, w czasie otwierającym przestrzeń egzystencjalną człowieka. Najważniejsze tutaj jest to nieoczekiwane, spontaniczne i jakby dane przez naturę samej ziemi wychylenie się młodej dziewczyny w pełni swej podmiotowej kobiecości poza przymus i reżim

użytecznych relacji i gradacji społecznych, determinujących codzienne życie i pracę młodej, biednej chłopki, daleką od elementarnych wyobrażeń ludzkiej swobody.

Manifestacyjnie bulwersujące nie są na obrazie Chełmońskiego brudne bosa stopy dziewczyny, kalające akademicki gust mieszczańskiej czy też ziemiańskiej elity, lecz to nieoczekiwane prywatne „wybicie się na niepodległość”, odkrycie przez biedną i zaharowaną dziewczynę u schyłku roboczego dnia podmiotowej wolności człowieka, niezależnej od praw pozycji społecznej i majątku. *Babie lato* Józefa Chełmońskiego ukazuje tę mimowolną, nieoczekiwaną chwilę jako moment wyzwolenia wyobraźni, czucia i kreatywnych sił, ukazuje piękno niezbywalnej i trwałej jak sama natura wolności człowieka. Optymistyczna to wizja z uśmiechniętą ponad biedę i pracę dziewczyną, wznoszącą ku niebu w geście otwartej dłoni nić „babiego lata”. Ekspresja kobieca, wzbudzająca uczucie pełnia urody dziewczęcej, bo przecież wbrew „logice” miła jest ta pasterka dla nieuprzedzonego widza, rozkwita w tym momencie ponad świadectwo wszelkich materialnych i zewnętrznych uwarunkowań i detali. To właśnie może zapowiadać burzenie ancien regime’u, wszelkich hierarchii i feudalnych dystansów. Z pewnością chwila ta ośmiela człowieka do wolności i zdaje się zapowiadać rytuał przejścia ku niej, jak pora „babiego lata” zapowiada nieodmienną zmianę w cyklu wegetatywnym natury. Czarny pies, ten najbardziej – mówiąc słowami Bolesława Prusa – „psi pies”, nie tylko jest na tym obrazie ikoną realizmu potwierdzonego uniesionym uchem, jest także znakiem granicznym między sferą społeczno-agrarną a indywidualną człowieka. Dopiero z tą świadomością estetyczno-aksjologicznego wymiaru obrazu Józefa Chełmońskiego można zrozumieć trafność poetyckiej ekfrazy Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej. Jej wiersz *Babie lato* humanizuje przestrzeń surowej ziemi i długiej, trwającej aż pod wieczór, monotonnej pracy dozorowania pasącego się bydła. Temu zgrzebnemu niepięknemu światu wiersz mazowieckiej poetki dodaje bliskości i swojskości, tak koniecznej dla wrażliwego dziecka – odbiorcy wiersza – i niezbędnej dla jego, i w ogóle rodzinnej, domowej przestrzeni. Krótki wiersz wiąże kompozycyjną rozległość obrazu Chełmońskiego skrótem pobieżnym i zarysowym, dziecięcego spojrzenia, niweluje ostrość estetycznych dysonansów, wydobywaniem cech poświadczających ład polowej pracy i wypoczynku. Wszystko w tej perspektywie dziecięcego spojrzenia jest zharmonizowane, i wietrzyk, i nić babiego lata, i miejsce kruczka, krów oraz pasterki. Spokój, równowaga „uspokajają” patrzące oczami narratora dziecko. Niebo, choć bure, ziemia, choć szara, nie przytłaczają, przeciwnie – nabierają konsolacyjnego wymiaru. Między przestrzenią ziemi i nieba – dali – a stadem zwierząt, zatroskanym pieskiem i odpoczywającą pasterką panuje niezakłócona równowaga. Ma ona coś

z sakralnej powagi i jest jak ona „dobrą nowiną”. Miłość malarza do rodzinnej ziemi i jej ludu została w dziecięcej ekfrazie wiersza Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej przyjęta jako „dar”, *credo* artystycznego odczuwania świata i tworzenia. Trzyzwrotkowa struktura wiersza, często pojawiająca się u tej poetki, pozostaje w bezpośrednim związku z wyrażaną w jej utworach wartością sakralną, afirmującą rozwijaną przez środki liryczne. Ontologię i aksjologię nici „babiego lata”, wpisaną w metatekstualny wymiar poetyckiej ekfrazy obrazu Józefa Chełmońskiego, poetka rozwinęła, swoisty to *pendant* do utworu malarskiego, w kilku jeszcze innych swoich wierszach. Rzecz ciekawa, do poetyckiego opisu *Babiego lata* Józefa Chełmońskiego autorka była, jeśli można tak powiedzieć, uprzednio przygotowana. W roku 1908 pojawiły się w druku dwa jej wiersze z motywem babiego lata. Nie były to bezpośrednie odniesienia do obrazu Józefa Chełmońskiego, ale niewątpliwie wiersze poetki z Mińska Mazowieckiego zawdzięczają mu odkrywczą świeżość tematu artystycznego i jego wprost eteryczne piękno. W pierwszym wierszu pt. *Marzenie*, opartym na monologu wiejskiej dziewczyny do swej matki, co podkreśla klimat głębokiej intymności wypowiedzi i jej lirycznej siły, rozpościera się kreatywna wizja nadrealnego przedzenia – rozwijania spontanicznie roznoszonego przez wiatr i szafowanego „hen po drogach, polach”, isticie muślinowego bogactwa natury:

Przędza ta lśni tak srebrzyście,
 A tej przędzy tak się wiele –
 Hen po drogach, polach ściele...
 I wziąć ją na kołowrotek,
 I wić długi, długi motek,
 By dla biednych małych dzieciak
 Było dużo białych szatek... (Chełmońska, 1908, s. 373)

Wiersz ten nie jest tylko ludyczny, nie przynależy więc jedynie do ludowej humorystyki, opartej na chłopskim nadrealizmie. Jest to niewątpliwie, począwszy od tytułu po wyrażone z determinacją w puencie pragnienie prostej dziewczyny („Gdybym mogła tę bieluchną / zebrać przędzę – ach matuchno”), manifest artystyczny i tekst metapoetycki. Od Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida trzeba byłoby wywodzić ten program poetyckiego tworzenia, właśnie „dziecięcego” i dziewczęcego pośród ścian wiejskiego domu i ojczystej przyrody. Jest to program poezji nieretorycznej, naturalnej i pierwotnej wobec pisma i druku, jak pastusza fujarka i ludowa pieśń, jak wzory samej natury. Potwierdzeniem tego jest następny drukowany wiersz Michaliny Chełmońskiej pt. *Babie lato*:

Srebrem się oplata,
 Rozsnuwa się w krąg
 Nić babiego lata –
 Nad zielenią łąk...

Na zmurszałym płocie,
 Nad rżyskami drga,
 W słonecznym łśni złocie
 Srebrzysta nić ta...

Jesień już skrzydlata
 Cudnie wkoło łśni –
 Srebrem się oplata
 Nić jesiennych dni... (Chełmońska, 1908, s. 401–402)

O rozwijaniu tego motywu świadczy także jej inny śpiewny wiersz pt. *Biała nić* z 1925 roku. Dodaje on do motywu „babiego lata” biologiczny szczegół z życia pajęczaków, ale w poetyckiej osnowie zyskuje metaforyczne, antropomorficzne rozwinięcie. Liryczna perswazja podmiotu, kierowana do dziecka, uczy estetycznego postrzegania świata, ożywia ciekawość poznawczą i liryczne przeżycia. Warto zacytować ten bardzo unikalny tekst, który nie został już powtórzony w późniejszych publikacjach.

O, nie chwytaj białych nici
 W swe rączki,
 Bo tam mają w nich schronienie
 Pajęczki
 W końcu białej nici siedzi
 Tkacz – lotnik,
 W ciepłym słońku lata sobie
 Samotnik.
 Leciutko wietrzyk nitkę
 Hen – wzbija...
 Wkoło płotów się niteczka
 Owija...
 O, nie chwytaj białej nici
 Do rączek!
 Niechaj buja w ciepłym słońku
 Pajęczek... (Chełmońska, 1925, s. 69)

Przypomnieć należy w tym kontekście o językowej wykładni frazeologii „babiego lata”, owej białej nici. W *Słowniku frazeologicznym języka polskiego* czytamy:

Babie lato „cienkie nitki pajęczyny unoszone w powietrzu przez wiatr w ciepłe, pogodne dni jesienne; przenośnie pogodna i wczesna jesień” (Skorupka, 1974, s. 92).

W późniejszych tekstach, może właśnie pod bezpośrednim wpływem obrazu Józefa Chełmońskiego, zanikają naukowe detale, a rozwijają się metaforyczno-symboliczne znaki i znaczenia. Wiersz *Nić babiego lata* należący do najdłuższych, bo pięciozwrotkowy, jest spowity aurą zadumy i melancholii. Jest malowniczy i bogaty w przyrodnicze, i w ogóle przestrzenne detale. Liryczne „Ty” jest też tutaj bardziej dorosłe i kobiece. Także instynkt życia i intensywność przeżywania chwili „babiego lata” nasilają się:

Przede mną w blaskach słońca
Babiego lata nić
Po rżysku pól się błąka,
By w dali bielą lśnić.

I błąka się po świecie
W pogodny jasny dzień,
Zmurszały płot oplecie
Lub polnej gruszy pień (Chełmońska-Szczepankowska, 2009, s. 104).

Dalej czytamy jeszcze o rozłogach łąk i nagłym pragnieniu, aby pochwycić „tę długą srebrnobiałą babiego lata nić” i „na wrzecionie wić”. Ostatecznie dziewczyna w wierszu nie chwyta „babiego lata”, pozwala, aby leciała ta nić „w słońcu w dal!...”. I znowu jak na obrazie Józefa Chełmońskiego pojawia się ta eteryczna sfera „dali”, synonimu wolności, dobra i piękna, zwłaszcza że skojarzona została ze swobodnym lotem „w pogodny jasny dzień”, a ostatni wers „nici babiego lata” wprost wyraża dobrą intencję: „leć sobie w słońcu w dal!...”.

Znak słońca i dali – wolności stanowią aksjologiczną sferę w sakralnych konotacjach. W czterozwrotkowym wierszu *Polska jesień* Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej nić „babiego lata” pojawia się zjawiskowo i jakby tylko momentalnie, także akcesoryjnie, bo jest jednym z wielu akordów jesiennej symfonii, i wywołuje bardziej dojmujące uczucia żalu oraz utraty. „Dal”, w którą

odchodzi jesień niesiona białymi nićmi jest, jeśli można tak powiedzieć, metafizycznie pogłębiona. Aura pogodnego piękna „polskiej” jesieni zarysowana w pierwszej zwrotce kończy się akordami melancholii dojrzałej świadomości i nie łagodzi tego doznania obecność podmiotu zbiorowego, tak właściwa dziecięcej czy młodzieżowej gromadce:

Nasza polska jesień złota
Chodzi w płaszczu mgły –
I srebrzyste nici miota –
Czarem wkoło drży... [...]

Nasza polska jesień biała
Drząc odchodzi w dal –
Srebrną rosą zapłakała –
Jak nam ciebie żal!... (Chełmońska-Szczepankowska, 2009, s. 142)

„Jesień biała” jest już tutaj znakiem ojczystym, symbolem podstawowym dla tej ontologii „dali” – przestrzeni indywidualnego i zbiorowego losu. Paralele estetyczno-filozoficzne obrazu Józefa Chełmońskiego i wierszy lirycznych Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej świadczą o bliskości i wręcz powinowactwie sztuk malarstwa i poezji, szczególnie cennych w przestrzeni kultury dziecka i doświadczenia egzystencjalnego.

Literatura:

- Chełmońska-Szczepankowska, M. (1908). Marzenie. *Moje Pisemko*, 50, s. 373.
- Chełmońska-Szczepankowska, M. (1908). Babie lato. *Moje Pisemko*, 52, s. 401–402.
- Chełmońska-Szczepankowska, M. (1923). Babie lato. *Moje Pisemko*, 39, s. 200.
- Chełmońska-Szczepankowska, M. (1925). Biała nić. *Płomyczek*, 9, s. 69.
- Chełmońska, M. (1934). Na cichej Twej mogile. W 20. rocznicę śmierci śp. Józefa Chełmońskiego. *Moje Pisemko*, 18, s. 212.
- Chełmońska-Szczepankowska, M. (2009). Daj jak najwięcej dobra. Wybór wierszy, opowiadań i zagadek dla najmłodszych w 100-lecie „Rannej rosy”, P. Szczepankowski-Chełmoński (red.), Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.
- Czarnocka, K. (1957). Józef Chełmoński, Warszawa: Wydawnictwo Sztuka.
- Dobrowolski, T. (1960). Nowoczesne malarstwo polskie. t. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Skorupka, S. (1974). Słownik frazeologiczny języka polskiego. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Szczepankowski-Chełmoński, P. (2010). Ocalić od zapomnienia. Monografia o życiu i twórczości Michaliny Chełmońskiej-Szczepankowskiej, Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.