Konrad i erynie

O twórczości Jana Lechonia

Tadeusz Witkowski

Leszek Serafinowicz — bo takie jest prawdziwe nazwisko Jana Lechonia — urodził się 13 czerwca 1899 r. w Warszawie jako drugi syn Władysława Serafinowicza i Marii z Niewęgłowskich. Ojciec był urzędnikiem w biurach Dyrekcji Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, matka — nauczycielką udzielającą prywatnych lekcji geografii. O swym ojcu powiedział kiedyś Lechoń, że *życie jego było jednym wielkim poświęceniem [...] dla innych: ludzi i spraw* (*D2* s. 309)[1]; że był to człowiek *niezwykły jako charakter, jako wiara w piękne hasła: poświęcenie, altruizm, patriotyzm, praca społeczna* (*D1* s. 269); o matce — że miała ambicje wychowania syna na *drugiego Słowackiego* (*D1* s. 214). Dzieciństwo i młodość pisarza związane są z Warszawą. Tutaj uczęszczał do szkoły realnej im. Staszica, następnie zaś do gimnazjum Konopczyńskiego. W domu wychowywano go w atmosferze kultu dla polskiej historii i ideałów niepodległościowych. Wczesne zainteresowanie Leszka problematyką narodową pogłębiali niektórzy nauczyciele. Stanisław Szober, podówczas nauczyciel polskiego w szkole im. Staszica, ofiarował mu kiedyś książkę Mariana Kukiela *O insurekcji kościuszkowskiej*.

Twórczość literacką rozpoczął Lechoń bardzo wcześnie — jeszcze jako uczeń — wydaniem dwóch zbiorków wierszy: *Na złotym polu* (1913) i *Po różnych ścieżkach* (1914). Użył wówczas po raz pierwszy swego pseudonimu, którym odtąd stale się posługiwał. W roku 1914 została wystawiona w teatrze w Pomarańczami jego jednoaktówka *W pałacu królewskim*. Po ukończeniu gimnazjum (1916) przez dwa lata studiował pisarz polonistykę na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego, współredagując pismo studenckie „Pro Arte et Studio". W tym okresie pisał i ogłaszał głównie recenzje i wiersze satyryczne. Te ostatnie zebrał w tomikach *Królewsko-polski kabaret 1917–1918* (1918) i *Facecje republikańskie* (1919). Złożyły się one później na łączny zbiór *Rzeczpospolita Babińska* (1920). Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości organizował Lechoń wraz z Julianem Tuwimem, Antonim Słonimskim i Tadeuszem Raabem ruch literacko-artystyczny w słynnej kawiarni poetów „Pod Picadorem". Był też współtwórcą grupy literackiej Skamander. Sławę zdobył sobie przede wszystkim dwoma tomikami poezji: *Karmazynowy poemat* (1920) oraz *Srebrne i czarne* (1924). Za twórczość poetycką otrzymał w 1925 r. nagrodę Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. W latach 1926–1928 był naczelnym redaktorem tygodnika „Cyrulik Warszawski", a w roku 1929 sekretarzem redakcji „Pamiętnika Warszawskiego".

Następne dziesięć lat życia spędził Lechoń we Francji, pełniąc obowiązki attaché kulturalnego przy Ambasadzie Polskiej w Paryżu. Współpracował w tym czasie z

„Gazetą Polską". Paryski okres jego życia nie obfitował w dokonania poetyckie. Lechoń nie wydał wówczas żadnej książki (oprócz pisanych wspólnie z Julianem Tuwimem, Marianem Hemarem i Antonim Słonimskim szopek politycznych, które ukazywały się w latach 1927, 1930, 1931). Kariera dyplomatyczna była czynnikiem zdecydowanie nie sprzyjającym twórczości literackiej. Wydaje się, że milczenie poety miało także swe źródło w dość częstych stanach depresyjnych (Lechoń był neurotykiem; w dwudziestym drugim roku życia usiłował popełnić samobójstwo). Do systematycznej pracy literackiej wrócił dopiero po wybuchu drugiej wojny światowej. W roku 1940 wygłosił w Paryżu cykl odczytów poświęconych literaturze polskiej (w edycji książkowej ukazały się one dwukrotnie w 1942 i 1946 roku); następnie — już po klęsce Francji i wyjeździe na emigrację do Stanów Zjednoczonych — wydał kilka zbiorów poezji: *Lutnia po Bekwarku* (1942), *Aria z Kurantem* (1945) i włączony do *Poezji zebranych* cykl wierszy *Marmur i róża* (1954).

W latach 1943–1946 redagował Lechoń wraz z Kazimierzem Wierzyńskim i Józefem Wittlinem „Tygodnik Polski". Współpracował ponadto z Polskim Instytutem Naukowym w Nowym Jorku (od 1944 r.) i z wychodzącym w Londynie pismem literackim „Wiadomości". W setną rocznicę śmierci autora *Dziadów* ukazał się duży esej pióra Lechonia zatytułowany *Mickiewicz*. W roku 1949 rozpoczął pisarz systematyczną pracę nad *Dziennikiem*, którą kontynuował do końca życia. Lechoń zmarł śmiercią samobójczą, 8 czerwca 1956 wyskoczył z okna hotelu „Hudson", w którym mieszkał w Nowym Jorku.

Autor jednego tekstu

Kazimierz Wierzyński w szkicu poświęconym poezji Jana Lechonia, kolegi i przyjaciela, zauważa, iż jego warsztat poetycki *nie ma historii rozwoju, ma — natomiast — historię doskonalenia*.[2] Myślę, że wolno pójść dalej: autor *Karmazynowego poematu* nigdy nie wyszedł z kręgu problematyki, która najpełniejszy swój wyraz znalazła w jego dwóch szczupłych tomikach wydanych na początku dwudziestolecia międzywojennego. Wszystko, co było przedtem i później, można potraktować jako swego rodzaju aneks. Nie znaczy to, że późniejszy dorobek pisarza ma jednoznacznie mniejszą wartość. Nie, idzie tylko o to, że Lechoń pisał przez całe swe życie jakby jeden tekst poetycki i jako autor tego właśnie tekstu wydaje się być bardziej interesujący niż jako twórca poszczególnych wierszy.

Rozmowy z maskami

> Człowiek, z myślenia ciągłą walką, tragiczną staje się tu lalką,
> zamaskowany maską stałą, jakby bez duszy było ciało.
>
> Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*

Lechoń był zdecydowanym przeciwnikiem traktowania dzieł literackich jako dokumentu biograficznego *Z moich wierszy* — powiedział kiedyś w rozmowie z Wiktorem Weintraubem — *nikt nic o moim życiu nie wyczyta*.[3] A jednak osobliwości jego pisarstwa — droga twórcza, znaczona na przemian fazami aktywności i długotrwałego milczenia, oraz koleje życia, tragicznie zakończonego samobójstwem, prowokowały już niejednego i prowokują nadal do przyjęcia wobec tego dorobku, niezbyt co prawda bogatego ilościowo, ale też chyba nie we wszystkich szczegółach zrozumianego, takiej perspektywy, przy której szczególnie ważną kategorią opisu staje się właśnie kategoria biografii. Nie ograniczając się bowiem do sfery prywatności i intymności, może ona wyznaczać rejon zjawisk znacznie rozleglejszy niż ten, który zapewne miał na myśli Lechoń. W wypowiedzi swej poeta najwyraźniej nie uwzględnił dwuznacznego statusu biografii, będącej zarazem systemem odniesień dla twórczości i żywiołem, który z dokonania twórczego czyni fakt biograficzny.[4] Paradoksalność Lechoniowego zdania polega właśnie na tym, że wbrew zapowiedziom mówi o relacji zachodzącej między życiem autora a jego twórczością, w konsekwencji zaś — o samym życiu bardzo dużo. Można z tych słów wyczytać, że dla wypowiadającego je prywatność i oficjalność są sferami nie do końca uzgodnionymi i że podmiot mówiący dostrzega wyraźny rozdźwięk między sobą a swoją społeczną rolą lub — może lepiej — między poszczególnymi rolami, jakie odgrywa. Lechoń miał bowiem dobre wyczucie zjawisk, które można by nazwać teatralnością życia. I przeciwstawianie twarzy — masce, naturalnego — sztucznemu jest w jego przypadku nie całkiem uprawnione. Odgrywając pewne role możemy uświadomić sobie poczucie nieidentyfikacji z jakimiś zachowaniami lub niestosowność określonych zachowań w danym momencie. Nie oznacza to bynajmniej, że w kontaktach międzyludzkich istnieje jakaś sfera czynności całkowicie „odteatralizowanych". Zagadnieniem, jakie wnosi biografia Lechonia, jest raczej problem dopasowania i zgodności ról, w które wchodzi się mimo woli,

z rolami, jakie chce się odgrywać. Jest nim także problem granicy między rolami wyznaczonymi przez twórczość artystyczną oraz przez akceptowany system wartości a rolami ustanowionymi przez codzienną praktykę społeczną.

Zjawisko, o którym mowa, obejmuje wszystkie płaszczyzny twórczej aktywności autora *Karmazynowego poematu*. Dostrzec je można na każdym szczeblu wewnętrznego zhierarchizowania głosów, jakie Lechoń — bohater tworzonej przez siebie autobiografii — artykułuje: w sposobie konstruowania poszczególnych wypowiedzi, w wyborze reguł literackiego mówienia i w stosunku do tradycji, w problematyce utworów i ich barwie emocjonalnej, w bezpośrednich manifestacjach stanowiska autora — wreszcie — w świadectwach o Lechoniu jako postaci egzystującej także poza działalnością pisarską. Można by rzecz całą ująć w kilku punktach.

1) Znaczna część utworów Lechonia reprezentuje typy wypowiedzi, które teoria literatury określa mianami — „liryka roli" (podmiotu mówiącego zupełnie nie można wtedy identyfikować z autorem) i liryka maski (przypadek, gdy mówi osoba podstawiona, ale treści przekazywane przez nią wyrażają stanowisko autora). Dla przykładu wymienić można takie wiersze, jak *Don Juan*, *Jan Kazimierz*, *Jan Potocki*. Sytuacje liryczne w wielu utworach mają charakter wybitnie teatralny. Dotyczy to szczególnie *Karmazynowego poematu*, w którym przeważają konstrukcje o charakterze liryczno-fabularnym wykorzystujące efekty teatralnej wizualności. Na owe fabuły składają się sytuacje „grane" przez bohaterów-aktorów spektakli: sejmującego Zagłobę, koncertującego Mochnackiego, uczestników seansu spirytystycznego, na którym zjawia się duch Słowackiego, oddziałów wojskowych defilujących podczas parady wojskowej, odbywającej się z okazji intronizacji Rady Regencyjnej w październiku 1917 roku. Także podmiot liryczny relacjonujący przebieg owych spektakli nie wypowiada nigdzie jednoznacznej kwestii; jest raczej widzem, odbiorcą wydarzeń niż ich kreatorem. Główni bohaterowie wierszy są tam z reguły kształtowani przez wydarzenia zewnętrzne, przez sytuację, która zmusza ich do takich, a nie innych zachowań. Dramatyczność fabuł wynika właśnie z dążeń bohaterów do zapanowania nad tymi sytuacjami.

2) Powyższej zasadzie konstrukcyjnej odpowiada zasada specjalnego kodowania sensów ideologicznych. Wiersze Lechonia cechuje wielogłosowość i

wewnętrzne zdialogowanie racji. Podmiot utworu stawia zazwyczaj problem nie rozstrzygając go jednoznacznie. Uruchamia jednocześnie kilka mechanizmów przenoszących przeciwstawne sobie światopoglądy. Jeden głos może czasami zagłuszać drugi, nigdy jednak nie udaje mu się to w pełni. Tak oto, na przykład, pierwsze dwa utwory *Karmazynowego poematu*, tomiku rozstrzygającego problemy narodowe aktualne w pierwszych dwóch latach po odzyskaniu niepodległości, *Herostrates* i *Duch na seansie*, mają charakter wyraźnie mitoburczy, zaś dwa ostatnie (uwzględniam pierwsze wydanie — TaW) *Mochnacki* i *Piłsudski* usiłują dowartościować pewne mity narodowe. Sens negatywny pierwszych opatrzony zostaje znakiem zapytania przez wymowę utworów następnych. Towarzyszy mu zwątpienie w słuszność jednoznacznie likwidatorskiej postawy (postawa taka może bowiem prowadzić do *obudzenia nowej Polski*, ale także do *rozkruszenia wszystkiego w pył*). Z kolei program pozytywny dwu ostatnich utworów nie jest żadną strategią działania konkretnego. Jest projektem postawy mającej sens tylko w relacji do postawy przeciwstawnej, wyznaczonej przez kontekst sytuacyjny wierszy. Szarość munduru Piłsudskiego może być wartością na tle bogatego korowodu polskości, gdyż istnieje niebezpieczeństwo, że blask tego korowodu przyćmi zdolność Polaków do trzeźwej oceny sytuacji własnego narodu. Gest Mochnackiego (stającego twarzą w twarz z nieprzyjazną mu publicznością i spojrzeniem wywołującego popłoch na sali) nabiera sensu w odniesieniu do sytuacji, w której zachowanie publiczności zmuszało go do grania coraz to innych melodii.

Zasada „dialogiczności" widoczna jest w kształcie całości cyklu, jakim jest *Karmazynowy poemat*. Zbiorek staje się przez to wewnętrzną dyskusją nad teraźniejszością Polski u progu niepodległości; dyskusją, w której każdej tezie odpowiada jakaś antyteza, każdej roli rola przeciwstawna. I rzecz w tym, że żadna ze stron nie ma w tym dialogu racji absolutnej.

Lechoń uprawiał także lirykę bezpośrednią. Lubił konstrukcje silnie nacechowane retoryką i przypominające trochę sylogizmy. Reguły budowania jego niektórych wierszy nazywa się czasami zasadą logicznych fabuł.[5] I w nich także autor daleki jest od klasycznego monologizowania. W wierszach lirycznych, będących bezpośrednimi wyznaniami w pierwszej osobie, teatralizacja i zdialogizowanie idei oraz stanów emocjonalnych dokonuje się

najczęściej poprzez budowanie antytez i paradoksów, poprzez takie sformułowania jak: *śmierć chroni od miłości a miłość od śmierci* (*Pytasz co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną*...), *Jest tylko Beatrycze i właśnie jej nie ma* (*Spotkanie*), *Bo tyś jest razem piekło, gdzie rodzą się żądze, / I niebo w którym miłość niczego nie żąda* (*Gniew*), *Przeklinam mój początek a nie pragnę końca* (*Lenistwo*).

Formuły te są wykładnikami sytuacji egzystencjalnej podmiotu przeżywającego świat w sposób dramatyczny i pełen sprzeczności, podmiotu świadomego dwoistości swych doznań psychicznych, oscylującego między skrajnościami: poczuciem pychy i winy, samotności i wspólnoty, wiary i pesymizmu, poczuciem siły i słabości.

3) W języku poetyckim Lechonia widać dążenie do nawiązania wielostronnego dialogu z wartościami aktualnie tworzonymi i przejmowanymi z przeszłości literackiej. Jest to język aluzji i symboli, różnorodnych nawiązań do cudzych myśli oraz literackiej kontynuacji rozważań nad minionymi sprawami. Dzięki wyborowi takich reguł przeszłość historyczna — tu konkretnie przeszłość historyczna Polski — zostaje przywołana w wypowiedziach wraz z reperkusjami, jakie wywoływała. Jeśli więc na przykład Lechoń podejmuje rozrachunek z romantyzmem, to dokonuje go poprzez dialog z poezją romantyczną i z poezją późniejszą, która do tradycji romantycznej nawiązywała: z Wyspiańskim, Or-Otem, z malarstwem Jacka Malczewskiego i innymi. Racje w owym dialogu nie zawsze są stawiane w sposób ostry. Ewokacje motywów w *Karmazynowym poemacie* są mgliste. Różne stanowiska i role nakładają się na siebie tworząc obrazy o zwielokrotnionych kształtach. Mamy tu do czynienia z systemem przybliżeń sensu, bazującym czasami tylko na jedności zestrojów emocjonalnych. Lechoń szuka bezustannie dla prowadzonego dialogu ekwiwalentów muzycznych i plastycznych:

A on, blady jak ściana, plącze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa — czerwony,
Mochnacki

Aż nagle na katedrze zagrali trębacze!!
Mariackim zrazu cicho śpiewają kurantem,

A później, później bielą, później amarantem.
Później dzielą się bielą i krwią i szaleństwem,
Wyrzucają z trąb radość i miłość z przekleństwem,
Piłsudski

Drugi typ konstrukcji przeważającej w tomiku *Srebrne i czarne* oraz w ostatnich zbiorach waloryzuje dosłowność, bezpośrednie nazywanie stanów emocjonalnych i postaw światopoglądowych oraz ostre pointowanie myśli, I tutaj spotkać można sygnały nawiązań do słów cudzych. Obecne są one zarówno w tekstach wierszy, jak i tytułach, incipitach czy też dedykacjach. Niektóre odsyłają do sytuacji pozaliterackich (np. *Pytasz co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną. Powiem Ci! śmierć i miłość — obydwie zarówno*). Wiele jest jednak takich, które uznać można za wyraźną odpowiedź na utwory literackie (*Na „Boskiej komedii" dedykacja*, *Romantyczność*, *Mędrca szkiełko*, *„Sen srebrny Salomei"*, *„Czemuż to o tym pisać nie chcecie panowie..."*, *Illiada*, *Grób Agamemnona* i in.).

4) Twórczość Lechonia rozpięta jest na przeciwieństwach! Widać to doskonale, jeśli się zestawi *Srebrne i czarne* z *Karmazynowym poematem* lub ze zbiorkiem satyr *Rzeczpospolita babińska*. Satyry i „karmazynowy" cykl wierszy zakorzenione są w konkretach życia społecznego Polski lat 1917–1920 tak bardzo, że przeniesione w kontekst historii późniejszej o kilka lat, stają się prawie że nieczytelne. Wiąże się to oczywiście z faktem, iż historia wchodziła podówczas w okres przyspieszonego rytmu przemian społecznych. Wiersze *Rzeczypospolitej...* musiał Lechoń w momencie wydania książkowego (1920) zaopatrywać w specjalne komentarze. Kto wie, czy nie postąpiłby słusznie, czyniąc to samo z *Karmazynowym poematem*, a przynajmniej z wierszem *Piłsudski*. Dzieje recepcji tego zbiorku świadczą, że nie był on najlepiej zrozumiany przez współczesnych.[6] Tomik *Srebrne i czarne* leży na antypodach problemowych utworów pisanych w latach odradzania się polskiej państwowości. Zanurzony jest on w sferze uniwersaliów egzystencjalnych, w problemach, z którymi boryka się niemalże każdy żyjący w kręgu kultury śródziemnomorskiej.

Różnice widać też w nastawieniu emocjonalnym. W *Karmazynowym poemacie* dominuje zdecydowanie postawa otwarcia na życie, postawa „do

świata". Przeważają w nim tony podwyższone. *Srebrne i czarne* natomiast jest wypowiedzią introwertyka, człowieka zamkniętego, odsuwającego się od świata. Tonacja wierszy jest zdecydowanie minorowa, koloryt ciemny. Mówią one o poczuciu winy i smutku, o słabości człowieka i braku nadziei, o niemożności porozumienia. Rola psychiczna, w jaką podmiot utworów wchodzi, jest tutaj wyraźnie odczuwalna jako ciężar uniemożliwiający komunikację z inną osobą, określający do końca osobniczą odrębność i skazujący na świadomość, że *nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie. | Ty nigdy mną nie będziesz a ja nigdy tobą* (*Zazdrość*).

5) Faktem nie bez znaczenia wydaje się oddzielanie przez Lechonia swego „ja empirycznego" od „ja literackiego". Jako pisarz autor *Karmazynowego poematu* używał tylko pseudonimów. Pod recenzjami teatralnymi w „Sowizdrzale" podpisywał się — Pawie Pióro. Książki poetyckie wydawał od trzynastego roku życia pod nazwiskiem Jan Lechoń, mającym ten sam źródłosłów co rzeczywiste imię poety. Do pseudonimu tego przywiązał się tak bardzo, jakby był jego właściwym nazwiskiem rodzinnym. Współczesnym przypominało ono przeszłość historyczną Polski, wprowadzając aurę legendy i tajemnicy. Ze wspomnień brata poety, Zygmunta Serafinowicza, można wywnioskować, iż był to swoisty manifest przywiązania do pewnej roli zagranej w dzieciństwie. Jako dziecko miał Leszek podobno z wielkim wzruszeniem odtwarzać tytułową postać w reżyserowanym przez matkę przedstawieniu o legendarnym Lechu.[7] Na domiar — wszędzie dawało o sobie znać poczucie niepełnej identyfikacji z tym, co się robi, świadomość, że nie jest się nigdy sobą. Z relacji ludzi znających Lechonia wynika, iż jego codzienne życie znacznie przewyższało swym bogactwem twórczość literacką. Juliusz Sakowski wspomina o „urojeniach", „ćwiekach" i „urazach" mogących wynikać z tajemnicy życia osobistego, której Lechoń strzegł przed światem.[8] Inni zapamiętali skłonność do popadania w krańcowe nastroje, wesołość i smutek, w stany maniakalne i przygnębienie. Dla tych pozostał Lechoń aniołem i szatanem jednocześnie, szydercą i człowiekiem zdolnym do bezinteresownych gestów; wesołkiem, który pod histerycznym śmiechem, znanym podobno w teatrach Warszawy, Krakowa i Paryża, ukrywa ponury nastrój. Jeśli ktoś w chwilach wesołości przyjaciela robił na przykład uwagę: *mówisz, że czujesz się źle, a bawisz się znakomicie*, ten podobno

odpowiadał słowami pewnego chorego umysłowo, którego poznał kiedyś w sanatorium: *Może, ale prywatnie jestem bardzo nieszczęśliwy*.[9]

Konrad i Don Juan

To teatr. Tylko teatr. Odstawiają płótna.
Cóż to? Konrad na scenie? Do domu już pora!
Musiała cię wymęczyć ta scena pokutna,
A jutro musisz przyjąć posąg Komandora.
[...]
Co to, drogi Konradzie? Naprawdę w więzieniu?
tylko blask mu bije, jak nigdy, z oblicza,
Ta rana jest prawdziwa, nie pytaj, czy boli.
Ach, ten Konrad! Tak wierzył słowom Mickiewicza,
Ze zagrał nawet więcej, niźli było w roli.

Jan Lechoń *Ostatnia scena z „Dziadów"*

Trudno wyobrazić sobie w pierwszej chwili postacie bardziej dla siebie obce. Jeden żył tylko teraźniejszością, drugi — wyłącznie przeszłością i przyszłością. Pierwszy posiadł niezliczoną ilość kobiet. Podobno wszystkie kochał, choć romantycy twierdzili, że był nieszczęśliwy. Drugi, odkąd przeistoczył się z Gustawa, miał tylko jedną miłość — Polskę. Poczucie absurdu egzystencji wiązało się w przypadku pierwszego z ateizmem. Był szydercą nie uznającym absolutnych wartości i doszukującym się w każdej manifestacji przeżyć religijnych — obłudy. Dla drugiego miarą wartości i układem odniesienia była sfera *sacrum*.

Bezpośrednio nigdy się nie spotkali. Ich czysto „aksjologiczny" kontakt nawiązany został w ósmej scenie dramatu Mickiewicza. Pamiętamy, że Konrad został przyprowadzony na śledztwo do Senatora w momencie trwania balu. Zanim przybył, tańczono menueta z *Don Juana* Mozarta. Potem rozegrały się zdarzenia stanowiące wyraźną aluzję do opowieści o bohaterze z Sewilli. Warto przypomnieć ich przebieg:

POL,
Ach, szelmy, łotry, ach, zbrodniarze!

BESTUŻEW
Muszę ciebie wywieść za próg.

POL
Czyż go za nas nikt nie skarze?
Nikt się nie pomści?
(odchodzą ku drzwiom)

KS. PIOTR
Bóg!
(Nagle muzyka się zmienia i gra arią Komandora)

TAŃCZĄCY
Co to jest? — co to?

GOŚCIE
Jaka muzyka ponura!

JEDEN
(patrząc w okno)
Jak ciemno, patrz no, jaka zebrała się chmura.
(zamyka okno — słychać z dala grzmot)

Dziady, część III (scena VIII, w. 499–504)[10]

Znamy finał tych wydarzeń: po pewnym czasie uczestnicy balu otrzymali wiadomość, że na skutek uderzenia pioruna zginął Doktor. Konrada nie było wówczas na scenie. Zjawił się nieco później. Doszło wtedy do spotkania dwu sfer wartości, w których obracał się każdy z bohaterów. Królestwa ich nie pochodziły bowiem, jak mogłoby się zdawać, z całkiem innych światów. Zawsze mógł znaleźć się ktoś o „podwójnym obywatelstwie", ktoś egzystujący w obu przestrzeniach. Stało się tak w cytowanym wierszu Lechonia, gdzie w jednej i drugiej roli występuje ten sam aktor. Łatwo sobie wyobrazić następstwa przemieszania wartości reprezentatywnych dla każdej z ról. Konrad pojednany z Bogiem nie wątpił o skuteczności swojej postawy, ale Konrad będący jednocześnie Don Juanem powinien uświadomić sobie absurdalność i beznadziejność własnej wiary. Molierowski i Mozartowski Don Juan nawet w

obliczu śmierci nie żałował swych czynów[11], ale Don Juan przemieniony w Konrada musiałby się poczuć winnym i smutnym.

Przytoczony na wstępie w niewielkim fragmencie utwór można potraktować jako swoisty autokomentarz. Zamyka on *Lutnię po Bekwarku* — tom wierszy w większości przedwojennych, ale wydanych już na emigracji, w roku 1942. Lechoń nie ujawnia w nim swego „ja" autorskiego; nie pisze też wprost o własnej twórczości. Niemniej z kontekstu historycznoliterackiego wynika, iż pośrednio jest to także wypowiedź metapoetycka. Pośrednio, gdyż *Ostatnia scena z „Dziadów"* zadedykowana jest Józefowi Węgrzynowi, znanemu aktorowi, odtwórcy wielu ważnych ról, m.in. roli Don Juana w dramacie José Zorrilli i Gustawa-Konrada w *Dziadach*. Wiersz odsyła przede wszystkim do tej sytuacji. Ale nie tylko do niej. Przed napisaniem utworu Lechoń był świadkiem recepcji *Karmazynowego poematu*. Musiał spotykać się z krytycznoliterackimi praktykami porównywania jego wypowiedzi z twórczością tych wszystkich pisarzy, którzy na sprawy narodowe patrzyli przez pryzmat arcydramatu Mickiewicza.[12] Mówiąc o bohaterze *Dziadów*, nie mógł nie myśleć o własnej praktyce twórczej, W świadomości czytelniczej okresu międzywojennego historia Konrada obejmowała już także dzieje lirycznych bohaterów wierszy Lechonia.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa pokrewieństwa z drugą postacią. Zasadnicza różnica polega na tym, iż roli Don Juana nie uczynił autor *Srebrnego i czarnego* samodzielną, traktując ją w zasadzie jako odprysk pękniętej biografii Konrada — bohatera, który w swych licznych wcieleniach literackich stał się wyrazicielem niejednokrotnie sprzecznych racji twórców powołujących go do życia: Mickiewicza, Wyspiańskiego, samego Lechonia wreszcie. Lechoń bardzo wyraźnie podkreślał fakt ambiwalentności kreowanej postaci. Uważał przy tym, że dwuwartościowość jest niejako jej cechą wrodzoną. W swojej książce o Mickiewiczu napisał, iż *ostatnia scena III części Dziadów wskazuje nam na jakiś grzech tajemniczy, dotąd przez zajętych biograficznymi błahostkami badaczy — nie wykryty*.[13]

W rozumieniu Lechonia mit Konrada wyrażał postawę, która wartości usiłuje przekształcić w fakty dokonane, i był znakiem triumfu nad pychą; triumfu umożliwiającego przeżycie wspólnoty oraz twórcze pojednanie z bytem.

Zamanifestowana w nim postawa może stanowić przykład systematycznego doskonalenia się wzoru narodowego bohatera. Na początku była tylko prometejskim buntem; buntem bardziej powodowanym pychą niż miłością, choć podjętym w imię wartości ponadjednostkowych.[14] *Nazywam się Milijon — bo za milijony kocham i cierpię katusze* — mówił Mickiewiczowski bohater (*Dziady* część III, scena II, w. 260–261). *Polska jestem* — dopowiadał Konrad z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego (akt III, w. 736).[15] Tylko że identyfikacja ta nie była kompromisem wobec grupy. Ona utwierdzała bohatera w poczuciu uprzywilejowania i w przekonaniu o duchowej wyższości wobec konkretnych istnień, które się na byt narodowy składały. Postawa Konrada ulegała jednak przeobrażeniom. Wiadomo, że po rozmowie z Księdzem Piotrem bohater zdobył się na chrześcijańską pokorę. Później — już jako postać z *Wyzwolenia* — rewidował i korygował swe dotychczasowe doświadczenia. W pierwszych utworach Lechonia pojawił się pełen wątpliwości i niepokoju. Towarzyszyła temu świadomość ciężaru odgrywanej dotąd roli i niepewności przyszłych losów wszystkiego, z czym się utożsamiał. Autor *Lutni po Bekwarku* doprowadził jego biografię do konsekwentnej puenty. Bohater *Ostatniej sceny z „Dziadów"* likwiduje przedział między aksjologią a praktyką stając się niejako postacią rzeczywistą, istniejącą poza literacką fikcją. Rana; na jego czole jest *prawdziwa*. Akcja utworu rozgrywa się *naprawdę w więzieniu*. Konrad tak wierzy słowom Mickiewicza, że gra *więcej niżli było w roli*. Natomiast drugie imię łączył autor *Siedmiu grzechów głównych* z wartościami biegunowo różnymi. Odnosił je do postawy, którą charakteryzuje ciągłe uciekanie przed realizacją wartości i obojętność wobec spraw innych ludzi; obojętność prowadzącą w konsekwencji do poczucia winy i samotności. Bohater z Sewilli ciągle gonił za przygodami, gdyż żadna nie dawała mu satysfakcji. Bardziej przy tym pasjonowała go sama gonitwa niż jej rezultat. W *Dzienniku* Lechonia znajduje się pod datą 15 września 1949 r. taki zapis:

> Don Juan — poza tym że, jak twierdzą freudyści, jest to zatajony homoseksualista, albo — jak uważają inni — neuropata z kompleksem Edypa, po prostu poluje na kobiety, podniecając się podchodzeniem, nagonką, wyczekiwaniem po bramach, jak myśliwi — po błotach i kniejach. (*D1* s. 17–18)

Idąc za sugestiami autora *Srebrnego i czarnego* można by postawić tezę, że w całej jego twórczości zaktualizowane zostały obie postawy. Każda w inny sposób. Formą manifestacji pierwszej było tworzenie programu pozytywnego. Druga fascynowała pisarza *a'rebours* wytyczając pole wartości programowo odrzucanych.[16]

Wśród świadectw Lechoniowych fascynacji znajduje się wykład *O polskiej literaturze dramatycznej wygłoszony* w Paryżu w roku 1940. Oto kilka fragmentów dotyczących postaci Konrada:

> W sto lat po pojawieniu się w izbie Księdza z gałęzią choinową — ta sama osoba zjawia się na scenie teatru krakowskiego w *Wyzwoleniu*, zjawia się jako człowiek żywy, noszący w sobie świadomość przeszłości i witamy go jak kogoś, kto żył naprawdę, którego losy zapisane zostały przez biografów. [...] To że Konrad nie istniał nigdy, a jego historia jest mimo to tak dla nas ważna, tak rzeczywista, tak domagająca się dalszego ciągu — jest to jeden z największych tryumfów naszej poezji [...] Mit Konrada nie jest oczywiście mitem całego narodu, ale — co jest może najrzadsze i jakże doniosłe — znalazł w ukształtowanej jego części jedność czucia, żywotność i świeżość, znalazł współżycie duchowe, czyniące z jego dziejów sprawę wspólną wszystkim, którzy od Mickiewicza po dziś dzień, uczestniczą w przemianach duszy polskiej i naszego losu. (*OLP* s. 67–68)[17]

Spod znaku wracającego na scenę Konrada jest cały *Karmazynowy poemat*. To bohater Wyspiańskiego wcześniej wypowiadał podobne do Lechoniowych kwestie i jak autor *Herostratesa* był mitoburcą buntującym się przeciw aktualnej recepcji romantyzmu.

> Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze Jesiennych wiatrów
> gędźba w półnagich badylach;
> A latem niech się słońce przegląda w motylach,
> A wiosną — niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę.

To słynny fragment *Herostratesa*. Ten zaś ustęp pochodzi z *Wyzwolenia*:

> KONRAD
> Nie chcę nic, nic — nic... nikogo, żadnych stronnictw, żadnych
> idei; one wszystkie upadły — muszą upaść; [...]
> Chcę... żeby w letni dzień, w upalny letni dzień...

Chcę żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept, i szum,
i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż.
(Akt II, w. 1290–1301)

Byłoby jednak sprzeniewierzeniem się wobec Konradowego mitu przejęcie z niego tylko wątków likwidatorskich. Imię bohatera stanowiło przecież kluczowy punkt odniesienia także dla różnorodnych dążeń konstruktywistycznych co najmniej dwu pokoleń polskiej inteligencji. *Bo prawdą tej ziemi* — pisał jeden z krytyków międzywojnia — *jest Konrad, i tajemnicą tego nieba jest Konrad, a dzieje wszystkiego, co się dokonało tu pomiędzy niebem a ziemią, są dziejami Konrada*.[18] W przypadku twórczości Lechonia wyznaczały owe dzieje cały obszar tradycji pozytywnej. Wytyczają go przede wszystkim nazwiska Mickiewicza i Wyspiańskiego, a w dalszej kolejności — Słowackiego, Norwida i Mochnackiego. Dla twórcy *Karmazynowego poematu* szczególnie duże znaczenie miały dokonania ostatniego z wymienionych tu pisarzy, otwierające nurt myśli, nazywany podówczas „romantycznym realizmem". W historii politycznej i militarnej narodu miała go zaktualizować, według Lechonia, ideologia PPS-owska i legionowa.[19] Mówiąc najogólniej, chodziło pisarzowi o postawę patriotyczną, która spontaniczność, żywiołowość i przypadkowość dokonywanych wyborów usiłuje przekształcić w działanie konsekwentnie programowe, podbudowane pracą myślową. Wyrastając z romantyzmu była ona jednocześnie przezwyciężeniem romantycznej niezdolności do czynu.

Problematyki *Karmazynowego poematu* nie podjął Lechoń w swym następnym zbiorku. Tomik kolejny jest świadectwem przeżycia braku tego wszystkiego, co stanowiło pozytywną propozycję wierszy pisanych w chwili odzyskiwania przez Polskę niepodległości. Pragnienie czynu ustępuje tutaj wyraźnie miejsca przekonaniu o bezsilności ludzkiej, a akceptacja życia — milczącej niezgodzie na świat, w którym *nie ma ukojenia, tylko żądza sama.*

Srebrne i czarne jest wyznaniem winy człowieka rozdzieranego przez wewnętrzne konflikty. Dziwna to jednak spowiedź, w której roztrząsa się grzechy nie popełnione. Przecież w tym, o czym informuje nas wchodzący w rolę penitenta podmiot wierszy, tkwi się z racji samego istnienia. Dość znaczące jest, że Lechoń dawał wyraz podobnym uczuciom w swoich młodzieńczych utworach. *Chciałbym świat cały objąć tym ramieniem, co się nazywa grzechów zapomnieniem* — pisał w jednym z wierszy zamieszczonych w zbiorku *Po różnych ścieżkach*. Cóż takiego mogło zaciążyć na sumieniu chłopca, który w roku wydrukowania tego tekstu miał 15 lat? A przecież słowa te nie są bezmyślnym powielaniem młodopolskiej konwencji. Zapowiadają one późniejszego Lechonia, autora *Siedmiu grzechów głównych*. Z lektury *Dziennika* można wyciągnąć wniosek, że poczucie winy mogło być w przypadku Lechonia powodowane przez fakty zupełnie neutralne; mogło na przykład pojawiać się w następstwie tego, że miast tworzyć, oddawał się snobistycznym zabawom czy też pogoni za przygodami. Do tego, by mieć subiektywne poczucie „grzeszności" własnych zachowań, wystarczyła bierność, zaniechanie wysiłku mającego doprowadzić do ucieleśnienia świętości i doskonałości.

> [...] moim podświadomym pragnieniem — pisał Lechoń 20 lutego 1951 roku — było zawsze pokazać się w swych uczuciach takim, jakim chciałbym być, sobą idealnym. I nie moralizując, nie pouczając, tej ambicji szerzyłem gust, nieraz namiętność do tego, co wydawało mi się wyższe i lepsze. (*D2* s. 50)

W innym miejscu, wspominając jeden ze swych stanów lękowych, zanotował:

> [...] to jest we mnie ciągle: poczucie, że życiem swym zdradzam jakąś świętość — której pewnie nie można zostać wiernym inaczej, niż stając się świętym. (*D1* s. 59)

To św. Augustyn polemizując z manichejczykami twierdził, iż zło nie jest niczym samoistnym; że jest po prostu brakiem dobra.[20] Wydaje się, że podobne było rozumowanie Lechonia. Wszystko, co przestawało ciążyć w kierunku Konradowskiego bieguna jego biografii, bieguna czynu, pracy, tworzenia wartości, przybierało monstrualne rozmiary winy. Nie potrzeba było naśladować Don Juana, wystarczyło nie być Konradem; dać się obezwładnić przekonaniu, że *ludzkość wydała | Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała* (*Pytasz co w*

moim życiu z wszystkich rzeczą główną…). Tak więc w postawie Konrada miało znaleźć przeciwwagę manichejskie dążenie do absolutyzacji zła.

Niewiele zresztą trzeba, aby przekonać się, że odgrywanie roli Don Juana było mistyfikacją i czysto intelektualną konstrukcją. Zbyt dużo sprzeczności nosi w sobie ta postać. Wiersz mający za tytuł imię bohatera kończy się słowami: *Oto czekam twojej kary | Abym wiedział żeś ty jest*. Kieruje je Don Juan do posągu Komandora. Jak widać, śmierć fascynuje go przez to, że stwarza możliwość sprawdzenia, czy istnieje jakaś wartość trwalsza niż życie człowieka: jakiś zewnętrzny gwarant porządku ludzkiego. Ale ta paradoksalna postawa nie jest przecież strategią życia. Wiedza czy też niewiedza, w ten sposób zyskana, niczego już nie zmieni w doczesności. Podejrzany jest także ateizm bohatera. Don Juan oczekuje przecież kary, co jest logicznym dopełnieniem winy. Z kolei — poczucie winy można mieć tylko wtedy, gdy ma się świadomość przekroczenia pewnych norm moralnych. Jeśli teraz uwzględnimy fakt, że na gruncie poetyckiego słownika Lechonia „wina" i „grzech" znaczą mniej więcej to samo, okaże się, że w rolę Don Juana wchodzi ktoś, kto wierzy w obecność sacrum. W świadomość grzechu jest przecież wpisana świadomość świętości.

„Donżuanizm" Lechonia nie mógł stanowić konkurencji dla postawy Konradowskiej, jako że nie miał jej co przeciwstawić. Był tylko brakiem wartości zrealizowanych, a w konsekwencji — poczuciem pustki, bezsilności i smutku.

Lechoń od najmłodszych lat miał skłonności melancholiczne. W *Dzienniku* wyznaje, że już w dzieciństwie płakał *po nocach na myśl, że będziemy umierali*.[21] Wcześnie też zrozumiał, że melancholia nie sprzyja postawie twórczej.

> Omijajcie cmentarze, bo z grobów powionie
> trupi bezwład, co w dusze niby jad się wsączy
>
> *Cmentarz*

– pisał jako kilkunastoletni chłopiec. W juweniliach oraz w *Srebrnym i czarnym* przeważa mimo to nuta dekadenckiego smutku. Zbiorek *Po różnych ścieżkach* dzieli oczywiście od późniejszych dokonań różnica kilku klas. Niemniej, koloryt uczuciowy jest podobny. Oto fragment wiersza *Płyną godziny* wydrukowanego w roku 1915:

I wszędzie będzie smutno, wszędzie będzie szaro,
Z płaczem będą przed sobą taczki życia pchali,

A tak brzmi początek *Zazdrości* (1924):

Jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno,
Myśli mam zwiędłe, chore, jak kwiaty na grobie,
Za oknem wisi niebo niby szare płótno.
Nie mogę cię dziś kochać i myśleć o tobie.

Nie wiadomo na pewno, co było powodem częstych depresji Lechonia. Być może miały one podłoże endogenne. Z kolei — poczucie winy bądź też krzywdy uznawane jest przez psychiatrów za najczęstszą przyczynę depresji nerwicowych. Za drugą diagnozą przemawiałby też fakt, że po raz pierwszy usiłował Lechoń popełnić samobójstwo w czasie, gdy był w pełni sił twórczych. Czy obawiał się, że nie sprosta oczekiwaniom publiczności, która, zapominając o młodzieńczych próbach poetyckich, uznała *Karmazynowy poemat* za rewelacyjny debiut i spodziewała się jeszcze lepszych wierszy? W taką glebę łatwo mogła zapuścić korzenie świadomość grzechu. Antoni Kępiński pisze, iż poczucie winy — ów najdelikatniejszy i, jak je określa, najsilniejszy łącznik z ludzką wspólnotą — rodzi się *przy naruszeniu tej części obrazu własnej osoby, która powstała z zinternalizowanego zwierciadła społecznego*.[22]

W ostatnich latach życia sprzyjała stanom depresyjnym autora *Lutni po Bekwarku* świadomość starości i nostalgia. *Z daleka od Warszawy* — miał kiedyś powiedzieć — *jestem rybą na piasku*.[23]

Miastu swojej młodości poświęcił w tym okresie kilka wierszy, a w jednym ze swych wykładów o literaturze zajął się specjalnie „poezją Warszawy". Nuta nostalgiczna obecna jest w większości utworów pisanych na emigracji. Niewiele w owym czasie zostało z mitoburczych zapałów Konrada, z dawnych wątpliwości i poszukiwań. Bohater utworów zamieszczonych w *Arii z kurantem* oraz w *Marmurze i róży* to ktoś, kto posiadł jedyną prawdę, a jest nią pragnienie powrotu do kraju. Tylko koloryt tej prawdy pozostanie zmienny, raz bowiem będzie ją głosił ufny ideolog pielgrzymstwa polskiego (*Przypowieść*), innym razem — przypominający zrozpaczonego Konrada z improwizacji piewca martyrologii Polaków, którzy znaleźli się w najgłębszych kręgach piekła

(*„Czemuż to o tym pisać nie chcecie panowie?”*). W niektórych wypowiedziach tego okresu — przede wszystkim we fragmentach *Dziennika* — zamanifestowała się świadomość doznanej krzywdy, przybierając najczęściej postać skargi na wygnańczy los; nigdy nie wyparła ona jednak poczucia winy. Koloryt autoportretu bardziej chyba rzutował w przypadku Lechonia na obraz świata, niż był przez ów obraz kształtowany. Coraz częściej podmiotem wypowiedzi stawał się bohater końcowej sceny Mickiewiczowskich *Dziadów*, ze stygmatem grzechu — „zadaną sobie” raną na czole, z której podobno nawet śmierć nie uleczy.

Przyjaciele i brat wspominają o manii prześladowczej, która nękała Lechonia, o lęku przed obłędem i o obawie, że mógłby kogoś zabić.[24] Sam czasami poruszał ów temat w *Dzienniku*: *Zupełna mania prześladowcza na temat osoby, która coś wydaje się przeskrobała w sekrecie przeciw mnie — ale potem wyświadczyła mi wiele dobrego i życzy mi jak najlepiej*[25] — zanotował między innymi 21 stycznia 1955 r. Nasiliła się też w ostatnich latach ciągle obecna obsesja umierania, w związku z czym powstało kilka wierszy: *Chorału Bacha słyszę dźwięki*..., *Rozchyl tylko raz zasłonę*..., *Grobowiec na Harendzie* i inne. Stosunek do śmierci jest może w tych utworach mniej dramatyczny i bardziej pogodny niż w *Srebrnym i Czarnym*; niemniej — w niektórych wyraźnie daje znać o sobie lęk przed samobójstwem. Jeden otwiera taka strofa:

Jękły smętnych trąb orkiestry
I zawodzą z ciężkich wież.
Agamemnon — Klitemnestry,
A ty siebie sam się strzeż.
Jękły smętnych trąb orkiestry

W *Dzienniku* jest kilka opisów stanów lękowych. Nawiedzały one pisarza jeszcze w paryskim okresie jego życia: zazwyczaj nocą — prawie zawsze, ilekroć uświadomił sobie różnicę dzielącą jego autoportret realny od idealnego — podsuwając myśl o tym, aby wyskoczyć z okna (*D1* s. 58–59). Lechoń bał się takich myśli.

> Miałem raz w życiu — wyznaje — i to wobec śmierci uczucie, że śmierć jest wyzwoleniem, nagrodą, że jest naszym celem. I to uczucie napełniło mnie

przerażeniem, zrozumiałem je jako niechęć do życia i starałem się zamknąć je w sobie, zapomnieć o nim. (*D2* s. 199)

Spośród poetyckich dokumentów ówczesnych perypetii duchowych autora *Arii z kurantem* najbardziej intrygującym wydaje się być utwór noszący tytuł *Erynie*, napisany w grudniu 1954 r. Jest w nim cały Lechoń z poczuciem winy i beznadziejności, Lechoń mówiący aluzjami literackimi i niedopowiedzeniami; osłaniający twarz maską. Ponieważ wiersz jest długi (liczący 52 wersy), ograniczę się do przytoczenia jednego obszernego fragmentu:

O! Dobrze, żeście w kwiatach, żeście się przybrały.
Bo przecież tak niedawno przykuty do skały
dwa palce od serca czułem sępa szpony!
Jeszcze widzę tę chwilę, gdy padłem zemdlony
Pod głazem, którym darmo wtoczyć chciał pod górę.
To przecież ledwo wczoraj na całą naturę
Padła groza mnie strasznej przypisanej zbrodni
I idąc wpośród blasku płonących pochodni,
Przez puste oczodoły widziałem noc ciemną,
I tylko Antygona jedna była ze mną.
I wszystko to, pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu.
Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu.
Choć wszystkie razem brzękły gitary Grenady,
Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem blady
I wśród masek tańczących szedłem w gaj oliwny,
Słysząc tylko za sobą: „Co za człowiek dziwny!”
Patrząc w lustro na twarz swą, zrytą wieczną troską,
Ten człowiek mówił sobie: „Milcz na miłość boską,
Dociskaj tej przyłbicy, którąś wdział dla świata,
I trzymaj mocno konia, o Gattamelata,
A tylko czasem nocą, gdy wszystko śpi wokół,
Mów o sobie tym wichrom, co biją w twój cokół!”
Piasek skrzypi, i grabarz idzie między pinie,
Ale kto tyle milczał, co ja, o Erynie,
Tego żadne milczenie więcej już nie straszy[26]

Tytułowe bohaterki wiersza to upersonifikowane wyrzuty sumienia przybierające postać mitologicznych bogiń zemsty, zrodzonych z krwi okaleczonego Uranosa. Jak głosi mit, nękają one dniem i nocą złoczyńców, doprowadzając ich często do obłędu i samobójstwa. Ścigały między innymi Orestesa — syna Agamemnona, gdy ten, mszcząc się za śmierć ojca, zabił z rozkazu Apollina swoją matkę i gdy to *na całą naturę padła zgroza strasznej zbrodni*. Wiersz obok tego, iż odwołuje się do mitów o Prometeuszu, Syzyfie i Edypie, jest także aluzją do tych wydarzeń. Pycha zbuntowanego Prometeusza, podłość Syzyfa, który kazał zrzucić ze skał do morza wszystkich przybyszów zjawiających się w jego królestwie, za co musiał po śmierci wtaczać pod górę ciągle obsuwający się głaz, zbrodnie matkobójcy Orestesa oraz mimowolnego ojcobójcy i kazirodcy — Edypa, zlewają się tu jak gdyby w jedno poczucie winy zaklęte w kamienny pomnik kondotiera z opuszczoną na twarz przyłbicą. Nie są to aluzje przypadkowe. Do tych samych mitów odwołał się Wyspiański w scenach rozmowy Konrada z Maskami (10, 16 i 18). Bohater już wcześniej był nawiedzany przez trzy boginie. *Rozpacz za mną się wlekła głową wężów, okropnym widziadłem, wyjąc: Zemsta* — oznajmił w pierwszej scenie *Wyzwolenia* (w. 39–41). Bicze z jadowitych wężów to właśnie atrybut Erynii. Motyw prześladowania przez trzy boginie zemsty wróci podczas rozmowy z Maską 16, w której Konrad utożsamia się z Orestesem uwolnionym od klątwy przez łaskawego Boga światła i pociechy „Apollo — Chrystusa".

Oto fragment tego dialogu:

KONRAD
Jestem wolny od klątwy!

MASKA 16
Chcesz być wolny!

KONRAD
Więc jest klątwa, która ciąży...? Jest,
jest... Jaka? gdzie? Kto ją zdejmie?

MASKA 16
Orestes.

KONRAD

Orestes! Ja! — A ja jestem wolny!

MASKA 16

Nie jesteś wolny.

KONRAD

Nie?! Więc one... przyjdą, przyjdą... Erynie! Ty wiesz? Ty sobie nie zdajesz sprawy z tego, co ty mówisz. Ty nie rozumiesz wszelkich konsekwencji artystycznych. Ty nie wiesz nic więcej nad kilka słów... a każde z nich decyduje o moim życiu.

(Akt II, w. 876–887)

Erynie przychodzą rzeczywiście w ostatnim akcie i kładą Konradowi na skroń wieniec z węży. Chórem wypowiadają jeszcze między innymi taką kwestię:

Gdziekolwiek pójdziesz nocą ciemną,
spętany wszędy pójdziesz ze mną.

(Akt III, w. 720–721)

Wyzwolenie kończy scena uwięzienia bohatera w teatrze. Konrad-Erynnis (a więc ktoś, kto na podobieństwo Erynii jest zesłany przez bogów po to, by dokonać zemsty); Konrad z Eryniami — stającymi się złym sumieniem całego narodu — czeka na otwarcie drzwi.

Lechoń nawiązując do tych scen rozpoczyna swój wiersz słowami: *Wiedziałem o Erynie, że kiedyś przyjdziecie*.... Ale o zdjęciu klątwy nie ma już mowy. Jest natomiast — o porzuceniu bezrozumnej nadziei. Konrad-Erynnis z utworów Lechonia, chcąc oczyścić złe sumienie, winien zgodnie z regułami artystycznej logiki wykonać wyrok na swym alter ego przybierającym różne imiona, między innymi — imię wielkiego grzesznika Don Juana.

Autor sam miał tym razem pojawić się na scenie jako aktor — odtwórca obu ról. Nikt nie myślał chyba w chwili czytania tekstu „dramatu", że przedstawienie zostanie przygotowane z taką skrupulatnością, a Lechoń tak uwierzy słowom swych protoplastów, że zagra więcej niż przewidywały role.

Między poezją czystą a czynem

„Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni."
Jan Lechoń *Poezja*

Jak zaspokoić naszą potrzebę piękna, jeśli istnieje ono poza realnym kształtem, poza ułomnością materii i poza tym wszystkim, co nam bezpośrednio uzmysławiają:

Ogród, z którego jesień wszystkie zdarła wdzięki,
Drzew wierzchołki strzaskane, bielejące kości,
Marmurowy Apollo bez głowy i ręki
I podarte sztandary szumiące w ciemności.
Poezja

Jak spełnić nasze marzenia o doskonałości, skoro nie widać świata czystych idei, lecz tylko ich niedoskonałe ucieleśnienia? Już raz spotkaliśmy się z antynomią bytu idealnego i realnego. W sferze wyobrażeń etycznych Lechonia odpowiadało jej przeciwstawienie świętości i grzechu. Pamiętamy, że istotą grzechu był brak wcielonego dobra. Tutaj rzecz przedstawia się analogicznie. Piękno, tak jak świętość, jest pełnią i doskonałością. Czymś podobnym do grzechu byłby więc brak dążenia do artystycznej doskonałości. Każde zbliżenie do niej daje natomiast coś w rodzaju Arystotelesowskiej *katharsis*. Ma się ono tak do rezygnacji z choćby częściowej realizacji piękna, jak rozgrzeszenie do winy. Pisał o tym Lechoń w *Grobie Agamemnona*:

O, nie myśl teraz: „To kto inny!"
Padnij i wołaj: „Jam jest winny!"
Ja, którym marzył, którym spał.
I tylko wtedy w gąszczu pinii
Zobaczysz kształt klasycznych linii,
Atenę złotą pośród skał.

Wcielenie piękna w kształt jest z konieczności jego redukcją. Nie ma jednak innej możliwości nawiązania kontaktu z tym, co nieredukowalne i niewyobrażalne. Każdy kształt zrealizowany daje tylko namiastkę tego, co

możliwe. Próbując je wyrazić można, co najwyżej, stworzyć jakiś konkretny ekwiwalent — wyrazistą, zastygłą formę. Dlatego też kontakt z pięknem wymaga w dalszej kolejności wzniesienia się ponad dostrzegalny kształt. Proces twórczy i odpowiadający mu proces recepcji rozbijają się niejako na trzy pozostające wobec siebie w dialektycznej zależności fazy: czysto intuicyjny kontakt z pełnią, formowanie poetyckiej materii, nadbudowywanie nad konkretną formą rzeczywistości metafizycznej. Lechoń opisał je przy pomocy poetyckiego szyfru w *Sarabandzie dla Wandy Landowskiej* — wierszu, o którym sam mówił, że jest wyznaniem jego estetycznego *credo*:

> Wszystko już jest w tej przestrzeni księżycową mgłą zasnutej.
> Już jest wszystko wśród tych cieni: każdy akord, wszystkie nuty.
> Lecz nikt tego nad nutami, nad książkami nie wyślęczy.
> Musim dobrze słuchać sami owej nocy, kiedy dźwięczy.
> [...]
> Jak wśród greckich Akropoli, pod topoli kolumnadą
> Przystanęłaś uśmiechnięta, bo już jasno widzisz całość,
> Rozpuszczają nimfy włosy i w muzyczną łódź się kładą,
> już tylko ci zagraża marmurowa doskonałość.
> [...]
> Niechaj teraz w sen się zmienia to, do czego myśl się wzniosła.
> Niechaj ginie wśród strumienia, ponad którym pluszczą wiosła,
> Niech zanurzy się w głębinie, niech zaplącze wśród grążeli,
> A spod ręki twej wypłynie jak Ofelia cała w bieli.

W swych wypowiedziach na temat literatury Lechoń powoływał się czasami na koncepcje „poezji czystej" formułowane przez różnych twórców i teoretyków sztuki poetyckiej: Mallarmégo, Valery'ego, przede wszystkim zaś — Henri Brémonda.[27] Poezję definiował za nimi jako gatunek z pogranicza literatury i muzyki (*Poezja czysta w poezji polskiej, OLP* s. 94),[28] przy czym muzyczność wierszy przejawiająca się w instrumentacji dźwiękowej miała być w tej teorii tylko zewnętrznym wyrazem wewnętrznej, organicznej odrębności poezji od literatury. Swoistość wypowiedzi poetyckich widział Lechoń w tym, iż będąc nośnikami „sensu realnego" są one zarazem środkami bezpośredniej łączności z rzeczywistością metafizyczną, z czystą poetyckością pozostającą poza granicą

mowy. Przeżycie poetyckie było więc rozumiane jako specyficzna forma doświadczenia religijnego.

Była to teoria dość pojemna, bo mieszcząca w sobie różne możliwości konkretnych realizacji poetyckich. Za „czystą poezję" można było uznać zarówno *Bóg się rodzi* Karpińskiego, jak i scenę Balu u Senatora z *Dziadów*, zarówno metafizyczne wiersze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, jak i obrazek tańczącej Zosi z *Pana Tadeusza*, będący dla Lechonia *jakby tylko znakiem, poprzez który Mickiewicz budzi w nas tęsknotę do idealnej harmonii, uwielbienie dla czystego wdzięku, pamięć o pierwszej miłości, poczucie związku między kobiecością a bezcielesnym ideałem, który nazywamy anielstwem* (*OLP* s. 99). Można też było podporządkować tej koncepcji wyrastającą z doświadczeń romantyzmu poetykę *Karmazynowego poematu* i klasyczne reguły organizacji *Srebrnego i czarnego*, mistyczno-wizjonerską religijność takich wierszy, jak *Rozchyl tylko raz zasłonę* czy też *Powstałem nagi z mego snu...* z ludowo-dewocyjną pobożnością *Kolędy* i *Wielkanocy*.

Istotne jest jednak, że fascynacje autora *Arii z kurantem* na tym się nie kończyły. Szły one także w drugim kierunku, układając się niejako w figurę paradoksu. Lechoń łączył bowiem mistyczne dążenie do „czystości" poetyckiej z realistycznym przywiązaniem do konkretu i z podporządkowywaniem poezji celom publicystycznym. Mickiewicza i Wyspiańskiego cenił między innymi dlatego, że zajęli miejsce nie tylko w historii polskiej literatury, ale także w dziejach Polski po prostu. O autorze *Dziadów* pisał, że *tam gdzie dotykał się rzeczywistości, stawał się najbardziej metafizyczny, że dotykalna rzeczywistość była dla niego zawsze ujarzmieniem tajemnicy świata duchowego...*"(*OLP* s. 100).

W praktyce nie zawsze jednak udawało się pisarzowi łączyć oba dążenia w integralną całość. Postulat z *Sarabandy... — Razem, razem rzeczy wieczne obok zdarzeń zwykłej treści* — był najczęściej realizowany połowicznie z przewagą jednych lub drugich. W *Karmazynowym poemacie* dominowały „publicystyka" i „wieszczostwo", w *Srebrnym i czarnym* kontemplacja uniwersaliów egzystencjalnych. W jednym przypadku najbliższą tradycję stanowiła dla Lechonia poezja wielkich romantyków, w drugim metafizyczna poezja baroku.

W „karmazynowym" cyklu wierszy dość dobrze uwidaczniają się zależności między różnymi elementami sytuacji uczestnictwa w kształtowaniu

rzeczywistości społeczno-kulturalnej lat 1916–1920. Konstrukcja cyklu posiada walor różnorodności i bogactwa, a język całego zbiorku wyrasta z poetyckiej retoryki tamtych lat, retoryki patosu charakterystycznego dla patriotycznej poezji mówionej i śpiewanej. Szczególnie wiersze *Mochnacki* i *Piłsudski* nadają się do recytacji. Mogły one być nawet specjalnie pisane z myślą o wygłaszaniu ich przed publicznością.[29] Podobnie — z problematyką tomiku. Ta wyraźnie koresponduje z poszukiwaniami „Pro Arte et Studio" i dążeniami późniejszych, skamandrytów. Indywidualne rozstrzygnięcia poszły oczywiście w różnych kierunkach. W niepodległej Polsce jedni czuli się zwolnieni od obowiązku noszenia płaszcza Konrada, drudzy chętnie się w ów płaszcz ubierali; problem pozostawał jednak ten sam.

Nie widać takich zależności w *Srebrnym i czarnym*. Tutaj z kolei problematyka mą charakter wybitnie uniwersalny, a różnorodność podporządkowuje się całkowicie jednolitości. Dopiero w wierszach pisanych na emigracji zacznie Lechoń z większym powodzeniem realizować swój program. Nie będzie to jednak pełna integracja obu poetyk. Najlepsze utwory tego okresu, *Jan Kazimierz* i *Erynie*, różnią się zdecydowanie pisarskim rozmachem, retoryką i stosunkiem do konkretu.

Autor *Erynii* nie sprawdził się być może jako poeta-publicysta. Ale miejsce tego pisarza w historii polskiej literatury wydaje się być trwałe i niepodważalne. I to nie na skutek jakichś rewolucyjnych zmian dokonanych w języku poetyckim. Pod tym względem Lechoń pozostał „tradycjonalistą". Częściej nazywał uczucia, niż dawał ich poetyckie ekwiwalenty. Konsekwentnie też trzymał się klasycznej wersyfikacji. Ba, był nieprzejednanym wrogiem wprowadzania jakichkolwiek innowacji w tym zakresie. Swym żywym reakcjom na „nowinki" dawał czasami wyraz w Dzienniku.

> Białe: wiersze w „Wiadomościach" — notował 1 grudnia 1949 roku — uważam ten rodzaj poezji, jeśli nie robi tego wielki poeta (czego też nie bardzo rozumiem), za humbug i proceder nieartystyczny. Od dawna wiem, że jedyny balet — to jest balet klasyczny na palcach. To skrępowanie, to narzucone ograniczenie stwarza formę. Rymy są takim samym, tak samo na pozór sztucznym a niezbędnym ograniczeniem w poezji. W życiu swym nie użyłem asonansu. (D1 s. 100)

Nie jest też jego odkryciem i oryginalnością ciągłe relatywizowanie własnych dokonań wobec literackiej przeszłości. Jeśli lektura wierszy Lechonia nadal pozostaje zjawiskiem interesującym, jest to przede wszystkim zasługa formuły, poprzez którą wpisał w nie autor dramatyzm własnej biografii.

Z trzech relacji zachodzących między prywatnym życiem pisarza a jego literacką twórczością: relacji niezależności, naśladowania życia w sztuce i naśladowania sztuki w życiu — Jurij Lotman uznaje pierwszą za charakterystyczną dla klasycyzmu, drugą — dla realizmu, trzecią — dla romantyzmu.[30] W biografii Lechonia dwie postawy ścierały się przede wszystkim — klasyczna i romantyczna. Prowadziło to do wewnętrznych napięć; do stapiania lęku przed ekshibicjonistycznymi wynurzeniami ze skargą na ból codziennej egzystencji, do modelowania życia według literackich wzorów z jednoczesnym podkreśleniem dystansu wobec odgrywanych ról. W sztuce triumfował najczęściej wodzący czytelnika po literackich tropach klasyk. Tragiczna śmierć nadała jego biografii nowy sens. W ostatecznym rozrachunku pozostał autor Erynii jednym z najbardziej romantycznych twórców w polskiej literaturze XX wieku.

Nota edytorska: Artykuł napisany w 1975 roku. Wraz z uzupełnioną w następnych latach bibliografią opublikowany został w książce zbiorowej pod redakcją Ireny Maciejewskiej *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. w Warszawie przez Wiedzę Powszechną w 1982 roku (tom I, s. 437–475). Pisząc go w tamtym okresie mogłem w zasadzie korzystać wyłącznie ze źródeł zgromadzonych w bibliotece Instytutu Badań Literackich PAN, gdzie zaczynałem studia doktoranckie. Cytowane wiersze Lechonia pochodziły z *Poezji zebranych* 1916–1953, Londyn: „Wiadomości," 1954 oraz *Poezji* (wyd. II, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973); juwenalia — ze zbiorku *Po różnych ścieżkach* (Warszawa, 1914). Po dwudziestu latach wszystkie utwory poetyckie Lechonia stały się dostępne dzięki publikacji J. Lechoń, *Poezje zebrane* (opracował i wstępem opatrzył Roman Loth), Toruń: Algo, 1995. W niniejszej edycji artykułu opuściłem bibliografię i zmodyfikowałem w niewielkim stopniu przypisy usuwając informacje zbędne i dodając kilka wyjaśnień oraz (tam gdzie to było możliwe) nazwy wydawnictw materiałów źródłowych, na które się powojuję. System odsyłaczy do źródeł zmodernizowany został według przyjętego w innych tekstach mojego autorstwa stylu edytorskiego.

TaW

Przypisy

[1] W odsyłaczach do cytowanych kilkakrotnie wypowiedzi podaję w nawiasach numer strony poprzedzony pierwszą literą tytułu źródła. Każdy adres bibliograficzny (z dodanym inicjałem) pojawia się w przypisach tylko raz.
J. Lechoń, *Dziennik*, Londyn: Wydawnictwo „Wiadomości", t. I — 1967 [D1]; t. II — 1970 [D2].

[2] K. Wierzyński, *O poezji Lechonia* (w książce zbiorowej:) *Pamięci Jana Lechonia,* Londyn: Wydawnictwo „Wiadomości", 1958 [PJL s. 58].

[3] W. Weintraub, *Karmazynowe i czarne*, [PJL s.75].

[4] Por. J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] *Biografia — geografia — kultura literacka* pod redakcją Janusza Sławińskiego i Jerzego Ziomka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.

[5] Por. A. Hutnikiewicz, *Sztuka poetycka Jana Lechonia*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Nauki Humanistyczno-Społeczne", Toruń, 1960, z. 3.

[6] Pisał o tym J. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 4.

[7] Z. Serafinowicz, *Wspomnienie o Janie Lechoniu*, „Tygodnik Powszechny" 1957, nr 35.

[8] J. Sakowski, *Żałobny pas lity*, [PJL s. 6].

[9] Z. Czermański, *O Leszku*, [PJL s. 44].

[10] Numeracja wersetów wg. edycji opartych na Wydaniu Jubileuszowym: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. III, *Utwory dramatyczne*, Warszawa: Czytelnik, 1955.

[11] Inaczej w dramacie Jose Zorilli *Don Juan Tenorio* (Katowice 1925). Tutaj bohater w chwili zgonu zdobywa się na żal doskonały dzięki miłości kobiety, która dla odkupienia jego win złożyła swą duszę w ofierze Bogu.

[12] Przykładem tych praktyk może być artykuł W. Horzycy, *Karmazynowy poemat* [w:] *Dzieje Konrada,* Warszawa: Biblioteka „Drogi", 1930 [DK].

[13] J. Lechoń, *Mickiewicz*, Paryż 1959, s. 19–20.

[14] Por. A. Witkowska, *Mickiewicz, słowo i czyn,* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975; szczególnie rozdział *Czas odnaleziony.*

[15] Za podstawę numeracji wersetów przyjęto edycje *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego (t. V) ukazujące się w latach 1959–1995 w Wydawnictwie Literackim w Krakowie. Zupełnie inna numeracja pojawia się w Wydaniu Narodowym *Wyzwolenia* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970).

[16] Większość formuł, w jakich Lechoń starał się zamknąć swe doświadczenia egzystencjalne, oscyluje między skrajnościami. W I tomie *Dziennika* na str. 48 znajduje się następujący zapis: *Czy to możliwe, żebym już nigdy nie mógł zaznać odpoczynku od tego niepojętego rozdwojenia, które mnie rozdziera, którego sensu nie rozumiem, a które tyczy się wszystkiego we mnie: myśli, uczucia i zmysłów?*

[17] J. Lechoń, *O literaturze polskiej,* Londyn 1942 [OLP].

[15] W. Horzyca, [DK s. 9].

[19] J. Lechoń, *Godzina Mochnackiego*, „Tygodnik Polski" 1944, nr 50.

[20] Manichejczycy — sekta religijna nazwana od nazwiska twórcy Manesa (215–275) — uważali, iż sprawcą zła (a więc wszystkiego, co wiąże się z cielesnością, materialnością i ciemnością) jest samoistny demiurg zła, współistniejący z Bogiem dobra.

[21] Notatka z 17 maja 1956 nie znalazła się jeszcze (w chwili oddawania do druku niniejszego tekstu) w wydaniu książkowym *Dziennika*. Cyt. za A. Janta, *„O dwa palce od serca czułem sępa szpony". Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia* [PJL s. 16].

[22] A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1974, s. 118.

[23] T. Nowakowski, *Ryba na piasku* [PJL s. 41].

[24] Por. Z. Serafinowicz, wyd. cytowane. Podobnej informacji udzielił mi w prywatnej rozmowie Antoni Słonimski.

[25] Cyt. za A. Janta [PJL s. 17].

[26] Wiersz wydrukowany po raz pierwszy w 11 numerze „Wiadomości" z 1955 r. Przywołana postać w zakrywającej twarz przyłbicy to Erasmo da Narni Gattamelata, żyjący w latach c. 1370–1443 kondotier włoski, dowódca wojsk weneckich w wojnie z Padwą.

[27] Por. np. Henri Brémond, *La poesie pure,* Paris: Bernard Grasset, 1926. Dwudziestowieczne teorie „poezji czystej" omawia Artur Hutnikiewicz w swojej książce *Od czystej formy do literatury faktu: Główne teorie i programy literackie XX stulecia,* wyd. I, Toruń — Poznań: Towarzystwo Naukowe w Toruniu — Państwowe Wydawnictwo Naukowe Oddział w Poznaniu, 1965.

[28] Podobne uwagi można znaleźć w *Dzienniku* [D2 s. 143].

[29] *Mochnackiego* czytał Lechoń publicznie w kawiarni „Pod Picadorem".

[30] J. Lotman, *Teatr i teatralnost' w stroje kultury naczala XIX wieka* [w:] *Stat'i po tipologii kultury*. Tartu: Tartuskij Gosudarstwiennyj Uniwersitet, 1973. Polski przekład A. Bogusławskiego *Teatr i teatralność w kształtowaniu kultury początków XIX w*., „Nowy Wyraz" 1974, nr 11.