

Ireneusz Opacki

Wokół "Karmazynowego poematu" Jana Lechonia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/4, 439-483

1966

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

IRENEUSZ OPACKI

WOKÓŁ „KARMAZYNOWEGO POEMATU” JANA LECHONIA

1

Dzieje recepcji *Karmazynowego poematu* Lechonia są świadectwem siły, jaką dysponują pierwsi czytelnicy wiersza poety. Są przykładem, jak model konkretyzacji, ukształcony przez pierwszych odbiorców, może wpływać na pokolenia całego półwiecza czytelników i krytyków, jak determinuje on rozumienie i ocenę poezji, jak wyznacza kontury krytycznych sporów. Jak na koniec tworzy legendę tak sugestywną, że ona to — a nie rzeczywista twórczość poety — staje się prawdziwym punktem odniesienia wszelkich sądów o tej twórczości wypowiedzianych.

Dzieje te pokazują także, jak istotnym czynnikiem dla społecznego modelu konkretyzacji wiersza jest moment jego wydania. *Karmazynowy poemat* ukazał się w czasie, który fetował świeżo odzyskaną, po stu z górą latach, niepodległość kraju. W czasie, w którym — zacytujmy współczesnego —

jawiła się młoda ojczyzna, walcząca o istnienie, zakwitająca bohaterstwem, sztuką ogłaszającą wolność, poezję tryumfu i radości w państwie o granicach zbroczonych krwią Polaków, ale jeszcze nie uznanym¹.

I ten właśnie moment ukształtował model konkretyzacji Lechoniowego poematu, decydując równocześnie o ogromnej jego popularności i sławie. Model ów kształtował się zresztą na różnych poziomach „dookreślenia”. W cytowanym przed chwilą wspomnieniu Rafał Malczewski notuje:

Ojciec dopytywał się wciąż:

— Kto to jest ten Lechoń? Co to za nazwisko pachnące Polską, Słowackim, legendą, tajemnicą?

Kazał sobie czytać po wiele razy wiersz pt. *Jacek Malczewski*, wiersz o Pił-

¹ R. Malczewski, *Śpiew*. W zbiorze: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 35.

sudskim, *Panią Słowacką, Mochnickiego* i resztę. Pytał, czy rozumiemy owe wiersze.

— Nie rozumiem nic — mówił ojciec — ale cóż to za poeta — i prosił, aby mu znów przeczytać któryś z utworów Lechonia².

Ta niechwalebna zasada „nierozumienia” często podówczas wystarczała; ona też kształtowała model konkretyzacji:

Powitał [Lechoń] wolność siedmioma pieśniami i owinał je w karmazyn jak w sztandar. Ta barwa dawnych możnowładców polskich nie miała wskazywać żadnego z nimi związku. W ten sposób zamyślił poeta wyrazić symbol polskości, najbliższy jej rdzenia i powszechnego jej ducha [...]. Cokolwiek sądzić o tym zamyśle, poeta chciał powitać wracającą wolność wszystkim, co było, jakimś narodowym uniwersałem [...] ³.

Ba — cokolwiek sądzić... W istocie wybór pozostawał niewielki: ograniczał go ten sam moment „pierwszej recepcji”, kładąc na Lechoniową poezję cień anachronizmu.

Raził mnie — wspomina Iwaszkiewicz — tradycyjny, „patriotyczny” ton pikadorskich wierszy [tj. Lechonia] wierszy. Wszyscy wówczas za przykładem Antoniego Słonimskiego łudziliśmy się, że „odrzucał z ramion płaszcz Konrada”. Lechoń bynajmniej tego konradowskiego płaszcz nie odrzucał, przeciwnie, zdawał się go jeszcze piękniej na swych plecach drapować, Jego poetyka nie mieściła się w tej epoce, którą przeżywaliśmy w latach 1918—1921. [...]

Wtedy, [...] w niezwykłym momencie jesieni 1918 roku, nie pasowała ona do powszechnego entuzjazmu, powszechnego krzyku. Słonimski zachłystywał się swoją potężną *Czarną wiosną* [...]. Tuwim ogłaszał się „pierwszym w Polsce futurystą”, Wierzyński upajał się codziennością. [...]

Lechoń był temu wszystkiemu obcy. [...] Tworzył podług bardzo znanych wzorów — dzisiaj dopiero widzimy, ile w nim było Słowackiego, ile Wyspiańskiego, ile po prostu Or-Ota... [...]

To spokojne nawiązywanie do tradycji [...] nie mogło się nam podobać, nam, którzyśmy chcieli być przede wszystkim „nowi” ⁴.

Sąd ten był nieuchronny: że „jakoś się zbyt głęboko Lechoń w romantyczną przeszłość weśnił” ⁵, że

czytelnik *Karmazynowego poematu* [...] ulega nieokreślönemu rozczarowaniu: [...] spotyka niespodzianie tematy tak pachnące myszką, tony słyszane tak dawno, iż mimo woli zaczyna szukać roku wydania ⁶.

² *Ibidem*. Wszystkie podkreślenia w cytatach — I. O.

³ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*, s. 55.

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Lechoń i Tuwim*. W: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957, s. 337—340.

⁵ J. Stur, „Skamander” i „Karmazynowy poemat”. W: *Na przełomie*. Lwów 1921, s. 108.

⁶ W. Horzyca, „Karmazynowy poemat”. „Skamander” 1920, s. 159; przedruk w: *Dzieje Konrada*. Warszawa 1930.

Stąd już tylko krok do sądu najsurowszego: że to „stylizacja, przywołanie romantycznego sentymentalizmu, robota zręcznego literata-epigona”⁷.

Oberwało się Przybosiowi za ten osąd, został nazwany „wiecznym studentem postępu”⁸ — bo też próbowano wybronić Lechonia przed zarzutem anachronizmu, głównie w oparciu o tezę, że myśl o postępie w sztuce jest niedorzeczna⁹. Ale nie o abstrakcyjną ideę postępu tu chodzi: chodzi po prostu o to, że poezja podejmuje problematykę swojego czasu, jemu — a nie przeszłości — towarzyszy. I skoro model konkretyzacyjny Lechoniowego poematu ukształtowany został przez moment odzyskania niepodległości — trudno Przybosiowi racji odmówić, jego osąd pozostaje w mocy. Oczywiście: w odniesieniu do tego modelu.

2

Model ten zresztą ukształtował się również na znacznie dokładniejszym poziomie „dookreślenia”: znaleźli się i tacy krytycy, którzy starali się zrozumieć, o co Lechoniowi w tych wierszach chodziło, starali się wyczytać w nich coś więcej ponad li tylko „symbole zamierzchłej polskości”. Perspektywę tych odczytań wyznaczał wszelako ten sam moment „pierwszej recepcji”, moment odzyskanej niepodległości 1918 roku. Horzyca więc wkomponował w swój wywód o polszczyźnie *Karmazynowego poematu* nowelę o tym, jak to rozwarcholony Zagłoba rejteruje przed Piłsudskim, nie chcąc mu nawet szczątka placu w pojedynku na karabele dotrzymać¹⁰, Baliński zaś osądził:

każdy wiersz zdaje się [...] przestrzegać, aby w próbie nowych przemian nie zmarnować kulturalnego i duchowego dziedzictwa przeszłości. Lechoń przeczuwał grozę idących niszczycielskich czasów [dookreślmy: w r. 1918 przeczuwał II wojnę światową!], przeczuwał ją podświadomie, jak żaden inny z poetów polskich. Stąd jego zapatrzenie się w przeszłość¹¹.

Najczęściej orzekano, iż *Karmazynowy poemat* to rozrachunek z tradycją na progu „Polski nowej”, „kamień grobowy”¹² przeszłości, iż „miał wyzwalać spod obojętności czadu historii, wywoływał jej mary, by je na zawsze pogrzebać [...]”¹³. Najbliższe to zapewne prawdy

⁷ J. Przyboś, *Szelest papieru*. W: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 132.

⁸ J. Sakowski, *Zatobny pas lity*. W: *Pamięci Jana Lechonia*, s. 6.

⁹ *Ibidem*. Zob. też Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 340.

¹⁰ Horzyca, *op. cit.*, s. 162.

¹¹ S. Baliński, *Lechoń-poeta*. W: *Pamięci Jana Lechonia*, s. 60.

¹² Horzyca, *op. cit.*, s. 160.

¹³ Sakowski, *op. cit.*, s. 7.

— ale taki czyn poetycki na progu niepodległości pozostawał jednak w granicach anachronizmu. Po prostu inaczej wówczas przeszłość grzebano:

raz założywszy protest przeciwko wszelkiej upiorności [tj. romantycznym mitom narodowym], poszli [poeci] drogą własną, ukazując naród nie jako ideę i rozmowę wśród chmur, ale jako treść życia codziennego, jako wartość obecną w każdej chwili naszego istnienia i każdym kształcie świata¹⁴.

Po prostu automatycznie zmienił się sens słowa „Ojczyzna” — poczęło ono nie mity narodowe oznaczać, jak w czasach stuletniej niewoli, ale zwyczajny, zwyczajnie ludzki, kraj. U Lechonia — w oczach krytyki — trwa sens stary tego słowa. To siłą rzeczy było anachroniczne: oznaczało opóźnienie wobec historii. Oczywiście — i to próbowano wytłumaczyć. Stając na gruncie tego modelu konkretyzacji, najrozważniej rzecz ujął w swoim wyśmienitym szkicu Jerzy Kwiatkowski: „zmylił polityczny kompas”, „zmyliły go gwiazdy, których przesunięcia się na firmamencie nie dostrzegł”, słowem — „towarzyszy ideowemu niedookreśleniu sanacji i jej mitotwórczym pasjom”¹⁵. W ten sposób „niepodległościowy” model konkretyzacji znalazł związki ze swoją współczesnością — o tyle może nie dość dokładne, że sanacja w istocie była zjawiskiem o kilka lat późniejszym od pierwszych wydań *Karmazynowego poematu*, ale za to bardzo dla Lechonia korzystne: w tym świetle poetę, który już przed r. 1920 przeraził się widma Zagłoby w sejmie — trzeba było nazwać „prorokiem”!¹⁶

To uchodzi za metodycznie niepoprawne: uciekać się przy interpretacji poezji do „życiowego” portretu artysty. Ale tu właśnie otwiera się znamieny paradoks, który stał się oparciem dla stworzonej przez współczesnych legendy o Lechoniu, legendy o jego „dwóch profilach”. Z jednej strony — jak nakazywał mniemać przyjęty *modus* odczytania *Karmazynowego poematu* — Lechoń był od współczesnego życia odewany, zapatrzony w przeszłość, mylił polityczne kompasy, prowadził „rozmowy wśród chmur”¹⁷, jego „życie było nieustannym wymykaniem się, nieustanną ucieczką przed rzeczywistością [...]. Nikt [...] nie żył tak bardzo, tak wyłącznie w świecie wyobraźni, jak on”¹⁸. Z drugiej strony —

w nim samym przelewało się pełnią życia, chłonał je namiętniej niż przysięgli jego piewcy, najbardziej frenetyczni bardowie chwili. Brał żywszy od innych

¹⁴ Horzyca, *op. cit.*, s. 162.

¹⁵ J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. W: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960, s. 15—16.

¹⁶ *Ibidem*, s. 12.

¹⁷ Horzyca, *op. cit.*, s. 162.

¹⁸ F. Goetel, *Lechoń*. W: *Pamięci Jana Lechonia*, s. 26.

i bardziej bezpośredni udział w rodzącej się z dnia na dzień rzeczywistości; obchodziły go jej sprawy wielkie i małe: intrygi w polityce, plotki w teatrze, awanse w dyplomacji — życie i jego kulisy. [...]

Do końca słauił „jeszcze jeden darowany cudownego życia dzień”¹⁹.

To był Lechoń *Królewsko-polskiego kabaretu*, autor satyr na współczesność, doskonale zorientowany w najdrobniejszych szczegółach politycznych kulis — tak drobnych, że po kilkudziesięciu miesiącach były już zapomniane, wymagały objaśniającego komentarza²⁰.

Oczywiście: to nie jest niemożliwe. Budzi tylko wątpliwości. Nie to, że poeta miał swój świat wyobraźni i swoje życie publiczne. Natomiast to, że owe dwa światy były tak jaskrawo, tak absolutnie rozbieżne, nieomal bez punktów styecznych. Taka biegunowość pachnie literaturą, mitem, legendą — szczególnie gdy powstaje w momencie, w którym rzeczywistość entuzjastycznie chłonie człowieka, nakazuje zwrócić się ku sobie. A taką przecież rzeczywistość dał oczom współczesnych rok 1918, rok wstrząsu tak radosnego, że radość ta przesłaniała wszelkie cienie: po stu latach wróciła niepodległość!

3

Tam gdzie model konkretyzacji operuje wysokim stopniem uogólnienia, jest bardzo trudno sprawdzalny: nie zawsze jego związek z realiami epoki da się wykazać dowodnie i dobitnie. Trzeba wówczas zejść niżej, do szczegółowych podstaw modelu, do konkretyzacji jego cząstek elementarnych. W wypadku Lechoniowego poematu jeden taki, wielokrotnie potwierdzony, ślad konkretyzacji się zachował: mowa o *Piłsudskim*, najlepszym i najważniejszym — obok *Mochnickiego* — wierszu „karmazynowego” cyklu.

Recepcja była tu jednoznaczna.

W wierszu noszącym w tytule nazwisko dyktatora jest [...] opisany, odtworzony przy pomocy luźnych obrazów nastrój jesieni 1918 roku [...] ²¹.

Jeszcze dokładniej:

prowadzi nas [Lechoń] przed polską katedrę, słyhać hejnał mariacki, idzie wojsko, „szeregi za szeregiem, sztandary, sztandary”, radość rozsadza piersi, wzruszenie dławi w gardle i nikt już nic mówić nie może, ani poeta, ani bo-

¹⁹ S a k o w s k i, *op. cit.*, s. 3—4.

²⁰ Toteż zaopatrzył w takowy te wiersze Lechoń w: *Rzeczpospolita Babińska. Spiewy historyczne*. Warszawa 1920.

²¹ I w a s z k i e w i c z, *op. cit.*, s. 352.

hater. [...] jest coś z atmosfery owych niezapomnianych czasów, ich „radosna trwoga” i ekstatyczny chaos szczęścia²².

Zacytujmy — Lechonia:

Wielkimi ulicami morze głów urasta,
I czujesz, że rozpękną ulice się miasta,
Ze Bogu się jak groźba położą przed tronem
I krzykną wielką ciszą... lub głosów milionem.
A teraz tylko czasem kobieta zapłacze —

Aż nagle na katedrze zagrali trębacze!!

Mariackim zrazu cicho śpiewają kurantem,
A później, później bielą, później amarantem,
Później dziela się bielą i krwią, i szaleństwem,
Wyrzucają z trąb radość i miłość z przekleństwem,
I dławia się wzruszeniem, i płakać nie mogą,
I nie chrypią, lecz sypią w tłum radosną trwogą,
A ranek, mroźny ranek sypie w oczy świtem,
A konie? Konie wałą o ziemię kopytem.
Konnica ma rabaty pełne galanterii.
Lansjery-bohaterzy! Czołem kawalerii!
Hej, kwiaty na armaty! Żołnierzom do dłoni!
Katedra oszalała! Ze wszystkich sił dzwoni.
Księża idą z katedry w czerwieni i złocie,
Białe kwiaty padają pod stopy piechocie,
Szeregi za szeregiem! Sztandary! Sztandary!

A On mówić nie może! Mundur na nim szary.

(Piłsudski)

„Ekstatyczny chaos szczęścia”? Zapewne, wiele go tutaj. Ale też pojawiają się na nim niepokojące, mączące pęknięcia: wiersz okazuje się o wiele bardziej emocjonalnie skomplikowany, niż chce tego bardzo prosta konkretyzacja Wierzyńskiego. Skąd w tym — arcyradosnym pono — momencie bierze się owa „groźba”, co ma się „Bogu położyć przed tronem”? I dlaczego ulice mają Bogu grozić: z okazji odzyskania niepodległości? Dlaczego „mroźny ranek sypie w oczy świtem”? Jak piaskiem: przekształcenie znanego porzekadła aż nazbyt przecie widoczne; „świt” zaś w owoczesnym języku oznaczał „wyzwolenie ojczyzny”²³. Dlaczego miłość łączy się z przekleństwem? Co ma oznaczać dziwna ironia, łatwo czytelna w nieosobowej formie gramatycznej rymowanki „Lansjery-bohaterzy”, w przedrzeźnianie „Czołem kawalerii! Hej, kwiaty na armaty!”, w złośliwym podkreśleniu, że „Konnica ma rabaty pełne galanterii”? Każdy z tych elementów tekstu wnosi odmienne znaczenia, komplikuje obraz ekstatycznej i pa-

²² Wierzyński, *op. cit.*, s. 56.

²³ Por. s. 458 n. tego szkicu.

tetycznej radości, przedrzeźnia go i łamie. Suma określonej w tym fragmencie emocji staje się wieloznaczna, wewnątrznie sprzeczna: jest ekstatyczna radość („I dławia się wzruszeniem”), ale jest również tragiczny patos (ów oksymoron: krzyk wielkiej ciszy); jest miłość, ale jest i przekleństwo; jest radość — ale i trwoga. W te zaś biegunowe, patetyczne przeciwieństwa wkrada się jeszcze i ironia, aż do drwiny chwilami posunięta. Z tym wszystkim emocja ta nie przystaje do momentu odzyskania niepodległości: wówczas była zestrojona w jeden ton ²⁴.

Dodajmy, iż dość skrupulatne przeszukiwanie źródeł nie pozwoliło stwierdzić, że listopadowa Warszawa 1918 r. oglądała taką ułańską i katedralną paradę; Piłsudski przyjechał do stolicy w przeddzień wyzwolenia, przejęcie przezeń władzy od Rady Regencyjnej odbyło się bez rządowych manifestacji, na głowę zwały mu się kłopoty związane z rozbrojeniem wojsk niedawno zaborczych ²⁵. Tworzyły się, co prawda, pochody — ale organizowane samorzutnie przez ludność cywilną, improwizowane ²⁶.

A jednak Lechoń nie stworzył tu obrazu całkowicie fikcyjnego. Warszawa oglądała taki „*Parademarsch*”, z trzaskiem wielkim odbyty: w październiku 1917, podczas intronizacji przesławnej Rady Regencyjnej w groteskowym Królestwie Polskim, utworzonym przed rokiem z łaski dwóch cesarzy i von Beselera ²⁷. Uroczystość została zaplanowana z niemiecką pedanterią, z minutowym „rozkładem jazdy” ²⁸ i niezwykle pompatycznie: chodziło przecie Niemcom o to, by urzeczone pozorną niepodległością społeczeństwo dostarczyło im żołnierzy, mocno potrzebnych dla nadszarpniętych wojną armii ²⁹. Toteż uroczystość musiała wypaść imponująco dla częściowego chociaż zrównoważenia nieprzychylnych okoliczności, w jakich została zaaranżowana: rok egzystencji marionetkowego Królestwa Polskiego wiele Warszawę nauczył.

Jako że tuż po akcie proklamacyjnym z 5 listopada 1916 Beseler zagalopował się i z miejsca ogłosił odezwy poborowe — jeszcze przed formalnym ustanowieniem polskich władz. Nastąpił, oczywiście, krach:

²⁴ Zob. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 163. — K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. T. 3. Warszawa 1936, s. 105 (cytowane tam jest wspomnienie A. Słonimskiego).

²⁵ Zob. B. Hutten-Czapski, *Sześćdziesiąt lat życia politycznego i towarzyskiego*. T. 2. Warszawa 1936, s. 602 n.

²⁶ Zob. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 163.

²⁷ Zob. S. Arski, *My, Pierwsza Brygada*. Warszawa 1962, s. 129 n.

²⁸ S. Karpińskiego *Pamiętnik dziesięciolecia 1915—1924* (Warszawa 1931, s. 152—154) przekazuje program tej uroczystości, który wiernie odpowiada relacjonowanemu tu jej przebiegowi.

²⁹ Zob. Arski, *op. cit.*, s. 134 n. Notują to również Hutten-Czapski i Karpiński w swych pamiętnikach.

odezwy trafiły niemal w próżnię³⁰, społeczeństwo zaś stało się tym mocniej nieufne. Rok 1917 — po chwilowym poprawieniu nastrojów przez ustanowienie polskiej Tymczasowej Rady Stanu — przyniósł Niemcom kolejny cios: Piłsudski z Rady Stanu dość manifestacyjnie wystąpił, czym zaskarbił sobie naówczas popularność w warszawskim społeczeństwie, która niesłuchanie wzrosła po jego aresztowaniu przez Niemców w lipcu 1917³¹, i wszelkie niemieckie deklaracje względem Polaków z góry zostały skazane na nieufne przyjęcie. Toteż przygotowania do pompatycznej intronizacji Rady Regencyjnej były wyjątkowo staranne, obliczone na osiągnięcie maksymalnie korzystnych efektów psychologicznych³², sama zaś uroczystość miała przebieg monumentalnego spektaklu teatralnego.

Po uroczystym wjeździe na Zamek nastąpiła w najbardziej reprezentacyjnej sali wymiana deklaracji i przemówień pomiędzy Beselerem i Szeptyckim z jednej a Radą Regencyjną z drugiej strony. Dalsza zaś faza spektaklu — posłuchajmy głosu współczesnego — wyglądała tak:

prezentowały broń polskie oddziały na dziedzińcu zamkowym, polska kapela wojskowa odegrała *Jeszcze Polska nie zginęła*, na wieży zamkowej wywieszono chorągiew polską, a dwóch trębaczy zatrąbiło z wieży hejnał. Wielotyśięczny tłum na placu Zamkowym powitał chorągiew narodową hucznym „Niech żyje!” na cześć niepodległej Polski.

Po tej uroczystości udali się wszyscy [...] na nabożeństwo do położonej obok katedry Św. Jana. [...] jechali w powozach regencji, eskortowani przez ułanów polskich z trębaczami na siwkach. [...] tworząca szpaler piechota polska prezentowała broń przed regentami [...].

U wejścia do katedry generał-gubernatorowie [tj. Beseler i Szeptycki] zostali przyjęci przez duchowieństwo i przy dźwiękach fanfar poprowadzeni poprzez szpaler wojskowych polskich na miejsca swe [...]. Skoro wszyscy zasiedli, przyjęto z tym samym ceremoniałem Radę Regencyjną³³.

Nabożeństwo było niezwykle uroczyste, potem naród śpiewał *Boże, coś Polskę*, potem odbył się paradny powrót na Zamek, przy czym defiladę zamykały oddziały piechoty polskiej, a potem honorowa salwa z armat, już bez niemiecko-austriackiej asysty. Entuzjazm był ponoć powszechny — w jednym tylko miejscu przebieg uroczystości wyłamał

³⁰ Zob. Arski, *op. cit.*, s. 136 n. Niemcy obliczyli, że wśród Polaków znajduje się 1 400 000 mężczyzn zdolnych do służby wojskowej, i spodziewali się przy podejmowaniu kolejnych prób werbunkowych, że zdobędą milion rekrutów (zob. *ibidem*, s. 147—148). Liczba to ważna dla zrozumienia wiersza Lechonia!

³¹ *Ibidem*, s. 183 n.

³² Hutten-Czapski (*op. cit.*, s. 488) wspomina o liście, w którym przy opracowywaniu planu uroczystości intronizacyjnej zwracał Hatzfeldtowi uwagę na działanie przepychu na psychikę polską.

³³ *Ibidem*, s. 491—492.

się z ram przewidzianego protokołem porządku, co pamiętnikarz, jakby specjalnie dla Lechoniowego wiersza, odnotował skrupulatnie:

Po drodze publiczność tylko z rzadka wznosiła okrzyki na cześć regentów, natomiast — burzliwe na cześć Piłsudskiego³⁴.

Warszawiacy bowiem to naród bystry, zorientowali się w mig, że regenci wygadali się do woli — uwięziony zaś w Magdeburgu Piłsudski był dla nich w tym momencie człowiekiem, który „mówić nie mógł Mundur na nim szary”. Wskutek czego efekt werbunkowy spektaklu — rzecz jasna — przepadł.

Lechoń we wszystkich tych kwestiach orientował się znakomicie. Jeszcze w styczniu 1917 — „na kilka dni przed otwarciem Tymczasowej Rady Stanu”³⁵ — rozpoczął pisanie swojego *Królewsko-polskiego kabaretu*, który od tej pory wiernie towarzyszył „kontuszowo” wystylizowaną kpina kularom Rady Regencyjnej i który też w całości „Najdostojniejszej Radzie Regencyjnej” poeta dedykował³⁶. Znakomicie również orientował się w istotnych intencjach Beselerowskich proklamacji — wszak pisał w komentarzu do jednego z „kabaretowych” wierszy:

jak zwykle na jesieni — wraz z likwidacją nieudanych na Zachodzie ataków szykowali się Niemcy do nowych podarków dla Polski. Po wszechnicy, niepodległości i regentach chciano wziąć Polskę na nową uroczystość [...], miano zaatakować nieśmiertelną tromtadrację polską³⁷.

Osądzono słusznie: „realizm Lechonia wyraził się w *Rzeczypospolitej Babińskiej*”³⁸, realizm i polityczna trzeźwość.

I jedno, i drugie wygląda też — najniespodziewaniej dla uświęconego tradycją modelu konkretyzacji — z cytowanego fragmentu *Piłsudskiego*. Realia zarejestrowane zadziwiająco wiernie: i te tłumy wiwatujące, i ten hejnał w hymn przechodzący („biel i amarant”), i ci pełni galanterii ułani, i księża wychodzący z katedry na spotkanie Radzie Regencyjnej, i szeregi piechoty... Spotyka się tu *Karmazynowy poemat z Królewsko-polskim kabaretem*. *Kabaret* to śmiech i drwina trzeźwa, „struganie marchewki” — fragment *Piłsudskiego* to druga strona tego samego medalu. Strona tragiczna: tę intronizację Rady Regencyjnej nazwano już „bolesną maskaradą”³⁹.

³⁴ *Ibidem*, s. 493.

³⁵ Komentarz Lechonia do wiersza *Tymczasowej Rady Stanu Polonez*. W: *Rzeczypospolita Babińska*, s. 15.

³⁶ *Ibidem*, s. 9.

³⁷ *Ibidem*, s. 35.

³⁸ Wierzyński, *op. cit.*, s. 55.

³⁹ Tak brzmi tytuł rozdziału książki S. Głębińskiego *Wspomnienia polityczne* (Pelplin 1939), traktujący o intronizacji Rady Regencyjnej.

Perspektywy bowiem politycznych skutków Beselerowskich spektakli nie były w istocie groźne: i Warszawa, i całe Królestwo Polskie doskonale orientowały się, jak wygląda podszewka tego kontusza z teatralnej rekwizytorni — i na dobrą sprawę nie było obawy, że dadzą się nabrać tudzież wydelegują milion rekrutów dla zaborczych armii. Powtórzmy: na dobrą sprawę, gdyż z tłumem różnie bywa i dla współczesnego obserwatora rzecz wcale nie wyglądała na przesadzoną, odpowiedzią na Beselerowskie gesty mogło być w jego oczach zarówno milczenie społeczeństwa jak i — spodziewany przez Niemców milion rekrutów. Teraz jasne jest, co oznaczają wersy:

Ze Bogu się jak groźba położą przed tronem
I krzykną wielką ciszą... lub głosów milionem.

I jeśli poeta „groźbą” nazwał również „krzyk wielkiej ciszy” — a więc to, co w istocie byłoby w tej sytuacji triumfem politycznej dojrzałości warszawskiego społeczeństwa — to również nie bez przyczyny. Obok bowiem perspektyw politycznych teatr Beselera wywierał nieuchronne skutki psychologiczne: opierał się przecie na wygrywaniu wyrafinowanym tęsknot i marzeń narodu snutych w czasie stuletniej niewoli, wygrywaniu nieludzkim. Warszawa pragnęła bodaj złudzenia, bodaj widoku chorągwi polskiej. Współcześni notują:

Natomiast co już jest popularnym [...], to sława Legionów, mundur polski, wojsko polskie. Warszawa namiętnie tęskni za widokiem munduru polskiego. Gdyby tu wszedł jakikolwiek nasz pułk i przemaszerował porządnie przez miasto, zwłaszcza z dodatkiem konnicy, prawdziwych armat, a jeszcze ze śpiewem, upadłyby wszelkie inne orientacje. To jest niewątpliwa prawda⁴⁰.

Tak Warszawa tęskniła w sierpniu 1915 roku. Grudzień roku 1916 to potwierdził. Wkroczyły wówczas do Warszawy oddziały legionowe; rzecz została zainscenizowana przez Beselera, który chciał w ten sposób wzbudzić zaufanie ludności, nadszarpnięte niedawnym blamażem z pośpiesznie wydanymi odezwami poborowymi⁴¹. Warszawa — nieufnie nastroszona — gest ten przyjęła chłodno, z rezerwą. A jednak pamiętnikarz zanotował:

Drugi pułk ułanów, który przejeżdżał na ostatku, tłum powitał hucznie, kawaleria jest bowiem ulubionym w Polsce rodzajem broni⁴².

Beseler wykorzystał to doświadczenie przy szopce intronizacyjnej...

⁴⁰ List I. Moszczeńskiej z 25 VIII 1915. Cyt. za: „Kwartalnik Historyczny” 1960, nr 3, s. 736.

⁴¹ Zob. Arski, *op. cit.*, s. 161 n.

⁴² Hutten-Czapski, *op. cit.*, s. 370.

Z takich cegiełek zbudowaną emocję Lechoń odnotował w poetyckim zapisie bardzo wiernie: moment upragnionego „świt”, który — jak piasek — „sypie w oczy”. Świadomą swej ułudności radość Warszawy. Zmieszanie entuzjazmu i drwiny — tragiczny splot uczuć zgromadzonego tłumu. Ten Lechoń nie jest ani epigoński, ani wśniony w romantyczność, ani anachroniczny. Swojej współczesności towarzyszy najwierniej: tej, w której „świt się robi naraz. I staje złęczony”.

Czas, który niesie przemiany poezji, ma bieg inny od czasu, mierzonego równym obrotem sekundnika. Mierzy się on zmianami formacji człowieka, uwikłanego w nierównomierne obroty historii. Dlatego niekiedy poezja przez dziesiątek lat zmienia się mało lub wcale. A innym razem — niemal dni przynoszą jej kolejne, szybkie przemiany.

W takim właśnie czasie przyśpieszonych przemian poetyckich powstawał *Karmazynowy poemat*. Rok ledwie upływał od końcowych działań wojennych — a już popularny podówczas poeta, Józef Relidziński, pisał w przedmowie do tomu swoich poezji:

Miałem pewne skrupuły, czy książka moja nie będzie spóźniona [...]; czy należy powracać do tych czasów, co będąc już historycznymi, są jeszcze zbyt świeże [...]; czy mam poruszać prochy przeszłości, niedalekiej, a tak dalekiej, wyprowadzać na światło dzienne cienie, niedawne, a tak dawno zapomniane; czy, wreszcie, na tle modnych dzisiaj eksperymentów poetyckich naszych najmłodszych, te [...] zwrotki nie wydadzą się głosem upiora z innego świata⁴³.

Wystarczyło przesunięcie modelu konkretyzacji o rok — a już wiersz stawał się anachroniczny, bo tak jego odbiór zmieniało „mknące z zawrotną szybkością życie dni współczesnych”⁴⁴, przez nieporozumienie wypełniające „miejsca niedookreśleń” w artystycznym schemacie utworu. Tego właśnie doświadczył poemat Lechonia. Wierny swoim czasom, ale skonkretyzowany w świadomości społecznej o rok za późno, na tle nie swojej już macierzystej współczesności — stawał się stylizacją, epigoństwem, anachronizmem. Stawał się poematem niejasnym, mało zrozumiałym. W najlepszym wypadku — poematem, któremu przypisywano mgliście określone związki z sanacją, gdy przecie o zupełnie inne czasy i o zupełnie inne sprawy w nim chodzi!

A jeśli mimo to, mimo te niezrozumienia i nieporozumienia — urzekł, zrodził dla poety legendę, społeczeństwo odnajdywało w nim siebie? Powiedzmy: wielkiej miary musi to być poezja, skoro wytrzymała próbę tak fatalnej omyłki, próbę nie swojej gleby.

⁴³ J. Relidziński, *Pędząca sława*. Warszawa 1921, s. 3.

⁴⁴ *Ibidem*.

Jej bowiem gleba macierzysta była zupełnie odmienna: wyrastała owa poezja z tej połaci obszaru językowego, której granice zakresliły tendencje niepodległościowe lat 1914—1918.

Tendencje, pozostające w kręgu oddziaływania tradycji powstańczych — jedynych polskich tradycji wolnościowych, jakimi naród od wieku dysponował w zakresie „czynu samodzielnego”. Zagrzebane przez klęskę powstania styczniowego, odżywały silnie od przełomu stuleci XIX i XX, szerzone głównie przez PPS oraz Ligę Polską, działająca na terenie kraju jako Liga Narodowa⁴⁵. Te też tradycje stanęły u bezpośrednich podstaw działalności niepodległościowej Piłsudskiego, który uważał się za bezpośredniego spadkobiercę Tajnej Pieczęci Rządu Narodowego z roku 1863⁴⁶. Do zewnętrznego wystroju tego nawiązania do tradycji czynu sprzed półwiecza obóz Piłsudskiego wielką przywiązywał wagę: wszak nieprzypadkowo wymarsz Kompanii Kadrowej wypadł dokładnie w pięćdziesiątą rocznicę egzekucji sierpniowej na stokach Cytadeli warszawskiej, egzekucji, w której zginęli Romuald Traugutt i członkowie Rządu Narodowego. I nie darmo biograf późniejszego marszałka podkreślał, że czyn Piłsudskiego „był w swej naturze tym, czym była Noc Listopadowa, czym było Powstanie Styczniowe”⁴⁷.

Na tym miejscu nie chodzi o analizę i ocenę politycznych przyczyn i skutków podejmowania tych tradycji w r. 1914; to zadanie historyka. Tutaj chodzi o konsekwencje psychologiczne owego powstańczego wystroju, konsekwencje warunkujące język i poezję okresu. Obecność nowych wzorców językowych — takich jakie byłyby odpowiednikiem faktycznego układu sił społecznych i ideologicznych na ziemiach polskich w tych dniach — w najżywotniejszym podówczas nurcie poezji jest niesłuchanie nikła, niemal żadna. Przyczyny wydają się dość oczywiste: ugrupowania rewolucyjne, które powinny były związać ruch rewolucji społecznej z ruchem niepodległościowym, nie potrafiły tego uczynić i przegrywały w latach przedostatnich dwukrotnie. Raz, gdy SDKPiL nie umiała docenić roli niepodległościowych dążeń narodu, skupiając się u progu stulecia niemal wyłącznie na programach społecznych, co zresztą zostało jej mocno wytknięte przez Lenina⁴⁸. Drugi

⁴⁵ Zob. Arski, *op. cit.*, s. 21, 37.

⁴⁶ Zob. J. Starzewski, *Obraz duszy*. W zbiorze: *Idea i czyn Józefa Piłsudskiego*. Warszawa 1934, s. 84.

⁴⁷ W. Rzymowski, *Zyciorys*. W: jw., s. 40.

⁴⁸ Zob. Arski, *op. cit.*, s. 12, 21—22. Błędy SDKPiL oraz przyczyny i skutki niezgodności jej postępowania ze wskazaniem Lenina dokładniej omawia H. Jabłoński, *Narodziny Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1962, s. 15 n.

raz — gdy rewolucję w r. 1905 spotkała klęska. Te dwie głównie przyczyny sprawiły, że nie wykształtowała się nowa postać języka, przystająca do haseł niepodległościowych, że nie stworzono tu żadnych dostatecznie mocnych tradycji, które mogłyby wpłynąć na poezję związaną z owymi tendencjami.

Zupełnie inaczej rysowała się sytuacja po przeciwnej stronie „bariery ideologicznej”. Silne zaakcentowanie powiązań z tradycjami powstańczymi, łożenie nacisku nie na społeczną, „klasową”, ale na ogólnonarodową rolę walki o niepodległość⁴⁹ — apelowały do bardzo konkretnego modelu językowego, który przystawał do tak właśnie zarysowanego programu. Był to językowy model poezji romantycznej. Nie tylko w poezji zresztą powinowactwa te występują. Jeśli dla publicystyki romantycznej słowami kluczowymi były słowa takie, jak *ojczyzna*, *niepodległość*, *zmartwychwstanie*, *wolność*, *grób* (ojczyzny, wolności, narodu), *naród*, *walka*⁵⁰ — to wystarczy wziąć pierwszą z brzegu broszurę lub artykuł niepodległościowy z lat 1914—1918, by stwierdzić, że takie właśnie słowa są kluczowe również dla nich⁵¹.

I choć język ten u swoich w tym czasie podstaw wiązał się z programem niepodległościowym ugrupowań Piłsudskiego, z programu owego wyrastał — w użytkowaniu właściwie zatracił tak pojęty charakter „ideologiczny”. Wskutek tego, że brakło mu konkurenta zaproponowanego przez obóz o poglądach odmiennych — stał się językiem powszechnym, po prostu językiem niepodległościowym, używanym we wszelkich publikacjach o charakterze wolnościowym, bez względu na istniejące między nimi różnice ideologiczne. Był „językiem patriotyzmu” szeroko pojętego, a nie tylko „językiem piłsudczyków”. Był ogólnym znamieniem tych lat po prostu.

Tej praktycznie i szeroko uprawianej afirmacji romantycznego języka w poezji i pozbawieniu go wyłączności związków z określonym ugrupowaniem politycznym sprzyjał jeszcze jeden moment: przecież bezpośrednim sąsiadem z bardzo bliskiej przeszłości, a dość żywotnym równoległe jeszcze — był poetycki model Młodej Polski, aż nadto wyraźnie manifestujący swe romantyczne proweniencje. Zaznaczył on też mocne ślady na poezji niepodległościowej tych lat — aczkolwiek sposób ich odcisnięcia ma równocześnie tę wyrazistą specyfikę, która

⁴⁹ Arski, *op. cit.*, s. 21. Ówczesna publicystyka stale akcentuje, że Piłsudski jest „wcieleniem narodu”, a nie jakiejś partii. Zob. np. J. Jędrzejewicz, *Józef Piłsudski*. Warszawa 1920, s. 7, 65. Wyd. 1: 1918.

⁵⁰ Zob. F. Pełowski, *Słownictwo i frazeologia publicystyki okresu Oświecenia i Romantyzmu*. Warszawa 1961, s. 9 oraz indeks haseł.

⁵¹ Zob. choćby Jędrzejewicz, *op. cit.*

pozwała jednoznacznie stwierdzić, iż nie z kontynuacją romantyzujących tendencji młodopolskich, lecz z całkowicie odmiennym modelem poezji ma się tu do czynienia.

Najpełniej, rzecz jasna, wyraził się ten język i ten model w poezji „obozu niepodległościowego”. Poczucie więzi z tradycjami powstańczymi, poczucie kontynuacji ich poczynań — określa podstawowy zrab poetyki wierszy niepodległościowych. Pisano w nich:

Spod Białoleki, spod Grochowa
 ułański oddział idzie nasz —
 [.]
 Któż by się oparł rwącej fali?
 — Sam Xiążę Józef rozkaz dał!

(E. Ligocki, *Tryumfatorzy*)

Współczesność otrzymuje imię — mitu. I taką właśnie poezję, poezję mitu, tworzą te wiersze, ogniskujące motywy wszelkich możliwych walk o niepodległość w Polsce. Współczesność, określana tutaj — staje się syntezą wolnościowych dążeń narodu z całego ubiegłego wieku:

Bo dzień idzie, o którym tyś śniła
 Poprzez sto lat niewoli; gdy iści
 Sen się wieszczów [...].

(J. Relidzyński, *Warszawo!*)

Nierzadko odwołanie wiedzie głębiej w historię: do Cecory⁵², do królów i książąt piastowskich⁵³. Najpopularniejsze jednak odsyłacze wiodą do zmitologizowanych już w świadomości polskiej bitew dziewnastowiecznych: Somosierry⁵⁴, Grochowa⁵⁵, Ostrołęki⁵⁶; popularnością dorównywa im tylko mit Raławic⁵⁷. Równolegle rozszerza się siatka mitów osobowych: Traugutta⁵⁸, jeszcze częściej Kościuszki⁵⁹ i „zapowiedzianego imieniem 44”⁶⁰, najczęściej zaś — księcia Józefa⁶¹,

⁵² Szantroch, *O ziemio polska!*; Zahorski, *Komendantowi*; Wójcicki, *Zwycięzcy*.

⁵³ Zahorski, *Komendantowi*; Bezimienny, *Marszałek*.

⁵⁴ Ligocki, *Inwokacja*; Zbierzchowski, *Legionista*; Relidzyński, *Na wigilię*; Bukowski, *Wodzu!*; Pysznik, *Rosyjska Somosierra*; Solski, *Ułani polscy pod Rokitną*; Kopacz, *Legiony*.

⁵⁵ Liczne wiersze Relidzyńskiego, Szantrocha, Ligockiego, Rygiera i innych.

⁵⁶ Jw.; te mity zazwyczaj się łączą.

⁵⁷ Liczne wiersze Rygiera, Relidzyńskiego, Arnsztajnowej, Bułhaka, Mączki i innych.

⁵⁸ Wiersze Wolskiego, Zahorskiego, Orłowskiego, Stwory, Rygiera i innych.

⁵⁹ Wiersze Arnsztajnowej, Rygiera, Relidzyńskiego, Ligockiego, Orłowskiego, Jussa i innych.

⁶⁰ Wiersze Miłaszewskiego, Dicksteinówny, Borowskiej, Wójcickiego, Rygiera, Bielańskiej, Hiża, Mirskiego, Okszy, Reny Maryth, Wolskiego i innych.

⁶¹ Wiersze Starzewskiego, Ligockiego, Relidzyńskiego, Rygiera, Orłowskiego i innych.

żyjącego w legendzie (i tak też przywoływanego) jako strażnik „honoru Polaków”⁶².

Mity te funkcjonują na prawach aluzji czysto słownikowej najczęściej: pojawiają się po prostu jako nazwa, użyta dla oznaczenia faktu współczesnego — tak jak Somosierra staje się wymienną bądź równoległą nazwą Rokitny⁶³, wślawionej szaleńczą szarżą ułanów Wąsowicza w roku 1915. Wówczas monumentalizują one współczesność, od razu nadając jej wymiar bohaterskiej legendy. Bardzo często bywa jednak inaczej; oto w świecie tych wierszy zmitologizowany bohater narodowy bądź literacki jawi się na prawach uczestnika, zostaje skonfrontowany ze współczesnością: ksiązę Józef bądź Kościuszko z Piłsudskim⁶⁴, współczesny żołnierz — ze swym powstańczym lub napoleońskim protoplastą⁶⁵, a także z Wernyhorą⁶⁶.

Znany te spektakle, w których mit koegzystuje ze współczesnością: to narodowy spektakl modernistyczny Wyspiańskiego. Romantyzm mity tworzył od podstaw — modernizm zaś budował jakby drugie ich piętro wykorzystując mity stare. Spowijał swoje konstrukcje poetyckie w grę gęstej siatki aluzji literackich bądź kulturowych, które pojawiały się na prawach „odsyłacza” do nie rozszerzanego w bezpośrednio danym tekście „kontrapunktu”. Tworzył się spektakl o podwójnym dnie; jednym była określana współczesność, drugim — ewokowana przez aluzje pierwotna postać mitu, na tle której pełnym dopiero blaskiem wybliskiwały znaczenia wersji nowej. To — Wyspiańskiego *Wyzwolenie*. Wyspiański dokonał wielkiej rzeczy dla ówczesnego języka niepodległościowego: spopularyzował „język mitów”, aparat słownych odsyłaczy, aparat języka aluzji ewokujących narodowe tradycje.

Tym właśnie językiem od początku operuje poezja niepodległościowa lat 1914—1918. Ale zużytkowuje go w zupełnie odmiennych celach i zupełnie odmiennych kształtach kompozycyjnych — tak, jak to dyktowała odmiennność sytuacji historycznej. Modernistyczne wersje mitów były uwspółcześnionym rozrachunkiem z wersjami pierwotnymi, aranżowały narodowy „rachunek sumienia”. Modernistyczne wersje mitów pokazywały ich słabość, negliżowały je. Stąd właściwym dla nich kształtem był wielki spektakl teatralny, który rzeczy obiektywizował, pokażywał z dystansem, zezwalającym na refleksję.

Inaczej w latach 1914—1918, w atmosferze podjętego „czynu”. Mit nie był tu środkiem do analizy cech współczesnego społeczeństwa i na-

⁶² Typowy przykład — ballady Rygiera z tomu *Wieść o Archanielu* (1916).

⁶³ Zob. wiersze wymienione w przypisie 54.

⁶⁴ Np. ballady Rygiera z tomu *Wieść o Archanielu*.

⁶⁵ Wiersze Rygiera, Ligockiego, Mączki, Słońskiego i innych.

⁶⁶ Np. Starzewskiego *Rozmowa*.

rodowych tradycji. Nie miał ich negliżować. Przeciwnie, miał służyć za punkt oparcia. Za wyraz związków z tradycjami historycznymi. I miał dawać poczucie siły: gdyż tak się właśnie złożyło, że polskiemu żołnierzowi tych czasów przychodziło częściej rozmawiać ze zmarłymi niż z żywymi. Zbrojna walka o niepodległość została bowiem podjęta przy niezbyt sprzyjających nastrojach w społeczeństwie. Tradycje zbrojne wygasły już dawno, nie były najchętniej widziane, pozytywizm wszak zrobił swoje na długo, Młoda Polska nie lansowała ambicji militarnych — stąd też tak poezja ówczesna jak publicystyka pełne są utyskiwań na obojętność społeczeństwa wobec garstki walczących, pełne są akcentów uwydatniających „konflikt z pokoleniem”, podejmowanie walki niejako wbrew woli ogółu ⁶⁷.

W tych warunkach historyczne mity były przywoływane w atmosferze bezwzględnej afirmacji: dawały poczucie siły, poczucie godności własnej — i kto wie, czy nie to właśnie stanowi główną przyczynę, dla której tak gęsto poprzetykana jest nimi poezja tych czasów. Poezja afirmująca historię, zapatrzona w przeszłość i przyszłość, a unikająca panoramy społeczności współczesnej.

To wszystko jaskrawo odcinało tę poezję od młodopolskiego sąsiedztwa, wskazując, że stanowi ona nowy etap w ewolucji literatury. Tę nowość i odległość od tendencji młodopolskich podkreśla fakt, że niektóre wersje mitów, stworzone bądź opracowane przez modernizm — znajdują tu swoje kontynuacje o zupełnie odmiennym profilu. Jeśli w finale *Nocy listopadowej* Niki usnęły — to w udramatyzowanym poemacie Leona Rygiera *Przed pomnikiem Sobieskiego* (1916) Piotr Wysocki znów spotyka się z Korą w Łazienkach, a Niki powtórnie zrywają się do lotu. Jeśli w *Warszawiance* konnica przy dźwiękach granej na klawikordzie pieśni odjeżdżała na bój po z góry przewidzianą klęskę i wiadomo było, że panienska w białej sukni otrzyma skrwawioną szarfę i ułańskie przestrzelone czako — to w wierszu Relidzyńskiego *W noc listopadową* (1916) w starym dworcu powtórnie zjawiają się ułani, a panienska — obecnie siwa już babunia — patrząc na pamiątkowy kask znów żegna ich graną na pianinie *Warszawianką*, gdy odjeżdżają na bój zwycięski. Podobnie odżywa motyw Złotego Rogu, który — zgubiony w *Weselu* — odnajduje się, przechodząc do poezji niepodległościowej jako jeden z najczęściej powtarzanych motywów: tym razem gra ⁶⁸, a śpiący w Tatrach rycerze budzą się ⁶⁹.

⁶⁷ Znamienne wiersze Ligockiego w tomie *Tryumfatorzy* (1920), a także wiersze Kleszczyńskiego.

⁶⁸ T. O., *Naczelnikowi*; por. też wiersze Mączki, Mayzela, Zahorskiego i innych.

⁶⁹ Bielańska, *Pieśń oczekiwania*.

5

Fakt, że afirmatywnie podejmowany mit ma służyć za punkt oparcia dla siły człowieka współczesnego, determinuje też rodzaj literacki tych utworów: to, oczywiście, ani dramat, ani poemat. To — liryka, zmieniająca zobiektywizowany kształt mitu w subiektywny ekwiwalent emocji podmiotu, mówiącego zazwyczaj w imieniu zbiorowości.

W tym miejscu liryka niepodległościowa na trwałe żegna swoje młodopolskie koneksje, nawiązując do kompozycyjnych kształtów poezji romantycznej, przede wszystkim powstańczej. Jeśli nawet pojawia się w niej sonet — a pojawia się bardzo często — to nie jako wynik młodopolskiej sonetomanii, ale jako bezpośrednie nawiązanie do sonetomanii romantycznej; liczne bowiem potomstwa doczekuje się odmiana nie znana Młodej Polsce, a głośna w romantyzmie: „sonet wojenny”, spopularyzowany ongiś przez Kajsiwicza i Garczyńskiego, a odżywający obecnie pod piórami Godlewskiego, Mączki, Bukowskiego, Schmeidla, Szantrocha⁷⁰. Tutaj sama odmiana gatunkowa staje się aluzją literacką — nawiązując do kompozycji nierozzerwalnie sprzężonej z powstaniem listopadowym. Podobną rolę odgrywają liczne parafrazy *Mazurka Dąbrowskiego*⁷¹, wyznaczając związki współczesnej piosenki z mitologizującymi ją tradycjami. Często też nawiązuje ona do piosenki i dumki powstańczej, nie tylko przywołując znane konstrukcje fabularne (ów nieśmiertelny — na przykład — od dumy wywodzący się motyw pożegnania przy wyjeździe na bój, z tragicznym finałem o kwiatuszku, co na grobie samotnym wyrasta⁷²). Łączą się one z tradycją przede wszystkim centralnymi motywami oraz wystrojem językowym.

Centralny motyw — to kult ułana, staropolskiego dworku i panienki w białej sukience.

Ów „dworek z panienkami”, owo to, w czym streszcza się piękność polskiego życia; ów „ułan z ostrogami”, owo to, w czym się streszcza męstwo polskiego życia: będą sobie podawały ręce od etapu do etapu, aż w tył więcej niż setki lat sięgną. Wszakci do „panienek z dworku” zalecali się nawet żelazni, pancerni rycerze — i myślę, że dworek zniknie w życiu polskim, ale pieśń o nim nie zniknie

— pisał w r. 1916 Tetmajer, określając tomik poezji niepodległości-

⁷⁰ Cykle: Godlewski, *1914*; Schmeidel, *Wojna*; Szantroch, *Bitwa*; szereg sonetów Mączki z tomu *Starym szlakiem*; Bukowski, *Po bitwie*.

⁷¹ Zob. teksty zebrane w antologii *Pieśń o Józefie Piłsudskim* (Zamość b.r.) w dziale *Pieśni i piosnki*.

⁷² Zob. wiersze Relidzyńskiego w tomie *Wieją wiosenne wiatry* (1916).

wej⁷³. Odzywają się też te motywy raz po raz⁷⁴ — nie tylko ciągłość powstańczej piosenki podkreślając, ale także zamieniając ją w manifestację polskości. Zupełnie tak samo, jak do tradycyjnych, uświęconych kultów narodowych starała się apelować w realnej rzeczywistości kawaleria Beliny:

Ułani polscy — mitologizowano współcześnie — honor, splendor, zaszczyt i cała radość, jaką ten termin w sobie mieści, są znowu... [...] Nie wzięli się ani z płótna, ani z wiersza, a z walki, z życia, z zasługi bojowej. Ich mundur dzisiejszy i ten wielki, srogi kask, te sznury dawne, zawiesiste, są widomym symbolem łączności z przeszłością⁷⁵.

Ku temu też zdąża wystroj językowy tych piosenek. Słownictwo proste, „swojskie”, prymityw paralelicznych konstrukcji składniowych, anafory i powtórzeń słownych — wszystko to zbliża je do cech *Pieśni Janusza Pola*, wzorca aż nadto otartego w tradycjach⁷⁶.

Obok tego rozwija się nader bujnie liryka „wysokiego tonu” — jak to zwyczajnie bywało w okazjach wszelkich polskich insurekcji, którym pogłosy klasycystycznej retoryki koniecznie towarzyszyć musiały, dzięki czemu uzyskały nawet romantyczne obywatelstwo w dziedzinie liryki powstańczej. Tendencje klasycystycznej ody wpływają przede wszystkim na obrazowanie — hiperbolizujące, kosmiczne. Jeśli o sto lat wcześniej pisano:

Ów olbrzym, postrach narodów,
Co czołem strącał lazury,
Deptał nogą biegun lodów

(K. Koźmian, *Oda na pożar Moskwy*, 1812)

— to podobne rysy obrazowe i obecnie występują:

Olbrzyma widzę — — siadł
jakoby w świata kąt
i zaparł drogę — —

(K. Tetmajer, *Wódz*, 1916)

Te wyraźnie klasycystyczne proweniencje uzyskują jednak sankcję, motywującą charakter hiperbolizacji, w poetyce gatunku romantycznego: wizji. W zacytowanym wypadku odbija się to na znacznie mniejszej

⁷³ *Ibidem*, s. 7 (przedmowa).

⁷⁴ Wiersze Relidzińskiego, Mączki, Szantrocha, Łepkowskiego, Słońskiego i innych.

⁷⁵ J. Kaden-Bandrowski, *Piłsudzczyca*. Warszawa 1921, s. 60. Wyd. 1: 1915.

⁷⁶ Piosenkowe wiersze Relidzińskiego, Słońskiego, Rygiera, Piotrowskiego, Żypowskiego, Zbierzchowskiego, Długosza, A. Sienkiewicza, Zahorskiego, Czarnockiego i innych.

konkretności obrazu („świata ką” w miejsce znacznie konkretniejszych „lazarów” i „bieguna lodów”). W wypadkach innych, najczęstszych, proveniencja romantyczna ujawni się w postaci znacznie bardziej zmodernizowanych, wizyjnych motywów legendowych:

Zbroja Twa czarna i miecz lśniący
Łyska nad kaskiem złotych piór.
(B. Niemira, *Apoteoza*)

Zmodernizowanych — wszak nasuwa się tu poetyka Słowackiego, jednocząca dwa okresy poezji polskiej.

Retoryczności obrazowania towarzyszy retoryczność składni, sankcjonowana najpopularniejszymi w tym czasie gatunkami: pobudki, apelu, roty. Składnia wykrzyknień, najczęściej występujących w formie rozkazników⁷⁷ rozwichrza tok wiersza, wprowadzając częste a silne przedziały pozametryczne. Towarzyszy temu niesłychanie rozprzestrzeniona maniera apostrofy. Z reguły bowiem jest to liryka zwrócona do adresata, liryka „drugiej osoby” — i tu retoryczność energiczna bojowych wezwań i spontanicznych wykrzyknień spotyka się ze znacznie bardziej koturnową, wyraźniej klasycystyczną retorycznością apostrofy:

Polsko — Ty Królowo w złocie i purpurze,
pełna świętej dumy i magnackiej buty —
Polsko — Męczennico [...]

(J. Torczyńska-Korulska, *Polska — Piłsudskiemu*)

Dodajmy do tego ciągłą obecność peryfraz⁷⁸ i słownictwo niezwykłe, patetyczne, o silnej barwie stylistycznej, obecne nawet wtedy, gdy wystrój wiersza pozbawiony jest wyraźnych „figur retorycznych”⁷⁹ — a obraz liryki tego nurtu stanie się względnie pełny: liryki towarzyszącej „chwili niezwykłej” w dziejach pokolenia.

Chwili, która zrodziła w poetyce tych wierszy tendencje do wprowadzania bardzo ujednoczonych związków frazeologicznych, „frazeologii kalki”. Dotyczy to głównie obrazowania „momentu przełomowego”, jakim dla tego pokolenia była walka o niepodległość. I tu sięgnięto do starej, mitologicznej tradycji: do mitu walki dnia z nocą, jako walki dobra ze złem, a wolności z niewolą. *Sen* — to słowo wszechobecne w tej poezji, słowo-klucz, rozmieszczone na dwóch przeciwstawnych

⁷⁷ Nawrocki, *Pobudka*; Orkan, *Pobudka*; Tarzyca, *Do bron!*; Smolarski, *Pod bron!*; Bieder, *Bij, legionisto!*; Neumanowa, *Idącym w bój*; Rysiewicz, *Do młotów!*; także wiele wierszy Mączki, Relidzyńskiego, Bielańskiej, Zahorskiego i innych.

⁷⁸ Wiersze Korulskiej, Wójcickiego, Dicksteinówny, Gąsiorowskiej, Przybyłskiego, Bułhaka, Zaleskiego, Zarzyckiej, Czerkawskiej i innych.

⁷⁹ Chodzi tu o wiersze „z placu boju”, utrzymane w tonacji elegijnej — o tendencjach „uposągawiających”.

biegunach semantycznych. Na biegunie pierwszym, gdzie rodzi mniej rozgałęzione związki frazeologiczne, ma sens pozytywny, oznaczając stuletnie rojenia o wolności — to *sen o szpadzie, sen o chwale, sen o wolności, sen o sławie*⁸⁰. Wkroczenie tego związku frazeologicznego rodzi z reguły wiersz patetyczny, ale jednolity zazwyczaj w swojej kompozycji stylistycznej, pozbawiony dysonansów i antytez: *sława i szpada* ogarniają tutaj jednolicie pokolenia dawne i współczesne, przodków i dziedziców. Tutaj też bierze początek charakterystyczna „metaforyka miecza”, rozprzestrzeniona w tej poezji, a oznaczająca realizację testamentu przodków przez pokolenie współczesne: „Coś podjął Ojców rdzewiejący miecz” (J. Mirski, *Piłsudski*).

Inaczej — na biegunie semantycznie przeciwstawnym, gdzie słowo „sen” ma zabarwienie zdecydowanie negatywne, oznaczając ‘martwość narodu’. Tutaj związki frazeologiczne rozbudowują się w postaci antytez, a stylistyczna kompozycja wiersza oparta jest na konfliktowych zestawieniach konstrukcji językowych. Tutaj też związki frazeologiczne są o wiele bogatsze: kluczowe słowo *sen* wraz ze swoją antytezą, *obudzeniem*, rodzi całą grupę słów kluczowych, bliskoznacznych w sferze przyjętej metaforyki. Z jednej strony wystąpią *noc, sen, letarg, śpiący, usnąć, senny, ociężały, drzemać*, kojarząc się z takimi słowami, jak: *grób, trumna, niewola, kamienny, martwy*. Z drugiej strony wystąpi antyteza — *świt, jutrzienka, jutrznia, zorza, ranek, dzień jasny, wschód słońca, obudzić, świtać, dzień, wstać, przebudzenie, jaśnieć, brzask*⁸¹. Tutaj w krąg skojarzeniowy wchodzi *wolność, niepodległość, życie* — wytwarzając związki frazeologiczne typu *świt swobody, zorza wolności*. Ta „kluczowa” frazeologia niemal bez reszty ogarnia omawianą poezję — tak, że cytowane słowa nigdy nie występują w swoim potocznym, normalnym znaczeniu: potoczny staje się ich sens metaforyczny, ogarniając także publicystykę tego czasu⁸².

Synonimicznym odpowiednikiem *świtu* staje się też kluczowe słowo *wiosna*, przeciwstawiane *jesieni* bądź *zimie*, najczęściej występujące jednak, w przeciwieństwie do antytetycznej pary *noc—świt*, w postaci frazeologicznych związków jednolitych, złożonych z semantycznego rozbudowania słowa kluczowego: *wiosenne wiatry, wiosenne słońce, spieniony prąd wód, ruń zielona, orka, siew, okwiecić się, zakwitnąć*,

⁸⁰ Wiersze Czerkawskiej, Relidzyńskiego, Mączki, Rygiera, Ligockiego i innych.

⁸¹ Np. *jutrznia nowa, wyłocą się zorze, świt swobody, wschodzący Polski świt* itp. w wierszach Relidzyńskiego, Smolarskiego, Bielańskiej, Mączki, Rygiera, Szantrocha, Słońskiego, Dzieciołowskiego, Musialika, Popoffa, Zahorskiego, Ciechanowskiej, Borowskiej, Mirskiego, Orłowskiego, Falkiewicza i innych.

⁸² Zob. Jędrzejewicz, *op. cit.* — B. Hertz, „Pierwszy dzień wolności”, „Życie Polskie” 1917, numer specjalny.

*odrodzić*⁸³. Wszystko, rzecz jasna, w sensie metaforycznym, określającym perspektywę niepodległości i walkę o nią.

Tu też, na przecięciu się pól semantycznych wyszczególnionych grup wyrazów kluczowych, wyrastają trzy charakterystyczne dla poezji niepodległościowej wizje Polski: rzadko Polski współczesnej (napisano już, że ta poezja unika panoramy społeczeństwa współczesnego), z reguły zaś niepodległej „Polski przyszłości”. Wizje te — niesłychanie ograniczone w aspekcie swojej konkretności programowej, w aspekcie programu państwowego bądź społecznego przyszej ojczyzny — rodzą się jedynie na gruncie emocjonalnego przeżywania walki o wolność przybierając poetyckie kształty pod wpływem praw skojarzeniowych, które rządzą układem słów-kluczy.

Wizja pierwsza wywodzi się ze skrzyżowania trzech słów kluczowych: *snu*, *obudzenia* i *wiosny*. Szczególnie ważny jest tu wkład *wiosny*, konstruującej obraz: wiosna w tym wypadku ewokuje święto Zmartwychwstania.

biją dzwony
tryumfem Życia — wśród przestworzy,
niby skowronek, śpiew ich buja —
śpiew zmartwychwstania: Alleluja!
(J. Relidzyński, *Na Zmartwychwstanie biją dzwony*)

Klucz *snu* ewokuje w tym wypadku wizję grobu. I tu wyrasta — mniej lub bardziej ewangelicznie wystylizowana — wizja Polski zmartwychwstającej, powstającej na grobach i kurhanach rycerstwa lub żołnierzy, kiedy indziej rozwalającej ewangeliczny kamień grobowy i odnajdującej w ten sposób związki z romantyczną symboliką mesjanistyczną, bez akcentowania wszakże teorii o „Polsce — Mesjaszu narodów”. Nawiązanie do tradycji jest tu czysto zewnętrzne⁸⁴.

Wizja druga wyrasta z zamkniętego kręgu semantycznego *wiosny*: to „Polska rolników”. Polska, która

Za pługiem swoim idzie... Wolny lud ją orze
I w pracy zbożnej złote, sypkie ziarno sieje.
(Z. Dębicki, *Sen*)

To Polska „haftowana zbożami”, zakwitająca „kobiercem łąk”, rozdzwoniona kosami⁸⁵ — jedyna konkretniejsza wizja przyszłości obecna w tych wierszach.

⁸³ Np. wiersze Relidzyńskiego w tomie *Wieżą wiosenne wiatry*.

⁸⁴ Wiersze Dzieciołowskiego, Relidzyńskiego, Kietlińskiego, Mączki i innych.

⁸⁵ Dębicki, *Sen*. Por. też wiersze Ejsmonda, Słońskiego, Relidzyńskiego, Jussa, Mączki, Okszy, Zahorskiego i innych.

Tu też powstaje uboczny — tym niemniej częsty — związek znaczeń kluczowych: walki i spokoju, Polski wykrwawiającej się i Polski już niepodległej. Odpowiadają tej antytezie pojęć dwa naczelné „hasła wywoławcze”: *żołnierz* i *rolnik*. Z pierwszym kojarzy się łańcuch słów wojennych, z drugim — krąg słów semantycznie „wiejskich”. Często te dwa łańcuchy słowne zachodzą na siebie — semantyka „rolnicza” przechodzi na teren znaczeń „żołnierskich” i wojennych, zabarwia go, łącząc w jedność oba przeciwstawne kręgi: krew staje się substancją użyźniającą rolę pod siew ziarna, wybuchy armatnich pocisków wykonują orkę, rany żołnierzy zakwitają jak czerwone kwiaty wolności⁸⁶. Wizja jedności dwóch pokoleń, obecnego (walczącego) i przyszłego (uprawiającego rolę), uwidoczniła w językowych związkach frazeologicznych owej poezji — rozprzestrzenia się także na te konstrukcje, w których skojarzenia już nie tyle w warstwie języka, ile w warstwie przedstawień przedmiotowych rządzą: pojawia się wizja rolnika lemieszem wyorującego z ziemi hełm i kości poległych⁸⁷. Tu również funkcja takiego zobrazowania Polski jest widoczna — uprawiana lemieszem rola ma przypominać o tych, którzy wywalczyli dla niej wolność⁸⁸. I tutaj ta wizja Polski odnajduje związki z tradycją: z jednej strony ewokując odwieczny konflikt narodu zamilowanego w rolnictwie, a przymuszanego do wojen⁸⁹, z drugiej zaś odwołując się do uświęconego przez preromantyczną i późnoromantyczną sielankę narodową modelu Polski, odwołując się do *Wiesława Brodzińskiego*, do jego *Pieśni rolników polskich*, do sielskiej twórczości Lenartowicza — by poprzestać na wymienieniu zjawisk najbardziej znanych, wśród których i dla Pola miejsca zbraknąć nie powinno. Toteż właśnie poetyka sielanki tradycyjnej modeluje i obraz, i słownictwo tych wizji „Polski sielskiej”⁹⁰.

Najuboższa jest wizja Polski trzecia, zbudowana w oparciu o kluczowy krąg *świtu*. Najbardziej nieokreślona, stanowi jedynie ekwiwalent emocji podmiotu mówiącego: obraz promieni jawiących się na brzegu nocy⁹¹. Ale też ona występuje najczęściej, najsilniej charakteryzuje sens istotny tych wizji — nie będących żadnym programem, lecz manifestacją emocji wolnościowej. Próg świadomości utrwalonej

⁸⁶ Wiersze Szantrocha, Mączki, Relidzyńskiego.

⁸⁷ Zob. Słoński, *Przed zorzą*.

⁸⁸ Zob. Mączka, *Wam*; Szantoch, *A wy, symowie kiedyś nasi...*

⁸⁹ Zob. J. Lechoń, *O literaturze polskiej*. New York 1946, s. 24, 90, 92. Zbliżona teoria stanęła u podstaw „sielankowych” manifestów Brodzińskiego u progu lat dwudziestych XIX wieku.

⁹⁰ Np. Słoński, *Dziad*; Mączka, *Jesienią*; Szantoch, *Cmentarz-sad*.

⁹¹ Np. Mączka, *Wstań, Polsko moja*; Żuławski, *Synkowie moi...*; Dębicki, *Sen*.

w tych wierszach stanowi myśl, że Polska wolna ma być ucieleśnieniem polskości. Tak też podówczas pisano:

[jej] treść jest kwintesencją polskości, zrozumianej w najgłębszym jej znaczeniu. Wżyć się w nią można poprzez rozpamiętywanie minionych czasów. [...] Wątpię, aby zagadnienia narodowe, którymi on [tj. walczący współcześnie żołnierz] żyje i dla rozwiązania których działa, kształtowały się w jego duszy w formie konkretnej. Ta Polska, którą on wypracowuje, dla której przeszedł przez śmierć i rany, przez twardą pracę żołnierską [...], żyje tak prawdziwie, że nie wymaga żadnych wypowiedzi. On tę Polskę widzi oczami swej duszy; zna ją; jej atmosferą oddycha, w sobie ją czuje [...]. Nie posiada żadnego sprecyzowanego programu społecznego⁹².

Tak właśnie — w tej poezji. Biorąc początek z narodowych mitów dla usankcjonowania podejmowanej walki, kres owej walki znów ku mitom zwraca narodowym, obracając się w zaklętym kręgu „polskości” i manifestując ją każdą swoją tkanką.

6

Tak jak *Karmazynowy poemat* Lechonia. Ośrodkiem jego problematyki jest polskość, tworzywem polskość ukazującym — mity narodowe, a podstawowym problemem — stosunek człowieka do tych mitów⁹³.

Z obszarem poezji niepodległościowej poemat Lechonia związany jest bardzo mocno. Raz po raz wystąpią w nim charakterystyczne motywy: Polska pojawi się jako „kościotrup spod wszystkich kurhanów” (*Herostrates*)⁹⁴, „w cierniowej koronie”, to znów skojarzy się z „ofiarną chustą z Chrystusa odbiciem”, by za chwilę dał się usłyszeć jej „szepc zmarłych wstający” (*Duch na seansie, Polonez artyleryjski*) — co wprowadza nie tylko związki wyobrazeniowe z omówionym nurtem poetyckim, ale już frazeologiczne.

Wystąpi, oczywiście, i wizja Polski inna, równie charakterystyczna, osnuta wokół klucza *snu* i *świtu* wraz z pochodnymi, synonimicznymi w zakresie skojarzeń słowami. Ta Polska się pojawi, która „wiruje lekko, sennie” (*Jacek Malczewski*), „sennie [...] kręci się i kręci” (*Moch-nacki*), „idzie w przód jak senna”, „nikogo nie chce budzić”; ta, w której jest „senność, ciepło, zmiętość” (*Piłsudski*), która przychodzi do „omdlałych, pośniętych” (*Pani Słowacka*). Będzie tu i *świt*: „i świt się robi naraz”, „świt różowy przez żaluzje wnika”, „ranek sypie w oczy świtem” (*Piłsudski*); w promieniach lamp „jak słońce jasne [...] dzień kwitnie” (*Duch na seansie*). Wszystko ma sens metaforyczny.

⁹² Jędrzejewicz, *op. cit.*, s. 11, 63.

⁹³ Zob. Horzyca, *op. cit.* — Kwiatkowski, *op. cit.*

⁹⁴ Dla analogii por. np. Słoński: *Ta, co nie zginęła, Już ją widzieli idącą*; Kuźmińska, *Polska być musi...*; Relidziński, *Na dzień 6 sierpnia*.

Nie zabraknie i klucza „rolniczego”, sprzymierzonego z „wiosną” tudzież innymi porami roku:

Pod żurawi studziennych skrzywienie miarowe,
Pod brzęczenie kos w trawie i piosnkę skowrończą,
Będzie z wolna szła ku nam, a gdy kosić skończy,
Wonne siano nam cicho podłoży pod głowę.

(Pani Słowacka⁹⁵)

By zaś obyczajom poezji niepodległościowej do końca zadośćuczynić, nie ominie Lechoń również styku pól semantycznych klucza „żołnierskiego” i klucza „rolniczego”: „siew pada w ziemię szrapnelami”, „piekielny deszcz ze stali”, „skwarny przyjdzie czas południ na nasze krwawe zboże” (*Polonez artyleryjski*).

Obrazu dopełnią: motyw-symbol księcia Józefa (*Duch na seansie*), dwa buńczuczne „*Parademärsche*” (*Mochnacki*, *Piłsudski*) oraz frazeologia, która w poezji niepodległościowej przysługuje obrazowi Piłsudskiego, przywoływanego zaimkiem „On”⁹⁶ bądź określanego peryfrastycznie „szarym mundurem”⁹⁷: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary” (*Piłsudski*). Ostatni wypadek sumiennie zrealizuje kategorie poezji niepodległościowej; „szary mundur” zostanie przeciwstawiony „kawaleryjskiej galanterii” — zgodnie z powszechnym obyczajem ówczesnej poezji pisano wtedy:

Nie stroją ich barwne pióropusze,
lite pasy i świetne kontusze.
Szare suknie, proste maciejówki
(W. Plater, *W piątą rocznicę...*⁹⁸)

I jeśli nawet pojawi się charakterystyczny dworek modrzewiowy, to w ujęciu znamienym; będzie zwiastował spokój, spowity w dźwięki Chopinowskiego walca, obojętny wobec tego, co krwawi się wokół:

Gdzieś tam — wszystko to jedno — daleko czy blisko —
Nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy

(Pani Słowacka)

Zupełnie tak samo, jak w popularnym podówczas ujęciu:

⁹⁵ Podobnie: *Sejm*, *Duch na seansie*, *Jacek Malczewski*.

⁹⁶ Zob. wiersze Orłowskiego, Teslara, Biernackiego, Piotrowskiego, Or-Ota, Przepolskiego, Platera, M. Nadolli, Milera, S. Wierzyńskiego, Gałuszki i innych.

⁹⁷ Zob. wiersze S. Wierzyńskiego, Or-Ota, Dzieciotłowskiego, Zbierchowskiego, Kreczmara, Kleszczyńskiego, Nitta, Orłowskiego, Kowalskiej, Olszewskiej i innych.

⁹⁸ Zob. też wiersze Mączki, Szantrocha, Dobaczewskiej, Ligockiego, Biernackiego, Or-Ota, Dzieciotłowskiego, Zbierchowskiego i innych.

Gdzieś tam rosną wciąż mogiły,
 rośnie białych krzyżów las —
 tutaj cisza, spokój miły;
 mgły park stary otuliły — —
 cisza, spokój — stanął czas...

(J. Relidzyński, *W noc listopadową*)

Tak i Lechoń dopowie obraz, dalekie „nieszczęścia” zamykając anty-
 tetyczną wizją właśnie parku:

Dla nas to są te parki o zielonych wodach
 (Pani Słowacka)

Te podobieństwa są dostatecznie silne, by nie pozostawiać wąpli-
 wości, w jakim obszarze poetyckim mieści się poemat Lechonia, do
 jakiego nurtu przynależy. Tym znamiennejsze — różnice, dzielące
 Lechoniowy cykl od najogólniejszych tendencji tamtej, szerokiej, strugi
 wierszy. A rzecz nie tylko w randze estetycznej: poemat Lechonia jest,
 oczywiście, niepomiernie bogatszy poetycko. Jest zjawiskiem z zakresu
 sztuki, gdy cały nurt poezji niepodległościowej stanowił zjawisko raczej
 socjologiczne, zapis upotocznionej „mowy wierszowanej”, od publicy-
 styki rymami tylko różnej niejednokrotnie. To oznacza jednak tylko
 różnicę sposobu realizowania konwencji, nie zaś różnicę samej konwencji.

A właśnie najogólniejszy kształt konwencji poetyckiej stanowi silny
 sygnał odrębności Lechoniowego poematu: kształt p o e m a t o w y.

Podjęcie formy gatunkowej poematu było nie tylko wyborem, czy-
 nionym między rodzajowymi konwencjami językowymi liryki (którą
 uprawiał nurt poezji niepodległościowej) i epiki, między narracją i mo-
 nologiem lirycznym. Wybór pomiędzy tymi dwiema konwencjami ro-
 dzajowymi oznaczał bowiem równocześnie akceptację bądź odrzucenie
 jednej z dwu właściwych poezji tego czasu postaw wobec tworzywa
 historycznego. Tworzywo to bowiem w równie niemal silnym stopniu
 nasycało obie konwencje, ale w obu różne pełniło funkcje.

W liryce, jak wskazano, historia z jednej strony pojawiała się jako
 aluzja, z drugiej — jako imię współczesności: tak jak pod Rokitną
 w widzeniu tej poezji zmartwychwstała Somosierra; były to synonimy,
 ich desygnat stanowiła współczesność. Historia — zdefiniujmy — nie
 była tu przedmiotem poezji, tylko nazwą tego przedmiotu, nazwą alu-
 zywną, wiążącą terażniejszość z tradycją.

Inaczej rzecz ustawiała gatunkowa postać poematu — z natury
 swojej obiektywizującego, bez względu na siłę ulirycznienia tkwiącego
 korzeniami w epice, posługującego się fabułą jako podstawowym two-
 rzywem wypowiedzi. Tu historia stawała się przedmiotem, elementem
 spoza terażniejszości, z którym terażniejszość można było co najwyżej
 zestawiać, ale nigdy — utożsamiać. Historia traciła tutaj funkcję

„nazwy współczesności”, między nią a podmiotem mówiącym w utworze istniał naturalny dystans czasowy. Historia była przedmiotem wspomnienia lub analizy, mogła dawać nauki współczesności, mogła stanowić miejsce ucieczki przed współczesnością. Nigdy — nie stawała się współczesnością.

Wyraźniejsze to się stanie, gdy ujawni się rodowód poematu, o który tu chodzi: a chodzi o „śpiew historyczny”. Zrodził się on na przełomie XVIII i XIX w. jako wynik ewolucji dumy, jako jedna z odmian tego gatunku, biorącego początek w staropolskiej rytualnej lamentacji pogrzebowej w jej odmianie rycerskiej⁹⁹. Dwa były podstawowe dla przyszłości gatunku komponenty tej lamentacji: „pieśń żalu” i „pieśń o sławie”, elegia i poemat bohaterski splecione w jedno.

Mimo rozlicznych przekształceń w toku kilkuwiekowej ewolucji — dwa te elementy pozostały w gatunku trwale. „Pieśń o sławie” określała przedmiot utworu: przedmiot związany z historią, zaświadczony w historii, zazwyczaj zmonumentalizowany. „Pieśń żalu” wyznaczała stosunek do przedmiotu elegijny, oparty na dystansie i refleksji, ujmujący przedmiot jako rzecz minioną, dokonaną, rzecz „do rozpamiętywania”. Tak zmanifestował to Niemcewicz — i tak przetrwało to aż do współczesnego Lechoniowi Or-Ota, do jego *Pieśni o Sławie* (Warszawa 1917), stanowiących klarowny przykład wymienionych przed chwilą tendencji „śpiewu historycznego”.

Przykład o tyle tu arcyznamienny, że duża część utworów w zbiorze Or-Ota jest mocno uliryczniona, niejednokrotnie wręcz liryczna: „śpiewy” rozpamiętujące, wspominające przeszłość, traktujące ją z perspektywy terażniejszości¹⁰⁰. W nich właśnie ujawnia się najmocniej oporność tworzywa historycznego w tym gatunku wobec uwspółcześniających modyfikacji. Przeszłość jest zawsze przeszłością. Ta *sui generis* „norma” nakłada charakterystyczne więzy swobodzie poetyckiej, swobodzie konstrukcji lirycznej: więzy „realizmu”. Obraz przeszłości w zakresie swoich składników pozostaje możliwie wierny swojemu czasowi, dysponuje realiami swojej epoki i z nich wyłącznie się składa — jak w powieści historycznej, oddzielając się charakterem swoich składowych motywów wyraźnie od sytuacji „współczesnej”, w której tkwi podmiot przeżywający. Książę Józef może wystąpić tylko na koniu — nigdy

⁹⁹ Zob. Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949. — L. Szczerbicka-Ślęk, *Niektóre problemy dumy staropolskiej*. W zbiorze: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. Warszawa 1963, s. 250 n.

¹⁰⁰ Takie śpiewy, jak np. *Elegia poświęcona pamięci księcia Józefa Poniatowskiego*, *Święta Helena*, *Stara gitara*, *Grochów*, *Marsz Skrzyneckiego*, *Pięciu poległych*.

w nowoczesnym samochodzie. Obszar umowności zostaje tu ograniczony, a rodowód tego ograniczenia jasny: to kanon wierności „epickiej”.

U Lechonia, gdy pojawił się pan Zagłoba — „elektryczność w żyrandolach zaświeciła jasno”. Derwid przychodzi w „żołnierskim palcie”. Do dwudziestowiecznego salonu na bal „białe margrabiny przychodzą z oddali”. Pani Salomea Słowacka jawi się we współczesności. Granice dozwolonego dla śpiewów historycznych obszaru umowności zostają jaskrawo przełamane, historia staje się *quasi*-realnym uczestnikiem współczesności, poczyna ją oznaczać i z nią współżyć. Jak w modernistycznym spektaklu, jak w *Weselu* Wyspiańskiego¹⁰¹. Jak — w liryce niepodległościowej, która stamtąd właśnie brała kanon dla konstruowania rzeczywistości poetyckiej.

Poemat Lechonia tkwi przy tym o wiele bliżej spektaklu modernistycznego niż liryka niepodległościowa. To konsekwencja „poematowości” cyklu, jego podstaw epickich, fabularności — przeszłość pojawia się nie tyle jako nazwa, na prawach aluzji, ale jako postać, bohater, uczestnik „świata przedstawionego”. A więc w ukształtowaniu, które zostało przełamane przez nurt liryki niepodległościowej, w każdym razie przez najbardziej reprezentatywne jej tendencje.

W tym świetle poemat Lechonia staje się strukturą złożoną z elementów trzech niejako nurtów poetyckich, odmiennych strukturalnie i — w konsekwencjach — znaczeniowo. Związki, zaznaczone już, z liryką niepodległościową wydają się sugerować, że wraz z nimi wkradają się charakterystyczne dla tej poezji złoża semantyczne: afirmacja mitu narodowego, pojawianie się go na prawach „nazwy współczesności” oraz ukazywanie problematyki w aspekcie osobistych przeżyć podmiotu, w aspekcie właściwym liryce. Co innego zwiastuje złożo „śpiewu historycznego”; zwiastuje również afirmację tradycji, ale na prawach odmiennych od praw liryki niepodległościowej: tradycja nie staje się tu nazwą współczesności, pozostaje sobą, faktem minionym, wystylizowanym w kategoriach swojej epoki — i ukazana jest w pryzmacie afirmacji elegijnej, a nie „aktualizująco-entuzjastycznej”, jak w liryce tego czasu. Takie bowiem znaczenia i ujęcia związane są z gatunkiem „śpiewu historycznego”.

Trzecie na koniec złożo, złożo spektaklu modernistycznego, nakłada na historyczne tworzywo funkcje uczestnictwa we współczesności i synonimu współczesności, podobnie jak złożo liryki niepodległościowej. Ale zobiektywizowany kształt dramatyczny zmienia znaczenie tych funkcji: uczestnictwo oparte jest na zasadzie konfrontacji zobiektywizowanej, na zasadzie nie afirmacji lirycznej, ale dramatycznej analizy, neglizowa-

¹⁰¹ Do którego Lechoń zresztą odsyła wyraźną aluzją w *Piśsudskim*.

nia mitu narodowego. Wkrada się obce liryce niepodległościowej i historycznym śpiewom zwątpienie, charakterystyczne dla modernistycznego spektaklu i już na wstępie cyklu zaznaczone przez Lechonia:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w sercu wzrastają zwątpieniem.
(*Herostrates*)

Afirmacja aktualizująca — afirmacja uhistoryczniająca — neglżujące zwątpienie: trzy aspekty Lechoniowego poematu, wyznaczające trzy jego kategorie konstrukcyjne, na polach których rozgrywa się poszukiwanie Polski.

7

Mochnacki jak trup bład siadł przy klawikordzie
I z wolna jął próbować akord po akordzie.
Już ściany pełnej sali w żółtym toną blasku,
A tam w kącie kirasjer w wyzłacanym kasku,
A tu bliżej woń perfum, dam strojonych sznury,
A wyżej, na galerii — milcz, serce — mundury!
(*Mochnacki*)

Tak rozpoczyna się opis spektaklu, spektaklu w sensie dosłownym. Sala koncertowa, publiczność, solista na estradzie — a przede wszystkim znamienna postawa narratora, narratora-świadka, narratora-widza, który jest wyczulony na „widowiskowe” aspekty ukazanej rzeczywistości, operuje spojrzeniem realisty, zwraca uwagę na konkrety scenerii, na kształt i układ elementów rzeczywistości. Stąd tak wiele tu słów okazjonalnych — *a tam, a tu*. Stąd tak wiele słów „orientujących” przestrzeń względem pozycji narratora: *bliżej, wyżej*.

Układ zdań w ramach tego rozbudowanego wypowiedzenia także zdradza ów proces obserwacji z aspektu widza — spojrzenie wędrujące po sali, zatrzymujące się na kolejnych szczegółach, rejestrujące je. Zdania nie łączą się na zasadzie wynikania, stanowią całości względem siebie wyodrębnione, rozpoczynają się od okoliczników „sytuujących przestrzennie”: *a tu bliżej, a tam w kącie*. Konkretna obserwacja rzeczywistości — nie rozumowanie i nie próba interpretacji. Realistyczna konstrukcja postawy człowieka, który przed rozpoczęciem spektaklu rozgląda się po sali.

W *Karmazynowym poemacie* narrator ustawicznie jest w tę widownię wmontowany:

Znieruchomieliśmy wtenczas słuchacze
(*Duch na seansie*)

Hej słysz! już w ogrodzie otrąca wiatr liście
I Derwid idzie ślepy [...]

(*Jacek Malczewski*)

Już przyszła. Nie. To tylko rokokowe cacka
Na serwantce się wdzięczą, tylko cienie drżące.
Tak, to ona: poznaję jej oczy marzące

(*Pani Słowacka*)

Ostatni cytat szczególnie wiernie ukazuje tę postawę „widza”: obserwacja konkretnych szczegółów i próba ich określenia, bez wiedzy uprzedniej, w oparciu o przesłanki (tu: rozpoznanie marzących oczu) — tak, jak patrzy świadek spektaklu. Świadek aktualny, świadek tego, co w tej chwili rozgrywa się na jego oczach. Toteż stale pojawiają się wyrazy o funkcji wskazującej, adresowane jakby do współświadców-obszerników:

Oto firanka u okna się siania
Patrzajcie! Patrzcie! Skroś okno odpływa

(*Duch na seansie*)

Co to? Co to? Śmiech zatrzęsnał miłościwym panem

(*Sejm*)

Słyszycie! z cicha, z cicha,

(*Polonez artyleryjski*)

Czy widzisz te kolumny na wyspie w teatrze?

(*Herostrates*)

Słowa *widzieć*, *patrzeć*, *słyszeć* są tu wszechobecne w zakresie konstruowania postawy narratora¹⁰². Słowa ukazujące jego postawę bierną, receptywną — postawę widza. Postawę człowieka, który nie oddziaływa na świat, ale uległego wpływom świata, ograniczającego swoją aktywność do „wrażliwego odbioru”. Człowieka, którego działalność sprowadza się, w najlepszym wypadku, nie do próby zmiany świata, ale do próby jego zrozumienia i interpretacji.

Interpretacja — to jest właśnie znamienne i ważne — nie zawsze znajduje potwierdzenie w kształcie obserwowanej rzeczywistości: niejednokrotnie rozmią się z nią. Najpełniej ukazuje to *Duch na seansie*, wiersz w cyklu nie najlepszy, ale jeden z najbardziej dlań charakterystycznych. Wiersz, w którym na seansie spirytystycznym pojawia się widmo Słowackiego w przepyszonym, baśniowo-romantycznym kostiumie

Księżyc znad czoła odgania.

Co seledynem oblewa mu głowę

[.]

Na płaszczu jego gwiazd srebrnych tysiące,

¹⁰² *Herostrates*, *Duch na seansie*, *Jacek Malczewski*, *Polonez artyleryjski*, *Sejm*, *Mochnacki*, *Piłsudski*, *Pani Słowacka*.

— po to, by zaspokoić mitologiczne pragnienia uczestników seansu, w tym i narratora:

On stał. A myśmy na Słowo czekali.

I następuje — pomyłka. Uczestnicy seansu, uwiedzeni baśniowym kostiumem zjawy, na sposób romantyczny interpretują jej poczynania:

Więceśmy w pierwszej tej chwili myśleli,
Ze widmo pragnie obudzić w nas — siebie,
Ze on nam wstąpi do duszy — Anhelli,
Płaczący, milcząc, na matki pogrzebie,
Ze ból na tysiąc nas w Polsce rozdzieli,
Duchem rosnących w Ojczyzny potrzebie,
I z naszych wątpień nam ołtarz postawi,
Przez klucz strzeżony swych — z wierszy — żurawi.

I tak poczęło w nas Męką coś gadać,
Ofiarną chustą z Chrystusa odbiciem,
Gdy z jego płaszczu jął tysiąc gwiazd spadać

Tymczasem rzeczywistość okazuje się inna — poczynania widma dążą ku stworzeniu nie mitu, lecz życia realnego, codziennego. Oto zakończenie tej frazy poetyckiej:

W doniczkach kwiatów rodzący się życiem.
Kłosa porosły, z ziarn których chleb zjadać
Będziem, a które nawożą się — gniciem,

Jeszcze wyraźniej — w drugim wypadku. Oto widmo wchodzi do biblioteki, skarbcza pamiątek narodowych (skarbcza: wszak drzwi małej izdebki są „żelazem okute”!):

Oto nad szablą zawisnął na ścianie
Xięcia Józefa konterfekt szerniały —
Ku niemu idzie! Ma w oczach kochanie,
Żar niewygasły pochodni — zapaly,

Współtowarzysze narratora wraz z nim znów na sposób romantyczny odczytują zamiary zjawy:

I kiedy w gardle się zrywa nam łkanie
Żołnierskich pieśni —

Rzeczywistość powtórnie rozmija się z narratorską interpretacją:

— drze portret w kawały
I w onych pieśni przepada nam jęku,
Czującym pęki kwitnących ziół w rękę.

Owo rozmijanie się rzeczywistości z narratorską jej interpretacją najpełniej wskazuje na jej autonomiczność, samodzielność w tym wierszu. Nie tylko w nim — tak jest w całym cyklu. Rzeczywistość przedsta-

wiona zawsze wysuwa się tu na plan pierwszy, zawsze wyprzedza interpretację, zaskakuje narratora:

Coraz niżej i niżej, uschną, w bas się zmieniają!
N i e. Równno, równno rosną w jakiś smutny taniec

— i dopiero teraz przychodzi czas na uświadomienie zjawiska:

Rozdrganą klawiaturę przebłągał wygnaniec
(*Mochnacki*)

Albo:

Co to? Co to? Śmiech zatrzęsnał miłościwym panem,
Coś powiedział kanclerzowi z licem roześmianem,
Coś powiedział senatowi kanclerz jak w sekrecie,

Dopiero później narrator uświadamia sobie sens tego i jawi się interpretacja:

Staropolską zwykłą fraszką, sprośnym, tłustym witzem
(*Sejm*)

Ta autonomiczność rzeczywistości, jej niezależność od narratora, podkreślana jest nie tylko kompozycyjnie; podkreślają ją również gęsto w narracji rozrzucone słowa nieokreślone: *coś, jakiś, ktoś, gdzieś*; podkreślają słowa zdradzające zaskoczenie: *nagle, naraz* (*Mochnacki, Piłsudski*), a także gwałtowne pytania i wykrzyknienia: *Co to? Co to?, Patrzejcie! Patrzcie!* (*Duch na seansie, Sejm*).

Tak skonstruowana „postawa startowa” narratora zapewnia rzeczywistości pełną autonomię, zdradza wstępne niezaangażowanie, obiektywizm podmiotu mówiącego. Rodzi się w strukturze wiersza związek: narrator — widz oraz rzeczywistość — spektakl. Rzeczywistość wyrazista, stanowiąca zespół samoistnych konkretów, nie zinterpretowana uprzednio. Wdziera się żywiol — w ścisłym sensie — teatru: kostium, gest, światło, aktor.

Chodzi nie tylko o aluzje do autentycznych dzieł teatralnych: „Czarna Rachel w czerwonym idzie szalu drżąca” (*Piłsudski*), nie tylko o pojawienie się Derwida czy kolumn łazienkowskiego teatru, nie tylko o teatralny sztafaż sali koncertowej w *Mochnackim* — choć nasycenie Lechoniowego poematu tymi odwołaniami wiele o jego teatralności mówi. Teatralnie wystylizowana jest tutaj każda scena:

Za pas słucki rękę włożył, srebrną ma deliję,
Drzwi otwarły się z hałasem: „Łuna! Łuna bije!”
Powciskani w ław szeregi zerwą się posłowie
I spojrzeli na się wzajem, [...]
Gdy tymczasem On, wylotów odrzucając, stąpa,
(*Sejm*)

Desygnatem słowa jest tu wyłącznie sytuacja sceniczna, gra gest i kostium — przepyszny kostium Zagłoby, jego blask: efekt naoczny. Stylistyczna barwa czasowników określających gesty też przystaje do obiektywnej, autonomicznej sytuacji: dynamika „zerwania się” i dostojność „stąpienia” przeciwstawiają sobie dwie grupy postaci ze sceny, a nie dwa subiektywne odczucia narratora. Łączą się bowiem, pierwsze — ze słowami „spojrzeli na się”, „powciskani”, uzewnętrzniającymi scenerię ciasnoty i spłoszenia; drugie — z ciągiem gestów odrzucania poły koniusza i ręki butnie włożonej za pas słucki.

Ta dążność do teatralizacji wystąpi nawet wtedy, gdy rzeczywistym przedmiotem opisu nie będzie widowisko, lecz — na przykład — dźwięki muzyki, jak w *Mochnickim*. Lechoń wykorzysta wówczas oboczności dwóch sensów słowa bądź bliskodźwięczność dwóch słów:

Rozpędził blade palce świergotem w wiolinie,
I mały, smutny strumień spod ręki mu płynie.
Raz wraz rosa po białej pryska klawiaturze
I raz po raz w wiolinie kwitną polne róże.
Rosną. Większe, smutniejsze, pełniejsze czerwienią,
Coraz niżej i niżej, uschną, w bas się zmieniają!

Centralne pozycje w tym łańcuchu słów zajmują *strumień* i *wiolina*. To słowa-klamry. *Strumień* z jednej strony wprzęgnięty jest w szereg wyrazów „muzycznych” — *klawiatura*, *świergot*, *bas* — uzyskując znany z potocznej metafory sens „strumienia dźwięków”. Z drugiej — sens „strumienia” zostaje udosłowniony, ewokuje pejzaż, przeprowadzony przez szereg takich wyrazów, jak *róże*, *kwitnąc*, *polny*, *pryskać*, *rosa*, *płynąć*, *rosnąć*. Rodzi się sielankowa widokówka, wielokrotnie powielany arcykowski pejzaż, w którym strumyczek zawsze jawi się w dolinie, zazwyczaj z polnymi różyczkami. Dla przypomnienia: „górami, dolinami, różami, kalinami” — czyż trzeba więcej przywoływać, by sobie uświadomić potoczność i popularność tego pejzażu?

W tym kontekście — ale na innej zasadzie — dwa sensory uzyskuje słowo *wiolina*, które z jednej strony występuje w łańcuchu „muzycznym”, z drugiej, na zasadzie związków z wyrazami sąsiadującymi w zdaniu („kwitną polne róże”), ewokuje spółdźwięczne słowo *dolina*. W tym kontekście *świergot* też łączy łańcuch dźwięków klawikordu — i łańcuch sielskiego pejzażu, który rzadko bez ptaszek się obywa. Muzyka, przeprowadzona przez udosłownienie skostniałych wyrażań metaforycznych przechodzi w pejzaż, nabiera wymiarów teatralnego widowiska, scenicznej dekoracji, na której tle może się już za chwilę ukazać wizja balu, biała suknia w „fijołkach” i dotyk partnerki w sztajerze¹⁰³.

¹⁰³ Fragment bezpośrednio następujący po zacytowanym.

Bratem nieco młodszym, ale ze staroświecką brodą urodzonym, tego koncertu jest — wskazał to Kwiatkowski¹⁰⁴ — *Koncert Chopina* Or-Ota, dziadkiem zaś Mickiewiczowski koncert Jankiela z *Pana Tadeusza*. W obu tamtych wszakże muzyka i jej odpowiednik wizualny, obraz transpozycyjny, stanowiły dwie sfery rozdzielne. Mickiewicz opisywał w sensie ścisłym grę Jankiela, jej znaczenia i odpowiedniki wizualne odczytywali słuchacze w osobnej warstwie tekstu:

melodyję znąca,
Coraz głośniejsz targając akord rozdąsany,
Przeciwno zgodzie tonów skonfederowany

— to opis tylko muzyki i gestu cymbalisty, gdzie użycie słów „targany” i „skonfederowany” przygotowuje wyodrębnioną z tego łańcucha opisu recepcję Klucznika: „to jest T a r g o w i c a!” Or-Ot znowu — porzuci muzykę, konstruując wyłącznie obraz wizualny:

Lecz nie gra. Maluje.
Przypomniał jakiś obraz: wieś w gruszkowych sadach,
Bose dzieci na progach, malwy na lewadach.

Dopiero Lechoń nie w wyobrażeniach, lecz w języku znajduje podstawę dla skojarzeń, równolegle prowadząc oba nurty koncertu, wyzyskując słowo jako wiązadło kompozycyjne, kompozycję wyobrażeń i pojęć zastępując kompozycją stylistyczną. Wspomoże ją też instrumentacja głoskowa — skupienia płynnych l i ł (blade, palce, wiolinie, płynie), skupienia nosówek (smutny, strumień, ręki, płynie). Tworzy się obraz grający równoczesną obocznością wymiarów — stający się miernikiem postępu w poezji. Teatralizacja nie odbywa się tu kosztem tematu podstawowego, muzyki. Co więcej: dzięki zastosowaniu kompozycji, opartej na wiązadłach językowych nie rozgrywa się w osobnym obrazie transpozycyjnym, uzależnionym tylko od wyobraźni narratora — lecz niejako „w łonie” samego językowego opisu koncertu. Choć więc jest przetworzeniem tematu podstawowego — zyskuje autonomię, uniezależnia się od narratora.

Ta, wyzyskująca wiązadła językowe, zdolność łączenia w jednolity organizm obrazowy różnorodnych zjawisk staje się podstawowym narzędziem *Karmazynowego poematu*. Na jego zbiektywizowanej bowiem scenie pojawiają się uteatralizowane mity narodowe. Ale nie pojedynczo! Pojawiają się w obrazach łączących je, obrazach syntetycznych, odwołujących się do wielu konkretnych mitów równocześnie:

Pod lila abażurem mrugają lampiony.
Białych sukni w nieładzie senność, ciepło, zmiętość,
I piersi, krągłych piersi obnażona świętość,

¹⁰⁴ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 9.

I mazur, biały mazur w oglupiałej sali:
 Dziś! dziś! dziś! Wieś zaciszna i sznury korali.
 Roztańczyła się sala tęgim nóg tupotem,
 Hołubce o podłogę wałą, biją grzotem,
 Białe panny i panny niebieskie, różowe
 Przelotnie a zalotnie pochylają głowę
 I mówią czarnym frakom [...].

(*Piłsudski*)

Obraz ten to synteza trzech stylów, odpowiadających trzem mitom. Składnik pierwszy — to obraz zmysłowego balu w salonie: lampiony, senność i ciepło, białe suknie, krągłe piersi wydekoltowane, czarne fraki. Składnik drugi — to ewokacja jurnej sielanki wiejskiej: wieś zaciszna, korale, hołubce, tęgi tupot nóg. Znajdujemy się w tej chwili daleko od salonu! Składnik trzeci — to ewokacja atmosfery powiewnej, lekkiej, dalekiej od zmysłowości i tężyzny: „motylkowy” obraz panien niebieskich i różowych, co „Przelotnie a zalotnie pochylają głowę”.

Całość staje się syntezą, opartą na kompozycji stylistycznej, na zasadzie połączeń poprzez barwę stylistyczną słowa. Zmysłowość pierwszej fazy staje się pomostem do przejścia w wizję wsi, rodzajowo różną, ale równie jurną i zmysłową. To hołubce, ekwiwalent partnera. Pojawiający się motyw partnerki, „dziewczęcia polskiego”, stanowi przejście do trzeciej fazy obrazu, stylistycznie „wdzięcznej”. Ta faza z kolei — też poprzez szereg słów kolorystycznych o barwie nieostrej, pastelowej, lekkiej (białe, niebieskie, różowe) — umożliwi przejście do obrazu następnego, gdzie mazur zamienia się w menuet, a

białe margrabiny przychodzą z oddali,
 Na liliowych oparach spływają bez słowa,

Ważne, że w salonie były „lila abazury”! Pojawia się wiek XVIII i bal francuski.

A całość — to synteza mitu „Polski roztańczony”. Wszak trzy różne poetyki historyczne złożyły się na ten obraz: poetyka modernizmu (pierwsza faza obrazu to odsyłacz do *Oziminy* Berenta¹⁰⁵), poetyka sielanki romantycznej i preromantycznej (*Wiesław Brodzińskiego*, sielanki Reklewskiego) i poetyka rokokowa (*Do Kossowskiej w tańcu Trembeckiego* (?)). Te różne systemy poetyckie uzyskują tu punkty styeczne, zwie-

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 15. Ewokacja wzorca stylizacji niesłychanie wyrazista (W. Berent, *Ozimina*. Warszawa 1958, s. 63—64):

„Dziś!-dziś!-dziś!-” — laskotała wionolczela wszystkie wyobraźnie krótkie na tokowy dzisiaj płas. „A bo my to jacy-tacy! jacy-tacy!” — hukala inna basetla jurnym śmiechem Sylena. [...] Oto basetli pohuki rytmiczne i wionolczeli rozmarzyste tony wiodą naprzeciw niej tancerza [...] przy kontuszowego wyłoga podrzucie, pasa ujęciu hardym i nóg zatupotaniu. Odpowiadała na to wezwanie wdziękiem starodawnym, ustawiona w cichość warkoczową, w dzierlatki płochliwej wtulenie się dziewczęce. [...] Tańczono mazura.

rają się, połączone z jednej strony kompozycją stylistyczną, z drugiej — ogarniającą wszystko wizją balu i rytmiką, silnie zaznaczaną nie tylko rozkładem akcentów, ale i rozrzutem powtórzeń, współbrzmień głoskowych („przelotnie a zalotnie”, „senność, ciepło, zmiętość”, „dziś! dziś! dziś!”, „mazur, biały mazur”, „piersi, krągłych piersi”, „wałą, biją grzmotem”, „podają im usta za podane”).

Wiersz staje się rozprężliwy w tej płaszczyźnie struktury, staje się osią, na której osadzone zostają elementy aluzyjne, ewokujące całe złoża tradycji, poszerzające bezpośrednio zaprezentowany świat o te rzeczywistości, do których apelują: pan Zagłoba, Rachelą, Saragossa, pani Słowacka, Derwid, Anelli, Horsztyński — nazwy-odsyłacze. Analogiczne funkcje spełniają aluzyjne stylizacje — preromantyczna sielanka, przywołanie koncertu Jankiela w batalistycznym fragmencie *Mochneckiego* — nie nazwą już, ale systemem poetyki odwołując się do określonego czasu i obszaru historii, ewokując go. W *Mochneckim* zestawienie cytowanego już pejzażu sielankowego i fragmentu batalistycznego, wystylizowanego na koncert Jankiela — to zestawienia poetyk Słowackiego i Mickiewicza, a w konsekwencji dwóch postaw romantycznych, oderwania od myśli o kraju i manifestowania tej myśli: *W Szwajcarii* i *Pana Tadeusza*. Historia jest tu historią — swój kształt posiada, kształt wystylizowany, jak w śpiewie historycznym. Równocześnie różne okresy historii tu się łączą — jak sielanka z modernistyczną wizją balu, jak w *Mochneckim* pejzaż ewokujący czasy Słowackiego z panną ubraną na balu w białą suknię przystrojona „fijołkami”, znak Anielki z *Bez dogmatu* Sienkiewicza.

Taka konstrukcja poetycka jest w sensie ścisłym — wędrówką przez historię, przez długie łańcuchy jej lat. W tym zakresie poemat Lechonia staje się analizą tej historii, odczytywaniem jej — uzyskuje płaszczyznę historiozoficzną.

Równocześnie cały ten rozrzut okresów historycznych uzyskuje jednolitą oprawę w obrazie poetyckim, różne etapy historii odsłaniają swój wspólny mianownik — tak jak t y m s a m y m, w różnych jeno okresach historycznych, był bal w wiejskiej świetlicy, w salonie króla Stasia, w wyfraczonej i wydekoltowanej sali roku 1905. Wszystko naraz staje się nazwą współczesności — bądź też nazwą obojętnie którego z ewokowanych okresów historycznych. Staje się po prostu nazwą Polski w ogólności, Polski, która do wspólnego mianownika sprowadza te różne oblicza jednych i tych samych mitów.

A dwa są te mity, skupione w Lechoniowej wędrówce przez historię: mit tańca i mit walki. Tańczy w pierwszej fazie koncertu *Mochnecki*, pan Zagłoba „niby w tańcu, drogą idzie własną”, tańczą markizy, wieśniacy, salon z *Oziminy*, na bal ubiera się Pani Słowacka, tańczą rusalne

dziewuchy w *Jacku Malczewskim*, nawet salwy z armat majora Brzozy wybijają rytm *Poloneza artyleryjskiego*. Od tego „klucza tańca” nitki wiodą ku dalszym mitom, złączonym tu wspólnym mianownikiem — tanecznie kroczący Zagłoba jest uosobieniem sarmackiej buty, zrywającej *Sejm*; tańczące rusalki są ekwiwalentem jurności, która z kolei łączy ze sobą salon i wiejską świetlicę. Różne te składniki wypełniają jednolite obrazy poetyckie, skupiające szerokie obszary poetyk historycznych — i to wskazuje, jak bogate i jak nośne znaczeniowo są te konstrukcje obrazowe w *Karmazynowym poemacie*: konstrukcje, w których obraz rusalek potrafi rozpocząć się w *Jacku Malczewskim* od „srebrzystych skrzydeł kapanych w zórz tęczach”, przewędrować przez „jurną pogodę”, łąki, pyski starych faunów, zapach skoszonego siana, brudne czupryny pełne żdźbeł słomy — by dojść do pointy, dziwnie odmieniającej obraz rusalek początkowy: „gdzie mogą, wszystko kradną”.

Paralelnie występuje mit drugi — mit wojska, rozpięty między szturmem na Saragossę i szlachecką paradą w *Mochackim*, Derwidem w starym, podgniętym płaszczu żołnierskim w *Jacku Malczewskim* i ułańską defiladą w *Piłsudskim*. Także różne poetyki historyczne, różne profile estetyczne tych poetyk, złączone w konstrukcje jednolite, wyraziste, szermujące wielością poetyckich tonacji.

Ta wielość przebogata uzyskuje absolutne złączenie na kanwie sfery „spektaklu”. Tutaj wszystko się łączy w jedno widowisko, uzyskuje wspólny mianownik przedstawieniowy — tak jak w pokładzie historiozoficznym uzyskało wspólny mianownik znaczeniowy, a w płaszczyźnie kompozycji stylistycznej wspólny mianownik językowy. Obrazy poetyckie *Karmazynowego poematu* to świetnie wyreżyserowane sceny zbiorowe, taniec przybiera postać baletu, zbiorowe gesty są symbolicznie zgodne: wszędzie widać rękę reżysera. W *Duchu na seansie* — „sznur rąk opadł z stolika bezradnie”; w *Sejmie* i *Mochackim* wszyscy, jak na dany znak, „zrywają się” z miejsc, po straży przechodzi „chrzest” ujmowanej broni, w *Piłsudskim* ulice wypełnia milczący tłum. Równie teatralny obraz balu, zarysowany jak sceniczny balet wyreżyserowany — bez wydobywania postaci indywidualnych, ukazujący tylko zbiorowe gesty taneczne: „przelotne a zalotne” pochylanie głów przez tancerki, łomot hołubców wybijanych przez tancerzy. Człowiek, jak tancerz na scenie, staje się tu tylko gestem i kostiumem — białą, niebieską, różową suknią, czarnym frakiem. To wyraźnie teatralne operowanie tłumem: wyreżyserowane jak w teatrze monumentalnym, „ogromnym”, przekształcającym tłum w zbiorowy symbol. W tej płaszczyźnie poemat Lechonia przestaje być rozprężliwy, staje się zwarty, konkretny, materialny, zamknięty — jak teatralna scena.

8

Po co to ściągnięcie rozprężliwych aluzji do tak konkretnych wymiarów? Oczywiście: bogaci się poezja tych wierszy; przemawiają szerokością i konkretnością, przemawiają liryką skojarzeń i teatralnością widowiska. Ale nie tylko o to chodzi tutaj.

Naprzeciw teatralnej, zobiektywizowanej sceny staje narrator-widz teatralny. Tworzy się linia napięć między widzem a spektaklem, co w warstwie semantycznej Lechoniowego poematu oznacza linię napięć między współczesnym obserwatorem a historią, a historyczną polskością, przekazywaną przez spektakl. Wiersz staje się stenogramem procesu percypowania tego spektaklu-historii.

Narrator bowiem — jak realny widz teatralny — na początku jest nie zaangażowany, potem przedstawienie go „wciąga” i widz poddaje się jego działaniu. I w tej płaszczyźnie rozgrywa się najważniejsza warstwa znaczeń *Karmazynowego poematu*, do ukazania tego właśnie procesu przede wszystkim był Lechoniowi potrzebny sceniczny kształt ukazanego w nim świata. Tu elementy historii, nasycające spektakl — zbiegają się wszystkie razem we współczesności: w recepcji narratora-widza, przeżywającego je aktualnie, jak w teatrze.

A widz to nader wrażliwy i na bodźce płynące z teatralnej sceny czuły niezmiernie. Dość przyjrzeć się, choćby tylko zewnątrz, temu oto fragmentowi *Ducha na seansie* — nader obszernemu, ale właśnie ta obszerność staje się „mówiąca”:

Na płaszczu jego gwiazd srebrnych tysiące,
Przystanął. Z płaszczu otrząsa je drżące.

Znieruchomieliśmy wtenczas, słuchacze
Mów piękno brzmiących i dysput wygodnych,
Bo się nam zdało, że oto już płacze
Harfa, co węzów usypia głód głodnych,
Ze oto trąbią na trąbach trębacze,
Szweców gotowi gnać z Rusi precz — szkodnych.
Woń się fijołków rozlała na sali —
On stał. A myśmy na Słowo czekali.

Spirytystyczne pogasły wnet krzyże
I sznur rąk opadł z stolika bezradnie.
Łowimy uchem, jak serce nam niże
Na bicz koralu krwawiący, jak zdradnie
Wszystkie zamilkłe porusza w nas spiże
I ból prawdziwy niemocy w nie kładnie,
Jak się w nas samych z nas samych zaśmiewa,
Tłukąc nam w serce — poezji ulewa.

Więcemy w pierwszej tej chwili myśleli,
Że widmo pragnie obudzić w nas — siebie,
Że on nam wstąpi do duszy — Anhelli,

Płaczący, milcząc, na matki pogrzebie,
 Że ból na tysiąc nas w Polsce rozdzieli,
 Duchem rosnących w Ojczyzny potrzebie,
 I z naszych wątpień nam ołtarz postawi,
 Przez klucz strzeżony swych — z wierszy — żurawi.

I tak poczęło w nas Męką coś gadać,
 Ofiarną chustą z Chrystusa odbiciem,
 Gdy z jego płaszczu jał tysiąc gwiazd spadać

29 wersów relacji o recepcji widowiska! Relacji, w której fragmentach narrator sam podkreśla swoją „czułość teatralnego widza”, swoje walory „idealnego odbiorcy widowiska”, owo „wychylenie” wyobraźni w kierunku sceny: „łowimy uchem”. Owo posłuszeństwo sugestiom sceny: „bo się nam zdało”, „wszystkie zamilkłe porusza w nas spiże”, „się w nas samych z nas samych zaśmiewa”. To widz idealny, widz-medium: wszak nie darmo jawi się jako uczestnik seansu spirytystycznego.

Ale nie to, nie te wszystkie formuły bezpośrednio określające jego wrażliwość, są tu najciekawsze. Najciekawszy jest fakt, że te 29 wersów relacji o recepcji widowiska mówią o jednym momencie tego spektaklu, o przeżyciach widza powstałych w jednej chwili. W cytacie rozstrzelono druk pewnych wersów — łatwo zauważyć, iż odnoszą się one do jednego gestu Słowackiego, do chwili, w której począł on otrząsać gwiazdy z płaszczu. Tym gestem relacja się rozpoczyna i nim się kończy, podkreślając, że ciągle chodzi o pierwszy moment tego gestu: „Gdy z jego płaszczu jał tysiąc gwiazd spadać”. Podobnie w środku relacji: „w pierwszej tej chwili”. Jeden gest, jedna sekunda — a ileż wyobrażeń, ileż odczytań, ileż spodziewań powstało w imaginacji widzów! Zaiste, niespotykane czuli to odbiorcy, niespotykane czuły to narrator-obszawator.

Chciałoby się rzec — nadwrażliwy, nazbyt scenie uległy. Zupełnie „przestrzaja” swą osobowość pod dyktando spektaklu, oddaje sobą, swoją mową, rytm tego spektaklu, jego tempo; językowy układ narracji, przenoszący atmosferę recepcji widowiska, wiernie odpowiada aktualnie zarysowanej fazie-sytuacji scenicznej. Dość tu wskazać rozpiętość konstrukcji składniowych:

Gdy on się laurowego dosługuje wieńca
 W dymie pochlebstw, w poezji liliowym oparze,
 Gdy srebrnym gwiazdom tęsknić, kwiatom mówić każe —
 Ona, dama najpierwsza białego Krzemieńca,
 W starym dworku z modrzewia, gdy wieczór oddycha
 Białymi bzu kiściami i księżyc się skrada
 Przez drzwi ganku, przy czarnym fortepianie siada
 I w półmroku salonu gra Szopena z cicha.

(Pani Słowacka)

Idealnemu spokojowi i statyce sceny odpowiada tu wiernie układ narracji, przekazujący atmosferę odbioru. W zdaniu rozbudowane są przede wszystkim okoliczniki, mocno rozgałęzione (np. fragment o poecie, który ma określić tylko czas koncertowania pani Słowackiej, rozbudowuje się w dygresję, rysującą Juliusza), wysunięte są one przed zdania główne (rozstrzelone w cytacie), a później rozbijają ich organizm szeroką strugą.

Całość wypowiedzenia uzyskuje więc rysunek dygresyjny, statyczny; rozbudowuje linię następujących po sobie znaczeń nie wzdłuż, ale w szerz: wypowiedzenie, oparte na górowaniu członów dookreślających, a nie — prowadzących do rozwoju intrygi, do rozwoju rzeczy w czasie.

Wprost przeciwnie — tutaj:

Drze ciszę dysonansem, wali w okiennicę,
Muzykę wyprowadza przed dom, na ulicę,
Na place rozkrzyczane w potępieńcze ryki,
I rzuca w twarz akordom zgłodniałe okrzyki,
Na ziemię je obalił i kopie z rozpaczą:
Otworzyć wszystkie okna!! Niech ludzie zobaczą!

(Pilsudski)

Tu znów wypowiedzenie przybiera postać szybko następujących po sobie krótkich zdań współrzędnych, całe rozbudowuje się „wzdłuż” fali czasu, rozwija intrygę. Staje się konstrukcją skrajnie dynamiczną, co w składni, obok parataksy wynikowej, uzyskuje jeszcze dwa wyróżniki. Po pierwsze — szereg zdań to zdania eliptyczne, z pozoru okoliczniki miejsca. Ale tylko z pozoru! Każdy z tych okoliczników to kolejna f a z a „wyprowadzania muzyki”, od progu, przez ulicę, aż na place. To nie okoliczniki, to równoważniki zdań! Po drugie — przez końcową konstrukcję konatywną, nie przetworzoną w epicką narrację. Wszystko to razem w pełni odpowiada sytuacji zarysowanej w spektaklu, dynamicznej, ukazanej poprzez słownictwo o intensywnej, gwałtownej barwie stylistycznej, poprzez gesty brutalne, nieopanowane, mocne.

Tak wrażliwy narrator-widz, zestrajający swoją — przez składnię ukazaną — emocję z charakterem obserwowanej sytuacji scenicznej, staje naprzeciw mitologicznego spektaklu. Spektaklu, który uzyskuje przysługujące mu historycznie kształty monumentalne, kategorie estetyczne wdzięku, wspaniałości, potęgi. W takich bowiem kategoriach poetyki historycznej rysowane są elementy mityczne na tej scenie.

Poszczególne, wyodrębnione sceny tworzą spektakl barwny, świetlisty, o ogromnych walorach widowiskowych. Apelują do najtrwalszych złóż tradycji narodowej. Wciągają, opanowują wyobraźnię perceptora, rodzą postawę afirmacji, skłaniają do akceptacji tego, co ukazuje scena.

Działają swoją teatralnością — nie sensem, nie swoimi historycznymi konsekwencjami. Gdy pojawia się duch Słowackiego, gdy w gwiaździstym płaszczu podchodzi do portretu księcia Józefa, z „kochaniem w oczach” — także jest i reakcja narratora:

w gardle się zrywa nam łkanie
Żołnierskich pieśni [...].

Gdy Słowacki przed zgromadzonymi staje, z księżycem nad czołem — widzowie ulegają:

Łowimy uchem, jak serce nam niże
Na bicz koralu krwawiący, jak zdradnie
Wszystkie zamilkłe porusza w nas spiże.

(*Duch na seansie*)

Afirmatywnie, w skocznym, zamaszystym dystychu trochejowym ukazany jest buńczuczny krok Zagłoby, co idzie „jak słońce nadchodzące, skrzzące się srebrzyście”. Tak przebiega afirmacja mitu — zupełnie podobnie, jak w niepodległościowej liryce.

Ukazana na takim tle odmienna wizja Polski — przegrywa. Jest zgrzebna, daleka od kształtów monumentalnych, od kategorii wdzięku i wspaniałości: „kłosy widzimy ubogie a żytnie”, ziarna, które „nawożą się gniciem” (*Duch na seansie*); zasepiony, spłoszony lub zagadany górnice tłumek posłów — jakże w *Sejmie* nikły, mizernutki w zestawieniu z Zagłobą! Tu wybór jest jasny: opowiedzieć się trzeba, opowiedzieć się musi — po stronie mitów, po stronie tradycji.

Ale tak jest tylko przy zestawianiu scen pojedynczych. Gdy bowiem uteatralizowane mity zwiążą się w łańcuch następujących po sobie sytuacji — i one przegrywają. Ich wspaniałość okazuje się tragiczna, ich potęga okazuje się gwarancją zguby. W *Mochnackim* sielankowa partia pejzażu doprowadziła do „głupiego” tańca, wygrywanego na płaczącej strunie. Mochnackiego ogarnął wstyd — odrzucił w tym momencie Lechoń poetykę Słowackiego, podjął poetykę Mickiewicza, antytetyczną poetykę koncertu Jankiela: szturm na Saragossę. I oto ten szturm też przechodzi w mazurka wygrywanego na „płaczącej” strunie, bitwa zaś przechodzi w wizję wspaniałej, kontuszowej parady szlacheckiej. Mochnacki niszczy płaczącą strunę, od której uwolnić się nie mógł — i „cisza jest w wiolinie. Cisza przeraźliwa”. A narrator — dotychczas uległy wspaniałemu wystrojowi teatralnemu mitycznych scen koncertowych — dopiero teraz uświadamia sobie sens tego wszystkiego:

Po martwej, głupiej strunie, po fijołków woni,
Po czyichś smutnych oczach, jakiejś białej dłoni,
Jakichś światełkach po nocy i szeptach w komorze,
Po księżycu, po gwiazdach! Mój Boże! Mój Boże!

Gdzieś się gubi i zwija, przeciera pas lity,
Po księżycu, po gwiazdach, po Rzeczpospolitej.

Tak i w *Pani Słowackiej* — uległy sielskiej, rozmarzonej i rozgwieżdżonej wizji Polski, narrator dopiero po uświadomieniu sobie, że pani Słowacka, w tym wierszu synonim Polski, wybiera się na bal w chwili, gdy „nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy” — odnajdzie prawdziwy sens tego mitu Polski:

Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych,
Ominie wszystkich mądrych, a wytrwałych zdradzi.
Cichy walc ją Szopena po nocy prowadzi,
Zapłakany od rosy i drzeń aksamitnych.

Gdy wspaniały, dufny Zagłoba powie senatowi „coś” śmiesznego, narrator przez dłuższą chwilę będzie dostrzegał tylko pozytyw: zamaszystość i śmiałość, i tężyznę, przeciwstawione wystrachanym posłom debatującym nad budżetem. Dopiero gdy przerwana zostanie dyskusja, gdy uświadomi sobie istotny sens słów Zagłoby — dojrzy w nim sprośność i pijackie szlachectwo: już nie srebrzyste „słońce nadchodzące”, ale „roześmiane i pijane lice”.

W tym — ostatecznym — przekroju *Karmazynowy poemat*, cykl narracyjny łączący w sobie kategorie spektaklu, śpiewu historycznego, poematu historiozoficznego, okazuje się cyklem *par excellence* lirycznym. Wszystko tamto jest tylko tworzywem. Kategorią naddaną, najważniejszą, jest przeżycie człowieka stojącego oko w oko z polskością.

Przeżycie tragiczne: to bowiem, co do afirmacji skłania, okazuje się złe, okazuje się zgubą. To, co pozytywne — jest tylko „kłosem ubogim a żytnim”, przegrywa ze wspaniałością mitu. Tu wybór staje się trudny, bardzo trudny: od mitów niełatwo się wyzwolić, szczególnie gdy stoi za nimi tradycja „jedynej wyspy polskości” w czasie stuletniej niewoli, gdy uosabiają wszystkie tęsknoty z czasu tej niewoli! I dlatego Mochnecki pod koniec koncertu

plącze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa — czerwony,
Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko,
I spojrzał — taką straszną, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął [...].

Tylko takie — stargane — wyjście odnalazł, zgubiwszy się w ślepym kole polskości.

W obcej bowiem koncertował sali — i tym różniła się jego sytuacja od sytuacji muzycznych pobratymców: Mickiewiczowskiego Jankiela oraz Or-Otowskiego Chopina. Tamci dwaj grali dla „swoich”: pierwszy

w świeżo wyzwolonym Soplicowie, drugi w emigracyjnym paryskim Klubie Polskim. Mochnacki daje recital — znamienny to wybór Lechonia! — w „sali biedermayer”, gęsto zaludnionej przez „tęgich boszów”.

Już ta różnica wiele mówi o sensie Lechoniowego wiersza i o czasie, do którego on się odnosi. A nie jedyna to różnica; są inne, ważniejsze, więcej mówiące.

Otóż — układy tych koncertów. U Jankiela i Chopina uładowane, konsekwentne, poddane rygorom ścisłej chronologii historycznej; kolejne fazy koncertów apelują do kolejno następujących po sobie w historii zjawisk, przestrzegają tego porządku. U Jankiela porządek koncertu wyznaczany jest przez następstwo Trzeciego Maja, Targowicy, rzezi Pragi, tułactwa, w końcu *Mazurka Dąbrowskiego*. U Chopina — przez następstwo kolejnych faz powstania listopadowego, od spisku podchorążych po klęskę. A w *Mochnackim*? Dwie fazy koncertu, kontrastujące ze sobą, nie obrazujące żadnego łańcucha wydarzeń historycznych — obraz sielski i obraz batalistyczny, pozbawione między sobą wiązadeł ścisłych, wynikowych.

Różnice to znamienne. W dwu pierwszych wypadkach wątpliwości nie ma. Postawa koncertujących jest pewna, w pełni poniają nad instrumentem, grają koncerty z góry „zaplanowane”. Podkreśla to Mickiewicz, podkreśla i Or-Ot. Pierwszy formułami:

Nie zmylił się mistrz taki! on umyślnie [...]
 Spojrzał z góry, instrument d u m n y m okiem zmierzył,
 I znowu spojrzął z góry, okiem struny z m i e r z y ł,
 [.]
 Uderzenie t a k s z t u c z n e, tak było potężne,

Muzyk gra z rozmysłem, zachowuje dystans wobec koncertu własnego; nim w strunę uderzy, wpierw się zastanowi — i w tę tylko uderzy, którą z namysłu wybierze. Podobnie i Chopin:

Nad rebusem klawiszów pochylił się nisko,
 Jakby wprzód, nim ich dotknie, nim w nich głos obudzi,
 Chciał oczyma przemówić jak do tamtych ludzi,
 Jakby sprzągał swą duszę, czarem czy miłością,
 Z tą czarną i z tą białą martwą, zimną kością
 I śmiertelną umowę zawierał tajemnie.

Tak też później, w trakcie koncertu:

A on odjął na chwilę palce od klawiszy:
 Skupia się [...]
 Aż się wzdrygnął i zachnął fortepian Erarda.
 Lecz on umie go zmusić [...].

Jakże inaczej — Mochnacki! Fortepian jest mu nieposłuszny, „płacze, zrywa tony”, to znów muzyk „rozdręganą klawiaturę” musi „przebła-

g a ć”. I ciągle zaplątują mu się palce w „płaczliwą strunę”, nie umie jej uniknąć, musi ją zniszczyć, by brzęczeć przestała... Nie kończy koncertu finalnym akordem, nie umie wybrnąć z plątaniny tonów — po prostu przerywa i „z hukiem” rzuca „czarne wieko”. Nie umie opanować instrumentu — ten koncertmistrz niepewny siebie, zbity z pantałyku.

Nie umie też, w przeciwieństwie do dwu tamtych, opanować sali. Tam sytuacja była klarowna: obaj „mistrzowie” panowali nad salą, rządzą jej reakcjami, narzucali jej swoje wizje, zmuszali do posłuszeństwa. I sala im ulegała, bladła lub płonęła, pogrążała się w ciszy lub krzyczała — pod muzyczne dyktando mistrzów:

Tak rozmyślając, smutnie pochylili głowy.
Ale je wnet podnieśli, bo mistrz tony wznosi,
Natęcza, takty zmienia, coś innego głosi,
[.]
I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła,
Marsz tryumfalny: *Jeszcze Polska nie zginęła!*...
Marsz Dąbrowski do Polski! — i wszyscy klasnęli,
I wszyscy: „Marsz Dąbrowski” chórem okrzyknęli!
(A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*)

W fotelach szmer, na twarzach przedparyskie błyski,
Ścisła dłoń Nabelaka ksiądz Czartoryski,
Dembiński i Dwernicki wstali, żar w ich oku,
Ręce drżą, jakby broni szukały u l:oku,
[.]
Z fortepianu powiało dumnie, butnie, swojsko —
I krzyknęto od młodych: „Wiwat lud i wojsko!”
(Or-Ot, *Koncert Chopina*)

I znów: jakże inaczej w *Mochmackim!* Sala reaguje „stu szmerami niechęci”, oddzielona jest od artysty „okopem hardym”. Ale nie ten mur, nie ten przedział jest istotny. Ważny jest fakt, że to nie Mochmacki salą, ale sala Mochmackim rządzi. To nie słuchacze reagują na koncert, to pianista reaguje na bodźce płynące z sali, na jej gesty, na jej spojrzenia, i pod ich wpływem coraz to zmienia charakter koncertu. Wpierw spojrzął na „dam strojonych sznury”, poczuł „woń perfum” — i zagrał partię sielską, w której też pojawiła się przystrojona, pachnąca fiołkami suknia. I następuje katastrofa, inny szczegół sali dociera do Mochmackiego, pianista reaguje nań błyskawicznie, nerwowo:

Nagle złoty kirasjer poruszył się w kącie,
Sto myśli jak kanonier stanęło przy loncie,
Stu spojrzeń obcej sali przeszły go miecze,
Wstyd idzie ku estradzie — czuje, jak go piecze.
Więc do basu ucieka i tępo weń tłucze.

Raz tylko opanował Mochmacki salę, ale nie stało się to za przyczyną bezpośrednią muzyki. Stało się to dopiero wtedy, gdy nie muzyką, nie

koncertmistrz, ale stargany własnym koncertem, pod dyktando obcej sali wygrywanym, c z ł o w i e k stanął z nią oko w oko:

I spojrzął — taką straszną, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął, strach podły, i z miejsc się porwali:

„*Citoyens!* Uciekać! Krew pachnie w tej sali!”

Sam bowiem koncert, wypełniony polskimi mitami, zniszczył — Mochnackiego.

10

Czy dziwne? Wszak mity te wygrywane były wskutek bodźców, płynących z „obcej sali”, „sali biedermayer”. Zwróciły się przeciw wykonawcy, pozostawiły zapach krwi.

I tu właśnie, w takim traktowaniu polskich mitów, poemat Lechonia ukazuje się jako najwierniejszy świadek swojego czasu — czasu z przedednia niepodległości. Wyrastając swoim tworzywem, językiem, motywami, problemami z poezji niepodległościowej — silnie się od niej różni. Właściwie w ostatecznym rozrachunku niewiele ma z nią wspólnego, a tym mniej z przypisywanymi mu tendencjami sanacyjnymi.

W istocie rzeczy *Karmazynowy poemat* jest poematem o Warszawie, o Królestwie Polskim lat 1916—1918. W perspektywach, jakie dane były wówczas Warszawie, historia wydawała się powtarzać. Kiedyś zaliczką na poczet Somosierry i Saragossy, a później Elstery — było śmieszne, maleńkie Księstwo Warszawskie. Teraz, w latach 1916—1918, honorarium za Rokitnę i zaliczkę na konto szarż następnych miało stanowić jeszcze śmieszniejsze, buforowe państewko: Królestwo Polskie. Taki wymiar przybierała w widzeniu Warszawy tego czasu historia wojen polskich z Rosją, takie tragiczne i groteskowe jednocześnie oblicze ukazywały najżywotniejsze w czasach porozbiorowych mity narodowe — i tak współcześnie się sprawdzały.

Mity, które przez lat sto ocalały polskość, ocalały narodowość. Wszak innej Polski, poza tymi mitami, naród od stu lat nie znał. Tylko tam, w tych legendach, ona trwała. I tylko tam odżywała — we współczesnej poezji niepodległościowej, we współczesnej publicystyce. I oto nagle mity te, dotychczas ocalające, stały się zagrożeniem: nasuwane przez obce siły, wygrywane przez nie. Zaczęły wieść do zatraty.

Powiedziano, że Lechoń udrapował na sobie płaszcz Konrada, że zabawiał się w wieszczą, że przepisywał romantyków. A tak przecie nie jest; podmiot tego poematu ani wieszczbiarstwa nie uprawia, ani w gwiazdziste przodków płaszcz się nie odziewa. To tylko bohaterowie, aktorzy spektaklu tak czynią. Widz tego spektaklu konstruuje inną warstwę poematu. Rozpoczyna:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w sercu wzrastają z wątpieniem
(*Herostrates*)

Konkluduje:

Na dzień dla żywych, dla mnie — na wszystko skończone.
(*Jacek Malczewski*)

Przynależąc innemu czasowi i innemu pokoleniu — poemat został w społeczeństwie skonkretyzowany po listopadzie 1918. Cóż: było w nim dostatecznie wiele polskości, dostatecznie wiele mitycznych obrazów, by tak się stało, by go nawet — wtórnie — związać z sanacją. Stał się szansą wejścia nurtów romantycznej, tradycyjnej poezji na teren międzywojennego Dwudziestolecia. Ale to nie poemat tę szansę stworzył. Stworzyła ją recepcja współczesnych. Sam Lechoń wchodził w Dwudziestolecie innym, skrajnie odmiennym tomem: tomem *Srebrne i czarne*, poezją innego już pokolenia.

Tamta zrodziła poecie sławę i legendę. Ale na gruncie poezji powojennej nie przyjęła się, a rodząc sławę — obróciła się przeciw poecie, wadliwie zrozumiana, na tle obcej sobie gleby. Wiele pisano na temat przyczyn gwałtownego zamilknięcia Lechonia. Najprawdopodobniej brzmią jego własne słowa:

bardzo długie lata żyłem w przeświadczeniu, że jestem literackim anachronizmem, a wtedy cudactwo jest pisać¹⁰⁶.

Gorzkie skutki zasłużonej sławy, która na nie swoim urosła zagonie.

Lublin 1963

¹⁰⁶ Fragment z listu Lechonia, cyt. za: T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*, s. 22.