

Czesław Zgorzelski

"Srebrne i czarne" Lechonia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/1, 99-120

1967

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.

CZESŁAW ZGORZELSKI

„SREBRNE I CZARNE” LECHONIA

1

Jeśli z osobistego odczucia czytelniczego wolno uczynić punkt wyjścia do dalszych, bardziej zobiektywizowanych rozważań, to należałoby je rozpocząć od wyznania, iż z całego dorobku Skamandra ten właśnie tomik Lechonia drażni i pociąga najsilniej.

Dlaczego? Czy jest w nim coś tak ostro niedopasowanego do odczucia dzisiejszego czytelnika, że mimo przyciągającej siły sztuki poetyckiej — to coś gniewa i odtrąca od wierszy, nasyconych przecie poezją ponad miarę przeciętną? A może dlatego właśnie, że jest jej tu w nadmiarze zbyt jaskrawo rażącym? Czy też dlatego, że się jawi z manierami, których starożywieckość staje się dziś prowokująco archaiczna, w swym zbanalizowanym kunszcie zbyt kokieteryjna?

Ale skądże w takim razie owa siła przyciągania? Urok wypowiedzi jedynej, niepowtarzalnej i w trafnej wyrazistości jakby najdoskonalszej? Tak przynajmniej niektóre strofy jej i zwroty z przeświadczeniem wewnętrznego przekonania określać by się pragnęło. Dlaczego?

Tę sprzeczność w odbiorze krytycznym poezji Lechonia podkreślał już Jerzy Kwiatkowski. Charakteryzując trzy ostatnie zbiorki poety, stwierdzał — na pewno słusznie — iż „jest to [...] liryka staromodna”, dodając wszakże zaraz: „ale [...] jest to także liryka sugestywna”¹.

Tak też można powiedzieć z dzisiejszego odczucia czytelniczego o zbiorze dawniejszym, o tomie *Srebrne i czarne*. Przykładu — nie szukać daleko. *Spotkanie*. Nieoczekiwane — w swym końcowym efekcie. Choć poeta prowadzi ku niemu drogą, której skręty przypominają niekiedy „krajobrazy” znane już i ograne w poezji od dawna. Raz jeszcze wprowadzono nas w „woń [...] duszącą, upojną”, w dodatku zrymowaną z „nieba wyiskrzoną kopułą dostojną”. Ale w chwili, gdy

¹ J. Kwiatkowski, „Czerwone i czarne”. O poezji Jana Lechonia. W: *Szki-ce do portretów*. Warszawa 1960, s. 42.

dochodzi do spotkania z pointą wiersza, nic to już nie znaczy. Wcale nam nie przeszkadza. Nie bez racji przywoływany przed chwilą krytyk cytuje ją aż dwa razy. I nie bez słuszności pyta: „Kto potrafi zapomnieć jeden z najpiękniejszych dwuwierszy polskiej poezji”? Nazywa go „niezrównaną pointą zapierającą dech w piersiach”². Bo jest w nim istotnie coś ze wzlotu, który oddech tłumi. Jakby w raketowym locie ku kosmicznym perspektywom. Już pierwszy człon tej rakiety wznosi na wysokość zawrotną:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. [...]”³.

(Spotkanie)

Proszę zważyć, iż mówi to Dante, który wraz z Wergiliuszem zwiędzał poetycko piekło i czyściec, i raj. „Jest tylko Beatrycze”. Ona jedna zaślania mu świat i za świat cały wystarczy. I wtedy dopiero, na tej zawrotnej już wysokości, działać poczyna drugi człon rakiety: „I właśnie jej nie ma”. Wszystko tu — jednocześnie: i dalszy wzlot, i opadanie, i katastrofa, której rozmiary jakże inaczej, sugestywniej wyrazić. Lakoniczność, prostota, zwykłość, bezpretensjonalność tego stwierdzenia stają się jakby miarą siły lotu i nieodwołalności jego zagubienia się w pustce „kosmosu” — bez dna i bez nadziei. Świat bez Beatrycze stał się nicością. I wieczną męką.

2

Kompozycja tomu przemawia wyrazistością łatwą do odczytania. Nie realizuje wszakże żadnego z mechanicznych schematów. Nie ujawnia ani praw symetrii, ani zasady uregulowanej liczbowo kadencji, ani grupowania wierszy według matematycznie ustalonych zespołów. Z całości najwyraźniej się odcina cykl 8 wierszy *Siedem grzechów głównych*. Część poprzedzająca, 12 wierszy luźno ze sobą zestawionych, układa się w dwa ugrupowania, rozgraniczone jedynie dyskretną zmianą dominującej tematyki. Oba krążą wokół głównych motywów wprowadzonych równoważnie od razu na początku tomu; wokół śmierci i miłości. Początkowych 6 utworów wysuwa na czoło pierwszy motyw, a 5 dalszych — drugi. Układ całego tomu realizuje zatem wzór: $(1 + 6 + 5) + (1 + 7)$. Nie działa tu więc żadna mechanika systemu liczbowego; pojawia się natomiast zasada otwierania ugrupowań wierszami „wstępnymi”, wprowadzającymi — jak w uwerturze — najważniejsze motywy danego cyklu, oraz prawo względnej równowagi liczbowej grup (6, 5, 7).

² *Ibidem*, s. 45, 26.

³ Cytaty pochodzą z wydania: J. Lechoń, *Srebrne i czarne*. Wyd. 2. Warszawa 1928. Wszystkie podkreślenia Cz. Z.

Już więc w układzie ujawnia się charakterystyczna cecha tomu: klasycyzm zrównoważonej, przejrzystej i wyraźnie czytelnej architektоники zbioru przy jednoczesnej swobodzie w konkretnym realizowaniu tych zasad, wolnym od jakichkolwiek schematów mechanicznie regulujących kompozycję całości.

Podobnie — w zakresie stroficznej liczebności utworów. Każdy się rozwija w 4-wersetowych zwrotkach. Wszystkie wiersze cyklu *Siedem grzechów głównych* realizują schemat wypowiedzi zamkniętej w ramach wyraźnie pointowej, epigramatycznie zwartej konstrukcji trzech strof, nieraz w swej funkcji rozwijania wątku lirycznego odcinających się wzajemnie dość ostro. Konstrukcja ta przeważa również w pierwszym ugrupowaniu utworów, nie stanowi jednak schematu wyłącznego; obok niego występują dwukrotnie wiersze 4-stroficzne i raz — złożony z pięciu strof (*Spotkanie*). Inaczej w ugrupowaniu środkowym: otwiera je wprawdzie wiersz kontynuujący jeszcze schemat, który przeważał w grupie poprzedniej, ale wszystkie następne utwory realizują konstrukcję wypowiedzi 2-stroficznej, a jednocześnie jakby rozluźnionej nieco w epigramatycznym zaostreniu budowy, zbliżającej się niekiedy ku swobodzie liryki zwanej „otwartą”.

Znowuz — to samo: klasycystyczna wyrazistość kompozycji tomu, podkreślona zróżnicowaniem konstrukcyjnym zespalanych w ugrupowania utworów, przy jednoczesnej swobodzie łączenia wierszy dowolnie rozwijanych w nieco dłuższe lub krótsze ciągi strof w ugrupowaniu pierwszym i drugim.

Obraz tych stosunków uzupełnić można relacją o regułach metrycznych. Na pierwszy rzut oka wydaje się, jakby niepodzielnie panował tu tradycyjny schemat 13-zgłoskowca dzielonego średniówką na 7 + 6. Panowanie to wszakże nie obejmuje materiału wierszowego w 100%. Jak zwykle zresztą w tym tomie. Raz bowiem pojawia się 12-zgłoskowiec, dzielony 6 + 6, rozmiarem swym najbliższy wzorcowi panującemu w całym zbiorze, ale odcinający się odeń bardzo wyraźnie odmiennym profilem rytmicznym zrównoważonego, rozpołowionego średniówką toku. Przy tym — szczególnie nie bez znaczenia chyba! — wprowadzono go w wierszu zamykającym pierwszą część tomu, tuż przed cyklem *Siedmiu grzechów głównych*, w miejscu zbliżonym do środkowego punktu zbioru. Pada on tu jakby średniówka w 13-zgłoskowcu, rozdzielająca, a jednocześnie zespalająca także ze sobą rytmicznie oba człony układu.

Tyle — z pierwszego, najbardziej powierzchownego, zewnętrznego niejako oglądu. Zanim wejrzymy w prądy przenikające głębiej, spróbujmy się zorientować w systemie środków kształtujących poszczególne utwory cyklu. Za przedmiot doświadczenia analitycznego niech posłuży wiersz *Zazdrość*.

3

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

Początek wprowadza w wypowiedź stylizowaną na stwierdzenia, roznoszone przez podmiot swobodnie, w bezpośredniości wynurzeń — naturalne, a w znaczeniu swym — potoczne, zwykłe. W tym też kierunku zmierza dobór motywów strofy 1, nie obliczonych ani na oddziaływanie niezwykłością, ani na grę walorami poetyckiej „śliczności”. Dobranych tak, by wymową liryczną zwiększały przede wszystkim emocjonalną wyrazistość strofy. W zabarwieniu nastrojowym jednolite, wyraźnie ze sobą stonowane, prowadzą ku zespołowi elementów, które zarówno w naszkicowaniu sytuacji wyjściowej, jak i w odniesieniu jej do sfery przedstawień przywołanej w porównaniach stwarzają emocjonalną motywację dalszego toku wypowiedzi, utrzymując ją w kategoriach codzienności, zbyt szarej, smutnej i poddanej przygnębieniu, jak na stan rzeczywistości przeciętnej. Wiodą raczej ku poetyckiej sferze symptomów zniechęcenia.

Podobnie można by wnioskować o doborze słów. W całym wierszu, nie tylko w jego strofie 1. Oto rzeczowniki w kolejności wypływania w rozwijającym się toku utworu: *myśli, kwiaty, grób, okno, niebo, płótno, przepaść, brzeg, dusze, miłość, prawda, wieki, słońce, niebo, serce, żaloba, wieczność...* To samo — w szeregu czasowników: *być, mieć, wisić, kochać, myśleć, chcieć, łączyć, dzielić, wiedzieć, skonać, wziąć...* Właściwie — prócz *wykochać* — nie ma tu ani jednego słowa wymyślnego, rzadkiego, zadziwiającego swym pojawieniem się, jako zjawisko z innej sfery, obcej kontekstowi słownikowemu całości. Znowuż — wszystko stonowane, tradycją literacką skonwencjonalizowane, w „gwarze poetyckiej” (jeśli można to tak nazwać) — potoczne, zwykłe, z dawna zasiedziałe.

Powszedniość, w pewnej mierze — potoczność, z lekka tradycją poetycką zabarwiona, dominuje także w większości zdań, jeśli — podobnie jak słowa — wydobędziemy je z toku wypowiedzi i rozpatrywać spróbujemy każde z osobna: „Jest mi dzisiaj źle bardzo”, „Między nami jest przepaść”, „Ty nigdy mną nie będziesz”, „jest mi bardzo smutno”, „Nie mogę Cię dziś kochać”, „Myśli mam zwiędłe”, „Wiem teraz” itp. Niekiedy padają nawet zwroty potocznie skostniałe: „to jest jasne jak słońce na niebie”. Jeśli w doborze słów ujawniała się konwencja, szarość literacka, to w zwrocie tym jawi się potoczność codziennej, dorywczej komunikacji między ludźmi. Taką konwencjonalną poetycko pospolitość

stanowią wyrażenia: *przepaść niezgłębiona, miłość szalona, ciężka żałoba, wziąć na wieczność...*

Wszystko dopasowane jest także w swej ogólnej tendencji stylowej do naturalności w rozwijaniu wątku wypowiedzi, zgodnym z etapami zwykłego kojarzenia myśli, a nawet — z niedopowiadanyymi powiązaniem logicznych czy przyczynowych ogniów pozornie swobodnego ciągu rozważań.

Strofa 1 zarysowuje sytuację uwspółcześnioną, rozgrywa się w momencie określonym (dwukrotnie) przez *dzisiaj*. Zatrzymana w terażniejszości, służy jako umotywowanie i przykład tego, co się w następnych strofach rozciąga na całą przyszłość. Staje się symptomem i zapowiedzią stanu, który trwa i trwać będzie poza czasem i poza przestrzenią. Toteż strofa 2, ukazując chwilę obecną, przedłuża jednocześnie jej trwanie ku perspektywom, które nie mają granic, *na wieki*. Strofa 3 zaś — stanowi spojrzenie w przyszłość bez końca, wyrok na zawsze, *na wieczność*, odcięcie od pragnień, które nigdy się spełnić nie mogą.

Wątek liryczny przebiega zatem w trzech kolejnych strofach drogą zgodną z normalnym porządkiem spraw: *dziś* — teraz i zawsze — jutro i przez wieki całe. Drogę zgodną także z normalnym tokiem myśli: jeśli teraz jest tak naprawdę, to będzie tak również zawsze; „Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy Tobą”. Strofy 1 i 2 zespalają obie przesłanki, motywujące wyrok ostateczny, toteż strofa 3 rozpoczyna się od konkluzji, której aktualne skonkretyzowanie w umyśle podmiotu zaznaczone zostało od razu w w. 1: „Wiem teraz: to jest jasne jak słońce na niebie”. W tym dopiero momencie, jak w powolnym toku rozumowania, przychodzi pewność, krystalizuje się ostatecznie prawda — wynik stopniowego rozwijania się myśli.

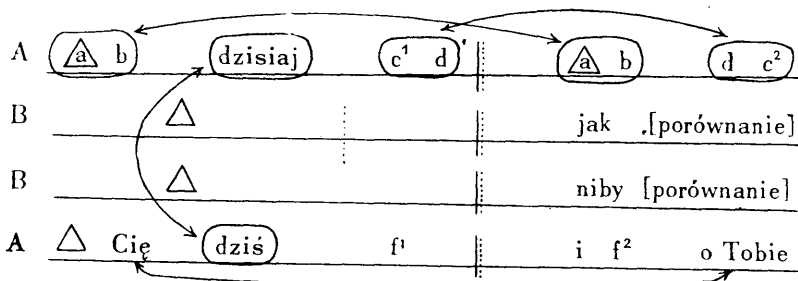
Tę samą linię wprowadzenia wątku rozważań: od motywacji ku stwierdzeniom o charakterze nieodwołalnych wyroków, prezentują wszystkie trzy strofy rozpatrywane każda z osobna, jako wyodrębniona cząstka wypowiedzi poddana swym własnym prawom wewnętrznym. Dlatego też każda z nich zmierza ku swojej poincie, która staje się stwierdzeniem o coraz silniejszej kategoriowości orzekania. Pierwsza — następuje po trzech wierszach; zarysowując aktualną sytuację liryczną podmiotu, motywują one wyznaczenie: „Nie mogę Cię dziś kochać i myśleć o Tobie”. Druga i trzecia — podobną drogą dalszych stwierdzeń wiodą ku dwuwierszom, które już swą aforystyczną budową, kunsztownie wyzyskującą grę paralelizmów i przeciwstawień, podkreślają dominujące znaczenie obu tych pointowych sformułowań.

Tak oto przejaw naturalności, zgodnej z przeciętnym porządkiem spraw, doprowadza wskutek dodatkowo zaakcentowanych uregulowań i jednolicie realizowanego schematu do ukształtowań, które się prze-

obrażają w kunsztowność zwielokrotnioną, ponad pierwotne oczekiwanie daleko wykraczającą.

Dla ilustracji wystarczą dwa przykłady, oba odnoszące się do szczegółów wzajemnej odpowiedniości w budowie strofy 1 i 2 oraz 2 i 3.

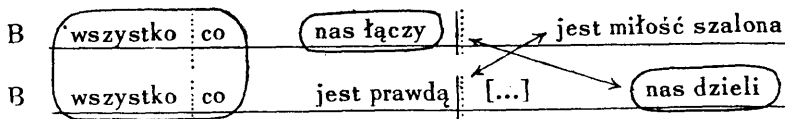
Rozpocznijmy od pierwszej analogii. Obie strofy (1 i 2) skonstruowano metodą „chiasmowych” zestawień wersetowych, według wzoru *ABBA*; każdą — oczywiście — w oparciu o inne czynniki konstrukcji. W strofie 1 podstawę tego układu stanowią ukształtowania zdań. Można by je plastycznie ukazać w następującym rysunku ⁴:



Strofa 2 realizuje wzór *ABBA* w sferze elementów znaczeniowych:

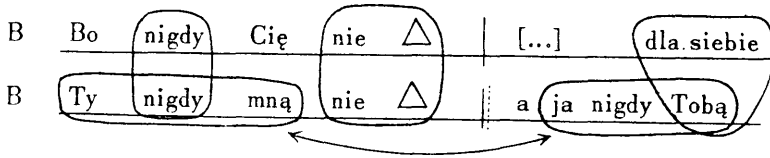
- A Między nami jest przepaść = to, co nas dzieli
- B wykochać po brzeg = to, co nas łączy
- B wszystko, co nas łączy
- A wszystko, co nas dzieli

Ale ta sama strofa 2 analizowana z aspektu ukształtowania językowego — stanowić będzie odpowiednik w paralelizmie łączącym ją ze strofą 3. Tym razem realizując wzór układu 2-wierszowego: *AABB*. Wyraźniej zwłaszcza zaznacza się to we wzajemnej odpowiedności ostatnich 2-wierszowych sformułowań, powiązanych wewnątrznie grą wielokrotnych zbliżeń i przeciwstawięń. W strofie 2 przeciwstawienie semantyczne związane z paralelizmem składniowym, podkreślonym za pomocą odmiennego uszeregowania niektórych elementów zdania:



W strofie 3 zaś — wzajemną odpowiedność znaczeniową podkreślono zróżnicowaną budową składniową obu członów:

⁴ Trójkąt oznacza miejsce orzeczenia, kreska pionowa ciągła — średniówkę, a wykropkowana — przedział składniowy wewnątrz wiersza.



To ostre wydzielenie obu dwuwierszy pośrednio zbliża do siebie pozostałe, początkowe wersety strof. Zwłaszcza że w strofie 3 sprzyjają temu dodatkowe jeszcze czynniki:

Wiem teraz: to jest jasne // jak słońce na niebie,
I musi skonać serce // pod ciężką żalobą.

Główny ciężar znaczeniowy mieści się w przedśredniówkowej części obu wierszy; ich człony pośredniówkowe uzupełniają jedynie to, co w pełni niemal powiedziane zostało w części początkowej.

Wrażenie regularności występującej w stopniu nieprzeciętnie wysokim podtrzymuje także zasada uzgodnień składniowo-metrycznych, zrealizowana w tym utworze z wyrazistością w pełni wyzyskaną. Granice strof, wierszy, a nawet miejsca średniówek, podkreślone dodatkowo czynnikami składni, zjawiają się niezawodnie, jako naturalnie rozmieszczone punkty rozgraniczeń i spojzeń konstrukcyjnych w rozwoju wypowiedzi. Ale jednocześnie kunsztowność tych rygorów zatuszowana zostaje różnorodnością środków składniowego wiązania członów oraz staraniem, by schemat układu nigdy nie występował z natrętną, stuprocentową regularnością. Najwyraźniej dążenie to widać w składniowym zaznaczeniu średniówki: czasem zbiega się ona z granicą zdań (w. 7, 8), kiedy indziej dochodzi jeszcze do tego anafora i paralelizm w układzie słów (w. 1, 12); czasem odcina wyodrębniające się człony zdania (w. 2, 3, 9), kiedy indziej opiera się na chiazmowym porządku słów (w. 4) lub na zwykłym powtórzeniu ich obok siebie (w. 5); ale w tym szeregu składniowo przeciętych wierszy pojawiają się także od czasu do czasu 13-zgłoskowce, w których średniówka nie zyskuje dodatkowego, pozametrycznego podkreślenia (w. 6, 10, 11). W rezultacie nie odczuwa się ani monotonii jednakowo realizowanego schematu, ani przymusu w dostosowywaniu swobodnego — na pozór — toku wypowiedzi do ram odcinków, z góry jej narzuconych i z kunsztowną przemyślnością realizowanych.

Podobnie się dzieje w zakresie stosunków rytmicznych. W 13-zgłoskowcu decydujące znaczenie dla akcentowego toku wiersza ma jego człon pośredniówkowy; przybierać on może bieg trocheiczny (*t*) albo amfibrachowy (*a*), albo zmieszany, nieregularny (*n*); zależnie od wzajemnego stosunku i rozłożenia tych trzech typów akcentowania rytm

staje się mniej lub bardziej jednolity, silniej zmetryzowany lub swobodniej wypowiedź swą kształtujący. Może również wytwarzać różne wzory jednolitej czy też zmiennej inercji rytmicznej. W *Zazdrości* najczęstszy układ akcentów w członie pośredniówkowym przybiera tok amfibrachowy: — ˘ — — ˘ — (*aa*) — 7 razy. Tok trocheiczny: ˘ — ˘ — ˘ — (*ttt*) występuje 3 razy; a 2 razy pojawia się zbliżony doń układ: — ˘ ˘ — ˘ — (*jtt*). Wzór całości przedstawia się następująco:

Strofa 1: <i>ttt</i>	strofa 2: <i>ttt</i>	strofa 3: <i>aa</i>
<i>aa</i>	<i>jtt</i>	<i>aa</i>
<i>ttt</i>	<i>aa</i>	<i>aa</i>
<i>aa</i>	<i>aa</i>	<i>jtt</i>

Jak widać — o katarynkowo jednolitej inercji nie ma co mówić; ale i kunszt umiejętnego układu trzech (a właściwie dwóch) wzorów akcentowania — widoczny tu jak na dłoni: strofa 1 stosuje przeplatankę, 2 — układ parzysty, 3 — wyodrębnienie wersetu finałowego. Ekspresywna funkcja odmienności rytmicznej, wydzielającej pointę całego utworu, zarysowuje się tu tym wyraziściej, iż przychodzi bezpośrednio po 5-wierszowym jednolitym rytmicznie fragmencie, ukształtowanym według wzoru: *att // aa*. Ekspresji służą także oba naruszenia trocheicznego toku części pośredniówkowej, odsunięte wszakże od siebie dostatecznie daleko, by mogły wytworzyć własny, odrębny przebieg linii rytmicznej; pierwsze pada w samym środku utworu (w. 6), drugie — w jego zakończeniu (w. 12), ale oba dzięki przesunięciu akcentu z pierwszej zgłoski po średniówce na drugą wytwarzają zbieg dwu akcentów, kształtując w ten sposób dodatkową pauzę między nimi. W rezultacie odczytujemy je:

I choćbyśmy wykochać // po brzeg [—] dusze chcieli,

Ty nigdy mną nie będziesz // a ja [—] nigdy tobą.

O znaczeniu tej rytmicznej wariacji dla wyodrębnienia słów przez nią podkreślonych, jak też dla odpowiedniej zmiany rysunku intonacyjnego — nie potrzeba tu mówić.

Warto wszakże zwrócić jeszcze uwagę na zasady, którym poddano intonacyjną organizację *Zazdrości*. Rozwija się ona wersetami, nie strofami i nie 2-wierszowymi odcinkami, jak bywa to w innych utworach tego zbioru⁵. Niemal każdy odcinek wierszowy ma własną kulminację, mniej więcej równoważną szczytom sąsiednich wersetów, i ma także swą własną kadencję. Ale i tu — jak było to gdzie indziej — wypo-

⁵ Por. strofy 1 i 2 wiersza *Na „Boskiej komedii” dedykacja* lub trzy początkowe dwuwiersze *Nieczystości*.

wiedź daleka jest od stuprocentowej regularności: dwa wersety (na dziesięć pozostałych) wprowadzają do zorganizowanej w ten sposób linii intonacyjnej utworu dość wyraźne odmiany. Pierwszy z nich, w. 6 (wyodrębnił się on także z kilku innych względów, omówionych przed chwilą), nie przełamuje się intonacyjnie, przedłużając antykadencję aż do klauzuli, w której zawiesza głos w kulminacji zapowiadającej główną, wynikową część okresu rozwiniętego w obu następnych wierszach strofy. Drugi natomiast wiersz (9) prowadzi swą wypowiedź poprzez linię dwuwierszchołkową, której pierwsza kadencja pada w środku przedśrodkowego członu (po zgłosce 3), druga zaś — w klauzuli. Miejsce obu tych wariacji nie jest przypadkowe: pierwsza przypada w samym środku utworu, gdy schemat intonacyjny pięciu początkowych odcinków poczyna już przybierać monotony tok zbyt jednolicie rozkołysanego wahadła; druga natomiast staje w środku między pierwszą wariacją intonacyjną a finałem utworu, wprowadzając urozmaicenie, wystarczająco odczuwalne w jednolitej linii intonacyjnej trzech poprzedzających ją i trzech następujących po niej wierszy.

Wrażenie swobody i naturalności raz jeszcze uratowano przed monotonią sztywnego schematu, nie niszcząc wszakże wcale elegijnej jednolitości tonu przenikającego wypowiedź od początku do końca.

Czy „elegijnej” jednak? Bo nie zaprzeczyć wszakże, iż naturalność i bezpośredniość początkowych zdań wiersza nasycona zostaje wraz z rozwijaniem się wypowiedzi akcentami dyskretnego, hamowanego patosu. Jest to rezultat nie tylko retorycznej gry podobieństw i przeciwstawień w 2-wierszowych pointach obu strof końcowych. Patetyczności nieodwołalnego wyroku nabiera wiersz także wskutek nagłego rozszerzenia perspektyw czasowych, tak ostro podkreślonych już w strofie 2: dwukrotnemu *dzisiaj* z początkowych czterech wierszy odpowiada dwukrotne *na wieki* i *na wieczność* obu pozostałych członów *Zazdrości*. Sytuacja liryczna tak jednoznacznie zindywidualizowana w strofie 1 utworu, związana — zdawałoby się — nieodłącznie z nastrojem przeciętnej chwili, ze zmiennymi okolicznościami smutku, myśli „zwiędłych” i nieba zachmurzonego — zostaje nagle uogólniona, na wieki rozciągnięta, perspektywami przedłużania się w nieskończoność patetycznie uniesiona. Z owego *dzisiaj* i *na wieki* wyrasta kategoryczność wyroku, zamkniętego w finałowym dwuwierszu trzykrotnym powtórzeniem bezwzględego *nigdy*. Tę patetyczność wyroku przygotowuje już strofa 2, wiodąc wypowiedź w każdym ze swych wierszy ku wyolbrzymionym ostatecznościom: *przepaść niezglębiona* i *prawda*, co dzieli *na wieki*. Tym najdalszym, hiperbolizowanym perspektywom wiersza odpowiada nie tylko dwukrotnie powtórzone *wszystko* w strofie 2, ale i bezwzględna nieodwołalność wyroku strofy 3: „I musi skonać serce pod ciężką

żałobą". Wyroku przytwierdzonego kategorycznością spraw najbardziej oczywistych: „to jest jasne jak słońce na niebie”. I w kontekście bolesnych ostateczności nawet niebo, które „wisi” za oknem, grać poczyna po przeczytaniu wiersza sugestią dalszych (nie tylko nastrojowych), nie dopowiedzianych odcieni semantycznych.

W tych kategoriach podmiot wypowiedzi lirycznej nabiera dość wyrazistych cech typowo romantycznego bohatera-kochanka. Wszystko razem — i owa „przepaść niezgłębiona”, i to kochanie się „po brzeg” dusz obojga, i to konanie serca „pod ciężką żałobą”, i to rozpaczliwe załamywanie rąk: „na wieki” i „nigdy” — drażnić może banałem egzaltowanej, nieszczęśliwej miłości romantycznej. Jeśli mimo tylu konwencjonalnych przejawów — wiersze *Zazdrości* oddziaływać mogą poetycko, to chyba dlatego jedynie, iż bardzo wyraźnie przedstawiono w niej główne akcenty liryczne. Uwydatniają one — nie miłość beznadziejną romantycznego kochanka, ale prawdę o człowieku tragicznie uwikłanym w nieodwołalne wyroki losów. Ta ich kategoryczność — bezwzględna i surowa, niedomówieniami z tytułem *Zazdrość* lirycznie powiązana — staje się właściwym przedmiotem wypowiedzi.

W tym też znajdują swą funkcję wszystkie stwierdzone przed chwilą czynniki wiersza. Żelazna, automatyczna niemal konsekwencja powiązań konstrukcyjnych, inercja wyrazistego mechanizmu wersyfikacji, miarowo i niepowstrzymanie rozwijającego strofy utworu, kunsztownie, choć lekko wzniesione rusztowanie składniowe każdego z trzech członów wiersza — stają się tu jakby wyrazem owej nieodwołalności wyroku, fatalistycznej konieczności uwikłania człowieka w sytuację bez nadziei. Razem wytwarzają sugestie umotywowania artystycznego wypowiedzi, warunkują niejako poprawność „wyvodu”, stają się w logice artystycznej utworu dostateczną podstawą do tego, by stwierdzenie „Wiem teraz: to jest jasne jak słońce na niebie” nabrało — istotnie — mocy rzeczywistego przeświadczenia.

Ale właściwy problem twórczy sprowadzał się w *Zazdrości* do zagadnienia, jak ów mechanizm rymów i metrum, ową logikę paralelizmów i chiasmów oraz konwencje powiązań konstrukcyjnych wykorzystać w takim „rozumowaniu” poetyckim dla uwierzytelnienia jego stwierdzeń końcowych — bez sprowadzenia wypowiedzi do poziomu konwencjonalnych banałów, bez wyjałowienia jej lirycznych walorów w wytartym poetycko szablonie i bez zdławienia jej ekspresywnych możliwości w katarynkowym mechanizmie uregulowań i przewidywanych z góry uzgodnień, w gładkiej płynności stuprocentowego realizowania schematu.

Analiza *Zazdrości* zmierzała do tego, by ukazać, jakimi drogami zmierzał poeta do rozwiązania tych zadań.

4

Przykład tego wiersza dość dobrze oddaje dążenia kształtujące wypowiedź poetycką Lechonia w całym tomie *Srebrne i czarne*.

Przede wszystkim ujawnia wysoki stopień zorganizowania języka, jak też poszczególnych etapów rozwijania wątku lirycznego. Wymowa utworów w tomie tym zamieszczonych obliczona jest na oddziaływanie estetycznymi walorami konstrukcji, jej ładu i konsekwencji, gry zbliżeń i oddaleń, analogij i kontrastów, upodobnień i polaryzacyj; konstrukcji, która piękno swe opiera na metodzie uzgodnień i podporządkowania, na zaprezentowaniu takiej mocy wirtuoza, jaka władna jest zamknąć bogactwo różnorodności w harmonię stonowanej jednolitości, uchwycić zmienną dynamikę przedmiotu w statyczną posągowość najbardziej wyrazistych kształtów, a żywiołowy nurt języka ująć w potoczysty, rygorom uzgodnień poddany strumień wypowiedzi. Słowem — tendencje poetyckie, które w pozahistorycznej klasyfikacji stylów zwykliśmy zwać k l a s y c y z m e m.

Ale jednocześnie, jeśli odczuwalibyśmy tu prezentację wirtuozerii, to takiej, która swobodę swą i moc demonstruje także wobec wszystkich nakazów przyjętego przez się kanonu. Co więcej: z przełamywania realizowanych zasad kształtuje sama sobie nowe środki wyrazu; lubi gdzieś rozbić ów ład i hierarchię, zburzyć symetrię i paralelizm, wykoleić miarowy rytm wypowiedzi, ale przeprowadza to tak, by przesłaniając chwilowo zarysy swej konstrukcji, nie zburzyć jej całkowicie; ukryć lub zatuszować częściowo zasadę, i w ten sposób wydobyć ją oraz podkreślić tym silniej jeszcze, unikając wszakże wszystkiego, co by nasuwać mogło wrażenie schematu, szablonu, kataryniarstwa i mechanicznego poddania się regułom.

W konstrukcji takiej ograniczona zostaje rola przypadku, dowolności bezcelowej, kompromisowego ustępstwa przed oporami materiału. Wszystko w niej ma swoją funkcję, wszystko gra w systemie współzależnych czynników, wszystko wykorzystane zostaje w efektach, które wynikają z podporządkowania lub z opozycji w stosunkach między poszczególnymi czynnikami wypowiedzi.

Na tej podstawie opiera się także główna antynomia stylowych zasad tomu: kunsztowność ukształtowania literackiego chętnie olśniewająca czytelnika swymi efektami i prawda bezpośredniej naturalności jako jedno z zamierzeń ambicji twórczej, realizowane w sugestiach lirycznych wypowiedzi. Antynomia ta — dość częsta w konstrukcjach liryki romantycznej — w tomie Lechonia znajduje najczęściej rozwiązanie w przewadze pierwszej tendencji nad drugą. Zachodzi przy tym zazwyczaj podział ról dość wyraźny, nie zawsze jednak rygorystycznie

przestrzegany. Wyborem elementów wypowiedzi rządzi nieraz zasada potocznej, bezpośredniej naturalności, a kombinacją ich kieruje dążenie do wysoko zorganizowanej, literacko kunsztownej i lirycznie skondensowanej konstrukcji.

Oto przykłady.

Czy może być coś bardziej potocznego w zakresie norm wypowiedzianych się wierszowego jak tradycyjny 13-zgłoskowiec dzielony średniówką na odcinki 7- i 6-wierszowe? Jak wiemy — taki właśnie 13-zgłoskowiec kształtuje tok wierszowy niemal wszystkich utworów tomu. Staje się podstawowym taktom rozwoju rytmicznego, jednoczącym poszczególne wiersze zbioru tym silniej, że główne linie metrycznego podziału podtrzymywane są w dominującej większości wypadków przez uzgodniony z nim układ zdań. Składnia współpracuje tu z impulsem organizacji metrycznej. W rezultacie wytwarza się łatwo wyczuwalna inercja rytmiczna odcinków 7- i 6-zgłoskowych, miarowo falami napływających i stałymi akcentami paroksytonicznymi wyraźnie oznaczonych.

Nie jest to wszakże działanie ślepego mechanizmu. Jego wyrazistość rytmiczną wykorzystano do celów ekspresji lirycznej. Nawet w tych utworach, które za pomocą jawnej współpracy paralelizmów, chiasmów czy innych podziałów składniowych z metrycznym rozczłonkowaniem wiersza kształtują dość jednolitą, łatwo wyczuwalną melodię intonacyjną wypowiedzi, nadając jej ton elegijnego zadumania — nigdy się nie spotkamy ze stuprocentową realizacją schematu. A tak zorganizowanych utworów znajdziemy w tomiku zaledwie kilka: * * * („Pytasz, co w moim życiu...”), *Modlitwa*, * * * („Stargany męką straszną...”). W pierwszym z wymienionych utworów tok składniowo wyodrębnionych średniówek przerwany zostaje trzykrotnie: w w. 1, 6, 10⁶. Już samo rozstawienie tych odmiennie zarysowanych wierszy mówi o ich funkcji, o tym, że na tle jednolitego nurtu rytmicznego wypowiedzi mają być urozmaicheniem świadczącym o swobodzie, może nawet o pewnej spontaniczności utworu. Wiersz — ujednoczony rytmicznie, stonowany wewnętrznie — uzyskuje dzięki tym nieznacznym modyfikacjom akcent naturalności, pogłębiający swym oddziaływaniem prawdę liryczną wypowiedzi. W *Modlitwie* podobną rolę odgrywają w. 3, 5, 7 i 10; w ostatnim z wymienionych utworów — 1, 3, 4 i 6, dynamizując wyraźnie pierwszą część wypowiedzi, by w dalszym jego rozwoju doprowadzić do wyłącznego już panowania 13-zgłoskowców, przeciętych silną, składniowo zaostrzoną średniówką; tak jakby początkowe doznania wewnętrzne podmiotu, niespokojne i skłócone ze sobą, oddalały się

⁶ Nieco inna jest także składniowo-metryczna budowa wiersza 7.

stopniowo w przeszłość już opanowaną w elegijnym spojrzeniu z dystansu.

Ale bywa, że dopiero końcowa pointa wyodrębniona zostaje z toku wiersza za pomocą ostrzejszego zarysowania składniowo-metrycznej konstrukcji paralelizmów i chiasmów, podkreślających poetycką grę zbliżeń i oddaleń semantycznych. Oto kilka przykładów:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.
(*Spotkanie*)

Albo — o duszy człowieka:

Jeśli Bóg jest nicością, pójdzie do nicości,
Do nieba — jeśli dobry, do piekła — gdy mściwy.
(*Pycha*)

Lub — dwuwiersz z mniejszą dozą uregulowania składniowego:

Bo tyś jest razem piekło, gdzie rodzą się żądze,
I niebo, w którym miłość niczego nie żąda.
(*Gniew*)

Czy pointowe zestawienie, obliczone na współdziałanie lirycznej sugestii nastroju:

Tylko zeschnięte liście, tylko zwiędłe kwiaty!
Może być, jak było, może nie być lepiej.
(inc.: „W złotych strzępach liści...”)

Tę samą zasadę konstrukcji realizują w innych utworach pointy 1-wersetowe:

Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.
(*Proust*)

Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.
(inc.: „Pytasz, co w moim życiu...”)

Niekiedy pointy podobnie skonstruowane padają także w środku utworu, zamykając w ten sposób strofę lub dłuższy fragment wypowiedzi:

Gdy wreszcie się ostatnia zasłona rozchyli,
Biedna ludzka komedia okaże się boska.
(*Na „Boskiej komedii” dedykacja*)
Bo cóż da rozkosz wargom, gdy pragną rozkoszy,
Cóż może olśnić oczy, gdy pragną olśnienia?
(*Nieczystość*)

Dzięki nim poezja tomiku przybiera charakter wypowiedzi aforystycznej, chętnie wykorzystującej lakoniczną kondensację krótkich, gnomicznie wyrazistych sformułowań.

Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości.
 Szaleńcy — wzrośnięm kiedyś kłosami mądrości,
 Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba.
 (Toast)

I myślę: jestem człowiek, którego Bóg stworzył,
 O każdej dnia godzinie śmierć wisi nade mną.
 (Pycha)

Na takie jeszcze miłość nie stać słodkie dreszcze,
 [.]
 Abyśmy, mając wszystko, nie pragnęli jeszcze.
 (Łakomstwo)

Albo w wierszu, który się rozpoczyna od słów:

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną?
 Miłość i śmierć, Ci powiem — obydwie zarówno.
 Jednej oczu się modrych, drugiej czarnych boje.
 Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

Niemal wszystkie mówią o tym samym: usiłują w paru najdobitniej sprężonych zdaniach ująć główny sens tomiku, bolesność wyroków skazujących człowieka na udrekę wewnętrznych sprzeczności, na wieczną tęsknotę, na wieczny ból niepewności. Śmierć, miłość i grzech — główne motywy tomu — to drogi, które ku konkluzjom tym wiodą refleksyjny wątek wypowiedzi.

Jak wielką rolę w tej pointowej kunsztowności tomu gra zespolenie środków jawnie poetyckiej konstrukcji z przejawami swobody i jakby naturalnej łatwości sformułowań, wykazać może jedynie drobiazgowa analiza poszczególnych utworów. Oto jeden z nich, pierwszy z cyklu *Siedem grzechów głównych*:

Stargany męką straszną zapasów nierównych,
 Nie znając kresu żądy, kres znając możliwości,
 Jak w lekkim szumie skrzydeł aniołów ciemności —
 W piekielnej śpię rozkoszy siedmiu grzechów głównych.

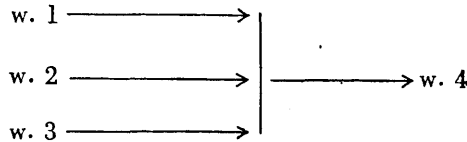
Strofę ukształtowano z jednego zdania; wszystkie jego linie wiodą ku części końcowej, która głównym akordem zamyka wstępny fragment utworu. To decyduje o jej organizacji intonacyjnej, wstępującej stopniami aż ku wierzchołkowemu przełamaniu w ostatnim wierszu. Pierwszy — oparty na paralelizmie dwu inwersji przymiotnikowych („męką straszną zapasów nierównych”) — stanowi początkowy stopień tego wzniesienia. Drugi — zogniskowany wokół przedziału średniówkowego — kształtuje dwa dalsze stopnie tym wyżej wznoszące intonację, im wyrazistsza jest gra jego składniowych i semantycznych polaryzacji, na powtórzeniach kunsztownie skonstruowana. Trzeci — najprostszy z nich wszystkich i jakby poezją metaforycznych

skojarzeń wyrównywający swą składniową niezauważalność — podtrzymuje już tylko intonację na poziomie dotychczas uzyskanym. I wtedy dopiero pada wiersz 4, najważniejszy, rozwiązujący istotne znaczenie strofy w efektownym oksymoronie, podkreślonym jeszcze rozszczepieniem go przez orzeczenie, a więc przez najważniejszy wyraz zdania („w piekielnej śpię rozkoszy”). I tu wreszcie, w granicach ostatnich trzech słów, następuje kadencja intonacyjna.

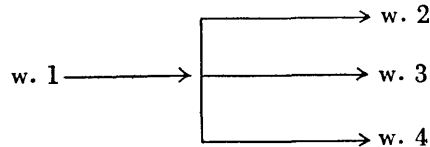
Strofa 2 zorganizowana została jakby w przeciwstawieniu do strofy 1:

Wyszedłem za wątpienie, cierpienia, rozprawy,
I idę tam, gdzie rzeczy się ludzkie nie liczą,
I patrzę w owe grzechy, milczące jak stawy,
I wiem już obojętnie, com wiedział z goryczą.

Jeśli linie wersetowe poprzedniej strofy można było zilustrować rysunkiem:



to tę należałoby przedstawić w wizerunku odwrotnym:



Tam szło wszystko ku koncentracji w końcowym, kulminacyjnym węźle, tu wypowiedź prowadzi ku rozproszeniu; daleka od zamykania konstrukcji, opiera się na pewnej równowadze członów powiązanych stosunkiem parataksy. Tam wszystko opierało się na ściśle określonej hierarchii członów, tu panuje zasada równoległego ich szeregowania z tendencją ku wypowiedzi otwartej, mimo iż każdy z jej wierszy mógłby stanąć jako pointa zamykająca strofę. Wszystko — oparte na zasadzie równoważnego trójczłonowania. W w. 1 zrealizowano ją w wyliczeniu, a w następnych — w równoległości trzech jednakowo otwierających się linii wersetowych. We wszystkich po anaforycznym *i* następuje orzeczenie: „I idę...”, „I patrzę...”, „I wiem...”. Każda z tych trzech linii równoległych ma swoją organizację intonacyjną; we wszystkich zaznaczono antykadencję i przełom tonu. Mimo to w. 4 dyskretnie, ale

wyraziście wzmaga wyczuwalność przebiegu intonacyjnego, kształtując dzięki paralelizmowi składni obu członów 13-zgłoskowca (orzeczenie + okolicznik sposobu), jak i wskutek powtórzenia: *wiem* — *wiedział*, wiersz sygnalizujący swą konstrukcją finał całej strofy.

Znam ciebie, wciąż się rwącą jak pies, furio wściekła,
Co kąszasz na wolności, a wyjesz pod batem —
I dzisiaj pomyślałem, gdym myślał nad światem,
Ze przecież są i tacy, co pójda do piekła.

Strofa ostatnia realizuje wzór jeszcze inny: jeśli pierwsza stanowiła spoistą jedność składniową, druga zaś rozpadała się na człony odpowiadające poszczególnym werseom, to trzecia rozbita zostaje na dwa 2-wiersze. Nie jeden główny węzeł intonacyjny i nie cztery — mniej więcej równoważne — kulminacje antykadencyjne, ale dwa, każdy odmiennie zorganizowany, przebiegi wznoszenia się i opadania tonu. Ponadto jednak całość strofy jest tu powiązana dodatkowymi czynnikami intonacyjnej organizacji: można bowiem mówić nie tylko o przełomach obu członów 2-wierszowych, ale także o przełomie wyższego rzędu, związyującym czterowiersz w jednostkę intonacyjną ogarniającą całość strofy. W tej skali pierwszy dwuwiersz, jako rozwinięta i w początkowym wersecie stopniowo narastająca apostrofa, odgrywa rolę stroficzną antykadencji, a drugi, zamykający pointę całego wiersza w czteroczłonowym zespole dwu analogicznie przeciętych 13-zgłoskowców, tworzy wyraźnie wyodrębnioną kadencję.

W całym utworze ani razu nie powtórzono schematu wprowadzonego już uprzednio do konstrukcji strofy lub wiersza; każdy z członów rozwija się mocą własnego, odrębnego następstwa słów w zdaniu, choć nieraz przecie napotykaemy zbliżenia, paralelizmy i analogie, niekiedy wiążące odległe nawet człony. Łatwo uchwycić odpowiedniość, ale jednocześnie i odmienność konstrukcyjną w. 2 strofy 1 i w. 2 strofy 3: oba zogniskowane są niemal symetrycznie wokół swej osi po dwu stronach średniówki, ale pierwszy z nich („Nie znając kresu żądy, kres znając możliwości”) silniej wygrywa przeciwieństwa chiazmowe przy lekko podsuwanych zbieżnościach semantycznych, podczas gdy drugi („Co kąszasz na wolności, a wyjesz pod batem”) kładzie mocniejszy akcent na paralelizm, jaskrawo zaś podkreśla znaczeniowe przeciwieństwa zestawienia.

Podobnie — w zakresie metaforyki. Każda ze strof inaczej, na swój sposób, wprowadza własną dominantę skojarzeń metaforycznych. Pierwsza kondensuje ją w w. 3 wokół poetyckich walorów peryfrazy „aniołów ciemności”. Druga — wprowadza analogiczny element również w w. 3, wykorzystując sugestię liryczną określenia grzechów „milczących jak stawy”. Trzecia zaś — grupuje elementy swej dominanty metaforycznej

od razu na początku, w w. 1 i 2, wzmagając dynamikę wypowiedzi przez nagromadzenie skojarzeń wokół przejaskrawionych emocjonalnie zestawień z „psem” i „furią wściekłą”:

Znam ciebie, wciąż się rwąca jak pies, furio wściekła,
Co kłasasz na wolności, a wyjesz pod batem —

We wszystkich główną sferę skojarzeń metaforycznych wprowadzono za pośrednictwem porównań. I tak jest w większości utworów tego tomu. Niekiedy wprawdzie służą one nie tyle metaforyce, ile stylizacyjnym tendencjom wypowiedzi, zmierzającej jakby do bardziej dosadnego, bliższego potoczności określenia przedmiotu. Przybierają wówczas postać utartych, niemal przysłowiowych zwrotów: „to jest jasne jak słońce na niebie”, „Lecz nagle myśl jak piorun”, „twarz błąda jak chusta”.

Kiedy indziej pełnią rolę czynnika wzmagającego siłę, zakres czy natężenie motywów wprowadzonych do wiersza, pedalizują je, stają się jednym ze środków hiperbolizacji wypowiedzi: „Jak przez Boga zaklęty przymknąłem powieki”, „Ze siebie, ze wszystkiego, jak Bóg jestem dumny”, „Złe myśli w moim sercu, jak zgłodniała lwica”, „Noc z tobą — to jest jedno, co jak haszysz działa”.

Najczęściej jednakże porównania pojawiają się jako czynnik lirycznych sugestii otwierających perspektywę ku dalszym kręgom znaczeń, poddawanych tylko czytelnikowi, ale nie dopowiadanych zazwyczaj do końca. W liryce Lechonia stają się one szczególnie ulubionym środkiem rozszerzania metaforycznego pola skojarzeń poetyckich. Oto księżyc, który srebrzy noc nad ziemią „Jako brylant baldachim, rozpięty nad trumną” (*Toast*). Podobnie — o postawie człowieka wobec grzechu:

I patrzy w tajemnicze oczy Lucyfera,
Jak w gwiazdy, które świecą zabłąkanej łodzi.
(*Łakomstwo*)

Albo obraz Prousta w obliczu śmierci:

Jak słońce, gasnąc w pysznych promieni efekcie,
Zachodzić się nie wzbrania i świecić nie żąda,
Tak on powoli opis poprawia w korekcie
Tej śmierci, którą widzi i wie, jak wygląda.
(*Proust*)

Niemal wszędzie przenośnia staje się elementem, który współdziałając z porównaniem rozjaśnia jak błyskawica drogę ku nowym sferom znaczeń. Analogiczne tendencje ujawniają się w wykorzystaniu większych kompleksów przedstawieniowych, tam zwłaszcza, gdzie tworzą one zarys świata otaczającego daną sytuację liryczną. I tu — podobnie jak w porównaniach — funkcja liryczna dominuje. Otoczenie bywa

najczęściej upoetyzowane, nieraz wykorzystuje tradycyjne walory „śliczności” i zmierza przede wszystkim do zwiększenia rezonansu lirycznego wypowiedzi w oparciu o zespolenie w niej tego, co indywidualne, z tym, co powszechne, ogólnoludzkie i wieczne.

Metoda wywoływania owego rezonansu lirycznego bywa różna. W niektórych wierszach opiera się np. na ukrytym paralelizmie, na zestawieniu dwu sfer rzeczywistości w rodzaju nie dopowiedzianego porównania:

W złotych strzępach liści drzewa nocą stoją,
Księżyc srebrne smugi po ziemi rozwłóczy.
Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją,
Już mnie żadne szczęście od niej nie oduczy.

Pobielaty domy od srebrnej poświaty,
Jesienny przymrozek słabe ciało krzepi.
Tylko zeschłe liście, tylko zwiędłe kwiaty!
Może być, jak było, może nie być lepiej.
(inc.: „W złotych strzępach liści...”)

Podobnie jest w *Sprzeczcze*, w strofie 1 *Zazdrości*.

Inaczej natomiast — choć w tej samej liryczno-poetyckiej funkcji — wykorzystano sferę rzeczywistości otaczającej podmiot w obu strofach wiersza o inc. „Na niebo wypływają...”. Obraz świata zewnętrznego staje się tu nie tylko wyrazem skonkretyzowanej niepowtarzalnej chwili, lirycznego zakotwiczenia danego momentu w czasie, ale także poetyckim pretekstem do wyrażenia tego, co w utworze tym najważniejsze, przecucia zamkniętego w końcowych wersach obu strof:

Na niebo wypływają białych chmurów żagle,
Od Twojej płynie strony niebieska fregata
Nie do mnie, nie od Ciebie. I poczułem nagle,
Że już nigdy nie będzie jak zeszłego lata.

Noc przyjdzie księżycowa i w Twoim ogrodzie
Na srebrnej trawie cienie ułoży ogromnie.
A później będzie koła rysować na wodzie,
Gdy będziesz szła ogrodem nie ze mną, nie do mnie.
(inc.: „Na niebo wypływają...”)

Niekiedy wszakże zmianie ulega również funkcja tej odrębnej sfery rzeczywistości przywoływanej za pomocą lirycznych skojarzeń. Czasem tworzy ona otoczenie uabstrakcyjnione, w krainę wyobraźni czy pojęciowych schematów przerzucone, w perspektywach kosmicznej skali utrzymane. I wówczas występuje zazwyczaj w funkcji elementu wzmagającego rezonans wypowiedzi, nieraz jako czynnik skierowany ku hiperbolizacji przedmiotu. Tak jest np. w metaforyce utworu wysuniętego na czoło tomu: obie potęgi bytu, śmierć i miłość, jawią się w nim

jakby upersonifikowane bóstwa wyniesione ponad ziemię, w kosmiczną przestrzeń, w której dmie „wicher międzyplanetarny”. Podobnie w strofie 3 *Śmierci*:

O! mój blady hoplito! Napnij swoje nerwy
Wszystkim wrogów naporom i losu pociskom,
Wichrom, które w nie sieką, błyskawic rozbłyskom —
Zrób je lirą auzońską, drgającą bez przerwy.

Na tym też sposobie uwznioślenia wypowiedzi oparta jest metafora *Modlitwy*:

O! utop nas w Twych światów bezmiernej głębinie,
Posrebrzaj nas jak gwiazdy, rozpuszczaj jak morze,
Nalewaj nas powietrzem w błękitne przestworze,
Nastrajaj nas jak echo i słuchaj, jak ginie.

Wiąże się to niewątpliwie z tematyką zbioru, z problemami losu człowieka, z kręgiem spraw ostatecznych raz po raz na powierzchnię lirycznej refleksji wypływających. Stąd też te powracające po kilkakroć słowa-klucze, nie tylko *śmierć* i *miłość*, nie tylko *niebo*, *ziemia* i *piekło* sześciokrotnie powracające w ramach cyklu, nie tylko zestawienia takie, jak *dziś* i *wieczność*, *teraz* i *na wieki*, ale także wyrazy — zdawałoby się — mniejszej wagi, o przysłówkowym lub zaimkowym znaczeniu: *nic* (7 razy), *wszystko* (12), *nigdy* i *żadne* (po 5), *tylko* (9) lub *jedno tylko* (3). Ich wszechogarniające czy odwrotnie: całkowicie wyłączające znaczenie — w obu wypadkach — najskrajniejsze z możliwości ujmowania przejawów świata — stały się konsekwencją romantycznego widzenia rzeczywistości w jej biegunowo odległych przejawach.

To splatanie ze sobą przeciwieństw najbardziej krańcowych stwarza nie tylko konfliktowość kontrastów, którymi wypowiedź Lechonia w tym zbiorze nasycona jest na miarę barokowych zestawień, ale także prowadzi ją ku nie zamierzonej może hiperboliczności ujęć, ku poetyckiemu wyolbrzymianiu przedmiotu, ku lekko patetycznej, wyraźnie uwznioślonej emfazie tonu. I czy nie tu bodaj szukać należy źródła zjawisk, które tak bardzo razić mogą dzisiejszych czytelników: patos i emfaza, hiperbolizacja i uwznioślona biegunowość jaskrawo przeciwstawnych ujęć — w zastosowaniu do wyznań intymnych, refleksją osobistą nasyconych, takich, które przywykliśmy ciszą raczej i przemilczeniami niż uniesionym głosem wyrażać? Jakby wyznania bolesne — z retorycznym gestem przemówienia wygłaszane!

Tę skłonność do ujmowania przedmiotu w skali jego biegunowych ostateczności ujawnia także gospodarka epitetami, wysuwanymi nieraz na pozycje najbardziej skrajne: *miłość szalona*, *wieczny smutek duszy*,

prawda najgłębsza, *moc wszechwładna, męka straszna, rozkosz piekielna, wieczne mroki*, kochanie głębokie... Jeszcze wyraźniej zaznacza się to w kształtowaniu negatywów: *nuda bezbrzeżna, głód nienasycony, przepaść niezgłębiona, nikczemność bezmyślna, wierzyć bezprzytomnie, głębina bezmierna, oglądać bezbożnie...*

Ale najwyraźniej widoczne staje się to w większych członach wypowiedzi, tam gdzie zestawiono dwa bieguny, wydobywając z niezgodzonego kontrastu szczytów i przepaści ton romantycznej, uwznioślającej hiperboliczności:

O! boskie, o tragiczne łakomstwo Adama!
 O! grzechu pierworodny, mądry i głęboki!
 Czyż jest jaśniejsze słońce niż te wieczne mroki,
 Gdzie nie ma ukojenia, tylko żądza sama?
 (*Łakomstwo*)

Albo — cytowany już dwuwiersz z *Gniewu*:

Bo tyś jest razem piekło, gdzie rodzą się żądze,
 I niebo, w którym miłość niczego nie żąda.

Widzieliśmy także, jak ku tym sferom biegunowych przeciwstawień, ku spinaniu jednolitą klamrą obrazowania nieba i piekła, miłości i śmierci, zmysłowego konkretności i abstrakcyjnego pojęcia, skierowana jest głównie — acz nie wyłącznie — metaforyka *Srebrnego i czarnego*.

Z tej też problematyki rzeczy i spraw ostatecznych, ze skali ujęć rozpiętych między przemijającym dziś a niezmiennymi kategoriami wieczności wypływa — jako ich konsekwencja — pozaczasowość sytuacji lirycznych Lechonia. Wszystko mieści się w nieokreślonych wymiarach czasu, łączy ze sobą przeszłość z trwaniem przedłużonym w nieskończoność. Nawet takie sceny, jak chwile poetyckich spotkań z historią, są momentami epizodów wyodrębnionych z przebiegu czasu, chwilą dynamicznego rozwoju unieruchomioną już na zawsze, jak w filmie zatrzymanym nagle na wybranym, najbardziej dramatycznym obrazie. Tak jest w scenie umierającego Prousta i tak również w dialogu z Dantem w Rawennie.

Prowadzi to ku staraniom o jak najbardziej wyczuwalną uniwersalność znaczeniowych perspektyw wypowiedzi. Nie tylko — w kategoriach pozaczasowych, ale też jakby — pozaindywidualnych, mimo tak jawnie subiektywnego ujmowania tematów. Wskazywano już na kilka metod realizowania owej tendencji. Mowa była o różnych sposobach wywoływania z sytuacji otaczającej — rezonansu lirycznego wypowiedzi. Krytycy nazywają to transponowaniem ładunku lirycznego na opis czy opowiadanie, wartości osobistych — na ogólnoludzkie i pozaczasowe. Jerzy Kwiatkowski tę właśnie cechę poezji Lechonia określa,

gdy mówi, że „jego alfabet to pismo obrazkowe”⁷. Artur Hutnikiewicz zaś ujmuje ją jako „wewnętrzną wibrację” obrazów zastępczych⁸.

A jednocześnie nie znajdziemy w tej poezji rozproszenia wewnętrznych utworów; wszystkie wyrażają zamyślenie refleksyjne podmiotu: nic — z przypadkowej drogi wątku od jednego obrazu do drugiego, nic z chaotycznego kojarzenia myśli, uczuć czy przedstawień. Wręcz odwrotnie: skupienie i koncentracja przeżycia lirycznego w szczupłych ramach 8, 12, 16 — czy raz tylko 20 — wierszy utworu. Lakoniczność — jak w sonetach! Rozwój wątku — najczęściej pointowy, epigramatyczny. Budowa — klarowna, proporcjonalna, klasyczna w opanowaniu wszystkiego doświadczoną ręką artysty.

Ta precyzja w konstrukcji staje się podstawą sądów krytyki, podkreślającej intelektualizm w wypracowaniu wszystkich szczegółów wątku lirycznego. Zawodziński mówi z okazji tomu o poezji „obmyślonej”, „z myśli i z rozmysłu powstałej”, o świadomej robocie prowadzącej ku wspaniałym efektom artystycznym. Liryzm, który się w poezji Lechonia wyraża, jest „mózgowo” zorganizowany, „po literacku uschematyzowany”⁹. Kwiatkowski podkreśla, że „*Srebrne i czarne* to logiczne, geometryczne układanie abstrakcji, ujmowanie barokowych antytez w sposób retoryczny i ogólnikowy, to algebra baroku”¹⁰.

Czy aż baroku nawet? Widzieliśmy wszakże i drugą stronę medalu, tę, która ukazuje, jak artysta hamuje swą wypowiedź i odkształca, nasycając jej styl przejawami swobody i spontanicznej, naturalnej bezpośredniości. Widzieliśmy, jak stara się strzec swą poezję przed jednostronnością, przed przesadą i monotonią schematu. Kunszt stosowany z umiarem pozwalałby tu raczej mówić o zbliżeniu do stylu rokokowego, gdyby nie tematyka spraw eschatologicznych, w kontrastach i w paradoksach ujmowana, tak bliska polskiej poezji barokowej.

Ale bliska także poezji romantycznej. Romantyczna zresztą jest poezja tego tomu Lechonia w wielu swych przejawach — najbardziej istotnych. Przede wszystkim — w sile wewnętrznego zaangażowania podmiotu: w jego egzaltacji, uwznioślającej wyrażanie przeżycia hiperbolicznie spotęgowane; w skłóceniu różnych dążeń własnej ludzkiej

⁷ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 23.

⁸ A. Hutnikiewicz, *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu”. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 3 (1960), s. 259.

⁹ K. W. Zawodziński, rec. w: „Przegląd Warszawski” 1925, nr 40. Cyt. za: *Wśród poetów*. Opracowała W. Achremowiczowa. Wstęp J. Kwiatkowskiego. Kraków 1964, s. 257, 258.

¹⁰ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 23.

osobowości; w walce, którą stacza w niej pragnienie dobra z demoniczną siłą zła; w daremnych próbach wyzwolenia się z ucisku ziemi i świata, z nieuchronnego poddania człowieka wyrokowi losu, który wiedzie go nieodwołalnie ku katastrofie.

Tragiczność przenika bowiem wszystko w tym zbiorze. Przenika cały świat jego liryki, ogarnia osobowość podmiotu i główną sferę jej przeżyć, refleksyj i odczuwań. W *Srebrnym i czarnym* przemawia człowiek wplątany w sieć sprzeczności wewnętrznych jako w konsekwencję własnej niezawinionej natury; skazany na katastrofę jako na rezultat fatalistycznej prawidłowości rządzącej światem.

Siłę tej prawidłowości odtwarza precyzyjny mechanizm konstrukcji utworu, a przede wszystkim wersyfikacyjnego i składniowego toku wiersza. Staże się jej poetyckim uwierzytelnieniem. Gwałtowność ścierania się sił wewnętrznych podmiotu uzmysławiają biegunowe zestawienia, kontrasty, chiazmy, spięcia i spiętrzenia semantyczne. Kwiatkowski mówi o „sprzeczności między żądzą a spełnieniem”, o „potępień-czym n i e n a s y c e n i u” zamkniętym „w antytezach i oksymoronach, w barokowej [...] scenerii świetlnej”¹¹. Zawodziński odczuwa w tym zbiorze „przerażenie wobec odsłoniętej otchłani beznadziei”¹². To przerażenie prowadzi ku wzniosłościom patosu, emfazy i hiperbolicznie wyolbrzymionym reakcjom podmiotu, ale poeta umie w tej retorycznej rozpiętości gestu zamknąć równocześnie prawdę indywidualnego szczegółu, wrzucenie przeżyć najbardziej intymnych.

Powiązanie patetycznej retoryki z naturalnością umiaru w traktowaniu uczuć osobistych, skojarzenie egzaltowanej, romantycznej natury z klarownością klasycystycznej równowagi i proporcji, błyskotliwego kunsztu i najprostszej bezpośredniości wyrazu, wirtuozerii poetyckiej i jakby naturalnej spontaniczności wypowiedzi, żaru gwałtownych uczuć i chłodu artystowskiego opanowania — oto cechy, które kształtują indywidualne oblicze tego tomu. Elegijność kontemplacyjna, marzenie i wspomnienie z jednej strony, a dramatyczne spiętrzenie sprzeczności wciąż żywych, wiecznie przeciwstawionych, stale w nas i poza nami rozbłyskujących — z drugiej. Właśnie tak, jak mówi tytuł. *Srebrne i czarne*. Oto jeszcze jedno znaczenie jego poetyckiej wymowy.

¹¹ *Ibidem*, s. 26.

¹² Zawodziński, *op. cit.*, s. 257.