

Józef Adam Kosiński

Wokół "Piłsudskiego" w "Karmazynowym Poemacie"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 309-320

1983

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.

JÓZEF ADAM KOSIŃSKI

WOKÓŁ „PIŁSUDSKIEGO” W „KARMAZYNOWYM POEMATYCE”

W roku 1966 Ireneusz Opacki obszerne studium zatytułowane *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia* poświęcił głównie dwom wierszom z tego tomiku: *Piłsudskiemu* i *Mochnickiemu*. Błyskotliwość spostrzeżeń i sformułowań, znakomity słuch poetycki badacza sprawiają, że opracowanie jego to jeden z najciekawszych tekstów analizujących poezję Lechonia. Studium wiersza *Piłsudski*, wypełniające prawie połowę artykułu, posiada jednak dwa zasadnicze mankamenty. Oparte jest na błędnej hipotezie o czasie i czynnikach inspirujących napisanie *Piłsudskiego* oraz na analizie nie całego wiersza, lecz wybranych jego fragmentów, co sprawia, iż ogólne wnioski są i niepełne, i mylne¹.

Wiersz *Piłsudski*, podobnie zresztą jak i pozostałe wiersze *Karmazynowego poematu*, nie jest datowany. Spośród całego zbioru najbardziej wiąże się z określonym czasem i konkretnymi wydarzeniami *Polonez artyleryjski*, który powstał jako poetycka impresja na temat boju stoczonego przez I Brygadę Legionów w 4-dniowej bitwie pod Kostiuchnówką w dniach 3—6 lipca 1916². Po *Polonezie* właśnie *Piłsudski* w ewokowanych obrazach i poetyckich skojarzeniach zdaje się zawierać największy ładunek aktualności, nawiązań i odniesień do nastrojów warszawskiej ulicy i warszawskiej inteligencji w okresie, gdy Polska po latach niewoli wstawała z martwych. Pokusa umiejscowienia *Piłsudskiego* w konkretniejszym momencie owego okresu jest więc wielka i zrozumiała, gdyż rozwiązanie tego problemu daje klucz interpretacyjny do całego wiersza. Opacki znalazł taki obraz, który daje się powiązać z realnym wydarzeniem owego przełomowego okresu. Oto: „na katedrze zagrali trębaczę”, oto: kawaleryjskie „Konie walą o ziemię kopytem”, „Księża idą z katedry w czerwieni i złocie, / Białe kwiaty padają pod stopy piechocie”. Kiedy to było? Kiedy taka gala i entuzjazm tłumu?

¹ I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4. Do tej rozprawy odsyłać się będzie za pomocą liczby w nawiasie, wskazującej stronicę tekstu.

² Zob. J. A. Kosiński, „*To major Brzoza kartaczami...*” „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 14/15.

Przejazd konnicy i armat, przemarsz piechoty? Opacki szukał tego wszystkiego przed odzyskaniem niepodległości i znalazł... uroczystą intromisję Rady Regencyjnej 17 października 1917. Rzeczywiście, wtedy było to wszystko. O tym świadczy przytoczony przez Opackiego fragment wspomnień współorganizatora uroczystości, Bogdana Hutten-Czapskiego, opisującego, jak to na Zamku warszawskim po odpowiednich przemówieniach:

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. Wielotysięczny 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 regenci, eskortowani przez ułanów polskich z trębaczami na siwkach. [...] tworząca szpaler piechota polska prezentowała broń przed regentami [...] ³.

Program owej uroczystości, zgodny z powyższym opisem, „wiernie odpowiada relacjonowanemu tu [tj. w wierszu Lechonia] jej przebiegowi” — stwierdził Opacki (445, przypis 28). Dlatego odrzucił opinie dwóch skamandrytów, Jarosława Iwaskiewicza i Kazimierza Wierzyńskiego, którzy jednogłośnie i uparcie wiązali *Piłsudskiego* z pierwszymi miesiącami odzyskanej niepodległości. Ponadto na potwierdzenie swej tezy znalazł w tekście samego wiersza, zbagatelizowane czy nie dostrzeżone przez innych badaczy, uczucia nie tylko radości — ale obaw i troski. Warto przytoczyć te wnikliwe spostrzeżenia Opackiego:

Suma [...] emocji staje się wieloznaczna, wewnątrznie sprzeczna: jest ekstatyczna radość („I dławią 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. [445]

I w innym miejscu:

Co ma oznaczać dziwna ironia, łatwo czytelna w nieosobowej formie gramatycznej rymowanki „Lansjery-bohatery”, [...] w złośliwym podkreśleniu, że „Konnica ma rabaty pełne galanterii”? [444]

Wróćmy jeszcze do przerwane go poprzednio cytatu:

Z tym wszystkim emocja ta nie przystaje do momentu odzyskania niepodległości: wówczas zestrojona była w jeden ton. [445]

Spostrzeżenia, z wyjątkiem ostatniego zdania, niezwykle trafne, tylko że patos i drwina, miłość i przekleństwo, radość i trwoga, pozbierane przez Opackiego z różnych części wiersza, odnoszą się do innej sytuacji niż intromisja Rady Regencyjnej, groteskowa w gruncie rzeczy, mimo

³ B. Hutten-Czapski, *Sześćdziesiąt lat życia politycznego i towarzyskiego*. T. 2. Warszawa 1936, s. 491—492. Cyt. za Opackim (446).

udziału polskich ułanów i piechoty, mimo hejnału z wieży zamkowej (nie katedralnej — jak w wierszu) i salwy z armat... niemieckich. Nie ma sensu mitologizowanie uroczystości, którą niewielu — jak świadczą przekazy ustne i opinie historyków — traktowało serio, a już Lechoń, autor *Królewsko-polskiego kabaretu* i *Rzeczypospolitej Babińskiej*, chyba najmniej był przejęty jej sztucznym patosem, wyreżyserowanym z prusacką pedanterią. Dlatego naciągnięte nieco wydaje się twierdzenie Opackiego odniesione do czasów Rady Regencyjnej:

Kabaret to śmiech i drwina trzeźwa, „struganie marchewki” — fragment *Piłsudskiego* to druga strona tego samego medalu. [447]

Na „drugiej stronie tego samego medalu” znajduje się i inny obraz poetycki, którym w sposób dociekliwy i w szczegółach odkrywcy zajął się Opacki. Obraz balu warszawskiej socjety. Balu zakończonego białym mazurem, muzyką orkiestry w opustoszałej sali i dysonansem (tego właśnie słowa użył Lechoń), jaki z nim tworzą „Czerwona, rozwichrzona” nuta Skriabina, nagle wpadająca na salę, i „z głodniałe okrzyki” tłumu za oknami. Analiza formalna opisu tego balu, zwrócenie uwagi na częste występowanie w Lechoniowej poetyce „mitu tańca” frapują w rozprawie Opackiego odkrywczą i trafnością spostrzeżeń (471—474). Rodzi się jednak pytanie: czy istnieje, a jeśli tak, to jaki jest związek tego balu z zaprzysiężeniem Rady Regencyjnej? Przed intromisją nie było przecież okazji do dawania balów, po intromisji nastąpił Adwent, kiedy się nie tańczy, a i karnawał na początku następnego roku, 1918, nie był odpowiednim czasem do organizowania balów. Oczywiście, wyobraźnia poetycka nie musi podlegać prawom logiki. Gdy tego wymaga sytuacja artystyczna, bal może się odbyć i w Wielkim Poście. W klasycyzującej poetyce Lechonia nie ma jednak miejsca na skojarzenia, które dawałyby fałszywy efekt artystyczny. A taki efekt dałoby połączenie balu z początkiem czwartego, najcięższego roku wojny. Byłby to zgrzyt zauważony przez samego poetę. Czy więc koniecznie powtórzyć trzeba:

Zasmuceni, strwożeni słuchacze zwątpili,
Czy instrument niestrojny? Czy się muzyk myli?

Nie! „Nie zmylił się mistrz taki!” Pomylił się interpretator, traktując poszczególne obrazy i wizje jak *disiecta membra poetae* i wskutek tego nie dostrzegając rysów we własnej koncepcji interpretacyjnej.

Bo jednak *Piłsudski* napisany został dopiero po odzyskaniu niepodległości. Istnieje na to — niezależnie od opinii Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego, które odrzucił Opacki⁴ — jeszcze jedno świadectwo, potwier-

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Lechoń i Tuwim*. W: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957, s. 352. Cyt. za Opackim (443): „W wierszu noszącym w tytule nazwisko dyktatora [!] jest [...] opisany, odtworzony przy pomocy luźnych obrazów nastroj jesieni 1918 roku [...]”. — K. Wierzyński, *O poezji Jana Lechonia*. W zbiorze: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 56. Cyt. jw. (443—444): „pro-

dzające informacje dwóch skamandrytów. Świadcstwo starszego brata Lechonia, Zygmunta Serafinowicza (1897—1971), bliskiego współpracownika Matki Czackiej (którą na emigracji w *Rymach częstochowskich* prosił poeta, by włączyła i jego do swego pacierza) oraz ks. Władysława Kornilłowicza — założycieli zakładu dla ociemniałych w Laskach pod Warszawą. Zygmunt Serafinowicz, zapytany listownie, czy już może czytał artykuł Opackiego, następującą dał odpowiedź 12 grudnia 1966:

Artykuł *Wokół problematyki* [!]... czytałem chyba rok temu w maszynopisie. Ciekawy, ale autor [...] myli się zupełnie, przypuszczając, że Leszek pisząc *Piłsudskiego* miał na myśli uroczystość zaprzysiężenia Rady Regencyjnej. Nic podobnego! Na pewno! *Piłsudskiego* napisał już po listopadzie 18 r. Przypuszczam, że nosił się z tą myślą czas dłuższy, ale na pewno w jakimś stopniu wpłynął na niego pogrzeb poległego porucznika 1. pułku ułanów Beliny, Julka Kamlera, który był przyjacielem Leszka jeszcze ze szkoły. To był jeden z pierwszych poległych oficerów I Brygady w niepodległej Polsce. Orszak żałobny szedł Krakowskim Przedmieściem na Powązki. Za trumną „kroczył” sam Marszałek. Na przedzie orkiestra i ułani. Orkiestra grała marsza żałobnego, kōnie tańczyły, chorągiewki furkotały, a publiczność zgromadzona na chodnikach wołała: „Niech żyje Wojsko Polskie”. I wszyscy byli bardzo zadowoleni z wyjątkiem starego pana Kamlera, ojca, który złożywszy nam wizytę po pogrzebie, klął na czym świat stoi Piłsudskiego i „zbolszewiczała” Polskę⁵.

Dodajmy jeszcze, że Juliusz Kamler, podporucznik (a nie porucznik) 1. pułku szwoleżerów⁶, poległ 8 stycznia 1919 w czasie ataku na wieś Sulimów (na południowy wschód od Kulikowa w pow. żółkiewskim) w pierwszym dniu polskiego natarcia z Rawy Ruskiej na Lwów. Pogrzeb odbył się 14 stycznia w Warszawie, a prasa zrelacjonowała jego przebieg następującymi słowami:

Liczne zastępy publiczności i wojskowych podążyły wczoraj [tj. 14 I 1919] na cmentarz Powązkowski, aby oddać ostatnią posługę śp. Władysławowi Kobyłańskiemu, rotmistrzowi 3. pułku ułanów, dowódcy 3. szwadronu, poległemu z rąk hajdamackich pod Uhrynowem, i śp. Julianowi [!] Kamlerowi,

wadzi nas [Lechoń] przed polską katedrę, słycać 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 bohater. [...] jest coś z atmosfery owych niezapomnianych czasów, ich »radosna trwoga« i ekstazytyczny chaos szczęścia”.

⁵ List skierowany do autora niniejszego szkicu.

⁶ Juliusz Kamler (ur. 1898), syn Juliusza Leopolda i Amelii z Krawczyków, pośmiertnie odznaczony Krzyżem *Virtuti Militari* V klasy; podporucznik 1. pułku szwoleżerów, poprzednio w 3. plutonie 3. szwadronu 1. pułku ułanów. 1. pułk ułanów utworzył w Chełmie w połowie 1918 r. rotmistrz (wówczas) Gustaw Orlicz-Dreszer. W grudniu tegoż roku pułk przeorganizowano na szwoleżerski, a szefostwo (tytułarne) objął nad nim Piłsudski. Odtąd pułk nosił oficjalną nazwę: 1. pułk szwoleżerów Józefa Piłsudskiego. — Ustalenie daty śmierci Kamlera zawdzięczam informacji dra Adolfa Juzwenki. Pozostałe informacje pochodzą z broszury: J. Karcz, W. Kryński, *Zarys historii wojennej 1-go pułku szwoleżerów Józefa Piłsudskiego*. Warszawa 1931.

podporucznikowi 1. pułku szwoleżerów, który zginął pod Hrubieszowem [!], przeżywszy lat 21.

Obie trumny, pokryte wieńcami, spoczywały na lawetach, zaprzężonych w 4 konie; przed konduktem jechała orkiestra, następnie oddział ułanów pod dowództwem oficerów, po bokach szli szeregowcy milicji miejskiej uzbrojeni w karabiny; pochód zamykały oddziały żołnierzy na koniach. [...]

Za trumną śp. Kobyłańskiego postępowali koledzy, towarzysze broni i najbliższa rodzina, następnie szedł kom[endant] Piłsudski w otoczeniu wyższych wojskowych, za nimi tuż — ciągnął kondukt pogrzebowy ze zwłokami śp. porucznika Kamlera.

Zwłoki spoczęły na cmentarzu Powązkowskim. Nad otwartą mogiłą towarzysze broni poległych za Ojczyznę śmiercią bohaterską oficerów pożegnali ich salwą trzykrotną⁷.

W sędzie zawsze, a w nauce często — świadectwo najbliższych krewnych małą ma moc dowodową. Zeznania naocznych świadków też mogą być zakwestionowane. Tym razem jednak informacja brata Lechonia o pogrzebie Kamlera jako o bezpośrednim impulsie do powstania wiersza ma walor ważkiego świadectwa i argumentu: dopiero styczeń 1919 uwiarygodnia analizy Opackiego. Zaczniemy od końca: styczeń to czas karnawału i bale w wolnej Warszawie 1919 r. już się odbywały. Co ważniejsze jednak — pierwsze miesiące odzyskanej niepodległości dawały powody do rozdarcia między radością a trwogą, nadzieją a obawą. Radość, niewysłowiona i dziś już chyba trudna do wyobrażenia, radość z odzyskania niepodległej ojczyzny. Ale i groźne chmury wokół: granice z czterech stron świata nie ustalone — 23 grudnia 1918 tzw. Litwa Kowieńska po raz pierwszy wysuwa żądanie przyłączenia do niej Wilna jako stolicy, 27 tegoż miesiąca wybuch Powstania Wielkopolskiego i usunięcie wojsk niemieckich z Poznania, w tym samym dniu początek ukraińskiej ofensywy na Lwów. U sąsiadów na wschodzie i zachodzie — rewolucja. We własnym odrodzonym państwie również zamęt i wrzenie, które nie wiadomo, co przynieść mogą — 5 i 6 stycznia 1919 nieudany zamach stanu pułkownika Mariana Januszajtisa skierowany przeciw rządowi Jędrzeja Moraczewskiego, po 10 dniach dymisja tego rządu i powołanie na premiera Józefa Ignacego Paderewskiego, w 2 dni później otwarcie konferencji pokojowej w Paryżu. Wszystko więc jeszcze niepewne, wszystko nie ustalone.

A na poziomie przeżyć osobistych poety: żołnierska śmierć przyjaciela i kolegi z ławy szkolnej i... kolorowy jego pogrzeb z furkoczącymi chorągiewkami, orkiestrą wojskową i okrzykami tłumu: „Niech żyje

⁷ *Ostatnia postuga*. „Kurier Warszawski” 1919, nr 15, z 15 I (wyd. wieczorne), s. 5. Opis pogrzebu i nekrologi Kamlera wyszukał w prasie warszawskiej doc. dr Roman Loth, wobec którego również za wiele innych cennych uwag i uzupełnień do pierwotnej wersji niniejszego szkicu jestem ogromnie zobowiązany. Do szczerzej wdzięczności poczuwam się także w stosunku do prof. Henryka Szletyńskiego, którego krytyczne spostrzeżenia wykorzystałem w obecnej wersji tego tekstu.

Wojsko Polskie!” Własne 20 lat na karku, zachłanna ciekawość świata, pełne upojenie życiem — i również 21 lat przyjaciela składane do grobu w żołnierskiej trumnie. Nie dziwią w tej sytuacji ironiczne: „Lansjery-bohaterzy”, i złośliwe: „Konnica ma rabaty pełne galanterii”.

To wszystko właśnie utworzyło ową „wewnętrznie sprzeczną sumę emocji”, radość i zarazem „ironię aż do drwiny chwilami posuniętą”, ujawnione przez Opackiego w wierszu Lechonia. Tylko że emocje te pasują jak ulał do wypadków i ogólnej sytuacji pierwszych miesięcy niepodległości oraz do własnych przeżyć poety w tym czasie, a — wbrew mniemaniom Opackiego — nie przystają do okresu rządów Rady Regencyjnej, kiedy i powodów do ekstatycznej radości nie było, i trwogi nie miały tak określonego kształtu.

Lechoń po latach, w *Dzienniku*, tak wspominał te chwile:

Stasia Nowicka powiedziała mi, że będę teraz tak pisał jak w roku 1918. To straszna przepowiednia, bo pisałem wtedy z rozpaczą i w rozpacz, napisaawszy *Mochnackiego* i *Piłsudskiego* czułem rozpacz, jakąś klęskę, dopisałem się do beznadziejnego smutku, nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktandem tajemnych, gnębiących go [!] potęg⁸.

Wreszcie, aby nie pozostawić niedomówień, należy dodać, że nie wynika stąd, iżby w wierszu *Piłsudski* Lechoń opisywał pogrzeb przyjaciela. Poetycki opis parady wojskowej może w swych realiach, jak wynika z przytoczonych sprawozdań, równie dobrze odnosić się do uroczystości intronizacyjnej, jak i do wojskowego ceremoniału funeralnego. Ułani na koniach, piechota, muzyka wojskowa, trąbki, wreszcie tłumy ludzi — to elementy występujące i w jednej, i w drugiej sytuacji. Zresztą podobnych w swym wizualnym kształcie takich pochodów odbyło się w ówczesnej Warszawie więcej — choćby tylko dla przykładu wymienić można także w 1919 r. uroczysty przejazd wojsk konnych do katedry warszawskiej w rocznicę powstania styczniowego.

Można zatem przypuszczać, że w poetyckiej świadomości Lechonia nastąpiła kontaminacja realiów i obrazów co najmniej dwóch, jeśli nie więcej, o różnym charakterze, uroczystych parad wojskowych — z tym jednak, że silne emocje związane z pogrzebem przyjaciela⁹ spowodowały gwałtowny przypływ natchnienia, dzięki któremu powstał *Piłsudski*, a skontaminowane jego obrazy nasyciły się wyraźnie atmosferą owych, zarazem radosnych i trwożliwych, pierwszych miesięcy wolności.

Wracamy zatem do punktu wyjścia niniejszych rozważań: wiersz zatytułowany *Piłsudski* nie powstał — wbrew twierdzeniu Ireneusza Opac-

⁸ J. Lechoń, *Dziennik*. T. 2. Londyn 1970, s. 193, notatka z 8 VIII 1951.

⁹ O Kamlerze pisze Lechoń kilkakrotnie w *Dzienniku* — zawsze z wielkim uczuciem i pamięcią głębokiego przeżycia jego śmierci. Łaskawej informacji doc. dra R. Lotha zawdzięczam wiadomość o wierszu W. Broniewskiego pt. *Juliuszowi Kamlerowi*. Wiersz ten, dotychczas — jak się zdaje — nie drukowany, datował poeta na 14 II [!] 1919.

kiego — na kanwie wydarzeń jesieni 1917. Jego napisanie wiązać trzeba najprawdopodobniej z drugą połową stycznia 1919. Zastrzec się przy tym należy, iż hipoteza ta ma również jeden słaby punkt: pierwodruk wiersza znalazł się w styczniowym numerze (z 1919 r.) „Pro arte”. Jeśli ten zeszyt ukazał się w pierwszej połowie stycznia, to bezpośrednią inspiracją wiersza nie mógł być pogrzeb Kamlera; jeżeli jednak styczniowy numer wyszedł z druku choćby tylko około 20 tego miesiąca, wówczas graniczne daty powstania wiersza można by jeszcze bardziej uściślić, przyjmując jako początkową 14 stycznia, a jako końcową — 2—3 dni przed ukazaniem się na rynku księgarskim styczniowego numeru „Pro arte”.

Obrazy upojnego balu i parady wojskowej, na których analizie poprzestał Opacki, nie wyczerpują wszystkich elementów wiersza. Ów „najlepszy i najważniejszy — obok *Mochnickiego* — wiersz »karmazynowego« cyklu” (znów słowa Opackiego, 443) posiada w swym wnętrzu kilka kluczy do rozszyfrowania jego poetyckiej materii i wydobycia tzw. „przewodniej myśli autora”, ubranej w oszałamiający ciąg obrazów.

Pierwszy z nich to oczywiście Piłsudski. Jego nazwiskiem, użytym jako tytuł, otwiera się wiersz i jego osobą się zamyka: „A On mówi nie może! Mundur na nim szary”.

Wiersz jest dodatkowo spięty, jak dwiema drogocennymi klamrami, dwiema postaciami kobiecymi. Zaraz w pierwszym wersie „Czarna Rachel w czerwonym idzie szalu drżąca”; po wersie ostatnim występuje Helena Sulima, przedstawiona w krótkiej formule dedykacyjnej („Pannie Helenie Sulimie”). Te dwie kobiety, obie umieszczone bezpośrednio po Naczelniku państwa — jedna po tytule, druga po ostatnim wersie utworu — pochodzą przy tym z dwóch różnych światów. Świata realnego i świata fikcji: literatury i teatru. Rachelą to fikcyjna postać w *Weselu* Wyspiańskiego, ale równocześnie jej pierwowzór — realna córka realnego bronowickiego karczmarza, Pepka Singer, wkomponowana w narodowy arcydramat i podniesiona na szczyty narodowej poezji. Helena Sulima to pierwsza odtwórczyni postaci Racheli, zarazem żyjącej i literackiej, na pamiętnej krakowskiej prapremierze z r. 1901, aktualnie zaś, w r. 1919, aktorka Teatru Rozmaitości w Warszawie.

Nazwiska tych dwóch realnych kobiet poprzez fikcję dramatu Wyspiańskiego zostały sprzężone ze sobą na zawsze¹⁰. Ich obecność w wier-

¹⁰ Zob. J. Lechoń, *Sulima*. „Tygodnik Polski” 1945, nr 27, s. 14—15. Cyt. z: *Jan Lechoń. Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916—1962*. Zebrał i opracował S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 158—159: „Scena polska nigdy od premiery *Wesela* nie widziała i nie słyszała takiej Racheli jak Sulima. Jej wężowa postać w opiętej czarnej sukni, w czerwonym szalu, jej głos pełen egzaltowanego patosu tak zrosły się w naszym wspomnieniu z tą rolą, że Sulima na zawsze dla nas pozostała Rachelą, a Rachelą będzie na zawsze naszym wspomnieniem o Sulimie”. *Nb.* Lechoń nie mógł widzieć prapremiery *Wesela*, gdyż miał wówczas 2 lata.

szu Lechonia, kobiet żywych, ale wkraczających już w literacką i teatralną legendę owych lat, to świadectwo, „jak się historia zmarmurza”. Literackie sprzężenie, łączące córkę karczmarza i atrakcyjną aktorkę, Lechoń jeszcze pogłębia każąc im obu, „Czarnej Racheli w czerwonym szalu” i zawsze w efektownych kreacjach pięknej Sulimie, pełnić w swym wierszu tę samą, określoną i ważną funkcję. Funkcję bodźców, które — na zasadzie odruchu warunkowego — muszą wywołać określone skojarzenia. Oczywiście skojarzenia z *Weselem*. Po to są one obie w tym wierszu, z Rachelą na pierwszym planie, zaraz po nazwisku Piłsudskiego, co pod koniec 1981 r. dało okazję jednemu z historyków do potraktowania tego fragmentu wiersza jako jeszcze jednego sygnału, ale tym razem sygnału tylko dla superwtajemniczonych ¹¹.

Wiersz z nazwiskiem Piłsudskiego jako tytułem to nic innego jak replika, powtórzenie, przywołanie, ale zarazem przewyciężenie końcowych scen arcydramatu *Wesela*. Replika przeniesiona do scenerii wielkomięjskiej, w okres karnawału, pierwszego w odrodzonej Polsce, w 18 lat po weselu na podkrakowskiej wsi, weselu, od którego „dymy poszły na całą literaturę”. Po 18 latach — żyją jeszcze ludzie, którzy byli *dramatis personae* i jednego wesela, i drugiego *Wesela* — przewyciężony został wreszcie ów narodowy dramat niemocy, niemożności, braku wiary, siły i woli, przewyciężony czynem garstki zapaleńców i wołą człowieka „w szarym mundurze”. Tak to rozumiał wówczas (czy tylko wówczas?) Lechoń, stąd *Piłsudski* jest jednocześnie fundamentowym kamieniem poetyckiej legendy Komendanta, człowieka, który — jak to odczuwał Lechoń — dopiął celu życia całych pokoleń, przywrócił Polsce niepodległość, a teraz „mówić nie może” ze wzruszenia ¹². Czy wolno tak odczytać *Piłsudskiego*? Ależ, inaczej chyba nie można, jeśli nie ma się zamiaru opuścić strefy realiów i nastrojów oraz nie chce się zignorować ciągu obrazów arcywiersza Lechoniowego.

Noc rozpoczyna ten wiersz, noc przechodząca w świt „złękniony”. „Czarna Rachel” idąca „wprzód jak senna” jest synonimem tej nocy. I jednocześnie jest podniesiona na koturny postaci tragicznej („z rąk tragicznym gestem”). To już nie córka karczmarza z jej literacką egzaltacją. To może *Kassandra*, może postać z obrazów Grottgera, ale najpewniej to *Eloe à rebours*: nie w białą szatę „i gwiazd ubrana diadem” (jak w wierszu pisanym na emigracji ¹³), lecz w czarną suknię z trenem i czerwony szal; nie ta w *Anhellim* wzywająca gromkim głosem: „Tutaj byli

¹¹ W. Kula, *Zmartwychwstanie*. [Rec.: R. Brandstaetter, *Ja jestem Żyd z „Wesela”*. Poznań 1981]. „Nowe Książki” 1981, nr 21, s. 12—13. Sprawę tę nasświetlam w nie opublikowanym szkicu *Dwie drogocenne klamry, albo plotka o Piłsudskim Jana Lechonia*.

¹² Opacki (447) uważa, zgodnie ze swoją koncepcją datowania wiersza, iż Piłsudski „mówić nie może”, ponieważ jest uwięziony w Magdeburgu.

¹³ J. Lechoń, *Czemuż to o tym pisać nie chcecie, panowie?* W: *Aria z kuran-tem*. Nowy Jork 1945.

żołnierze jacyś! Niechaj wstaną!”, lecz tragiczna Eloë-Rachel, która „Nikogo nie chce budzić swej sukni szelestem”. A przecież: „świt się robi naraz”. Świt, który — jak trafnie zauważył Opacki — „w owoczesnym języku oznaczał wyzwolenie ojczyzny” (400). Ale ten „świt staje złękiony” (jak w *Weselu*), co sugeruje zarazem, że niepodległość Polski rodzi się w obawach i niepokoju. I nagle, bez żadnego przejścia, znajdujemy się w ciemnych — bo świt stanął, zatrzymał się — zaułkach wielkiego miasta. Mogłoby to być każde miasto na świecie. Ale wiemy, bez żadnych wątpliwości wiemy, że znaleźliśmy się w zaułkach warszawskiego Starego Miasta. Ówczesne Stare Miasto to nie schludna, kolorowa, jasna i wesoła wizytówka współczesnej nam Warszawy. Wtedy zaniedbanie i wojna odcisnęły na nim swe piętno. Stare Miasto było szare, ciemne, brudnawe, nieefektywne, z odlupanym tynkiem na frontonach kamienic, z ulicami wybrukowanymi „kocimi łbami”, z ustępami w podwórkach i cuchnącymi rynsztokami, z targowiskiem, po którym na Rynku pozostawały wieczorem kopczyki zmiecionych śmieci i końskiego gnoju. A i ludzie to nie tylko wyidealizowani Or-Otowscy „mieszczanie z prapradziada”, rzemieślnicy z pokolenia na pokolenie, sklepikarze, pyskate przekupki, weterani walk powstańczych, cyganeria artystyczna i literacka. W zaułkach, w ciemnych oficynach i ciasnych przybudówkach, na poddaszach i w suterrenach gnieździ się biedota miejska, sezonowi robotnicy, ludzie z pogranicza lumpenproletariatu i świata przestępstw. Terroryzm i konspiracje, zagrażające odradzającemu się państwu, łatwo rodzą się w takich warunkach. Ich uosobieniem są „poblądle Robespierre”, którzy, gdy świta, z hukiem zamykanych drzwi wychodzą z kawiarni, „na rogach ulic piszą straszną ręką krwawą”, odbywają tajne schadzki, konspirują („słyszać szept cichy”), znikają bez śladu. Pozostaje po nich na ulicy „Trup jakiś z zbiełałymi usty”. W sumie obraz czarny, złowrogi, złowróźbny.

Nawiasem mówiąc, to wrażenie jest wprawdzie świeżę, ale nie chwilową impresją. Rodzina Serafinowiczów, poprzednio mieszkająca w południowych dzielnicach stolicy, dopiero jesienią 1918 przeniosła się na Nowe Miasto (na ul. Przyrynek, naprzeciwko kościoła Najświętszej Marii Panny)¹⁴, i kontrast między pełnymi życia i ruchu ulicami wielkiej Warszawy a zaniedbanym i ciemnym Starym Miastem był dla 19-letniego Lechonia źródłem silnych przeżyć. Tak silnych, że jeszcze w rok później doszły one do głosu w wierszu *Stare Miasto*, nigdzie przez poetę nie opublikowanym, a ogłoszonym z autografu dopiero w 1979 roku. Oto ów obraz Starego Miasta widziany oczami Lechonia w roku 1920:

A tam dalej ulice ciasne, brudne, wąskie
I zimno idzie od nich, błoto na nich grząskie.

¹⁴ Zob. Z. Serafinowicz, *Wspomnienie o Janie Lechoniu*. „Tygodnik Powszechny” 1956, nr 35.

I jakiś cień się ślizga od drzwiczek do drzwiczek,
 Co duszą w sobie sienie z sklepieniem sprzągnięte.
 Cicho sobie gadają jakieś rzeczy święte
 Od ludzi zasłyszane z tych dziwnych uliczek,
 Do których tylko czasem coś z świata się wędrze.
 Gazowa śpi latarnia przy śpiącej katedrze
 I domy jak historii stalaktyt, przez który
 Przeciekły łzy i rzeki, pieniające się życiem.
 Kościoły, w które wilgoć już wkrada się gniciem,
 Już wszystko powiedziały! Nie rzekną raz wtóry
 [.]
 Od ścian się tynk odrywa i sypie się, kruszy,
 I wdziera mi się siłą do serca przez uszy,
 I w myśl mi dziwną rośnie i w przestrach szaleńczy,
 W gwar jakiś, zgiełk i lament, i krzyk potępieńczy,
 W myśl złą, upartą, straszłą, co mać mi duszę¹⁵

Ale wracając do *Piłsudskiego* — po ponurym i złowróżbnym obrazie Starego Miasta świt nastaje „rózowy”. I niedaleko, chyba w Resursie Obywatelskiej na Krakowskim Przedmieściu, „kończy muzyka jakiś bal spóźniony”.

Ten bal, znakomicie od strony artystyczno-formalnej zanalizowany przez Opackiego, w ideowej wymowie całego wiersza zajmuje miejsce szczególnie ważne. W tym bowiem miejscu aluzja wyrażona osobą Racheli zaczyna stawać się faktem. Taniec: mazur z hołubcami walącymi o podłogę z „tegich nóg tupotem” — jest tańcem przeniesionym wprost z wiejskiej chaty *Wesela* do... Resursy Obywatelskiej. Wers, jeden wers: „Dziś! dziś! dziś! Wieś zaciszna i sznury koralii” (oczywiście krakowskich), nie pozwala mieć żadnych wątpliwości, że jest ten mazur odpowiednikiem, kopia, nową wersją tamtego tańca sprzed 18 lat. A gdy bal się kończy, żywiłowy mazur zamiera, podane już zostały futra wychodzącym, na pustej sali rozpoczyna się nierzeczywisty, tylko w wyobraźni poety istniejący, zwiewny, delikatny, pastelowy menuet chochołów z XVIII stulecia: margrabin, markiz, „kawalerów białych”. Ten taniec to z kolei nowa, przetworzona wersja utworu napisanego przez 15-letniego Lechonia i opublikowanego w tomiku *Po różnych ścieżkach*.

MENUET

Półśmiechy i półgwary.
 Lekki, zwiewny jako mgły.
 A na sali dziwne czary.
 Powstawały marzeń sny.
 Menueta to dźwięk stary,
 Wpół na jawie, wpół we śnie.
 Półśmiechy i półgwary.
 Dziwnie przeszłość śmieje się.

¹⁵ J. Lechoń, *Stare Miasto*. Jw., 1979, nr 15.

Jasna jako śnieg peruka.
 Śnieżny żabot widać w mgle.
 Dandys swej tancerki szuka.
 Dziwnie przeszłość śmieje się.

Przestań, przestań grać muzyko!
 Stójcie mary! stójcie sny,
 Losy pieśń nam wyją dziką,
 W dłoni wroga miecz już drży.

Menueta to dźwięk stary,
 Wpół na jawie, wpół we śnie,
 Półśmiechy i półgwary,
 Dziwnie przeszłość śmieje się.

16

Zwróćmy uwagę przy okazji na kunsztowną inwersję. W *Weselu* taniec jest stałym tłem akcji, ale niewidocznym, dziejącym się za kulisami — natomiast realny, na scenie tańczony, jest dopiero taniec ludzichochołów. W *Piłsudskim* akurat odwrotnie. Taniec na sali balowej jest rzeczywisty, wyraźny, widoczny, choć opisany tylko paru onomatopejami („nóg tupotem”, „hołubce wała”, „biją grzmotem”, „Dziś! dziś! dziś!”) — jak Podkomorzy w polonezie kilku barwnymi plamami — natomiast taniec zjaw z XVIII w. istnieje tylko w wyobraźni poety, jest nierzeczywisty, „wymyślony”¹⁷.

W ten nierealny świat gwałtownie wkracza, nie! „wpada” rzeczywistość: „Czerwona, rozwichrzona” nuta Skriabina. Dla ludzi tamtych lat, zżytych od dzieciństwa z patriotyczną „mową tajemną” okresu niewoli, w lot odczytujących każdą najcieńszą aluzję polityczną odnoszącą się do spraw narodowych, peryfrazą zawierającą ten kolor nuty, jej rozwichrzenie, a więc chaos, wreszcie narodowość kompozytora — była łatwa do rozszyfrowania, czytelna. Kierowała skojarzenia czytelników do rewolucji rosyjskiej, zaczętej zaledwie przed 15 miesiącami. Ale zarazem odwoływała się do tego, co wówczas wydawało się i możliwe, i bliskie — do groźby wybuchu rewolucji robotniczej i chłopskiej, podobnej do rewolucji październikowej, która w gruzy zamieniła państwo caratu. Więc „czerwona, rozwichrzona nuta” — przypomnienie i ostrzeżenie zarazem — wdziera się na salę i pełnym rozpaczy głosem głodnego tłumu i głosem samego poety żąda: „Otworzyć wszystkie okna! Niech ludzie zobaczą”, czym zajmuje się elita towarzyska stolicy w 2 miesiące po

¹⁶ J. Lechoń, *Po różnych ścieżkach. Zbiór wierszy*. Warszawa 1914, s. 10.

¹⁷ Możliwe, że inspiracją do *Menueta* z tomiku chłopięcych wierszy Lechońa były dwie porcelanowe statuetki stojące w serwantce u jego rodziców. Przedstawiały one dwie tańczące pary — jedną w stroju narodowym, drugą po francusku (widziałem je w r. 1936). O tej inspiracji świadczy — być może — opublikowanie w tomiku *Po różnych ścieżkach* dwóch wierszy: *Polonez* i *Menuet* (opatrzonych wspólnym nadtytułem: *Z cyklu „Zabawa taneczna”*).

odzyskaniu niepodległości — karnawalem i menuetem zjaw z XVIII wieku. Gryząca w tym tkwi autoironia i autoszyderstwo, bo przecież ten menuet jest wizją przywołaną przez samego poetę.

Tymczasem „Wielkimi ulicami [tj. Krakowskim Przedmieściem, Nowym Światem, Marszałkowską — J. A. K.] morze głów urasta”. Nie jest to tłum gapiów ściągniętych — jak chce Opacki — intromisją Rady Regencyjnej [404], lecz pochód ludności Warszawy, manifestacja, która „jak groźba” położy się Bogu „przed tronem” i krzyknie „wielką ciszą... lub głosów milionem”. Za parę lat na czele jednego z takich pochodów stanie w *Przedwiośniu* Cezary Baryka z czerwoną chorągwią.

W tej groźnej, nabrzmiałej społecznymi konfliktami sytuacji, z której realiów utkane jest poetyckie tworzywo wiersza, następuje z nagłą, niespodziewanie, punkt kulminacyjny i zwrotny:

Aż nagle na katedrze zagrali trębaczeli!

Złoty róg, zgubiony przez Jaśka podczas rozwożenia wici do zbrojnego powstania, róg, po którym został „ino sznur”, odnalazł się jako trąbka wojskowa w rękach żołnierza polskiego. A więc była w społeczeństwie polskim siła umiejąca nie tylko odnaleźć zagubiony złoty róg, ale i wydobyć z niego wraz z dźwiękiem całą gamę uczuć ludzkich: „radość i miłość z przekleństwem”, „radosną trwogę”, nieodłącznie związaną z każdymi narodzinami nowego, i krew i szaleństwo, i biel i amarant. Zagrali trębacze z katedralnej wieży, aby spełniły się słowa poetki: „Pójdziem, gdy zabrzmi złoty róg!” *Dramat Wesela* — brak społecznej wiary i woli, został ostatecznie przewyciężony i raz na zawsze, jak wskazują późniejsze nasze dzieje, pogrzebany. Więc świadom tego, co zostało dokonane i jakich ofiar to wymagało, skromny człowiek „w szarym mundurze” patrząc w wierszu Lechonia w jasny „mroźny ranek” na szwadrony ułanów, szeregi piechoty i sztandary wojska polskiego „mówić nie może” ze wzruszenia. I tylko poeta dzielający to wzruszenie, ale wieczny szyderca zagląający pod podszewkę spraw podniosłych i świętych, myśli z ironią: „Lansjery-bohaterzy” — toż to przecież po grzeb Julka Kamlera.

A potem wszystko razem — ciemne i jasne obrazy swego arcywiersza, tkwiące w nich własne myśli i uczucia — w trzech słowach zadedykował aktywnej za carskich czasów działaczce Patronatu nad więźniami politycznymi, w wojennych latach członkini Sekcji Bezdomnych Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy i Koła Opieki nad Uwięzionymi Legionistami¹⁸, tej, o której w ćwierć wieku później napisze, iż „z [...] zachwytem i egzaltacją szerzyła kult Józefa Piłsudskiego, gdy był on jeszcze tylko brygadierem¹⁹. Zadedykował: „Pannie Helenie Sulimie”.

¹⁸ Zob. S. Łoza, *Czy wiesz, kto to jest?* Warszawa 1938, s. 706—707.

¹⁹ Lechoń, *Sulima*, s. 159.