

Ireneusz Opacki

spór o realia "Piłsudskiego" Jana lechonia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/3, 400-416

1984

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.

nych przez anglosaskich socjolingwistów i antropologów kultury — przypis 18), albo o nazbyt pobieżnym zaznajomieniu się z recenzją i artykułami w niej omawianymi (np. sformułowanie: „wszystkie utwory na dany i zbliżony temat [...] stanowią jeden wielki tekst folkloru” nie jest moim sformułowaniem, lecz tezą Jerzego Bartmińskiego przedstawioną przez niego w artykule *Klasyfikacje gatunkowe a systematyka tekstów folkloru*, czego pan Krajka nie dostrzegł w polemicznym ferworze). Świadczyć również mogą o swoistym pojmowaniu przez niego terminologii naukowej, czego najlepszy przykład daje cytując kolejną rzekomą „nieściśłość terminologiczną”, a mianowicie: „analizy tekstów Skupnia-Florka stanowiące dowód wyrachowanego folkloryzowania tej poezji poprzez przywoływanie szeregu barwnych, folderowych rekwizytów i posługiwanie się gwarą wreszcie”. Pomijając fakt, iż podany przykład wcale nie jest cytatem z mojej recenzji, ale fałszującym jej treść „skrótom” pokazanego akapitu⁸, pytam: co traktować tutaj jako niejasny termin? „Folderowy rekwizyt”? „Wyrachowane folkloryzowanie”? „Gwarę”? „Skupnia-Florka”? Z kolei — w związku z „folklorystyką antropologiczną” i „antropologią folklorystyczną”, warto chyba zaznaczyć w tym miejscu, iż w recenzji były to jedynie pisane w cudzysłowie (a więc z pełną świadomością ich umowności i tymczasowości) propozycje rozwiązań terminologicznych, przy czym zapewne określenie „folklorystyka antropologiczna” wydaje się właściwsze i bardziej uzasadnione niż „antropologia folklorystyczna”.

Nie wiem, czy moją odpowiedź, popartą znowu, podobnie jak recenzja, szeregiem cytatów i tzw. literaturą przedmiotu — do czego pan Krajka żywi nieskrywaną niechęć — zechce on potraktować serio. Mnie także — przyznając — trudno czasem, mimo starań, zachować powagę w obliczu jego autorytatywnych stwierdzeń w typie: „nieprawda, recenzentka nie zna w ogóle realiów podhalańskich, a tym samym [co, jak widać, wynika wprost — D. W-Z.] góralskiej twórczości poetyckiej”. Zdruzgotana autorytetem polemisty mogę jedynie wyznać ze wstydem: nigdy nie byłam na Podhalu, nie znam absolutnie realiów podhalańskich, a górą widziałam jedynie w postaci wdzięcznego wizerunku na biletach Narodowego Banku Polskiego.

Może jakimś usprawiedliwieniem będzie tu właściwe mi „recenzyjne widzenie świata” i fakt, że nigdy dotąd nie czytałam „baśni folklorystycznych”, w których „jakże żywo funkcjonują naukowe szwarzcharaktery”?

Dobrosława Węzowicz-Ziółkowska

SPÓR O REALIA „PIŁSUDSKIEGO” JANA LECHONIA

Polemika, którą wytoczył Józef Adam Kosiński w artykule *Wokół „Piłsudskiego” w „Karmazynowym poemacie”*¹, nie tylko formułą tytułową przywołując mój szkic *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*², z pozoru oparta jest na

⁸ W recenzji akapit ten brzmi: „Analizy tekstów Skupnia-Florka nie potwierdzają w pełni tez autorki o „prezentacji ludowego światopoglądu góralskiego w wersji podhalańskiej” (s. 170). Stanowią raczej dowód świadomego, celowego, często nawet wyrachowanego „folkloryzowania” tej poezji poprzez przywoływanie szeregu barwnych, folderowych rekwizytów odpowiadających miastowym wyobrażeniom „górala” i „góralości”, poprzez odwołania do tradycyjnych modeli gatunkowych i posługiwanie się gwarą wreszcie.

¹ „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 309—320. W dalszym ciągu niniejszej wypowiedzi odesłania do tekstu Kosińskiego podawane będą w tekście głównym, przez wskazanie stronicy w nawiasach.

² Jw., 1966, z. 4, s. 439—483. Do tego tekstu odsyłać będę przypisami.

nieporozumieniu. Dotyczy bowiem — znów podkreślmy: z pozoru — czasu powstania wiersza Lechonia *Piłsudski*, napisania go przez poetę przed listopadową niepodległością 1918 r. (co podobno ja stwierdzam w przywołanym artykule) bądź po listopadzie 1918 (co stara się udowodnić Kosiński (s. 315), datując wiersz na początek r. 1919³). W tym punkcie spór istotnie ma podstawy nader kruche, jako że w szkicu *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia* na temat czasu powstania wiersza Lechonia nie wypowiadam się w ogóle (co jest niewątpliwą luką w mojej argumentacji). Interesowało mnie tam co innego: nie to, kiedy powstał wiersz, ale to, do jakiej rzeczywistości historycznej się odnosi⁴, jakim tworzywem historycznym operuje. Są to rzeczy różne, aczkolwiek może (ale nie musi) zachodzić między nimi ścisły związek.

Kosiński takiego właśnie związku między tymi dwiema sprawami się dopatruje: jego zdaniem przesunięcie czasu powstania utworu na początek r. 1919 decyduje o tym, że utwór odnosi się do innej, niż ja proponuję, rzeczywistości historycznej, bo już polistopadowej. I nie warto — w tym konkretnym wypadku — wdawać się w spory o metodologiczną zasadność takiego postawienia sprawy. Stwierdźmy rzecz niewątpliwą: w tym miejscu, merytorycznie rzecz traktując, spór przestaje już być pozorny, oparty na nieporozumieniu. Staje się sporem o interpretację sensów w *Piłsudskiego*, jego „wymowy całości”, stanowiącej w tym wypadku pochodną skojarzenia utworu z alternatywnymi zespołami realiów historycznych, albo przed-, albo polistopadowych. Jest to więc spór dla utworu zasadniczy, bo decydujący o sposobie jego rozumienia.

Bezpośrednia polemika dotyczy sposobu zinterpretowania przeze mnie dwóch obrazów z *Piłsudskiego* — obrazu bału i obrazu finałowej parady wojskowej — które ja odnoszę do rzeczywistości z r. 1917, Kosiński zaś łączy je z wydarzeniami r. 1919, z pierwszym karnawalem w niepodległej Polsce (s. 311), uroczystym pogrzebem ppor. ułanów Juliusza Kamlera (s. 312—314) oraz z manifestacjami robotniczymi (s. 319—320). Na tle tego sporu o realia dość szczegółowe Kosiński rozwija własną i szeroką, całość obejmującą interpretację utworu, opartą na dodatkowych przesłankach, również — jak rozumiem — polemiczną w stosunku do interpretacji mojej.

Przyjrzyjmy się najpierw owej polemice bezpośredniej i jej argumentacji. Reszcie — potem.

³ Zasygnalizować trzeba na marginesie sporu, że w swoim artykule z r. 1966, do którego nawiązuje Kosiński, nie dokonywałem całościowej analizy *Piłsudskiego*. Zajmowałem się tam interpretacją całości *Karmazynowego poematu*, a nie serią „całościowych” analiz kolejnych wierszy. Względnie całościowo analizowałem — jako przykłady — *Ducha na seansie* i *Mochmackiego*; z *Piłsudskiego* analizowałem tylko dwa obrazy, ważne dla całego tomu ze względu na możliwość ich zakotwiczenia w realiach epoki i charakterystyczną dla tomu konstrukcję. Tyle tytułem wyjaśnienia, mało istotnego w tym sporze, bo tu podejmuję próbę „całościowej” interpretacji *Piłsudskiego*.

⁴ Napisałem wtedy (s. 482): „W istocie rzeczy *Karmazynowy poemat* jest poematem o Warszawie, o Królestwie Polskim lat 1916—1918”. Nie zajmowałem się nawet datowaniem pierwodruków, choć są one łatwe do ustalenia, wszystkie w „Pro arte et studio” i „Pro arte”. Sprawę tę ominąłem zupełnie, co nie okazało się ani słuszne, ani szczęśliwe. Uwaga: jako całość *Karmazynowego poematu* traktuję tu jego wydanie z r. 1920, bez *Pani Słowackiej*, która została napisana później, dołączona do wydań dalszych i reprezentuje już odmienny, wyraźnie „poniepodległościowy” sposób widzenia świata.

Kosiński pisze: „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. [...] 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. [...] W klasycyzującej poetyce Lechoń 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. [...] Pomylił się interpretator, traktując poszczególne obrazy i wizje jak *disiecta membra poetae* i w skutek tego nie dostrzegając rysów we własnej koncepcji interpretacyjnej” (s. 311).

Pomińmy, że wiersz Lechoń — ani w tym fragmencie, ani w żadnym innym — ni słowem nie napomyka o wojnie, trudno byłoby więc w tekście o jakikolwiek w tym zakresie „zgrzyt artystyczny”, gdyby nawet przyjąć przyjęte przez Kosińskiego kategorie rozumowania. Które nie wydają mi się wcale oczywiste: bo jeśli Kosiński przyjmuje dalej, że „warszawska socjeta” urządza bale, gdy reszta warszawiaków głoduje i protestacyjnie manifestuje (s. 319—320) — to niby dlaczego, takim owładnięta cynizmem, nie miałyby balować w czasie wojny, toczącej się w końcu już dość daleko od Warszawy? Pomińmy i to, że „z początkiem” czwartego roku wojny nikt nie wiedział, że będzie to rok akurat najcięższy. To wszystko drobiazgi.

Istotne jest to, że informacja Kosińskiego o braku balów „przed intromisją” i „po intromisji” Rady Regencyjnej w 1917 r. jest nader nieściśła. Warszawa lat 1915—1918 tańcowała i balowała wcale nieźle, jej społeczność nie składała się z samych narodowych żałobników, protestujących przeciw już to zaborom, już to pozorom autonomiczności Królestwa Polskiego bojkotem balów i potańcówek. Dotyczy to również ważnego dla tej polemiki roku 1917, roku intromisji Rady Regencyjnej. Sam tylko „Kurier Warszawski” — daleki przecie od zarejestrowania kompletu informacji w tym zakresie — w czasie od stycznia do końca listopada 1917 odnotowuje ponad dwadzieścia balów i zabaw, nie licząc „rautów-koncertów” i „podwieczorków”, i „przyjęć”. Gęsto w nich brała udział „socjeta” i arystokracja ówczesnej Warszawy, co „Kurier” również odnotowuje. Zabawy zaś odbywały się w różnych miejscach: i w arystokratycznych salonach, i w Dolinie Szwajcarskiej, i w Resursie Obywatelskiej, i w kilku miejscach przy ul. Karowej (a więc blisko Zamku Królewskiego, gdzie odbyła się intromisja Rady Regencyjnej)...

Dla przykładu tylko: w czerwcu 1917 w „gościnnych salonach marszałkostwa Wacławostwa Niemojowskich” odbył się raut z udziałem Wielopolskiej, Czetwertyńskiej, Sapiehy z żoną, Michała księcia Woronieckiego, Krasińskiego, Mycielskiego *etc., etc.* (KW nr 166 z 18 VI 1917). W dniu 15 lipca odbyła się „wielka zabawa z loterią fantową i licznymi niespodziankami” w „Bagateli” (KW nr 183 z 5 VII 1917, zapowiedź). W dniach 22, 23 i 30 września odbyły się zabawy w sali przy ul. Karowej 18 (zapowiedź w KW nr 258 z 18 IX 1917). W dniu 16 września, w Dolinie Szwajcarskiej, miała miejsce „wielka zabawa z loterią fantową pod protektora-tem J. O. Księcia Prezydenta Zdzisława Lubomirskiego”, jednego z przyszłych regentów (KW nr 256 z 18 IX 1917). W dniu 24 listopada donośnie tańcowano w „Pannoramie” przy ul. Karowej (KW nr 325 z 24 XI 1917). To tylko nieliczne przykłady, ale niech wśród nich nie zabraknie i kończących jesienne tańcowanie „Andrzejek”.

Odbyły się, a jakże, w dniu 30 listopada 1917 w nowo otwartych salach Hotelu Europejskiego. Z udziałem m. in. hrabin Pelagii Wielohorskiej, Marty Krasińskiej, Walewskiej, Żółtowskiej, Ronikierowej, Ostrowskiej, Roztworowskiej, margrabiny Wielopolskiej, księżny Lubomirskiej, księżny Sapieżyny, hrabiego Morstina *etc.*, *etc.*, nie licząc obfitej „society” o mniej herbowych rodowodach (KW nr 331 z 2 XII 1917).

Argument więc Kosińskiego, że obraz balu nie pasuje do warszawskiej rzeczywistości r. 1917, pasuje zaś dopiero do początku r. 1919, kiedy to nastąpił „czas karnawału i bale w wolnej Warszawie 1919 r. już się odbywały” (s. 313) — między bajki włożmy. Pasuje bardzo dobrze, w tym — również do bliskiego otocza czasowego intromisji Rady Regencyjnej, na co zresztą wskazują niektóre z wrywkowo przytoczonych przykładów.

2

Mniej klarowna jest polemika Kosińskiego dotycząca interpretacji kończącego wiersz obrazu defilady wojskowej. Zacytujmy ten obraz:

Wielkimi ulicami morze głów urasta,
I czujesz, że rozpękna 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 trębaczce!!

Mariackim zrazu cicho śpiewają kurantem,
A później, później biela, później amarantem,
Później dzielą się bielą i krwią, i szaleństwem,
Wyrzucają z trąb radość i miłość z przekleństwem,
I dławią 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 wała o ziemię kopytem.
Konnica ma rabaty pełne galanterii.
Lansjery-bohatery! 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! Sztafki! Sztafki!

— — — — —
A On mówić nie może! Mundur na nim szary.
(Lechoń, *Piłsudski*)

Kosiński pisze: „Kiedy to było? [...] Opacki szukał tego wszystkiego przed odzyskaniem niepodległości i znalazł... uroczystą intromisję Rady Regencyjnej 27 października 1917. Rzeczywiście, wtedy było to wszystko. O tym świadczy przytoczony przez Opackiego fragment wspomnień współorganizatora uroczystości, Bogdana Hutten-Czapskiego [...]” (s. 309—310). Za chwilę jednak cytuje Kosiński list starszego brata Lechonia, Zygmunta Serafinowicza, z 12 grudnia 1966, który wiąże ten obraz z pogrzebem przyjaciela poety, Julka Kamlera, odprawionym w połowie stycznia 1919. Pogrzebem uroczystym, w pełnej asyście wojskowej: „Orszak żałobny szedł Krakowskim Przedmieściem na Powązki. Za trumną »kroczył« sam Marszałek. Na przedzie orkiestra i ułani. Orkiestra grała marsza żałobnego, konie tańczyły, chorągiewki furkotały, a publiczność zgromadzona na chodnikach wołała: »Niech żyje Wojsko Polskie«” (s. 312).

Zderzając ze sobą te dwie relacje — z intromisji Rady Regencyjnej i pogrzebu ppor. Kamlera — Kosiński nie ustosunkowuje się do nich jasno. Z jednej strony wyraźnie wprowadza temat pogrzebu w obręb sytuacji lirycznej wiersza, czyni ów

pogrzeb obiektem przeżycia lirycznego, czynnikiem kształtującym emocje, wyrażone w tekście: „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 Wojsko Polskie!« Własne 20 lat na karku, zachłanna ciekawość świata, pełne upojenie życiem — i również 21 lat przyjaciela składane do grobu w żołnierskiej trumnie” (s. 313—314). I wskazuje Kosiński na konsekwencje tego w tekście: „Nie dziwią w tej sytuacji ironiczne: »Lansjery-bohatery«, 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” (s. 314). I dalej: „I tylko poeta dzielący to wzruszenie, ale wieczny szyderca zagląający pod podszewkę spraw podniosłych i świętych, myśli z ironią: »Lansjery-bohatery« — toż to przecież pogrzeb Julka Kamlera” (s. 320). Tutaj — pogrzeb jest ujęty jako liryczny temat wiersza.

W innych wszakże miejscach Kosiński temu przeczy, sprowadzając ów pogrzeb do roli „zewnętrznego bodźca” twórczego, nie wchodzącego w zakres sytuacji lirycznej utworu: „Wreszcie, aby nie pozostawić niedomówień, należy dodać, że nie wynika stąd, iżby w wierszu *Piłsudski* Lechoń opisywał pogrzeb przyjaciela. [...] silne emocje związane z pogrzebem przyjaciela spowodowały gwałtowny przypływ natchnienia, dzięki któremu powstał *Piłsudski*” (s. 314).

Jest i trzecie stanowisko: „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. [...] 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” (s. 314). W innym wszakże miejscu Kosiński temu zaprzeczy, choć wcześniej jeszcze wyraźniej przyznał możliwość kojarzenia tego obrazu z intronizacją Rady Regencyjnej („Rzeczywiście, wtedy było to wszystko”, s. 310): „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” (s. 314).

W gąszczu tych sprzeczności dość trudno zorientować się, przy jakiej hipotezie Kosiński obstaje: rysuje on raczej szereg różnych możliwości interpretacyjnych, „rozmywa” wyrazistość sensu komentowanego obrazu. Spróbujmy więc na własną rękę postawić tu wyraźne pytania i uzyskać możliwe wyraźne odpowiedzi, w takim przynajmniej zakresie, w jakim można te pytania postawić tekstowi wiersza. Pominąć więc na razie wypadnie zagadnienie związku pogrzebu Kamlera z wierszem jako „bodźca zewnętrznego”, jako wydarzenia powodującego przypływ energii twórczej, ale nie wpływającego na tematykę i kształt świata wewnętrznego wiersza, nie rzutuującego więc na interpretację jego sensu, a decydującego tylko o datowaniu utworu. Pytanie to brzmi: czy można ów obraz poetycki odczytać w kategoriach poezji funeralnej — już to w pełni, już to częściowo, a więc, w tym drugim wypadku, jako kontaminację obrazu intronizacji i obrazu pogrzebu?

Jeśli wiersz ma zasugerować choćby częściowe rozumienie go w kategoriach funeralnych — musi w nim wystąpić przynajmniej ślad takowego wydarzenia, kierujący uwagę czytelnika ku pogrzebowi. Marsz żałobny? Trumna na lawecie? Jakiś inny żałobny rekwizyt? W obrazie jest mowa o konnicy — więc: konia z rzędem temu, kto na takowy ślad wskaże. Analizowałem dokładnie — i nie udało mi się znaleźć. Rozlegający się „czasem” płacz kobiecy to trochę za mało, by zasugerować akurat pogrzeb — wszak nie wiadomo nawet, czy to płacz ze wzruszenia, czy z żalu, czy po prostu z emocjonalnego napięcia? Nie udało mi się dostrzec

w tym obrazie a ni jednego elementu, który skierowałby myśl czytelnika ku perspektywie pogrzebu.

Jest natomiast w tym obrazie cały zespół elementów, które myśl od takiego skojarzenia oddalają, a nawet je wręcz uniemożliwiają. Charakter muzyki: „Wyrzucają z trąb radość i miłość z przekleństwem”, „sypią w tłum radosną trwogą”. Czy możliwe jest skojarzenie takiej muzyki — z muzyką pogrzebową? Kwiaty, rzucane piechocie pod nogi, wtykane żołnierzom do rąk — czy to kwiaty pogrzebowe? Te składa się na ogół na grobie — i w wierszu takowych nie ma. W końcu: „Księża idą z katedry w czerwieni i złocie”. Wprowadzając takie kolory szat liturgicznych — Lechoń uniemożliwił skojarzenie z pogrzebem. W obrzędowości katolickiej pogrzeb należy do obrzędów — by tak rzec — „najsilniejszych”. Gdy odbywa się w największe nawet święto kościelne — nie używa się szat liturgicznych w kolorze właściwym temu świętu, lecz zawsze szat liturgicznych pogrzebowych. Dlatego też skojarzenie obrazu, w którym księża są „w czerwieni i złocie”, z pogrzebem — jest absolutnie niemożliwe.

Podsumowując: gdybyśmy założyli, że Lechoń w tym obrazie poetyckim chciał jeśli nawet nie opisać, to choćby aluzyjnie przywołać uroczystość funeralną — musielibyśmy stwierdzić, że obraz ten sfuszerował całkowicie. Ponieważ uważam *Piłsudskiego* za arcydzieło — uwierzyć mi w to tak bardzo, bardzo trudno, że wręcz nie mogę.

3

Obraz ten wszakże — nie ma wątpliwości, że ten sam, bo Kosiński rozpoczyna od zacytowania jego incipitu — uzyskuje jeszcze inną interpretację: „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, 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 społecznyimi konfliktami sytuacji, z której realiów utkane jest poetyckie tworzywo wiersza, następuje z nagłą, niespodziewanie, punkt kulminacyjny i zwrotny:

»Aż nagle na katedrze zagrali trębacze!!«

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. [...] Zagrali trębacze z katedralnej wieży, aby spełniły się słowa poetki: „Pójdziem, gdy zabrzmi złoty róg!” [...] 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” (s. 320). Starczy cytatu.

Pomińmy, że w *Przedwiośniu* Baryka nie dzierży czerwonej chorągwi — to pomyłka dla tej interpretacji mało ważna, choć Żeromskiego wypadłoby jednak referować dokładnie. Zademonstrowane przez Kosińskiego skutki przesunięcia konkretyzacji obrazu w czasy już niepodległościowe (pisze wszak: „co zostało dokonane i jakich ofiar to wymagało”) — okazują się oszalamiające. Niedawno czytaliśmy w tymże artykule o „klasykizującej” poetyce Lechonia (s. 311) — a oto niespodziewanie najwyraźniej mamy do czynienia z wierszem surrealistycznym, ba, kojarzonym w malignie. No bo zważmy:

Gromadzi się tłum groźnie manifestującego — jak rozumiem: — proletariatu

(skojarzenie z pochodem, do którego dołączył Baryka, raczej nie dopuszcza tu wątpliwości). I co się dzieje? Zaskoczenie istotnie kolosalne: oto Piłsudski funduje oczom i uszom protestujących proletariuszy paradę wojskową. Z katedry wychodzą księża „w czerwieni i złocie” (kler, jak wiadomo, zawsze niecznie miał proletariata), oddziały różnej broni i barwy nie rozpędzają manifestantów (to bardzo chwalebne skądinąd), jeno defilują a defilują przy dźwiękach reprezentacyjnej dętej. Ba, mało tego! Okazuje się, że gromadzący się na protestacyjną manifestację proletariusze zaopatrzyli się — jak na groźnych manifestantów przystało — głównie w kwiaty. I co robią? Oczywiście obrzucają tymi kwiatami defilujące wojsko: „Hej, kwiaty na armaty! Żołnierzom do dłoni! [...] Białe kwiaty padają pod stopy piechocie”. A co robi Piłsudski? Piłsudski na ten widok — oczywiście — „»mówić nie może« ze wzruszenia” (s. 320).

Jassssne! Każdego by zatkało.

4

Pora na próbę określenia czasu powstania *Piłsudskiego*. O datę ścisłą — dopóki jakiś szczęśliwy traf nie pozwoli na odnalezienie dokładnych i miarodajnych świadectw, czego raczej trudno się spodziewać — nie ma co i zabiegać. Można natomiast — jak się wydaje — pokusić się przynajmniej o określenie czasu przybliżonego, na prawach względnie prawdopodobnej hipotezy: przed czy po odzyskaniu niepodległości przez Polskę? To pytanie węzłowe dla interpretacji „wymowy całości” wiersza, w każdym razie w alternatywie, rysującej się w toczonym tu sporze.

Kosiński opiera się na świadectwie Zygmunta Serafinowicza⁵ z listu z dnia 12 XII 1966: „Na pewno! *Piłsudskiego* napisał już po listopadzie 18 r. Przypuszczam, że nosił się z tą myślą czas dłuższy, ale na pewno wpłynął na niego pogrzeb [...] Julka Kamlera” (s. 312). Kosiński ostrożnie dopuszcza wprawdzie wątpliwości (gdy pisze o „słabym punkcie” tej hipotezy, s. 315), ale wątpliwości te nie rzutują w efekcie na kierunek interpretacji utworu, stanowią jakby „uboczny” i nie rozstrzygnięty epizod w wywodzie, ominięty w dalszym toku rozumowania, które postępuje drogą wyznaczoną przez skojarzenie z pogrzebem Kamlera ze stycznia 1919, a więc z czasami już niepodległymi. I tak jest do końca.

Wszakże na s. 314 Kosiński cytuje notatkę z *Dziennika Lechonia* z 8 VIII 1951: „Stasia Nowicka powiedziała mi, że będę teraz tak pisał jak w roku 1918. To straszna przepowiednia, bo pisałem wtedy z rozpaczą i w rozpacz, napisawszy *Mochmackiego* i *Piłsudskiego* czułem rozpacz, jakąś klęskę, dopisałem się do beznadziejnego smutku, nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktandem tajemnych, gnębiących go potęg”. I Kosiński — co zadziwiające — nie wysnuwa z tego żadnych wniosków co do czasu napisania utworu, jakby nie zauważał kolizji między świadectwem poety a świadectwem jego starszego brata, jakby nie zauważył potrzeby rozważenia wzajemnego stosunku dwóch tych świadectw! A o czym mówi notatka Lechonia?

Przede wszystkim określa rok napisania *Piłsudskiego*: 1918, a nie 1919. I to nie tylko dzięki wymienieniu daty rocznej: tu, być może, mogła zawieść pamięć — po tylu latach... Datę tę wszakże w notatce utwierdza dodatkowe skojarzenie: połącze-

⁵ Zdanie Zygmunta Serafinowicza było mi znane już w czasie pisania przywołanego przez Kosińskiego artykułu, dzięki uprzejmej informacji prof. Marii Dłuskiej. Osądziłem je jako mało wiarygodne — przesłanki staną się jasne w dalszym toku tego tekstu. Polemiki nie podejmowałem, gdyż Serafinowicz nigdzie tego nie opublikował — w tej sytuacji polemika wydawała mi się nielojalnością.

nie *Piłsudskiego* z *Mochnickim* jako wierszy pisanych w tym samym okresie i tym samym nastroju przygnębienia. O *Mochnickim* zaś wiadomo również z innych źródeł, że był napisany w r. 1918, w każdym razie nie później — skoro był recytowany na inauguracyjnym wieczorze „Pikadora” w dniu 29 listopada 1918⁶. Poeci często mylą się w datach, rzadko natomiast mylą się w rekonstruowaniu rytmu swojej twórczości. Jeśli Lechoń napisał, że tworzył *Piłsudskiego* w tym samym okresie i w tym samym stanie ducha co *Mochnickiego* — to można mu zawierzyć. Więc: 1918 rok jako data w świetle materiałów, którymi dysponuje dotychczasowa „lechonologia”, wydaje się najzupełniej prawdopodobny. Efekt? Żegnamy się w tym momencie z „funeralną” interpretacją *Piłsudskiego*, wynikającą ze skojarzenia utworu z pogrzebem Kamlera. Z interpretacją, której — jak starałem się wykazać — tekst wiersza Lechonia raczej nie dopuszcza. To byłoby pierwsze uściślenie, z widomym efektem dla stylu lektury utworu.

To wszakże jeszcze zbyt mało dokładne datowanie: bo rok 1918 to zarówno ponad dziesięć miesięcy pozornie niepodległego Królestwa Polskiego, dozorowanego przez von Beselera przy nader ograniczonej samodzielności i suwerenności Rady Regencyjnej, Rady Stanu i Rządu — jak i półtora miesiąca autentycznej już niepodległości po 11 listopada. Który z tych dwóch okresów 1918 roku mógł mieć na myśli Lechoń, gdy notował: „pisałem wtedy z rozpaczą i w rozpacz, napisawszy *Mochnickiego* i *Piłsudskiego* czułem rozpacz, jakąś klęskę, dopisałem się do beznadziejnego smutku”? Nie zapominajmy też, że to notatka, pisana z pozycji Lechonia-emigranta, w określonych latach powojennych dziejów Polski, obserwowanych z perspektywy Nowego Jorku. Z którym okresem roku 1918 mógł Lechoniowi kojarzyć się „polski” rok 1951, z tamtej, emigracyjnej perspektywy interpretowany?

Wątpliwości raczej nie ma. W zakresie twórczości roku 1918: trudno przypuścić, by po 11 listopada, w atmosferze wybuchu wolności, Lechoń — nawet zdając sobie sprawę z istniejących jeszcze zagrożeń dla Polski — pisał aż „z rozpaczą i w rozpacz” tudzież „dopisał się” aż do „beznadziejnego smutku”. Nie ustabilizowana jeszcze sytuacja Polski dawała zapewne co bardziej świadomym Polakom powody do niepokoju o przyszły jej los. Ale rozpacz i beznadzieja? To chyba zupełnie nieprawdopodobne.

A w skojarzeniu z emigracyjnym widzeniem „polskiego” roku 1951? Przed listopadem 1918: pozory niepodległości. Polskie mundury, polskie sztandary, polskie władze, polski hymn. A wszystko niesuwerenne, w pełni zawisłe od mocarstw, które proklamowały Królestwo Polskie i postawiły na straży von Beselera. A w Polsce roku 1951: do szczytu dochodzi stalinizm. No to jak się to mogło kojarzyć nowojorskiemu emigrantowi? Do którego okresu odsyłało go ogólne hasło „roku 1918”, podsunięte przez Stanisławę Nowicką: do przed- czy polistopadowego? Wątpliwości nie ma. Cały *Dziennik* Lechonia daje tu świadectwo niewątpliwe. I tu — z perspektywy Lechonia-emigranta — jest analogia. I rozpacz, i beznadzieja. Tak straszna, że nie pozwoliła mu na powrót do kraju, nawet na dotrwanie do Polskiego Października. Nie, to nie o polistopadowy rok 1918 w tym skojarzeniu chodziło! Chodziło o miesiące wcześniejsze. I w nich — trudno to inaczej odczytać — umiejscowił Lechoń *Mochnickiego* i *Piłsudskiego*. Umiejscowił przy tym te dwa wiersze razem — co dla interpretacji *Piłsudskiego* może okazać się ważne. Umiejscowił razem — dając przy tym, dla obu równocześnie, kierunkowy impuls odczytania: „dopisałem się do beznadziejnego smutku”, „pisałem z rozpaczą i w rozpacz”.

⁶ Zob. np. J. Tuwim, *Nasz pierwszy wieczór*. W: *Dzieła*. T. 5: *Pisma proz.* Opracował J. Stradecki. Warszawa 1964, s. 115.

A jak wygląda sprawa innych realiów, które Kosiński skojarzył z okresem wczesnej niepodległości? Najpierw: Racheli-Sulima z *Wesela* (s. 315—316, 320). Tego Kosiński nie umieszcza w czasie — napomyka tylko, że „Lechoń nie mógł widzieć prapremiery *Wesela*”, w której Sulima grała Rachelę, „gdyż miał wówczas 2 lata” (s. 315, przypis 10). I słusznie. Warto wszakże przypomnieć, że Sulima grała również rolę Racheli w warszawskim teatrze „Rozmaitości”, w r. 1915, w inscenizacji Osterwy⁷. I wówczas Lechoń mógł ją w tej roli widzieć, miał już lat ponad 16 i był zapalonym miłośnikiem teatru⁸. Szczegół jest istotny — warto mieć w świadomości, że Racheli-Sulima może kojarzyć się również z przedniepodległościową Warszawą, a nie tylko z krakowską prapremierą *Wesela*.

Komentując dalszy tok pierwszej strofy *Piłsudskiego* Kosiński pisze: „Terroryzm i konspiracje, zagrażające odradzającemu się państwu, łatwo rodzą się w takich warunkach [tj. w nędznych zaułkach Starego Miasta — I. O.]. Ich uosobieniem są »poblądle Robespierri«, 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 nia ulicy »Trup jakiś z zbiełymi usty«” (s. 317).

Otóż niekoniecznie to wszystko trzeba odnosić do okresu „odradzającego się państwa”. Nie mniej prawdopodobne wydaje się skojarzenie tego z działalnością np. Centralnego Wydziału Pogotowia Bojowego PPS, organizacji po części zamachowo-terrorystycznej, założonej przez PPS w r. 1917, a dziedziczącej tradycje PPS-owskiego Wydziału Spiskowo-Bojowego, na którego czele stał ongiś tytułowy bohater wiersza, Piłsudski. Wydział Pogotowia Bojowego dokonał przed listopadową niepodległością szeregu zamachów, m. in. słynnego zamachu na Ericha Schultzego⁹. Z tego typu działalnością — działalnością partii politycznej — w sposób bardziej umotywowany wydaje się łączyć metafora przywołująca Robespierre’a niż ze środowiskowymi porachunkami staromiejskiego proletariatu („biedota miejska, sezonowi robotnicy, ludzie z pogranicza lumpenproletariatu i świata przestępców” — tak określa Kosiński społeczność, z której wywodzą się „poblądle Robespierri”, s. 317).

Kolejny obraz wiersza — to bal, którego przyległość do Warszawy przedlistopadowej już dokumentowaliśmy. Kosiński wchodzi w ten obraz głębiej, analizuje zawarty w nim kontrast — między balem w salonie a „zgodniałymi okrzykami” ulicy warszawskiej. Pisze: „Więc »czerwona, rozwichrzona nuta« — przypomnienie i ostrzeżenie zarazem — wdziera się na salę i pełnym rozpaczycy głosem głodnego tłumu i głosem samego poety żąda: »Otworzyć wszystkie okna! Niech ludzie zobaczą«, czym zajmuje się elita towarzyska stolicy w 2 miesiące po odzys-

⁷ Zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, T. 15: *Monografia bibliograficzna*. Opracowała M. Stokowa. Vol. 3: *Teatr Wyspiańskiego*. Kraków 1968, s. 349—350, 351. Sulimę w warszawskiej roli Racheli mógł też Lechoń obejrzeć na zdjęciach w ówczesnej prasie; ich wykaz podaje Stokowa (s. 350).

⁸ O wczesnych fascynacjach teatralnych Lechonia pisze S. Kaszyński (wstęp w: J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916—1962*. Warszawa 1981, s. 5, 7).

⁹ Zob. A. Purlal, *Zamach na naczelnika niemieckiej policji politycznej, dr. Ericha Schultzego w Warszawie*. W antologii: *Warszawa w pamiętnikach pierwszej wojny światowej*. Opracował K. Dunin-Wąsowicz. Warszawa 1971. Purlal odnotowuje też charakterystyczne poczucie dziedziczenia tradycji w tym zakresie (s. 453): „Przed oczyma przesuwają mi się obrazy dzielnych zamachowców Polskiej Partii Socjalistycznej. Ich odwaga była dla mnie podniętą”.

kaniu niepodległości — karnawałem i menuetem zjaw z XVIII wieku” (s. 319—320).

Wszystko w porządku, nie rozumiem tylko, dlaczego akurat w 2 miesiące po odzyskaniu niepodległości, a nie wcześniej. Taka właśnie była Warszawa po ustąpieniu Rosjan, pod zaborem niemieckim. Szerzyło się bezrobocie wskutek zamykania przez Niemców fabryk i wywożenia maszyn w głąb Niemiec. Szerzył się głód — wskutek rekwizycji żywności i błyskawicznej drożyzny. Kraushar wspomina: „Na ulicach w czasie chłodu i deszczu spotykało się ludzi, niedawno względnie zamożnych, boso lub też w drewnianych chodakach. Rozmnożyło się żebractwo, ozdobione obszarpaną, narzucającą się przechodniom dziatwą. [...] Coraz też gęściej spotykało się na ulicach ludzi białych, wynędzniałych [...] większość tubylców przedstawiała obraz głodomorów”¹⁰. Nie inaczej — inny pamiętnikarz: „głodni [bezrobotni] wałęsali się po ulicach bez pracy. [...] Toteż rosła i straszna nędza mas, a wraz z nią mnożyły się przerażająco różne choroby: tyfus, opuchlina [...]. A działo się to wtedy, kiedy wystawy sklepów z wędlinami i innymi smakołykami uginały się pod ich ciężarem. [...] Lecz chyba dla każdego jest jasne, dla kogo to wszystko było dostępne. [...] Robotnicy, znajdujący się w ostatniej nędzy, kilkakrotnie manifestowali pod Ratuszem, żądając prawa do życia, wznosząc rozpaczliwe i groźne okrzyki: »Pracy i chleba! Chleba i pracy! Precz z wojną! Dosyć wojny!«”¹¹. Oto i mamy „złodniałe okrzyki” przedniepodległościowej Warszawy, skonstrastowane z równoległe występującymi rozbalowaniem i dobrobytem. Nie trzeba po to sięgać koniecznie do pierwszych miesięcy wolności! Było to jaskrawe i przed nią, bardziej jaskrawe i rozpaczliwe, bo pozbawione tej perspektywy nadziei, jaką otwierał początek niepodległości.

A dalej — następuje ów obraz parady wojskowej, którego nieprzystawalność do „funeralnej” i „Barykowej” hipotezy Kosińskiego starałem się uargumentować. Pozostała na placu — zbieżność z przebiegiem intromisji Rady Regencyjnej, któremu to podobieństwu Kosiński nie przeczy radykalnie, dopuszczając możliwość „kontaminacji obrazów”¹².

6

Ale tę zbieżność, jej rolę dla sensów wiersza, wyraźnie lekceważy: „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 *Piłsudskie-go* to druga strona tego samego medalu«” (s. 311).

Ano, zależy z jakiego punktu widzenia się na to spojrzeć. Doraźne niebezpieczeństwo polityczne aktu intromisji istotnie — jak wykazała historia — było niewielkie. Ale też nie zasługuje — z ówczesnego punktu widzenia — na całkowite

¹⁰ A. Kraushar, [*Pierwsze zarządzenia okupanta. — Rekwizycje, machinacje walutowe*]. W: jw., s. 244—245.

¹¹ B. Fijałek, [*Powrót do kraju. — Walki strajkowe krawców*]. W: jw., s. 255—256.

¹² Szerzej omawiam tę zbieżność w artykule Wokół „Karmazynowego poematu” [...] (s. 445—449), tam też przytaczam materiały porównawcze i komentujące. Cytuje je po części Kosiński (s. 310).

zlekceważenie. Intronizując Radę Regencyjną Niemcy chcieli przede wszystkim — wzbudzając tym gestem zaufanie Polaków — uzyskać milion rekrutów dla wykrwawionej armii (to była liczba słynna w tym czasie — i Lechoń w *Piłsudskim* pisze o „głosów milionie”). Zamiar nie powiódł się. Ale też porażka nie była ani całkowita, ani nie zamykała perspektywicznej groźby powodzenia. W tzw. „kryzysie przysięgowym” część Legionów, po odmówieniu przysięgi, została internowana — ale też część przysięgę złożyła, ślubując dochować „wiernie braterstwa broni wojskom Niemiec i Austro-Węgier oraz państw z nimi sprzymierzonych”¹³. Nastąpiło aresztowanie Piłsudskiego — Rada Regencyjna objęła władzę, bez niego. I już w pierwszym swoim orędziu deklarowała tworzenie własnej siły zbrojnej na gruncie przymierza z mocarstwami¹⁴. Była to niejako zapowiedź utrzymania linii Tymczasowej Rady Stanu, która na początku 1917 r. zachęcała do ochotniczego zaciągu do wojska¹⁵. Wskazywało to na uporczywość postępowania państw zaborczych — sytuacja ciągle była otwarta, choć doraźnie, wobec zdecydowanej postawy społeczeństwa polskiego, niezbyt groźna. Ale postępowanie Niemców wyraźnie wskazywało na stopniową intensyfikację ich gestów propagandowych wobec Polaków, co mogło napawać niepokojem, że w końcu okażą się skuteczne. Zgódźmy się jednak z Kosińskim, że nie było to najgroźniejsze.

Ważniejszy był inny dramat, widoczny z innego punktu widzenia: ze zwrócenia uwagi nie na rozgrywki polsko-niemieckie, ale na ich konsekwencje wewnątrz narodowego życia Polaków, na rodzący się w ich wyniku wewnętrzny konflikt „polsko-polski”. Ten dramat stanowi centralną oś problemową *Karmazynowego poematu*. Na czym polega?

Niemcy, chcąc Polaków pozyskać, postanowili zagrać na narodowych przywiązaniach społeczeństwa. Polski hymn, polskie sztandary, polskie oddziały wojskowe, nawet wznoszenie pomników polskich bohaterów narodowych (np. pomnika Kościuszki) — wszystko to miało stworzyć przekonanie o autentyczności polskiej wolności, wzbudzić wiarę w prawdziwość przyjaźni i perspektywicznego partnerskiego przymierza. Nie zapominajmy, że było to wygrywanie tych wartości i tych przywiązań, które od stu przeszło lat zaborczych stanowiły dla Polaków nienaruszalne *sacrum*, fundament trwania narodu i jedności narodu!

Jeśli to manipulowanie przez Niemców polskimi emblematami i mitami narodowymi miało okazać się nieskuteczne — Polacy musieli zmienić swój stosunek do tych mitów, zacząć je traktować „z przymrużeniem oka”. Musieli z tych mitów, dotychczas bezwzględnie sakralizowanych, się wyzwolić, wyjść „na zewnątrz” nich. A nie była to wówczas sprawa ani prosta, ani bezspornie słuszna. Cały *Karmazynowy poemat* ukazuje jej dramatyczność w owym czasie: Lechoń ją widzi w sposób nie uproszczony, głęboki, przejmujący.

Widzi tych mitów strony podówczas dobre (*Polonez artyleryjski*) i złe (*Sejm*). Widzi, jak głęboko zapadły te mity w świadomość narodową, jakie dramaty łączą się z próbami wyzwolenia się z nich (*Duch na seansie*, *Mochnacki*). Widzi potrzebę ich zniszczenia: *Herostrates*. Ale widzi też potrzebę ich zachowania: wszak na nich opiera się wiara w sens podjętego czynu garstki Legionów. Ukazuje to cała poezja legionowa, opierająca się na odwołaniach do narodowej mitologii, do poczucia kontynuowania dawnego czynu niepodległościowego — Bema, Kościuszki,

¹³ Zob. *Przysięga wojskowa narzucona Legionom polskim w lipcu 1917 r.* W *Aneksie* w: S. Dzierzbicki, *Pamiętnik z lat wojny 1915—1918*. Słowem wstępnym poprzedził J. Pajewski. Przypisy opracowała D. Płygawko. Tekst przygotował do druku z rękopisu T. Jodełka-Burzecki.

¹⁴ Zob. *Pierwsze orędzie Rady Regencyjnej z dnia 27 października 1917 r.* W: jw., s. 486—487.

¹⁵ Zob. *Odezwa Tymczasowej Rady Stanu do narodu polskiego*, W: jw., s. 452.

Poniatowskiego, Traugutta, Ostrołęki, Olszynki, Somosierry... Nawiązuje do tego i Lechoń w *Polonezie artyleryjskim* — najczystszej wody wierszu legionowym, pięknie przypomnianym zresztą niedawno przez Kosińskiego¹⁶.

Konnicy koniem, zbrojną ręką
Po swoje iść piechocie.
Jaką grał Bem pod Ostrołęką,
Taką nam zagrać dziś piosenką
I w pułk moskiewski rozwinięty
Chrzest śląc, piekielny chrzest i święty
(Lechoń, *Polonez artyleryjski*)

Zdaje wszak sobie Lechoń sprawę, że mity narodowe — zarówno te dobre, jak złe — stanowią od przeszło stu lat porozbiorowych jedyną spójnię narodu, rozbitego między państwa zaborcze, rozproszonego po światach zsyłek i emigracji. Ze w nich zawiera się „ojczyzna” — nieobecna na mapie, nie istniejąca jako realne, suwerenne państwo. A perspektywa niepodległości w tych latach nie jest jeszcze klarowna — i poeta ma świadomość, że uderzenie w narodowe mity jest bardzo ryzykowne. Wszak ich zniszczenie, wyrzucenie ze strefy *sacrum* narodowego grozi zniszczeniem moralnego kanonu Legionów. Grozi unicestwieniem jedynej podówczas spójni narodowej i źródła poczucia tożsamości narodowej — w perspektywie wciąż trwającej faktycznej niewoli. To może okazać się „rozkruszeniem w pył” — właśnie — „wszystkiego”:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w sercu wzrastają z wątpleniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.
(Lechoń, *Herostrates*)

Niedziwne, że podmiot tego wiersza — decydując się na rozbitcie mitów narodowych (wszak wówczas, w r. 1917, wykorzystywali je Niemcy!) — ma tragiczne poczucie, że jest Herostratesem, niszczycielem świątyni narodowej. Bardzo zwikłane, niejednoznaczne były te sprawy w latach 1916—1918. I *Karmazynowy poemat* stanowi wstrząsające świadectwo poetyckie tego zwikłania, pełnego pytań i dramatycznych wątpliwości. Świadectwo miotania się między różnymi postawami wobec polskich mitów narodowych, różnie aktualizujących się w tym czasie, świadectwo daremnych prób dokonania wyboru postawy, oczyszczonej z fundamentalnych i dramatycznych wątpliwości, różnorodnych sprzeczności, wewnętrznych rozdarć. Jakże fascynująco wybrzmiewają one w *Herostratesie*, *Duchu na seansie*, *Jacku Malczewskim*, przede wszystkim — w *Mochmackim*!

A jak — w kontekście *Karmazynowego poematu* — prezentuje się *Piłsudski*?

7

Przede wszystkim: czy koniecznie w kontekście *Karmazynowego poematu*? Kosiński w swoich rozważaniach kontekstu tego nie uwzględnia zupełnie. I z pozoru wszystko jest w porządku: w końcu *Piłsudski* jest pełnym, tytułem wyodrębnionym i osobną dedykacją, wierszem.

Sprawa nie jest wszakże prosta. Wiersze, które złożyły się na *Karmazynowy poemat*, były drukowane w latach 1916—1919 najpierw w „Pro arte et studio”, a później, po „przewrocie” redakcyjnym, w jego kontynuacji „Pro arte”. Ukazywały się w bliskich sobie numerach czasopisma, tworząc nie tyle „rozrzucony”

¹⁶ J. A. Kosiński, „To major Brzoza kartaczami...” „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 14/15. — O poetyce poezji legionowej szerzej w: Wokół „Karmazynowego poematu” [...], s. 450—461.

zespół tekstów, ile coś w rodzaju „serii” tekstów poetyckich, o dość mocno uwyraźnionej wspólnocie, podkreślonej jednością poetyki, jednością autora, jednością publikującego je pisma. Gdy zostały zebrane w tom poetycki — uzyskały nadrzędny wobec całości zbioru tytuł: *Karmazynowy poemat*. Drugi człon tytułu jest tyleż wymowny, co i obligujący, bo ujawniający intencję autorską: nie miał to być zbiór „wierszy różnych”, ale jednolita całość, wewnątrznie związana, całość „poematowa”, tworząca jakby jeden utwór, rozpisany na szereg części składowych, związanych nadrzędną problematyką tej całości.

Wiersze, wchodzące w skład takiej „poematowej” całości, mają — rzecz jasna — swoją autonomię jako odrębne utwory. Jest to jednak autonomia charakterystycznie ograniczona w zakresie interpretacji ich „wymowy”: zobowiązującym kontekstem, najpierwszym z wszystkich, ich odczytania — staje się całość „poematu”¹⁷. Nie powinny one uzyskiwać odczytań, interpretacji takich, które by je „wyłamywały” z tej całości. Choćby dlatego, że wówczas ta całość ulega zniszczeniu — przestaje istnieć jako organizm poetycki o wspólnej problematyce i wymowie, staje się zbiorem „wierszy różnych”, o różnych sensach, nie uzgodnionych ze sobą i nie układających się w jedność, wyznaczoną tytułem-terminem: „poemat”.

W *Karmazynowym poemacie* problematykę i tonację całości określa pierwszy wiersz zbioru — *Herostrates* — pełniący dla tej całości rolę jakby „argumentu”, zapowiedzi problematyki. Wiersz, który otwiera całość „poematu” od razu akordem najwyższego napięcia, na samej granicy wytrzymałości psychicznej. Z jednej strony herostratejskie, straceńcze i zdecydowane rozkazy, przechodzące chwilami w niezwykle rozkazy-blagania: „O! Zwalcież mi Łazienki królewskie w Warszawie”. Z drugiej strony — mimo ostrego zdecydowania („Ja tobie rozkazuję! W te słupy uderzaj”) — straszliwa niepewność własnej decyzji („Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę / Myślami, co mi w sercu wzrastają zwątpieniem”). Rozumiemy ten stan owego „człowieka z wiersza”: to stan, w którym nie wytrzymuje się dłużej wahania i wątpliwości, i niepewności, stan skrajnego napięcia, przekraczającego granice wytrzymałości ludzkiej. Stan, w którym człowiek z determinacją decyduje się na czyn — żeby w końcu rzecz się rozstrzygnęła, żeby zobaczyć, co się stanie, bo w wątpliwościach już dłużej wytrzymać nie można. To gest determinacji rozpaczliwej — z rozpaczliwych wątpliwości i wahań wyrosłej: „I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniam, / Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę”.

Gdyby w *Karmazynowym poemacie* szukać wiersza, dla którego najważniejszym komentarzem byłaby cytowana już notatka z *Dziennika* poety — „pisałem z rozpaczą i w rozpacz”, „dopisałem się do beznadziejnego smutku” — to wierszem tym okazałyby się właśnie *Herostrates*. Lechoń wszakże skomentował tak *Mochnickiego* i *Piłsudskiego*. Z *Mochnickim* sprawa jasna: wiersz ukazuje bohatera w matni niezdecydowania, zaplątanego, nie umiejącego znaleźć wyjścia z sytuacji. Nie umiejącego dokonać wyboru — co doprowadza do samozniszczenia, do niemożności wytrzymania płątaniny własnego koncertu:

A on, blady jak ściana, płacze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa — czerwony,
Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko
I spojrzął — taką straszłą, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął [...]

(Lechoń, *Mochnicki*)

¹⁷ Opieram się tu na formule J. Sławińskiego świetnie wywiedzionej w jego rozprawie *O problemach „sztuki interpretacji”* (w: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 166): „interpretacja jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu usiłowaniem zmierzającym do identyfikacji kontekstu, trafnie tłumaczącego utwór”.

Tak, tutaj komentarz poety — „czułem rozpacz, jakąś klęskę” — przylega szczególnie do doznań bohatera. Mochnacki przegrywa własny koncert, nie umie rozpiętać tonów, dramatycznie przerywa grę...¹⁸ Jak — w takim kontekście — prezentuje się *Piłsudski*? Jakie niesie znaczenia?

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na różnicę zasady kompozycyjnej *Piłsudskiego* wobec kompozycji innych wierszy *Karmazynowego poematu*. Tamte z reguły oparte były na zasadzie jedności sytuacyjnej, na jakiejś sytuacji ramowej, która spinała całość obrazów wiersza. W *Duchu na seansie* była to sytuacja seansu spirytystycznego, w *Jacku Malczewskim* — oczekiwanie na przyście Derwida, w *Sejmie* — wyprawa Zagłoby na posiedzenie parlamentu, w *Polonezie artyleryjskim* — artyleryjski ostrzał pozycji wroga, w *Mochnackim* — sytuacja koncertu fortepianowego. W ramach tej jedności sytuacyjnej następował jakiś szereg wypadków, jakiś zarys łańcucha wydarzeń — jak „pojedynek” widma Słowackiego z oczekiwaniami uczestników seansu spirytystycznego, jak „pojedynek” koncertującego Mochnackiego z presją publiczności, zakończony obustronną klęską, jak oczekiwanie na Derwida — i jego tragiczne przybycie. Wszystko to nadawało serii obrazów spójność, opartą na kanwie — mniej lub bardziej intensywnej, ale zawsze obecnej — epickiej „logiki wydarzeń”. Były to wiersze sytuacyjnie zwarte.

W *Piłsudskim* — odwrotnie. Nie ma tej spójności. Jest on — jak to określił Iwaszkiewicz — zbudowany „przy pomocy luźnych obrazów”¹⁹. Oto otwiera wiersz scena Racheli. Potem — ni stąd, ni zowąd — znajdujemy się w jakiejś sytuacji spiskowego zabójstwa. Za chwilę bal i wtargnięcie „zголоdniałych okrzyków” ulic i placów. I oto — znów ni stąd, ni zowąd — następuje obraz parady wojskowej. Nie ma żadnej logicznej bądź sytuacyjnej klamry, która by te obrazy spajała, są one właśnie wzajemnie „luźne”. Tam — była jedność sytuacji i jedność bohatera, i jedność miejsca. Tu — wszystko to zostaje zerwane: nie ma jedności sytuacji, nie ma jedności miejsca, nie ma — bohatera!

A przecież — tytuł wiersza zapowiada, że to będzie właśnie wiersz o bohaterze, zostaje on wymieniony z nazwiska: *Piłsudski*. Podobnie, jak w wierszu poprzednim: *Mochnacki*. Tylko że tam Mochnacki był ciągle obecny w świecie wiersza, był stałym bohaterem narracji. Tu — odwrotnie: zapowiedziany tytułem bohater nie pojawia się przez cały tok utworu ani razu, jest nieobecny. Dopiero jeden jedyny, ostatni, jakby „dopisany” i przeciwstawny wersom poprzedzającym — wers go wprowadza: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary”. Zaskakujące to rozwiązanie. Tytuł nakazuje oczekiwać stałej obecności bohatera, określonego bohatera. Nakazuje spodziewać się, że wszystko, cokolwiek zostanie w wierszu ukazane, będzie się koncentrowało wokół jego postaci, znajdzie w nim swoją jedność, swój — spajający całość utworu — punkt odniesienia. I spodziewanie to — nakazane tytułem wiersza — zostaje zawiedzione. Kolejne obrazy nie mają swojego wspólnego punktu odniesienia, stają się „luźne”, wzajemnie niespójne. Jedność poetyckiego świata się rozpada, zostaje on zdekoncentrowany, pozbawiony osi, na której mógłby zostać osadzony i spięty w koherentną całość. Wbrew zapowiedzi tytułu!

A przecież za tytułową formułą tego wiersza — wymieniającą bohatera — stoi olbrzymia tradycja literacka, tradycja „wierszy o...” Ileż takich wierszy mamy

¹⁸ Dokładniejszą analizę *Mochnackiego*, uwzględniającą problematykę mitów narodowych i kontekstu historycznego, przeprowadzam w: *Wokół „Karmazynowego poematu”* [...], s. 470–482.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Lechoń i Tuwim*. W: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957, s. 352.

w polskiej — i nie tylko polskiej — poezji! Wierszy, w których tytułowy bohater koncentrował wokół siebie wszystko, o czym te wiersze mówiły. A tu — odwrotnie. Brak bohatera w wierszu. I świat się rozsypuje, pozbawiony motywu przewodniego.

Znakomity, mistrzowski, oszłamiający wiersz. Wiersz o tytułowym bohaterze — à rebours. Wiersz — właśnie — o nieobecności bohatera. Nieobecności dotkliwie wyczuwalnej — bo łamiącej tytułową zapowiedź jego ciągłej obecności. I — wiersz o skutkach tej nieobecności dla świata, w którym jego obecność jest — zgodnie z zapowiedzią tytułu — strukturalnie konieczna. Świata, który wskutek tej nieobecności się rozpada, rozбивa się na obrazy-atomy, z których każdy w innym kierunku podąża. Świata, tracącego swoje spoiwo, którym miał być — zgodnie z zapowiedzią tytułu — bohater wiersza. Ma rację Kosiński, gdy pisze, że „Piłsudski jest [...] fundamentowym kamieniem poetyckiej legendy Komendanta” (s. 316). Ale — jakże odmiennym od „kamieni” innych!²⁰ Kamieniem budującym tę legendę nie poprzez ukazanie błogosławionych skutków jego obecności w świecie, ale tragicznych skutków jego nieobecności. Nie poprzez radość, ale poprzez rozpacz: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary”. Znakomity, mistrzowski, oszłamiający wiersz!

Jest to równocześnie wiersz osnuty na realiach warszawskich, wiersz o Warszawie, wyczuwalnie i dojmująco pozbawionej obecności tytułowego bohatera utworu. Wiersz wirtuozowski w doborze owych realiów dopracowany. Zwróćmy uwagę na dwa — z pozoru — drobiazgi w zakresie doboru tych realiów.

Intronizacja Rady Regencyjnej, przywołana aluzyjnie stylizacją finalnego obrazu wiersza. O przyległości poetyckiej kreacji do przebiegu faktycznej uroczystości już pisałem²¹, część materiału przytacza również Kosiński (s. 310), nie warto więc się tu powtarzać. Ale jeden, drobny szczegół: pamiętnikarz odnotował, że „Po drodze publiczność tylko z rzadka wznosiła okrzyki na cześć regentów, natomiast — burzliwe na cześć Piłsudskiego”²². Który — dodajmy — osadzony był wówczas w magdeburskiej twierdzy. Inny pamiętnikarz pisze: „Koła lewicowe zajęły względem Rady Regencyjnej wyraźnie wrogie stanowisko, żądają od niej bezwzględnego uwolnienia Piłsudskiego, powrotu Legionów, uwolnienia więźniów z Benjaminowa i Szczypiorna”²³. Świadczy to, jak bardzo w owej intronizacji Rady Regencyjnej Piłsudski był... obecny swoją nieobecnością, jak bardzo jego nieobecność była wówczas właśnie wyczuwalna społecznie, jak bardzo owa intromisja tę nieobecność uzmysłowiła! Czy można było lepiej dobrać realia do tego wiersza, do finału tego wiersza o dramatycznie nieobecnym bohaterze tytułowym?

I drugi szczegół — początek wiersza:

Czarna Rachel w czerwonym idzie szalu drżąca
I gałęzie choiny potrąca idąca —
Nikogo nie chce budzić swej sukni szelestem,
I idzie wprzód jak senna, z rąk tragicznym gestem,
I wzrokiem, błędnym wzrokiem gasi mgieł welony
(Lechoń, *Piłsudski*)

²⁰ Legendę Piłsudskiego w literaturze polskiej omawia W. Wójcik w książce *Nadzieje i złudzenia* (Katowice 1978). Uderzającą cechą bardzo bogatego materiału poetyckiego, omawianego i cytowanego w tej książce, jest właśnie „obecność” bohatera w utworach — już to jako ciągłego adresata wypowiedzi, już to jako przedmiotu opisu lirycznego bądź epickiego.

²¹ Wokół „Karmazynowego poematu” [...], s. 443 n.

²² B. Hutten-Czapski, *Sześćdziesiąt lat życia politycznego i towarzyskiego*, T. 2. Warszawa 1936, s. 493.

²³ Dzierzbicki, *op. cit.*, s. 263—264.

Kosiński bardzo trafnie zauważa różnicę między Rachelą z *Wesela* Wyspiańskiego, a Rachelą — z pozoru tą samą — z *Piłsudskiego*: „To już nie córka karczmarza z jej literacką egzaltacją. To może Cassandra, może postać z obrazów Grottgera” (s. 316). Tylko — co to oznacza w tym wierszu? Skąd i po co — to odkształcenie, to zaskakujące na tle *Wesela* Wyspiańskiego utragicznienie postaci Racheli?

Sprawa się rozjaśni, gdy postawimy następne pytanie: kto w tej kreacji się wypowiada — Rachela Wyspiańskiego czy Rachela Heleny Sulimy, która tu tę rolę — co wyraźnie sugeruje dedykacja „Pannie Helenie Sulimie”²⁴ — odtwarza? Inaczej mówiąc, kto w tym spięciu osobowości aktorki i osobowości narzuconej przez rolę z dramatu Wyspiańskiego zwycięża? Czy to Rachela wypowiada się przez wierną *Weselu* kreację Sulimy, czy odwrotnie: Sulima wypowiada się przez zdeformowaną przez siebie rolę Racheli?

Odpowiedź jest dość jasna. Helena Sulima — co również trafnie wydobywa Kosiński, szkoda tylko, że znów w innym miejscu artykułu — była fanatyczną zwolenniczką Piłsudskiego, która, jak pisze zacytowany przez Kosińskiego Lechoń, „z [...] zachwytem i egzaltacją szerzyła kult Józefa Piłsudskiego, gdy był on jeszcze tylko brygadierem” (s. 320), a więc w czasach przedniepodległościowych. Możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa się domyślać, czym było dla niej aresztowanie Piłsudskiego, osadzenie go w twierdzy magdeburskiej, pozbawienie wpływu na bieg aktualnych a ważnych dla Polski wypadków. Tekst Lechonia podsuwa to zresztą wyraziście, choćby owym „ręk tragicznym gestem”. Jakże koronkowa to robota poetycka! Jak fenomenalny to dobór realiów i jak misterne ich wystylizowanie poetyckie — w tym wierszu o dramacie polskiego świata, pozbawionego głównego swojego bohatera!

Ale jest to, rzecz jasna, również Rachela z *Wesela* Wyspiańskiego. Znów: Kosiński bardzo trafnie i bardzo inspirująco wydobywa związki *Piłsudskiego* z dramatem Wyspiańskiego — przez postać Racheli, przez obraz hucznego tańca (s. 315—319). Ale znów w niewłaściwym chyba kierunku interpretuje ten związek, wnioskując, że „Złoty róg, zgubiony przez Jaśka [...], odnalazł się jako trąbka wojskowa w rękach żołnierza polskiego. [...] Dramat *Wesela* — brak społecznej wiary i woli, został ostatecznie przewyciężony i raz na zawsze [...] pogrzebany” (s. 320). Gdyby istotnie o to chodziło — „ręk tragiczny gest” Racheli byłby nie tylko niepotrzebny, ale stanowiłby wręcz mylną sugestię znaczeniową. A cytowany już, w *Dzienniku* zanotowany komentarz poety musiałby się okazać diametralnym, absurdalnym rozminięciem się z sensem własnego wiersza. Tak przecież nie jest. *Piłsudski* jest powtórzeniem *Wesela*, Lechoniowym powtórzeniem *Wesela* Wyspiańskiego w realiach przedlistopadowej Warszawy. Powtarza się przecież sen społeczeństwa („Nikogo nie chce budzić swej sukni szelestem”), taniec równocześnie jurny i senny („Białych sukni w nieładzie senność, ciepło, zmiętość / I piersi, krągłych piersi obnażona świętość”)²⁵. Tak jak w r. 1901 krakowskie *Wesele* ukazywało rozpad i brak woli społeczeństwa, jego „chocholi taniec” — tak i warszawskie *Wesele* Lechonia wystawia tę samą, dramatyczną diagnozę społeczeństwu przedniepodległościowemu. I obie te, powielające się w sensach sytuacje — spina postać Heleny Sulimy w roli Racheli, którą kreowała zarówno w prapremierze krakowskiej, jak

²⁴ Sulima jest tutaj nie tylko okazjonalną adresatką konwencjonalnej dedykacji — ale jedną z postaci utworu!

²⁵ Równocześnie stylizacja tego balu wyraźnie nawiązuje do *Oziminy* Berenta (zwracałem na to uwagę w: *Wokół „Karmazynowego poematu” [...]*, s. 472). Rozhukany mazur, obsesyjnie eksponowany motyw wydekoltowanego biustu, otwarcie okna na odgłosy krzyków ulicy, obrazy nędznego tłumu kontrastujące z obrazem balu — wszystkie te elementy wyraziście zbliżają *Piłsudskiego* i *Oziminę*. *Wesele* mówiło o Krakowie, *Ozimina* — o Warszawie tego samego mniej więcej czasu.

i w premierze warszawskiej w teatrze „Rozmaitości”. Jak misternie i wielostronnie przemyślany to dobór realiów!

Wesele na nowo się powtarza, złoty róg się nie odnalazł, przywódca, który mógłby nadać społeczeństwu polskiemu charakter i ukierunkować jego działania — jest znów nieobecny. Sulima — by sparafrazować słowa poety z jego komentarza do *Piłsudskiego* — grając w wierszu Lechonia rolę Racheli „dograła się do beznadziejnego smutku”. Tak jak poeta w finale wiersza „dopisał się” do rozpacz, „pisał z rozpaczą i w rozpacz”.

Karmazynowy poemat: otwarty rozpacziwym akordem *Herostratesa*, zamknięty rozpacziwym akordem *Piłsudskiego*. Najbardziej dramatyczny, najbardziej dojmujący poemat o Warszawie przedniepodległościowych lat 1916—1918.

Ireneusz Opacki

Sosnowiec, 7—11 listopada 1983

KIEDY LECHOŃ NAPISAŁ „PIŁSUDSKIEGO”?
W ODPOWIEDZI PROFESOROWI IRENEUSZOWI OPACKIEMU

I

Istota różnicy zdań między Panem Profesorem Ireneuszem Opackim a mną sprowadza się właściwie do odmiennych odpowiedzi na jedno, ale zasadnicze pytanie: kiedy powstał *Piłsudski*? Jeszcze za czasów Rady Regencyjnej czy dopiero po odzyskaniu niepodległości, a więc przed czy po 11 listopada? Powtórzę własne słowa: „Rozwiązanie tego problemu daje klucz interpretacyjny do całego wiersza”¹. To samo zresztą twierdzi w swej polemice prof. Opacki: „Jest to więc spór dla utworu zasadniczy, bo decydujący o sposobie jego rozumienia”.

Przyjrzyjmy się zatem tej sprawie *sine ira et studio*.

1. Istnieją dwa świadectwa samego Lechonia o czasie napisania *Piłsudskiego*. o. Jedno prof. Opacki przytacza w swej replice, o drugim nie wspomina, a więc nie jest mu znane. Z pierwszego wynika, że *Mochnickiego* i *Piłsudskiego* napisał w 1918 r. „z rozpaczą i w rozpacz”, która nie opuszczała go po napisaniu obu wierszy, kiedy to „dopisał się do beznadziejnego smutku”. Notatka Lechonia nie zawiera żadnej informacji, kiedy to mianowicie było w 1918 r. — zimą? wiosną? latem? jesienią? Wydawałoby się zatem, że skala dociekań może być bardzo obszerna: obejmuje cały rok.

Ale rok 1918 utrwalił się w narodowej świadomości przede wszystkim jako rok zrzucenia pęt niewoli. Jeszcze dzisiaj, gdy mówimy „rok 18”, bez bliższych dat lub miesięcy, mamy na myśli te końcowe półtora miesiąca roku, gdy Polska była już wolna i niepodległa, stosując wtedy typową figurę retoryczną: synekdochę — *totum pro parte*. Jak Mickiewicz apostrofę „O roku ów” odnosił nie do całego przecież roku 1812, lecz jedynie do oworoczonej wiosny i lata, tak i Lechoń pisząc: „w 1918 r.”, określał w ten sposób jedynie najważniejszą część tego roku — tygodnie po odzyskaniu niepodległości, rozciągając je także na początek 1919 roku.

Nie jest to rozumowanie „naciągane”, gdyż drugi zapis na ten temat w *Dzienniku* Lechonia sprawę ostatecznie rozstrzyga:

„To już 34 lata upłynęło od owego dnia, kiedy Polska stała się wolna, kiedy

¹ J. A. Kosiński, *Wokół „Piłsudskiego” w „Karmazynowym poemacie”*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 309.