

Józef Adam Kosiński

Kiedy Lechoń napisał "Piłsudskiego"? : w odpowiedzi profesorowi Ireneuszowi Opackiemu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/3, 416-426

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.

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 rozpaczliwym akordem *Herostratesa*, zamknięty rozpaczliwym 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.

spełniło się to, co było zarazem marzeniem, najnamiętniejszą żądzą mej młodości i zdawało się szczęściem niedościgłym, proroctwem, którego wypełnienia byliśmy niegodni doczekać. Pamiętam wieczór 10 listopada 1918, kiedy wyszły dodatki nadzwyczajne o abdykacji Wilhelma. Byłem wtedy w Teatrze Polskim na *Cyruliku Sewilskim*. Lulek Schiller, grający za kulisami na jakimś szpinecie melodię Lully i stare berżeretki, nagle zagrał *Marsylianke*, zakazaną przez Niemców, którzy przecież uprawiali polskie hymny. Ta chwila miała w sobie coś z *Nocy listopadowej* — była w tonie naszej wielkiej legendy, w której nie można było oderwać poezji od historii. Następnego dnia Piłsudski był już w Warszawie i widziałem, jak go niesiono na ramionach przed Pałacem Radziwiłłowskim, później były jakieś mroczne dni, bolszewickie strzały na ulicach, kiereńszczyzna lubelska, którą trzeba było wziąć w ręce, co Stary i zrobił, chodziłem parę dni z karabinem, później, gdy miało z naszej legii studenckiej być prawdziwe wojsko — zwolniono mnie po obrzydliwym dniu w Cytadeli. Byłem już chory i rozwalonymi nerwami pisałem dwa ostatnie wiersze *Karmazynowego poematu* i *Rzeczpospolitą Babińską* — byłem nieprzytomny z emocji i po prostu chory. Pamiętam fakty, nie pamiętam uczuć tamtych miesięcy. Ale kto je przeżył, tego nikt i nic nie przekona, że są rzeczy niemożliwe. Gdy byłem dzieckiem, niepodległość Polski była właśnie rzeczą najniemożliwszą. I widziałem — gdy stawała się ciałem”².

Po lekturze tego fragmentu — świadectwa samego autora — data napisania *Piłsudskiego* nie powinna już chyba budzić wątpliwości i kontrowersji. Można jednak przywołać i inne argumenty przemawiające za datowaniem *Piłsudskiego* na dni po odzyskaniu niepodległości.

2. Istnieją co najmniej trzy drukowane (piszę „drukowane”, bo jak z przypisu 5 *Sporu o realia* [...] wynika, prof. Opacki nie uznaje źródeł nie opublikowanych) świadectwa, że interesujący nas wiersz powstał dopiero po odzyskaniu niepodległości: Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego i Zygmunta Serafinowicza. Pierwsi dwaj twierdzą, że w *Piłsudskim* opisany jest nastrój pierwszych dni wolności, z czego wynika, że wiersz nie mógł być napisany, zanim ta wolność i niepodległość nie stały się faktem; trzeci, starszy brat Lechonia, pisze dosłownie: „autor [tj. I. Opacki] 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.”³ Na temat wartości czy wiarygodności dwóch pierwszych świadectw prof. Opacki nie wypowiada się, trzecie traktuje jako „mało wiarygodne”. Dlaczego? nie wiadomo. Ja zaś sądzę, że wszystkie trzy są bardzo wiarygodne, i na tym osądzie oparłem swój artykuł. W końcu to Iwaszkiewicz, Wierzyński, Serafinowicz przeżywali nastroje późnej jesieni 1918, a nie my, którzy mozolnie odtwarzamy je z dzieł historycznych i pamiętników ludzi te tygodnie przeżywających. Poza tym kim są owi świadkowie? — dobry (wówczas) kolega, przyjaciel oraz brat. Czyżby wszyscy trzej zupełnie nie orientowali się w chronologii twórczości Lechonia? Sądzę, że świadectwu takich osób można zaufać, przynajmniej aż do chwili gdy ktoś udowodni, że wszyscy trzej mylili się.

3. Jak wiadomo, 29 listopada 1918 odbył się pierwszy inauguracyjny wieczór Picadora, na którym Lechoń czytał *Mochmackiego*. Dlaczego właśnie *Mochmackiego*, kiedy — w 17 dni po odzyskaniu niepodległości i 18 dni po powrocie Komendanta z Magdeburga — bardziej *à propos* i na czasie byłby przecież *Piłsudski*? Dlaczego Helena Sulima, która kochała „poezję, teatr i Polskę”, była zdecydowaną admiratorką Brygadiera i jednocześnie protektorką w świecie artystycznym

² J. Lechoń, *Dziennik*. T. 2. Londyn 1970, s. 539—540.

³ Kosiński, *op. cit.*, s. 312.

Lechonia, nie namówiła go, aby raczej czytał wiersz poświęcony Piłsudskiemu? Dlaczego Lechoń, tak przecież czuły i wrażliwy na wszelkie aktualne wydarzenia — a popularność Naczelnika sięgała wówczas szczytu — sam nie wpadł na pomysł, aby odczytać *Piłsudskiego* sprawiając jednocześnie przyjemność Sulimie, której wiersz jest dedykowany? Na wszystkie te pytania tylko taka może być odpowiedź: Lechoń nie zainaugurował działalności picadorczyków *Piłsudskim* i nie mógł jej zainaugurować wierszem pod tym tytułem, gdyż wiersz taki wówczas — 29 listopada 1918 — jeszcze nie istniał. Nie było go. Nie został jeszcze napisany. Ergo — powtarzam słowa Zygmunta Serafinowicza — Lechoń „*Piłsudskiego* napisał już po listopadzie 18 r.”

4. Daty pierwodruków wierszy, z których później poeta ułożył *Karmazynowy poemat*, mogą z pewnym prawdopodobieństwem wyznaczyć kilka okresów twórczości poetyckiej Lechonia. Można też traktować je jako przybliżoną wskazówkę o czasie powstania poszczególnych utworów.

Pierwszy powstał *Polonez artyleryjski*, napisany „latem 1916 r.”, z pewnością po 6 lipca, czyli po bitwie pod Kostiuchnówką, którą opisuje; wydrukowany w „*Pro arte et studio*” nr 4 (październik—listopad).

Potem, od daty druku tego wiersza, rok milczenia i trzy wiersze — *Herostrates*, *Duch na seansie*, *Jacek Malczewski* — opublikowane kolejno w listopadzie, grudniu 1917 i styczniu 1918⁴. Po kilku następnych miesiącach przerwy *Sejm* w lipcu 1918⁵ i dopiero w styczniu 1919 *Piłsudski* i w lutym *Mochnacki*⁶.

W świetle tych danych bibliograficznych twierdzenie prof. Opackiego, iż „Wiersze, które złożyły się na *Karmazynowy poemat* [...], ukazywały się w bliskich sobie numerach czasopisma” — jest niezbyt precyzyjne. „Bliskie sobie numery czasopisma” dzielą bowiem trzy przerwy: pierwsza — roczna; druga — 5-miesięczna; i ostatnia — też 5-miesięczna.

Do tego ukazywały się one w trzech zupełnie odmiennych rzeczywistościach historycznych: *Polonez artyleryjski* powstał i został wydrukowany, gdy Legiony Piłsudskiego stały jeszcze twardo u boku najjaśniejszych cesarzy Austrii i Niemiec; *Herostrates*, *Duch na seansie* i *Jacek Malczewski* ukazały się, kiedy jest już po kryzysie przysięgowym, Piłsudski osadzony jest jako więzień w Magdeburgu i odbyła się już intromisja Rady Regencyjnej; *Sejm*, gdy jest już po uchwale (3 czerwca 1918) Anglii, Francji i Włoch w sprawie przywrócenia niepodległości Polsce z dostępem do morza; wreszcie *Piłsudski* i *Mochnacki*, gdy Polska jest wreszcie wolna i niepodległa.

I właśnie w związku z tym ostatnim faktem rodzi się pytanie: dlaczego poeta uznał za stosowne w styczniu 1919 ogłaszać drukiem wiersz opisujący przebrzmiałe już sytuacje, nastroje i emocje epoki Rady Regencyjnej czy też, szerzej, epoki rządów Beselera? Piłsudski jest już *in persona sua* w odrodzonej Polsce, jest Naczelnikiem, głową państwa, naczelnym wodzem, a Lechoń właśnie w tym czasie, ni z tego, ni z owego, publikuje wiersz tak scharakteryzowany przez prof. Opackiego: „wiersz [...] o nieobecności bohatera. Nieobecności dotkliwie wyczuwalnej [...], wiersz o skutkach tej nieobecności dla świata [...], który skutek tej nieobecności się rozpada, rozбивa na obrazy-atomy, z których każdy w innym kierunku podąża [...]”.

Oto do czego prowadzi niezwracanie uwagi na realia chronologiczne! Poeta, którego osobowości cechą charakterystyczną było bardzo silne, emocjonalne przeżywanie aktualności i włączanie jej w swą twórczość, nagle nie dostrzega zasad-

⁴ „*Pro arte et studio*”, z. 7—8 (1917) i z. 9 (1918).

⁵ *Jw.*, z. 12 (1918).

⁶ „*Pro arte*” 1919, z. 1 (ogólnego zbioru: 16) i z. 2 (17).

niecej rozbieżności między wymową swego wiersza, opisującego (jakoby) nieobecność Piłsudskiego, a rzeczywistością historyczną, w której wiersz jest opublikowany. Pozwolę sobie sparafrazować słowa swego Adwersarza: „Ponieważ uważam” Lechonia za poetę i człowieka arcyinteligentnego, „uwierzyć mi w to tak bardzo, bardzo trudno, że wręcz nie mogę”.

5. Skoro prof. Opacki odrzuca świadectwo Zygmunta Serafinowicza, iż na powstanie *Piłsudskiego* „na pewno w jakimś stopniu wpłynął [...] pogrzeb [...] Julka Kamlera”, z czego wynika, iż wiersz powstał dopiero po 14 stycznia 1919 — pomijam ten argument, niewygodny dla prof. Opackiego. Przytoczone przeze mnie pozostałe świadectwa i argumenty dostatecznie wymownie i przekonująco dowodzą, że Lechoń *Piłsudskiego* napisał już w wolnej Polsce.

II

Prof. Opacki zna przypomniane przeze mnie fakty zapewne lepiej ode mnie. Jakież z nich wyciąga wnioski? Trzeba przyznać, że żadne. Zwraca mi jedynie uwagę: „w szkicu *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia* na temat czasu powstania wiersza Lechonia nie wypowiadał się w ogóle (co jest niewątpliwie luką w mojej argumentacji)”. Chętnie przyznaję, że tak jest w istocie. Rzeczywiście, prof. Opacki w rozprawie *Wokół „Karmazynowego poematu” [...] nie interesował się czasem powstania *Piłsudskiego*, lecz rzeczywistością historyczną, do której wiersz się odnosi, czyli — jak utrzymuje prof. Opacki — intromisją Rady Regencyjnej. Rozprawa przy tym jest tak frapująca, argumentacja tak przekonująca, że czytelnik nie widzi potrzeby zapytania: „A kiedy to właśnie został napisany *Piłsudski*?” Odnosi wrażenie, podkreślam, odnosi wrażenie, że *Piłsudski* to wiersz niemal reportażowy, aktualny, tworzony na gorąco wkrótce po opisywanej w nim uroczystości.*

Obecnie, po 17 latach, prof. Opacki dostrzega konieczność — czy pod wpływem mego artykułu? — określenia czasu powstania wiersza. Wyjaśnieniu tej kwestii poświęca cały 4 rozdział swego *Sporu o realia [...]*, przyjmując, że wiersz powstał w r. 1918, ale ani dnia później, a nawet z pewnością nie po 11 listopada. Wprawdzie *Mochnacki* — przyznaje prof. Opacki — przedstawiony był publicznie po raz pierwszy 29 listopada tegoż roku i „jeśli Lechoń napisał, że tworzył *Piłsudskiego* w tym samym czasie i w tym samym stanie ducha, co *Mochnackiego* — to można mu zawierzyć”, ale z tego wynika tylko tyle, że oba wiersze powstały przed 11 listopada 1918, a więc jednak przed odzyskaniem niepodległości. Nie wnिकam w argumentację za tą tezą. Aż stalinizm 1951 r. musiał wezwać prof. Opacki na pomoc, że to niby po latach Lechoń dostrzegł taką wyraźną analogię: „beznadzieja i rozpacz” w Królestwie Polskim pod rządami Beselera, „beznadzieja i rozpacz” w Polsce okresu stalinowskiego. „Wszystko to być może, lecz...” przy takim datowaniu wiersza czas między jego powstaniem a intromisją Rady Regencyjnej wydłużył się niepokojąco — wynosi teraz od 3 do 13 miesięcy — od października 1917 do okresu między styczniem a 11 listopada 1918. Gdzież aktualność Lechoniowego wiersza?

Wiadomo, że Lechoń miał bardzo dobrą pamięć, także wzrokową. A więc od biedy można się zgodzić, że opis parady wojskowej „wiernie odpowiada przebiegowi uroczystości intromisyjnej”⁷ — jak twierdzi prof. Opacki — chociaż od tego faktu upłynęło już sporo miesięcy. Ale postępując konsekwentnie trzeba przyjąć z kolei, że jedno z najsilniejszych przeżyć 18-letniego Lechonia spowodowane było

⁷ I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4, s. 445, przypis 28.

obejrzeniem przezeń w dniu 17 października 1917 przejazdu regentów w powozach, w otoczeniu ułanów i piechoty na trasie od bramy Zamku Królewskiego do katedry Św. Jana. Ten przejazd na odcinku długości 100—150, no, maksimum 200 metrów, takie potężne, silne i długotrwałe wywarł wrażenie na Lechońiu, tak wrył mu się w pamięć, świadomość i podświadomość, że po upływie co najmniej 3 miesięcy, a może raczej roku, skonkretyzował się — wiernie! — w ostatnim obrazie arcywiersza. Czy to możliwe? Możliwe, ale ja śmiem w to powątpiewać, ponieważ znana jest reakcja Lechonia na inne, podobne wydarzenie zaaranżowane przez okupantów, a mianowicie na akt 5 listopada 1916. Lechoń w 1950 r. opisał to wydarzenie w następujących słowach:

„5 listopada — pamiętam jak w 1917 [*sic!* — charakterystyczna pomyłka: po latach Lechoń akt 5 listopada lokuje na rok powstania Rady Regencyjnej. Widocznie utrwalił się w pamięci jako wydarzenie tego samego gatunku, kalibru i znaczenia — przyp. J. A. K.] staliśmy na dziedzińcu uniwersytetu czekając na ogłoszenie niepodległości. Dzisiejszy Światopolowy Lenartowicz i paru jeszcze kolegów w białych czapkach poszło ze sztandarem na salę, na której Beseler i Kuk mieli odczytać nie znany nam akt, stwierdzający o tym, że Niemcy liczą się z Polską i zapowiadają, po fałszywej, prawdziwej wolności. Postanowiliśmy, że nie będziemy manifestować, dokąd Lenartowicz, panna Niedźwiecka i bodajże Katelbach nie zejda na dół i nie powiedzą nam, co odczytany manifest zawiera. Zanim zdolali się oni wydostać z przepelnionej sali — już wzniesiono po raz pierwszy od stu lat sztandar polski na Zamku, zagrano *Boże, coś Polskę* i na balkonie zjawił się Bogu ducha winny i przekonany o naszym szczęściu Beseler, oczekując na wiaty. A my nic. Wtedy Hutten-Czapski, nasz kurator, dla którego był to na pewno największy dzień w jego życiu, przybrany na tę okazję w swoją wspaniałą futrzaną czapę, z trupią głową podbiegł do nas i nic nie rozumiejąc, ale łamiąc ręce z rozpaczą wołał: „Co to jest? Zostało urządzone *Boże, coś Polskę*, a panowie nie śpiewają”⁸.

Wieczna polska niesubordynacja. Okupanci ogłosili wolność, a nikt nie chciał śpiewać pod ich dyktando. Wkrótce też powszechnie powtarzano: „Ni z tego, ni z owego / Mamy Polskę od piątego”.

Sceptyczny wobec faktu ogłoszenia rzekomej niepodległości, Lechoń w rok później intromisję Rady Regencyjnej przeżył tak głęboko, że po upływie kilku następnych miesięcy „wiernie odtworzył jej przebieg”. Tak sądzi, czy też mniema prof. Opacki. Musi tak mniemać, skoro nie wycofuje się z tezy, iż Lechoń w swym wierszu opisał właśnie intromisję, wręcz przeciwnie, podtrzymuje ją nadal.

III

Dlaczego prof. Opacki wbrew przytoczonym przeze mnie argumentom i świadectwom, znanym mu doskonale, nie bacząc na mało prawdopodobne sytuacje wynikające z jego koncepcji, tak uporczywie obstaje przy tezie, że Lechoń napisał *Piłsudskiego* przed 11 listopada 1918? Istnieją — jak sądzę — dwie tego przyczyny.

Po pierwsze: jeśli *Piłsudski* powstał dopiero po odzyskaniu niepodległości, to cała kunsztowna, błyskotliwa konstrukcja interpretacyjna prof. Opackiego, powtórzona, pogłębiona i rozbudowana w *Sporze o realia [...]*, leży w gruzach. Prof. Opacki z całą pewnością zdaje sobie z tego sprawę.

Po drugie i ważniejsze. Drugą przyczynę upatruję w toku postępowania ba-

⁸ Lechoń, *Dziennik*, t. 1 (Londyn 1967), s. 380.

dawczego i wnioskowania przyjętego przez prof. Opackiego. Przedstawię je w maksymalnym skrócie.

Opis parady wojskowej w *Piłsudskim* musi dotyczyć intromisji Rady Regencyjnej, gdyż „dość skrupulatne przeszukiwanie źródeł nie pozwoliło stwierdzić, że listopadowa Warszawa 1918 r. oglądała taką ułańską i katedralną paradę”⁹. (Oglądała, oglądała, ale w 2 miesiące później, aż dwie). Wobec tego — rozumuje prof. Opacki — także cały wiersz odnosi się do epoki rządów Rady Regencyjnej i wiernie odtwarza jej realia — ówczesne wypadki polityczne, ale przede wszystkim nastroje społeczne i stan ducha samego poety rozdarty między nadzieją a rozpaczą. Skoro tak jest, to autorzy świadectw, że wiersz powstał po odzyskaniu niepodległości, mylą się. Albo dlatego, że wiersza nie zrozumieli (Iwaskiewicz, Wierzyński), albo dlatego, że są „mało wiarygodni” (Zygmunt Serafinowicz). Wszelka zatem — wnioskuje prof. Opacki — dyskusja z ich poglądami jest bezprzedmiotowa, bo przecież zostało udowodnione, że *Piłsudski* odnosi się do rzeczywistości historycznej okresu Regencji i czas jego napisania również musi być bliski temu okresowi.

Nadszedł więc moment, o którego możliwości nadejścia napisałem wcześniej — zostało udowodnione, że wszyscy trzej świadkowie mylą się. Wszelkie inne argumenty za powstaniem wiersza po 11 listopada w tej sytuacji również nie mają żadnego znaczenia.

Rozumowanie to jest całkowicie poprawne i nic mu od strony formalnej zarzucić nie można (chyba tylko tyle, że niebezpiecznie zbliża się *ad circulum vitiosum*). Dlatego prof. Opacki nie ma zamiaru od niego odstąpić.

I sprawa datowania wiersza przestałaby istnieć, gdyby nie to, że nie ma potrzeby odrzucania źródłowych przekazów Iwaskiewicza, Wierzyńskiego i Z. Serafinowicza. Przeciwnie — pozostając z nimi w zgodzie, można wykazać, że realia *Piłsudskiego* wiernie odnoszą się do realiów rzeczywistości historycznej w Warszawie wkrótce po odzyskaniu niepodległości. Udowodnieniu między innymi tej tezy poświęcony jest artykuł *Wokół Piłsudskiego w „Karmazynowym poemacie”*, skrytykowany przez prof. Opackiego. Każdy, kogo to zainteresuje, może ten artykuł przeczytać i wyrobić sobie własne zdanie na kontrowersję wokół daty napisania *Piłsudskiego*.

Nie będę łamał rąk w rozpaczy, jeśli ktoś kiedyś udowodni, że to ja nie mam racji, bo w naukach humanistycznych, jak wiadomo, nie ma prawd niepodważalnych i ostatecznych. Obowiązuje za to zasada: nie lekceważyć świadectw źródłowych.

IV

A teraz jeszcze kilka uwag i odpowiedzi na różne zastrzeżenia wysunięte przez prof. Opackiego w stosunku do mego tekstu.

Prof. Opacki zarzucił mnie taką lawiną informacji o balach, rautach, potańcówkach i zabawach odbytych w Warszawie między czerwcem a początkiem grudnia 1917, że — cóż robić — poddaję się. Razem z prof. Opackim uroczystie między bajki wkładam własne słowa: „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”.

Przy okazji prof. Opacki poucza mnie, że „wiersz Lechonia [...] ani słowem nie napomyka o wojnie”. Otóż to! to woda na mój młyn, to potwierdza moją koncepcję

⁹ Opacki, *op. cit.*, s. 445.

odczytania i datowania wiersza — z grubsza biorąc, już po wojnie. Dla prof. Opackiego brak w wierszu wzmianki o wojnie to dodatkowy argument, że *Piłsudski* dotyczy okresu, kiedy wojna jeszcze się toczyła. Nie żartuję — tak jest napisane.

Z powodzi cytatów z mej rozprawy, pro- i kontrargumentów, wniosków i podsumowań dokonanych przez prof. Opackiego w rozdziale 2 *Sporu o realia* [...] wydobywam — chyba poprawnie — następujące zarzuty prof. Opackiego.

Przede wszystkim czynię „pogrzeb obiektem przeżycia lirycznego, czynnikiem kształtującym nastroje wyrażone w tekście” i jednocześnie w miejscu, gdy Lechoń pisze z ironią „Lansjery-bohaterzy”, pogrzeb traktuję (ale tylko i jedynie w tym miejscu — J. A. K.) jako liryczny temat wiersza (nie mam zamiaru zaprzeczać — prof. Opacki trafnie to ujął); innym razem sprowadzam pogrzeb do roli bodźca zewnętrznego (zgadzam się, tak właśnie go traktowałem — jako jedno ze źródeł przeżyć Lechonia, czyli inaczej mówiąc, jako „czynnik kształtujący nastroje wyrażone w tekście”); to znów piszę o „kontaminacji realiów i obrazów co najmniej dwóch, jeśli nie więcej, o różnym charakterze, uroczystych parad wojskowych” (i tu się zgadzam — napisałem „kontaminacja” i słowa tego nie wycofuję). O co więc w końcu chodzi w tych zarzutach? Otóż w ten sposób „rozmyłem” „wyrazistość sensu komentowanego obrazu”. O dziwo, i to się zgadza. Bo sędzę, że sens tego obrazu jest właśnie niewyraźny, niejednoznaczny. I, o dziwo, identyczną opinię, tym razem o emocjach zawartych w tym samym obrazie, wyraża prof. Opacki: „Suma określonej w tym fragmencie emocji staje się wieloznaczna, wewnętrznie sprzeczna”¹⁰. O cóż więc pretensje prof. Opackiego? Czy o to, że rozmywając „wyrazistość sensu komentowanego obrazu” — poparłem tym samym jego sprostowanie o wieloznaczności i wewnętrznej sprzeczności emocji zawartych w tym samym fragmencie wiersza? Może, po prostu, prof. Opacki nie życzy sobie takiego jak ja sojusznika?

Prof. Opacki pyta dalej: czy można „obraz poetycki [parady wojskowej w końcowej partii *Piłsudskiego*] odczytać jako kontaminację obrazu intromisji i obrazu pogrzebu?” To zgola nowe postawienie kwestii. Obraz według mnie jest kontaminacją i stawiam tu kropkę. Po cóż więc jeszcze go odczytywać jako kontaminację? Czy nie zakłóci to percepcji utworu? Ale, być może, jest tu jakieś nieporozumienie terminologiczne? Nie jestem polonistą i nie orientuję się w subtelnościach polonistycznego warsztatu badawczego.

Ale prof. Opackiemu idzie w rzeczywistości o to, że w obrazie parady wojskowej nie ma elementów typowo funeralnych, jak trumna, wieńce, czarne szaty liturgiczne i żałobna muzyka. Dodam także, że nie ma powozów wiozących regentów. A może powinny być, skoro obraz ten odtwarza jakoby wiernie przebieg intromisji. Ale są tańczące konie, długie szeregi piechoty i wiwatujący tłum, który w relacji Zygmunta Serafinowicza krzychał na pogrzebie „Niech żyje Wojsko Polskie”, a w przytoczonej przez prof. Opackiego relacji z intromisji wznosił okrzyki na cześć Piłsudskiego. Te zaś elementy mogą pochodzić zarówno z pogrzebu, jak i intromisji. O nich myślałem pisząc o kontaminacji. Dziwi mnie, doprawdy, że muszę to wyjaśniać, jak również sam pomysł roztrząsania zagadki, dlaczego w skontaminowanym obrazie parady wojskowej księża nie paradują w czarnych kapach pogrzebowych.

Przy okazji chciałbym sprostować twierdzenie prof. Opackiego pouczającego mnie: „W obrzędowości katolickiej pogrzeb należy do obrzędów — by tak rzec — najsilniejszych. Gdy odbywa się w największe nawet święta kościelne — nie używa się szat liturgicznych w kolorze właściwym danemu świętu, lecz zawsze szat litur-

¹⁰ *Ibidem*, s. 444.

gicznych pogrzebowych”. To nieprawda. Jest akurat na odwrót. Nie ma i nie było takiego pogrzebu, który mógłby „przyćmić” święto najzwyczajszej niedzieli, gdyż prawo zwyczajowe zaleca, aby pogrzebów nie odbywać w niedzielę i święta, a już zupełnie wyklucza je w święta I lub II klasy¹¹. Najwspanialszy pogrzeb w odrodzonej Polsce, czyli pogrzeb właśnie bohatera omawianego wiersza, odbył się w czwartek i piątek (w Warszawie), i sobotę (w Krakowie). Jeśli gdzieś na wsi odbywają się pogrzeby w niedzielę, to tylko w tzw. „niedziele zwykłe”; jeśli poprzedza je msza za duszę nieboszczyka, to wymieniany jest on tylko w *commemoratio mortuorum*, a msza odprawiana jest zawsze w kolorze szat danego okresu liturgicznego, nigdy w kolorze czarnym. W święta używano koloru czarnego tylko na mszy św. w Dzień Zaduszny oraz w Wielki Piątek, w którym obowiązywał ryt zdwojony I klasy. Dodam jeszcze, że msza żałobna, tzn. w czarnym kolorze i z odpowiednim tekstem liturgicznym, nie może być odprawiana ani w żadną niedzielę, ani w jakiegokolwiek święto kościelne.

Rozdziały końcowe (5, 6 i 7) *Sporu o realia* [...] poświęca prof. Opacki argumentom świadczącym, że *Piłsudski* odnosi się do realiów okresu rządów Beselera i Rady Regencyjnej, powtarzając częściowo argumentację sprzed 17 lat, ale dodając i nową, oraz rozważaniom nad *Karmazynowym poematem* jako całością wypowiedzi poetyckiej Lechonia. Ładunek myśli, ciekawych propozycji interpretacyjnych i efektownych sformułowań zawartych w tych rozdziałach jest tak ogromny, że gdybym podjął tylko te wątki, które z mojego punktu widzenia są dyskusyjne, moja odpowiedź przekroczyłaby swą objętością *Spór o realia* [...], tak jak tenże jest znacznie obszerniejszy od mego artykułu. Ograniczę się więc jedynie do zasygnalizowania jeszcze trzech dyskusyjnych problemów.

Pierwszy z nich to sprawa owej rozpacy, beznadziei i smutku, którymi przeponony był Lechoń, gdy pisał *Mochmackiego* i *Piłsudskiego*. Prof. Opacki wyklucza, aby taki stan ducha możliwy był u Lechonia po odzyskaniu niepodległości, choć przyznaje, że „nie ustabilizowana jeszcze sytuacja Polski dawała zapewne co bardziej świadomym Polakom powody do niepokoju o przyszły jej los”, co było jedną z tez mojego szkicu. „Rozpacz i beznadzieja” pasuje — według prof. Opackiego — tylko do okresu rządów Beselera. Jest to — jak sądzę — spojrzenie dość jednostronne, bo wywodzące „rozpacz i beznadzieję” Lechonia jedynie z ówczesnych wydarzeń i stosunków politycznych. Sądziłem analogicznie w styczniu 1982, gdy pisałem *Wokół „Piłsudskiego”* [...]. Od tego czasu zdażyłem jednak przeczytać czterysta kilkadziesiąt zachowanych listów członków bliskiej i najbliższej rodziny Lechonia i zapoznać się z innymi dokumentami i sądzę, że ogromny wpływ na stan psychiczny Lechonia miały nie tylko wypadki polityczne, ale także głęboka przepaść pokoleńowa między nim a jego rodzicami, co było źródłem wielu napięć i udręk dla obu pokoleń, Lechoniowe komplikacje z własną duszą i ciałem, nieodgadnione tajemnice twórczości („nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktandem tajemnych, gnębiących go potęg” — to dalszy ciąg cytatu z *Dziennika* mówiący o okresie pisania *Mochmackiego* i *Piłsudskiego*) i wreszcie, nade wszystko, wrodzone predyspozycje Lechonia do smutku bez powodu i sprzyjających okoliczności.

Pisze o tym sam Lechoń w r. 1951: „W radio grano *Noc petersburską* Rubinsteinowa, która przypomniała mi zamierzchłe czasy [...] i moje wtedy dziecinne rozpacz bez powodu, od których zaczęły się moje wiersze”¹². Zygmunt Serafinowicz mawiał o swym młodszym bracie, czyli Lechoni, u

¹¹ Zob. A. J. Nowowiejski, *Ceremoniał parafialny*. Wyd. 5. T. 1. Płock 1916, s. 185; t. 2, s. 75.

¹² Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 75. Podkreśl. J. A. K.

iz był on „do bebeczków smutny”¹⁸. Świadczy o tym także wiersz *Stare Miasto*, opublikowany z autografu dopiero w r. 1979, we fragmentach przedrukowany w moim szkicu. Jest bezbrzeżnie, beznadziejnie smutny, wieje z niego rozpacz i przerażenie — a kiedy był napisany? Około r. 1920, więc na pewno po odzyskaniu niepodległości, przeznaczony zaś dla ówczesnej narzeczonej Lechonia. Nie trzeba zatem było Lechoniowi bodźców ze strony wydarzeń politycznych, aby popadać w chandrę i „dopisywać się do beznadziejnego smutku”. Teza prof. Opackiego, że rozpacz i smutek mogły ogarnąć Lechonia tylko w okresie Rady Regencyjnej i tylko pod wpływem wypadków politycznych, jest wobec powyższych faktów tezą co najmniej kontrowersyjną, jeśli nie — po prostu — fałszywą.

Następna sprawa, do której chciałbym dorzucić swoje trzy grosze, to zagadnienie kompozycji *Piłsudskiego* i jego — jako osoby — rzekomej nieobecności w wierszu.

Prof. Opacki stwierdza, że *Piłsudski* odróżnia się od pozostałych wierszy *Karmazynowego poematu* „brakiem jedności opisywanej sytuacji, brakiem jedności miejsca, brakiem — bohatera”. Obawiam się, że jest to konstatacja powierzchowna i nie przemyślana do końca.

Zacznijmy od sprawy najprostszej — jedności miejsca. Wszystkie obrazy wiersza dzieją się niewątpliwie w jednym miejscu na mapie Polski — w Warszawie, i to na stosunkowo niezbyt wielkim jej wycinku topograficznym: na Starym Mieście, na kilku wielkich ulicach (Krakowskim Przedmieściu? Nowym Świecie?) oraz koło katedry. Pisałem o tym w swoim szkicu. Szkoda, że uszło to uwagi prof. Opackiego, który zresztą sam podkreśla i akcentuje „warszawskość” wierszy Lechonia.

Wprawdzie mój Adwersarz nie sygnalizuje w *Piłsudskim* braku jedności czasu, ale dla porządku przypatrzmy się i tej sprawie. Wiersz zaczyna się godziną przedświt, aby poprzez „świt różowy” zakończyć się „mroźnym rankiem”. Ileż to godzin mogło upłynąć w obrębie tych chronologicznych granic? Dwie, może trzy. Akurat tyle, aby zdążyć przejść przez Stare Miasto, wstąpić na kończący się bal, obejrzeć pochód manifestantów i przeżyć wszystkie emocje wywołane oglądaną paradą wojskową. W klasycznych dramatach, nie kwestionowana przez nikogo, jedność czasu przeważnie bywa dłuższa niż dwie, trzy godziny.

Jak dotąd, widać wyraźnie, że dwie klasyczne jedności: miejsca i czasu, w *Piłsudskim* zachowane zostały.

Wreszcie występuje — podobno — w tym wierszu „brak jedności opisywanej sytuacji”. „Rozbija się” bowiem ten wiersz na „obrazy-atomy, z których każdy w innym kierunku podąża”. Zgoda, wiersz rzeczywiście składa się — jak napisał Iwazkiewicz — „z luźnych obrazów”, rzeczywiście każdy z nich ma jakąś własną akcję, rzeczywiście każdy ma inną wymowę i odrębny sens, rzeczywiście, „każdy z tych obrazów w innym kierunku podąża”, jest ostro skontrastowany w stosunku do swego poprzednika lub następnika albo też do obu razem. Ale na ogół rzeczywistość nie tylko historyczna właśnie jest taka. Bo owe „luźne obrazy, „obrazy-atomy”, to nic innego jak różne aspekty, oglądy, różne przejawy tej samej rzeczywistości. Dopiero ich suma tworzy przybliżony obraz opisywanej sytuacji istniejącej w danej rzeczywistości historycznej. Nie potrzebuję chyba dodawać, że — według mnie — ta suma obrazów opisuje sytuację po odzyskaniu niepodległości. Lechoń popełniłby ogromny błąd rzeczowy i artystyczny, gdyby tę sytuację opisał w jednej tonacji. Byłoby to w niezgodzie i sprzeczności z ówczesnymi realiami — znów dodam — realiami po 11 listopada 1918.

¹⁸ T. Mazowiecki, *Pan Zygmunt z Lasek*. „Więź” 1972, nr 3, s. 132.

Skąd pewność, że te „luźne obrazy” to różne aspekty jednej rzeczywistości? Bo scala, łączy je w jedno, jednoczy, sumuje spojrzenie głównego bohatera wiersza. To przed jego — Piłsudskiego — oczami przesuwa się „Rachel w czerwonym szalu”, „z rąk tragicznym gestem”, Stare Miasto, konspiratorzy, bale, manifestacje i parada wojskowa. Jest to jego widzenie stolicy odrodzonego kraju. I to jego spojrzenie jest czynnikiem sprawczym jedności sytuacyjnej wiersza.

Kunsztowny jest to wiersz — jak dramat, oparty na trzech klasycznych jednościach.

Ale Piłsudskiego podobno nie ma w tym wierszu. Prof. Opacki sugeruje nawet „dotkliwy” jego brak. Rzeczywiście, nazwany jest tylko w tytule i pokazany jedynie w ostatnim wersie. Spójrzmy jednak na *Piłsudskiego* z punktu widzenia sztuki filmowej. Okaże się, że ten wiersz to idealny scenariusz małej etiudy filmowej, stosujący technikę „ostrych cięć w montażu”. Łatwo sobie wyobrazić film nakręcony ściśle według tekstu wiersza. Zaczynałby się tytułem — jak każdy film — a kończyłby się postacią Piłsudskiego w szarym mundurze i w maciejówce. Między tytułem a zakończeniem byłyby obrazy wiersza. I cóż by się okazało? Że podobnie jak w wierszu, ale być może jeszcze intensywniej, widz zasugerowany tytułem wciąż spodziewa się i czeka na postać tytułową. Wciąż na nią oczekuje i wciąż jej się spodziewa. A zatem bohater wciąż tkwi w myślach i świadomości widza (czytelnika). Ogląda obrazy, a wciąż myśli — kiedyż jego zobaczę? Jest więc ta postać stale w odbiorcy obecna. Jest bardziej obecna, niż gdyby pokazywano osobę bohatera w każdym kadrze (obrazie).

Zadziwiający wiersz! Postać tytułowa jest stale w nim obecna, choć w warstwie werbalnej jej nie ma — bo stale obecna jest w odbiorcy.

Piłsudski bez Piłsudskiego! Nie wątpię, że to omyłka interpretacyjna. Wiersz o rzekomej nieobecności Piłsudskiego (bo siedzi uwięziony w Magdeburgu — jak chce prof. Opacki) jest po prostu wierszem o tym, co — według poety — Piłsudski zobaczył w Warszawie, u progu niepodległości, po powrocie z Magdeburga.

I wreszcie, na zakończenie, jeszcze jedna sprawa. Pod koniec swego szkicu napisałem dosłownie tak:

„Dramat *Wesela* — brak społecznej wiary i woli, został ostatecznie przezwyciężony 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”.

Prof. Opacki, tak hojnie cytujący moje słowa, powyższy fragment sparafrazował po swojemu, dodając własny komentarz. Oto jego słowa:

„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«.

Jassssne! Każdego by zatkało”.

Panie Profesorze, ma Pan świętą rację — mnie też „zatkało”. Klnę się na Mnemozynę, Klio i Kalliope, że nigdzie nie napisałem, jakoby pochód wygłodniałych proletariuszy natknąwszy się po drodze na intronisję Rady Regencyjnej lub jakąkolwiek inną uroczystość z udziałem wojska, poleciał do kwaciarni, wykupił kwiaty i zaczął nimi obrzucać konnicę, piechotę i artylerię. A to właśnie usiłuje mi Pan wmówić. Nic takiego nie napisał również Lechoń. Pochód protestującego proletariatu to jeden z obrazów *Piłsudskiego*, parada wojskowa z wiwatującymi

tłumami to obraz następny. Są one kontrastowe, nie zachodzą na siebie ani wzajemnie się nie przenikają. Lepiej więc elementów jednego i drugiego obrazu nie mieszać ze sobą. Nie rozumiem, dlaczego prof. Opacki imputuje, że to ja połączyłem ze sobą elementy tych dwóch tak różnych obrazów wiersza Lechonia, tworząc — jak sam, i słusznie, stwierdza — obraz „surrealistyczny”.

Józef Adam Kosiński

Wrocław, 29 XI — 13 XII 1983