

Roman Loth

Lechoń, Mochnacki, historia

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 25-36

1988

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.

Roman Loth

LECHOŃ, MOCHNACKI, HISTORIA

„Czytanie — dla mnie to nie tylko uczenie się od wielkich — pisał Lechoń w *Dzienniku* 9 IX 1949 r. — to czasem po prostu szukanie byle gdzie iskry, od której zapala się myśl; jakiegoś jednego obrazu, faktu, wspomnienia, za którym pójdą asocjacje, albo pomysły, albo nawet rymy, jak kiedyś z jednej linijki w olbrzymiej książce o Mochnackim.”¹

Wiemy, co to za książka: Artura Sławińskiego *Maurycy Mochnacki, żywot i dzieła*, wydana we Lwowie w roku 1910 u Połonieckiego. Ujawnił to sam poeta przed mikrofonem Radia „Wolna Europa” w rozmowie o pisaniu wierszy, w której uczestniczył wraz z Kazimierzem Wierzyńskim i Józefem Wittlinem². Wzmianka, z której „poszły rymy”, zamykała się w jednym zdaniu wspomnianej biografii: „W Metz po raz pierwszy wystąpił Mochnacki na koncercie publicznym jako pianista i, jeśli wierzyć sprawozdaniu «*Courier de la Moselle*», oczarował słuchaczy swoją grą mistrzowską”³.

Trzeba niezwyklej wrażliwości odbiorczej i poetyckiej fantazji, aby to jedno, wcale nie najważniejsze zdanie wyłowić z toku żywej narracji o sprawach innych, przeczytać je w jego odrębności i niezależności, oczami wyobraźni ujrzyć wypełniony dźwiękiem, barwą i światłem obraz koncertowej sali. Obraz, który dzięki plastyce przedstawień, dramaturgii fabuły, wreszcie bogactwu znaczeń ukształtował się pod piórem Lechońa w jeden z najwspanialszych utworów polskiej poezji.

Mochnacki powstał w listopadzie 1918 r. Trzy lata wcześniej 16-letni Leszek Serafinowicz, uczeń siódmej klasy szkoły im. Emiliana Konopczyńskiego, napisał jednoaktowy obrazek dramatyczny *W noc jesienną*⁴, w którym jedną z ról przeznaczył bohaterowi swego późniejszego wiersza. A więc już wtedy postać ta interesowała poetę literacko. Można przypuszczać, że to z domowej tradycji Lechońa wyłoniła się sylwetka romantycznego trybuna powstańczej Warszawy; że to rozległe lektury przedwcześnie dojrzałego chłopca, opowieści matki o historii Polski, rodzinny kult zrywów listopadowych i styczniowych, radykalizm narodo-

wy ojca skierowały młodego wierszopisa ku Mochnackiemu. Jesienią 1915 r. inspiracje mógł nieść już i program szkolny, uwolniony od rusyfikacyjnych ograniczeń. Wiedza poety w tym zakresie w roku 1918 nie tylko Śliwińskiemu zawdzięczała swe źródła. (Wątpić jednak można, czy rozszerzyły ją lub uściśliły wykłady o romantyzmie Juliusza Klei-nera, których Lechoń słuchał na Uniwersytecie Warszawskim: zdaje się, że o Mochnackim mowy w nich nie było).

Iskrą jednak była wzmianka u Śliwińskiego. Za szczęśliwy zbieg okoliczności uznać należy fakt, że Lechoń nie znał prawdziwego przebiegu zdarzeń w Metz, choć mógł je poznać bez trudu. Gdyby bowiem sięgnął do źródeł, banalność sytuacji zapewne by tę iskrę ugasila. Ale uwiarygodnienie utworu nie wymagało prawdy faktów. Nie tylko w *Mochnackim*, ale i w bliskich mu chronologicznie wierszach, pisanych w dwu końcowych miesiącach 1918 r. — w *Piłsudskim* i *Pieśni o Mackensenie* — Lechoń ostentacyjnie lekcewał historyczne prawdopodobieństwo swych poetyckich wizji. Bo nie warstwa zdarzeń była w nich najważniejsza, lecz walory emocjonalne wspierające prawdę wypowiedzianych idei

*

Mochnacki jak trup bładzi siadł przy klawikordzie
I z wolna ją próbować akord po akordzie.

Dwa wersy otwierające utwór wyznaczają „romantyczność” jego przebiegu. „Romantyczność” intencjonalną, taką jaką chciał ją mieć poeta i jakiej zapewne oczekiwali czytelnicy. Ich wyobrażenia w tym zakresie sprowadzały się do niektórych atrybutów zewnętrzności, utrwalonych w postromantycznej już tradycji, zastygłych w stereotypy obyczaju czy motywu w licznych dziełach epigonów, Bładość należy do konwencji portretu romantycznego młodzieńca. Bładość jaskrawo zaznaczona w słowie, trupia. To nie tylko element kolorystyki, to również sygnał głębi przeżycia, nie wyjawionej tajemnicy człowieka. Instrumentem jest klawikord. Za cenę tego anachronizmu Lechoń wprowadza aurę dawności. Wirtuoz próbuje „akord po akordzie”. Już tu wiadomo, że jego gra będzie improwizacją. Lechoń wiedział, co czyni: w romantycznych salonach seans improwizatorski był najwyższą cenioną formą przeżycia twórczego, najbardziej bezpośrednio pozwalając wyrażać się „natchnieniu”, „uczuciu”, mógł sugerować medialność twórcy, przez którego wypowiedziały się nieznanne moce tworzenia. Odzywa się tu dalekim echem romantyczna wiara w możliwości komunikacji pozasłownej, intuicyjnej, której jednym ze środków była muzyka. Koncepcja improwizacji pozwalała nadto autoro-

wi na swobodne poprowadzenie tematu gry Mochnackiego, przed inwencją poety otwierała nie skrepowane niczym możliwości.

I w istocie pod piórem Lechonia koncert uzyskuje swoistą dramaturgię. W dźwiękach wypowiedają się tu treści pozamuzyczne. W wyraźnym nawiązaniu do koncepcji romantycznych Lechoń pragnie zasugerować przekładalność muzyki na tworzywo słowa. Przekładalność na tyle dosłowną, że powołującą obrazy rozumiane jednoznacznie przez audytorium Mochnackiego. Inny to wariant owej przekładalności niż np. w „przekładach” Chopina na język poezji przez Kornela Ujejskiego. Inny również dlatego, że i sam muzyczny pierwowzór jest literacką fikcją, powołaną przez poetę. Podobnie jak we wzorcowych dla Lechonia sytuacjach koncertu Jankiela z XII księgi *Pana Tadeusza* lub *Koncertu Chopina* Artura Oppmana (Or-Ota), często wspomnianego przy *Mochnackim* jako bezpośrednie źródło inspiracji.

Te pozamuzyczne elementy klawikordowej improwizacji układają się w ciąg wewnętrznie skłócony. Wyraża się w nich konflikt sumienia artysty: Mochnacki gra albo przeciw sobie, albo przeciw sali. Motywy, którymi próbuje zdobyć podwójnie obcą, francuską i mieszczańską publiczność — grę „o wiośnie”, o miłości, walc budzący szmer uznania „sali biedermeier” — odczuwa jako zdradę własnych ideałów, ideałów życia i walki. „Głupio, sennie, bezmyślnie kręci się i kręci. Jakies myśli chce straszne wyrzucić z pamięci”. Już tu, w tym niedopowiedzeniu rysuje się napięcie, które — rosnąc — staje się z wolna osią konstrukcyjną wiersza. Następuje nagły zwrot: podjęcie w muzyce wątków bitewnych i ofiarniczych, narodowych i historycznych, wreszcie — rewolucyjnych. Ale to właśnie przejście powoduje utratę kontaktu z salą, teraz nie rozumiejącą, zimną i niechętną.

A on, blady jak ściana, płacze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa — czerwony,
Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko
I spojrział — taką straszłą, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął, strach podły, i z miejsc się porwali:
„Citoyens! Uciekać! Krew pachnie w tej sali!!!”

Dramatyczny gest wirtuoza w zakończeniu utworu przecina ten ciąg nieporozumień — dopiero teraz staje się jasne, że najważniejszym z motywów improwizacji Mochnackiego była rewolucja. W panicznej reakcji mieszczańskiego audytorium odzywa się nieodległym echem paryski lipiec 1830 r. Dla artysty miało to być echo minionych dni Listopada.

*

W istocie bieg zdarzeń wyglądał inaczej. Uwikłany w beznadziejne spory polityczne paryskiej emigracji, piszący właśnie gorączkowo dzieje

Powstania narodu polskiego, Mochnacki w początku stycznia 1832 r. wyjechał do Metz, gdzie przebywał jego serdeczny przyjaciel Michał Podczaszyński. Osiadł tu na niespełna 3 miesiące. Prowadził bujne życie towarzyskie, ciesząc się ogromną popularnością. Pracował intensywnie nad swoim dziełem. 20 I 1832 r. Podczaszyński pisał do matki Maurycyego, do Galicji: „Nikt w całym Metz nie gra jak on na fortepianie. Wszędzie odbiera oklaski. — Damy już zrobiły sobie na niego projekt. Chcą, aby grał na koncercie dla ubogich”⁵. Koncert ten, w którym występ Mochnackiego był tylko jednym z punktów programu, odbył się 23 III 1832 r. w sali Société Philharmonique. Mochnacki grał, z towarzyszeniem orkiestry, koncert Johanna Nepomuka Hummła, odnosząc wielki sukces. Podczaszyński szczegółowo i w żartobliwej konwencji opisywał rodzicom Mochnackiego zarówno przygotowania do imprezy, jak i sam jej przebieg. Warto przytoczyć ten opis, również ze względu na jego walory literackie:

„Przyszedł na koniec dzień koncertu. Maurycy miał wybrać dla siebie fortepian, wiele dam oświadczyło mu się ze swymi instrumentami [...] i Maurycy wiele miał do wyboru doskonałych fortepianów, ale wahał się w wyborze między dwoma tylko i to najgorszymi, ponieważ jeden był pani B., a drugi panny Klementyny S. Pierwszy nierównie był lepszy, wszyscy amatorowie to przyznali, wniesiono go nawet na teatr, ale Maurycy po długim wahanii odesłał go nazad, a dał pierwszeństwo fortepianowi panny Klementyny! Pan Solleral, major stary od saperów, wielki oryginał, człowiek, co się uczy polityki z «Monitora», dyrygował orkiestrą. Na próbach, gdzie brakło instrumentu, chrapliwym głosem przez nos dośpiewywał solo. Na koniec tak się umachał rękami, tak się kręcił, że nazajutrz dostał kurczu, w prawej ręce drgania, w nogach boleści, głowy bólu, gorączki i niestrawności żołądka. Myśleliśmy, że to cholera morbus. Zaczął się koncert od symfonii, chórów, uwertur. [...] Po śpiewach, po symfoniach, po solach na arfie i klarynecie pan Solleral wyprowadził na scenę naszego delikwenta. Tysiąc oklasków, tysiąc lorynetek błyszczały zewsząd przy rześystym świetle, powitali go z tysięcznymi okrzykami, a ile było łóż, tyle baterii perspektyw. Za nic Grochów, za nic Ostrołęka, co tam było strachu dla Maurycyego. Ale się nie zląkł i grał koncert Hummła. Tak się zaś wyelegantował, że byście go państwo nie poznali. [...] Ze grał doskonale, to nie nowina, że po każdym solo, po każdym pasażu rześyste sypano brawo, to nic dziwnego. Wszystko mu się udało dobrze. Pan Solleral stojąc za nim nieraz o mało nosem o fortepian nie uderzył, tak się nachylał, wykrecał, raz nawet wybijając takt w ferworze muzykalnym wyciął w głowę Maurycyego, szczęściem, że mało kto to widział. Maurycy 23 marca był królem dnia w Metz; o nikim nie mówiono, tylko o nim”⁶.

Oryginał listu, z którego cytat powyższy pochodzi, znajdował się w roku 1918 w Muzeum Rapperswilskim. Tekst był już jednak od przeszło półwiecza wydany w tomie 1 *Dzieł Mochnackiego* i ogólnie dostępny. W tymże tomie znaleźć można i recenzję koncertu, drukowaną w „*Courier de la Moselle*”. Wszystko to było dla Lechonia zupełnie obojętne: jego wizja koncertu musiała być apoteozą romantycznych

walk niepodległościowych, w tym celu wiersz był pisany. Miał być głosem Lechonia o współczesności. Toteż nieważne było prawdziwe Metz, sala Société Philharmonique i historyczny Mochnacki.

Zacytowany fragment jest drobnym przyczynkiem do problemu „Dichtung und Wahrheit”. (Może ktoś zauważyć, że jest to raczej problem „Dichtung und Dichtung”, zważywszy na literacką i satyryczną konwencję opisu Podczaszyńskiego. List i recenzja w piśmie wyznaczają jednak wspólnie pewien zakres realiów w podstawowych zarysach zgodnych ze sobą.) Jest przyczynkiem wymownym, gdyż nie tylko ukazującym rozbieżność obu tych sfer w płaszczyźnie przedstawionych faktów, ale prowokującym zderzenie solennej i patetycznej tonacji utworu poetyckiego z żartobliwą relacją prywatnego listu. Dokumentuje też całkowite desinterressement poety dla tworzywa faktów.

Problem ten pozwolił scharakteryzować bliżej dwa inne utwory Lechonia: *Pieśń o Mackensenie* i *Piłsudski*.

*

Pieśń o Mackensenie sam poeta skazał na niepamięć⁷.

„Wiem, że to jest dobry wiersz i jeden z najlepszych — pisał w *Dzienniku* 19 III 1953 r. — Ale ja go zniszczyłem, bo uważam, że żaden zdrowy Polak nie może go czytać bez zmaconych uczuć — jeżeli nie bez wstrętu. Co więcej — wiem, że Mackensen był prawdziwym «rycerzem», jeśli to coś w naszych czasach znaczy, ale trzeba nie mieć żadnego instynktu, żeby nie rozumieć, że tu nie chodzi o prawdę, o moje pobudki, tylko o «imponderabilia».”⁸

Prawdą dla Lechonia było tu jego widzenie postaci pruskiego feldmarszałka, współtwórcy sukcesów militarnych państw centralnych w Wielkiej Wojnie. Wiersz jest hołdem poety dla pokonanego przeciwnika, w którym można już było widzieć — w grudniu 1918 r. — tylko upokorzonego człowieka, upadłą wielkość, której wartości wewnętrznych nie może przekreślić jej wojenny los. Takiemu widzeniu sprzyjała atmosfera grudnia 1918 r., kiedy to w euforii odzyskanej wolności odchodziły w cień uczucia zemsty i nienawiści do zaborców.

W warstwie przedstawionych faktów — z głównymi motywami wkroczenia wojsk francuskich do Alzacji i Lotaryngii i podpisania kapitulacji w lasku Compiégne — wiersz jest kuriozalny. Mackensen, dowódca armii walczących na terenach Polski, m.in. inicjator i głównodowodzący w ofensywie pod Gorlicami i Tarnowem, w latach 1914 - 1918 nigdy nie walczył na froncie zachodnim. Zwycięzca Serbów i Rumunów, do końca wojny pozostał na Bałkanach i tam dostał się do niewoli. W chwili

pertraktacji kapitulacyjnych był jeńcem. W grudniu 1918 r. wiedzieli o tym wszyscy, którzy czytali gazety. U Lechonia Mackensen oddaje szpadę Francuzom jako wódz naczelny wojsk pruskich. Dzieje się to w momencie, gdy armie francuskie przekraczają Ren. W istocie obsadzenie Alzacji i Lotaryngii przez wojska Ententy nastąpiło znacznie później. Sytuacja opisana w wierszu Lechonia jest całkowitą fikcją i wszystko to byłoby zupełnie bez znaczenia, gdyby nie fakt, iż autor nadał utworowi charakter poetyckiego komentarza do aktualnych wydarzeń politycznych — wydarzeń, których w istocie nie było.

Ostentacyjne lekceważenie ogólnie znanych faktów życia publicznego uwypukla to, co dla poety zdaje się najważniejsze. Problem szacunku dla pokonanego przeciwnika, oczyszczony z realiów historycznych, uzyskuje silniejszy walor uogólnienia. Prawda historyczna dla Lechonia to prawda o „rycerzu”. I nie wydaje się sprawą istotną pytanie, czy autor „wiedział”, czy „nie wiedział” o rzeczywistym losie Mackensena w chwili, gdy pisał swój utwór. Istotne jest to, że w jego wizjach historycznych sfera faktów traciła swą realność, stając się przedmiotem dowolnych przekształceń i elementem swobodnej manipulacji poetyckiej.

*

Tezę tę można by wesprzeć przykładem *Piłsudskiego* — utworu, który prowokował do różnych odczytań i o którym, jak się wydaje, nie wszystko jeszcze zostało powiedziane. Kuszące jest czytanie tego wiersza z kalendarium wydarzeń historycznych w rękę. Kuszące — i zawodne. Poszczególne bowiem motywy, które zdają się wywodzić z konkretnych faktów ostatnich kilku bądź kilkunastu miesięcy, przy bliższym oglądzie tracą swą pozornie oczywistą genealogię. Świadectwem tego może być polemika, jaka przed paru laty wywiązała się między Józefem Adamem Kosińskim i Ireneuszem Opackim⁹. Krótkie przypomnienie: spór toczył się o to, której rzeczywistości historycznej dotyczył *Piłsudski* — tej sprzed 11 XI 1918 r. (Opacki) czy już polistopadowej (Kosiński). Problem to bardzo istotny, gdyż ustalenie daty powstania utworu decyduje o właściwym jego rozumieniu — odnosi go do marionetkowego Królestwa Polskiego albo do wolnej już Polski. To zaś z kolei jest argumentem w interpretacji całego *Karmazynowego poematu* — albo jako poematu „o Warszawie, o Królestwie Polskim lat 1916 - 1918”, jak proponuje Opacki¹⁰, albo jako cyklu o Polsce i polskości w szerokim tych słów rozumieniu. W polemice tej jako pierwowzory motywów utworu przywoływane są wydarzenia historii politycznej; ich identyfikacja ma wspierać jedną lub drugą tezę. Spośród kilku takich zestawień

jedno, bodaj najistotniejsze, a w każdym razie budzące najgorętsze emocje polemiczne, niech posłuży za ilustrację problemu. Końcowy obraz parady wiązany jest przez Opackiego z uroczystościami intromisji Rady Regencyjnej w październiku 1917 r., mimo iż niektóre szczegóły opisu („mroźny ranek”, trębacze „na katedrze”, hejnał mariacki) mogłyby świadczyć przeciwko takiej tezie. Kosiński sugeruje inny pierwowzór sceny finałowej *Piłsudskiego*: pogrzeb przyjaciela Lechonia, Juliusza Kamlera, poległego pod Hrubieszowem w początku stycznia 1919 r. Pogrzeb odbył się 14 stycznia w Warszawie, był bardzo uroczysty (jednocześnie z Kamlerem chowano rotmistrza 3 pułku ułanów, Władysława Kobylańskiego), z udziałem piechoty, oddziałów konnych i samego Piłsudskiego. Jego przebieg w wielu punktach zbieżny jest z poetyckim opisem Lechonia, ale w opisie tym są szczegóły sprzeczne z rzeczywistym obchodem pogrzebowym (entuzjazm tłumu, „kwiaty na armaty”, motyw katedry — odległej przecież od trasy konduktu, księża „w czerwieni i złocie”).

Obaj polemici odnoszą te same sytuacje w wierszu do różnych okoliczności zewnętrznych. Wydaje się jednak, że spór tą drogą rozstrzygnąć się nie da. Próby ustalenia historycznego wydarzenia jako wzorca motywu skazane są w większości wypadków na niepowodzenie. Casus *Pieśni o Mackensenie*, późniejszej od *Piłsudskiego* mniej więcej o miesiąc, od *Mochnickiego* zapewne o kilka tygodni¹¹, winien być tu sygnałem ostrzegawczym. Można chyba zasadnie postawić roboczą tezę (wymagającą szczegółowego dowodu w odrębnym studium), brzmiącą następująco: końcowa scena *Piłsudskiego* nie daje się odnieść ani do uroczystości intronizacyjnych Rady Regencyjnej, ani do pogrzebu Kamlera, ani do żadnej poszczególniej uroczystości, obchodu lub pochodu, których Lechoń był świadkiem lub uczestnikiem w latach 1916 - 1918. Nie da się przyporządkować jednemu modelowi sytuacyjnemu. Jest kontaminacją różnych reminiscencji różnych sytuacji, scaloną tu na zasadach gry poetyckiej, a nie przystawalności (choćby ograniczonej) opisu do pierwowzoru. Uogólnia poetycko eksplozję radości i entuzjazmu w dniach bezpośrednio następujących po 11 XI 1918 r. Obecność tej sceny w utworze, i to na pozycji szczególnie eksponowanej, bo przygotowującej niespodziewaną pointę, motywowana jest przede wszystkim względami artystycznymi. Są one zresztą ściśle sprzęgnięte z ideową funkcją wiersza — uwydatniają znaczenie finałowej postaci-symbolu.

Na rzecz takiego rozumienia ostatniej sceny *Piłsudskiego* przemawiają nie tylko kłopoty, z jakimi borykają się scharakteryzowane wyżej próby egzegezy historycznej, ale — i to przede wszystkim — konwencja twórcza przyjęta przez Lechonia. Ta konwencja, która odsuwa poza zakres jego zainteresowań nurt faktów historycznych, zostawia mu za

to pełną swobodę poetyckiej wizji, w której poszczególne elementy łączą się nie na płaszczyźnie koherencji realiów, lecz jednolitości waloru emocjonalnego. Tak jest w *Pieśni o Mackensenie*, tak jest w *Piłsudskim*. Tak też jest w *Mochmackim*.

*

Karmazynowy poemat, wydany w styczniu 1920 r., nie objął wszystkich wierszy Lechonia powstałych w latach 1916 - 1919. Następstwo utworów w tomiku nie pokrywa się z chronologią ich powstawania. Kompozycja zbioru jest więc świadomym zamysłem autora. Zamysł ten można odsłonić próbując określić to, co się wydaje w tych wierszach najistotniejsze: wypowiedziany w nich stosunek do narodowej tradycji, wyrażonej w symbolach o dużej nośności ideowej, w stereotypach zbiorowej świadomości — takich jak Kiliński, książę Józef, Anelli, Derwid, Zagłoba, Saragossa — przykładowo tu wymienione. Wielokrotnie już zauważano, że stosunek poety do tych mitów i reprezentowanej przez nie tradycji nie jest jednoznaczny, że autor odrzuca je jako gorset wyobrażeń uniemożliwiający nowe myślenie o Polsce i akceptuje jako ideowe spoiwo narodu. Ta wyraźna ambiwalencja nie wydaje się zresztą w świetle dotychczasowych badań wyjaśniona do końca.

Nie należy jednak ulegać pozorom: to nie *Herostrates* i nie *Duch na seansie* wyznaczają stosunek Lechonia do narodowej tradycji. A i one w bliższej analizie nie wydają się jednoznaczne w swej mitoburczej wymowie. Lechoń był nieprzerwanie pod urokiem polskiej poezji romantycznej, to właśnie wielki romantyzm był tym nurtem, który najsilniej wpłynął na jego myślenie o poezji i sycił jego wiersze emocjami i obrazami. Z tego zaczynu wyrósł nie tylko *Karmazynowy poemat*, pod tym patronatem rodziły się wojenne wiersze *Lutni po Bekwarku* i *Arii z kurantem*, sławiące walkę o niepodległość i ofiarę krwi.

Herostrates i *Duch na seansie*, rozpatrywane w kontekście całej twórczości Lechonia, to tylko epizod. Dwu tym wierszom, powstałym jesienią 1917 r., towarzyszą pisane w tym samym duchu teksty prozą — recenzje i drobne szkice krytyczne, jak *Poezja której nie będzie i poezja idąca*, jak recenzja *Ślubów panińskich*¹². Wszystkie te rewizjonistyczne wypowiedzi Lechonia zamykają się w dwu-trzech ostatnich miesiącach roku 1917. Wypowiada się w nich niechęć nie tylko do martyrologicznych wątków romantyzmu, ale i do tradycji walk niepodległościowych. Do zbadania pozostają biograficzne i historyczne uwarunkowania takiej postawy — określenie, na ile mogła być ona wynikiem młodzieńczej prowokacji, a na ile dramatycznej reakcji zawsze zafascynowanego Piłsudskim poety na wydarzenia lata 1917 r. (kryzys przysięgowy, rozwiązanie Le-

gionów i uwięzienie ich komendanta w Magdeburgu), kiedy wszystko wydawało się przepaść.

Ale właśnie te dwa wiersze otwierają *Karmazynowy poemat*. *Mochnicki* i *Piłsudski* tomik zamykają. *Karmazynowy poemat* jest rozpięty między negacją i apoteozą. W układzie zbioru *Polonez artyleryjski*, najwcześniejszy i pisany w innej konwencji niż pozostałe utwory, odcina dwa ostatnie wiersze od poprzednich. Już on sam jest hołdem dla tradycji orężnej romantyzmu: „Jaką grał Bem pod Ostrołęką, taką nam zagrać dziś piosenką”. To o artylerii majora Brzozy w roku 1916. Tę postawę ideową kontynuują i wznoszą ją na wyżyny patosu *Mochnicki* i *Piłsudski*, następujące bezpośrednio po *Polonezie*.

Związek ideowy obu tych utworów na pierwszy rzut oka nie jest oczywisty. Jednakże istnieje i łączy je więzią bardzo ścisłą. *Piłsudski* — to gloryfikacja tytułowego bohatera wiersza, *Mochnicki* — to gloryfikacja idei Piłsudskiego, orężnej walki o niepodległość „mimo wszystko”.

Istotne znaczenia do rozumienia omawianego tu utworu wnosi przemówienie Lechonia wygłoszone na posiedzeniu w Bibliotece Polskiej w Paryżu 2 IV 1935 r., poświęconym pamięci *Mochnickiego*. Zostało ono opublikowane pt. *Legenda Mochnickiego* w „Gazecie Polskiej” w tymże roku¹⁸ i mimo upływu lat można je odnieść do okresu, w którym wiersz powstał; taka jest zresztą najwyraźniej intencja poety, wciąż sięgającego po odwołania do przeszłości.

„Chcę mówić jako jeden z tłumu tych — zapowiadał Lechoń — dla których *Mochnicki* było to nie tylko nazwisko z historii, świetny zabytek literatury, ale jak gdyby jedyna a nie dostrzeżona przez nasz naród droga, największe poczucie siły, najśmielsza myśl o naszym ratunku.”

W *Mochnickim* widzi Lechoń apostoła romantycznego czynu, którego idea została w świadomości narodu przysypana popiołem klęski i rozpacz, zgasła pod ciężeniem koncepcji mesjanistycznych i martyrologicznych rozpamiętywań i którą należało ożywić. I właśnie w latach schyłku niewoli narodowej — poeta do tego okresu odnosi swoje uwagi —

„wśród mar, przywidzeń, mitów, które nas otaczały, bośmy nie chcieli uznać złej rzeczywistości, pojawiał się w chwilach największego upadku ducha ten niesamowity, o tajemniczym uśmiechu młodzieniec, wychodzący nie ze świetnego sztabu wodzów i uznanych bohaterów, ale z tłumu niesfornej młodzieży, wzburzonych pisarzy, zatroskanych patriotów. Rozlegało się słowo romantyczne, a nie budzące smutku i ukazywało nam winy do naprawienia, błędy do odkupienia; tam, gdzie wszystko zdawało się być już z góry przeklęte, skazane przez złe siły, przeciwi którym siły ludzkie nic nie mogą.

I oto jak na zaklęcie tych słów rozstępował się korowód duchów, mar i widziadeł, znikają sprzed naszych oczu: męczeńska twarz Anhellego, załamane ręce Rollisonowej, wzniesiona z przekleństwem dłoń Masynissy i w szpalerze tych duchów, poprzez zapory czasu, szedł ku nam i wierzyliśmy, że do nas dojdzie,

korowód inny: «owa wyborna, z niczym nie zrównana piechota polska», której Mochnacki powierzał los naszej wolności.

I na jej czele pojawiał się człowiek niebывały, ale człowiek z krwi i kości, nie czterdzieści i cztery, ale człowiek z imienia i nazwiska, który poznał wszystkie błędy przeszłości, zmierzył naszą siłę, odważył naszą słabość, ów wciąż wyglądany przez Mochnackiego człowiek, który będzie nie tylko umiał, ale i miał wolę dowodzić i zwyciężać”.

Identyfikacja owego „człowieka niebывałego” nie pozostawia wątpliwości. Przedostatni utwór *Karmazynowego poematu* był poetyckim sformułowaniem legionowej idei walki, traktowanej jako kontynuacja myśli politycznej Mochnackiego. Mochnacki i Piłsudski w oczach Lechońa są sobie bliscy stylem myślenia o sprawach narodu i koncepcjami odzyskania niepodległości. Ideologię Piłsudskiego Lechoń określał jako „romantyczny realizm”, przeciwstawiając go „marzycielskiemu romantyzmowi”. „Piłsudski tkwił w romantyzmie — pisał w roku 1936 — ale chciał wcielić go w życie, gdy naród więził go w marzeniach, [...] chciał, aby za patosem słów stał zawsze patos czynów”¹⁴. Tę samą cechę widział w Mochnackim: w roku 1944 określał go jako „patrona romantycznego realizmu”¹⁵, posługując się tym samym sformułowaniem.

Sąsiedztwo dwu ostatnich wierszy *Karmazynowego poematu* nie jest przypadkowe: ich funkcja kompozycyjna w układzie tomiku jest taka sama. Jest to podwójne zamknięcie problemowe zbioru.

Uznanie *Karmazynowego poematu* za poetycki kształt ideologii Piłsudskiego byłoby jednak nadużyciem interpretacyjnym. Intelktualna perspektywa zgromadzonych w nim wierszy jest znacznie szersza, problemy w nich poruszone to problemy życia narodowego, wykraczające poza granice określonego kierunku myśli politycznej. Pozytywny program Lechońa, wyrażony w trzech wierszach ostatnich: *Polonie artyleryjskim*, *Mochnackim* i *Piłsudskim* — to jednak na pewno poparcie dla tej ideologii, poparcie entuzjastyczne i bezapelacyjne. Inna sprawa — na co już zwracano uwagę — że ideologia ta w latach wojny i w dniach tuż powojennych była czymś więcej niż programem jednego obozu politycznego: była programem nadziei, wyrastającym z ogólnonarodowych tęsknot do wolnego bytu państwowego.

*

W *Dzienniku* Lechoń wspomina kilkakrotnie, że dwa ostatnie wiersze *Karmazynowego poematu* pisał w chorobie nerwów, w złym stanie psychicznym, wśród owładających nim obsesji¹⁶.

„Pisałem wtedy z rozpaczą i w rozpacz, napisawszy *Mochnackiego* i *Piłsudskiego* czułem rozpacz, jakąś klęskę, dopisałem się do beznadziejnego smutku, nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktandem tajemnych, gnębiących go potęg.”¹⁷

To chyba najbardziej romantyczne z ducha wyznanie poety na temat własnej twórczości. Jeśli próba historycznoliterackiego spojrzenia na jego olśniewające wizje poetyckie, tak odległe od prozy faktów, a tak gorączkowo pulsujące emocją, zdaniu temu przychodzi w sukurs — to nie należy go lekceważyć, lecz z pokorą odczytać w nim jedną z tajemnic twórczości.

Przypisy

¹ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Londyn 1967, s. 10 - 11. Tomy 2 i 3 wyszły tamże w latach 1970 i 1973. Dalej dzieło to oznaczam: *Dziennik*, z podaniem rzymską cyfrą tomu i arabską — stron.

² Rozmowa ta została nadana w grudniu 1953 r. i powtórzona z nagrania archiwalnego 14 i 15 II 1988 r. Taśma z zapisem rozmowy znajdowała się u śp. Stanisława Wierzyńskiego, który uprzejmie mi ją udostępnił.

³ Dzieło cyt., s. 315.

⁴ Taki tytuł podaje H. Szletyński (*Siedem gawęd z czasów młodości*. Warszawa 1979, s. 18), kolega Lechonia z niższej klasy szkoły Konopczyńskiego, opisując szczegółowo inscenizację obrazka na szkolnym obchodzie rocznicy 29 listopada w roku 1915. Odtwórca głównej roli w tej inscenizacji, Adam Jarosiński, wymienia w swym wspomnieniu tytuł: *Mochnacki* („Stolica” 1967, nr 29).

⁵ M. Mochnacki, *Dzieła*, t. 1, Poznań 1863, s. 17.

⁶ List z 27 III 1832 r., tamże, s. 104 - 105. Do listu załączony był wycinek z „*Courier de la Moselle*” z anonimową recenzją koncertu i życzliwą wzmianką o „oficerze polskim” występującym przy fortepianie. Tekst tej recenzji omyłkowo wydrukowano w tymże tomie *Dzieł* przy innym liście (s. 76 - 77).

⁷ Utwór ukazał się w „*Dzienniku Powszechnym*” 1919, nr 1 (1 I); ponownie został wydrukowany w „*Skamandrze*” 1920, nr 3 (marzec). Nie był później przedrukowywany przez autora. Wydobyła go z zapomnienia A. Kowalczykowa w artykule *Przypomnienie o Lechoniu* („*Kultura*”, Warszawa, 1978, nr 34). Zabrakło go w *Pismach zebranych 1916 - 1953* (Londyn 1954) i w powojennych wyborach poezji Lechonia. Tekst można znaleźć w wyborze sporządzonym przez niżej podpisanego dla serii „*Biblioteka Narodowa*”.

⁸ *Dziennik* III, 60 - 61. Lechoń nie zniszczył utworu (por. przypis 7).

⁹ J. A. Kosiński, *Wokół „Piłsudskiego” w „Karmazynowym poemacie”*. „*Pamiętnik Literacki*” 1983, z. 3, s. 309 - 320. Polemika: I. Opacki, *Spór o realia „Piłsudskiego” Jana Lechonia*, tamże 1984, z. 3, s. 400 - 416; J. A. Kosiński, *Kiedy Lechoń napisał „Piłsudskiego”?* W odpowiedzi profesorowi Ireneuszowi Opackiemu, tamże s. 416 - 426. — Punktem wyjścia dla Kosińskiego było studium I. Opackiego *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „*Pamiętnik Literacki*” 1966, z. 4, s. 439 - 483 (przedr. w: I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979).

¹⁰ I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu”...*, l. c. s. 482.

¹¹ Zakładam, iż zgodnie z relacją Lechonia — *Dziennik* II 539 (11 XI 1952) i II 193 (9 VIII 1951) — *Piłsudski* powstał po 11 XI 1918 r. Za tezę tą przemawiają również inne argumenty. W szkicu tym, poświęconym innej problematyce, nie ma jednak miejsca na szczegółowsze omówienie tej sprawy.

¹² J. Lechoń, *Poezja, której nie będzie i poezja idąca*. „*Pro arte et studio*” 1917, nr 8 (13 XII). J. Lechoń, *Sluby panięskie. Komedia Aleksandra Fredry (ojca)*,

tamże 1917, nr 2 (marzec); przedr. w: J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916 - 1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981.

¹³ J. Lechoń, *Legenda Mochneckiego*. „Gazeta Polska” 1935, nr 104 (14 IV).

¹⁴ J. Lechoń, *Święto prawdy*. „Gazeta Polska” 1936, nr 315 (11 XI).

¹⁵ [Jan Lechoń], *Godzina Mochneckiego*. „Tygodnik Polski” (Nowy Jork) 1944, nr 50 (17 XII).

¹⁶ *Dziennik* I 32 - 33 (27 IX 1949), II 539 (11 XI 1952), III 171 (1 IX 1953).

¹⁷ *Dziennik* II 193 (8 VIII 1951).