

Krystyna Ratajska

**CZY LECHOŃ W *DUCHU NA SEANSIE*
KOMPROMITOWAŁ POEZJĘ ROMANTYCZNĄ
I MITOLOGIEŃ NARODOWĄ?**

Karmazynowy poemat, wydany w roku 1920, uznany został powszechnie w historii literatury i krytyce literackiej za cykl wierszy-poematów, na który złożyły się, *Herostrates*, *Duch na seansie*, *Jacek Malczewski*, *Sejm*, *Polonez artyleryjski*, *Mochnacki*, *Pilsudski*; w wydaniu z 1923 r. dodany został utwór *Pani Słowacka*. Wszystkie teksty wchodzące w skład tomu publikował Lechoń uprzednio od 1917 r. w kolejnych numerach „Pro Arte et Studio”¹.

Czy zatem wobec uznanej powszechnie jedności tematycznej i artystycznej można bez szkody dla całości interpretować jeden wiersz cyklu? Sądzę, że warto podjąć to zadanie, nie zaniedbując wszakże koniecznej relacji z innymi tekstami. Uważam interpretację za celową także i z tego powodu, że prezentowane do tej pory wnioski na temat interpretacji *Ducha na seansie* są, moim zdaniem, kontrowersyjne, a zatem godne polemiki.

¹ Leszek Serafinowicz (pseudonim Jan Lechoń), od roku 1917 wchodził w skład redakcji „Pro Arte et Studio”. W czasopiśmie tym po raz pierwszy zamieszczał wszystkie utwory z *Karmazynowego poematu* (*Polonez artyleryjski* – „Pro Arte et Studio”, nr IV; *Herostrates* – nr VII; *Duch na seansie* – nr VIII; *Jacek Malczewski* – nr IX; *Sejm* – nr XII; *Pilsudski* ogłoszony w pierwszym numerze „Pro Arte”; *Mochnacki* – w drugim). Do drugiego wydania *Karmazynowego poematu* (1923) zostaje włączony utwór pt. *Pani Słowacka*, zamieszczony po raz pierwszy w siódmym numerze „Skamandra”.

I. SPEKTAKL MODERNISTYCZNY CZY SEANS SPIRYTYSTYCZNY?

Jerzy Kwiatkowski, Ireneusz Opacki, ostatnio Gustaw Ostasz² w opiniach na temat *Karmazynowego poematu* podkreślają w nim klimat modernistycznego spektaklu, nawiązującego do wzorów Wyspiańskiego i jego walki z poezją grobów i obezwładniającym czadem romantycznej tradycji. Lechoń mitoburca to przede wszystkim autor dwóch pierwszych wierszy cyklu: *Herostratesa* i *Ducha na seansie*.

Już w *Herostratesie* obrazoburczym sformułowaniu i herostratesowemu niszczycielskiemu gestowi wobec świętych polskich wartości towarzyszy jednak wyznanie: „Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę. Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem”.

Przystępując do lektury, kontynuującego polemikę z tradycją *Ducha na seansie*, nie należy zapominać o tym dwuwierszu, stanowiącym zapowiedź swoistej Lechoniowej ambiwalencji.

Wedle części sądów interpretujących cykl również w *Duchu na seansie* dokonuje się, jak w *Herostratesie*, „kompromitacja poezji romantycznej i mitologii narodowej”³ w imię wyzwolenia jej spod presji myślenia o literaturze w kategoriach obowiązku tyrtejskiego.

Czy tak jest rzeczywiście? Próbę odpowiedzi można podjąć przywołując nie tylko tekst, ale i obszerny kontekst, w którym odnajdziemy genetyczne uwarunkowania, a także relacje z innymi utworami, wypowiedziami dyskursywnymi, ikonografią, fenomenami ówczesnego życia społecznego na różnych poziomach kultury. Wnikają one jako element strukturalno-znaczeniowy do tekstu, który można traktować jak swoisty palimpsest.

Duch na seansie jest przykładem liryki sytuacji, w której odnajdujemy elementy fabuły i określone realia historyczne. Opisujący sytuację narrator jednocześnie ją teatralizuje, reżyserując i ukierunkowując uwagę widza na konkretne sytuacje, wzmacniając napięcie dramatyczne i rozładowując je nieoczekiwaną puentą.

Wiersz jest, zgodnie z tytułem, odtworzeniem seansu spirytystycznego. Przybywa nań duch niezwykły – Słowacki. Uczestnicy, jak i narrator, biorą udział w swoistym, irracjonalnym spektaklu. Pod urokiem zaświatów, w dramatycznym napięciu oczekują pojawienia się wywołanego ducha.

² Zob. J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne – o poezji Jana Lechonia*, [w:] tenże, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960; I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, [w:] tenże, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979; G. Ostasz, *Od Tyrteusza legionowych do Herostratesa*, [w:] *W cieniu Herostratesa*, Rzeszów 1994.

³ Zob. J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne...*, s. 12. Podobnie sądzi R. Loth (*Wstęp do Poezji J. Lechonia*, Ossolineum 1994).

Samo przybycie głównego bohatera seansu urzeczywistnia wyobrażenia i oczekiwania. Rozpoczyna się nastrojowe quasi-misterium, uczestnicy rozpoznają w nadchodzącym wizjonera i mistyka przyodzianego w gwiazdzisty płaszcz, kojarzony stereotypowo z kosmogonią *Króla-Ducha*. Pojawieniu się zjawy towarzyszy nastrój modernistycznego spektaklu, spotęgowany przywołaniem kolorystyki i zbanalizowanych rekwizytów z poezji Słowackiego.

Oto firanka u okna się ślania
 Komety wlokąc za sobą liliowe,
 On idzie. Księżyc znad czoła odgania
 Co seledynem oblewa mu głowę,
 Nieme z ust naszych biorący pytania,
 Wieczystych tęsknot podźwiewki echowe.
 Na płaszczu jego gwiazd srebrnych tysiące,
 Przystanął.

Wedle wyobrażeń powinno teraz nastąpić, jak na „nowych Dziadach”⁴, romantyczne duchów obcowanie. Dialog oparty na wspólnocie przywołanych treści i idei, tak charakterystyczny dla misteriów modernistycznych, nie zostaje jednak nawiązany. Widmo milczy, wykonuje tylko gest otrząsania gwiazd z królewskiego płaszcza. W uczestnikach seansu wywołuje natychmiast lawinę wyobrażeń i asocjacji zaczerpniętych z utworów wieszczka.

Aluzje i przywołania są oczywiste i czytelne. Tekst odsłania i demaskuje fantomy narodowej wyobraźni, będące istotą tego kształtu uczuć, które stanowiły, używając formuły M. Janion, „o nekrotyczno-patriotycznym tonie sztuki polskiej”⁵. Aluzje do harfy Lilli Wenedy, obdarzonej tajemną mocą zaklinalnia zgłodniałych wężów, do Anhellego płaczącego na pogrzebie ojczyzny, rozdzielającego ból pomiędzy Polaków, uzupełnione biblijnymi odwołaniami do ofiarnej chusty Weroniki z odbiciem Chrystusa – są przywołaniem utrwalonego w potocznej świadomości mesjanizmu w jego martyrologicznej wersji, który dominował w wielu pieśniach, opowieściach, malowidłach i komentarzach do nich.

Jak mówią o tym liczne dokumenty historii idei, wniknął on w obyczaj patriotyczny życia rodzinnego, wytworzył swoisty rytm egzystencji pokoleń zniewolonych, kształtował edukację narodowo-patriotyczną.

Jednak już na początku stulecia, a cóż dopiero w roku 1917, w kręgu młodych zbuntowanych przeciw „papudze wszystkich ludów w cierniowej

⁴ Misteryjny, bliski *Dziadom* Mickiewiczowskim charakter *Karmazynowego poematu* podkreślił W. Horzyca w studium *Karmazynowy poemat*, [w:] tenże, *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930. Mówił tam m.in. (zob. s. 116): „Na ten korowód duchów wywołanych przez Lechonia patrzemy najpierw jak na kogoś, kto przyszedł z tamtego świata. Schodzą się wielcy zdrajcy i wielcy bohaterowie na Dziady, na odwieczne polskie Dziady, i tylko dziwno, że się schodzą”.

⁵ Zob. M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*, [w:] tenże, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 99.

I. SPEKTAKL MODERNISTYCZNY CZY SEANS SPIRYTYSTYCZNY?

Jerzy Kwiatkowski, Ireneusz Opacki, ostatnio Gustaw Ostasz² w opiniach na temat *Karmazynowego poematu* podkreślają w nim klimat modernistycznego spektaklu, nawiązującego do wzorów Wyspiańskiego i jego walki z poezją grobów i obezwładniającym czadem romantycznej tradycji. Lechoń mitoburca to przede wszystkim autor dwóch pierwszych wierszy cyklu: *Herostratesa* i *Ducha na seansie*.

Już w *Herostratesie* obrazoburczym sformułowaniom i herostratesowemu niszczycielskiemu gestowi wobec świętych polskich wartości towarzyszy jednak wyznanie: „Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę. Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem”.

Przystępując do lektury, kontynuującego polemikę z tradycją *Ducha na seansie*, nie należy zapominać o tym dwuwierszu, stanowiącym zapowiedź swoistej Lechoniowej ambiwalencji.

Wedle części sądów interpretujących cykl również w *Duchu na seansie* dokonuje się, jak w *Herostratesie*, „kompromitacja poezji romantycznej i mitologii narodowej”³ w imię wyzwolenia jej spod presji myślenia o literaturze w kategoriach obowiązku tyrtejskiego.

Czy tak jest rzeczywiście? Próbę odpowiedzi można podjąć przywołując nie tylko tekst, ale i obszerny kontekst, w którym odnajdziemy genetyczne uwarunkowania, a także relacje z innymi utworami, wypowiedziami dyskursywnymi, ikonografią, fenomenami ówczesnego życia społecznego na różnych poziomach kultury. Wnikają one jako element strukturalno-znaczeniowy do tekstu, który można traktować jak swoisty palimpsest.

Duch na seansie jest przykładem liryki sytuacji, w której odnajdujemy elementy fabuły i określone realia historyczne. Opisujący sytuację narrator jednocześnie ją teatralizuje, reżyserując i ukierunkowując uwagę widza na konkretne sytuacje, wzmacniając napięcie dramatyczne i rozładowując je nieoczekiwaną puentą.

Wiersz jest, zgodnie z tytułem, odtworzeniem seansu spirytystycznego. Przybywa nań duch niezwykły – Słowacki. Uczestnicy, jak i narrator, biorą udział w swoistym, irracjonalnym spektaklu. Pod urokiem zaświatów, w dramatycznym napięciu oczekują pojawienia się wywołanego ducha.

² Zob. J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne – o poezji Jana Lechonia*, [w:] tenże, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960; I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, [w:] tenże, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979; G. Ostasz, *Od Tyrteusza legionowych do Herostratesa*, [w:] *W cieniu Herostratesa*, Rzeszów 1994.

³ Zob. J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne...*, s. 12. Podobnie sądzi R. Loth (*Wstęp do Poezji J. Lechonia*, Ossolineum 1994).

Samo przybycie głównego bohatera seansu urzeczywistnia wyobrażenia i oczekiwania. Rozpoczyna się nastrojowe quasi-misterium, uczestnicy rozpoznają w nadchodzącym wizjonera i mistyka przyodzianego w gwiaździsty płaszcz, kojarzony stereotypowo z kosmogonią *Króla-Ducha*. Pojawieniu się zjawy towarzyszy nastrój modernistycznego spektaklu, spotęgowany przywołaniem kolorystyki i zbanalizowanych rekwizytów z poezji Słowackiego.

Oto firanka u okna się ślania
 Komety wlokąc za sobą liliowe,
 On idzie. Księżyc znad czoła odgania
 Co seledynem oblewa mu głowę,
 Nieme z ust naszych biorący pytania,
 Wieczystych tęsknot podźwięki echowe.
 Na płaszczu jego gwiazd srebrnych tysiące,
 Przystanął.

Wedle wyobrażeń powinno teraz nastąpić, jak na „nowych Dziadach”⁴, romantyczne duchów obcowanie. Dialog oparty na wspólnocie przywołanych treści i idei, tak charakterystyczny dla misteriów modernistycznych, nie zostaje jednak nawiązany. Widmo milczy, wykonuje tylko gest otrząsania gwiazd z królewskiego płaszcza. W uczestnikach seansu wywołuje natychmiast lawinę wyobrażeń i asocjacji zaczerpniętych z utworów wieszczka.

Aluzje i przywołania są oczywiste i czytelne. Tekst odsłania i demaskuje fantomy narodowej wyobraźni, będące istotą tego kształtu uczuć, które stanowiły, używając formuły M. Janion, „o nekrotyczno-patriotycznym tonie sztuki polskiej”⁵. Aluzje do harfy Lilli Wenedy, obdarzonej tajemną mocą zaklinalnia zgłodniałych wężów, do Anhellego płaczącego na pogrzebie ojczyzny, rozdzielającego ból pomiędzy Polaków, uzupełnione biblijnymi odwołaniami do ofiarnej chusty Weroniki z odbiciem Chrystusa – są przywołaniem utrwalonego w potocznej świadomości mesjanizmu w jego martyrologicznej wersji, który dominował w wielu pieśniach, opowieściach, malowidłach i komentarzach do nich.

Jak mówią o tym liczne dokumenty historii idei, wniknął on w obyczaj patriotyczny życia rodzinnego, wytworzył swoisty rytm egzystencji pokoleń zniewolonych, kształtował edukację narodowo-patriotyczną.

Jednak już na początku stulecia, a coś dopiero w roku 1917, w kręgu młodych zbuntowanych przeciw „papudze wszystkich ludów w cierniowej

⁴ Misteryjny, bliski *Dziadom* Mickiewiczowskim charakter *Karmazynowego poematu* podkreślił W. Horzyca w studium *Karmazynowy poemat*, [w:] tenże, *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930. Mówił tam m. in. (zob. s. 116): „Na ten korowód duchów wywołanych przez Lechonia patrzmy najpierw jak na kogoś, kto przyszedł z tamtego świata. Schodzą się wielcy zdrajcy i wielcy bohaterowie na Dziady, na odwieczne polskie Dziady, i tylko dziwno, że się schodzą”.

⁵ Zob. M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*, [w:] tenże, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 99.

koronie”, mesjanizm sprowadzający się do hasła „Polska – Chrystusem narodów” przeżywał swój regres. Przywoływany był w licznych polemikach, toczonych w różnych kręgach ideowych, jako synonim bezwoli, bierności, umiłowania klęski i cierpienia i jawił się w nich jako siła fatalna obezwładniająca Polaków. Wszak z takim właśnie mesjanizmem zastygłym i skarłowaciałym zmagał się przede wszystkim Wyspiański, a idąc jego śladami młodzi skupieni w kręgu „Pro Arte et Studio”, wśród nich młody Lechoń. Stąd w *Karmazynowym poemacie* liczne aluzje do twórcy, który zderzał anachroniczne mity, przesycające narodową wyobraźnię z rzeczywistością. Już w *Herostratesie*, wierszu inicjującym cykl, zamierzone jest wprowadzenie do nastrojowego pejzażu Łazienek królewskich, Kłosonośnej Ceres, teatru na wyspie z *Nocy Listopadowej*. Obok aluzji z Wyspiańskiego pojawią się też „zielone Kilińskiego oczy” – reminiscencja z *Uspokojenia* Słowackiego.

Zatem na seansie spirytystycznym, stanowiącym w kulturze margines odnowienia irracjonalizmu i problematyki ezoterycznej przełomu wieków pojawia się wieszcz, którego obraz kształtowały wyobrażenia stereotypowe, wieszcz nieprawdziwy, zafalszowany, wedle określenia Opackiego, „zmatrycowany” przez narodową wyobraźnię⁶.

Jan Tomkowski charakteryzując odzicie ruchu teozoficznego od połowy XIX w.⁷, spotęgowane szczególnie na przełomie wieków renesansem mistyki, okultyzmu, spirytyzmu podkreśla jednocześnie wyjątkową rolę Słowackiego w odradzaniu problematyki ezoterycznej i ożywianiu ducha, nastrojów i tęsknot metafizycznych. Działo się tak za sprawą odkrycia wieszczą jako wielkiego wtajemniczonego, przywracającego życie wielkim symbolom i tematom, otwierającym perspektywę sakralną. Wiara w rewelację prawdy przez poetę, będącego jednocześnie mistykiem i wieszczem – ożywa w epoce poszukującej nowej formuły człowieka metafizycznego, przeciwstawionego człowiekowi „przyrodniczemu”. Wszak Tadeusz Miciński, Wincenty Lutosławski, Ignacy Matuszewski, Gustaw Lange, Stanisław Przybyszewski rozważali relacje między doktrynami współczesnego spirytyzmu i okultyzmu a mistyką Słowackiego. Autor *Króla-Ducha* postawiony obok Blake’a, Novalisa wiąże literaturę z religią, wzmacnia przekonanie o możliwości kontaktu sztuki z niewiadomym i jej możliwościach kreacyjnych, przekształcających człowieka. Dla garstki prawdziwych czcicieli i wyznawców Słowacki na początku stulecia, to:

[...] przewodnik w życiu to zakonodawca, który metodę życia owocnego jednostki przepracował w sobie, związał ją cudowną girlandą z światów pracą o wyzwoliny kosmosu, wyzwoliny w Bogu Stworzycielu ludzkości; Słowacki dla nas brewiarzem, formułuje każdy

⁶ Na ten temat por. I. Opacki, *Lechoń i polskie mity*, Kielce 1993, szczególnie s. 11–13.

⁷ Zob. na ten temat: J. Tomkowski, *Fotografia momentalna i „peryferie świadomości”*. „Nurty irracjonalne” w literaturze polskiej w latach 1890–1900, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w.*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Warszawa 1986.

krok życia codziennego, kieruje każdy czyn, każde uczucie w górę, uczy żyć górną, szlachetnie, zbożnie. Poza tym jest nam wodzem jako duch naczelny narodu formułuje stopień i napięcie naszego życia narodowego⁸.

Tak interpretowany przez entuzjastów nowego spojrzenia na wieszcz Słowacki, obdarzony mocą poznania prawd absolutnych, widzący świat w perspektywie wiecznej i sakralnej, twórca narodowej Ewangelii objawia się współczesnym w kręgu „spirytystycznych krzyży”, wśród „sznuru” połączonych rąk, spoczywających na wirującym stoliku, słowem w obrębie fantastycznych iluzji, typowych dla przebiegu seansu spirytystycznego. Umieszczenie go w takiej scenerii jest zamierzonym dysonansem.

Dlaczego można tak sądzić? Odwołajmy się do opinii na temat seansów spirytystycznych, wzbudzających zainteresowanie zarówno wśród pozytywistów, jak i reprezentantów następnej epoki.

Prus żywo zainteresowany fenomenami ruchu spirytystycznego takie umieścił w *Kronice Tygodniowej* sprawozdanie z jego przebiegu:

Ja sam widziałem, a czytelnicy mogą zobaczyć w „Tygodniku Ilustrowanym” cztery fotografie „momentalne” stołu podnoszonego w górę, tudzież dziewięć czy ileś tam odcisków w glinie – jakichś twarzy. Wznoszenia się stołu absolutnie nie rozumiem, a o odciskach twarzy „duchów” to mogę powiedzieć, że nie podobały mi się.

Jeżeli to są „duchy” to są marne duchy... „Duchy” Eusapii Palladino, jeżeli nie są oszustwem są złowrogimi duchami, z którymi nie chciałbym mieć stosunków. Wyglądają oni na zbrodniarzy, co karierę swoją skończyli na szubienicy albo pod gilotyną. Niemile facety⁹.

Używając sformułowania Prusa, powiemy, że Słowacki „marnym duchem” nie był. Jednak jego obecność w obrębie zjawisk, którym towarzyszyło ujawnianie oszustw głośnych mediów, obfitujących w kompromitujące pomyłki, czyni go bohaterem żenującego spektaklu w kręgu taniej metafizyki, która jednak także wyrażała tęsknoty za niewiadomym.

Oczywiście pomysł Lechonia był zamierzony, można go interpretować jako jeszcze jedną formę demistyfikacji powszechnych urojeń, zasugerowanych w wierszu zwrotami „bo nam się zdało”, „I tak poczęło w nas mękę coś gadać”, „więcemy w pierwszej tej chwili myśleli, że widmo pragnie obudzić w nas siebie”.

Pierwsza osoba liczby mnogiej sugeruje włączenie w krąg uczestników seansu samego narratora, który jest jednak jednocześnie komentatorem wydarzeń i reżyserem spektaklu. Z przypisanych sobie funkcji wynikał

⁸ Cytat pochodzi ze spuścizny rękopiśmiennej po Stanisławie Pigoni, która znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej wśród 7 tomów *Papierów osobistych materiałów do biografii i bibliografii*. Tytuł tomu: *Zapiski S. Pigonia z okresu przynależności do Eleuzis (1906–1914)*, Sygn. Przyb. 828/76.

⁹ Cyt. za J. Tomkowskiego, *Fotografia momentalna...*, s. 79.

demaskujący sąd Lechonia na temat recepcji wielkiej tradycji romantycznej wśród współczesnych.

Jej fałszywy odbiór stymulowały także okoliczności rocznicowe, które tworzyły swoisty teatr wspólnoty zniewolonej. Składały się na obchody rocznicowe, manifestacje ku czci narodowych świętych – wieszczów i bohaterów w bojach, którzy życie swoje idei w ofierze składali.

Jako dziesięcioletni chłopiec w roku 1909 przeżył 100-lecie urodzin Słowackiego także Leszek Serafinowicz, którego matka od dzieciństwa chowała na Julka Słowackiego. Brat jego Zygmunt odnotował zamiłowanie Lechonia do dzieł romantyków od najmłodszych lat¹⁰. Chłopiec odznaczał się wyjątkową chłonnością i wrażliwością.

Na pewno zapamiętał lub słyszał o objawach zewnętrznego kultu, fetowaniu, szumnych przygotowaniach obchodów, słowem, jak czytamy w *Duchu na seansie*, o atmosferze „mów piękno brzmiących i dysput wygodnych”. Portrety kultowe tworzyły wówczas i później obraz poety „śpiewaka”, „mistrza słowa”, twórcy artystycznych piękności, który, jak np. górnie mówił A. Górski w wydany w 1908 r. *Monsalwacie* – „nad świętym Czynem, który rozpałił Mickiewicz sklepił arkad alabastrowe przeguby”¹¹.

Tymczasem objawiający się na seansie spirytystycznym Słowacki przez cały czas jego trwania milczy, otwierając korowód historycznych postaci, żyjących realnie i w pamięci narodowej, które niewerbalnie wyrażają siłę nagromadzonych uczuć; „major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali”, Mochnacki gra na klawikordzie, Piłsudski „mówić nie może”. Bania z poezją nie pękła.

Milczenie Słowackiego jest jednak paradoksalnie bardzo wymowne. Po pierwsze, ujawnia ironiczny dystans wobec oczekiwań naiwnych i rozczarowanych, uświadamiając im ich śmieszność. „Jak się w nas samych z nas samych zaśmiewa tłukąc nam w piersi poezję ulewa” – powiadał Lechoń. Wieszcz okazuje się wobec współczesnych raczej ironicznym Słowackim z *Beniowskiego*, niż z lektur odczytywanych jako katechizm tyrtejsko-martyrologiczny. Potwierdza to także metrum wiersza o przemyślanym układzie 5 + 6. Jest to metrum i strofa Beniowskiego.

Milczenie Słowackiego uniemożliwia także utrzymanie atmosfery seansu spirytystycznego. Dlatego, jak czytamy, „spirytystyczne pogasły wnet krzyże. I sznur rąk opadł z stolika bezradnie”. Owo opadnięcie rąk w czasie seansu uniemożliwia jego kontynuację. Spektakl jednak trwa. Zmienia się tylko jego charakter. Teraz nie żywi pragną zadawać pytania umarłym, kreatorem spektaklu obejmującym władzę nad duszami staje się sam Słowacki, jeden z korowodu duchów na, jak określał charakter widowiska W. Horzyca, „odwiecznych polskich Dziadach”.

¹⁰ Zob. na ten temat. J. A. Kosiński, *Album rodzinny Jana Lechonia*, Warszawa 1994.

¹¹ Zob. A. Górski, *Monsalwat*, Warszawa 1923, s. 209.

II. DLACZEGO SŁOWACKI NISZCZY KONTERFEKT KSIĘCIA JÓZEFA?

Pierwszą część osobliwego spektaklu, stanowiącego polemikę ze stereotypami narodowej wyobraźni zamykają obrazy sugerujące zwycięstwo życia nad śmiercią. Symbole cierpienia zdominowane bowiem zostaną optymistycznymi zapowiedziami odrodzenia. Najwymowniejszym ich znakiem są kłosa, ziarno, chleb, pszeniczny dzień, jasne słońce – dodajmy – obok orki, pług, siewu, młota najczęstsze metafory heroicznej pracy w nurcie odrodzieńczym Młodej Polski na początku XX w.¹²

Bardzo aktywne przeżywanie spektakli Wyspiańskiego, o czym świadczą recenzje drukowane w „Pro Arte et Studio”, w okresie ukazywania się wierszy *Karmazynowego poematu* (rec. *Warszawianki, Legionu, Nocy Listopadowej*) motywuje także wprowadzenie w krąg refleksji o Słowackim elementach mitu eleuzyńskiego. Odwieczny rytm natury, przy pomocy którego Wyspiański interpretuje w *Nocy Listopadowej* historię („umierać musi, co ma żyć”) tkwi także w sferze asocjacji, obecnych w wierszu Lechonia.

Kłosa porosły z ziarn, których chleb zjadać
będziemy, a które nawożą się gniciem.
Balladyny z nich malin rósł dzbanek,
Które ma żywy zjeść wieczór kochanek.

Oczywiście nakładanie się tekstów i poszukiwanie innych ich semantycznych partnerów prowadzi nas także do Słowackiego mistycznego, przede wszystkim autora *Genezis z Ducha*. Dążenie do doskonałości przez niszczenie kolejnych form i tworzenie nowych, doskonalszych, wyjaśnia niezwykłość prezentowanych w wierszu czynów ducha Słowackiego, które nawet dla bliskich Lechoniowi przyjaciół były swoistym zaskoczeniem. Świadczy o tym wspomnienie K. Wierzyńskiego o przyjęciu tomiku, pisane rok po śmierci Lechonia, w roku 1958.

Napięcie uczuciowości tego zbiorku, fuga poetycka była czymś oszałamiającym. Działy się w nim rzeczy niezwykle... Jak niedawno Wyspiański, młody człowiek należał do spiskowców zbuntowanych przeciw cierpiętniczej historii. „Poezjo precz, jesteś tyranem” – wołali Konrad z *Wyzwolenia* i Słowacki z poematu *Lechonia*¹³.

Komentarz to oczywisty do niszczenia, „przepalania rękami” przez „strojnego uśmiechem Słowackiego” książek zatrutych, obciążonych obowiązkiem służby narodowej, „od których szedł w naród duch krzepki”.

¹² Zob. na ten temat: M. Podraza-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber*, [w:] *też*, *Somnabulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985.

¹³ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, [w:] *Pamięci Jana Lechonia* [wyd. zbior.], Londyn 1958.

Dodatkową glosą do tego fragmentu tekstu jest tym razem recenzja tomików wierszy: *Pieśń o sławie* A. Oppmana, *Ta co nie zginęła* E. Słońskiego, *Poezje* Z. Kleszczyńskiego. Zamieszczona ona została w tym samym numerze „Pro Arte et Studio”, w którym Lechoń ogłosił *Ducha na seansie*¹⁴. Recenzja zatytułowana *Poezja, której nie będzie i poezja idąca* zawiera charakterystyczne sformułowania:

Idący dzień, [...] nowe cele i nowe twarde, realne obowiązki, jeżeli się nawet nie odbiją w nowej literaturze każą przecież zamilknąć jej wczorajszym strofom. Kakofonia literacko-patriotyczna musi się urwać na tonie swym najwyższym, na [...] śpiewie delektującego się smutkiem wierszoróbstwa, na demoralizującym swą monotonością wygrywaniu wciąż jednej i tej samej nuty ułańsko-mazgajskiego sentymentu¹⁵.

Krytyka poezji, której nie będzie stanowiła także formę ataku wobec czytającej publiczności, na poziomie potencjalnych uczestników seansów spirytystycznych.

Od kanonizacji i jubileuszów, fet rodzinnych i narodowych zażawionych, sumiastych wąsów łajdaczącego się w stolicy ziemianstwa, chciwych, zachłannych kaszt i maszyn drukarskich, skradała się ku niej cicho tromtadracja rymowana, beniaminek czytającej publiczności. I rozkoszny ton gawędziarski Or-Ota [...] zamyślona rozlewność Słońskiego poszły, za ręce się wzięwszy, na służbę Bożą do rodziny Połanieckich, dostały dobrą kolację i serce gorące a otwarte¹⁶.

Jeśli do tych złośliwości dodamy ironiczne i satyryczno-publicystyczne wiersze z *Rzeczpospolitej Babińskiej* i *Królewsko polskiego kabaretu 1917–1918 r.*, pisane jednocześnie z *Karmazynowym poematem* (wydane w roku 1920), wówczas zgodzimy się z Wierzyńskim, że Lechoniowi «widok zamykały daleki na ścieżaj» nie tylko ruiny teatru na wyspie Łazienkowskiej, lecz także ówczesne nikczemności, upadki, głupota¹⁷. A może ona przede wszystkim.

Ironiczna interpretacja współczesnej historii literatury – „stręczycielki idei” połączyła się także z kpiącym osądem historycznym stereotypów i schematów myślowych.

Napięcie dramatyczne osiąga w wierszu swoje apogeum, gdy Słowacki dokonuje czynu świętokradczego – zrywa ze ściany konterfekt księcia Józefa Poniatowskiego, drze, niszczy go przy wtórze łkania żołnierskich pieśni, po czym opuszcza uczestników seansu w atmosferze nasyconej asocjacjami z jego twórczości. Jeszcze jeden stereotyp narodowej wyobraźni ulega

¹⁴ J. Lechoń, [rec.] *Poezja, której nie będzie i poezja idąca* (A. Oppmana *Pieśni o sławie*, E. Słońskiego, *Ta co nie zginęła* nakładem Gebethnera i Wolfa, Z. Kleszczyńskiego, *Poezje* nakładem E. Wendego i S-ki), „Pro Arte et Studio”, nr VIII, s. 22–23.

¹⁵ Tamże, s. 22.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia...*

demistyfikacji. Piękno rycerskiego gestu, honor, ideał wierności do końca, żołnierska brawura i szaleńcza odwaga połączona z pogardą śmierci i mitem ułana pięknego i strojnego zostają w ten sposób unicestwione. Lechoń podkreślił swoistą profanację w kończącym wiersz epilogu, wyodrębnionym graficznie przez oddzielenie go od reszty tekstu przemilczeniem:

.....
 Księcia Józefa konterfekt szerniały
 Na ziemi leży podarty w kawały.

W okresie wielkiego kultu księcia w polskiej historiografii, w kręgu szkoły Askenazego i procesów kanonizacyjnych w potocznej legendzie, trwających przez cały wiek XIX, prowokacja opinii była oczywista.

Wiązała się ona jednak, jak można sądzić, nie tylko z księciem Józefem, bohaterem towarzyszącym Lechoniowi od dzieciństwa dzięki opowieściom matki. Od wczesnych lat, jak wspomniał jego starszy brat Zygmunt, Lechoń oglądał „liczne książki z ilustracjami, reprodukcjami obrazów i fotografii. Nie umiał jeszcze czytać, więc prosił, aby mu treść tych ilustracji tłumaczyć i potem długo się im przyglądał. Lubił tak bardzo słuchać, kiedy matka opowiadała mu jakieś epizody historii Polski”¹⁸. W pamiętniku wspominał: „Nie pamiętam czasów, gdym nie wiedział o Kościuszcze, ks. Józefie, Napoleonie. I tak to te wszystkie książki, reprodukcje, obrazki, pogadanki zrobiły swoje”¹⁹.

W patriotycznej atmosferze domu Serafinowiczów, we wczesnym dzieciństwie Lechoń zetknął się zatem na pewno z reprodukcjami obrazów księcia Józefa w Elsterze Horacego Verneta, który zyskał niebywale powodzenie i obiegił w licznych odbitkach litograficznych całą Europę. Książę przedstawiony jest z gołą głową, z oczami wzniesionymi ku górze, z rozwianą burką, w pięknym stroju ułańskim, z generalskimi akselbantami, z obnażoną szablą w dłoni, na wspaniałym koniu, którego malarz utrwalił w skoku nad mętną i wzburzoną Elsterą.

Oglądał także zapewne Lechoń reprodukcje obrazu *Śmierć księcia Józefa w Elsterze* znanego malarskiego piewcy ułanów, Januarego Suchodolskiego. Przedstawiony jest na nim książę – ułan w czaku z białą kitą, z szablą wzniesioną do góry na wspaniałym koniu, pełnym tanecznej gracji. I takim właśnie pozostał w pamięci zbiorowej książę Józef, w blasku ułańskiego piękna i śmierci rycerskiej.

Dodajmy, że litografie te przez cały wiek niewoli wisiały w polskich domach obok obrazów treści religijnej. Mnożono relikwie, wyrabiano pierścionki z rzekomych podków konia księcia Józefa czy odłamków jego

¹⁸ Zob. J. Kosiński, *Album rodzinny...*

¹⁹ J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 3, Warszawa 1992, s. 59.

szabli. Portrety księcia ozdabiały kubki, talerze, szklanki, tabakierki, makatki, zegary, krzesła.

Zewnętrzne pozory umiłowania tradycji w mieszczańskich salonach rzadko kojarzyły się z prawdziwym patriotyzmem. Dlatego już w XIX w. mitologizacji towarzyszyły gesty obrazoburcze. M. Janion i M. Żmigrodzka zwracają uwagę, że to właśnie Słowacki zdrwił z utrwalonego w ikonografii „śmiertelnego skoku” księcia Józefa²⁰. W strofie V pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* pisał:

Szczęśliwy Józef Poniatowski – (czyli
Szczęśliwy, gdyby nie umarł...), że widzi
Siebie samego w najciekawszej chwili
Na każdej ścianie.

Podkreślają też autorki *Romantyzmu i historii*, że wśród drwiących apostrof do warszawskich dandysów i modnisiów, w jednej z redakcji późniejszych pieśni *Beniowskiego* przywoływał Słowacki nawet plotki o tajemnicach ułańskiej urody księcia, wspominał jego „cudze bakembardy” i „przypawiony wąs”.

O upowszechnianiu i jednocześnie trwałości stereotypu „kolorowego ułana” mówił Lechoń, krytykując poezję Or-Ota we wspomnianym już artykule *Poezja, której nie będzie i poezja idąca*: „Or-Ot wpija oczy w kitkę czaplą na ułańskim czaku, nawet Polski spoza nie widząc”. Tak więc książe Józef stał się synonimem zjawisk ogólniejszych – uosabiał na przełomie wieków wartości kojarzone z żołnierską brawurą i barwnością, pozbawioną wszakże politycznej rozwagi, mądrości i opartego na realnych podstawach patriotyzmu.

Z mitem kolorowego ułana zmagano się w polemikach początku wieku w okresie przewartościowań i dyskusji o polskich imponderabiliach. W 1910 r. czytamy np. w poznańskim „Filarecie”, miesięczniku dla młodzieży: „Kolorowego ułana ubóstwić, to znaczy wykreślić z życia narodowego pracownika: rolnika, kupca, przemysłowca, robotnika, uczonego [...] Dopóki Polska postawiła sobie za ideał kolorowego ułana – choć w przebraniu bojowca rewolucyjnego, dopóty przeznaczona była na śmierć”²¹.

Oczywiście taka opinia nie mogła być popularna w okresie potężniejszego ruchu niepodległościowego i I wojny, w czasie, w którym ożyły rycerskie cnoty uzupełniane jednak ideałami moralnego odrodzenia, potrzebą odpowiedzialności, skuteczności w działaniu i czynu pozornie szarego, nieefektownego, ale

²⁰ Formy kultu, odrodzenia legendy i antylegendy najlepiej charakteryzują, M. Janion, M. Żmigrodzka, *Książę Józef „klasyczny i romantyczny”*, [w:] *Romantyzm i historia*, red. tychże, Warszawa 1978.

²¹ K.I.K., *Śp. Ks. Piotr Wawrzyniak*, „Filareta” 1910, nr 1.

przynoszącego trwałe rezultaty. Szary mundur Piłsudskiego i jego milczenie – „A on mówić nie może mundur na nim szary” – w wierszu pierwotnie kończącym cykl – był znakiem deklaracji ideowej młodego Lechonia. Szarość była zaprzeczeniem karmazynu, symbolem zwycięstwa codziennej prostoty, znakiem zwycięstwa nowego heroizmu na co dzień, bez koturnów, pozy i zewnętrznego efektu.

Piłsudski to Lechoniowe powitanie wolności i ideału nowego wodza, w tych czasach serdecznie bliskiego wielu Polakom. Rozpoczął też Lechoń tworzenie nowego mitu, wspartego na tradycyjnych ideałach i wzorcach. W roku 1950 napisał w *Dzienniku*: „Piłsudski był uczniem Słowackiego” i dalej dodawał: „Poezja, ale prawdziwa jest inspiracją i sztuki i życia, której znaczenia jeszcze nikt nie opisał, nie wyraził”²². Liczne wyznania Piłsudskiego, cytaty w pismach, recytacje z pamięci strof z *Beniowskiego* potwierdzają słuszność tego stwierdzenia.

Czy zatem Lechoń dokonywał w *Duchu na seansie* kompromitacji poezji romantycznej i mitologii narodowej? Starłam się uzasadnić, że nie one były przedmiotem polemik, ataków i przewartościowań, ale, używając formuły J. Tazbira, „stereotypów żywot twardy”²³. Rozprawiał się z nimi, oczyszczał je, podejmując intertekstualny dialog z zakorzenionym, spetryfikowanym stylem myślenia tak w literaturze, jak i w historii, w innych tekstach sztuki czy też fenomenach zjawisk stanowiących pogranicze kultury duchowej Polaków (np. seans spirytystyczny).

Słuszne było zatem zdanie tych współczesnych, którzy stwierdzali, że Lechoń, w przeciwieństwie do innych skamandrytów, u zarania niepodległości „nie zrzucił z ramion płaszcz Konrada”. Iwaszkiewicz wspominając Lechonia napisał: „Lechoń bynajmniej tego Konradowskiego płaszcz nie odrzucał, przeciwnie, starał się go jeszcze bardziej na swych plecach drapować”²⁴.

Świadom był swojej anachroniczności, ale do końca życia samo wyobrażenie pożegnania z bohaterami romantycznymi, ze światem zjaw i marzenia pogłębiało egzystencjalną pustkę. Na pół roku przed śmiercią napisał nostalgiczny wiersz *Ostatnia miłość*, który taki ma początek:

Dawno zmarli mych marzeń wierni towarzysze
Poeci romantyczni, zapatrzeni w ciemnie
Egerie w czarnych lokach – teraz nocą słyszę,
Bez zbytecznych pożegnań odchodzą ode mnie²⁵.

²² J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1992, s. 184.

²³ Tytuł przedmowy do książki *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. J. Tazbir, Warszawa 1991.

²⁴ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1973, s. 273.

²⁵ J. Lechoń, *Ostatnia miłość*, Z wierszy rozproszonych, [w:] J. Lechoń, *Poezje*, s. 195.

W sierpniu 1951 r. odnotował w *Dzienniku*:

Nad moim biurkiem wisi zachwycający gwasz, romantyczny portret ks. Józefa, jest to prezent, który sobie zrobiłem parę tygodni temu na pociechę tyłu zmartwień²⁶.

Krystyna Ratajska

DID LECHOŃ DISCREDIT ROMANTIC POETRY AND NATIONAL MYTHOLOGY IN *A GHOST AT A SEANCE?*

(Summary)

In the article, composed of two parts with the titles *Spektakl modernistyczny czy seans spirytystyczny?* (*A modernist spectacle or a spiritistic seance?*) and *Dlaczego Słowacki niszczy konterfekt księcia Józefa?* (*Why does Słowacki destroy the portrait of Prince Józef?*), presents a contextual interpretation of Jan Lechoń's poem *Duch na seansie* (*A Ghost at a Seance*). The author questions the opinion, which was widespread in literary criticism, that Lechoń together with other members of the Skamander group discredited Romantic poetry and national mythology on the threshold of independence. The analysis of the poem made in the article leads to the conclusion that the poet fought stereotypes deeply rooted in public opinion, which in the eyes of the general public were also reinforced by Słowacki's poetry. Thus, Słowacki appears at the seance to demystify a belief in the messianic, necrotic and patriotic tone of his poetry, in the bard-creator of the national Gospel, who is endowed with the power to discover absolute truths, and in the „master of the word” as well as the „creator of artistic beauty” as well as the only generally-accepted opinion.

Optimistic signs of revival have dominated the symbols of suffering, the talkativeness has been replaced by silence, the word by the iconoclastic deed, the mystical heat by ironic distance. The symbols, images, references to literary texts and other signs of culture help to create a revalued portrait of Słowacki and mould a myth of gray heroism, which is a complete contrast to the myth of the „colourful uhlán”. The destruction of the portrait of Prince Józef Poniatowski and a reference to Piłsudski found in the last line of *Karmazynowy poemat* (*The Crimson Poem*) are the signs of the ideological declaration of the young poet, who referring to great Romantic tradition, discovers new and new meanings.

(Translated by Zuzanna Poklewska-Parra)

²⁶ J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa 1992, s. 227.