

Tomasz Burek: Reduta Lechonia

Na czoło „Karmazynowego poematu” – książki niedużej, lecz myślowo bogatej, a tak znakomitej w wykonaniu, że zdołała zapewnić swemu dwudziestoltniemu podówczas autorowi bez przesady nieśmiertelność literacką – twórca wysunął wiersz o przemawiającym do wyobraźni tytule: „Herostrates” – pisze Tomasz Burek w tekście „Reduta Lechonia” w książce „Niewybaczalne sentymenty”.

Przynosił ten wiersz, jeszcze w roku 1917 po raz pierwszy w czasopiśmie studenckim ogłoszony, między innymi takie oto słowa: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Okrzyczane, wyzywające słowa, które natychmiast jako swój manifest podchwyciło i powtórzyło najmłodsze w Polsce Odrodzonej pokolenie artystyczno-literackie. Ilekroć przychodziło później nazwać duchową odrębność powojennych czasów i pokazać zwłaszcza jaskrawą na tle dziedzictwa z epoki niewoli odmienną nową postawę emocjonalną i nowych twórczych projektów – cytowano wiersz Jana Lechonia. Krytycy i badacze literatury doszukiwali się w obrazoburstwie *Herostratesa* punktów stykających z futurystyczną kampanią przeciw muzealnemu kultowi przeszłości. Świętokradzkie targnięcie się na symbole ofiarności i męczeństwa narodu, zakwestionowanie polonocentrycznych urojeń i uroszczeń mesjanizmu, potępienie mitologii cierpiętniczych i odrzucenie maskarady historycznej w imię realnego życia – wszystko to zdawało się upoważniać do podobnych wniosków.

Antyhistorycyzm był około roku 1918 nurtem wspólnym dla wszystkich bez mała ugrupowań w obrębie najmłodszego pokolenia poetyckiego, tak samo jak witalizm i romantyka biologii, jak wreszcie karnawałowo-groteskowe odkształcanie przekazów tradycji. Silne akcenty witalistyczne pobrzmiewają z jednej strony u pikadorczyków, a później skamandrytów: Tuwima, Wierzyńskiego czy Iwaszkiewicza, z drugiej – u poetów futuryzmu i Nowej Sztuki: Czyżewskiego, Młodożeńca, Sterna i innych. Tu i tam, wyzwolone, zwierzęce, zdrowe zmysły śmieją się gromko z perypetii romantycznych ducha. Na przeszarżowaną dewocję patriotyczną, frazeologię i tromtadrację „mów piękno brzmiących” (tych mów, których sparodiowane echo powróci w *Duchu na seansie* – drugim z kolei członie „karmazynowego” cyklu) odpowiada młoda poezja małpim grymasem, szokującym żartem, ostrym językowym sztychem, odpowiada inwektywą i parodią rodem z kabaretu. Bo poniekąd w kabarecie właśnie uformowały się niektóre istotne składniki nowego stylu: kolokwialność i bufonada, dowcipna gra słów i liryczny podtekst.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.
Prosimy, **KLKNIJ TUTAJ** i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.

Młody Lechoń należał do poetów śmiejących się najgłośniej. Za dowód może służyć jego twórczość satyryczna z lat 1917-1920, utrwalona w dwóch pomniejszych tomikach oraz w zbiorze łącznym pt. *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne* (1920). Tak więc nacechowanemu powagą rozstrzygnięć zasadniczych *Herostratesowi* z *Karmazynowego poematu* wtóruje w niższych rejestrach sardoniczny zgoła *Paszkwil*. Wtóruje, zarazem wyostrzając, aktualizując, udosławiając sens rzuconych tam haseł, pytań i apelów.

Podczas gdy ostatnia, kluczowa zwrotka *Herostratesa* brzmi aż zanedo melodramatycznie:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w serce wrastają z wątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę

to *Paszkwil* rozpoczyna się od zwrotek przepojonych wzgardą i kpina:

Zły to ptak, który własne pokalać śmie gniazdo,
Złe gniazdo, skoro ptak zeń złąkniony uchodzi.
Paszkwile będę pisał – nikomu nie szkodzi
Po naszej wielkiej Polsce zabawić się jazdą.

Po Polsce nie stojącej w przepychu zbóż, kwiatów,
Nie pszennej, sianożętej, nie złotem błyszczącej,
Po Polsce wystawionej na rynku – pragnącej
Fałszywych demokratów, prawdziwych prałatów.

Po Polsce, w której każda sięaczy bielizna
Czerwonym haftem z Orłem, niebieskim z Pogonią,
Otwartych której granic bezdomne psy bronią,
W chantanach której wszystkich śpiewają: „Ojczyzna!”.

Czytamy dalej:

W Londynie nam pan Dmowski z Angliki się trąca,
A w Wiedniu Kucharzewski nam żebrze jałmużny,
Czy nasza Polska, psiakrew, proszący podróżny,
Czy arfa pod skrzydłami aniołów drgająca?

A cóż mi demokracja, a cóż mi są chłopy,
A cóż mi hrabskie herby i mitry książęce:
I Marxa i hrabiego Zygmunta poświęcę
Za wolnej głos Ojczyzny na Sejmie Europy.

Tak wyglądało brawurowe wprowadzenie do tomiku nazwanego: *Królewsko-polski kabaret 1911-1918*.

Znamię wielkiego, już historiozoficznego kabaretu nosi scena IX z komedii groteskowej *Pani Walewska*, scena, w której Oscar Wilde, przekomarzając się z Rozą Wenedą, wyśmiewa wady polskiego charakteru narodowego:

Dziewięć wieków zaścianka, dziewięćset lat gminnej,
Parafialnej, mieszczańskiej, zatechłej zgnilizny,
W którą wstawia się knotek, a potem się pali
Tę lampkę przed obrazem i Boga się chwali
Śmierdzącą moralnością. Wyście z tej ojczyzny
Wykuli dla fantazji i żądz, i zachcianek,
Dla człowieczeństwa w Polsce złożone kajdany.
[...] Na krzyżu
Rozpięliście się sami narodów Chrystusem
I sami sobie pchacie w bok śmiertelnym pchnięciem
Fałszywą deklamację [...].

Gdyby twórczość Lechonia ograniczyła się do przytoczonej tu próbki komediowej, politycznych rymów ulotnych i wierszowanego manifestu programowego *Herostrates* (z dodatkiem wiersza *Duch na seansie*), byłby on poetą podobnym do całej powojennej plejady szyderców ze scenek „Pikadora” i „Katarynki”, poetą-bliźniakiem Tuwima lub Słonimskiego i bliskim kuzynem szargających świętości nietykalne futurystów. W drwiących replikach Oscara Wilde’a na surowe napomnienia Rozy Wenedy może by dosłyszano zapowiedź Gombrowiczowskiego tonu.

Tyle powiedziawszy w trybie hipotetyczno-zartobliwym, należy wrócić do stanu faktycznego, to znaczy w pełni zgodnego z realiami Lechoniowej biografii i bibliografii. Wykazują one niezbicie, że strategia *Herostratesa* – ów „gest wyklinania wielkich duchów przeszłości”, burzycielstwo, intelektualna przekora i przewrotność nie leżały na linii głównych dyspozycji twórczych omawianego poety. Hasła „futuryzmu”, „awangardy”, „poezji nowej”, „poezji idącej” były mu w gruncie rzeczy obojętne bądź nawet obce. Demaskatorstwo stanowiło dalszoplanowy element jego poetyki. Przyrodzonymi żywiołami Lechonia były tragiczne żywioły, nie komiczne. Toteż i w Lechoniowym stosunku do tradycji narodowych górę nad prawem ironii brało prawo urzeczenia. „Jedyny w całym młodym pokoleniu usiłował Lechoń podjąć w poezji ciężar historycznego zagadnienia Polski” (słowa wypowiedziane w roku 1923 przez Ostapa Ortwina).

Tą cechą szczególną postawy twórczej różnił się autor *Karmazynowego poematu* od swoich poetyckich rówieśników już na samym starcie. Oni do analogicznego lub zbliżonego stanowiska będą dojrzywać powoli, jak Wierzyński, który pod koniec międzywojennego dwudziestolecia dopiero

*Struna dziejów. Struna
patriotyzmu. Obydwie dźwięczą
w Karmazynowym
poemacie głęboko*

*uderzy w Wolności
tragicznej i Kurhanach
w podobne struny.
Struna dziejów. Struna
patriotyzmu. Obydwie
dźwięczą w
Karmazynowym
poemacie głęboko,*

dobitnie, sugestywnie.

Na *Karmazynowy poemat* złożyły się następujące wiersze: *Herostrates*, *Duch na seansie*, *Jacek Malczewski*, *Sejm*, *Polonez artyleryjski*, *Mochnicki*, *Piłsudski*. Wszystkie one miały swe pierwodruki czasopiśmiennicze, pojawiając się w przedziale czasowym 1916-1919. Najwcześniejszy (*Polonez artyleryjski*) został opublikowany już jesienią 1916, dwa najpóźniejsze (*Piłsudski*, *Mochnicki*) ukazywały się kolejno w styczniu i lutym 1919. Rozrzut wymienionych publikacji nie był z pewnością duży w sensie ściśle kalendarzowym. Ale w znaczeniu historycznym był olbrzymi. Między datą druku pierwszego wiersza a ostatniego zaszły zmiany epokowe, runęły zaborcze potęgi i Polska wyłoniła się z politycznego niebytu. Zanim jednak to się stało, polska zbiorowość przechodziła przez bardzo ciężkie próby wojenne, polska myśl potykała się o brak jedności, niezgodę i zamęt w opiniach, polską uczuciowością targały sprzeczne nastroje apatii i euforii, obawa klęski i straceńcza odwaga, wahanie i nadzieja. Na ów czas niezwykły, czas wielkich narodowych rozstrzygnięć, przypadła młodość poetycka Jana Lechonia.

„Przypomniało mi się dziś nagle nasze mieszkanie na Złotej w czasie pierwszej wojny. Był to bardzo zły dla ojca okres [...] rzucał jedne po drugiej posady. Z pieniędzmi było krucho i mieszkanie nasze były to ponure kłitki, jedna z nich, moja właśnie, miała okno wychodzące na jakiś smutny ugorek

wciśnięty między okropne mury i udający ogródek. Otóż w tym pokoju zacząłem pisać prawdziwe wiersze, przeżyłem najpotężniejsze uczucie mej młodości – upojenie legendą Legionów i miłość do Piłsudskiego”.

*Pierwszym prawdziwie dojrzałym
wierszem poety stać się
miał Polonez artyleryjski*

Głębokiej wymowy
nabiera fakt, że
pierwszym prawdziwie
dojrzałym wierszem
poety stać się miał
Polonez artyleryjski –

utwór na temat boju stoczonego przez I Brygadę Legionów w czterodniowej bitwie pod Kostiuchnówką na Wołyniu 3-6 lipca 1916 roku. Utwór do tego stopnia nasycony batalistycznym szczegółem opisowym, że mógłby uchodzić za relację naocznego świadka walki, a równocześnie pełen czytelnich nawiązań literackich i historycznych (*Reduta Ordona*, rytmy insurekcyjnych pieśni i marszów, bój pod Ostrołęką w wojnie polsko-rosyjskiej 1831 roku). Dzięki znamienym odniesieniom ta jedna, jak najbardziej konkretna bitwa wpisuje się w porządek figuralny i profetyczny, symbolizując na wzór poloneza A-dur Chopina nieprzerwaną, ofiarną, tragiczną, stuletnią wojnę narodu o niepodległość. Udało się Lechoniowi zestroić w *Polonezie artyleryjskim* gorący język aktualności ze znakami wiecznotrwałego misterium śmierci i zmartwychwstania, wtopić prawdę materialną („Piekielny deszcz ze stali”) w perspektywę idealną („Tak się Polska nam rozczudni,/ Gdy skwarny przyjdzie czas południ / Na nasze krwawe zboże”).

Godny uwagi jest też sposób, w jaki autor wymodelował tu postać bohatera lirycznego. Owszem, zachował pewną łączącą tę postać z jej pierwowzorem. Major Brzoza (w pełnym brzmieniu: Ottokar Brzoza-Brzezina, z pochodzenia Czech) był rzeczywiście organizatorem i dowódcą artylerii legionowej. Można się o nim więcej dowiedzieć z artykułu Józefa Adama

Kosińskiego „*To major Brzoza kartaczami...*”. Z drugiej wszakże strony pióro poety wyolbrzymiło wspomnianą osobę do rozmiarów arcytypu, lokując tego zawodowego oficera w rzędzie postaci symbolicznych; mianowicie zjawia się on na kartach *Karmazynowego poematu* po starszlacheckim fanfaronie Zagłobie, a przed dwoma nowoczesnymi Polakami, Mochnackim i Piłsudskim. Miejsce to znaczące.

Jak nieć zbawcza po godzinach obezwładniającej melancholii, po godzinach zadumy i desperowania nad „grzechem wielkim malowanym narodu” (*Jacek Malczewski*) i nad siłą witalną, potężną, ale ślepa, niewystarczającą, by uratować wolność i wielkość Rzeczypospolitej (*Sejm*), nareszcie wywija się spod obrazu bitwy (*Polonez artyleryjski*) pozytywna idea narodowa. Idea, której źle wysłuchanym rzecznikiem był uchodźca polistopadowy Maurycy Mochnacki, a która na początku XX wieku odrodzi się w czynie zbrojnym zainicjowanym przez Józefa Piłsudskiego. Idea armii polskiej jako jedynej zorganizowanej potęgi zdolnej przeciwstawić się obcym potęgom i wypędzić najeźdźców z granic ojczyzny.

Trafnie objaśnił sens ideowy konstrukcji *Karmazynowego poematu* cytowany już uprzednio Ostap Ortwin, krytyk ze szkoły myślowej Stanisława Brzozowskiego. Chodzi o następujący ustęp rozprawy *Współczesna liryka polska*: „Lechoń miał [...] pełną, na świeżych naocznych doświadczeniach opartą świadomość, że zagadnienie wolności i niepodległości narodu jest kwestią siły, której nie rozstrzyga się w ponadpowietrznym dialogu przed archanielskim trybunałem złych i dobrych duchów. Łuna karmazynu, która bije od cyklu jego wierszy, nasiąkała purpurą krwi przelanej na polach bitew. Przeświadczenie, że ostrza bagnatów ryją mapę świata, a na pobojuwiskach żłobią sobie dzieje nowe tory, weszło w chemiczny skład wewnętrznej muzyki i ideologii tych wierszy. Tu leży też źródło znakomitego wręcz ujęcia duszy Mochnackiego, dla którego po rozbiciu Powstania Listopadowego zagadnienie

realnej siły było centralnym zagadnieniem rewolucyjnej polityki polskiej”. Interpretację taką zaaprobował widocznie sam Lechoń, skoro w przemówieniu ku czci Maurycego Mochnackiego wygłoszonym w paryskiej Bibliotece Polskiej w roku 1935 powiedział: „Mochnacki było to nie tylko nazwisko z historii, świetny zabytek literatury, ale jak gdyby [...] najśmielsza myśl o naszym ratunku”.

Major Brzoza to rzemieślnik wojny. Mochnacki to przede wszystkim projektodawca polityczny, twórca wizji, jakkolwiek umiał on także bić się jako prosty żołnierz. W Piłsudskim połączyła się szczęśliwie idea wolności z geniuszem orężnym. A kim był Jan Potocki? Wiersz osnuty na motywach wziętych z życia tego oświeceniowego oryginała, posła na Sejm Wielki, podróżnika i pisarza, zamieścił Lechoń w „Skamandrze” rok równo (1921, z. 5/6) po ukazaniu się *Karmazynowego poematu*. Opowiada się w tym wierszu o samobójstwie bohatera, przygotowywanym i dokonanym na tle przeraźliwie spustoszonej historycznie i metafizycznie bezwartościowej rzeczywistości. Zewsząd tchnie schyłkiem, rozkładem, zgubą, martwością, wszystko jest już skończone, zamknięte, na rzeczach minionych, tradycjach, pamiątkach kładzie się trupia poświata. Widma rozpacz, obłędu i nicości zagładają w twarz bohaterowi. W Lechoniowej galerii portretów symbolicznych Jan Potocki wyobraża zanikanie wszelakich perspektyw życiowych i dziejowych, rezygnację i kapitulację, jednym słowem, światopogląd Polski upadłej, jak Zagłoba wyobrażał Polskę biologiczną, Mochnacki – Polskę świadomą, a Piłsudski – tę Polskę, która wybuchła w listopadzie.

Wiersz o Janie Potockim – w przeciwieństwie do wiersza *Pani Słowacka* (pierwodruk: „Skamander” 1921, z. 7/9) – nie wszedł do drugiego rozszerzonego wydania *Karmazynowego poematu* (1922). Aliści można i należy czytać go w związku z omawianym cyklem. Rzecz rozgrywa się bowiem na tej samej mityczno-dziejowej scenie, co wiersze objęte ramami

kompozycyjnymi cyklu, a postać bohatera, analogicznie do znanych nam już postaci Jacka Malczewskiego, Mochnackiego lub Piłsudskiego, stanowi, z jednej strony śmiały skrót poetycki, syntezę pewnej epoki historyczno-kulturalnej, a z drugiej – zobiektywizowaną projekcję uczuciowych dziejów samego poety. Zewnętrzne z wewnętrznym przenika się, jedno w drugim znajduje swe odbicie, podobieństwo, symboliczną paralełę.

W konfrontację poety z historią, z mitem narodowym polskim, Jan Potocki wniósł najgłębszy ton zwątpienia, patos negacji, pokusę wyobcowania i rejterady. Bohater-samobójca jakimż odbija kontrastem od wyjątego z kart legend legionowych, posągowego majora Brzozy... Nieufność do jednostronnego mitotwórstwa i bohaterszczyzny, jaką z odcieniem cynizmu wyraża *Rozmowa z weteranem*, wolne od złudzeń (choć przepelnione tym smutniejszą miłością) spojrzenie na Polskę lunatyczną, która – jak w dwuwierszu z *Pani Słowackiej* –

 Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych.
 Ominie wszystkich mądrych a wytrwałych zdradzi

są to przesłanki dokonującego się w twórczości Lechonia zwrotu ku pesymizmowi wszechogarniającemu. Rezultatem finalnym – nowy zbiór nazwany *Srebrne i czarne* (1924).

„Naczelnym składnikiem wzruszenia jest tu przerażenie wobec odsłoniętej otchłani beznadziei” (Karol Wiktor Zawodziński). W *Srebrnym i czarnym* ustalił Lechoń najpopularniejszą bodaj w początkach międzywojennego dwudziestolecia formułę metafizycznego pesymizmu, odnawiając

intelektualne i artystyczne założenia baroku (człowiek jako kłębowisko sprzeczności), wiążąc je z niektórymi baudelairowskimi motywami (fiasko egzystencjalne, zapatrzenie w śmierć) i z klasyczną dyscypliną wiersza.

„W nowym zbiorze arcyłudzkie zastąpić miało arcypolskie” – napisał Juliusz Sakowski w jednym z najlepszych, jakie istnieją, studiów o Lechoniu. Odnajdziemy jednak w postawie poety z lat dwudziestych coś, co jawiąc się jako pierwiastek ogólnoludzkiego stanowiska wobec niełojalności losu, pozostawało zarazem właściwością arcypolską: stoicyzm. Ten stoicyzm ducha, tę cnotę wytrwałości, to mężne stawianie czoła niszczycielskim żywiołom, te wysiłki mozolne a bezkresne, streszczające się w słowie: powinność, symbolizują u Lechonia imiona wielkich twórców, pisarzy, myślicieli, ich żywoty i dzieła: Proust i *Boska Komedia* Dantego, Rzym Marka Aureliusza i rzeczy Tomasza Manna, Słowacki i Norwid, dumny Byron i Joseph Conrad. W wierszu *Na śmierć Conrada*, który Zawodziński słusznie określił mianem „nieprześcignionego arcydzieła”, połączyły się, za sprawą poety, stoicka filozofia życiowa unosząca się nad kartami Conradowskich opowieści z dziełem bezsennym polskich patriotów.

„...i bili się dalej”. Po wrześniu 1939 roku dopisze Lechoń do stoickich tradycji polskich imiona niezłomne prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego i generała Kleeberga (*Legenda*), w innych znamienych utworach, jak *Przypowieść* lub *Iliada*, odda sprawiedliwość bezimiennym żołnierzom sprawy ludzkiej i narodowej. Rzuci snop światła na postać arcybiskupa Jana Cieplaka (1857-1926), administratora diecezji mohylewskiej w okresie I wojny światowej, więzionego przez władze bolszewickie, mianowanego po uwolnieniu pierwszym metropolitą wileńskim; w roku 1952 rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny (wiersz pt. *Arcybiskup Cieplak*). Ale też upomni się „płomiennym słowem” Mickiewiczowskim o groby okryte ciemnościami stalinowskiego państwa terroru („*Czemuż to o tym pisać nie*

chcecie, panowie?”). A znowu w *Duchu Boya* za temat do zadumy obierze męczennika wbrew woli, pisarza najmniej patetycznego, libertyńskiego, który schroniwszy się pod skrzydła Stalina w zajęтым przez Armię Czerwoną Lwowie, został wprędce zgładzony przez siepaczy Hitlera. Z wiersza zdaje się wynikać, iż ironiczny los zakpił z mitoburcy i przeciwnika stereotypów Polski nieszczęśliwej i męczeńskiej, przenosząc go w wysoką strefę mitu narodowego, strefę *sacrum*, zarezerwowaną dla takich bohaterów właśnie, jak Konrad Mickiewicz.

Tu i w wielu innych emigracyjnych wierszach Lechonia (*Rejtan, Marsz II Korpusu, Matejko*) znika ostatecznie – już przedtem w utworach ze zbioru *Karmazynowy poemat* przełamywana – bariera czasu dzieląca Polaków dawnych od współcześnie żyjących, zaciera się granica między przeszłością a terażniejszością, między wypadkami minionymi i aktualnymi; wszystko staje się jedną historią żywą, jedną i tą samą wielką współczesnością, na którą długi cień rzuca zbrodnia rozbiorów i w której wciąż odżywa posłannictwo wolności, Mickiewicz wciąż powraca „do domu od Sekwany strony”, a „Dąbrowski z ziemi włoskiej wraca do Warszawy”.

W tym wielkim kręgu, w którym spotykają się ludzie różnych epok, żołnierze spod Somosierry z żołnierzami spod Monte Cassino, mieszkańcy tego świata z wysłannikami zaświata, osoby realne z bohaterami fikcji literackiej lub postaciami mitologicznymi, i gdzie żywi nieustannie obcuja z umarłymi, w tym kręgu, wedle Lechonia, rozgrywają się ideowe dzieje Polski, będące przede wszystkim dziejami poezji, dziejami powstawania i władztwa mitów nad duszą i wyobraźnią narodu. Streszcza te dzieje Mickiewicz, mianowicie „jako człowiek, który zaważył bardziej niż ktokolwiek na przemianach duszy polskiej i na postawie politycznej narodu polskiego w ostatnim stuleciu”, Mickiewicz, który „stworzył w *Dziadach* mit narodowy, zdolny do ciągłego życia i odradzania się”.

Rolę podobną spełnić też może piosenka wojskowa, która nie bez powodu przemieni się z czasem w hymn narodowy. Jej rytm, jej melodia, jej słowa, jej symbolika oznaczająca nieśmiertelną nadzieję – wrastają w tkankę emigracyjnych poezyj Lechonia. Wrastają tak mocno, jak mocno, głęboko i trwale stopiły się z nurtem nowożytnej uczuciowości Polaków. Każdy dosłyszy wiadome echo w *Pieśni o Stefanie Starzyńskim*, w *Rejtanie*, w *Przypowieści*... Aż dźwięk mazurka wybuchnie *Marszem II Korpusu*:

Przez te same doliny, tymże Tybru brzegiem
Znów idą jak przed laty ściśniętym szeregiem,
I płynie ta, co tutaj kiedyś się zrodziła,
„Piosenka stara, wojsku polskiemu tak miła”.
[...]
I kiedy trakt Cezara pod ich krokiem dudni,
Słyszą dzwonek na nieszpór i żuraw u studni
I niosą dniem i nocą sztandary niezdarte,
I przejdą, przejdą Tyber i Wisłę, i Wartę.

Lechoń inaczej niż zwolennicy poglądu głoszącego, iż „czasy są nowe i dramat narodowy inny”, sięgał bez obawy do zeszłowiecznej symboliki patriotycznej, świadom, że istota dziejowego dramatu nie uległa zmianie. Do ostatka wpisywał swe na pozór niemodne rymy w krąg wyznaczony przez romantyczną poezję niepodległościową, rozumiejąc dobrze, że nie stanowi ona składnicy oleodruków, lecz jest tajnym szyfrem wolności, jakim porozumiewają się pokolenia. I że jako wspólne *universum* symboliczne Polaków – ich wspólny język – była i jest nadal zdolna łączyć to, co zostało rozdzielone, a nawet sobie przeciwstawione: Kraj i Emigrację. W ostrej i bardzo chwilami niesprawiedliwej polemice z pisarzami emigracyjnymi napisało się Julianowi Przybosiowi na początku 1956 roku zdanie następujące:

„Dziela nas poglądy polityczne i społeczne; my w kraju jesteśmy za socjalizmem i rządem ludowym, natomiast na emigracji przebywa wielu pisarzy dlatego, że odpowiada im ustrój kapitalistyczny”. Otóż wiersze Lechonia wyjawiają całkiem inny powód uchodźstwa. Tkwi ten powód w pełnej pasji a tak bliskiej tradycjom romantycznym niezgodzie na przemoc; we wstępie do płaszczenia się i odgrywania ponizającej komedii na jeszcze jednym w Polsce „balu u Senatora”.

*Na tym polega sztuka Lechonia,
że dawnym rytmem i wątkom
nadał inny wymiar i wydźwięk*

Źródło „mistycznych
wzruszeń i żywej, nie
mózgowej, ale wstrzą-
sającej całym naszym
życiem wewnętrznym
poezji” upatrywał Le-

choń w dziewiętnastowiecznej mitologii literacko-politycznej. Pisał w *Dzienniku*: „Francuzi żyją mitologią grecką, cała ich poezja tkwi w niej – z niej są wszystkie jej obrazy, metafory: Valery, Mallarme, Giraudoux, Cocteau. Myśmy stworzyli w XIX w. mitologię własną”. Emigracyjne cykle poety tam przede wszystkim znajdują swe punkty odniesienia. „Niektóre z jego ostatnich wierszy coraz częściej układają się w przypowieści, to znów brzmią na nutę piosenki i unoszą się nad nimi świadomie przywołane echa Syrokomli, Lenartowicza, Or-Ota. Ale na tym polega sztuka Lechonia, że dawnym rytmem i wątkom nadał inny wymiar i wydźwięk, napełnił je tchnieniem wzbudzającym w nas nie rzewny uśmiech, przeznaczony dla lirników i pieśniarzy, ale dreszcz wzruszenia. Te proste rytmy i wątki, tak ograne, że trudno z nich było co wykrzesać, zamieniają się naraz w antyfony i hymny, polskie marsze żałobne i polskie marsylianki” – zauważył słusznie Juliusz Sakowski.

Sztuka poetycka autora takich wierszy, jak *Śmierć Mickiewicza*, *Malczewski*, *Sen srebrny Salomei* lub *Bzy w Pensylwanii* (tytuł tego ostatniego wiersza nawiązuje do refrenu popularnego w okresie międzywojennym przeboju *Pensylwania*), to sztuka przywołania-ewokacji, przypomnienia-reminiscencji, przytoczenia-cytatu, przekształcenia-parafrazy, sztuka aluzji literackiej; to sztuka mnemotechniczna służąca ćwiczeniu polskiej pamięci, wskrzeszająca rzeczy i wartości utracone.

Tekst pochodzi z książki Tomasza Burka Niewybaczalne sentymenty wydanej przez Wydawnictwo Iskry.