

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Jan Lechoń: wiatr nocy, rysunek rdzy (na marginesie wiersza *Stara Warszawa*)

dla Marka Skowrońskiego – z przyjaźnią

1.

Jan Lechoń to poeta niedzisiejszy, jawnie staroświecki, sztambuchowy. Widziany zza progu awangardowej rewolty może wydać się wręcz kuriozalny. Jego wiersze mają w sobie coś ze scenicznych dekoracji. Są wywrotne. Szkodzą sobie nazbyt otwartą retorycznością. Ich dziwna, niemal okrutna powaga bywa ciężka. W ich lirycznym geście sporo jest teatralnej pozy. Wszystko to sprawia, że dziś stosunkowo łatwo zbyć je wzruszeniem ramion i odesłać do lamusa. Nie zawsze tak było.

2.

Autor *Arii z kurantem* jest poetą kulturowego sztafażu. Chętnie wypowiada się przez motywy dobrze zdomowione w tradycji. Jego liryczna wyobraźnia ma charakter przede wszystkim literacki. Bywa ostentacyjnie wtórna. Uparcie wpatruje się w dzieła dawnych mistrzów, w album narodowych pamiątek. Przywołuje polskie upiory. Raz po raz powiela patriotyczny szablon. Ale wyrasta przecież z odczucia ćmiącej rozpacz, z jej zmaconych, dramatycznych tonów, które kryją się w prostych gestach pamięci. Lechoń dobrze wie, że narodowe rekwizyty pokrywa rdza, że jej rysunek mówi o czymś, czego wolelibyśmy nie wiedzieć. To dlatego koloryt tej poezji jest przejmująco smutny. Dlatego wiersz Lechonia jest tak często milczącą scenografią ustawioną na pustej scenie. Dlatego jest czysty aż do przejrzystości i zarazem niepokojąco ciemny. Jakby mówił zbyt wiele i jednocześnie przemilczał najważniejsze. Jakby pewność, z którą poeta kreśli w wierszu efektowny końcowy obraz, kładzie ostatnie paradoksalne zdanie — była formą milczenia.

3.

Kazimierz Wierzyński, którego łączyła z Lechońiem mocna i trwała przyjaźń, pisał po tragicznej śmierci autora *Karmazynowego poematu*:

Wiersz jego odsłaniał w pełni swoje znaczenie, ale nie tracił przy tym tchnienia tajemnicy. Po wypowiedzeniu wszystkiego, ostatnim zdaniem, ostatnim słowem Lechoń przerzucał nas poza obręb wiersza, daleko, daleko, gdzie rozumiejąc wszystko, stawaliśmy nagle przed niezrozumiałym. Te wstrząsy metafizyczne umiał wywoływać jakby na jawie, bez guślarskich i magicznych zabiegów, środkami zdawałoby się najprostszymi¹.

Lechoń nie szuka efektów wyobraźni. U podstaw większości jego wierszy leży czytelnie naszkicowany obraz — wyrazisty i sugestywny, zwykle bardzo konkretny, realistyczny, niemal namacalny i zarazem jawnie nieoczywisty. Takie obrazy buduje poeta ze zdań oszczędnych, zwartych, poddanych wewnętrznej sile rytmu, chwilami wręcz zimnych w ich rygorze i epigramatycznej przejrzyistości. Ale jednocześnie te same zdania tworzą wielowątkową, migotliwą materię rozchodzących się kręgami odesłań, podążających za nimi skojarzeń, coraz bardziej odległych asocjacji — rozwijanych niczym temat muzyczny, zawsze z precyzyjnie rozłożonymi akcentami, z ciągami repetycji, inwersji, z powrotami brzmień, z mocno zaznaczonym kontrapunktem. W tym zderzeniu przeciwstawnych żywiołów ma swoje źródło niezwykła intensywność poetyckiego doświadczenia, które jest zarazem całkowicie literackie i na wskroś osobiste.

4.

Lechoń unika dykcji wyznania. Chętnie kryje się pod maską lirycznej osoby. Wybiera cudzy głos. Jest dramatycznie powściągliwy. I w tej powściągliwości staje się poruszająco intymny. Wybór poetyckiej roli pozwala odkryć w sobie kogoś obcego, kogoś, kto bierze na siebie i odsłania podskórne mrowienie emocji, ukryty potencjał wzruszenia, gwałtowność skrywanych uczuć i namiętności, obsesyjną pracę wyobraźni, której wtóruje obsesyjność ponawianych rozwiązań konstrukcyjnych — obse-

¹ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 58.

syjność widoczna zwykle już na poziomie instrumentacyjnym wiersza, w powtarzalności brzmień, w echolalii nagłosowych sylab, niekiedy odzywająca się w powracaniu na przestrzeni kilku wersów do tych samych zbitek fonemów, pojedynczych wyrazów, całych struktur gramatycznych. Językowy walor obsesji destylującej lęk, pielęgnującej doznania bolesne i nieoczywiste, jest jej najmocniejszym wyrazem. Autor *Zazdrości* potrafi wzburzoną wyobraźnię ująć w karby. I czyni to z poczucia, że własne obsesje i rozpacz — jeśli nawet stają się materialem poezji — nie powinny być jej tematem. Powinnością poety jest raczej klasyczna miara i ściśle z nią związana powściągliwość granicząca z milczeniem. To o niej przypomina sam sobie w wygłosie wiersza *Jabłka i astry*:

Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu².

5.

Lechoń otwarcie przyznaje, że bierze lutnię po dawnych poetach polszczyzny. Uważnie przysłuchuje się ich głosom. I słyszy u nich coś przejmująco cennego, coś, czego my zwykle już nie słyszymy — w *Księdze ubogich* Jana Kasprowicza, w *Koncerte Chopina* Artura Oppmana, w wierszach Teofila Lenartowicza, Władysława Syrokomli, Franciszka Książnika, Stanisława Trembeckiego. Autor *Naśladowania Or-Ota* cenił tych twórców. Wraca do ich utworów — omszałych, niedzisiejszych, na wpół zapomnianych, ale przechowujących w sobie coś, czemu już nikt nie potrafi udzielić głosu. Podobnych tonów szuka u współczesnych sobie poetów. I znajduje je między innymi u Stanisława Balińskiego, z którym pozostaje w zażyłej przyjaźni przez kilkanaście ostatnich lat życia. W liście z roku 1945 pisze do autora *Trzech poetów o Warszawie*:

Proszę najgoręcej o wiersze. Te dawne czytam raz po raz, z tym samym uczuciem nowości i czegoś bardzo bliskiego, jakiegoś klimatu, którego poza Tobą nikt nie czuje, a który mi jest tak drogi³.

I trzy lata później:

² J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990, s. 97.

³ List sygnowany „Paradox, 5 września 1945”, w: *Listy Jana Lechonia do Stanisława Balińskiego*, oprac. T. Januszewski, „Kresy” 1998, nr 3, s. 216.

Jest to jedno z bardzo istotnych kryteriów poezji: wzruszenie jakie ona budzi. Otóż dzisiaj znów spłakałem się jak bóbr czytając *Rozmarnym*, *Kołysankę dla zmarłej matki* i wiele strof, które są nie tylko klejnotami polskiego uczucia i polskiego języka, ale których nikt poza Tobą nie mógłby napisać i których nikt nie podrobi⁴.

Zapewne jest w tych słowach wiele kurtuazji. Ale słysząc w nich również mocne przeświadczenie, że poezja jest formą pamięci, że przechowuje w sobie coś, co ma siłę i czystość wzruszenia rodzącego się w spotkaniu z rzeczywistością wyjątkową i bliską, a zarazem trudną do uchwycenia. Jest w tym coś z dziecięcego postrzegania świata jako tajemnicy. I właśnie z wycucia tajemnicy rodzi się rozpoznanie prawdy, która skrywa na swoim dnie „rzeczy ciemne” — osłonięte przez „ciszy okrzyk nieprzebrzmiały”, utwierdzone w olśniewającym zdziwieniu, pozostające na granicy marzenia, a przez to „wielkie i tajemne”. Wyjmuję te sformułowania z wiersza zbudowanego na wspomnieniu letnich wakacji, które poeta spędzał jako dziecko w Ojcowie. Po latach właśnie tamto doznanie staje się miarą prawdziwej mądrości i rzeczywistego spotkania z istnieniem:

Coś we mnie mówi ciągle: „Zbieraj wreszcie plony,
Rządź się w końcu mądrością, już się wyszumiał”.
Nie słucham tego głosu. Wciąż bardziej zdziwiony,
Żyję tylko tą myślą, żem nic nie zrozumiał.

I na dnie każdej prawdy widzę rzeczy ciemne,
I w każdej słyszę ciszy okrzyk nieprzebrzmiały.
Wszystko wciąż mi się zdaje wielkie i tajemne,
Jak pagórki Ojcowa, kiedy byłem mały⁵.

O takim rozbłysku dziecięcej świadomości, o jej intensywności i wadze, o rozpoznaniu czegoś, co jest prawdziwe i pierwsze, mówią wspomniane przez Lechonia wiersze Balińskiego — *Rozmarnym* i *Kołysanka dla zmarłej matki*. Ale są to również wiersze o świecie, który ginie w zapomnieniu, przechyla się w nieistnienie, choć powinien trwać. Takiemu światu w sukurs przychodzi poeta. Autor *Arii z kurantem* ma silne poczucie takiego powołania poezji. Pisze wówczas do Balińskiego: „Ten świat, jakiś prawdziwy, który my znamy — my musimy przechować na lepsze czasy”⁶.

⁴ List sygnowany „Sea Cliff, 25 marca 1948”, w: *ibidem*.

⁵ J. Lechoń, *Ojcowie*, w: *Poezje*, s. 146–147.

⁶ List sygnowany „Paradox, 5 września 1945”, w: *Listy Jana Lechonia...*, s. 215.

Jednym z obrazów tego świata jest *Stara Warszawa* Lechoń — wiersz, w którym obaj poeci stają obok siebie jako mali chłopcy. Jest wiosna ich życia — wszystko intensywne i pierwsze. Wszystko ma w sobie czystość „piosenek Moniuszki” wykonywanych dziecięcymi głosami. I jednocześnie wszystko spowija coraz gęstsza mgła. Brzmi to tak:

Dobra Parka raz jeszcze nawleka swą igłę
I jeszcze wciąż nie wierzysz, że w końcu nić przetnie.
Nic jeszcze nie chcę żegnać, lecz już widzę świetnie
To wszystko, co stracone i co niedościgłe.

Jedną mgłą więc zachodzą: miłość nie dzielona,
Mnie tylko znane winy, śmieszna złuda sławy.
I tylko złote słońce, co nade mną kona,
Żywszym blaskiem oświeca dach starej Warszawy.

Czuję, płynie przez okno zapach dawnych kwietni,
Widzę meble pluszowe, jedwabne poduszki,
A ja, z Stasiem Balińskim, obaj siedmioletni,
Śpiewamy w chórze dzieci piosenkę Moniuszki⁷.

6.

Wiersz zbudowany jest na mocnych opozycjach i odwróceniach. Najważniejsze z nich tworzą sekwencję przeplatających się wątków — wymieniających się miejscami i biegnących na przemian w przeciwnych kierunkach. Widać to dobrze w podwójnej konotacji motywu otwierającego utwór. Parka jest boginią narodzin, ale symbolizuje też siłę przeznaczenia. To ona zjawia się jako pierwsza przy nowo narodzonym dziecku i przynosi mu w darze los, przeznaczoną tylko jemu dola, a wraz z nią przepowiednię śmierci. Lechoń wzmacnia to napięcie między narodzinami i śmiercią, mówiąc, że Parka nie tylko „nawleka swą igłę”, ale też „w końcu nić przetnie”. Pozwala to widzieć w niej jedną z Mojr. Którą? Kiedy symbolicznie zjawia się przy narodzinach i nawleka igłę, bierze na siebie rolę Kloto — prządki wijącej nić życia. Kiedy nić przecina — jest jak nieubłagana Atropos z nożycami, które sprowadzają śmierć. Mityczna wyobraźnia utożsa-

⁷ J. Lechoń, *Poezje*, s. 114. Wiersz ukazał się po raz pierwszy w londyńskich „Wiadomościach” (1950, nr 43, s. 1); następnie z kilkoma retuszami wszedł do cyklu *Marmur i róża*, który Lechoń początkowo planował jako osobny tom, ostatecznie jednak włączył do swoich *Poezji zebranych* (Londyn 1954).

mia łańskie Parki z greckimi Mojrami. Jedne i drugie przedstawia jako prządki — sędziwe i stateczne. Niekiedy to człowiek jest wrzcionem, na które „los i przykre Prządki”⁸ nawijają nić — snujące się pasmo życia i przeznaczenia przypadającego każdemu w udziale. Dlaczego określa się je jako przykre? Ponieważ są upostaciowaniem nieodwołalnego wyroku, przemożnej siły objawiającej się jako „fatum niezmożone”⁹. Nie oznacza to jednak, że są okrutne. Wręcz przeciwnie. To one strzegą ładu świata. Są córkami pierwotnej nocy, reprezentują siły elementarne i właśnie dlatego powierzono im czuwanie nad odwiecznym porządkiem istnienia. Czynią to, strzegąc danego każdemu losu. W naszym świecie od nich wszystko się zaczyna. I to w ich dłoniach nieubłagana konieczność zyskuje ludzki wymiar — zmienia się w zwykłą kądziel i w snute z niej nici. Z tak naszkicowanej przestrzeni Lechoń wyprowadza kolejne dychotomie. Czas mitu przenika w deiktyczne teraz. Chwila obecna jest momentem zjawiającej się przeszłości. Kolejne wersy prowadzą czytelnika pod prąd czasu, w jego głąb, w stronę odległego początku, który odśłania się w końcowym dystychu. Ten obraz przywraca do istnienia to, co dawno „stracone” i dzisiaj już „niedościgłe” — wiosnę dzieciństwa, która tworzy kontrpunkt dla rysującego się coraz wyraźniej kresu życia. Znakiem zbliżającego się końca jest mgła zasnuwająca dawne grzechy — uświadamiane sobie w akcie podobnym do wieczornego rachunku sumienia i jednocześnie ginące w zapadającym zmroku. Nadciąganie kresu jeszcze wyraźniej unaocznia się przez konające słońce — zachodzi właśnie nad Nowym Jorkiem i w tym samym czasie rzuca coraz mocniejszy blask na Warszawę. Jeśliby dalej trzymać się biograficznej lekcji, to można dopowiedzieć, że kiedy kwietniowe słońce zachodzi nad wschodnim wybrzeżem Ameryki, w Polsce jest środek dnia. Zapewne stąd właśnie tyle światła i lśnienia w dwóch ostatnich wersach drugiej strofy. Połyskujące dachy Warszawy coraz „żywszym blaskiem oświeca” — „złote słońce”. Jest w tym obrazie jakiś genezyjski rys. Jakby zapadający zmierzch odśłaniał coś, czego oko zwykle nie widzi. Jakby wyobraźnia pokonywała interwał nocy i w tym samym ruchu odwracała bieg czasu. Ta inwersja przekracza granice literatury — czyni z poezji ślad obecności, umieszcza w jej obrębie fragment życia. Fragment tego, co ostatecznie musi pozostać stracone i niedościgłe.

⁸ *Odyseja*, cyt. za: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 57.

⁹ Owidiusz, *Przemiany*, cyt. za: ibidem, s. 58.

7.

Poeta wpisał w *Starą Warszawę* prawdziwe zdarzenie z dzieciństwa. Baliński wspomina, że z Lechońem spotkali się po raz pierwszy jako mali chłopcy w warszawskim mieszkaniu „państwa Wasiutyńskich (Aleksander Wasiutyński był rektorem Politechniki)”, do którego przychodzili „wieczorem na lekcje śpiewu synowie różnych ludzi, wśród nich dwóch braci Serafinowiczów”¹⁰. I w innym miejscu:

W jednym z nielicznych autobiograficznych wierszy Lechońa pt. „Stara Warszawa” jest opis staroświeckiego pokoju o zachodzie słońca sprzed wielu lat; w pokoju tym chór dzieci, wśród których znaleźliśmy się Lechoń i ja, śpiewa piosenki Moniuszki. Poznaliśmy się z Leszkiem na lekcjach śpiewu, jako ośmioletni czy dziewięcioletni chłopcy. Zapamiętaliśmy to spotkanie i potem, jako dorośli, wspominaliśmy je nieraz na pół ze śmiechem, na pół z rozczuleniem¹¹.

Po latach tamto spotkanie z dzieciństwa umieści Lechoń w ramach wyznaczanych przez perspektywę mityczną. Uczyni z niego finał wiersza o nadciągającej nocy — nieuchronnej i ostatecznej. Wspomnienie stanie naprzeciw śmierci, by z jej zimnego tchnienia wyprowadzić „zapach dawnych kwietni” — ledwie uchwytną, fiołkową woń pierwszych ciepłych podmuchów. Jest w tym geście coś rozczulająco naiwnego. Jest dziecięca bezbronność. Jego siła odsłania się w finałowym obrazie wiersza — poruszająco prostym, naszkicowanym kilkoma pewnymi kreskami i zarazem niedopowiedzianym. Widzimy śpiewających chłopców. Słyszymy ostatni akord wiersza — „piosenkę Moniuszki” i możemy tylko domyślać się, która to piosenka.

8.

W szkicu zatytułowanym *Melodie dzieciństwa* wspomina Baliński:

Lechoń uwielbiał polskie pieśni ludowe, umiał na pamięć przeróżne dumki, kantyczki i mazurki. Powiedział mi kiedyś, już na emigracji w Paryżu, w jakiejś chwili, gdy łatwiej mówić o rzeczach, które się

¹⁰ S. Baliński, *Magnetofonowy zapis wspomnień*, nagranie M. Pytasz, 21 grudnia 1981, taśma A, cyt. za: E. Pytasz, M. Pytasz, *Stanisława Balińskiego droga do Skamandra*, w: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. I. Opaczki, M. Pytasz, Katowice 1984, „Skamander”, t. 4, s. 12.

¹¹ S. Baliński, *Melodie dzieciństwa*, „Wiadomości” 1956, nr 31, s. 5.

kocha i za którymi się tęskni, że ilekroć myśli o Kraju, myśli zawsze jakby w kategoriach melodii polskich, które znał od dziecka¹².

Wiemy, że autor *Arii z kurantem* obsesyjnie wracał do *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki, że zebrane w nich pieśni niekiedy sam śpiewał — charakterystycznym, nieco chrapliwym głosem, który podczas śpiewu zbliżał się do granicy szeptu. Wspominam o tym, by mocniej wybrzmiała klamrowa konstrukcja *Starej Warszawy*. Pierwszy dystych utworu mówi o kobiecie nawlekającej igłę. Nić, którą trzyma w dłoni, już niebawem — w kolejnym zdaniu, w następnym wersie — zmieni się w „Nić”. Ale zarazem ta sama nić biegnie w przeszłość, w stronę wrzeczona i palców prządki. Czy jest nią „dobra Parka” — Mojra wijąca nić i sprawiająca, że ta nić w końcu pryśnie? Zapewne. Ale może jest i tak, że w przeszłości, w scenie opisanej w wygłosie wiersza, Mojra zjawiła się pod postacią na wskroś polską — jako prząśniczka z pieśni napisanej przez Moniuszkę do słów Jana Czeczota. Dobrze pamiętamy początek:

U prząśniczki siedzą jak anioł dziewczeczki,
przędą sobie, przędą jedwabne niteczki.
Kręć się, kręć wrzeczono! wić się tobie, wić!
ta pamięta lepiej czyja dłuższa nić.

A dalej? Dalej jest opowieść o rozstaniu, o utraconej miłości i zawiedzionej nadziei i o tym, jak łatwo zerwać delikatną nić:

Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną,
łzami się zalewał żegnając z dziewczyną.
Gładko idzie przędza, wesoło dziewczynie!
pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie.
Inny się młodzieniec podsuwa z ubocza
i innemu rada dziewczyna ochocza.
Kręć się, kręć wrzeczono! prysła wątła nić...
wstydem dziewczę płonie, wstydź się dziewczę, wstydź¹³.

Prząśniczka wykonywana przez kobietę ma w sobie coś z przestrogi. W ustach mężczyzny brzmi niczym żal. Śpiewana

¹² Ibidem.

¹³ Pieśń pochodzi z *Trzeciego śpiewnika domowego* Moniuszki, napisana została „na głos Mazzo sopranowy lub Baryton”, cyt. za: *Trzeci Śpiewnik domowy Stanisława Moniuszki*, oprac. W. Rzepko, nr 7, Warszawa 1897, s. 3–5. Warto może dopowiedzieć, że tytułowa prząśniczka — to prządka, zaś prząśniczka, o której mowa w pierwszym wersie, to część kołowrotka służąca do przywiązywania przędzy lub prosty przyrząd używany do przędzenia.

przez dzieci jest jak zła wróżba na przyszłe życie — na miłość niedzieloną, na winy nie do wyjawienia, na pochód bałamutnych złudzeń. Wolno więc może powiedzieć, że w *Starej Warszawie* wiosnie życia patronuje płocha, wiarołomna dziewczyna, snująca gładko wątlą nić ze skłębionej przędzy. I właśnie ta pogmatwana kądziel zmieni się w nitkę, której koniec nawleka na igłę „dobra Parka”. Uczyni to po latach, po raz kolejny, ofiarowując tym samym raz jeszcze życie emigrantowi nasłuchującemu piosenki, którą śpiewał w utraconej ojczyźnie dzieciństwa.

9.

Można iść dalej za intuicją Balińskiego — tropem „Moniuszkowskiej nostalgii, zakłętej w kurancie”¹⁴. Można przypomnieć jeden z najbardziej charakterystycznych motywów *Strasznego dworu* — piosenkę zaczynającą się od słów:

Spod igiełek kwiaty rosna,
Mknie za ściegiem ścieg,
Żałuj, żałuj hoża wiosno,
Że cię tuli śnieg!¹⁵

W scenie otwierającej II akt opery śpiewa ją trzykrotnie chór haftujących kobiet. Utwór ten od dawna wiedzie samodzielny żywot i w śpiewnikach zestawiających popularne polskie piosenki opatruje się go tytułem *Pieśń przy krosnach*¹⁶. Te krosna są w istocie krosienkami do haftowania, tamborkami, nad którymi pochylają się piękne córki Miecznika, „młode panienki” z sąsiednich dworów i „starsze niewiasty” — wspólnie wyszywające ślubny kobierzec. W głębi sceny — jak podpowiadają didaskalia — „kilkoro dziewcząt wiejskich przędą na kołowrotkach”¹⁷. W ten sposób (w scenicznym skrócie) snute nici zmieniają się w haft, w kobierzec wiosennych kwiatów rozkwitających w środku zimy. Bo właśnie jest wigilia Nowego Roku. Zaraz poleje się воск, zaczną się wróżby, które mają uchylić „zasłonę przyszłości”¹⁸ i prze-

¹⁴ Posługuję się frazą z wiersza Balińskiego zatytułowanego *Lechoń (Wiersze emigracyjne)*, Londyn 1981, s. 7).

¹⁵ *Straszny dwór (opera w 4. aktach, z których pierwszy w dwóch odłonach)*, muzyka S. Moniuszki, słowa J. Chęcińskiego, Warszawa 1865, s. 27–29.

¹⁶ Zob. m.in. *Polskie pieśni i piosenki. Śpiewnik polski*, wybór, oprac. A. Wójcicki, J. Cieślak, Warszawa 1989, s. 143.

¹⁷ *Straszny dwór*, s. 27.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30

powiedzieć pannom ich los. Nim to jednak nastąpi, odezwią się dwukrotnie „starsze niewiasty”:

Ciężko, ciężko wam przy igle,
Toć-że jeszcze kawał dnia;
Ale komu w główce figle,
O robotę ani dba!¹⁹

Czy Lechoń o tym wszystkim pamięta? A jeśli tak, to kogo widzi z igłą w palcach? Beztroską, rozfiglowaną dziewczynę, której ciężko „przy igle”? Czy „starszą niewiastę” — stateczną, dbającą o robotę? Która z nich trzyma w dłoni nic życia? „Dobra Parka” z początku wiersza? Czy „dziewczyna ochocza”, co „pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie” — zjawiająca się za sprawą asocjacyjnych odesłań w niedopowiedzianym wygłosie utworu, w piosence, która wybrzmiała w dzieciństwie i wciąż niesie się w gasnącym powietrzu? I co to właściwie znaczy, że „dobra Parka raz jeszcze nawleka swą igłę”? Czy zabiera się właśnie do haftowania kwiatów „dawnych kwietni”? Czy może raczej zamierza coś zszywać, cerować, łątać?

10.

W mitologicznych wyobrażeniach bodaj raz tylko widzimy Moj-rę z igłą w dłoni. Ma to miejsce po uczcie, podczas której Tantal podaje bogom poćwiartowane ciało swojego syna — Pelopsa. Rozgniewany Zeus rzuci na okrutnika przekleństwo, a Pelopsa każe przywrócić do życia. To wtedy właśnie Kloto zszywa kawałki ciała niczym szmacianą lalkę²⁰. Mit mówi, że Pelops był wówczas małym chłopcem. Kiedy ożył na nowo, tak bardzo promieniał olśniewającą urodą, że Posejdon porwał go na Olimp i uczynił swoim kochankiem. Do świata śmiertelników wróci dopiero jako dorosły mężczyzna. Gdy tylko dotknie ziemi, dosięgnie go przekleństwo spoczywające na ojcu i nie opuści go już nigdy — niczym zła wróżba wypowiedziana w chwili narodzin. Nie wiem, czy wyobraźnia Lechonia biegła tymi ścieżkami, nie dopowiadam więc tego wątku. Nie wiem też, kim w istocie jest „dobra Parka”. Widzimy ją z igłą w dłoni, pośród rozchodzących się wokół odesłań, skojarzeń. To musi nam wystarczyć, co jednak nie oznacza, że echo piosenki, śpiewanej przed laty w Warszawie przez przyszyłych poetów Skamandra, w tym miejscu milknie.

¹⁹ Ibidem, s. 28–29.

²⁰ Zob. R. Calasso, *Zaślubiny Kądmosa z Harmonią*, wpraw. J. Brodski, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 184–185.

11.

Stara Warszawa prowadzi dyskretny dialog z *Trzema poematami o Warszawie* Balińskiego. Drugi z tych poematów nosi tytuł *Panorama Warszawy* i zadedykowany został Lechoniowi. Kreślona przez poetę panorama odwołuje się do dawnych obrazów stolicy — „Z grawiur starych i sztychów”²¹. Ale przede wszystkim jest to próba przywołania obrazu „miasta młodości”, próba odtwarzanego w pamięci spojrzenia „od strony Pragi na dachy Warszawy” — spiętrzone, błyszczące w wiosennym słońcu, ujęte w „kontur ostry i skupiony”²². Zjawiające się w taki sposób miasto jest miejscem pamięci — i książka Balińskiego pielęgnuje poruszenia wspominającej pamięci. Wspomnienie słońca podnoszącego się coraz wyżej nad Warszawą. Wspomnienie tej pory — roku i życia — kiedy „w powietrzu jest młodo”²³. Wspomnienie dziecięcych olśnień „w pluszowym salonie, w secesyjnym stylu”²⁴, pierwszych liter składanych na afiszu z opery zostawionym przez matkę „u głowy” śpiącego dziecka²⁵. Wreszcie wspomnienie melodii, która płynie przez mrok i „ostaje się sama, bezbronna i czysta”²⁶. Obroty wspomnień otwierają ranę — biegnącego przez ciało wzruszenia, niegasnącej czułości. Odnajdują się na zgliszczach teatru. Na opuszczonej scenie — wśród „szczerniałych dekoracji, zgasłych instrumentów”. W ciemności, w której wciąż słuchać „skrzypiec strojenie”. Ten pełgający na zgliszczach dźwięk ostatecznie niknie w trybach czasu, ustępuje jego obrotom:

Zegar wybija sennie ostatnią godzinę
Wspomnień, którymi żyję i od których ginę²⁷.

Nastaje noc. Jej wiatr bierze w posiadanie wszystko, co jest. Jej sen nieprzespany morzy istnienie. Ale *Trzy poematy o Warszawie* — pisane w latach 40. w Londynie — otwiera moment wybudzenia ze złego snu:

Potraskane ulice, z których wielkość biła,
Dzieci, śpiące za wolność w bezdomnych mogiłach,

²¹ S. Baliński, *Panorama Warszawy*, w: *Trzy poematy o Warszawie*, Londyn 1945, s. 19.

²² Ibidem, s. 18–19.

²³ Ibidem, s. 18.

²⁴ Ibidem, s. 11.

²⁵ S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim*, w: *Trzy poematy...*, s. 27.

²⁶ Ibidem, s. 28.

²⁷ Ibidem, s. 37.

I krepa nad Ratuszem, zła i bezlitosna:
To właśnie — ci się śniło. Naprawdę jest wiosna²⁸.

Ta wiosna budzi się w Warszawie, odnajduje się w wierszu emigranta, staje „w oknie wspomnień” — o świcie, w porze, kiedy wszystko jest „naprawdę”:

Naprawdę jest poranek. Pierzchają opary
Ciepłej, fiołkowej nocy, i bzy pachną świeże.
Takim głosem przemawia nadzieja²⁹.

12.

Lechoń raz po raz traci z oczu nadzieję. Niekiedy przeczuwa jej słaby puls w zdziwieniu, w dreszczu wzruszenia. Niekiedy powierza ją poezji. Ale w dedykowanym Balińskiemu wierszu powiada:

Od żalu nie uciekniesz, nie ujdiesz goryczy,
I każda twa pociecha — to widmo przeszłości³⁰.

Przeszłość niesie pociechę. Jest jednak tylko widmem i ostatecznie nie ona staje w oczach. Oczy poety widzą to konkretne „drzewo całe w kwiatach”, oglądają ten właśnie „różowy wschód słońca”³¹. Ale patrzą na coś jeszcze, na coś, co ciąży nad światem, trwa w ciężkim milczeniu i dlatego pozostaje niedopowiedziane. Lechoń napisze:

My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy³².

Co to za widok? Wolno się domyślać, że jest na miarę tego, o czym mówi antyczny tragiczny, że podpowiada stare prawdy o miłości, która „przemija jak dymy”, o nieuchronnym triumfie „nikczemności”, o powolnym ubywaniu istnienia, o wzbierających wciąż falach goryczy i żalu, o cierpieniu, które „nieśmiertelna dusza” będzie „cierpiała do końca”³³, o nadciągającym ze wsząd piekle.

²⁸ S. Baliński, *Poranek warszawski*, w: *Trzy poematy...*, s. 7.

²⁹ Ibidem, s. 8.

³⁰ Ibidem, s. 7.

³¹ J. Lechoń, *Od żalu nie uciekniesz...*, w: *Poezje*, s. 62.

³² Ibidem, s. 63.

³³ Ibidem, s. 62.

13.

W piątek 8 czerwca 1956 r. Lechoń wyskoczył z dwunastego piętra Hudson Hotel na Manhattanie. Powierzył swoje ciało powietrzu. Ćwierć wieku później ukazały się w Londynie *Wiersze emigracyjne* Balińskiego. Otwiera je utwór, w którym stary poeta żegna po raz ostatni przyjaciela. Wiersz ten nosi tytuł *Lechoń* i czytamy w nim między innymi:

Wszystkie lęki się zbiegły, wróżby, przepowiednie –
 Biegniesz teraz po schodach, nie tęsknisz, nie płaczesz...
 Leszku, uważaj Leszku, bo za tobą biegnie
 Twój cień w starym żakiecie, dopadł cię u szczytu
 Dotyka twoich ramion, woła: „Skacz”...

I skaczesz³⁴.

Ten skok jest w wyobraźni Balińskiego powrotem –

w śpiewną przeszłość, w sam środek wieczoru,
 W salę z czwartego aktu ze „Straszego dworu”³⁵.

To powrót na scenę, do teatru, w którym ciemność i muzyka są tym samym żywiołem. W *Trzech poematach o Warszawie* wybrzmiewa następująco:

Ktoś śpiewa w mroku arię. Pachną żółtkle plusze
 I płynie pył od sceny, wirując w ciemności³⁶.

W taki sposób mrok odsłania się jako śpiew, podnosi się ze sceny niczym pył wirujący w smugach światła, przyprawia o dreszcz wzruszenia i porywa ze sobą gdzieś w górę, ponad ginące w ciemności plafony. W utworze inicjalnym *Wierszy emigracyjnych* perspektywa zostaje odwrócona. Ciało poety spada w głąb rozpaczy, w noc śmierci. Przed oczami przemazują się ostatnie obrazy –

Patrzysz, Leszku, zdumiony. Za oknami sanna,
 A tu wstążki, kontusze, złociste łuczywa,
 Operowe lampiony w barwach pomarańczy
 I biegnąca do ciebie melodia, jak panna,

³⁴ S. Baliński, *Lechoń*, s. 7.

³⁵ Ibidem.

³⁶ S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim*, s. 26.

Wyciąga obie ręce, woła: „Tańcz”...

I tańczysz³⁷.

Narodowa scena i melodia zjawiająca się na niej jak płochą dziewczyną — cała w wirujących wstążkach, oprószona światłem, lekkomyślnie porywająca poetę do tańca. Czy tak właśnie brzmi końcowy akord? Miejsce, w którym już nie ma tańczącego w powietrzu ciała, w którym nie ma już nic — porywa wiatr. Powie o nim Baliński w dystychu zamykającym *Trzy poematy o Warszawie*:

Wiatr nad nami kołysze namiętnie i dziko,
I opada powoli, jak szloch...

Płacz, muzyko!³⁸

PAWEŁ PRÓCHNIAK

**Jan Lechoń: nightly wind, inkblot of rust
(apropos the poem *Stara Warszawa*)**

The present sketch proposes an aspectual analysis and interpretation of the poem *Stara Warszawa* by Jan Lechoń. The author of the sketch is interested in architectonics of the world revealed and rendered in the poem, in a complex and intricate network of relations in which the poem establishes, maintains, develops and interacts with other cultural texts, as well as its existentialist dimension. The basic frame of reference for the last mentioned issue is the friendship shared by Lechoń and Stanisław Baliński.

PAWEŁ PRÓCHNIAK — dr hab., historyk literatury, krytyk literacki, kieruje Katedrą Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej UP w Krakowie. Autor monografii: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (2001) i *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (2006) oraz książki o literaturze współczesnej: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (2008). Redaktor tomów zbiorowych poświęconych analizie i interpretacji wierszy Tetmajera, Micińskiego, Staffa, Lechonia i Czechowicza. Redaktor serii wydawniczej „Granice Wyobraźni”.
e-mail: pro@up.krakow.pl

³⁷ S. Baliński, *Lechoń*, s. 7.

³⁸ S. Baliński, *Wieczór w Teatrze Wielkim*, s. 38.