

ABY UMRZEĆ, TRZEBA NAJPIERW OŻYĆ  
NA TEMAT Z ST. JOHN PERSE'A JANA LECHONIA

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL\*

Jan Lechoń

Na temat z St. John Perse'a

*Il naissait un poulain  
sous les feuilles de bronze*

Wiążą się w wieńce gałęzie wiązu.  
Oto się rodzi pod liśćmi z brązu  
Żrebiec brązowy.  
I skamieniały wśród wieków ciągu  
Człowiek zstępuje z swego posagu  
Z wieńcem u głowy.

Na statku białe wzdęły się żagle,  
Kamienną uzdę zakłada nagle,  
A nogę – w strzemię.  
Dopóki jeszcze na drodze luzno,  
Aby nie było potem za późno  
Opuszczać ziemię.

[prwdr. „Wiadomości” 1956 nr 8]<sup>1</sup>

Cytat z wiersza *Poezja* „Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”<sup>2</sup> stanowiący parafrazę słów Schillera, został w tytule mojego szkicu odwrócony nie dla łatwego paradoksu, ale po to, by przybliżyć się do znaczeń wiersza wybranego tu do interpretacji. Wśród późnych utworów Jana Lechonia jest więcej wybitnych

\* Anna Czabanowska-Wróbel – dr hab., prof. UJ, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>1</sup> Jan Lechoń, *Poezje zebrane*, opracował i wstępem opatrzył R. Loth, Toruń 1995, s. 236. Wszystkie cytaty z wierszy Lechonia podaję za tym wydaniem.

<sup>2</sup> O wierszu *Poezja* Anna Węgrzyniakowa pisze: „Hasło «musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni» («jak ów głos, co wszystko wskrzesza i przebacza») nadaje sens tragicznej egzystencji jednostki odwróconej od życia”. A. Węgrzyniakowa, *Tworzywo Lechoniowej poezji* („musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”) [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1991, s. 24–36, „Skamander”, t. 7, s. 35.

i otwartych na to, co nowe, niżby na to wskazywały legendy o kryzysie twórczym dręczącym poetę przed samobójczą śmiercią. Niektóre z nich, właśnie jak ten, którym mam zamiar się zająć, obiecują coś, czego autor *Eryinii* już nie dopełnił (a może nie mógł dopełnić) – możliwość ewolucji artystycznej, odnowienia skostniałej i „niemodnej” poetyki. Ewolucji, a nie radykalnej przemiany, bo Lechoń pozostał do końca wierny i swojej melancholii i swojej retoryce. Jak podkreśla Joanna Kisielowa, w wierszach dojrzałych „najciekawsze wydają się te utwory, które w retorycznym kształcie zdołają ocalić doświadczenie wewnętrzne<sup>3</sup>. *Na temat z St. John Perse’a* to wiersz właśnie tego rodzaju.

*Dziennik* Jana Lechonia pozwala wyjątkowo dokładnie zapoznać się zarówno z dziejami powstania wiersza, jak i, szerzej, z ambiwalentnym nastawieniem autora do poezji Perse’a. Możemy prześledzić etapy poznawania przez Lechonia tej hermetycznej twórczości i stopniowe zmiany w podejściu do niej. W marcu 1950 notuje po raz pierwszy w dzienniku ze sporą rezerwą:

*Exil* St. John Perse’a, który uchodzi za świetnego hermetycznego poetę. 20 stronic obrazów i rytmów, nie zawsze sugestywnych, bardzo wymyślnych, dla wyrażenia rzeczy, które Mickiewicz zamknąłby w trzech strofach. Jak to czytać? Głośno czy po cichu? Jeśli rymy się przeżyły, to ta proza jeszcze nie żyje. [...] Jeszcze kiedyś spróbuję to rozgryźć i przeczytam *Anabase*. Ale mam już teraz ochotę powiedzieć jak starsi panowie za czasów mej młodości przed obrazami Jacka Malczewskiego: „Albo ja jestem taki głupi”<sup>4</sup>.

W kwietniu 1950 przytacza, przy okazji przyznania amerykańskiej nagrody poetyckiej Saint-John Perse’owi, przedwojenną opinię Valery’ego Larbaud, że najwięksi poeci to Claudel, Valery, Laforgue, Saint-John Perse i Francis Jammes. Zapisuje: „Dlaczego? Pytam dlaczego? Przecież przeczytałem ten *Exil* i nic. Może to być i może nie być”<sup>5</sup>.

We wrześniu 1950 notuje:

Wittlin nie rozumie Eliota, St.-John Perse’a, nawet niektórych rzeczy Mallarmégo – tak jak ja [...]. Jak ja innych, pyta mnie – czy ta nieczułość na tzw. nową poezję nie oznacza starości. Od paru dni mam jakąś butę w odczuciu, że ja mam rację, że w poezji najwyższa sztuka to rzeźbić, wybierać z wielu słów to jedyne, nie do zastąpienia, i że dobre rymy klasyczne to szczyt formy<sup>6</sup>.

W styczniu 1952 w znamienny dla siebie sposób powraca do tej samej myśli i zapisuje:

Nie, nie ma się co zastanawiać. To nie ja tak się zestarzałem, że nie rozumiem nowej sztuki – że nie uważam Légera i Eluarda za Victora Hugo i Baudelaire’a. Oni naprawdę wyciągają mozolnie tę swoją poezję bez rymów z jakiejś potwornej pustki. Ta poezja jest to dla mnie deszcz z rynny czy groch o ścianę, nic nie czuję i nie słyszę, gdy jej słucham. [...] Moje przekonanie jest, że nie mamy żadnej nowej poezji, tylko nudną i załganą dekadencję starej<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> J. Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001, s. 52.

<sup>4</sup> J. Lechoń, *Dziennik t. I: 30 sierpnia 1949–31 grudnia 1950*, Warszawa 1992, s. 228–229.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 275–376.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 412.

<sup>7</sup> J. Lechoń, *Dziennik, t. II: 1 stycznia 1951–31 grudnia 1952*, Warszawa 1992, s. 345.

Tę myśl powtarza z niewielkimi modyfikacjami wielokrotnie, np. w listopadzie 1953, w grudniu 1953. A jednak w niechęci i niezrozumieniu tkwi fascynacja. A ciągle zaprzeczanie wartości tej poezji jest tylko dowodem, że Lechoń ma problem z Perse'em – i z własną twórczością. W styczniu 1954 zapisuje:

Wzjąłem się, żeby przeczytać całego Saint-John Perse'a. Jak dotąd różne trafności, sugestywne obrazy, nawet wynalazki. Ale obok sztuczność, nieznośne dziwactwa robione „na siłę”, no i do diabła, dlaczego to się nazywa proza?<sup>8</sup>

W 1954 autor *Srebrnego i czarnego* spotyka się osobiście z poetą, którego twórczość sprawia mu taką trudność, przyciąga i odpycha. 6 maja 1954 odnotował wrażenia ze śniadania z Légerem. Zapisał o pochodzącym z Antyli poecie: „Albo on jest najbardziej niefrancuskim z Francuzów, albo jeszcze czegoś mi braknie w mej edukacji. Zastrzega się, że nigdy nie był paryżaninem”<sup>9</sup>. Lechoń zapisze także tematy rozmów z dyplomata raczej niż z poetą – wrażenia wywierane przez Hitlera, Mussoliniego, Stalina, pochlebna opinia o Piłsudskim. Po chwili, co dla tego diarysty bardzo znamienne, dopisze uwagę o farbowanych i to źle farbowanych włosach autora *Anabazy*:

[...] po prostu na fioletowo. Czy to coś znaczy? Nie wiem. Ale gdyby go opisywać, nie można by tego pominąć. A niechby już czytelnik, sam każdy na swoją rękę, dochodził tego znaczenia<sup>10</sup>.

Spotkanie musiało wyrzucić jednak i głębsze wrażenie, bo 14 października 1955 Lechoń notuje pierwszy zarys pomysłu wiersza: „a teraz wieczorem myślę o jakimś wierszu, gdzie by się pojawił Saint-John Perse, dobrowolny, tajemniczy wygnaniec z Europy”<sup>11</sup>. Diarysta ma za sobą lekturę poematu *Exil* a „wygnańczy” temat jest mu bliski.

21 października zapisał, jeszcze dość odległy od późniejszego utworu, ale rozpoznawalny pomysł:

Jakiś wiersz mi się majaczył – norwidowski – z rymami „ziemię – strzemię”.  
 Że ledwo nogę włożysz w strzemię  
 Pegaza lub rumaka –<sup>12</sup>

4 listopada 1955 Lechoń zapisuje swój nowy utwór, a raczej jego pierwszą strofę:

Zacząłem więc wiersz, który powinien być wariacją na tematy z St.-John Perse'a. Ale na razie jest to tylko jeden obraz źle rozwinięty. Notuję go tutaj – aby go nie zgubić:

Wiążą się w wieńce gałęzie wiązu,  
 Żrebiec się rodzi pod liśćmi z brązu,  
 Żrebiec brązowy,  
 I skamieniały wśród wieków ciągu

<sup>8</sup> J. Lechoń, *Dziennik, t. III: 1 stycznia 1953–30 maja 1956*, Warszawa 1993, s. 285.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 366.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 367.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 711.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 715.

Rycerz zstępuje z swego posągu  
Z wieńcem u głowy<sup>13</sup>.

Notatkę tę poprzedza zapisek z poprzedniego dnia o wiadomościach, że Saint-John Perse jest kandydatem do Nobla. Lechoń mówi o swojej życzliwości wobec tej kandydatury, ale dodaje zgryźliwe uwagi o niekompetencji komitetu noblowskiego, co znacznie tę życzliwość osłabia. O samym wierszu zapisze jeszcze 6 listopada 1955 ważną uwagę, która mówi wiele o jego koncepcji poezji i jej odbioru:

Napisałem jedną zwrotkę – nazwałem wiersz *Na temat z St. John-Perse'a* i posłałem Grydzewskiemu, uważając, że właśnie końcowa enigmatyczność jest dobrym zakończeniem, że gdyby coś jeszcze dalej rozwijać, wyszłaby jakaś dydaktyczność, skończyłoby się – jak najczęściej u mnie – na jakimś aforyzmie. Ale przeczytawszy drugi raz, pomyślałem sobie, że przecież czytelnik nie wie o tym, co ja mam na myśli, a czego nie powiedziałem – i wiersz wydał mi się nie wieloznaczny, ale bezsensowny. Wiem, że go będę jeszcze mógł zmienić, ale diabli mnie biorą, żem od razu nie zrozumiał, że go zmienić trzeba<sup>14</sup>.

Widać więc, że przykład poezji Légera nie stworzył Lechonia na możliwość niedopowiedzeń i niejasności. Wciąż myśli o hipotetycznym czytelniku, któremu trzeba wszystko dopowiadać. Dopisze jeszcze jedną strofę o symetrycznej budowie i nieco zmieni pierwszą, ale „dydaktyki” a nawet łatwego aforyzmu na szczęście uda mu się uniknąć.

Motto liryku Lechonia: *Il naissait un poulain sous les feuilles de bronze* to słowa z *Anabazy* Saint John-Perse'a, z otwierającej ten poemat *Pieśni*. Jej graniczny charakter mocno akcentują badacze. *Pieśń* otwiera *Anabazę* i to właśnie w *Pieśni* zainicjowane zostają te motywy, które staną się motorem całości, stanowiąc o ruchu obrazów i o strukturze czasu cyklicznego w poemacie. Jak pisze Alicja Koziej:

La naissance d'un poulain qui s'effectue dans les premières paroles de la *Chanson*, introduit un temps evenementiel. La naissance se prolongue tout au long de trois strophes de la *Chanson*, [...] <sup>15</sup>.

Na Lechonia mogły wpłynąć ożywczo „magiczne”, powtarzające się z niewielkimi odmianami frazy obiecujące niejasno coś, co rozpoczyna się na nowo. Powtarzające się inkantacje sugerują cykliczność – pór roku, ruchu gwiazd, czasu i samego utworu, w którym ruch liniowy, reprezentowany przez wędrownkę, spotyka się i współgra z niezmiennością trwania pomimo zmian. Energia bijąca z pierwszych słów *Anabazy* buduje dynamikę poematu i stanowi początek jego antytetycznego rytmu.

W wierszu Lechonia znajdziemy jawne, czytelne nawiązanie – poprzez motto i tytuł, a zarazem odmienną poetykę czyniącą z cudzego – swoje. Dzieło poety fran-

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 724.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 725.

<sup>15</sup> A. Koziej, *L'imaginaire de Saint-John Perse*, Lublin 2008, s. 41. Por. też zestawienie bibliograficzne dotyczące wyobraźni poety. *Ibidem*, s. 144–150.

cuskiego to poemat prozą<sup>16</sup>. Wśród znamiennych cech tego rodzaju utworów są także: „wielowarstwowość semantyczna” i „obfitość odwołań do tradycji literackiej [...] dzięki czemu poemat prozą wydaje się gatunkiem wyjątkowo podatnym na interpretacje intertekstualne”<sup>17</sup>. Lechoń, choć przecież mógłby, nie sięga do polskiej tradycji gatunku, tej młodopolskiej (czy nie zna na przykład poematu Rolicza-Liedera *Gdy dzwonki szwajcarskie melodię grają Oremus?*) jak i tej z dwudziestolecia międzywojennego (Tuwim i Iwaszkiewicz), kiedy to nawiązywano do francuskiego poematu prozą. Swój zamysł realizuje w innym systemie, tworząc uparcie liryk z rymami i podziałem na regularnie powtarzające się w dwóch sześciowersowych strofach wersy (10, 10, 5, 10, 10, 5)<sup>18</sup>. Powstaje wiersz sylabiczny z rodzaju tych opisywanych przez Lucyllę Pszczołowską, które są poddawane doraźnej sylabotonizacji<sup>19</sup>.

Perseweryjące w całej *Anabazie*, ale zwłaszcza w pierwszej części zatytułowanej *Pieśń*, z której pochodzi motto, motywy inspirują Lechonia. „Rodziło się źrebię pod listowiem z brązu”<sup>20</sup> – tak w tłumaczeniu Zbigniewa Bieńkowskiego. Rodzenie się owocuje w całym poemacie antytezami: życia i śmierci, płodności i jałowości. Chodzi też o mechanizm rodzenia się samej poezji – u Saint-John Perse’a powtarzające się później zdanie inicjalne ma sens związany z narodzinami poematu, symbolizuje Początek. U Lechonia też da się odczuć aspekt autotematyczny; pośrednio mowa jest także o narodzinach wiersza. „Pod liśćmi z brązu” – już w pierwowzorze można to rozumieć na dwa sposoby, z metalu (co rozwija i przetwarza Lechoń), ale też barwy tego metalu – pod liśćmi jesieni (a ściślej dojrzałego lata – słońce jest przecież w znaku Lwa). Płodność stanowi tu już zapowiedź kresu.

Kolejny motyw z *Anabazy* to Cudzoziemiec – wędrowiec – obcy, ten, który przechodzi, tak jak się przechodzi przez życie. U Lechonia uruchamia to zarówno motyw obcości, jak i przechodzenia – odchodzenia. Drogi u Saint-John Perse’a są

<sup>16</sup> Zasadnicze cechy poematu prozą i jego dziewiętnastowieczną tradycję w literaturze europejskiej ukazuje K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

<sup>17</sup> K. Zabawa, *op. cit.*, s. 40.

<sup>18</sup> „[...] sylabiczny wiersz występował czasem w pierwszym okresie powojennym w postaci wersów krótszych, ale tylko u poetów starszych: 10-zgłoskowiec 5+5 i 7-zgłoskowiec u Staffa, Iwaszkiewicza, Lechonia. [...] Także strofa o regularnym przeplacie wersów sylabicznych i sylabotonicznych (czy samych sylabotonicznych), tak popularną jeszcze w wierszu Dwudziestolecia, pisują już tylko poeci przedwojenni”, L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 377–378.

<sup>19</sup> L. Pszczołowska wskazuje na „zabieg polegający na doraźnej sylabotonizacji rozmiaru wierszowego”, przy czym wiersz nie traci sylabicznego charakteru. *Ibidem*, s. 310. W tym przypadku pierwsza strofa jest najbliższa sylabotonizmowi (rytm daktyliczno-trocheiczny), a druga strofa jest w swej regularności bardziej rozchwiana (z rytmem trocheiczno-amfibrachicznym).

<sup>20</sup> Saint-John Perse, *Anabaza*, wybrał i przełożył Z. Bieńkowski, s. 23. Jeśli nie zostanie oznaczone inaczej, wszystkie cytaty z *Anabazy* podaję za tym wydaniem. W późniejszym przekładzie Adama Wodnickiego kluczowe słowa brzmią: „I rodziło się źrebię pod listowiem z brązu”. Saint-John Perse, *Anabaza, Wygnanie, Susza*, przekład i postowie A. Wodnicki, Kraków 2007, s. 9.

traktowane zarazem przestrzennie, jak i symbolicznie jako drogi życia („Jakby nas same niosły drogi nasze!”, s. 23).

„[...] Cudzoziemiec włożył palec w usta umarłych” (s. 23). To zdanie u Saint-John Perse’a sugeruje rozwiniętą u Lechonia możliwość pojednania przeciwności, a dzięki niemu swoistych ponownych narodzin – tuż przed śmiercią. To zarazem symboliczny Początek i „późny czas” – w *Anabazie* nigdy do końca niepojednane, trwające w ciągłej walce.

Mit pogański poety francuskiego będzie u Lechonia podtrzymany, ale zawężony, bo wyraźnie zantykizowany. Kultury pozaeuropejskie i ich wyobrażenia, która tak fascynowała pochodzącego z Karaibów a przebywającego długo w Chinach (wydana w 1924 roku *Anabaza* tam właśnie powstała) Saint-John Perse’a, ustępują miejsca wyłącznie kręgowi europejskiego klasycyzmu.

Lechoń jednoznacznie europeizuje i antykizuje mity Perse’a, co ciekawe, nie wprowadzając przy tym żadnych oczywistych i powierzchniowych odwołań do mitologii. Tak jak „poprawiał” go, zamieniając ezoteryczny poemat prozą na tradycyjny wiersz z niejasnym, ale jednak znacznie bardziej jednoznacznym przesłaniem, tak też zawęży krąg jego aluzji do kultury, którą uznaje za prawomocną. Ezoteryczny charakter pierwowzoru jest jedynie sygnalizowany, nie może być ani rozwijany, ani nawet podtrzymany w poetyce Lechonia. Co z punktu widzenia *Anabazy* jest ograniczeniem wielości sensów, z perspektywy dorobku polskiego poety jest znacznym „poluźnieniem” i poszerzeniem pola wyobraźni. Nawet „europejskość” jest tu uniwersalizacją – *Na temat z St. John Perse’a* to może jeden z najmniej „polskich” wierszy Lechonia. Na uwagę zasługuje jeszcze mocno „uklasyfikowany” tytuł (*Na temat z...*), zapowiadający użycie stylu wysokiego.

Ruch obrazów jest nieco inny niż ten, do którego Lechoń przyzwyczaił czytelnika, chociaż ma wiele wspólnych cech z innymi wierszami z tego samego czasu, które przeanalizował Aleksander Nawarecki<sup>21</sup>. Przepływ „poluźnionych” jak popręg obrazów otwiera wers z aliteracją (i paronomazją): „Wiążą się w wieńce gałęzie wiązu” – głoska „w” służy wywoływaniu wrażenia wiatru, ruchu, tchnienia Ducha w opozycji do wcześniejszej martwoty i znieruchomienia. Istotną rolę odgrywa paronomazja. Gałęzie wiązu wiążą się (swoista etymologia), a tu następuje rozwiązywanie w podwójnym sensie tego słowa – rodzi się źrebiec i, analogicznie, ożywa posąg, by rozwiązać swoje dotychczasowe więzy-więzi, by odejść.

Drzewo to motyw, który Nawarecki uznał za najczęstszy w późnej poezji Lechonia<sup>22</sup>. Tym razem jest to wiąz – dla rymu, ale też z powodu kształtów, jakie przybierają jego gałęzie, wreszcie jako symboliczne drzewo męskie, święte drzewo druidów i templariuszy. Jakby na potwierdzenie uwag przyrodników o związkach

<sup>21</sup> A. Nawarecki, *Skok – inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej wierszy ostatnich Jana Lechonia* [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia*, op. cit., s. 37–55 (przedruk: idem, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993).

<sup>22</sup> A. Nawarecki, op. cit., s. 43. Wymieńmy tytuły podrozdziałów jego szkicu, a zarazem kluczowe motywy późnych wierszy: *Pion architekta*, *Wertykalny plan akcji*, *Siła grawitacji*, *Ciężkie niebo*, *Lot niemożliwy*, *Człowiek – spadający liść*, *Drzewo i posąg*.

morfologii roślin z ich symboliką są tu prócz drzewa (wiązu) gałęzie, liście, wreszcie wieńce<sup>23</sup>. Drugi ważny obraz to posąg, a następnie motyw jego ożywienia czy od-kamienienia (ale – za sprawą analogii – także „odbrązowienia”). Utwór Lechonia, jakby w zgodzie z poetyką symbolizmu, budowany jest przez dynamiczny ciąg analogii składających się na swoistą i swobodną akcję liryczną. Tak jak rodzi się żrebiec, tak ożywa posąg – Człowiek (w pierwszej redakcji – rycerz).

Fascynacja skamieniałymi czy „zbrązowiałymi” postaciami, takimi jak Komandor z *Don Juana*, towarzyszyła Lechoniowi od młodości. Przypomina się formuła Tymona Terleckiego o Lechoni – „Don Juan, Leporello i Komandor zamknęci w jednej duszy”<sup>24</sup>. W jego wierszach spotkamy aż dwóch włoskich kondotierów z konnych posągów – to Gattamelata sprzed katedry w Padwie i wenecki Colleoni z Wenecji przywołany w *Don Juanie*:

Ciężki brąz po nocy dzwoni,  
Glucho chrzęszcza miecz i kask:  
Niepotrzebny Colleoni  
Przez miesięczny wjeżdża blask.

[s. 80]

Colleoni, kondotier w służbie Mediolanu i Wenecji, ma pochodzący z 1495 r. pomnik na Campo S. Giovanni et Paolo w Wenecji. Kondotier z *Eryni*, Erasmo di Narni zwany Gattamelata, ma swój posąg autorstwa Donatella, nawiązujący do pomnika Marka Aureliusza, w Padwie przed bazyliką św. Antoniego:

Ten człowiek mówił sobie: „Milcz na miłość boską,  
Dociskaj tej przyłbicy, którąś wdział dla świata  
I trzymaj mocno konia, o Gattamelata,  
A tylko czasem nocą, gdy wszystko śpi wokół  
Mów o sobie tym wichrom, co biją w twój cokół !”

[*Erynie*, s. 222]

a wzór takich wizerunków, Marek Aureliusz, pojawi się także w wierszu *Rzym*. Mitologicznym pierwowzorem tego rodzaju postaci jest bóg wojny – Mars Gradivus – do czego jeszcze wrócimy.

W interpretowanym tu wierszu następuje zjawisko odwrotne niż w wierszu *Erynie* – poetyckie odwołanie wcześniejszego nakazu. Nie będzie upartego milczenia, dociskania maski do twarzy i usilnego trzymania się dawnych form. Nastąpi radykalna zmiana: kamienny posąg ożywa, dosiada konia i odjeżdża.

Już pierwszy, młodopolski modernizm znał dobrze „kompleks Pigmaliona” wyrażony w utworach poetyckich poświęconych sławnym, najczęściej antycznym rzeźbom<sup>25</sup>. Ukazywano wtedy obrazy cierpiących głązów, jakby wierząc, że

<sup>23</sup> H. Galera, *Morfologia a symbolika drzew*, „Nauka” 2007, nr 2, s. 117–129.

<sup>24</sup> T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia* [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 23. Cyt za: J. Sawicka, *Późna twórczość Jana Lechonia* [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia*, op. cit., s. 17.

<sup>25</sup> Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

w spetryfikowanych pozbawionych życia formach ukryte jest dążenie materii do przezwyciężenia jej martwoty i inercji. Lechoń ma swoją bogatą prywatną mitologię rzeźbiarską. Jego „miłość w posągach”, by użyć frazy Staffa, to upodobanie do rycerskich konnych pomników. Nie byłby zapewne zadowolony z odczytania jawnie psychoanalitycznego. Jednak warto jako kontekst wprowadzić tu *Gradivę* Jensena i esej Freuda na temat tego opowiadania<sup>26</sup>. Motyw dobrze znany z literatury romantycznej – ożywienie posągu – został na przełomie wieków potraktowany jako klucz do przemian psychicznych jednostki. U Jensena następuje właściwie subtelne podmienienie – na miejsce starożytnego reliefu pojawia się młoda dziewczyna. „Wykorzystanie przez Freuda reliefu *Gradivy* jako zjawiska z pogranicza świata żywych i zmarłych”<sup>27</sup> pozwala zrozumieć, że mechanizm ożywiania posągów ma coś wspólnego z tajemnicą związków Erosa i Tanatosa.

Postać, której sposób poruszania się tak zafascynował młodego archeologa z opowiadania, ma dwa imiona. Jako figura z antycznego reliefu – *Gradiva* (Krocza), jako żywa dziewczyna – *Zoe* – życie. Bohater Jensena uwalnia w sobie obszary, które były w nim dotychczas zablokowane<sup>28</sup>. Są to sfera uczuć i sfera seksualności, które *Zoe* pomoże mu pojednać. Lechoń uwalnia swojego trwającego dotąd heroicznie na posągu bohatera i pozwala mu odejść. Uwalnia tym samym i siebie. Ale kierunek jest inny – nie ku życiu, ale ku śmierci. Bezimienna postać z posągu odwraca się od życia i odchodzi, nareszcie mogąc umrzeć. Analogia między jednym i drugim uwolnieniem jest wyraźna, ale różnica jest bardzo głęboka. *Eros* młodych bohaterów *Gradivy* był jedynie uśpiony. W późnych wierszach Lechonia króluje *Tanatos*; przyciąga silniej niż ziemskie pożądanie.

Symbole kulturowe w wierszu Lechonia, inaczej niż w *Anabazie*, to wyłącznie te nacechowane pierwiastkiem męskim. To kolejno: więz i źrebiec (Bieńkowski przetłumaczył „poulain” jako „źrebię”, trafnie wprowadzając neutrum), wreszcie człowiek w znaczeniu nie pozostawiającym wątpliwości, że chodzi o mężczyznę:

Człowiek zstępuje z swego posągu  
Z wieńcem u głowy.

Źrebiec, a potem – sygnalizowany przez frazę „nogę w strzemię” – koń. Jego bogata symbolika u ludów indoeuropejskich zakładała związek zarówno z ziemią, słońcem, jak i z morzem, z seksualnością, płodnością, vegetacją, odrodzeniem, ale i śmiercią<sup>29</sup>. Konie składano na ofiary dla zmarłych, a źrebięta – dla zmarłych dzieci (jest o tym mowa w samej *Anabazie*: „Sakralne ofiary źrebiąt na dziecięcych grobach”, s. 47). W mitologii greckiej konie należały do *Heliosa*, *Posejdona* i boga

<sup>26</sup> W. Jensen, „*Gradiva*”. *Fragment fantazji pompejańskiej*, S. Freud, *Oblęd i sny w „Gradivie” Wilhelma Jensena*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.

<sup>27</sup> T. Małyszczek, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania o psychoanalizie*, Wrocław 2002, s. 84.

<sup>28</sup> „U Freuda rzecz toczy się w uniwersalnym świecie marzenia sennego, a Hanold i *Gradiva* są niczym więcej jak jego wariantami”. *Ibidem*, s. 84.

<sup>29</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987, hasła: cheval, chevalier.

wojny Marsa. Mars Gradivus to figura, którą chciałabym przeciwstawić figurze „kroczącej” Gradivy – Freuda i Jensena.

Z kolei symbolika biblijna to nie tylko konie Jeźdźców Apokalipsy, ale i obrazy Starego Testamentu:

Prorok Zachariasz – (1,8–11) ogląda w widzeniu wśród mirtów konie różnej maści, które wiedzie jeździec na koniu kasztanowym (obraz wcielonego Boga-Człowieka). Na pytanie, cóż to oznacza, otrzymuje odpowiedź: „To są ci, których Pan posłał, aby obiegli ziemię”<sup>30</sup>.

W *Pieśni* Saint-John Perse’a była zachowana równowaga pomiędzy pierwiastkiem męskim i żeńskim – reprezentowała go „dziewczyna”. Tu jej brak i Lechoń nie może nie wiedzieć, które elementy pierwowzoru pomija. Przywoływana w *Pieśni* trzykrotnie „dziewczyna” (pojęta także jako dusza, Psyche) była powiązana z symboliką zwiastowania, a zatem, w konsekwencji, i rodzenia: „Bądź pozdrowiona dziewczyno pod najwyższym ze wszystkich drzew roku” (s. 23). Lechoń unika tego elementu; brak symbolicznego pierwiastka żeńskiego w jego utworze, pierwiastka, który umożliwiłby pogodzenie sprzeczności, pojednanie przeciwieństw i narodziny nowych form.

Na statku białe wzdęły się żagle.  
Kamienną uzdę zakłada nagle.  
A nogę w strzemię.

Śmierć ukazana jest jako odjazd po jednej z ziemskich dróg i odpięcie morzem. Samo słowo „morze” nie pada (podobnie jak nie było słowa „koń”), ale jest przywoływane pośrednio przez statek i żagle – sygnalizujące, że nie tylko żywioł wody, ale i również żywioł powietrza umożliwia ruch i ożywienie<sup>31</sup>. W *Anabazie* o morskim wietrze mówią choćby frazy „nie kończąca się wymowa płótna oddanego rozkoszy morskiego wiatru” czy „drzenie morskiego wiatru w drzewie z żelaza” (s. 37). Nie bez głębokiej inspiracji poematu francuskiego u Lechonia zaznacza się symbolika nieprzywołanego z imienia, ale sugerowanego wersem „Na statku białe wzdęły się żagle” morza, żywiołu śmierci przyjaznej, żywiołu nieskończoności. W *Anabazie* są takie choćby słowa:

[...] zapisuję tę pieśń całego ludu, pieśń upojną, ukołysaną, wzburzoną  
poświęconą stoczniom budującym kadłuby dla żeglugi nieśmiertelności.

[s. 27]

Podróż morska jawi się tu jako wyprawa w sferę „Au delà”, jako pogodna obietnica wolności a nie cierpienia. Długie cierpienie właśnie się zakończyło. Morze u Perse’a – to także „gorzkie morze”, chciałoby się powiedzieć, nawiązując do tytułu jego poematu *Amers*<sup>32</sup>, w którym symbolika morza jest niezwykle bo-

<sup>30</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 273.

<sup>31</sup> A. Nawarecki wspomina o „ożywczym tchnieniu boskiej pneumy”. A. Nawarecki, *op. cit.*, s. 47.

<sup>32</sup> Z. Bieńkowski pisze: „Saint-John Perse odbiera swojemu słowu statyczność. Usuwając mu spod stóp grunt, jednocześnie wprawia je – tak jak obrazowanie – w wibrację, ruch, zmienność. Tytuł

gata<sup>33</sup>. *Amer i mort* – morze, śmierć i miłość („*á mer /mort /amour*”<sup>34</sup>) – i, dodajmy nieco naiwnie, także matka, *mère* – to „śmierć i miłość – obydwie zarówno” (s. 47).

Ciasno mi Panie na kolumnie  
 Pychy samotnej, gdzie choć stoję,  
 Trwam sztywny jakbym leżał w trumnie,  
 I są spętane ruchy moje<sup>35</sup>.

– pisał w 1932 roku Staff, a Lechoń pamiętał wiersze Staffa. Marzenie, by wreszcie zrzucić maskę, oznacza także pragnienie odrzucenia literackich masek i konwencji<sup>36</sup>. Uwolniony od męczącego bycia uwieńczonym posągiem (a wieniec nasuwa przypuszczenie, że może chodzić także o poetę-laureata), na nowo napełniony życiem bohater Lechonia może odejść, może umrzeć, uczyni to – wprawdzie w zgodzie z właściwą Lechoniowi estetyzacją śmierci – jednak bardzo dyskretnie, nie tak patetycznie i teatralnie jak w innych utworach. To dynamika rodzenia się/odrodzenia, sprzeczność wiązania i rozwiązywania – umożliwiła zmianę. Pojawia się próba zerwania z dawnym obrazem „ja”, próba przemiany. Pożegnalny charakter tego bardzo późnego wiersza jest wyrazisty. Odchodzenie ma nastąpić:

Dopóki jeszcze na drodze luzno  
 Aby nie było potem za późno  
 Opuszczać ziemię.

Śmierć pojęta jako uwolnienie z ograniczeń, jako odejście w stosownym, samodzielnym wybranym czasie nie jest tu tragiczna, ma jednak w sobie wielki ładunek dramatyzmu. „Opuszczanie ziemi” nie jest tak jednoznaczne, bo to także opuszczanie lądu, wypłynięcie w morze. Wymaga przewyciężenia statyczności i inercji. Jest wydarciem się ze starych form i odwagą niezasklepienia się w nowych.

Jak stać się sobą? Jedną z odpowiedzi znaleźć można w wierszu *Oedipus Rex*:

Sfinks stary mi powiedział: „Nie będziesz szczęśliwy  
 I musisz wszystko rzucić, ażeby być sobą”.

[s. 217]

Czy można jednak stać się sobą, równocześnie starając się usilnie, by pozostać sobą dawnym? Mity i ezoteryczna poezja, Nietzsche i psychoanaliza powiedzą – nie. U Lechonia nie będzie radykalnego odarcia z masek. Pozostanie gest konnego

---

poematu *Amers* przykładem zawieszenia i rozkołysania słowa między biegunami dwóch sensów. W specjalistycznym języku żeglarskim „*amers*” oznacza znaki orientacyjne malowane na nabrzeżnych skałach. Potocznie „*amer*” oznacza „gorzki”. U Saint-John Perse’a oba sensory jednocześnie funkcjonują”. Z. Bieńkowski, *Wstęp* [w:] *op. cit.*, s. 12.

<sup>33</sup> Por. A. Koziej, *op. cit.*, s. 100–101.

<sup>34</sup> A. Koziej, *La mort – anagramme*, *op. cit.*, s. 133–137.

<sup>35</sup> L. Staff, *Wolność* [w:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1980, t. II, s. 551.

<sup>36</sup> J. Kisielowa, *Poeta w masce konwencji*, *op. cit.*, s. 51–52.

rycerza, postaci w wieńcu na głowie – pozostanie element chronienia własnego „ja” przed obnażeniem, cierpieniem i wciąż – przed życiem...

Jednak sama próba przemiany jest już cenna. Wymaga odwagi, porzucenia dawnych przyzwyczajęń. Wśród późnych wierszy *Na temat z St. John Perse'a* jest jednym z tych, które pomogłyby zarówno przełamać impas twórczy, jak i przezwyciężyć osobiste załamanie. Zrzucenie maski, porzucenie dawnej pozy (i niekoniecznie przybranie od razu nowej) byłoby czymś ożywym dla tej poezji (nie wspominając o życiu Lechonia) ale zapewne i niebezpiecznym, bo grożącym destrukcją. Pamiętamy gest Aschenbacha z utworu Manna (i Lechoń musiał go pamiętać) – rozluźnienie zaciśniętej przez lata pięści. Na dwóch planach – osobistym i artystycznym – zrzucenie maski (i kolejnych masek) byłby to gest najbardziej potrzebny właśnie Lechoniowi. Ambicją poety było jednak nadanie krótkiemu utworowi bardziej uniwersalnego wymiaru, więc jego bohater to nie rycerz, ale po prostu człowiek – wieczny wygnaniec na chwilę unieruchomiony na pomniku, teraz kierujący się w stronę gorzkiego morza, po to, by popłynąć ku swojej prawdziwej (wiecznej?) ojczyźnie.

Nie będzie mógł naprawdę odejść ten, kto pozostaje skamieniały i wewnętrznie martwy. Opuszczający ziemię dyskretnie i w porę – niemal w ostatniej chwili – bohater liryczny musi podjąć ryzyko przemiany, by móc odejść tak jak chce i kiedy chce. Lechoń zdaje się mówić nie tylko, jak mówił dotąd na eleuzyjski i „Wyspiański” sposób, „umierać musi co ma żyć” (życiem przyszłym), ale: musi żyć, to, co pragnie umrzeć. Trzeba najpierw ożyć, by móc umrzeć. Po to, by umrzeć, by w pełni i do końca doświadczyć własnej śmierci takiej, o jaką modlił się Rilke, na miarę każdego, „własnej”. Trzeba być najpierw żywym, niezasklepionym w skamieniałych formach, być żywym, bo umierają tylko żywi.

*Anabazę* zamyka druga, finałowa *Pieśń*. Jej pierwsze słowa stanowią nawiązanie do początku: „Wstrzymałem konia pod drzewem rojącym się od synogarlic [...]” (s. 51), są jak powrót po długiej drodze w to samo miejsce. Ale czas zrobił swoje. „Liście z brązu” zmieniły się w „liście drżące życiem” (s. 51). Zamiast żrebaka – jest koń, a drzewo, wprawdzie pełne ptaków i liści, jest już stare. Zakończmy ostatnimi słowami *Anabazy*:

Wstrzymawszy konia pod rozgruchanym drzewem składam usta do gwizdu czystsze... Wieczne odpoczywanie, jeśli mają umrzeć, którzy dnia tego nie widzieli. Ale nadeszły wieści od brata mojego, poety. Napisał jeszcze jedną rzecz wielkiej subtelności. I są, którzy się z nią zapoznali (s. 51)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> W przekładzie Adama Wodnickiego ostatnie frazy poematu brzmią: „I wstrzymawszy konia pod gruchającym drzewem, dobywam gwizd jeszcze czystszy... I pokój tym, którzy kiedy im przyjdzie umierać dnia tego nie widzieli. Ale nadeszły wieści od mego brata, poety. Znów stworzył rzecz wielkiej piękności. I kilku już ją poznało...”. Saint-John Perse, *Anabaza, Wygnanie, Susza, op. cit.*, s. 53.

Anna Czabanowska-Wróbel

“TO DIE YOU HAVE TO AWAKEN TO LIFE FIRST”:  
ON A THEME FROM ST JOHN PERSE BY JAN LECHOŃ

Summary

This is an interpretation of *On a theme from St John Perse*, one of the most intriguing poems by Jan Lechoń, published in his late phase (1956). Its title and motto, with its evocation of St John Perse's *Il naissait un poulain*, establish a context which is explicated in this article. Moreover, the author traces all references to St John Perse in Lechoń's *Diary* and examines the record of a meeting of the two poets. Apart from listing Lechoń's evocations of *Anabase*, this interpretation examines his symbolism of life and death in connection with the motif of a statue awakening to life. This motif, which has some personal connotations for Lechoń, recurs in a number of his poems.