

Anna Łozowska-PatynowskaAkademia Pomorska
w Słupsku**ROZWAŻANIA NAD *SREBRNYM I CZARNYM* JANA LECHONIA. WIZJA
CZŁOWIEKA I RELACJE INTERTEKSTUALNE
W LIRYKACH – PRÓBA POSZUKIWANIA
RÓŻNORODNYCH GRANIC****CONSIDERATION OVER JAN LECHOŃ'S *SREBRNE I CZARNE*.
THE VISION OF THE MAN AND INTERTEXTUAL RELATIONS
– ATTEMPT OF FINDING DIFFERENT BORDERS**

„(...) zdumiony, że prawd małych tyle z niej wyrosło,
Nie ogarniesz jej okiem, choć zawsze ta sama (...)”.

W. Sebyła, *Poemat refleksyjny* (fragment)

Key words: interwar poetry, rates between poets, lyrics of Skamander group, dialogical structure of works, correspondence with romantic tradition.

Słowa kluczowe: poezja międzywojenna, relacje między poetami, liryki skamandrytów, dialogiczna struktura utworów, ożywianie tradycji romantycznej.

Na wstępie należałoby wyjaśnić, o jakich granicach można mówić w przypadku liryków Jana Lechonia, głównie tych pochodzących z tomu *Srebrne i czarne* (1924)¹. Pierwsza ukazuje dramat wewnętrzny człowieka w zbiorze poety, „granicę wewnętrzną”, którą Andrzej Skrendo określał jako „sferę pozatekstualną”, a składa się na nią „egzystencja, historia i biografia”². Ta przestrzeń staje się obszarem, do którego odnoszą się inni poeci czytający liryki Jana Lechonia. Jest także druga sfera, wiążąca się z istnieniem interakcji między tekstami, rysująca się w „tekstowym świecie”³. Składają się na nią aluzje literackie poczynione przez Lechonia do utworów romantycznych wieszczów. Ponadto w jej zakres wchodzi nawiązania międzytekstowe z utworami międzywojennymi. Interakcje, inicjujące tę polemikę, dotyczą głównie wizji człowieka według Lechonia.

¹ J. Lechoń, *Srebrne i czarne*, Warszawa 1928.

² A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 11.

³ Tamże.

Wobec tego kluczowym problemem zaprezentowanym w artykule będzie sfera relacji intertekstualnych, szczególnie ukazanie związków utworów poety z twórczością niektórych skamandrytów czy kwadrygantów oraz wskazanie na skutki takiej korespondencji dla interpretacji jego poezji. Stanisław Kaszyński nazwał to „sytuacją meta-tekstową”⁴, Krystyna Ratajczak pisała o „palimpsestowości” liryki Lechonia⁵, szczególnie w *Karmazynowym poemacie*, z kolei Anna Skubaczewska-Pniewska dokonywała interpretacji jego utworów, przyjmując teorię aluzyjności w duchu Konrada Górskiego⁶. Te wszystkie szlaki interpretacji wskazują na możliwość podjęcia takiego odczytania, nie sprowadzając się jedynie do usystematyzowania badań na ten temat, lecz otwierając nową, choć niewyczerpaną płaszczyznę omówienia tej liryki.

Doprecyzowania wymaga także kwestia, o jaki rodzaj międzytekstualnego dialogu chodzi. Polemika z realizowaną koncepcją poetycką Jana Lechonia, podejmowana przez innych poetów, związana jest z wizją człowieka oraz z systemem zaproponowanych przez Lechonia idei, czyli z jego aksjologią. Sposoby lektury utworów poety sprowadzają się do artykulacji podobnego problemu wyeksplikowanego przez Władysława Sebyłę, czytelnika poezji twórcy *Srebrnego i czarnego* oraz twórców skamandryckich. Nie mniej ważne okazują się relacje między cyklem Lechoniowych liryków a zbiorami *Rzecz czarnoleska* czy *Biblia cygańska* Juliana Tuwima oraz z *Surowym jedwabiem* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Pieśniami fanatycznymi* Kazimierza Wierzyńskiego czy z *Gusłami* Jerzego Lieberta. Kwestię tę pragnę podjąć na nowo, wskazując na charakter interakcji liryki autora *Karmazynowego poematu* z utworami wymienionych poetów międzywojnia.

Wyznaczony obszar interpretacji rodzi pytanie o metodę pracy z wymienionymi tekstami. Derridiańska dekonstrukcja jest filozofią upatrującą w ruchu przekraczania granic pewną wyjątkową jakość. Rozważania Andrzeja Skrendy na temat tej filozofii „związków między przynależnością i wyłomem”⁷ okazują się mieć ważne znaczenie. W dwudziestoleciu międzywojennym Jan Lechoń musiał mieć mocno ugruntowaną pozycję literacką. Dlatego jego wczesne liryki okazały się ważnym źródłem odniesień, ale i początkiem poetyckich poszukiwań, dotyczących ludzkiej egzystencji, niewyraźności poezji i próby werbalizacji ludzkich doświadczeń. Poeci tamtego czasu starali się podążyć różnymi ścieżkami, by wypowiedzieć to, co nie do wypowiedzenia. Stosowali różne formy odwołań, próbując przywołać inne utwory we własnych tekstach. Wobec tego, czy jest to jakiś rodzaj transgresji międzytekstualnej? Hipotezę tę mogą potwierdzić postulaty Bataille’a, określające proces przekraczania czegoś jako czynność niejednoznaczną. Poza tym równie interesujące jest pytanie, na ile tekst innego poety nakłada na *Srebrne i czarne* kolejne odczytanie? Czy interpretacja kontekstualna wyczerpała już wszystkie możliwości omówienia zbioru? Jak wskazywał A. Skrendo: „jeśli nie ma sposobu, aby przekonać się, że kres się osiągnęło, «można dotknąć go jedynie w powtórzeniu»”⁸. Zaproponowany wymiar lektury skłania do poszukiwań złożonych relacji między wskazanymi utworami. Nie wyczerpuje to jednak interpretacji. Szlakiem tym podążać można w rzeczywistości bez końca, o czym przekonuje filozofia dekonstrukcji.

⁴ S. Kaszyński, *Słowo wstępne*. W: *Strofy o Janie Lechoni*, oprac. S. Kaszyński, Łódź 1985, s. 7.

⁵ K. Ratajczak, *Czy Lechoń w „Duchu na seansie” kompromitował poezję romantyczną i mitologię narodową?*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2001, nr 2, s. 30.

⁶ A. Skubaczewska-Pniewska, *Poetyckie powroty do cudownego świata teatru. „Ostania scena z «Dziadów»” Jana Lechonia; Intertekstualność czy aluzja literacka?*. W: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007.

⁷ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 35–36.

⁸ Tamże, s. 24.

Charakter liryków Jana Lechonia

Objaśnianie liryków, szczególnie tych pochodzących ze zbiorów Lechonia *Srebrne i czarne*⁹ (1924, powtórne wydanie w 1928) oraz wybranych z *Marmuru i róży* (1954), otwiera przestrzeń dylematów egzystencjalnych człowieka. Należałoby wskazać na różnicę w kreacji człowieka i jego stosunku do świata w lirykach przedwojennych i powojennych, co akcentowała szczególnie Wanda Łukszo-Nowakowska w *Zarysie życia i twórczości Lechonia*¹⁰. Wydaje się, iż liryki Lechonia, po spektakularnym sukcesie *Srebrnego i czarnego*, a po dłuższej przerwie w jego twórczości poetyckiej, przechodzą znaczną ewolucję. Wspomniana badaczka przywołuje słowa Jerzego Zagórskiego na temat późniejszych wierszy poety, które w porównaniu z *Karmazynowym poematem* posiadają „pogłębiony ton rozmowy z wiecznością”¹¹. Podobnie wartość tych liryków, mających „przejmujące natężenie”, dostrzegają Józef Wittlin, Kazimierz Wierzyński oraz Juliusz Sakowski¹². Z kolei Jerzy Kwiatkowski rozpoznał w tych wierszach charakterystyczny „zwrot”, a Marian Tatar¹³ pisał niemalże o odrodzeniu się jego liryki¹⁴. Wobec tego należałoby ustalić, czy rysuje się jakaś korespondencja między utworami z debiutanckiego tomu poety a wierszami powstałymi po wojnie. Za tym podąża kolejne pytanie o charakter tego porozumienia. Metafizyczne rysy „rozmów z wiecznością” mogą stanowić jedynie grę słowną, stając się maską człowieka, którego przedstawił Lechoń w wielu międzywojennych wierszach. Zastanawiające jest jednak, czy dostrzeżone przez badaczy „natężenie” czy „zwrot” w jego wierszach może być związane z jakąś formą przekroczenia? Andrzej Skrendo, przywołując rozważania Bataille’a twierdził, iż „nigdy nie można być pewnym, iż definitywnego kresu i zaniku się dosięgnęło, zawsze trzeba schodzić jeszcze głębiej”¹⁵. Liryka Lechonia winna być odczytywana w różnych kontekstach. Za taką szansę uznać można wskazane relacje międzytekstualne.

Zainicjowany problem otwiera jeszcze inną kwestię w twórczości autora *Srebrnego i czarnego*. Zmiana postawy poety na przestrzeni lat, obserwowana na przykładzie wskazanych zbiorów, prowokuje postawienie pytania o przekroczenie granicy. Można jednak założyć, że celem autora *Marmuru i róży* nie było dokonanie transgresji, lecz jedynie „odsunięcie granicy”¹⁶. Wczesna liryka poety może być ilustracją balansowania na granicy zaufania miłości i wątplenia w nią, czego kanwę stanowi przywoływana przez Lechonia tradycja erotyczno-religijna¹⁷. Z kolei liryki powojenne ustalałyby różnicę ujawniającą się w sposobie tworzenia przekazu i prowadzenia gry słownej ze swoją międzywojenną twórczością, o której pisała Łukszo-Nowakowska w ten sposób: „rezygnacja z patetycznego gestu na rzecz prostoty jako środka ekspresji

⁹ Cz. Zgorzelski, „*Srebrne i czarne*” Lechonia, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 58(1), s. 100. Niektóre wiersze ze *Srebrnego i czarnego* jeszcze przed wydaniem całości, w 1924 roku, publikowanie były głównie na łamach „Skamandra” w latach 1921–1923.

¹⁰ W. Łukszo-Nowakowska, *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996, s. 92.

¹¹ Tamże, s. 95.

¹² *Numer poświęcony pamięci Jana Lechonia*, „Wiadomości” 1957, nr 23(584). Pojawiają się tu artykuły krytyków-czytelników jego poezji: J. Sakowski, *Żalobny pas lity*, „Wiadomości” 1957, nr 23; J. Wittlin, *Śmierć i śmiech*, „Wiadomości” 1957, nr 23; K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, „Wiadomości” 1957, nr 23.

¹³ M. Tatra, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza*, Wrocław 1973, s. 301.

¹⁴ Cyt. za: W. Łukszo-Nowakowska..., s. 95.

¹⁵ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 24.

¹⁶ Tamże, s. 41.

¹⁷ Podobnie jak marmur, symbol wieczności wyznawanej przez „poetę smutnego”, tak i róża symbolizująca miłość i cierpienie pojawia się w wierszu *Cytata*.

artystycznej, wskazuje na kierunek poszukiwań twórczych Lechonia w jego późniejszym, ostatnim okresie twórczości¹⁸. Wydaje się, iż *Srebrne i czarne* oraz *Marmur i róża* kultywują „śmierć i miłość – obydwie zarówno” i ich nieustanne przyciąganie. Od wydania zbioru z 1924 tylko pozornie „nic się nie zmienia”, nawet struktura niektórych liryków (*Sąd Ostateczny*, *Spowiedź wielkanocna*, *Cytata*, *Niebo*, *Śmierć Mickiewicza*, *Stara Warszawa*). Ta sama „siła lotu i jego nieodwołalności”¹⁹, dostrzeżona przez Zgorzelskiego w *Srebrnym i czarnym*, pojawia się także w lirykach późniejszych („Tylko miłość w nie patrzy, tylko Bóg je widzi”²⁰), lecz mają one już inny wymiar, albowiem zostaje z nich zdarta „maska dandysa”²¹, o której w *Kręgach wygnania* pisał Wojciech Wyskiel. Również w zakresie tematyki poeta wydaje się przenosić punkt ciężkości z miłości i śmierci na wieczność i miłość, czego wyrazem jest podjęta tematyka ostateczna i korespondująca z wyznawaniem swoich „siedmiu grzechów”, umieszczona w centralnym miejscu w zbiorze *Spowiedź wielkanocna*, co umacnia dwuwymiarową, erotyczno-religijną interpretację liryków z lat dwudziestych. Ta spowiedź jest wyrzutem bohatera lirycznego wobec samego siebie, słyszeniem w sobie także podwójnego głosu: człowieka z przeszłości oraz bohatera *Testamentu* Juliusza Słowackiego (*Cytata*). Wyraźny „zwrot” w twórczości Jana Lechonia nie jest jedynie przekroczeniem granicy gry poetyckiej, ale doskonałą okazją do restytucji poszukiwanego przez lata człowieczeństwa.

Publikacja zbioru *Srebrne i czarne* doprowadziła do licznych reakcji na wykreowaną w tomie wizję człowieka. Rysuje się w ten sposób przestrzeń dyskusji nad miejscem twórczości Lechonia w liryce międzywojennej. O wyjątkowej pozycji poety w świadomości ówczesnych pisał między innymi Wojciech Wyskiel, który ilustrował swoją tezę recepcją legendy Lechonia przez poetów XX-wiecznych. Stanisław Kaszyński starał się odnaleźć przyczynę tworzącej się historii osobowej autora *Karmazynowego poematu*, wskazując na „oddziaływanie «siły fatalnej»”²² w jego lirykach bądź też, poprzez odwołanie się do biografii poety, „dramatyczne przecięcie życia”²³. Wspomnienia o „dandysowskim charakterze Lechoniowych inscenizacji”²⁴ odżywały przecież wielokrotnie w lirykach przedstawicieli jego pokolenia. Wyskiel pisał także o „kiczowatości” niektórych lirycznych reinterpretacji zbiorów twórcy²⁵, czego dowodem są, jego zdaniem, dwie antologie współkształtujące Lechoniową legendę, *Strofy o Lechoni*²⁶ oraz *Pamięci Jana Lechonia*²⁷. Nie wszystkich jednak poetów dedykujących swoje utwory autorowi *Srebrnego i czarnego* można posądzić o „graniczenie” ze wspomnianą przez badacza „kiczowatością”. Za najlepszy przykład posłużyć mogą korespondujące z jego tomami liryki skamandrytów czy kwadrygantów (Władysław Sebyła), które staną się podstawą mojej analizy.

¹⁸ W. Łukszo-Nowakowska..., s. 92.

¹⁹ Cz. Zgorzelski, „*Srebrne i czarne*” Lechonia, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 58(1), s. 100.

²⁰ J. Lechoń, *Sąd ostateczny*. W: *Poezje zebrane*, Toruń 1995, s. 147.

²¹ W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988, s. 111.

²² S. Kaszyński, *Słowo wstępne*. W: *Strofy o Janie Lechoni*..., s. 7.

²³ Tamże.

²⁴ W. Wyskiel, *Kręgi wygnania*..., s. 111.

²⁵ Tamże, s. 113.

²⁶ *Strofy o Janie Lechoni*...

²⁷ *Pamięci Jana Lechonia*, wyd. nakładem „Wiadomości”, Londyn 1958.

Na kanwie inspiracji dantejskich

Jan Lechoń, mocno zaczytany w utworach Juliusza Słowackiego²⁸, który twierdził, iż „nie móc” to „piekło”, swoją wędrówką do piekieł w *Srebrnym i czarnym*²⁹ wydaje się wyznaczać granicę między możliwością podporządkowania sobie rzeczywistości i brakiem takiej możliwości. Tę nieumiejętność generuje ludzka słabość. Istnienie wewnątrznie rozproszonego człowieka w lirykach Lechonia, tkwiącego między mocą i niemocą, dostrzegają poeci-interpretatorzy jego poezji, którzy w wielu miejscach podejmują otwartą polemikę z koncepcją człowieka pragnącego ową niemoc zwalczyć przyjęciem sztucznego modelu, niby-wariantu rzeczywistości. Stworzony w liryce Lechonia³⁰ poeta-„mocarz” ma za zadanie wyzbyć się grzechu (prawdziwego siebie) i nauczyć się istnienia bez miłości, co zaobserwować można na kartach *Srebrnego i czarnego*. Wydaje się, iż omawiany tom należy potraktować jako zbiór guślarskich zamawiań – zakłęb, mających odwieść człowieka od traumy, doświadczenia piekła. Istnieje jeszcze inna interpretacja, którą podała Barbara Czarnecka, otwierająca perspektywę „homotekstualnego” odczytania liryków Lechonia. Odslaniając „maski” podmiotu i tropiąc „podwójność sensów” omawianej poezji, badaczka poszukuje „dystynktywnej, psychoseksualnej, społecznej, kulturowej konstrukcji autora w tekście”³¹. Jak zaznacza w swojej monografii, na styku mówienia i poetyckiego milczenia „rozciąga się rozległy obszar sublimacji, gier, szyfrów i odsłon”³².

Dlatego liryka Lechonia, w ramach rozpatrywanego zagadnienia, poddaje się co najmniej dwuwymiarowej interpretacji. *Srebrne i czarne* to przede wszystkim zbiór erotyków, to także tom niosący ze sobą religijne konotacje. Jako pierwsza dostrzegła je Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w *Surowym jedwabiu*. Z kolei Tuwim właśnie pod metaforą „surowego jedwabiu” w utworze *Kobiece*, liryku z *Rzeczy czarnońskiej*, skrywa odwołania do erotyków Lechonia³³, co okazuje się dla interpretatora inspirujące. Erotyczny wymiar liryków, potwierdzany przecież przez kolejne poetyckie omówienia: inspiracja Lechoniem w *Drugiej ojczyźnie* (1925) J. Lieberta, *Siódmej jesieni* (1921) J. Tuwima z mottem z wiersza Lechonia, *Pamiętniku miłości* K. Wierzyńskiego (1925), jest tylko jednym z kilku możliwych objaśnień

²⁸ Por. P. Pochel, *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*, Katowice 2012. O takich proveniencjach pisali przede wszystkim: M. Dąbrowski, *Lechoń w sporze z romantyzmem*, „Przeгляд Humanistyczny” 1980, nr 1; J. Dudek, *Adam Mickiewicz wśród twórców ostatniego półwiecza*. W: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, tegoż, Kraków 2002; R. Loth, *Jan Lechoń i tradycja szlachecka*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1999, z. 10; *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007; R. Sadło, *Dramatyczne relacje Lechoń–Mickiewicz*, „Polonistyka” 1995, nr 6; A. Rzymska, *Spóźniony romantyk Jan Lechoń*, „Akcent” 1993, nr 3; G. Ostasz, „Poezji ulewa”. *Juliusz Słowacki jako tradycja w latach 1918–1939*. W: *Fikcje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, tegoż, Rzeszów 2001; M. Tatar, *Dziełctwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973; A. Zieniewicz, *Ojczyzna wolna... a poeta nadal w płaszczu Konrada*, „Poezja” 1978, nr 11/12.

²⁹ Por. J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1977.

³⁰ Renata Sadło pisała o „mickiewiczowskim kompleksie Lechonia”, zaznaczali to także inni literaturoznawcy, m.in. Wojciech Wyskiel, piszący o Gustawie-Konradzie jako o wzorcu człowieka w liryce Lechonia. Wydaje się jednak, iż Lechoń tworzy co najmniej podwójną perspektywę odczytania liryków, dostrzegając w człowieku cechy Kordiana polemizującego ze wzorem człowieka w Mickiewiczowskich *Dziadach*.

³¹ E. Czarnecka, *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013, s. 9.

³² Tamże, s. 23.

³³ Tom *Surowy jedwab* „ofiarowany” Lechoniowi otwiera wizja *Czarny portret* i kończy kreacja *Ciężarnej* matki. Wyraźne inspiracje religijne stają się klamrą kompozycyjną dla niezwykle sensualnej refleksji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

zbioru. Nie przypadkiem praca Barbary Czarneckiej ukazuje wielowymiarowość odczytań liryki autora *Karmazynowego poematu*, kierując równocześnie uwagę czytelnika na „topos inicjalny” dyskursu homotekstualnego w ramach zaproponowanej metody pracy z tekstem, mieszczącej się po stronie *gender studies* oraz poetyki kulturowej.

Przywołanie aksjologii biblijnej³⁴ (wiary, nadziei i miłości) przenika wiele utworów, również tych dedykowanych Wandzie Serkowskiej czy „przypisywanych” Marii Brydzińskiej. Obok miłości jest jeszcze śmierć i wskazana już relacja człowieka z Bogiem, który okazuje się adresatem jego *Modlitwy*. Troska o wstawiennictwo Najwyższego jest bardzo mocno związana ze schizoidalnym (opętańczym) monologiem lirycznym, w którym padają w końcu słowa: „Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie”³⁵. Lektura homotekstualna każe odczytać ludzką niemoc. Może być ona spowodowana skrajną innością, co staje się szczególną troską podmiotu lirycznego o jej werbalizację. Przekonanie człowieka wierzącego, że nastąpi cudowna przemiana zakochanego grzesznika w wiernego Bogu wyznawcę, który spełni prośbę gorliwie modlącego się, kontrastuje z inną koncepcją w wierszu *Poezja z Marmuru i róży*, w którym dawna miłość „przez duszę przewiała”³⁶. W utworze zrodziło się pytanie o skalę samoświadomości podmiotu, który nabiera pewności w kwestii projektowanej przez siebie homobiografii. Możliwe, że jest to jedynie sztafaż, ta sama „mimowolna czy też subtelnie zaprojektowana konfesja”³⁷, którą dostrzegła B. Czarnecka w *Prouście*. Jednak resztkowość w istnienie przeczualnego Boga w lirykach późniejszych związana jest z odczuwaniem, z „Sercem, co ciągle kocha i w nic już nie wierzy”³⁸ (*Matejko*). Złożoność emocjonalna lirycznej spowiedzi człowieka współtworzy pejzaż „wiarołomnych przysięg”. Niegdyś człowiek ten wierzył w ludzkie „zaklęcia”³⁹, obecnie pojmuje ich nieaktualność (*Poezja*) i bezskuteczność.

Lechoniowych *septem peccata capitalia*⁴⁰ zdaje się dogmatem wiary, przestrożą przed ewangelicznymi „siedmioma złymi duchami”⁴¹, ale również odsłania ważne etapy „choroby” ludzkiej duszy, stając się źródłem jej niewoli. Cykl ów, mogący być ilustracją remisji tego schorzenia, ujawnia zachwianie wiary w sens ludzkich poszukiwań miłości (*Lenistwo*). Dostrzegalne wydaje się balansowanie na granicy modlitwy do Boga (którego imię

³⁴ Por. *Hymn o miłości z I Listu do Koryntian* św. Pawła z Tarsu.

³⁵ J. Lechoń, *Modlitwa*. W: *Poezje zebrane*, tegoż, Toruń 1995, s. 51.

³⁶ Tamże, s. 158.

³⁷ B. Czarnecka, *Ruchomy na szali...*, s. 109.

³⁸ J. Lechoń, *Modlitwa*. W: *Poezje zebrane*, tegoż, Toruń 1995, s. 140.

³⁹ W powojennej odsłonie człowieka w tej wędrowce mają wspierać echa guślarskich wołań z Mickiewiczowskich *Dziadów*.

⁴⁰ Mając na uwadze antytezę jako dominantę kompozycją liryków, wydaje się, iż *Siedem grzechów...* odsyła do ośmiu błogosławieństw (bojaźń boża, pobożność, wiedza, męstwo, rada, rozum, mądrość). W *Lenistwie* wyrzuca sobie człowiek „bezmyślność”, której przeciwnością jest pragnienie osiągnięcia mądrości, w *Gniewie* natomiast pogrążony jest w „złych myślach”, a jego poszukiwanie prowadzi do zrozumienia, iż Bóg jest zarówno „piekłem i niebem” – całością. Dar Opatrzności Bożej – rady został mu natomiast „udzielony” w *Obżarstwie i pijaństwie*, gdzie człowiek kształtuje w sobie, dzięki temu rozpoznaniu, nową wartość – „smak”. Największa odwaga człowieka ujawnia się z kolei w konsekwentnym stwierdzeniu: „Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie./ Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą”. W *Nieczystości* istota ludzka pozyskuje natomiast wiedzę na temat charakteru ludzkiej miłości, natomiast w *Pysze i Łakomstwie* pobrzmiwają echa liryków Sępa Szarzyńskiego, który wydaje się gorliwym wyznawcą Boga, i przywołana zostaje tradycja biblijna. Człowiek w lirykach Lechonia zdaje sobie sprawę, iż jest „stworzeniem Boga” i, zgodnie z wolą Boga, osiągnie po śmierci niebo lub piekło. Są to błogosławieństwa-dary w percepcji człowieka ujarzmionego przez *Septem peccata capitalia* nie do ofiarowania.

⁴¹ Z Ewangelii Mateusza i Łukasza, Mt 12, 45; Łk 11, 26.

zapisywane jest majuskułą, a ukochanej minuskułą) i antymodlitwy. Świadczy to nie tylko o pewnej dwuznaczności, ale nawet o wieloznaczności jego wierszy.

Bohater międzywojennych liryków, niedoskonały człowiek „stargany straszną męką”⁴² grzechów, pragnie ostudzić emocje („Może być, jak było, może nie być lepiej”⁴³). Bohater *Gniewu* zna już „jęki z ciemności” dochodzące z podziemi, „gdzie się rozum traci”, rozpoznaje doskonale „otchłań” własnej obojętności, ma świadomość przechodzenia przez umysł „złych myśli”. Srebrno-czarny ogród miłości, widziany za oknem w międzywojennym liryku Lechonia, „odarty z wdzięków” uległ znacznej metamorfozie, stając się „otchłanią”, czymś poza niebem, ziemią i piekłem. Zilustrowana próba transgresji człowieka związana jest, jak nazywa to Lechoń, z „umieraniem w życiu”, a jak podkreślał Wierzyński, wpleciona została „w koło wiecznego mijania”⁴⁴.

Nie tylko jednak bezpośrednie odwołania w *Srebrnym i czarnym* do *Boskiej komedii* (*Na Boskiej komedii dedykacja*) świadczą o żywotności inspiracji dantejskich⁴⁵. Podobnie w wierszu późniejszym *Sąd Ostateczny* dostrzec można dwie przestrzenie, grzechu (odwołanie do cyklu *Siedem grzechów głównych*) i cnoty. Dantejskie piekło Lechonia (*Stargany męką straszną...*) zdaje się uspieniem, trwaniem w grzechu. To postać niedoszłej formy przekroczenia wewnętrznego, ilustrującej próg doświadczenia człowieka wtajemniczonego, „wchodzącego do piekła”. Świat Lechoniowej miłości i śmierci niesie możliwość „wejścia do raj”⁴⁶, co może być równocześnie odczytane na kanwie lektury B. Czarneckiej w duchu „homotekstulaności”. Przekraczanie granicy „wątpienia, cierpienia i rozprawy”⁴⁷ (wiary, nadziei i miłości), podobnie jak w poemacie Dantego, odbywa się w momencie, gdy bohater „owładnięty jest sennością”. Sublimacja „niewyraźnego pożądania”⁴⁸ tego człowieka, według zaproponowanego odczytania badaczki, dokonuje się podczas snu. W „piekielnej snu rozkoszy”⁴⁹ pogrążony jest także człowiek z *Siedmiu grzechów...*

Sygnalizowany stan niby-zaśnięcia i niby-przebudzenia, balansowania na ich krawędzi w dziele Dantego staje się wzorcem literackim wykorzystanym przez Lechonia. Z jednej strony jest on wyrazem „szyfracji emocji homoerotycznej”⁵⁰, czego świadectwem są określane przez podmiot uczucia, jak „przestrach, rozkielznanego w jeziorze serca”⁵¹ czy trwanie „przez noc bolesnej bezotuchy”⁵². Z drugiej jednak strony, zastosowane metafory są balansowaniem na krawędzi zasłaniania prawdziwego siebie maską i oczekiwania na jej zdjęcie. Inicjacja bohatera, jaka ma się dokonać dzięki aluzji do *Boskiej komedii*, warunkować ma „wejście w prawdę”⁵³.

Nadrzędną wartością, według Lechonia, wydaje się miłość⁵⁴, która w *Boskiej Komedii* „wprawia istnienie w ruch”⁵⁵, a w lirykach, podczas trwającej wędrówki „w życie”,

⁴² J. Lechoń, *Stargany męką straszną zapasów nierównych*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 59.

⁴³ J. Lechoń, *W złotych strzępach liści drzewa nocą stoją...* W: tamże, s. 58.

⁴⁴ K. Wierzyński, *Miłość świata*. W: *Poezje zebrane*, t. 1, tegoż, Białystok 1994, s. 102.

⁴⁵ Styl Dantego, daleki od prostoty, był wyszukany i przesycony metaforami, dlatego bez komentarza wydawał się nieczytelny.

⁴⁶ J. Lechoń, *Na „Boskiej komedii” dedykacja*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 52.

⁴⁷ J. Lechoń, *Stargany męką straszną zapasów nierównych*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 59.

⁴⁸ E. Czarnecka, *Ruchomy na szali...*, s. 26.

⁴⁹ J. Lechoń, *Stargany męką straszną zapasów nierównych*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 59.

⁵⁰ E. Czarnecka, *Ruchomy na szali...*, s. 170.

⁵¹ A. Dante, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1984, s. 4.

⁵² Tamże.

⁵³ E. Czarnecka, *Ruchomy na szali...*, s. 191.

⁵⁴ Miłość utożsamia Dante z tajemnicą Trójcy Świętej.

⁵⁵ A. Dante, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz..., s. 441.

wyzwała od grzechu. Symbolika gwiazdy u Dantego prowadząca do wiary, nadziei i miłości ujawnia to, co „samopojęte, samo-pojmowane”⁵⁶. Natomiast w wierszach autora *Srebrnego i czarnego* rozgraniczone zostały „komedia ludzka” i „boska”⁵⁷. Lechoń, posiłkując się romantyczną interpretacją tekstu Dantego – „nie-boskiej komedii”, dostrzega kilka „zasłon” rzeczywistości, które uniemożliwiają człowiekowi dostęp do poznania. Zawiała wędrówka, recesja przez niebo, piekło i czyściec – przestrzeń „gorzkich żalów” wydaje się chybną próbą urzeczywistnienia szczęścia doskonałego, które osiąga człowiek w *Boskiej komedii*, a które nie stało się udziałem bohatera liryków srebrno-czarnych. Odwracając dantejski topos wędrówki, poeta zdaje się pytać o to, czy tradycja literacka ma w sobie moc ocalającą. Podmiot, stający przed wyzwaniem zrozumienia samego siebie i swoich pragnień, poszukuje w poezji możliwości ekspresji swoich doświadczeń.

Jaką granicę pragnął przekroczyć człowiek w lirykach Lechonia, wyprawiający się po „niby-Beatrycze”, który równocześnie utrzymywał, iż: „Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła”⁵⁸, natomiast w latach 50. ubiegłego wieku był już w pełni świadomy istnienia nieba i niewidzialnego Boga, umarłych wchodzących do czyśćca (*Powstałem nagi z mego snu...*)? Emigracyjne schodzenie człowieka „do podziemi” (*Czemuż to o tym pisać nie chcecie, panowie?*) jest nie tylko rodzajem odświeżania tradycji, ale także aktem autodoświadczenia, a refleksja srebrno-czarna, w oparciu o propozycję interpretacyjną B. Czarneckiej, okazuje się ważnym etapem kształtowania się tej świadomości. Wszak emigracyjne zbiory Lechonia, będące wyrazem tęsknoty za „krajem lat dzieciennych”, mogą ukoić to pragnienie na chwilę, poprzez reminiscencję dylematów postawionych przez poetów romantycznych.

Lechoń „zinterpretowany”?

W oczach skamandrytów liryka Lechonia była, bez wątplenia, czymś szczególnym. Uznawano ją także za impuls dla twórców do prowadzenia dyskusji ze wzorcem chwiejnego i owładniętego pożądaniem człowieka. Tworzy się w ten sposób dysonans w pojmowaniu istoty ludzkiej. Z kolei patrząc na wielowymiarowe i głębokie relacje między utworami skamandrytów, można dostrzec polifoniczny charakter ich twórczości. W *Miłości świata z Wielkiej Niedźwiedzicy*, wierszu dedykowanym Serafinowiczowi, Wierzyński przedstawia człowieka „niepogodzonego ze światem”. Zainteresowanie stanem tego człowieka widoczne jest także w *Sonecie* Jerzego Lieberta, poety-czytelnika Lechonia i Wierzyńskiego. Poeta okołoskamandrycki wzywa do tego, by „kochać gorąco i cierpieć namiętnie”⁵⁹, z kolei skamandryta przekonuje, by „żyć mniej boleśnie i umierać słodziej”⁶⁰. Zdaniem autora *Pieśni fanatycznych* antypersonalne⁶¹ rysy liryki Lechonia prowadzą w kierunku

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Ale człowiek Dantego w swoim widzeniu porażony „światłem jasnym” kontrastuje z człowiekiem z *Marmuru i róży*, który pozostaje w „mrokach i blaskach” (A. Dante, *Boska komedia*, tłum J. Korsak, s. 356, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia.pdf> [dostęp 20.02.2018]).

⁵⁸ J. Lechoń, *Spotkanie*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 49.

⁵⁹ J. Liebert, *Sonet*. W: *Liryki*, tegoż, Toruń 2004, s. 14.

⁶⁰ K. Wierzyński, *Miłość świata*. W: *Poezje zebrane...*, tegoż, s. 102.

⁶¹ W dobie myśli personalnej, krystalizującej się w okresie międzywojnia, wielu poetów przyjmowała taką perspektywę i przeszczepiało ją w swoich lirykach. Personalizm zyskał rolę kierunku filozoficznego, przykładał szczególną wartość do osoby. Jego czołowymi reprezentantami byli Eduard Mounier oraz Charles Renouvier. Na jego gruncie ukształtował się personalizm chrześcijański. Jego podstawą była więź osobowa człowieka z Bogiem. Prąd ten wiązać można z poezją Jerzego Lieberta.

konstatacji, iż w świecie poetyckim Lechonia brakuje człowieczeństwa. Poddając w wątpliwość prawdziwość doświadczeń człowieka ze *Srebrnego i czarnego*, Wierzyński rozpoznał maskę, którą podmiot, przedstawiający swoją sublimację, skrycie przybrał. Nie jest to jedyna podjęta próba korespondencji liryki Wierzyńskiego z utworami Lechonia, wszak ostatnie liryki z tego tomu, szczególnie *Piłsudski z Wielkiej niedźwiedzicy*, nawiązują do tematyki historycznej i refleksji „karmazynowej” Lechonia uwikłanej w tradycję romantyczną.

Istnieją jednak kolejne interpretacje wizji istoty ludzkiej Lechonia. Tułacz-Odys, przypominający człowieka „srebrno-czarnego”, to przecież żeglarz wrzucony w „kipiącą otchłań podróży”⁶², poszukujący „przestrzeni wewnętrznej”, człowiek płynący w przeciwnym kierunku niż oczekiwany. Wizja „płaskiego, niskiego raję”⁶³ Tuwima wydaje się również przestrzenią ważną dla Lechonia, do której przejść można za sprawą Dantego. Autor *Srebrnego i czarnego* podąża jednak nie tylko szlakiem „trzynastowiecznych tercyn”⁶⁴, lecz także ścieżką wyznaczoną przez Tuwima w *Commedia Divina*, chociaż mija się to z istotą „rzeczy” autora *Biblii cygańskiej*, będącej w istocie „ani śmiercią, ani życiem”⁶⁵. „Rozmodlone usta poety obcego”⁶⁶ w przestrzeni poetyckiej Tuwima to są nie tylko reminiscencją dzieła Dantego, lecz także „ogrodu” Lechonia, będącego miejscem transgresji dla „topielca”, który „w pieśń popłynie kipiełą pochłonięty”⁶⁷.

Okazuje się, iż związki między *Srebrnym i czarnym* Lechonia i *Rzeczą czarnolesską* (1929) są szersze, czego poszlaką może być data publikacji tego zbioru. „Czytając szyfr [...] nieba z przepaści”⁶⁸ (*Sufit*), człowiek ten podejmuje się trudu rozpoznania sensu istnienia, wyciągając „błędny wzrok żeglarza”⁶⁹. Ale wyzwanie to okazuje się niemożliwe w realizacji. Dlatego jego „mdłe życie” jest tylko „nieobfitym połowem”⁷⁰, odbiegającym od Tuwimowej filozofii dynamiki i biologiczności. Przedstawiając pewien model ludzkiego doświadczenia i życia, Tuwim wypracowuje inną aksjologię i koncepcję człowieka, która klóci się z wizją Lechonia. Mówiąc tu o relacji międzytekstowej, należy wziąć pod uwagę fakt negacji znanej skamandrytom postawy człowieka ze *Srebrnego i czarnego*.

Ponadto rysuje się także pewna nić porozumienia między „rybakami” z *Na srebrne i czarne* Lechonia (z roku 1927) Sebyły, łowiaczami „słowa o srebrnej łusce w obfitym połowie”⁷¹ a wizją Tuwima z *Sufitu* (*Rzecz czarnolesska*). Kreacja Sebyły przedstawiająca rybaków-poetów-„apostołów słowa” łączy się z metaforą piekła – „dna topielczego”⁷², które czeka na pełnego obojętności człowieka. Pisząc o „nieobfityści” trwającego połowu poety, który

Liryk ten akcentował prawdziwość ludzkiego uczucia, odrzucał obłudę i fałsz. Wobec tego poezja Lieberta stoi w opozycji do wierszy Lechonia. Człowiek ze *Srebrnego i czarnego* nakłada maski, fałszując swoje prawdziwe oblicze. Dlatego w świecie poetyckim autora *Marmuru i róży* brakuje zorientowania na to, co w człowieku prawdziwe i niezbywalne.

⁶² J. Tuwim, *Odyseusz*. W: *Wiersze zebrane*, t. II, tegoż, Warszawa 1971, s. 69–70.

⁶³ Podobne stanowisko wobec świata, jakie ma człowiek Lechonia, przyjmuje Tuwim w *Psach*, w wierszu korespondującym z Lechoniowym *Toastem*: „Nie wyjemy ani z chłodu, ani z głodu/ Lecz że księżyc martwą płachtą na nas spadł/ I z rozpachy o tę srebrną głąb ogrodu,/ O tę ciszę niepojętą, o ten świat”.

⁶⁴ J. Tuwim, *Commedia Divina*. W: tamże, s. 25.

⁶⁵ J. Tuwim, *Moja rzecz*. W: tamże, s. 24.

⁶⁶ J. Tuwim, *Commedia Divina*. W: tamże, s. 25.

⁶⁷ J. Tuwim, *Odyseusz*. W: tamże, s. 69–70.

⁶⁸ J. Tuwim, *Sufit*. W: tamże, s. 64.

⁶⁹ J. Tuwim, *Odyseusz*. W: tamże, s. 69–70.

⁷⁰ J. Tuwim, *Sufit*. W: tamże, s. 64.

⁷¹ W. Sebyła, *Na „Srebrne i czarne” Lechonia*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 68.

⁷² J. Tuwim, *Sufit*. W: *Wiersze zebrane...*, tegoż, s. 64.

powtarza się „proroczo” jak wizja apokaliptyczna z Patmos, Tuwim mówi o lirykach Lechonia i wykreowanym w wierszu „chorym człowieku”, niepocieszonym „pewną wiecznością”⁷³, „pijany białością”⁷⁴, otrzymującym ostatnie, przedśmiertelne „złudne” namaszczenie. W erotykach Lechonia dostrzega Tuwim jedynie śmierć, objawienie „bladej bestii”⁷⁵, co nie współgra z sugestią gatunkową w *Srebrnym i czarnym*. Tymczasem Sebyła, omawiając w wierszu wizję poety Lechonia, już nie wstępującego do piekieł, lecz konfrontującego się z procesem „sięgania z dna niemocy”⁷⁶, pragnącego srebrną łuską – tropami tradycji romantycznej pokryć słowa (*Sen srebrny Salomei*), nadaje samemu procesowi tworzenia przez „konstruktora świata” – poetę olbrzymią wartość.

Sebyła mówi równocześnie o akcie czytania tekstu poetyckiego, który tylko podczas lektury „może ożyć” jak ryba w morzu. Poeta zdaje się odsłaniać możliwość wielostopniowej odczytania nie tylko wierszy Lechonia, lecz także utworów Tuwima, wskazującego w *Rzeczy czarnoleskiej* na aktualne postawy poetów warszawskich (Liebert i Lechoń), jednocześnie zaznaczającego, że skamandrycka poezja międzywojenna jest misternie splecioną tkanką interakcji, dialogiem pomiędzy trójcą poetów. Odpowiedzią Tuwima na artykulację postawy poetyckiej w *Na srebrne i czarne...* jest alternatywna historia utkana na nieco innej kanwie, tym razem nie biblijnej, lecz mitologicznej. „Doprawdy: nie ma powrotu”⁷⁷ bezpośredniego do przeszłości, jak usiłuje uświadomić czytelnik *Srebrnego i czarnego*, Tuwim. Nie ma także możliwości ucieczki przed „tratwą Charona” – przyszłością, zaznaczy Lechoń. „Dzieje człowiecze” toczą się tu i teraz, a każde odwołanie do tradycji jest „nową podróżą”. Podziela zatem Tuwim stosunek Lechonia do sięgania po wizje przeszłe, które są inną możliwością wypowiedzania aktualnych prawd. Aluzyjność poezji skamandryckiej i liryków Sebyły odsłania ważną kwestię roli poezji, podejmowaną przez tych twórców i to stanowi zasadniczy zrąb ich refleksji. Tym bardziej, że relacje te znajdują potwierdzenie w badaniach literaturoznawców, piszących „dzieje trudnej przyjaźni” Lechonia i Tuwima⁷⁸. Beata Dorosz, która zajmuje się tym zagadnieniem, wskazuje na momenty wiążące „piękną plejadę”, a w pierwszym dziesięcioleciu istnienia tej grupy szczególnie tych dwóch twórców. Badaczka dostrzega wzajemne odwołania w kilku wierszach Tuwima i Lechonia. Może to stanowić podłoże prowadzenia interpretacji w oparciu o aluzję literacką. B. Dorosz zaznacza ścisły związek przyjaźni intelektualnej Tuwima z Lechońem, umieszczając w pracy reprodukcje dedykacji Tuwima dla Lechonia, m.in. na dwóch zbiorach, będących przedmiotem zainteresowania w kontekście tych rozważań, *Rzeczy czarnoleskiej* i *Biblii cygańskiej*: «„Idź od mędrców do guślarzy”. Kocham Cię, Leszku. Bardzo. Julek» z 18 XII 1928 oraz „Warszawa-« J.T.-» Paryż. Bardzo kochanemu Leszkowi zawsze jego Tuwim” z 9.12.1932”⁷⁹.

Niemalże równolegle portret człowieka z liryków ze *Srebrnego i czarnego* wydaje się przejawiać w *Pieśniach szczurołapa* Sebyły (1930)⁸⁰. Cały tom jest przeniknięty ogromnym dystansem do Lechoniowej religijności. Sebyła obawia się „sztucznego, straszego boga”⁸¹

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ W. Sebyła, *Na „Srebrne i czarne” Lechonia*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 68.

⁷⁷ J. Tuwim, *Odyseusz*. W: *Wiersze zebrane...*, tegoż, s. 70.

⁷⁸ B. Dorosz, *Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni*, Warszawa 2004.

⁷⁹ B. Dorosz, *Aneks: Ilustracje dedykacji*. W: *Lechoń i Tuwim...*

⁸⁰ Zbiór został wydany dwa lata po powtórny wydaniu zbioru Lechonia.

⁸¹ W. Sebyła, *Spowiedź szczurołapa*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 18.

– „siewcy gwiazd i księżyców”⁸², a rzekomo prawdziwą spowiedź człowieka wyznającego „siedem grzechów głównych” kompromituje, mówiąc o ich „wymyślaniu”. Podaje tym samym w wątpliwość czystość jego niby-ludzkich intencji. Dlatego niebo, przedstawiane w wizji jako symbol transcendencji, ma się „zwinąć jak karta książki”⁸³, a inspiracje Lechonia Dantem, Goethem, Schillerem i Proustem poczytuje Sebyła jako odwracanie uwagi od prawdziwego człowieka i jego doświadczeń⁸⁴. Dwuwartościowość ludzkiej egzystencji została dookreślona przez Sebyłę: „W błękitnej wisimy próżni, między niebem i błotem pól”⁸⁵. Istnienie nieba przeciążone zostało realnością, „błotem pól”. Poeta ponawia równolegle zarzut braku poetyckiej autentyczności liryków Lechonia wskazywany przez Wierzyńskiego, chociaż, podobnie jak skamandryta, wybiera tradycję romantyczną, podkreślając już inne formy jej wykorzystania.

Wydaje się, iż *Pieśni szczurołapa* to zwarty i kompozycyjnie przemyślany cykl rozważań poety wskazujący na korespondencję z lirykami Lechonia. Inżynier z *Pieśni szczurołapa*, postać podobna do bohatera-inżyniera z wiersza *Fabryka* poprzedzającego Sebyłową *Pieśń*..., to kolejny *Deus arfitex*, który marzy o tym, by „nałożyć obręcze na morza/ I tamy wystawić wiatrom”⁸⁶. Świat Lechonia, zwany przez Sebyłę „gabinetem figur woskowych”⁸⁷, jest rzeczywistością natury okiełznanej. Idealna przestrzeń „fabryki”, skonstruowanej w poetyckiej manufakturze, być może jest jedynym światem *Srebrnego i czarnego*, w którym przecież „nie może stać się nic więcej”⁸⁸. Sebyła najprawdopodobniej dostrzegł ukryty dramat Inżyniera, który, choć pragnie „napiąć swoje nerwy”⁸⁹ niczym „błady hoplita”⁹⁰, to nie panuje nad „zbuntowanym zielonym oceanem”⁹¹. Dostrzega on możliwą inicjację tego człowieka, rozdwojonego wobec prób pozyskania wieczności a realizacji przyziemnej miłości homoseksualnej. Wszak w *Śmierci* Lechonia człowiek „bić się będzie z falami wściekłymi”⁹², a równowagę postara się odzyskać w pseudo-modlitwie. Ta korespondencja obnaża fizjologię Lechoniowego człowieka, zdającego się „silnym” panem świata, a obok tego kruchą i ułomną pochodną natury.

Być może z tego powodu Sebyła wątpi w czystość pojawiających się wątków religijnych w erotycznych wierszach srebrno-czarnych, pisząc: „Oszukany szczurołap się modli. Sam przecież siebie oszukał”⁹³. Posiłkując się tezą B. Czarneckiej, wydaje się, iż człowiek w wierszach Lechonia przekroczył pewną granicę mówienia prawdy i przemilczania jej, odrywając człowieka od jego człowieczeństwa – jedynego istnienia. Dramatyczna walka o miłość i śmierć w *Srebrnym i czarnym*, mimo spektakularnego sukcesu, stała się, wedle myśli Sebyły, jedynie udawaną walką o człowieka. Odpowiedź Lechonia w *Burzy* z lat 50. to potwierdza. Człowiek jest „mocarzem” skrywającym w sobie „chmury [...] i wichry

⁸² J. Lechoń, *Modlitwa*. W: *Poezje*..., tegoż, s. 51.

⁸³ W. Sebyła, *Spowiedź szczurołapa*. W: *Ukryta prawda*..., tegoż, s. 18.

⁸⁴ Zdaje się, iż Sebyła, który brał udział w drugim powstaniu śląskim, wskazuje w przypadku Lechonia na brak takich doświadczeń.

⁸⁵ W. Sebyła, *Jesteśmy gnójem, mój bracie*.... W: *Ukryta prawda*..., tegoż, s.68.

⁸⁶ W. Sebyła, *Pieśń o burzy*. W: tamże, s. 24.

⁸⁷ W. Sebyła, *Panopticum*. W: tamże, s. 26.

⁸⁸ J. Lechoń, *Toast*. W: *Poezje*..., tegoż, s. 48.

⁸⁹ J. Lechoń, *Śmierć*. W: tamże, s. 50.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ W. Sebyła, *Pieśń o burzy*. W: *Ukryta prawda*..., tegoż, s. 24.

⁹² J. Lechoń, *Śmierć*. W: *Poezje*..., tegoż, s. 50.

⁹³ W. Sebyła, *Pieśń o burzy*. W: *Ukryta prawda*..., tegoż, s. 25.

i pioruny⁹⁴, jest także głosi-cielem niepewności („nie wiesz nigdy na pewno”)⁹⁵. Właśnie on sam nie potrafi porozumieć się z drugim człowiekiem⁹⁶, dlatego Sebyła pisze o istocie, która skrywa „nawałnice za nieba pogodą”. Ważniejsza od formy wyrazu zdaje się prawdziwość ludzkiego doświadczenia, która została równocześnie przysłonięta estetyką modernistyczną – „słowami”, Staffowskimi „snami o potędze”⁹⁷. Podjęty temat jest jedynie pretekstem do snucia refleksji metafizycznych. Lechoń ścisza dramatyzm tego lirycznego napięcia. Bardzo prawdopodobny odbiór wierszy Lechonia przez Sebyłę jest odsłoną dla autora *Marmuru i róży* – ważną, ponieważ staje się dla niego prefiguracją „spoczynku”, który niebawem nastąpi.

Skonfrontowanie ze sobą wierszy Tuwima oraz Sebyły z cyklem „srebrno-czarnych” utworów Lechonia niełatwo uznać za przypadkowe. W wierszu *Poeta*, prawdopodobnym zwrocie do Jerzego Liberta – „szczuplutkiego chłopca”⁹⁸, Sebyła powołuje się na słowa samego Tuwima z wiersza *Nie mam żadnego zajęcia...* o dalszym ciągu: „jestem tylko łowcą słów”⁹⁹ (z cyklu *Słowo i ciało*, pochodzącym ze *Słów wekrwi* – 1926), pisząc: „Łowco słów, zapomniany i smutny,/ Zaśpiewajmy razem przy flecie/ O tej rzece żywej, okrutnej/ I tonącym, tonącym poecie”¹⁰⁰. Pojawia się tutaj jednak wątpliwość, czy wiersz nie odwołuje się także do Liebertowych *Guseł nad źródłem* (*Gusta*, 1930), które Sebyła niewątpliwie zna? Możliwe, że wiersz koresponduje z twórczością Lieberta oraz Jana Lechonia i jego tomem wydanym w 1924 roku. Wszak Jerzy Liebert jest uważany za „nieprawe dziecko Lechonia i Pawlikowskiej”¹⁰¹. Kwadrygant buduje wielowymiarowy dialog ze skamandrytami, podkreślając bliskość ich postaw oraz światopoglądów. Ma to swoje głębokie uzasadnienie, jeżeli weźmiemy pod uwagę cały zbiór Sebyły z 1930, przez którego pryzmat przebija dialog z człowiekiem wykreowanym na kartach *Srebrnego i czarnego*.

Korespondencja między zbiorami poetów ma jeszcze głębsze konsekwencje w obszarze pojmowania przez twórców tradycji literackiej oraz aktualnych wydarzeń o charakterze politycznym i społecznym. Historia, czas i pamięć to trzy podstawowe zagadnienia łączące ich poetycką refleksję, które należałoby rozszerzyć. „Kołowrót dziejów”¹⁰² pojawiający się w *Poemacie refleksyjnym* Sebyły może odnosić się również do fragmentów liryków „poniepodległościowych” Lechonia (refleksja „karmazynowa”), czego świadectwem jest bezpośrednia dedykacja ofiarowana Janowi Lechoniowi.

Za kwadrygantem podążają inni poeci około skamandryccy. Korespondencja z lirykami Lechonia wydaje się dostrzegalna w *Surowym jedwabiu* (1932) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, tomie „ofiarowanym” Lechoniowi. Ludzkie trwanie ze *Srebrnego i czarnego* Lechonia porównuje poetka do „Akrobacji gąsienicy”¹⁰³, która „zgina się

⁹⁴ J. Lechoń, *Burza*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 142.

⁹⁵ Tamże, s. 143.

⁹⁶ „Księżyc” (metafora Sebyły), który „srebrzystą miotłą zamiata podłogę zaśmiecana słowami – snami o potędze”, co przywołał na myśl estetykę Staffa, według Lechonia, łączy niebo liryków srebrno-czarnych i *Pieśni szczurolapa*: W. Sebyła, *Panopticum*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 26.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ W. Sebyła, *Poeta*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 33.

⁹⁹ J. Tuwim, *Nie mam żadnego zajęcia...* W: *Wiersze zebrane*, t. I, tegoż, Warszawa 1946, s. 320.

¹⁰⁰ W. Sebyła, *Poeta*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 34.

¹⁰¹ S. Napierski, „*Druga Ojczyzna*” *Jerzego Lieberta*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 19, s. 4.

¹⁰² W. Sebyła, *Poemat refleksyjny*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 89 i n.

¹⁰³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Akrobacje gąsienicy*. W: *Poezje zebrane*, t. I, tejże, Toruń 1993, s. 377.

i klęczy¹⁰⁴. Człowiek ten „przepycha się” przez życie, pragnąc poznać przestrzeń *sacrum* – ogród, być może „raj” istniejący „za oknem”. Poetka przekonuje, iż „mądry”, daleki od prawdziwości człowiek Lechonia, nie jest „głupim z miłości”¹⁰⁵, który obserwuje „przemakające przez niebo gwiazdy”¹⁰⁶ – odchodzącą doskonałość. Rysopis człowieka-czytelnika, „łysiejącego nad książką”¹⁰⁷, przyjmującego postawę wahania między bergsonizmem a jego zaprzeczeniem, potwierdza jego wewnętrzne zapadanie się w siebie, „załamania się wśród zagadnień”¹⁰⁸, przekraczanie granicy wątpienia, które prowadzi do samego przedśionka piekła. Jednakże do piekła Lechoniowego jest tak samo daleko jak do nieba, co podkreśla poeta w *Malczewskim*. Klamrowa kompozycja zbioru Pawlikowskiej, otwierająca i zamykająca tom portretem „czarnej madonny” – Beatrycze została prawdopodobnie zainspirowana cyklem liryków srebrno-czarnych. Kreacja smutnego, chorego poety (*Do chorego*) spotyka się w utworach Pawlikowskiej z niezgodą-wezwaniem „żyj i nie grzesz więcej!”¹⁰⁹. Z kolei w latach 50. Lechoń pisze o nieostrości pojęć: dobra i zła, przekonując, iż człowiek „na dnię każdej prawdy widzi rzeczy ciemne”¹¹⁰ (*Ojców*). Autor *Srebrnego i czarnego* po latach rozumie zarzuty Pawlikowskiej, pisząc o „nieskończonej sprawie smutnego poety”, co wskazuje na obecność poetyckiej przestrzeni dyskusji.

W *Srebrnym i czarnym* spotkanie człowieka ze śmiercią dokonuje się za sprawą Marcela Prousta, którego Lechoń jest czytelnikiem-interpretatorem. Kołowa konstrukcja powieści autobiograficznej nie tylko koresponduje z cyklicznie skomponowanym autoportretem w *Srebrnym i czarnym*, ale także z reminiscencją dramatu bohatera w *Marmurze i róży* (rola liryki w procesie przypominania, tematyka pamięci). Fascynacja dziełem „Marcelego Prousta”¹¹¹ w jego liryce znajduje kolejny kontekst, jak zaznacza Pawlikowska w *Srebrzystej lilii bułońskiej*, staje się „jak powieść” opowiadająca o człowieku–„lirniku auzońskim”¹¹², który „powoli opis poprawia w korekcie/ Tej śmierci, którą widzi i wie, jak wygląda”¹¹³. Korespondencje–gry słowne w *Surowym jedwabiu* mają na celu obnażenie nieautentyczności wyrazu liryki Lechonia, podkreślenie niestabilności oraz nadmiaru znaczeń w tych wierszach. Wynika stąd propozycja zawieszenia aktu wypowiedzi w zbiorze Pawlikowskiej: „Nie mówmy dziś o śmierci [...] Nie mówmy dziś o życiu”¹¹⁴, zdająca się negacją dotychczasowego Lechoniowego *credo* (*Proust*). Hiobowe wieści z zaświatów-świata Lechonia nie muszą być aż tak złe, ponieważ spotęgowane cierpienie jest jedynie projekcją myśli człowieka, który jest przeciwieństwem „obronić się niebu”. Balansowanie na granicy miłości-śmierci w lirykach Lechonia w oczach Pawlikowskiej jest ryzykowne, chociaż poetka po ponownym wydaniu *Srebrnego i czarnego* (od 1928 roku) zawiera dwutorowej interpretacji zbioru Lechonia. „Srebrno-czarny” człowiek jest pełny „życia”, choć ma świadomość czyhającej za rogiem śmierci, co podkreśla także Jan Marx¹¹⁵,

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Mądry i głupi*. W: *Poezje zebrane...*, tejsze, s. 356.

¹⁰⁶ Tamże, s. 357.

¹⁰⁷ Tamże, s. 356.

¹⁰⁸ Tamże, s. 357.

¹⁰⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Do chorego*. W: tamże, s. 349.

¹¹⁰ J. Lechoń, *Ojców*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 175.

¹¹¹ J. Lechoń, *Proust*. W: tamże, s. 53.

¹¹² M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Srebrzysta lilia burbońska*. W: *Poezje zebrane...*, tejsze, s. 360.

¹¹³ J. Lechoń, *Proust*. W: tegoż, *Poezje...*, s. 53.

¹¹⁴ J. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Magnolie chylą na bok...* W: *Poezje zebrane...*, tejsze, s. 368.

¹¹⁵ J. Marx, *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wrocław 2007.

badacz jej poezji. Oscylowanie wokół tych dwóch stanów jest szczególnie widoczne w *Surowym jedwabiu*, choć model ten staje się dominantą w jej liryce już pod koniec lat 20., co może świadczyć o głębszej inspiracji tym wątkiem.

„Odpowiedź Lechonia”?

Korespondencje liryczne stanowią nie tylko jądro międzywojennej wymiany postaw poetyckich, ale także ilustrację różnic światopoglądowych. Istnieją także nadal w emigracyjnej przestrzeni lirycznej. Wydaje się, iż *Grobowiec na Harendzie* to swoisty powrót do *Rzeczy czarnoleskiej* Tuwima i jego dyskusji z poezją Lieberta i Lechonia¹¹⁶, choć w różnych wymiarach (legenda poety umierającego i poety silnego). Przestrzeń przypomnienia „biednych snów sobaczych”¹¹⁷ z Tuwimowych *Psów czy Zmęczenia* wprowadza Lechoń w krąg swojej refleksji w wystawionym Tuwimowi pomniku pośmiertnym¹¹⁸. Wędrówka na szczyt w utworze Lechonia koresponduje z powrotem *Odyseusza* Tuwima – spotkaniem ze „srebrnołuskimi gustami”¹¹⁹ Penelopy. Wieczne trwanie *Rzeczy czarnoleskiej* w postaci niedosiężonego „punktu na szczycie” w *Grobowcu...* zdaje się przypomnieniem bliskiej Lechoniowi postawy człowieka z tomu Tuwima, a także epitafium wystawionym „siwiejącej poetyckiej głowie”¹²⁰.

W *Grobowcu na Harendzie* Lechoń wspomina zmarłego Jana Kasprowicza¹²¹, pisząc o różnieniu się człowieka „od wiatru i liści”. Pascal zaznaczał, iż w obliczu natury człowiek ma ogromną przewagę – świadomość umierania. Myśl odżywa w rozważaniach Lechonia w podjęciu trudnego tematu sublimacji. Religijne podłoże błogosławieństwa, które zsyła poezja na „Szczęśliwego [...] który sny miewa”¹²², otwiera przestrzeń Kasprowiczońskiej onirycznej przestrzeni¹²³, nad którą czuwa „ktoś trudny do nazwania”. Romantycznie skomponowana podróż ku bliżej nieokreślonej „granicy” wspiera tezę o jej wyjątkowym znaczeniu w życiu człowieka, który wierzy, że „iść musi, by sięgnąć granicy”¹²⁴ (*Grobowiec na Harendzie*). Lechoń ukazuje tu jednak nie wędrówkę na szczyt góry, być może alternatywę Mont Blanc, choć bohater liryczny kroczy „górską drogą”, lecz schodzenie w ciemność, kreśląc obraz świata odwróconego, góry-przepaści i trwającej wędrówki przez „piekło, czyściec i raj”.

Rozpacz przepęlnia również inne utwory poety. Jego *Dziennik* z roku 1949 właściwie zaczyna się wewnętrzną spowiedzią: „Niedobra noc i niedobry dzień”¹²⁵. Z kolei w roku 1956 terapeutyczny wymiar tego utworu podsumowuje stwierdzenie: „na walkę

¹¹⁶ Co zdaje się potwierdzać wspomniane wielokrotnie w liryce Lechonia „spotkanie”.

¹¹⁷ J. Tuwim, *Psy*. W: *Wiersze zebrane...*, tegoż, s. 65.

¹¹⁸ Tuwim zmarł w Zakopanem rok przed wydaniem *Grobowca...* w roku 1953.

¹¹⁹ J. Tuwim, *Odyseusz*. W: *Wiersze zebrane...*, tegoż, s. 70.

¹²⁰ J. Lechoń, *Tuwim*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 219. Warta uwagi jest także korespondencja utworów: *Jeszce o poecie z Rzeczy czarnoleskiej* Tuwima oraz *Tuwim* z 1955 r. Lechonia.

¹²¹ Wraz z reminiscencją liryki Kasprowicza Lechoń przypomina sobie krajobraz górski, który odcisnął pięto na wielu utworach autora *Księgi ubogich* (by wspomnieć chociażby *Mój świat* z 1926 roku). Mauzoleum w Zakopanem ku czci modernistycznego poety postawiono w roku 1950 w dzielnicy Harenda.

¹²² J. Lechoń, *Grobowiec na Harendzie*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 213.

¹²³ Wizyjność liryki Kasprowicza wydaje się jedną z funkcji poezji otwierającej możliwości zrozumienia świata i człowieka.

¹²⁴ J. Lechoń, *Grobowiec na Harendzie*. W: tamże, s. 214.

¹²⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, t. I, przedm. R. Loth, Warszawa 1992, s. 27.

z sobą – jest tylko modlitwa”¹²⁶. Dlatego modlitwa o walkę nie ze sobą, a o siebie zdaje się przenikać szczególnie jego ostatnie liryki (*Rekrutacja, Święty Antoni*), w których słychać podskórne wołanie: „Niech się znajdzie zguba moja!”¹²⁷). Ratunkiem przed cierpieniem jest liryka, dzięki której nastąpić może „wskrzeszenie i przebaczenie”¹²⁸, jak zaznacza Lechoń w wierszu z późnego tomu. Nowego znaczenia nabiera zatem ostatni wers *Poezji*: „musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”¹²⁹, który odnosi się do ocalania przez poezję ludzkich doświadczeń. Lechoń powraca do problemu postawionego właśnie w zbiorze z lat 20., mówiąc o antytetycznej aksjologii, miłości i śmierci jako wartościach ważnych w rozwoju duchowym jednostki. Gwarantem ich istnienia, zdaniem Lechońa, jest przeżywany Bóg (apofatyzm), o czym pisał Lechoń w *Niebie*: „I wiem, że był tam Pan Bóg, choć go nie widziałem”¹³⁰, ale jest to jedynie racjonalne założenie jego istnienia, bo przecież człowiek ten „kocha”, lecz rzekomo „w nic już nie wierzy”¹³¹ (*Matejko*). Pojawia się zatem wątpliwość, czy podmiot nie porzucił w ten sposób marzenia o homoerotycznej inicjacji?

Marmur i róża, zbiór wpisujący się w nurt romantycznego irracjonalizmu, wprowadza czytelnika w przestrzeń „rzeczy niepojętych”¹³² (*Mędrca szkiełko*), wskazując na wybór romantycznej tradycji literackiej jako ilustracji poruszanych problemów. Lechoń podjął ponownie próbę zrozumienia ludzkiej natury w prezentacji postawy pełnej pokory (*Hossanna*), niemalże Liebertowej, by w *Spowiedzi wielkanocnej* scharakteryzować pełnego wiary człowieka-emigranta. Na religijnej kanwie rodzi się już inna, prostoduszna modlitwa o „odnalezienie siebie” (*Święty Antoni*), która swoją wypadkową znajduje w iluzji skupienia i rezygnacji z doczesności. Lechońa interesuje także Szekspirowska analiza człowieka¹³³ „łudzonego spokojem myśli”¹³⁴. „Patrzenie w niebo” bez lęku jest kontynuacją powziętego, choć zarzuconego zadania już w *Srebrnym i czarnym*. W dawnym zbiorze egzystencja człowieka prezentuje się jako tkwienie „w otchłani” (*Gniew*) i „niepewność” (*Burza*), co zauważyła Pawlikowska a wydawał się artykułować Sebyła. Przypuszczać można, iż nie przypadkiem w tomie Sebyły z 1930 roku pojawia się *Pieśń o burzy*, która swoją odpowiedź znajduje właśnie w *Burzy* Lechońa. Autor *Arii z kurantem* pytany po latach, „z pamięci” odpowiada¹³⁵. Wszak *Srebrne i czarne* może być uznane za odpowiedź na pytanie z roku 1923, o czym świadczy wiersz wprowadzający *Pytasz, co w moim życiu...*. Tym samym Sebyła podejmuje polemikę z postawą tego człowieka w *Poemacie refleksyjnym*, co konsekwentnie doprowadza do końca Lechoń w utworze z roku 1951, którego, niestety, Sebyła nie doczekał. Pomiędzy wydaniem *Srebrnego i czarnego* a *Lutnią po Bekwarku* (1942), zawierającą wiersze z różnych lat, szczególnie jednak liryki powstałe po 1935 roku, Lechoń nie pisze nowych wierszy. Jest to czas „lirycznej bezpłodności” poety, co akcentuje właśnie Sebyła w *Poemacie z Koncertu egotycznego* (1934), pisząc o człowieku, który zawiesił swoje poszukiwania,

¹²⁶ J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, przedm. R. Loth, Warszawa 1993, s. 852.

¹²⁷ J. Lechoń, *Święty Antoni*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 156.

¹²⁸ J. Lechoń, *Poezja*. W: tamże, s. 158.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ J. Lechoń, *Niebo*. W: tamże, s. 141.

¹³¹ J. Lechoń, *Matejko*. W: tamże, s. 140.

¹³² J. Lechoń, *Mędrca szkiełko*. W: tamże, s. 133.

¹³³ O *Burzy* pisał w czasie wojny K.K. Baczyński, *Burzę* napisał także A. Lange w 1891, akcentując wątki apokaliptyczne, co ma związek z dekadencją i nastrojem epoki, w której tworzył.

¹³⁴ J. Lechoń, *Burza*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 142.

¹³⁵ Dialogiczna struktura utworu Sebyły może utwierdzać w przekonaniu o tym dialogu.

przesłał wąpćić i „badać zapach drzew, kwitnących na wiosnę po sadach”¹³⁶. Na zmagania z „ciemnością” człowiek ten ma już gotowe odpowiedzi „zawarte w pytaniach”¹³⁷. Oddalenie od materii poetyckiej, ciężąca na Lechoniu legenda artysty być może skłaniają Sebyłę ku temu, by zapełnić puste miejsca w przestrzeni poetyckiej. W ten sposób można przyznać Sebyle wyjątkowe miejsce w budowaniu międzypoetyckiego dialogu z Lechońiem.

Zarówno Sebyła, jak i wcześniej Lechoń zadają sobie pytanie o istotę poezji. Dla Sebyły poezja jest „pluskiem kamieni lecących z zaświata”¹³⁸, przestrzeni, której dramatycznie poszukuje Lechoń, układając strofy srebrno-czarne. „Ślady świetności”¹³⁹ przeszłości literackiej, które w *Toaście* uległy zatarciu, a nad nimi trwa rozpacz – „wiekiusta stypa” po ich utracie, są dla Sebyły źródłem twórczym, albowiem jego człowiek „szuka słów pomartych”¹⁴⁰, by je ożywić. Istnienie świata tekstu bez wyjścia, w którym błądzi skoncentrowany tylko na sobie człowiek, ogarnięty obojętnością w ujęciu Lechonia, staje się przedmiotem polemiki Sebyły, który wiarą w „noc zwiśłą nad światem”¹⁴¹ pragnie „zarazić” poetę. „Szukanie”, „wąpćienie” i „badanie”¹⁴² to kwintesencja tego, czym powinna być poezja, pragnąca oddać charakter rzeczywistości najbardziej zbliżonej do prawdy, sfery pozasłownej, za czym kryje się ludzkie doświadczenie. Być może dydaktyczny wymiar *Poematu refleksyjnego* Sebyły sprowokował Lechonia do poszukiwania prawdy w procesie głębszego wczytania się w tekst: „Kto może wiedzieć, czy nie znajdę prawdy/ patrząc w wodę jak w siebie”¹⁴³, a zawocował zupełnie innym, bardziej klarownym i wyważonym sposobem budowania poetyckiej refleksji. „Słowa wywodzące się ze słów”¹⁴⁴ Sebyły są właśnie ukłonem poety w stronę tradycji literackiej – „kół na wodzie”¹⁴⁵, powracającej także w poezji Lechonia.

Lechoń, ukazując dramat człowieka, nie mówi o przekraczaniu granic człowieczeństwa, rysuje je jedynie jako obrzeża niebezpieczne, z którymi walkę pragnie poprowadzić istota ludzka, pragnąca doświadczyć wewnętrznej inicjacji. Na taki sposób interpretacji liryków Lechonia naprowadzają, podejmujące polemikę z Lechońiem, liryki Pawlikowskiej, Wierzyńskiego i Sebyły, a także Tuwima, stanowiące równocześnie reinterpretację wizji człowieka i jego relacji ze światem, a stające się pre-tekstem do budowania odpowiedzi na nie w późnym tomie.

Międzytekstowe relacje, dostrzegalne dla interpretatorów poezji skamandrytów, nie ograniczają się jedynie do jednego wiersza, co przynosi możliwość złożonej, wielopoziomowej lektury. Jest to pole nadal otwarte dla badaczy poezji skamandryckiej i okołoskamandryckiej. Nawiązując do fragmentu *Poematu refleksyjnego* Sebyły, należałoby wskazać na istotę tej kontekstualnej interpretacji liryków Lechonia, która odsłania „wiele prawd”, podkreślając jednocześnie polifoniczność liryki międzywojennej w środowisku literackim

¹³⁶ W. Sebyła, *Poemat refleksyjny*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 94.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Tamże, s. 89.

¹³⁹ J. Lechoń, *Toast*. W: *Poezje...*, tegoż, s. 48.

¹⁴⁰ W. Sebyła, *Poemat refleksyjny*. W: *Ukryta prawda...*, tegoż, s. 93.

¹⁴¹ Tamże, s. 94.

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ Tamże, s. 100.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże, s. 89.

Warszawy. Jest to jedynie zaczątek nowego sposobu lektury utworów międzywojennych, który należałoby jeszcze pogłębić.

Bibliografia

- Czarnecka B., *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.
- Dante A., *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1984.
- Dorosz B., *Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni*, Warszawa 2004.
- Lechoń J., *Dziennik*, t. I oraz III, przedm. R. Loth, Warszawa 1992–1993.
- Lechoń J., *Poezje zebrane*, Toruń 1995.
- Lechoń J., *Srebrne i czarne*, Warszawa 1928.
- Liebert J., *Liryki*, Toruń 2004.
- Łukasz-Nowakowska W., *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996.
- Marx J., *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wrocław 2007.
- Napierski S., „*Druga Ojczyzna*” Jerzego Lieberta, „*Wiadomości Literackie*” 1925, nr 19.
- Pamięci Jana Lechonia*, wyd. nakładem „*Wiadomości*”, Londyn 1958.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. I, Toruń 1993.
- Pochel P., *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*, Katowice 2012.
- Ratajczak K., Czy Lechoń w „*Duchu na seansie*” kompromitował poezję romantyczną i mitologię narodową?, „*Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Literaria Polonica*” 2001, nr 2.
- Sakowski J., *Żalobny pas lity*, „*Wiadomości*” 1957, nr 23.
- Sebyła W., *Ukryta prawda*, Warszawa 2012.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Słowacki J., *Kordian*, Warszawa 1977.
- Skubaczewska-Pniewska A., *Intertekstualność czy aluzja literacka? W: Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007.
- Strofy o Janie Lechoni*, oprac. S. Kaszyński, Łódź 1985.
- Tatara M., *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza*, Wrocław 1973.
- Tuwim J., *Wiersze zebrane*, t. I, Warszawa 1946.
- Tuwim J., *Wiersze zebrane*, t. II, Warszawa 1971.
- Wierzyński K., *O poezji Lechonia*, „*Wiadomości*” 1957, nr 23.
- Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 1, Białystok 1994.
- Wittlin J., *Śmierć i śmiech*, „*Wiadomości*” 1957, nr 23.
- Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988.
- Zgorzelski Cz., „*Srebrne i czarne*” Lechonia, „*Pamiętnik Literacki*” 1967, nr 58(1).

Streszczenie

W artykule przedstawione zostały trzy granice występujące w liryce Jana Lechonia. Wewnętrzny dramat jednostki, widoczny w wybranych poezjach w *Srebrnym i czarnym* (1924, powtórne wydanie w 1928), staje się głównym punktem interpretacji.

Liryki skamandrytów są istotnym źródłem korespondencji dla utworów J. Lechonia. Dlatego jego liryka przedstawiona została na tle poetyckim znanych twórców międzywojennych, Juliana Tuwima, Władysława Sebyły, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Kazimierza Wierzyńskiego. Miejsce poezji J. Lechonia w tej formacji poetyckiej zdaje się być szczególnie ważne. Dlatego tak istotne okazuje się wskazanie związków pomiędzy utworami wymienionych poetów, które określić można jako aluzje literackie oraz relacje wewnątrztekstualne, a wierszami J. Lechonia. Wyznaczają one potencjalną

metodę lektury tych tekstów. Związki intertekstualne między niektórymi utworami, szczególnie widoczne w *Wielkiej niedźwiedzicy* (1923) Kazimierza Wierzyńskiego, w *Rzeczy czarnoleskiej* (1929) Juliana Tuwima, w *Pieśniach szczurołapa* (1930) Władysława Sebyły oraz w *Surowym jedwabiu* (1932) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, są reminiscencją wizji człowieka ze *Srebrnego i czarnego* i stają się jedną z możliwych interpretacji tych liryków. W literaturze przedmiotu problem ten nie został dotychczas podjęty. Taki sposób lektury może być nową odsłoną liryki międzywojennej.

W poezjach J. Lechonia interesująca jest także istota liryki i odgrywana przez nią rola. Można zaobserwować stopniową ewolucję poezji autora *Srebrnego i czarnego*. Dlatego należałoby oddzielić od siebie jego twórczość międzywojenną od powojennej. W niniejszej odsłonie przedstawione zostały różnice między kreacją człowieka we wczesnych lirykach i w późnych wierszach J. Lechonia. Najważniejszą wypadkową tego odczytania jest aspekt wielowymiarowości liryki poety na tle międzywojennego warszawskiego środowiska poetyckiego.

Summary

In the article have been presented three borders in Jan Lechoń's poetry. Internal drama of person is visible in his selected poems in *Srebrne i czarne* (1924, second edition in 1928) that becomes the main point of interpretation.

Lyrics of Skamander group are important correspondence for Lechoń's poems. His poetry have been presented on background of lyrics of know interwar poets, Julian Tuwim, Władysław Sebyła, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Kazimierz Wierzyński. The place of Lechoń's poems in Skamander group seems to be particularly important. It is possible to recover associations between lyrics of chosen poets, which should be define like literature allusions or intertext relationships, depending on accepted method of interpretation literature. Intertexts relation between them, particularly visible in *Wielka niedźwiedzica* (1923) written by Kazimierz Wierzyński, *Rzecz czarnoleska* (1929) created by Julian Tuwim, *Pieśni szczurołapa* (1930) Sebyła's poems and *Surowy jedwab* (1932) written by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, are reminiscence of human being presented in *Srebrne i czarne*, and seems to be one of many possible interpretation. Until now in literature of subject this problem was not taken, therefore it can bring new interpretative solutions.

The third visible border in Lechoń's poetry seem to be the essence of lyric and its function. It is possible to observe distinct evolution of Lechoń's poetry. Therefore, we should separate his interwar work from post-war wrote on emigration. In this interpretation have been chosen differences between presentation of person and his attitude in early and late lyrical Lechoń's work. The main conclusion in the article seems to be the aspect of unique multivoice structure of poetry in interwar literature environment in Warsaw.

Biogram

Anna Łozowska-Patynowska – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo (UG), doktorantka Akademii Pomorskiej w Słupsku w zakresie nauk historycznych, przygotowująca kolejną dysertację o charakterze interdyscyplinarnym na podstawie średniowiecznych źródeł kronikarskich. Jest członkiem ZLP, zajmuje się również krytyką literacką, publikuje swoje artykuły, szkice i recenzje na łamach wielu czasopism o charakterze naukowym, ale także artystycznym i kulturalnym.

e-mail: lozowskaanna@wp.pl