

JAN LECHOŃ PRZED LUSTREM TRYBUNAŁU SUMIENIA

Nie wszystko jest problemem moralnym, sprawą sumienia. [...] Otóż dla mnie każde poruszenie — to jest kwestia i rozprawa przed trybunałem sumienia. Mówię sobie — że to nie ma sensu, że życie byłoby niemożliwe — gdyby je tak co chwila sądzić. Ale ta rozprawa — to już we mnie jest mechanizm. I co najgorsze — że to wcale nie zapewnia moralniejszych decyzji¹.

Człowiek nie może zobaczyć swojej twarzy, dopóki nie spojrzy w lustro. Zwierciadło to przedmiot umożliwiający autopoznanie. Przebiega ono jednak na drodze zapośredniczenia i nieznacznego zniekształcenia rzeczywistości. Ów akt samopoznania powinien, jak uczy psychologia, podobnie jak odbicie własnego oblicza w oczach *Innego*, prowadzić do formowania tożsamości społecznej². Lustro jako przedmiot nie zajmowało w twórczości, ani diariuszowych zapisach Jana Lechonia wiele miejsca. Jego rolę przejęły niezliczone rachunki sumienia, które poeta przeprowadzał przez całe życie:

Bezmyślna moich grzechów nikczemność mnie nudzi,
Nie mogę nimi zapić mej duszy gorczy,
Nie umiem sam być z sobą, uciekam od ludzi.
A nuż jest Pan Bóg w niebie i wszystko to liczy?

Jak ptak chcę lekko złożyć poranione skrzydła,
Przeklinam mój początek, a nie pragnę końca.
O! połóż mnie przed sobą na promienie słońca,
Ciało moje mnie męczy, dusza mi obrzydła.

* Monika Urbańska — adiunkt w Zakładzie Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; email: monika.urbanska@uni.lodz.pl, autorka książek: *Utwory prozatorskie na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”*. Wybór. Edycja krytyczna ze wstępem (Łódź 2006), „Udawać do końca” — „Dziennik” Jana Lechonia jako świadectwo (Łódź 2010); edycji: Anna Mostowska, *Powieści, listy* (Łódź 2014), Jan Brzechwa, *Wiersze polityczne* (z Jowitą Podwysocką-Modrzejewską, Łódź 2019), jak również kilkudziesięciu artykułów skupionych wokół edytorstwa naukowego oraz poezji XX wieku, szczególnie twórczości J. Lechonia.

¹ J. Lechoń, *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 2, Warszawa 1993, s. 298–299. Zapis z 25 XI 1951 r.

² Zob. *Twarz-maski-wizerunek*, red. K. Bołęba-Bocheńska, M. Błaszowska, Kraków 2018, s. 7.

Ach! Pan Bóg jest na pewno i nikczemnych sądzi
A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę.
I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.
Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę³.

Lechoń swoją twarz ukrył pod maską Konrada, kreując się na spadkobiercę wielkich romantyków, na czwartego wieszczą. Kreacja ta może mieć swą genezę w okresie wczesnej młodości. Lechoń po wielokroć wspominał, iż był przez matkę wychowywany na drugiego Juliusza Słowackiego i, podobnie jak dziecię z czarnymi oczyma z *Godziny przestrogi*, przedwcześnie dojrzał. Do tego dołożył się genialny debiut. Tak wysokiego poziomu nie sposób było już potem utrzymać. Lechoń zauważał, że w najlepszych intencjach zrobiono z niego najbardziej nieprzygotowanego do życia poetę i pozostawiono mu najtrudniejsze, nieomal nieosiągalne mistyczne cele⁴:

Co wypada, a co nie wypada. — Była to jedna z najważniejszych spraw mej młodości, nawet mego dzieciństwa. Moi rodzice byli ludźmi skromni, po prostu bardzo moralni, bez hipokryzji, tylko z polskim patosem. Co wypada — było to też dla mnie ciągle przymierzanie się do jakiegoś niekreślonego ideału, może nawet polskiego, niż po prostu ludzkiego. Gdzieś w podświadomości czułem się Słowackim, którym chciała mnie widzieć moja Matka. Właściwie więc — myślałem sobie, czy to wypada Słowackiemu, czy Słowacki mógłby tak postąpić⁵.

Już w młodości wszedł Lechoń w rolę przewodnika rządu dusz. Rodziło to w nim poczucie niedopasowania, samotności, outsiderstwa. Samotność ta była jednak skutkiem namaszczenia i wynikała ze świadomego przyjęcia roli Konrada:

[.....]
I słyszę, jak z balkonu Wielkiego Teatru
Orkiestra gra powoli polski marsz żałobny,

I jego ton ostatni przypominam sobie,
Ten akord przeraźliwy, co chwilę wyraża,
Gdy wszyscy się powoli rozchodzą z cmentarza
I tylko jeden człowiek zostaje przy grobie⁶.

Pseudonim, jaki Leszek Serafinowicz przybrał, mógł mieć związek z imieniem, którym zwracała się do niego matka: Lecho. Posługiwanie się pseudonimem jest również gestem nałożenia maski. W przypadku Lechonia była to maska o proveniencji romantycznej, prawdopodobnie związana z *Lillą Wenedą* Słowackiego i postacią Lecha. Wskazywała ona kierunek jego drogi poetyckiej oraz prywatnej, maski tej bowiem nie zdejmował, ze sceny nie schodził.

³ J. Lechoń, *Lenistwo*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990, s. 44.

⁴ J. Lechoń, *Dziennik*, s. 631. Zapis z 10 IX 1952 r.

⁵ Tamże, s. 527. Zapis z 5 IX 1952 r.

⁶ J. Lechoń, *B-moll*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 98.

Warto tu przypomnieć, że łacińskie pojęcie *persona* oznaczało maskę właśnie. Pierwotnie była to maska tragiczna, obrzędowa lub przodka⁷. Marcel Mauss, badając zagadnienie maski w kulturze, pokazał, że u Epikleta zachowanie się dwóch podobizn, rzeźbienie własnej maski, poznawanie swojego indywiduum było tym samym, co u współczesnego nam człowieka rachunek sumienia. Maską nie tylko ukrywa. Stwarza też relację między zamaskowanym człowiekiem, a istotą, którą przedstawia, znosi granicę. Lechoń w ten sposób stawał się w oczach swoich i osób postronnych duchowym Mickiewiczem. Ponadto, w rozwoju społecznym i kulturowym człowieka maska sytuuje się w połowie drogi między stadium maski i stadium lustra:

Stadium maski, ponieważ jednostka szuka rzeczywiście zjednoczenia się z tą częścią samej siebie, która została utracona w dyskursie, stadium lustra zaś — jako że do tej podróży zapożycza gotowe modele przedstawione przez bohatera i autora tragedii⁸.

Ponadto, przejście od maski do lustra to przejście

od logiki heterogeniczności do logiki identyczności. Lustro, o którym odtąd wiemy, że ma zdolność złapania i więzienia duszy tego, który się w nim przegląda, ma też dodatek do pochwycenia i pochłonięcia duszy *Innego*⁹.

Co więcej, maska znosiła granice między życiem a śmiercią, niebezpiecznie zbliżając zamaskowanego do krainy śmierci oraz pozwalając na przeniknięcie do świata żywych demonów zaświatów. Lechoń nazywał je Eryniami, pisał o nich w *Dzienniku*, listach, rysował je i poświęcił im wiersz¹⁰.

Wiersz *Erynie*, mający swój pierwodruk piętnaście miesięcy przed tragiczną śmiercią poety, obrazuje i podsumowuje jego życie osobiste i twórcze, stając się, podobnie jak dziariusz prowadzony przez niego od 1949 roku do końca życia, kluczem do jego interpretacji. Wiersz rozpoczyna się od bezpośredniego zwrotu do bogiń. W mitologii greckiej symbolizowały one wyrzuty sumienia, a ich pojawienie się zapowiadało gniew i zemstę za popełnione niegodziwości. Erynie zamieszkiwały erebskie podziemia. Ich imion nie wypowiadano głośno, pisarze greccy określali je najczęściej jako Kłątwy (*Araj*). Aby uniknąć gniewu Erynii, jaki wzbudzało w nich wymówienie ich imienia, nazywano je pochlebnie Łaskawymi (*Eumenides*) lub Czcigodnymi (*Semnai*)¹¹. Pojedynczo nosiły one imiona: Niestrudzona (*Alekto*), Zawistna (*Megajra*), Mścicielka (*Tyzifone*). Erynie pilnowały porządku społecznego poprzez wysłuchiwanie skarg osób pokrzywdzonych i karanie ich oprawców za nieobyczajność, wiarołomstwo, zdradę, złe podstępki i zbrodnie zabójstwa. Dosięgały również dzieci i urzędników. Stały na

⁷ M. Mauss, *Pojęcie osoby i pojęcie „ja”*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 188.

⁸ J.-T. Maertens, *Maska i lustro. Esej z antropologii odkrycia twarzy*, [w:] *Antropologia widowisk*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 680.

⁹ Tamże.

¹⁰ Por. K. Kerényi, *Człowiek i maska*, [w:] tamże, s. 649.

¹¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. M. Bronarska, Wrocław 2008, s. 90.

straży tabu. Nie miały litości dla Edypa ani Amfilochosa, których zaszczyły bezlitośnie. Matkobójca Orestes uciekał przed nimi, a potem próbował oczyszczenia w pokucie i odosobnieniu — nie pomogło to jednak — stał się ich kolejną ofiarą. Z powodu ich nieustępliwości nazywano je potocznie Furiami. Uznać je można za boginie wewnętrzniego rozrachunku. Stąd ich stała obecność w życiu Lechonia. Jego homoseksualne skłonności (w wierszu ukryte jako groza strasznej przypisanej zbrodni, która padła na całą naturę), skrupulatnie zatajane, stanowiły — zdaniem Lechonia — złamanie tabu, podpadając tym samym od jurysdykcję trzech bogiń zemsty:

O! Dobrze żeście w kwiatach, żeście się przybrały,
Bo przecież tak niedawno, przykuty do skały
O dwa palce od serca czułem sępa szpony!
Jeszcze widzę tę chwilę, gdy padłem zemdlony
Pod głazem, którym darmo wtoczyć chciał pod górę.
To przecież ledwo wczoraj na całą naturę
Padła groza mnie strasznej przypisanej zbrodni
I idąc wśród blasku płonących pochodni,
Przez puste oczodoły widziałem noc ciemną,
I tylko Antygona jedna była ze mną.
I wszystko to, pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu,
Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu¹².

Erynie przedstawiano najczęściej jako stare kobiety z wykrzywionymi twarzami i węzami we włosach, czasem uskrzydłone, trzymające w dłoniach żmije, ostre bicz lub pochodnie.

Podmiot mówiący wiersza *Erynie* spodziewał się tytułowych bohatererek, jednak nie takich, jak je widzi, a pod postacią strasznych wiedźm z *Makbeta* Williama Szekspira. Erynie przychodzą tymczasem wraz ze wspomnieniami (z kartki zapomnianej listu), charakteryzuje je przyjazny, aczkolwiek staroświecki wygląd — wystrojone są jak damy z Lechoniowej młodości, we wstążki, w rękach trzymają kwiaty. Erynie z wizji podmiotu lirycznego pojawiają się w ulubionej przez Lechonia romantycznej scenerii — stają pod drzewami ogrodu i epitetowane są jako krwiste jarzębiny. Jest to wymowny symbol, bowiem w wierzeniach ludowych jarzębinę ceniono za odstraszenie czarownic. Gałązki jarzębiny wieszano u wezglowia łóżka, zaopatrywano w nie tych, którzy w nocy znajdowali się poza domem. Drzewa sadzono wokół cmentarzy, aby zmarli nie wstawali z grobów. Wierzono, że jarzębina jest jedynym drzewem, w które nie uderza piorun. Pojawia się ona również w mitologii greckiej. W tradycji Łemków funkcjonuje jednakże jako siedlisko diabła, drzewo, na którym powiesił się Judasz. Wszystkie konotacje jarzębiny odsyłają do kontaktów z wiedźmami i złymi mocami, próbującymi atakować ludzi.

Natomiast gęsi, pojawiające się niespodziewanie wraz z Eryniami, uznawane są w ludowych wierzeniach za duchowych przewodników, prowadzących przez krainę dusz. W omawianym liryku gęsi podnoszą dziki krzyk, podobnie jak gęsi rzymskie,

¹² J. Lechoń, *Erynie*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 190.

które głośnym gęganem ostrzegły obrońców Kapitolu przed nocną napacją Celtów. Z kolei w Egipcie i w Chinach gęsi uchodziły za pośredniczki między niebem a ziemią. Tymczasem żurawie, kluczące sznurem nad Eryniami, uważane były za symbol czułości. Żurawie Ibikosa były nieoczekiwanymi świadkami zbrodni¹³.

W wierszu Erynie zobrazowane są jako panie staroświeckie, niemodne, posługujące się przestarzałymi gestami i rekwizytami. Stwierdzenie, że o ich pochyleniu głowy „nie ma mowy już nawet na scenie”, wskazuje na anachroniczność kreślonego przed czytelnikiem obrazu. Sypiące się liście klonu zapowiadają z kolei nadchodzącą zimę. O tej właśnie porze bohaterki wiersza pojawiają się i podążają w stronę podmiotu lirycznego z zawołaniem, iż „wszystko stracone”. Czterokrotne tego powtórzenie świadczy o nieodwołalnym sprzysiężeniu się losu. Erynie, niczym w antycznej tragedii, wołają chórem, iż wszystko stracone, nakazują podmiotowi lirycznemu porzucić bezrozumną nadzieję i ruszają powoli. To ciekawe, że ich niespieszny ruch przywołuje podmiotowi lirycznemu skojarzenie z marszem za jego trumną.

Podmiot liryczny podejmuje wszelkie usiłowania odwrócenia lub zmiany losu, jednak porównuje je do pracy Syzyfa. Warto przypomnieć, że praca Syzyfa, podobnie jak Prometeusza, była karą bogów. Sprawili oni, że starania Syzyfa, skupione wokół wtłoczenia głazu na górę, skazane były na niepowodzenie¹⁴.

Dalej pojawia się aluzja do mitu o Edypie. Zbrodnie Edypa — morderstwo ojca i ożenek z matką, których Edyp nie rozpoznał — były wynikiem ciąży na nim przepowiedni Apollona. Edyp dobrowolnie poddał się karze, oślepiając się i udając się na tułaczkę w towarzystwie swej córki Antygony — również postaci dramatycznej. Antygona towarzyszyła ojcu w tułaczce, towarzyszy również podmiotowi lirycznemu: „I tylko Antygona jedna była ze mną”.

Wszystko dzieje się jakby na scenie lub na romantycznym dworze, wśród umiłowanego przez Lechonia przepychu i bombastu: „I wszystko to, pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu”, a jednak w dramatycznej duchowej izolacji, w kręgu wygania, który bohater wiersza, porte-parole autora, wyznaczył sobie: „Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu”. Milczenie urosło dla Lechonia do rangi symbolu.

Postać Edypa pojawia się także w innym liryku Lechonia, także w kontekście rachunków sumienia i sądu ostatecznego:

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

Pod niebem dotąd czystym, co nagle się mroczy,
Nie skazany przez Boga, nie wyzuty z ziemi,
Rozsądziłem sam siebie i jak Edyp oczy,
Wyrrywam z siebie serce rękami własnymi¹⁵.

¹³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 91, 515.

¹⁴ Cyt. za: M. Urbańska, *Kręgi izolacji Jana Lechonia*, „SLAVIA časopis pro slovanskou filologii” 2019, t. 88, z. 2, s. 112–113, 116.

¹⁵ J. Lechoń, *Oedipus rex*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 185.

W rozważaniach nad topiką lustra, obok liryku *Erynie*, to *Dziennik* jest podstawowym źródłem, pozwalającym zrozumieć poszczególne stadia twórczości Lechońa, okresy jego twórczej zapaści, a także wewnętrzną drogę, w trakcie której autor zapisów czynił regularne wiwosekcje. Rachunki sumienia, duchowe konfrontacje z taflą lustra nazywał Lechoń w *Dzienniku* „trybunałem sprawiedliwości”. Zapisywał wszystko między innymi dlatego, że diariusz był dla niego symbolicznym lustrem i przyjacielem — jak sam zaakcentował w 1950 roku:

Dziś jest rocznica tego dziennika. Stał mi się on już nałogiem i niemal obowiązkiem. Ani jednego dnia nie opuściłem, w tym sensie jest to dokument. Niestety! Nie stał się on dla mnie narzędziem przymusu pracy, zawstydzającym mnie zwierciadłem, w którym odbijałaby się moja słabość, ulegająca wszelkim w pisaniu przeszkodom. Nie uchronił mnie on też od ustępstw przed innymi demonami, przebranymi niewinnie za małe nałogi. Jest on obrazem chaosu myśli, uczuć i wrażeń, poprzez które z trudem przedziera się moja wola zbudowania swego dzieła i siebie na jego obraz. Że nie jest on malowidłem, nawet szkicem naszych czasów, to już nie moja wina, tylko mego emigranckiego oddalenia od życia. I tym wszystkim ten dziennik to teraz mój wierny towarzysz, niemal przyjaciel, o którym myślę z czułością niemal, wracając co dzień do domu, że on mnie czeka, że nie będę sam, że mam z kim pogadać — bez przymusu, o wszystkim, ważnym i nieważnym. Twoje zdrowie, przyjacielu!¹⁶

Lechoń konfrontował się z lustrem—diariuszem. Nie był to gest dandysa, poszukującego w jego taflę potwierdzenia własnej wspaniałości. Spojrzenia w diariuszowe lustro przepełniała powaga, skupienie i wrażliwość na detal. Poeta doznawał zawstydzienia. Proces ten łączył się nierozzerwalnie z rytuałem samokontroli i utrzymania się w formie¹⁷. Lechoń spodziewał się zobaczyć w lustrze Konrada, z zastanego odbicia dowiedział się jednak, że to, co da się odegrać przed publicznością, nie jest do odegrania przed lustrem. Ono odziera z rekwizytów i dekoracji. Lechoń próbował znaleźć sposób i na to. Były nim przemilczenia. Uznawał, iż co nie jest napisane, to nie istnieje lub można się z tym uporać w sobie:

Czwarty kajet skończony. Ten, myślę, jest najbardziej powierzchowny i nie powiem załgany, ale skryty. To moja forma walki ze sobą. Jak się okaże błędna, przejdę na głośne ze sobą rozmowy. Ale wolałbym to rozegrać na cicho¹⁸.

Intencja opublikowania *Dziennika* w przyszłości, którą Lechoń zrealizował w 1954 roku, przekazując do opracowania kolejne zeszyty Mieczysławowi Grydzewskiemu, wykluczyła werbalizację wszystkiego tego, o czym powinien był powiedzieć, traktując dziennik jako narzędzie terapii.

W odniesieniu do konfrontowania się z własnym wizerunkiem używał Lechoń niejednokrotnie słownictwa batalistycznego. Była to walka: regularna i godna podziwu, do samego końca:

¹⁶ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, s. 391–392. Zapis z 3 VIII 1950 r.

¹⁷ „Piszę co dzień i bez przerwy te kartki — ale właściwie po co? Aby trzymać się w formie, aby się kontrolować [...]”, tamże, s. 289. Zapis z 6 V 1950 r.

¹⁸ Tamże, s. 321. Zapis z 13 VI 1950 r.

Wcale nie trzeba ze wszystkiego się spowiadać w dzienniku. Są rzeczy, które nie istnieją — nie wypowiedziane, które można zabić milczeniem [...]. Nie ma to oczywiście nic wspólnego z kłamstwem, z okłamywaniem siebie i innych. Chodzi tu o walkę ze sobą, w której bronią jest również — nie babrać się w tym, co się chce odrzucić¹⁹.

W powyższym stwierdzeniu Lechoń okłamywał siebie i przyszłych czytelników — przemilczanie nie było niczym innym, jak próbą ukrycia rys i pęknięć na formie, która ulegała coraz znaczniejszej degradacji, by wreszcie, tragicznego czerwca 1956 roku, runąć ostatecznie.

Barbara Czarnecka problem przemilczania widzi następująco:

Mówić to znaczy dokonywać literackiej autoprezentacji, milczeć to znaczy powstrzymywać się od ujawnienia tego, co tej autoprezentacji przeczy, przekreśla ją. Autoprezentacja silnie łączy się z homoseksualnością i kulturą, w jakiej się uobecnia, a wątek seksualności, skala i charakter jego ujawniania do pewnego stopnia staje się probierzem tej kultury. Na styku „mówić/ milczeć” rozciąga się rozległy obszar sublimacji, gier, szyfrów i odślon, które świadczą o pragnieniu wypowiedzenia się i komunikowania same w sobie²⁰.

Wojciech Wyskiel z kolei zauważył, że w *Dzienniku* autoterapia i autokomunikacja zostały utożsamione z utwierdzaniem się w formie:

Uprzedmiotowiając siebie samego, rozszczepiając się na przedmiot i podmiot wypowiedzi, mógł wedle uwewnętrznionych już teraz całkowicie reguł porządkować materiał swego życia i [...] dokonywać retuszy. [...] Napór sił zewnętrznych starał się równoważyć stopniowym ograniczaniem własnej przestrzeni życiowej, wreszcie wycofaniem się w przestrzeń wewnętrzną, w przestrzeń własnych dokonań i realizacji. Kiedy i temu skrawkowi życia nie mógł zapewnić suwerenności — w rozpacz zdecydował się na gest najradkalniejszego wycofania. Był tylko nie przeżyć rozpadu z takim trudem zbudowanej formy egzystencjalnej, którą Leszek Serafinowicz nazwał kiedyś Janem Lechoniem²¹.

Skupiając się nad diariuszami pisarzy XX wieku Kazimierz Adamczyk zauważył, że „podstawową funkcją dziennika intymnego było konfrontowanie osobowości autora poprzez doświadczenia wewnętrzne. Diarystyczny zapis stawał się narzędziem analizy, której podmiotem i zarazem przedmiotem był jego autor”²². Adamczyk postawił tezę, że prawdziwym żywiołem *Dziennika* Lechonia są nigdy nie zapisane karty, obejmujące okres od 31 maja do 8 czerwca 1956 roku. Zarzucone słowa mają wymiar głębszy, bardziej eksponujący dramat, niż bezpośrednie wyznania diarysty²³. Adresat zewnętrzny, który pojawia się jakiś czas po rozpoczęciu zapisów, wprowadza dysonans — pisać dla siebie i prawdziwie, a przy tym terapeutycznie, czy dla publiczności, za pomocą autokreacji? Tak naprawdę diariusz nie spełnił żadnej z ról, jakie mogły wynikać z powyższego wyboru, a autor wielokrotnie wyrażał z niego swe niezadowolenie. Dra-

¹⁹ Tamże, t. 2, s. 289. Zapis z 6 VI 1951 r.

²⁰ B. Czarnecka, *Ruchomy na szli wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013, s. 23.

²¹ W. Wyskiel, *Kregi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988, s. 58, 60.

²² K. Adamczyk, *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków 1994, s. 11.

²³ Tamże, s. 39.

matyczne zapisy ostatnich miesięcy, tygodni i dni zdają się rzeczywiście być najbliższe autentyczności, w sposób naskórkowy odsłaniając ból duszy i osaczające poetę zagrożenie. W ostatnich, kulminacyjnych dziewięciu dniach zrezygnował on jednak z notowania, świadom, że forma rozpada się i destrukcji tej nie jest już w stanie zatrzymać (pisanem, modlitwą, przebywaniem w towarzystwie, ani walką o „powrót do siebie”). Portretyzacja tak totalnej destrukcji nie wchodziła w przypadku Lechońa w rachubę, pragnął on zachować przed ludźmi twarz, jaką trzeba, do końca. Przez całe życie i konsekwentnie, w momencie finalnym, Lechoń pozostał więźniem formy i maski. Adamczyk, zadając sobie pytanie, skąd w *Dzienniku* tyle powtórzeń i dłużyń, których autor był świadom, wywnioskował, że sam fakt pisania *Dziennika* musiał być dla niego ważniejszy od jego merytorycznej zawartości²⁴. Wypełnianie obowiązku pisania działało się kosztem jakości zapisu. *Dziennik* był po części narzędziem terapii, codzienne notowanie przynosiło jednak nowe zagrożenia: „Pisanie udawało mi się przez parę dni — może być powrotem do siebie — aż tu dzisiaj przez nie właśnie dogrzebałem się do czarnej rozpacz”²⁵.

Lęk przed takimi stanami mógł ewokować odruch przemilczania. *Dziennik* jako lustro miał być przedmiotem kateksji, nie spełnił jednak swego zadania. Pozostaje mimo to dla badaczy dokumentem dynamiki psychicznej autora, *ego* podejmującego nieustanną kontrolę nad procesami częściowymi psychiki Lechońa i będącego źródłem stłumień. *Ego* przejawia opór wobec zajmowania się treściami stłumionymi, przy czym także pewna część *ego* jest nieuświadomiona²⁶.

Wiele spraw zepchniętych zostało do podświadomości, z czego Lechoń zdawał sobie sprawę²⁷.

Jak zaznaczał Zygmunt Freud:

Pierwotne powstrzymanie się od zaspokojenia popędu jest w istocie skutkiem lęku przed zewnętrznym autorytetem; rezygnuje się z zaspokojenia popędu, aby nie tracić miłości tego autorytetu. Jeśli zrezygnowaliśmy z zaspokojenia popędu, to jesteśmy z nim skwitowani i nie powinien on pozostawiać żadnego poczucia winy. Inaczej rzecz się ma w przypadku lęku przed *superego*. Tu wyrzeczenie się popędu nie wystarcza, albowiem samo pragnienie pozostaje i nie daje się ukryć przed *superego*. Pozostanie się wówczas mimo rzeczywistego wyrzeczenia, które stanowi wielki ekonomiczny uszczerbek w *superego*, czyli — inaczej — w kształtowaniu się sumienia. [...] W miejsce [...] utraty miłości i kary ze strony zewnętrznego autorytetu — pojawia się ciągła groźba nieszczęścia wewnętrznego i zwiększona świadomość winy. [...] Dochodzi do postawienia znaku równości między złym uczynkiem a złym zamiarem; z kolei pojawia się świadomość winy i potrzeba kary. Agresja sumienia zachowuje agresję autorytetu. [...] *Superego* przyjmuje każdą część popędu agresji, z którego zaspokojenia zrezygnowaliśmy, i wzmacnia swą agresję skierowaną przeciw *ego*²⁸.

²⁴ Tamże, s. 45.

²⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 121. Zapis z 19 V 1953 r.

²⁶ Z. Freud, *Ego i id*, [w:] *Antropologia kultury*, s. 194.

²⁷ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, s. 363. Zapis z 29 VII 1950 r.

²⁸ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 106–108.

Lechoń za pomocą środków afektywnych wyrzekał się popędów. Tworzenie kultury i podporządkowanie mu całego życia czytać można jako ich sublimację. Jednak kultura również podlega *superego*. Co więcej, zdaniem Freuda, człowiek nie może osiągnąć pełnego rozwoju prowadzącego do kultury bez przejścia przez mniej lub bardziej wyraźną fazę neurozy:

Nie jest w stanie stłumić za pomocą racjonalnego wysiłku umysłowego wielu tych impulsów popędowych, które później nie mogą zostać zamienione w wartości, lecz musi poddać je kontroli przez akty wyparcia, za którymi z reguły stoi motyw lęku. [...] Ich pozostałości mogą być jeszcze usunięte później poprzez leczenie psychoanalityczne²⁹.

Z antropologicznego punktu widzenia ubranie, zwłaszcza noszone w ten sposób, w jaki używał go Lechoń, jako kostium, można rozumieć jako tabustyczne okrycie genitaliów. Rozważając przypadek Lechonia, możemy założyć, że kostium Konrada służył jako zamaskowanie skomplikowanej seksualności, był *alter ego* wobec tej postaci, którą Lechoń był naprawdę, czego się wstydził wobec własnego sumienia oraz przed innymi. Zdaje się ponadto, że Lechoń, jako *homo theatralis*, sięgnął po rekwizyty w sposób nieuświadomiony, zanim pojawiła się w pełni uświadomiona kreacja na czwartej wieszce.

Liryki miłosne i erotyki Lechonia, pochodzące ze wszystkich tomów, nie wskazują płci adresatów. Mówią o miłości jako żywiole, przywołując najczęściej barokowe obrazowanie kochającego, którego status da się porównać z kondycją trupa:

Ty masz różne miłości, ja tylko — otchłanie,
W które coraz mnie głębiej twa nieczułość strąca.
A jednak tyś jest światłość, tym mrokom świecąca.
Gdy cię kochać przestanę — co się ze mną stanie?

Złe myśli w moim sercu jak zgłodniała lwica,
Jak pod wzrokiem pogromcy cichną pod twym wzrokiem.
O! wstępuj w moje serce kochaniem głębokiem,
W dzień jak słońce palące, w noc — jak blask księżycy.

Mówisz, że gniew mam w oczach. Bo po nocy błędę
I darmo wzrok mój światła w ciemnościach wygląda.
Bo tyś jest razem piekło, gdzie rodzą się żądze,
I niebo, w którym miłość niczego nie żąda³⁰.

Lechoń uwodzi poetką, jednak brak w niej afirmacji kobiecości. Kobiety pojawiają się zazwyczaj w starych kostiumach i teatralnych stylizacjach. Erotyki mają nieokreślonego płciowo adresata. Tę płciową nieobecność Czarnecka odczytuje jako wyraz homoseksualnej samotności³¹.

Tom *Srebrne i czarne*, do którego należy wiersz *Spotkanie*, ukazuje, podobnie jak sam liryk, płciową nieobecność:

²⁹ Tamże.

³⁰ Tenże, *Gniew*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 43.

³¹ B. Czarnecka, *dz. cyt.*, s. 179.

On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,
Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
„Nie ma nieba i ziemi, otchłani — ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”³².

Ukrycie twarzy w dłoniach jest tu znaczące. Poeta znów odwołuje się do uniwersalnego symbolu, za którym skrywa swą prywatną tajemnicę. We wcześniejszej strofie wyznaje: „Nic nie wiem. Zbłądziłem. I proszę twej rady”. Bohater innego wiersza Lechonia, pod tytułem *Na temat z St. Jahn Perse'a*, zakłada kamienną uzdę. Milczenie dotyczy wszystkiego tego, co nie odpowiada ogólnie przyjętym normom, co nie mieści się w oczekiwaniu zbiorowym.

Zapisy z *Dziennika*, dotyczące życia uczuciowego Lechonia, pozostają równie enigmatyczne. Podmiot miłości poety ukryty jest każdorazowo pod inicjałem lub pseudonimem: „N.O.”, „Najdroższa Osoba”. O osobie tej wypowiada się Lechoń zwykle w krótkich, ale pełnych czułości notkach, sformułowanych tak, że czytelnik nie poznaje jej płci³³. Jeśli miłością i partnerem Lechonia byłby rzeczywiście Aubrey Johnson (poeta mówi o Aubreyu — bez użycia nazwiska — kilkanaście razy zwykle w kontekście wspólnych wyjść na prośzone obiady, jego imię i nazwisko pojawia się kilkakrotnie w prowadzonej przez Lechonia księdze gości³⁴), zapisy o Aubreyu i najdroższej osobie byłyby notkami o tym samym człowieku. Dość starannie ukrywana przez Lechonia tożsamość najdroższej osoby wyłania się z przeoczonego lub z rozmysłem rozwiniętego zapisu, z maja 1951 roku. 17 dnia tego miesiąca Lechoń skwitował, że jest to okropny dzień, „wyjazd »najdroższej osoby« i reakcja rozpaczliwa na to”³⁵. W kolejnych tygodniach poeta kilkakrotnie wspominał najdroższą osobę z tęsknotą i wzruszeniem, a 24 lipca dokonał pełnego radości zapisu: „Wczoraj Aubrey wrócił z Europy”³⁶.

Notki w *Dzienniku* segmentowane były zawsze tematycznie. Znajdowało się wśród nich miejsce na omówienie marzeń sennych, pracy twórczej, bieżących wydarzeń społecznych i kulturalnych, wspomnienia z ojczyzny. Wprowadzenie ładu w zapiskach ewokować miało ład wewnętrzny, którego poeta usilnie potrzebował i rzadko doświadczał:

Już dwa lata piszę ten dziennik. Myślę, że zostanie z niego mniej, niż mi się zdawało, gdy pisałem pierwsze zeszyty z zapamiętaniem odkrywcy i raz po raz odkrywając samego siebie. Odtąd nieraz siadam do tych

³² J. Lechoń, *Spotkanie*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 31.

³³ „Najdroższa osoba» — to określenie, w którym zawiera się istota mojego do niej stosunku. Jest to uczucie weszło mi już w krew, wysublimowane do szczytów idealizmu i poświęcenia, a ukrywające na dnie piekło miłości. Uczucie mające wszelkie pozory przyzwyczajenia, ale to przyzwyczajenie ma potęgę namiętności. Są dnie i tygodnie, nawet miesiące, kiedy uciekam od niego przekonany, że pochłania mnie ono, że gubię się w nim. A później doznaję jasnowidzenia — że żyję bardziej wtedy, gdy żyję nim właśnie” (J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 116. Zapis z 2 V 1951 r.).

³⁴ B. Dorosz, *Księga gości Jana Lechonia*, Toruń 1999.

³⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 130.

³⁶ Tamże, s. 194. Zob. też: M. Urbańska, *Nieczystość, zazdrość i gniew — otchłanie miłości Jana Lechonia*, [w:] *Literackie i artystyczne konteksty miłości*, red. W. Pawlik-Kwaśniewska, D. Dźwinel, Toruń 2015, s. 224–239.

kajetów — zmęczony, pusty lub co najgorsze z jedną myślą — aby wypełnić tę stronicę. Nieraz w ciągu ostatniego roku tak poddawałem się mojej skłonności do krycia mych wszystkich cierpień i gnębiących kłopotów, że zgubiłem siebie, powtarzałem się, poddawałem banałom i gotowym frazesom. Mimo to — te zeszyty są dla mnie pełne wagi, jako narzędzie kontroli nad sobą, jako świadectwo walki z sobą i z gwiazdami, a wreszcie jako jedyny często powiernik. Myślę też nieraz, że należałoby je przepisać w całości, aby kiedyś, gdy mnie nie będzie, mogły być pouczającym dokumentem nie literackim, ale ludzkim³⁷.

W wieku pięćdziesięciu lat Lechoń poczuł się staro i rozpoczął zapiski o klimakterium oraz o wzmożonej pracy na rzecz poprawienia nekrologu³⁸. W zapisach wyraźnie widać tendencję do dokonywania bilansu i patrzenie na miejsce pochówku jak na lustro dokonań. Zgodnie w tym tokiem myślenia, wieczny spoczynek w krypcie zasłużonych na Skałce byłby spełnieniem Lechoniowych ambicji. Wiek przełomowy, jak Lechoń potraktował pięćdziesiąte urodziny, zainicjował problemy ze zintegrowaniem własnego wizerunku. Poeta zauważał w lustrze starzejącego się, nieatrakcyjnego człowieka z wystającym brzuchem, łysiną, brakami zębów i dwoma podbródkami, które zmieniły proporcje twarzy. Wewnętrznie również czuł się nieswojo, czując, że siedzi w nim dwóch ludzi, którzy są w ciągłej między sobą wojnie³⁹. Regularnie zażywał już Dexamyl, ordynowany mu przez doktora Jana Onufrowicza.

Obserwowany w lustrze obraz nie odpowiadał pożądanemu wizerunkowi własnej osoby. Lechoń nie był także zadowolony z siebie jako pisarza. Całe życie pętla ambicji nasilała jego niemoc twórczą, tym dotkliwszą, że miarą i instancją wartościującą była osoba i dzieła Adama Mickiewicza. W trakcie prac nad upamiętnieniem stulecia śmierci wieszcza Lechoń zanotował: „Dokończyłem Mickiewicza płacząc ze wzruszenia [...]”⁴⁰. „Dodam, że już **nic nie może być** (podkr. — J.L.) ponad Mickiewicza”⁴¹.

Noty autobiograficzne, które zaczynają się w drugiej połowie *Dziennika* jako wydzielone akapity, stanowią podsumowanie życia starzejącego się człowieka, który, być może, by odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest i dokąd zmierza, odwoływał się do przeszłości własnej i rodowych dziejów. Zapisy autobiograficzne urywają się nagle, bez żadnej klamry, jakby ich autor zaspokoił już w sobie jakąś potrzebę lub tęsknotę.

Dysonans wywoływany oglądaniem swego odbicia w materialnym lub metaforycznym zwierciadle, popychał Lechonia do niekończących się rachunków sumienia, które nie przynosiły jednak ukojenia, a nawet — bywały bardzo niebezpieczne. Takie rozważanie omal nie zakończyło się tragicznie w latach 30., kiedy Lechoń mieszkał w Paryżu, pełniąc tam rolę *attaché* polskiej kultury. Kilkanaście lat później wspominał:

Powróciwszy do domu (mieszkalem wówczas w hotelu „Athala”, bardzo wysoko jak na Paryż, bo na ósmym piętrze), poczułem nagle rozpacz niczym realnym nie wywołaną i nie zapowiedzianą, rozpacz, że

³⁷ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 225–226. Zapis z 30 VIII 1951 r.

³⁸ Szerzej na ten temat zob. M. Urbańska, „Dobry nekrolog” *Jana Lechonia*, [w:] *Pamięć*, red. M. Urbańska, Łódź 2016, s. 35–44.

³⁹ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 672. Zapis z 3 VIII 1955 r.

⁴⁰ Tamże, s. 628. Zapis z 25 V 1955 r.

⁴¹ Tamże, s. 629. Zapis z 28 V 1955 r.

moje życie jest zupełnie inne, niż być miało, że zdradziłem samego siebie, i były to wyrzuty sumienia tak gwałtowne, niechęć do swoich grzechów, do zdrady jakiejś świętości tak wielka, że ogarnęła mnie nagła obsesja, aby skończyć to tak popsute przeze mnie samego życie i wyskoczyć z okna⁴².

Dalej napisał, że szukał pomocy u przyjaciela i nie zostawał sam, aż wytrzeźwiał i myśli się uspokoiły, i dodał: „oczywiście to jest we mnie ciągle: poczucie, że życiem swym zdradzam jakąś świętość, której pewno nie można zostać wiernym inaczej, niż stając się świętym”⁴³.

Rachunki sumienia przywodziły Lechonia zazwyczaj do wniosku, że sprzeniewierza się *sacrum* lub że pozostawi po sobie za mały dorobek, czyli zmarnował znaczną część życia, a także, że jego życiowe niedogodności są karą: „Najtrudniejsze do przejścia — cudze nieszczęście. Ze swoimi zawsze się sobie da radę, mając zawsze jakiś rachunek z sumieniem, uważając, że jakieś nieszczęście nam się należy”⁴⁴.

W innym miejscu:

Wyrzuty sumienia nie pozwalające mi ani spać, ani myśleć. Sam jestem winien, sam pcham się w sytuacje komplikujące mi życie i psujące to, co w nim najlepsze. Oczywiście mam po temu powody, nie tylko to, że tak mi się zachciewa, zdaje mi się, że coś przez to osiągam i owe „dobre” rzeczy wydają mi się nieraz właśnie niedobre. Ale powinienem być mimo wszystko wytrwać w postanowieniu, aby codziennie pisać przynajmniej trzy strony, i wtedy nerwy moje i wyobrażenia nie hulałyby tak, jak hulają, i nie podsuwałyby mi różnych złudnych „ważkich” spraw i wątpliwych przyjemności⁴⁵.

I dalej:

Od paru tygodni dopiero zdaję sobie sprawę, że niemal od przyjazdu do Ameryki żyję bez nadziei. Wierzę w uwolnienie Polski, ale go nie widzę i nie czuję. Przed sobą nie widzę żadnej przyszłości, co nie znaczy, abym uważał, biorąc na rozum, że jej nie ma. Przedtem żyłem w młodzieńczym złudzeniu, że może mnie spotkać jeszcze wszystko najlepsze, że na wszystko jest czas. Teraz w każdej chwili prześladowa mnie poczucie, że tego czasu już nie ma, że starczy go tylko na pracę i rachunek sumienia⁴⁶.

Lechoń czuł, że to fatum kieruje jego losem:

Przez ostatnie lata myślałem, że już nie będę nigdy taki, jak jestem teraz — to znaczy, że nie będę czuł się tak jak przed trzydziestu laty. I jestem znów zagubiony, sam i przekonany, że poza pisaniem nie istnieje i nie warto, żebym istniał⁴⁷.

⁴² Tamże, t. 1. Zapis z 20 X 1949, s. 90.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 305. Zapis z 25 V 1950 r.

⁴⁵ Tamże, t. 2, s. 140. Zapis z 27 V 1951 r.

⁴⁶ Tamże, s. 249. Zapis z 26 IX 1951 r.

⁴⁷ Tamże, t. 1, s. 84. Zapis z 15 X 1949 r. Takich zapisów widnieje w *Dzienniku* dziesiątki, np. „Czy to możliwe — żebym już nigdy nie mógł doznać odpoczynku od tego niepojętego rozdwojenia, które mnie rozdziera, którego sensu nie rozumiem, a które dotyczy się wszystkiego we mnie: myśli, uczucia i zmysłów? Każda praca bardziej wytężona i każdy niemal wiersz naprawdę dobry okupione są tym jakby odejściem od siebie, tym powierzeniem się jakimś tajemniczym mocom, które mnie ssą jak wampiry i pozostawiają później w pustce i bez jakiegokolwiek radości z tego, co uczyniłem” (tamże, s. 78. Zapis z 11 X 1949 r.).

Lechoń wybrał drogę godnego znoszenia przeciwności. Wierność klasycznej strofie pozwalała czasowo stawić czoła wewnętrznej destrukcji:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu⁴⁸.

Pracując, Lechoń nieustannie porównywał się do Mickiewicza i wielkich twórców klasycznych: „Michał Anioł miał 37 lat, kiedy namalował plafon sykstyński. Nie mam się za Michała Anioła — ale trzeba sobie raz po raz powtarzać: »a ty?«”⁴⁹. Poeta świadom był swej anachroniczności, bardzo dobitnie wyrażanej w konfliktach z przedstawicielami nowej generacji poetyckiej:

Mówią mi: „Nic nie wskrzesi czasu, co przeżyty,
Wkrótce o nim i pamięć wśród młodych się zatrze.
Zabieraj sobie swoje stare rekwizyty,
Bo nową będą grali sztukę na teatrze”.

Cóż robić? Trzeba upić ambrozji się flachą,
Co jeszcze mi została z młodzieńczych bankietów.
Wychodzę z różą w rękę, z księżycem pod pachą,
A resztę pozostawiam dla nowych poetów⁵⁰.

Jako jedyny (choć najmłodszy) ze Skamandrytów nie rozważał Lechoń aktualnych problemów kultury i nie eksperymentował z językiem. Co więcej, umiłowanie klasycyzmu było jednym ze źródeł wieloletniej wrogości, jaka narosła między Lechońem a Czesławem Miłoszem i Witoldem Gombrowczem. U podstaw wzajemnych animozji, zainicjowanych ostrymi wypowiedziami Lechonia, legło inne rozumienie literatury. Choć obaj pisarze byli od Lechonia nieznacznie młodszy, należeli już jednak do innego mentalnie pokolenia twórców. Autora *Karmazynowego poematu* postrzegali jako anachronistę. Na kartach Lechoniowego diariusza mnożą się ostre zapiski na temat obu kolegów:

Gdyby ataki na mnie i na moje pokolenie poetyckie były podjęte przez jakichś naprawdę nowatorów, jak nowatorem był w swoim czasie Tuwim — byłoby to bardzo przykre, ale zarazem zrozumiałe. Ale że wycierają sobie nami gębę zasrańcy bez talentu, smarujący jeden wiersz bez sensu i rymu po parę lat,

Następnie: „Mam uczucie prawie fizyczne interwencji obcych woli w moje życie. Jakieś uczucia, postęпки, reakcje sprzeczne z tym, czego chciałem, a w każdym razie od mojej wolni niezależne. Zdaje mi się, jakbym był uśpiony, i w tym śnie stawała się nowa rzeczywistość we mnie i koło mnie. W takim stanie przed wielu laty pisałem moje najlepsze wiersze. Bieda z tym, że wbrew Calderonowi życie nie jest snem i kto nim nie kieruje, może łatwo dostać się we władzę jego żywiołów” (tamże, s. 307. Zapis z 28 V 1950 r.).

⁴⁸ J. Lechoń, *Jabłka i astry*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 97.

⁴⁹ Tenże, *Dziennik*, s. 351. Zapis z 18 VII 1950 r.

⁵⁰ Tenże, *Poeta niemodny*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 198–199.

albo skomplikowane eunuchy — to doprawdy warte śmiechów. Myśmy byli prawdziwymi zwycięzcami, gdyśmy zaczęli „Pro arte” i „Skamandra”, i mimo to ceniliśmy wszystko, co było dobre w przeszłości. Złościłem się tymi napaściami przez parę dni, ale już mi to zupełnie przeszło. Niech sobie piszą, ile chcą, i nawet niech ich czytają i chwalą tacy sami starzy gówniarze jak oni i oglupiona przez nich młodzież⁵¹.

Jeśli chodzi o Miłosza, wytykał mu Lechoń nie tylko brak talentu. Pisarzy dzieliły kwestie poetyckich programów i poglądy polityczne. W rozmowie o Miłoszu Lechoń zauważył, że jeśli zachwalamy, że Miłoszowi podoba się wiele rzeczy w obecnej Polsce, to nie sposób nie zauważyć, że to tak, „jakby podobała mu się Bezpieka, mordowanie ludzi, rosyjskie wojska, pogrom kultury — to jest nic, to są drobiazgi, których taki Miłosz mógł nie zauważyć. Ohydne”⁵².

Jak wynika z przemysłów Lechonia, zadanie poety widział on szerzej, jako narodową misję, której nie wolno się sprzeniewierzyć, nawet za cenę uchodźstwa i alienacji.

Tymczasem Gombrowicz ripostował ataki starszego kolegi, niewiele mijając się z prawdą:

Tragikomiczna sytuacja, gdy wszystkie te Lechonie zostały przyparte do muru: teraz musisz coś wydusić z siebie, skok, inspirację, ideę, coś niespodziewanego i niebywałego, żeby wytrącić Historii inicjatywę! Odpowiedzieli recytując wszystkie dotychczasowe utwory plus nowe, akurat takie same, kubek w kubek. Wszystko pięknym językiem, wzorową składnią, kulturalnie, z godnością i przecinkami⁵³.

Osądy Lechonia opierały się zazwyczaj na emocjach. Nazywanie oponentów durniami, bęcwałami, szczeniakami, którzy nic nie znaczyli, gdy Lechoń brylował w Warszawie lat 20. lub kilka lat później na paryskich salonach było typowym szablonem używanym przez niego w dyskusji. Salon, *sacrum*, hierarchia były dla niego podstawowymi narzędziami wartościowania ludzi, rzeczy i zjawisk. Symbolicznym lustrem, obrazującym naturę poety, którego dziś można by okrzyknąć także celebrytą, jest księga jego gości, którą zaczął prowadzić w latach 30., w tak zwanym okresie paryskim. Beata Dorosz, która ją wydała, skomentowała ten dość niespotykany dokument następująco:

Z kart *Księgi* wylania się „plejada gwiazd” — różnej jednak wielkości. Największym blaskiem błyszczą m.in. nazwiska Boya, Szymanowskiego, Rubinsteina, Małcużyńskiego, Landowskiej, Lifara, Cocteau czy Valéry`ego — już wtedy powszechnie znane. Wśród nich pojawiają się postacie, których nazwiska dopiero z biegiem lat nabrały swoistego znaczenia, jak choćby Miłosza. Znaleźli się tu też i tacy, którzy zapisali się w pamięci tylko nielicznym znajomym i przyjaciół, a jednak wówczas były jakieś względy po temu, by byli życzliwie podejmowani przez poetę, który podsunął im ową *Księgę gości* do złożenia autografu. Uczestnik nowojorskich spotkań u Lechonia, prof. Jerzy Krzywicki wspomina bowiem, że zaszczytu tego dostępowali nie wszyscy goście i nie przy każdej okazji. Gospodarz „zapraszał” do niej wybranych — według jemu tylko znanego klucza⁵⁴.

W kontekście powyższych świadectw, uderzająca jest dysproporcja między siłą legendy Lechonia w Polsce i jeszcze w Paryżu, a jego nieobecnością w kulturze amerykańskiej.

⁵¹ J. Lechoń, *Dziennik*, dz. cyt., t. 3, s. 221. Zapis z 3 X 1953 r.

⁵² Tamże, t. 2, s. 140. Zapis z 25 V 1951 r.

⁵³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971, s. 176.

⁵⁴ *Księga gości Jana Lechonia*, s. 7.

Trzymanie się obrzędowości umożliwiało Lechoniowi zachowanie dystansu do świata i nowoczesności. Wszystko to, co nie wpisywało się w tak rozumiany przez Lechonia porządek świata, dezintegrowało jego emocje. To ceremonie pozwalały Lechoniowi na integrację wewnętrznego świata, dawały mu poczucie przynależności do środowiska, z którym głęboko się utożsamiał. W świecie zredukowanym, jakim było społeczeństwo emigracyjne, ceremonie służyły podtrzymywaniu więzi i integrowały. Poezja także była obrzędem.

Lechoń, w swojej opinii, nie pasował do świata codziennych, zwykłych spraw, bardzo źle znosił prace zarobkowe, nie lubił, gdy jego przyjaciele poświęcali czas rodzinom, uznawał też, że Mickiewicza zniszczyły właśnie rodzinne obowiązki. Zamilknięcie twórcze Mickiewicza było dla Lechonia wygodnym argumentem, którym bronił się, gdy zarzucano mu poetycką niemoc. Częstotliwość, z jaką Lechoń powracał do tego tematu, wskazuje niezbicie, iż był to jego niezwykle czuły punkt. Nie ubierał się, jak inni ludzie w połowie XX stulecia. Frak był tym rekwizytem, który zewnętrznie oddawał Lechonia najpełniej:

Lecz nagle myśl jak piorun: „Skąd tu ja we fraku?”
Z hukiem pęka butelka, ciśnięta o ścianę.
Idiotci! Wasze wino — wszystko fałszowane.
Żeby pić takie świństwo — trzeba nie mieć smaku⁵⁵.

W autotematycznym wierszu *Lutnia po Bekwarku*, wyzyskującym motyw z fraszki Jana Kochanowskiego *O gospodyniej* (warto zwrócić uwagę na zbieżność imion Jana Lechonia i Jana Kochanowskiego), bohater wiersza oderwany jest od świata: „A on podgląda w niebo i stroi swe struny”. Po dotknięciu „ręki Jana” „Zadrgał jak plusk rzeki, jak muzyka pełna”.

Poezja jest tu i pamiętaniem, i przypominaniem na nowo, bohater wiersza goni cień balowej sukni:

Kim jesteś, o młodzieńcze, który oto nocą,
Strząsając pył księżycy z uwieńczonej głowy
Jak senny suniesz, w struny bijesz z całą mocą,
Goniąc znikły w alei cień sukni balowej?⁵⁶.

Lechoń pragnął utrzymać się w poetyckim panteonie i wytrwać do końca przy obranych ideałach. Wiersz *Do malarza* brzmi jak jego poetycki program:

I tak dzień cały w gwarze, w chrzęście,
Ty myśl o jednym: szukaj wzoru!
I goń jedynie pewne szczęście
Boskiego kształtu i koloru⁵⁷.

⁵⁵ J. Lechoń, *Obżarstwo i pijaństwo*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 43.

⁵⁶ Tenże, *Lutnia po Bekwarku*, [w:] tamże, s. 46.

⁵⁷ Tenże, *Do malarza*, [w:] tamże, s. 56.

Podobne wyznanie znajduje się w liryku *Ostatnia miłość*. Podmiot mówiący, zgodnie z tytułową zapowiedzią, wypunktowuje w nim swe poetyckie umiłowania:

Dawno umarli marzeń wierni towarzysze:
Poeci romantyczni, zapatrzeni w ciemnie,
Egerie w czarnych lokach — teraz nocą słyszę,
Bez zbytecznych pożegnań odchodzą ode mnie⁵⁸.

Z kolei liryk pod tytułem *Toast* traktuje o wypaleniu i wypełnieniu się, wyrażonym za pomocą modernistycznych i romantycznych środków wyrazu. Kilkakrotnie powtarzane „Nic nie ma” nie pozostawia miejsca na odrodzenie, pokazując obraz wiecznego spoczynku. Poczucie, że „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało” towarzyszyło Lechoniowi już we wczesnym etapie życia — spektakularny debiut wypełnił to, co początkujący twórcy osiągają przez lata. Ponadto — kluczem do wypełnienia przyjętej roli było pogodzenie się z losem: „Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna”. Zastosowana w wierszu metafora pokazuje umieranie za życia — według przyjętej reguły zachowania milczenia wobec przeciwności losu i natury, zaakcentowanej wykrzyknieniem: „tak trzeba!”:

Nic nie ma prócz tych liści, co na drzewach zmarły,
Nic nie ma prócz tych wichrów, którymi przewiało,
Nic prócz śladów świetności, co się już zatarły.
Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.

Jest jeszcze tylko księżyc, który cicho spływa
Na czarną krepę nocy i srebrzy ją dumną
Jako brylant baldachim rozpięty nad trumną,
W której ziemia zmęczona na wieki spoczywa.

Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie,
Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna,
Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,
A łopata grabarza milczących zasypie.

Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!
Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości.
Szaleńcy, wzrośnieniem kiedyś kłosał mądrości,
Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba⁵⁹.

O losie człowieka rozpiętego między zrządaniami losu, epitetowanymi jako burze, traktuje wiersz pod takim właśnie tytułem:

Żądze, które na darmo chcesz w twym sercu stłumić,
Nawałnice, za nieba ukryte pogodą

⁵⁸ Tamże, *Ostatnia miłość*, s. 195–196.

⁵⁹ J. Lechoń, *Toast*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 30.

I gwiazdy, których mowy nie możesz zrozumieć,
Jedną mocą sprzęgnięte, żagle twoje wiodą⁶⁰.

Pogoda nieba, o jakiej mowa dalej w wierszu, symbolizuje nieodwracalność zrządzeń Boskiej woli. Ludzki los zaś zapisany jest w gwiazdach. Astrologia interesowała Lechonia — często, zwłaszcza w trudnych chwilach, kupował horoskopy, przyjaźnił się z Zofią Kochańską, która po wielokroć stawiała mu tarota⁶¹. Modlił się także, szczególnie po emigracji do USA stało się to jego codzienną praktyką, w myśl dewizy św. Benedykta z Nursji *Ora et labora* („Módl się i pracuj”). Hasłem przewodnim założonego przez św. Benedykta zakonu było *Ordo et pax* („Ład i pokój”), które również towarzyszyło Lechoniowi w momentach prób zintegrowania jego rozpadającej się osobowości. W chwilach zagubienia modlił się gorliwie, jak notował w *Dzienniku*, na kolanach; motywy rozmowy z Bogiem obecne są także na kartach jego poezji. Zwracał się wtedy przyjaznym tonem do patrona rzeczy zagubionych, św. Antoniego lub Anioła stróża, dowcipnie prosząc go o dyscyplinującego kuksańca:

Twój brunatny samodziół
Widzę: idziesz po niebie.
Popatrz, gdzie się zapodział,
Bo zgubiłem sam siebie⁶².

Lecz gdybym miał uchodzić, wtedy, Panie, liczę
Na potężny kuksaniec Anioła-kaprała⁶³.

Z kolei w wierszu *Rozchyl tylko raz zasłonę* podmiot mówiący nie podlega fatum. Zauważa, iż wewnętrzny ład, symboliczne wielkanocne zmartwychwstanie, leży w jego własnej mocy (co akcentuje również poprzez powtórzenie w pierwszym wersie):

W twojej tylko, twojej mocy
Byś zobaczył siebie,
Byś doczekał Wielkanocy
Na swym własnym niebie,
Ujrzał świętych, twarz przy twarzy,
Którzy zstąpią z swych witraży
I roztrącą ci grabarzy
Na swoim pogrzebie⁶⁴.

⁶⁰ Tamże, *Burza*, s. 120.

⁶¹ I tak na przykład gdy Kochańska, zaglądając do kart tarota, oświadczyła mu, że będzie teraz pisał tak jak w roku 1918, Lechoń poczuł przerażenie: „To straszna przepowiednia, bo pisałem wtedy z rozpaczą i w rozpacz napisałem *Mochmackiego* i *Piłsudskiego* czułem rozpacz, jakąś klęskę, dopisałem się do beznaziejnego smutku, nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktando tajemnych, gnębiących go potęg. Najgorsze jest to, że naprawdę przychodzą teraz podobne stany — że woła moja niewiele ma wspólnego z tym, co piszę — więc też żadnej z tego nie mam radości” (J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 207. Zapis z 8 VIII 1951 r.).

⁶² J. Lechoń, *Święty Antoni*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 128.

⁶³ Tenże, *Rekrutacja*, [w:] tamże, s. 141.

⁶⁴ Tamże, *Rozchyl tylko raz zasłonę*, s. 142.

W innym wierszu podmiot liryczny rozważa o końcu świata, odwołując się do miłosierdzia. Hasło miłosierdzia pojawiało się często w dziennych zapisach poety jako wyznacznik ostatecznego usprawiedliwienia i miało związek z przeglądaniem się w lustrze sumienia:

Szczytne cnoty, dla których gwarny świat nas chwali,
Czyny, których przykładem przyszłość ma się ćwiczyć
I nasz honor kamienny, i wola ze stali
Na Sądzie Ostatecznym nie będą się liczyć.

Odpadną z nas, pokryte przez tłum oklaski,
Uczynki miłosierne, co sławę nam szerzą,
I tylko pozostaną te mroki i blaski,
O których nikt z nas nie wie, czy od nas zależą.

Wtedy wyda głęb nasza, nareszcie odkryta,
Grzech który cię przeraża, cnotę co cię wstydzi.
Gdy wokół szumi życie, nikt o nie nie pyta.
Tylko miłość w nie patrzy, tylko Bóg je widzi⁶⁵.

Kontakty Lechonia ze zwierciadłem, symbolicznym, jak i prawdziwym, rzadko należały do satysfakcjonujących. Demaskowały wewnętrzny dysonans. Poeta pozostawał w wewnętrznym konflikcie nie tylko z sobą, ale i z publicznością. W jego życiu osobistym i twórczym toczyła się dramatyczna gra masek. Usiłowanie bycia Konradem, utrzymania się w obranej formie za wszelką cenę zdeterminowało działania Lechonia. Był to jednak symbol anachroniczny, wzbudzający jedynie chwilowy aplauz, wzmagany euforią odzyskania niepodległości. Programowy wiersz *Karmazynowego poematu* — *Herostrates* — wypowiada wojnę przeszłości, podczas gdy reszta wierszy pomieszczonych w zbiorze przeszłość apoteozuje. *Karmazynowym poematem* scharakteryzował Lechoń swoją poetykę, we wszystkich tomach zasadzającą się na odwołaniach do klasycznych i romantycznych wzorów. Tom ten nawiązuje do mitologii narodowej i uzasadnia roszczenie wobec rządu dusz. Poświęcony jest obrazowi historycznemu, teatralnemu i dramatycznemu. Przeważają w nim retrospekcje. Wypełniony jest spektakularnymi wizjami, wejściami i pointami, charakteryzuje go dynamiczność. Lechonia interesują w nim jedynie skrajności, narodowe spektakle i monumentalne wydarzenia. Na tematykę cielesności nie ma w tomie miejsca. Pod teatralizacją ukryta jest skrzętnie prywatność. *Karmazynowy poemat* wskazuje, iż bliskość romantycznej narracji wyznaczała, zdaniem Lechonia, rangę literackiego przedsięwzięcia. Bliskość ta manifestowała się poprzez odczytanie czasów współczesnych z pomocą klucza klasycznych mitów i symboli, a także przez teatralizację dzieła i biografii. W tomie tym oparł się Lechoń na wzorcach najlepiej utrwalonych w zbiorowej wyobraźni, jednak już anachronicznych. Kolejny zbiór, *Srebrne i czarne*, okazał się być powtórką poetyki modernistycznej, omawiał topikę rzeczy ostatecznych, ludzkich żądz i namiętności, obrazowaną klasycznymi odwołaniami (do Beatrycze, Marcela Prousta, Dantego, Johanna Wolfganga Goethego).

⁶⁵ Tenże, *Sąd ostateczny*, [w:] tamże, s. 123.

Teatralizacja twórczości i życia przywodzi nas do motywu lustra, ono bowiem pozwala aktorowi ucharakteryzować się i ubrać. Co więcej lustro ma dla aktora wartość przy studiowaniu roli, opracowaniu jej strony mimicznej i pantomimicznej. Wcielanie się w rolę Konrada musiało dokonywać się w obliczu lustra, podobnie jak utwierdzanie się w formie, czemu poeta poświęcił całe życie⁶⁶.

Wizja wieszczka-Lechonia w okresie po pierwszej wojnie światowej bardzo szybko się dezaktualizowała. Potrzebował on wyznawców, gdyż to ich obecność warunkowała sens odgrywania wyuczonych roli. Nie mogąc dać z siebie nic więcej, niż w dwóch pierwszych zbiorach, Lechoń zamilkł na długie lata, które spędził na pracy dyplomatycznej w polskiej placówce w Paryżu, gdzie promował polską kulturę, pisząc w tym czasie tylko kilka utworów. Szok spowodowany drugą wojną światową i przymusowym uchodźstwem poruszył pióro Lechonia powtórnie. W ciągu piętnastu lat pobytu w Nowym Jorku napisał więcej, niż w trakcie całego swego dotychczasowego życia. Ukazały się wówczas trzy jego poetyckie tomy: *Lutnia po Bekwarku* (1942); *Aria z kurentem* (1945); *Marmur i róża* (1954). Powtarzają się w nich wątki walki, patriotyzmu i bohaterstwa, wiersze nie są jednak utrzymane w pesymistycznym duchu. Mieszkając w Nowym Jorku Lechoń usiłował odtworzyć struktury dawnej Warszawy — działał tam dla sprawy polskiej i wśród Polonii, nie mając jakichkolwiek ambicji zintegrowania się ze środowiskiem rodowitych Amerykanów, czy znalezienia wśród nich czytelników. W głębi duszy poeta był nadal mieszkańcem Warszawy:

Jakże Ciebie, Warszawo, osiągnąć przez pieśnię,
Ażeby Twoich murów nie dotknąć boleśnie,
Gdy każda droga nazwa jest teraz jak rana?
Oto dach potrzaskany od Świętego Jana
I mury Zamku w gruzach i stropy paradne.
A Zygmunt trzyma w ręku miecz i krzyż bezwładne.
Ale ja Cię nie widzę okrytą żałobą
I nie płaczę nad Tobą, nie płaczę nad sobą,
Ani nad pozostałymi w niewoli bliskimi.
I za żadne bogactwa i rozkosze ziemi,
Za spełnione marzenia i pałace w chmurach
Nie dałbym tego szczęścia, żem mieszkał w Twych murach.
[.....]⁶⁷.

W nowojorskim krajobrazie doszukiwał się tak naprawdę podobieństw z polskimi widokami, skrzętnie pielęgnowanymi przez poetę w emocjach i pamięci:

Niebo zupełnie polskie z białymi sunącymi po nim obłokami, szumią topole, liście lecą z drzewa. Mógłbym myśleć, że to Kowarz, że za chwilę pójde gdzieś za Alfredami Morstinami i z Józkiem Czajkowskim. Wszystko jak sen, dzisiaj bardzo smutny⁶⁸.

⁶⁶ Zob. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, wyd. 2 popr., Warszawa 1973, s. 98.

⁶⁷ J. Lechoń, *Pieśń o Stefanie Starzyńskim*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 64–66.

⁶⁸ Tenże, *Dziennik*, t. 1, s. 80.

I wyznaniu poetyckim:

Jakbyś nagle sypnął mąką
Dziurę robiąc w wielkim worku,
Tyle śniegu napadało
Dzisiaj wieczór w Nowym Jorku.

Mróz nie daje ci odetchnąć,
Biegniesz szybko i trzesz uszy,
I w tej chwili pomyślałem
„To Warszawa i śnieg prószy”⁶⁹.

Lechoń mieszkał w Nowym Jorku 15 lat, a tylko trzy jego wiersze mówią o tym mieście. Są to: *Mokotowska piętnaście*; *Naśladowanie Or-Ota* oraz *Do Madonny Nowojorskiej*. Amerykańskie miasto pojawia się w tych lirykach epizodycznie, jest punktem przejścia do tematu przewodniego — polskich spraw.

Dramat Lechonia polegał między innymi na fakcie, że u początku kariery teatralizacja własnego wizerunku odbywała się przy poklasku recenzentów, dwadzieścia lat później oparta była natomiast na restytucji przebrzmiałej wizji, która nie miała szans powodzenia w świecie podlegającym naturalnej ewolucji. Powodowało to izolację i konflikt z otoczeniem, zwieńczony konfliktem z sobą. Ponadto, wyczulony na swój wizerunek w lustrze, Lechoń wiedział, iż rachunek sumienia to za mało, by uzyskać rozgrzeszenie. Do tego potrzebne było wyrzeczenie się drugiej, grzesznej twarzy. Przemilczanie i ukrywanie się za maską Konrada było właśnie taką próbą, jednak nieudolną, Lechoń mnożył zapisy o poczuciu grzechu nie do ukojenia⁷⁰, o tym, że siedzi w nim dwóch ludzi, którzy są z sobą w ciągłej wojnie⁷¹, jednym słowem — usiłował dokonać niemożliwego: przeciwstawić formę życiu. W swym rozdwojeniu przypominał Dionizosa przeglądającego się w taflি lustra.

Spoglądając w zwierciadło, Lechoń oczekiwał ujrzeć w nim Mickiewicza. Po zapisaniu dziesiątego zeszytu *Dziennika* stwierdził, że najbardziej go gryzie i wprowadza w paraliżujący kompleks, że ciągle pisze w gorsecie woli i konwenansów oraz że nieustannie się analizuje⁷². Siedząc nad nowym wierszem zauważał:

Ciągle mi się zdaje, że w tym wierszu powinien być też Mickiewicz, ale to chyba nałóg myślowy, to ciągle konfrontowanie samych siebie, Polski, naszego czasu z Mickiewiczem. Nie trzeba wzywać jego imienia nadaremno. Naśladować go — to znaczy nie pisać o nim, tylko czuć tak jak on, najwyższy z czujących⁷³.

W wierszu Lechonia *Ostatnia scena z „Dziadów”* odnajdujemy kluczowe, autobiograficzne wyznanie:

⁶⁹ Tenże, *Naśladowanie Or-Ota*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 81.

⁷⁰ Tenże, *Dziennik*, t. 2, s. 80. Zapis z 22 III 1951 r.

⁷¹ Tamże, t. 3, s. 792. Zapis z 23 II 1956 r.

⁷² Tamże, t. 2, s. 333. Zapis z 5 I 1952 r.

⁷³ Tamże, t. 3, s. 783. Zapis z 11 II 1956 r.

Ach, ten Konrad! Tak wierzył słowom Mickiewicza,
Że zagrał nawet więcej, niżli było w roli⁷⁴.

Symboliczne lustro, w którym Lechoń się przeglądał, miało formę tryptyku. Za każde jego skrzydło odpowiadał inny rodzaj rozrachunku: z sobą, z Bogiem i z ludźmi.

Samopoczucie psychiczne Lechonia pogarszało się wyraźnie od 7 kwietnia 1956 roku. Na ten dzień przypadły złe wiadomości związane ze staraniami Lechonia o amerykańskie obywatelstwo — Lechoń wyimaginował sobie wówczas, że wyjdą na jaw jego homoseksualne inklinacje, które znane były dotąd raczej w jego bliskim środowisku. Wcześniej, by ocieplić swój wizerunek przed urzędnikami USA, którzy gromadzili materiały do jego teczek personalnej, napisał esej *Aut Caesar, aut nihil*, w którym apoteoza amerykańskiego społeczeństwa i kultury stoi w opozycji do krytycznych zapisów z *Dziennika*⁷⁵.

Po 7 kwietnia *Dziennik* pomieścił kilkadziesiąt dramatycznych świadectw walki z sobą, prób scalania rozpadającej się formy, wezwań Boskiej pomocy i ucieczki w pracę i gorliwą modlitwę. Napięcie narasta wyraźnie z każdym zapisem.

W ostatnim nie skupił się Lechoń jednak nad wszechogarniającym go cierpieniem — po raz ostatni przywołał się do porządku, równając do wyznaczonej sobie roli:

Na wierzchu spokój, opanowanie, nawet dowcip — wiem, co trzeba zrobić, co **należy** [podkr. — M.U.]
czuć — ale w środku bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę. Trzymać się, udawać do końca — w nadziei, że Bóg mnie uspokoi i pozwoli być sobą i mieć twarz, jaką trzeba, dla ludzi⁷⁶.

W wierszu *Manon* Lechoń napisał:

Wśród burz, co już szaleją i co grożą z dali,
Kiedy wszystkie się siły rozprzęgły w naturze,
Ocalić można wszystko, jeśli się ocali
To, co nas robi ludźmi: nasze własne burze⁷⁷.

Przez ostatnie dziewięć dni życia Lechoń nie notował, milczeniem pozostawiając najdobitniejsze świadectwo walki, jaka toczyła się w nim już wyłącznie na oczach Boga. Własnych burz nie udało się poecie ocalić. Lechoń żądał od siebie niemożliwego. Jego samobójcza śmierć ocalić miała przed oczami publiczności dekompozycję Lechonia-Konrada. Lechoń zginął niemal w stulecie śmierci Mickiewicza i w niemal dokładnie w tym, co Mickiewicz wieku i na wygnaniu.

⁷⁴ J. Lechoń, *Ostatnia scena z „Dziadów”*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 72.

⁷⁵ Szerzej zob. B. Czarnecka, *dz. cyt.*, s. 193–231.

⁷⁶ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 829. Zapis z 22 IV 1956 r.

⁷⁷ Tenże, *Manon*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 88.

Summary

Jan Lechoń hid his face under the mask of Konrad, creating himself as the heir of the great romantics, the fourth bard. In reflections on the mirror's topics, along with *Erynie* poem, his *Diary* is the basic source that allows to understand the various stages of Lechoń creativity, the periods of his creative collapse, and the internal path in which the writer made regular vivisection. Bills of conscience, spiritual confrontations with the glass of the mirror, in *Diary* was called by him as the „court of justice”. However, he was not honest in his records, he made many silences. Portraits of total destruction were not an option in the case of Lechoń, he wanted to keep the face that was needed — to the end. Throughout his life and consistently, in the final moment, Lechoń remained a prisoner of form and mask. We will discuss this topic in the article.

Słowa kluczowe: Jan Lechoń, poezja XX wieku, emigracja, diariusz

Keywords: Jan Lechoń, 20th century poetry, emigration, diaries

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

Lechoń Jan, *Dziennik*, t. 1–3, oprac. R. Loth, Warszawa 1993,

Lechoń Jan, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990.

PRZEDMIOTOWA

Adamczyk Kazimierz, *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków 1994.

Czarnecka Barbara, *Ruchomy na szli wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.

Falkiewicz Andrzej, *Człowiek teatralny*, [w:] *Antropologia widowisk*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 601–609.

Freud Zygmun, *Ego i id*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 194–204.

Freud Zygmun, *Kultura jako źródło cierpienia*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971.

Grimal Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. M. Bronarska, Wrocław 2008.

Kerényi Karl, *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 647–667.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 2017.

Księga gości Jana Lechonia, oprac. B. Dorosz, Toruń 1999.

Maertens Jean-Thiersy, *Maska i lustro. Esej z antropologii odkrycia twarzy*, [w:] *Antropologia widowisk*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 668–682.

Mauss Marcel, *Pojęcie osoby i pojęcie „ja”*, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 186–192.

Twarz — maska — wizerunek, red. K. Bołęba-Bocheńska, M. Błaszowska, Kraków 2018.

Urbańska Monika, „Dobry nekrolog” *Jana Lechonia*, [w:] *Pamięć*, red. M. Urbańska, Łódź 2016, s. 35–44.

Urbańska Monika, *Kręgi izolacji Jana Lechonia*, „SLAVIA časopis pro slovanskou filologii” 2019, t. 88, z. 2, s. 109–126.

Urbańska Monika, *Nieczystość, zazdrość i gniew — otchłanie miłości Jana Lechonia*, [w:] *Literackie i artystyczne konteksty miłości*, red. W. Pawlik-Kwaśniewska, D. Dźwiniel, Toruń 2015, s. 224–239.

Wallis Mieczysław, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, wyd. 2 popr., Warszawa 1973.

Wyśkiel Wojciech, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988.