

Radosław Sioma\*

# Derwid wśród chimer i faunów. O Jacku Malczewskim Jana Lechonia

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.049>

**Streszczenie:** Artykuł jest interpretacją wiersza Jana Lechonia pt. *Jacek Malczewski*. Punktem wyjścia rozważań są aluzje do kultury antycznej – bohaterowie i bohaterki o rodowodzie mitologicznym, przede wszystkim faunowie oraz bliżej nieokreślone postaci kobiece, których pierwowzorem mogły być: chimera, nimfa, harpia, menada. Aluzje tego typu w poezji Lechonia często są zapośredniczone w romantyzmie lub Młodej Polsce. W tym przypadku został nałożony na nie filtr malarstwa Malczewskiego. Postaci faunów odpowiadają w znacznej mierze pierwowzorom antycznym oraz swojemu malarskiemu rodowodowi. Postaci skrzydlatych „jurnych dziewczek” dalekie są od antycznego wzorca, po Malczewskim dziedziczą zaś przede wszystkim seksualny demonizm, są jednak pozbawione monumentalnego erotyzmu kobiet z jego obrazów. Zarówno faunowie, jak i „chimery” pojawiają się w interpretowanym wierszu jako symbole żywiołu libidalnego, także w jego wersji nieheteronormatywnej, skonfrontowanego z cierpiętniczą mitologią narodową czy, mówiąc inaczej, męskocentrycznym dyskursem wzniosłości.

**Słowa kluczowe:** aluzja antyczna, chimera, faun, męskocentryczny dyskurs wzniosłości, (homo)-seksualność

## Derwid among Chimeras and Fauns: On Jan Lechoń's *Jacek Malczewski*

**Abstract:** The article proposes an interpretation of Jan Lechoń's poem *Jacek Malczewski*. The starting point for the poem's analysis are Antique themes – heroes and heroines of mythological origin, primarily fauns and unspecified female characters who might have been modelled upon chimeras, nymphs, harpies, maenads. Such allusions in Lechoń's poetry are often filtered through Romanticism

---

\* Dr hab., historyk literatury, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, badacz literatury polskiej XX wieku. E-mail: sioma@umk.pl.

or the Young Poland literary movement. Here, however, they are filtered by Malczewski's paintings. The characters of fauns largely correspond to their ancient prototypes and their painting original. The winged "lascivious wenches" are far from their ancient original; they primarily inherit Malczewski's sexual demonism, but are devoid of the monumental eroticism attributed to the female figures in his paintings. Both fauns and chimeras in the poem are symbols of the libidinal element, also in its non-heteronormative version, confronted with the martyrologic national mythology or, in other words, the male-centred discourse of the sublime.

**Keywords:** allusion to the Antiquity, chimera, faun, male-centered discourse of the sublime, (homo)-sexuality

## 1.

Związki poezji Jana Lechonia z literaturą antyczną wydają się wynikać z typu wykształcenia czy, szerzej, formacji intelektualnej, do której przynależał i dla której pewna wiedza o kulturze antycznej, o wiele większa, niż przekazują szkoły współczesne, była po prostu czymś oczywistym. Nawiązania i aluzje do literatury czy historii starożytnej Grecji i Rzymu nie mają w jego twórczości zazwyczaj tak rozległego charakteru, jak u Stanisława Wyspiańskiego, Teodora Parnickiego lub Zbigniewa Herberta<sup>1</sup>. Zarazem jednak jest to istotny rys komunikowania się z czytelnikiem, widoczny już w pierwszym zbiorze wierszy tego poety, by wspomnieć jego utwór inicjalny pt. *Herostrates* – istotna składowa intertekstualnej strategii Lechonia. Ten typ aluzji polega przede wszystkim na odwołaniu się do łatwo rozpoznawalnego znaku, na swoistym zabezpieczeniu komunikacji, zarazem skrócie, stanowiącej punkt wyjścia kondensacji znaczenia. Jak na aluzję przystało, mamy tu zazwyczaj do czynienia z właściwą jej podwójnością, wynikającą z charakterystycznej dla tego tropu de- i rekontekstualizacji jakiegoś elementu literackiego, czy to treściowego, czy też formalnego. Natomiast do specyfiki antycznej aluzji Lechoniowskiej należy jej częste za pośrednictwem w epokach poprzednich, przede wszystkim romantyzmie i Młodej Polsce.

Nie bez znaczenia dla niniejszych rozważań jest i to, że znaki i treści antyczne stanowią w poezji Lechonia również składową jego kodu erotycznego, jak np. w *Śmierci* z tomu *Srebrne i czarne*, w niepublikowanym za życia wierszu pod znaczącym tytułem *Hektor z Milo* czy wreszcie w tekście, który będzie przedmiotem dalszych rozważań, czyli w *Jacku Malczewskim* ze zbioru *Karmazynowy poemat*. Pierwszy z wymienionych utworów wyraźnie zresztą wskazuje, jaki antyk interesuje Lechonia – nie klasyczny, Goetheański, ale romantyczny, transgresyjny, Byronowsko-Shelleyowski. Jeszcze inaczej mówiąc – tam gdzie antyk służy ekspresji seksualności, jest siłą rzeczy nie hetero- (Goethe), ale homo- lub przynajmniej biseksualny (Byron, Shelley), a nawet „homoseksualizowany”, jak w przywołanym wyżej połączeniu Hektora i Wenus z Milo (Czarnecka 2013: 173–191).

<sup>1</sup> Na temat tradycji antycznej w poezji skamandrytów zob. Junkiert 2011: 9–21.

W *Jacku Malczewskim* postaci rodem z greckiej mitologii: faunowie i trudne do określenia jurne kobiety ze skrzydłami, może chimery, może menady, w każdym razie odmienne od antycznego pierwowzoru – różnią się także od tych z obrazów Malczewskiego, choć niektóre ich funkcje, przede wszystkim demoniczny erotyzm, ale i związek z naturą, w utworze Lechonia idący w parze z dionizyjską bujnością życia w jego biologicznej postaci, mają w nich swoje źródło. Należy zresztą dodać, że z twórczości Malczewskiego przejści zostają nie tylko fantastyczni bohaterowie wiersza, ale również centralne dla kompozycji przeciwstawienie tego, co libidalne czy seksualne, oraz polskiej symboliki narodowej, wzmocnione przy tym inną opozycją: „Malczewski w malarstwie łączył w sposób niezrównany mit starożytnej Grecji z polskim mitem narodowym” (Grzybkowska 1995: IX). Jedną z podstawowych różnic między ekfrastycznym utworem Lechonia a malarstwem Malczewskiego zdaje się polegać na tym, że obydwaj żywieli u tego ostatniego zazwyczaj zostają w melancholijny sposób pogodzone, w wierszu o nim natomiast przyjmują postać dramatycznego napięcia, zawłaszczenia narodowej świętości przez bezwstydną, odartą z duchowości zmysłowość.

## 2.

W wymienionych wyżej wierszach – *Śmierci*, *Jacku Malczewskim* i *Hektorze z Milo*, aluzje antyczne, przy pomocy których mówi się o seksualności, stanowią zarazem coś w rodzaju symbolicznego uogólnienia z jednej strony, z drugiej, tworzą swoisty metakomentarz, polemikę z tradycją. Ze względu na specyfikę tych emocji, czy, mówiąc inaczej, ze względu na normę intymną, niepozwalającą na ekspresję uczuć homoseksualnych, liryka bezpośrednia nie jest możliwa. Z kolei, co ważne, z powodu tradycjonalizmu czy wręcz konserwatyzmu (także estetycznego) problematyka „niewypowiadalnego pożądanego” (Ritz 1997: 43–60) pojawia się w poezji Lechonia właściwie zawsze albo obok emocji patriotycznych, albo przeżyć o charakterze metafizyczno-religijnym. Jest to o tyle istotne, że jeśli wcześniejsze lektury w ogóle nie dostrzegały problematyki płci i orientacji seksualnej w poezji Lechonia, o tyle ostatnie odczytanie, odsłaniając wreszcie ten wymiar, zupełnie właściwie zapomina o pozostałych. W poświęconej Lechoniowi monografii pt. *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny* Barbara Czarnecka czytała bowiem *Karmazynowy poemat*, jego pierwszy zbiór wierszy z roku 1920, jako skutek sublimacji – „nieseksualnej inwestycji energii seksualnej” (Czarnecka 2013: 71). Jako że warstwę tematyczną *Karmazynowego poematu* stanowi „przetworzona materia historyczna” (Loth 1990: LVII), a w pisarstwie Lechonia badaczka ta nie dostrzegła właściwie motywów erotycznych, dowód na sublimacyjny charakter tego zbioru został przeprowadzony przy pomocy pojęcia uwodzenia, pozwalającego „przetłumaczyć” wyrazistą, dynamiczną i silnie afektywną estetykę tych wierszy<sup>2</sup> – na kategorie seksualne: „*Karmazynowy poemat* całościowo odczytuję jako tekst sublimacji. Ukrywa on wielkie pokłady fascynacji cielesnością, erotycznej przetworzonej w poetycką sugestywność. Jest to »poemat« uwodzącej sublimacji, u źródeł której leży niewyraźność homoseksualnego pożądanego” (Czarnecka 2013: 77). Przy takim podejściu utwory zawarte

<sup>2</sup> „[...] patos języka, feeria teatralnych scen, sytuacji, gestów, gęstość, nadmierność poetyckiej narracji, podniosłość tego, o czym się mówi” (Czarnecka 2013: 77).

w tym zbiorze byłyby efektem dość prostego „zastąpienia” – uwodzenia erotycznego uwodzeniem estetycznym:

W fantazmatycznej heteroseksualnej rzeczywistości kobiety uwodzą mężczyzn, mężczyźni uwodzą kobiety. Skrywana homoseksualność musi inaczej rozdysponować „sztukę uwodzenia”, której źródłem jest pożądanie. Być w roli artysty „sublimującego”, to często uwodzić – niejako „zamiast” – jedynie tym, co może być ujawnione, ale wyrażać przy tym całą skalę namiętności (ibid.: 71).

Abstrahując w tym miejscu od pytania, na ile rzeczywistość tego zbioru ma charakter seksualnego fantazmatu, na ile zaś tworzą ją fantazmaty zbiorowe (narodowe mity), powiedzmy jedynie, że wywód Czarneckiej skutkuje przypisaniem *Karmazynowego poematu* poetyce campu. Wzięcie pod uwagę w przypadku homoseksualnego poety napięcia między „milczeniem i potrzebą mówienia” (ibid.: 55) wydaje się jak najbardziej oczywiste, trudno jednak pozbyć się wrażenia, że orzekanie o sublimacyjnym charakterze całego zbioru, jak i jego końcowa poetologiczna klasyfikacja, możliwa jest za sprawą redukcjonistycznego uogólnienia, mimo niewątpliwej odkrywczosci i słuszności wielu tez, podobnego w swej totalności do lektur wcześniejszych, nieuwzględniających cielesno-seksualnego wymiaru zbioru.

Przypuszczenie powyższe jest możliwe dzięki kilku okolicznościom. Po pierwsze – pominięciu tych tekstów, które w mniejszym stopniu pozwalają mówić tak o sublimacji, jak i campie (*Herostrates*, a nade wszystko całkowicie przemilczany w rozważaniach Czarneckiej *Polonez artyleryjski*). Po drugie – marginalizacji zawsze ważnej dla Lechonia, nie tylko w tym zbiorze i nie tylko w pisarskiej twórczości, problematyki wspólnotowej, narodowo-martyrologicznej, niepodległościowej, w jej tradycyjnej, wzniosłej postaci<sup>3</sup>, problematyki – dodajmy – pojawiającej się i bez sublimacyjnie wyrażanego „niewypowiadalnego pożądania”. Czarnecka mówi tu o patriotyzmie historycznym czy erotycznym (ibid.: 78). Abstrahując od ewentualnej historyczności (hipoteza taka warta byłaby uzasadnienia) zwróćmy uwagę, że uwzględnienie obydwu istotnych składowych twórczości Lechonia, wspólnotowej i intymnej – problematyka pseudonimowanej homoseksualnej rozkoszy ujmowana w kontekście metafizycznym będzie dominować w następnych tomie – pozwala mówić o próbie przemycenia czy pseudonimowania z jednej strony, z drugiej o nobilitacji homoseksualnej zmysłowości w męskocentrycznym dyskursie wzniosłości (Bourdieu 2004: 63–67)<sup>4</sup>. Słowo „nobilitacja” jest o tyle właściwe, że *Karmazynowy poemat* to afirmatywno-krytyczna kontynuacja tradycji szlacheckiej, co zapowiada już tytuł tego zbioru.

### 3.

W wierszu Lechonia występują dwa rodzaje postaci o rodowodzie antycznym. Najbardziej jednoznaczna, także w ocenie, wydaje się tu rola faunów. Imię tego jednego z najstarszych bóstw rzymskich pochodzi od słowa *faveo* – „sprzyjać, być przychylnym” i pierwotnie był

<sup>3</sup> Zob. np. Opacki 1966: 439–484; Opacki 1984: 400–416.

<sup>4</sup> Podrozdział *Męskość jako szlachetność*.

faun opiekunem pasterzy i trzód, co ułatwiło jego utożsamienie z arkadyjskim bogiem Panem. W epoce klasycznej fauny są istotami leśnymi i polnymi, i jak greccy satyrowie towarzyszą pasterzom. Właśnie do satyrów upodabnia ich dwoista natura, pół męska, pół koźła, bowiem i jedni, i drudzy mieli rogi oraz kopyta zamiast stóp (Grimal 1990: 98)<sup>5</sup>. Jak zauważa Grzegorz Igliński,

modernizm dokonał jakiejś rehabilitacji Fauna, który z pośledniego bóstwa rzymskiej mitologii, boga pól i lasów, opiekuna pasterzy i rolników, miłośnika nimf stał się albo synonimem prawdziwego artysty o idealistycznych skłonnościach, zmagającego się z pięknem, albo awansował do roli boga życia – miłości i śmierci, zaczął wyobrażać energię i wolę życiową, ruch, dynamikę, zmienność – ducha natury, który nie uznaje żadnych stałych, niezmiennych granic. Blisko już stąd do witalistycznych koncepcji Jeana Marie Guyau, Friedricha Nietzschego i Henri Bergsona. Świadectwem tego „uwznioślenia” Fauna, nadania mu większego niż dotąd znaczenia, jest szkic Antoniego Langego, gdzie nazywa się go „wcieleniem bezimiennej postaci bóstwa wszechistnienia”, czyli Pantheosem (Igliński 2012: 72–73)<sup>6</sup>.

Lechoń zdaje się łączyć obydwie tradycje, rzymską, w jej łagodnej postaci, bóstwa *qui favet* („które sprzyja”), z modernistyczną: z symbolicznym ujęciem fauna jako reprezentanta natury, jej dynamizmu. Odpowiada to takim obrazom Malczewskiego, jak: *Umizgi fauna* (1900), *Ślepy faun prowadzony przez dzieci* (1910), *Zamyślony satyr* (1910), *Satyr i modelka* (1913), *Kobieta z faunem (Pokusa)* (1918). „Fauny Malczewskiego reprezentują zmysłową zwierzęcą dosadność w charakterystyce twarzy i ciała. Ale często artysta obdarza je humorem, nierzadko ironią” (Grzybkowska 1995: 33). Ten rys pewnego „zeswojszczenia” fauna widać i w wierszu Lechoń, nie ma w nim natomiast odwołań do portretów i autoportretów wykorzystujących tę postać, takich jak *Leon Wyczółkowski i Ignacy Maciejowski-Sewer jako fauny* (1887) czy *Autoportret z faunami* (1903). Pewnego tonu biograficznego, a jeszcze pewniej autotematycznego, wyrażonego oczywiście w zakamuflowany, symboliczny sposób, nie da się jednak wykluczyć, jednakże symbolika fauniczna jest nie tylko jednym z lejtymotywów malarstwa Malczewskiego, ale też przyjmuje o wiele bardziej skomplikowaną semantycznie postać niż w wierszu Lechoń<sup>7</sup>.

W *Jaku Malczewskim* faunowie pojawiają się trzykrotnie. Po raz pierwszy, gdy bohater liryczny zamyka okna, przez które „wkrada się” do wnętrza jego domu cykanie świerszczy o świcie, „srebrzyste skrzydło jurnej dziewczuchy” i „faun, obrośły, głupi, co bajki mi gada”. Po raz drugi, gdy wiodą do wspomnianego domu przybywającego z zesłania Derwida (rodem z utworu Słowackiego), tupiąc przy tym, trzaskając z kopyta i „tarasząc” trawę. Ten na wpół dionizyjski korowód postaci męskich może oznaczać, że faunom przypada nie tylko udział w rozwiązłości świata, ale że ich aintelektualny witalizm ma swój dolorystyczny wymiar. Trzecie (w kolejności drugie) pojawienie się tej postaci jest najbardziej zaskakujące,

<sup>5</sup> Hasło „FAUNUS”. Tłum. M. Bronarska.

<sup>6</sup> Igliński przywołuje szkic Langego pt. *Amor i faun* (A. Lange, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Kraków 1912).

<sup>7</sup> Poza wymienionymi już są to m.in. *Sztuka w zaścianku* (1896), *Dzieje piosenki* (1899), *Bajki I* (tryptyk, część dolna, 1902), *Bajki II* (tryptyk, część górna, 1902), *Nieznana nuta. Portret Stanisław Bryniarskiego* (1902), *Prawo* (tryptyk *Prawo, Ojczyzna, Sztuka*, 1903), *Rycerz, faun i śmierć* (1903), *Portret żony z dwoma faunami* (1905), tryptyk *Autoportret z faunami* (1906), *Autoportret z dziewczyną i faunikiem* (1906). Ta „nadobecność” faunów w malarstwie Malczewskiego dała asumpt do karykatury Leona Wyczółkowskiego pt. *Faun i nimfy* (1897). Igliński 2012: 89. Nie mniej rzadkie są tego typu postaci kobiece.

gdyż faun stanowi tu wcielenie postaci kobiecych – jurnych, skrzydlatych dziewczek, jak raz zostają nazwane, czy dziewuch, jak się mówi o nich innym razem.

Srebrzyste mają skrzydła, kąpane w zórz tęczach,  
Nabrzmiałe mlekiem piersi i jurną pogodą,  
W południa ciche, letnie, po łąkach tan wiodą,  
Wirując lekko, sennie w ogromnych obręczach.  
Przychodzą do mnie latem przez okna otwarte,  
Popsutych koła młynów ruszają z chichotem,  
Muskają twarz mi skrzydłem i włosów swych złotem,  
Z żołnierzy szydząc moich stawianych na wartę.  
Parobków przewalają leniwych po łąkach,  
Spętane kare konie roznoszą pastwiskiem,  
Do dziewuch, starych faunów rozśmieją się pyskiem,  
Umilkną, zasłuchane w podniebnych skowronkach.

(Lechoń 1990: 10, podkreśl. R. S.)

Lechoń nie pozostawia wątpliwości, że mowa o młodych postaciach kobiecych, nazywanych albo „dziewkami”, albo „dziewuchami”, choć zarazem także (pół?)-zwierzęcych, ciągle jednak tych samych, w których w jakiś sposób (nie mówi się, na czym polega ta transformacja czy transgresja) ludzka część zmienia (w całości? tylko częściowo, na „pysku”?) swoją płęć. Jeżeli w przypadku faunów sprawa jest dość prosta, to rodowód postaci kobiecych okazuje się o wiele mniej jasny. Lechoniowa postać nie jest ani chimerą, ani harpią, ani rusalką, ani menadą, choć każdą z nich po trosze przypomina. Jest też o wiele bardziej odległa od którejkolwiek z antycznych poprzedniczek niż faunowie i jej rodowodu należy szukać w obrazach Malczewskiego i wyobraźni poety. Powiedzmy więc, że jurna dziewucha Lechonia przypomina rusalki, chimery czy nawet Meduzę Malczewskiego, ale w przeciwieństwie do nich jest pozbawiona rysu wzniosłego, na co wskazują przytaczane już wgardliwe określenia „dziewucha” czy „dziewka”. Dostrzeżenie analogii z kulturą antyczną w przypadku tej, a właściwie tych postaci, byłoby niemożliwe bez kontekstu malarstwa Malczewskiego. Ich zwierzęcy aspekt podkreślają jedynie skrzydła, Lechoń czyni z nich niespokojne, psotne uosobienia seksualnego pożądania, płodności, irracjonalności instynktu życia.

#### 4.

W książce o twórczości Jacka Malczewskiego Kazimierz Wyka nazwał Lechonia „poetą specjalnie uwrażliwionym na tradycję narodową, a także na jej najmłodszy pokład młodopolski” (Wyka 1971: 159). Wydaje się, że autor *Srebrnego i czarnego* w swoim pierwszym zbiorze, podobnie jak Żeromski we wcześniejszej o zaledwie osiem lat *Wiernej rzece*, a z oczywistych względów w sposób o wiele bardziej zakamuflowany – poetycko stawia w obrębie męskocentrycznego dyskursu problem nowego obywatelstwa płci (Lister 2008: 25–39; Ostolski 2008), reinterpretując mit heroiczny w jego żołnierskiej i, dodatkowo, artystowskiej odmianie, przełamując jednak heteronormatywizm charakterystyczny dla au-

tora *Dziejów grzechu* (choć nie – męskocentryzm). Obydwaj zresztą, Żeromski w swojej powieści, Lechoń w zbiorze wierszy, w obrębie mitu heroicznego, dokonują afektywnego połączenia cierpienia i rozkoszy. Obydwaj też za punkt wyjścia przyjmują militarną mitologię Polski szlacheckiej. Na rzecz takiej lektury, tzn. jak najpoważniej traktującej problematykę narodową u Lechonia, przemawia także swoista mizoginia tej poezji, skutkująca brakiem lub negatywnymi konterfektami kobiet w jej obrębie (Czarnecka 2013: 141–171)<sup>8</sup>. Pisarstwo Lechonia znakomicie pokazuje, jak niewiele znaczy w tradycjonalistycznym światopoglądzie kobiecość, o ile tylko nie ma w nim heteroseksualnego pożądania. Jeśli Lechoń jest do pewnego stopnia nowoczesny w renegotjowaniu mitu heroicznego i upominaniu się o cielesność i zmysłowość homoseksualną, to jest zarazem regresywny w marginalizowaniu odmienności kobiecej, zazwyczaj waloryzowanej przez niego negatywnie<sup>9</sup>.

Mówiąc najogólniej – Lechoń zdaje się poetą o wiele bardziej skomplikowanym, niż chciałyby to widzieć obydwaj wspomniane wcześniej ujęcia. Jego poezja patriotyczna, wyrazista emocjonalnie, jest pozbawiona zarazem oczywistości i jednowymiarowości semantycznej właściwej tej odmianie liryki, nie tylko ze względu na sublimacyjne maskowanie problematyki seksualnej, ale i na próbę połączenia tradycjonalistycznego, męskocentrycznego i ekskluzywnego rozumienia obywatelstwa płci, z figurami przez tradycję właśnie wykluczonej czy zakazanej miłości homoseksualnej, wyrażanej zazwyczaj w sposób dalece zawoalowany. Autor *Lutni po Bekwarku* to poeta dramatu, który rozgrywa się między dwiema sferami życia, dwoma kodami kulturowymi, dwiema wielkimi namiętnościami, czy – by nazwać rzecz aluzją do jednego z jego wierszy – dwiema miłościami, nadal nierzadko uchodzącymi za niemożliwe do pogodzenia skrajności; dramatu wykluczenia, który przyjmował niekiedy bardzo burzliwą postać, by wreszcie zakończyć się samobójczym skokiem z wieżowca w Nowym Jorku w 1956 roku.

## 5.

Fakt, iż w *Karmazynowym poemacie* znajduje się wiersz Jacek Malczewski, to kolejna okoliczność, która nie pozwala potraktować tego zbioru jedynie jako sublimacyjnej ekspresji problematyki seksualnej. Jest to utwór, który wspomniany wyżej dramat Lechonia przedstawia w symbolicznej (fantazmatycznej) formie, stanowiąc zarazem swoisty komentarz do całego zbioru i jakby zapowiadając ostatnim wersem tragiczny koniec życia poety. O tym mini-poemacie pisał Lechoń w *Dzienniku*: „Akurat wczoraj czytałem Jacka Malczewskiego i dziwię się, że go Jacek nie rozumiał. I myślę, że go podszedł naprawdę, że w tym wierszu

<sup>8</sup> Rozdz. *Kreacje kobiecości (w przedemancypacyjnej narracji homotekstualnej)*.

<sup>9</sup> Joanna Kisiel „żeńskiemu elementowi świata” przypisuje działanie usypiające (Kisiel 2001: 87–88). Wydaje się jednak, że kobiecość, reprezentująca seksualny witalizm, jest dynamiczna, żywa, zaś zamieranie, martwota cechuje przede wszystkim „wnętrze”, dom, który ma się odrodzić – nie w biologicznym, lecz duchowym sensie. Te dwa rodzaje życia są od siebie, zgodnie z „paradygmatem” idealistycznym, od którego Lechoń jest zależny, nie tylko oddzielone, ale i sobie przeciwstawne. Zarazem widać naruszenie heteronormatywnego podziału ról, gdyż to, co kobiece, biologiczne, seksualne, zaczyna dominować nad męską duchowością, zawłaszczając ją. *Jacek Malczewski* jest więc też świadectwem kryzysu tradycyjnego dualizmu ciała i ducha, co samo w sobie byłoby postmłodopolskie, u Lechonia jednak ma to wyraźne podłoże biograficzne i jest zarazem objawem kryzysu heteronormatywnego dualizmu płciowego.

jest przełożona na rymy poezja cyklów sybirskich i kuszeń artysty” (Lechoń 1993: 188)<sup>10</sup>. Jednakże właśnie w *Jacku Malczewskim* to, co seksualne, zostaje w znacznej mierze odsłonięte, nie przywdziewa kostiumu narodowego mitu, ale sytuuje się w opozycji do niego.

Napięcie między tymi dwiema sferami wyobraźni – mitologii narodowej w jej martyrologicznej, sybirackiej postaci, oraz seksualnej w przeważającej mierze witalności – organizuje dramaturgię wiersza. Jego niezbyt skomplikowana fabuła koncentruje się wokół przybycia z wygnania gospodarza domu, postaci rodem z twórczości Słowackiego – Derwida, który, jak się domyślamy pod koniec, zostaje uwiedziony przez dziewczkę-chimerę-rusałkę (to jedyna, podkreślmy, w zbiorze scena uwodzenia *sensu stricto*, uwodzenia fikcyjnego)<sup>11</sup>. Mowa wprawdzie tylko o pocałunkach, jednak ostrzeżenia ze strony „ja” lirycznego przed nienazwanym niebezpieczeństwem każą je postrzegać jako symboliczny wyraz czegoś, co nie mogło być wyrażone wprost, nie tylko zresztą z obyczajowych powodów. Zakończenie, zwłaszcza ostatni wers, przekonuje czytelnika, że ma do czynienia z wielkim nieszczęściem. Epicka opisowość i obrazowy dramatyzm wiersza każą zapytać o jego liryzm, o to, czy mamy do czynienia jedynie ze swoistą ekfrazą, pełną aluzji do dzieł autora *Błędne koło* interpretacją jego twórczości<sup>12</sup>, czy też – jak przystało na udratyzowaną lirykę roli – należy również rozważyć ukrytą treść „osobistą”.

## 6.

Jak stwierdzono, zostają ze sobą skonfrontowane mit sybiracki i zmysłowa, żywiołowa seksualność uosobiona postacią dziewczki-chimery-rusałki i, w mniejszym stopniu, starego fauna. Wszystkie te elementy są zapożyczone przede wszystkim z malarstwa Malczewskiego, podobieństw do niego można się też doszukiwać w konstrukcji wyzwolonej, żywiołowej natury. *Jacek Malczewski* jest jedynym tekstem w tomie, który pozwala stosować coś więcej niż argument z campowej poetyki na rzecz ewentualnego „wątku” homoseksualnego w tym zbiorze, zarazem bez marginalizowania jego patriotycznej problematyki. Jednym z najważniejszych argumentów na rzecz takiej lektury staje się swoista transgresywność faunów, a właściwie chimer. Samo posłużenie się fantastycznymi postaciami antycznymi jest znaczące, choć wynika z postmłodopolskiego rysu wczesnej poezji Lechońa. Wiersz rozpoczyna

<sup>10</sup> Zapis z 17 sierpnia 1953 roku. Zacytowany fragment poprzedza, pod tą samą datą, uwaga: „Rafał Malczewski pisze mi: »Pamiętam jak Ojciec cieszył się Pana wierszem z *Karmazynowego poematu*. Nic nie rozumiem, mówił, ale co za piękny wiersz. Kto jest ten Lechoń? Nikt mnie tak nie podszedł, mówił, każąc sobie czytać wiele razy»”.

<sup>11</sup> Można by zresztą zapytać, czy Lechoń jest bardziej uwodzący nie tylko niż Iwaszkiewicz i Czechowicz, ale i np. Leśmian, Schulz, Tuwim?

<sup>12</sup> Marcin Leszczyński, wskazując szereg nawiązań do malarstwa Jacka Malczewskiego w wierszu Lechońa, stwierdzał zarazem: „Niemożliwe jest jednoznaczne wskazanie konkretnych obrazów, na kanwie których poeta stworzył swój wiersz – można jedynie pokusić się o odszukiwanie cykli malarskich, z których niektóre obrazy, motywy mogły wpłynąć na kształt utworu (oczywiście, musiały one powstać przed 1918 rokiem – datą pierwodruku *Jacka Malczewskiego* w »Pro Arte et Studio«” (Leszczyński 2003: 38). Leszczyński wskazuje m.in. następujące obrazy: *Z powrotem* (1898), *Powrót* (1911), *Powrót* (1914), *Harfiarze z Lilli Wenedy* (1878), *Derwid* (1902), *Spłoszony koń* (1899), *Melancholia* (1894), *Błędne koło* (1895–1897), *Harpia we śnie* (1907) i in. Sądzę, że warto wymienić jeszcze przynajmniej jeden obraz Malczewskiego, mianowicie *Polonię. Pożegnanie Orfeusza z Eurydyką* z roku 1914, w której upostaciowana na wpół nagimi, młodymi ciałami kobiety i mężczyzny erotyczność dominuje kompozycyjnie nad wątkiem patriotycznym, reprezentowanym przez stojącego z tyłu i zasłoniętego przez te postacie żołnierza.



się opisem tych niedookreślonych postaci kobiecych (zajmuje pierwsze 16 wersów z 56). Już u Malczewskiego były one bardziej tworem wyobraźni artysty niż odwzorowaniem antycznego prototypu, służąc m.in. wyrażeniu dwoistości energii libidinalnej, zarówno jej jasnego, jak i mrocznego aspektu. Lechoniowe jurne dziewczki przypominają bohaterki obrazów Malczewskiego już zaledwie swymi skrzydłami, raz srebrnymi, kiedy indziej tęczo sennymi, oraz jakąś irracjonalną, nieoswajalną dynamiką, zdającą się stanowić odpowiednik fatalistycznej siły malarskich chimer-harpii Malczewskiego, której zewnętrznym wyrazem są nie tylko monstrialne, zakończone pazurami kocie łapy, ale również monumentalna, pełna mocy kobieca cielesność. Taka dziewczka-chimera, ku rozpaczy bohatera i podmiotu lirycznego, uwodzi, całuje w zakończeniu wiersza przybywającego Derwida. Wspomniany transgresyjny rys tych niewymienionych z imienia kobiecych postaci – „bezwstydną jurna dziewczka” pojawi się dopiero pod koniec – staje się widoczny w wersie 11, gdy mówi się, że te skrzydlate kobiety – „do dziewuch, starych faunów rozśmieją się pyskiem”. Ich płęć rozpoznajemy już w pierwszym wersie po „nabrzmiałych mlekiem piersiach”, jednak, zachowując heteroseksualny dualizm, na androgyniczną modłę łączy się ona na moment, a właściwie przemienia w „byt” odmienny co do płci i wieku – w starego fauna. Czy możliwość zmiany płci dana jest tylko skrzydlatym dziewczkom, czy też potrafią to również faunowie, pozostaje niedookreślone. W każdym razie, gdy faunowie wiodą w dom przybysza-gospodarza Derwida, uwodzi go „Bezmyślna, jurna dziewczka, bezwstydnie odkryta” i „Tęczami sennych skrzydeł po czole go muska, / Do ust mu lepkie wargi przykładają czerwone”. To o niej, jak się zdaje, mówi się wers wcześniej, ostrzegając powracającego zesłańca: „Derwidzie! Hej! Derwidzie! Złe czeka nad wodą” (Lechoń 1990: 12). Wydaje się, że wywiedziona z mitologii starożytnej fantastyczność tego wiersza nie pozwala na rozróżnienie płci biologicznej i kulturowej, tym niemniej płciowa niejednorodność Lechoniowej chimery ma również aspekt seksualnej transgresyjności, polegającej na maskulinizowaniu tej postaci (a nie na odwrót – na feminizowaniu fauna, który jest tu postacią waloryzowaną jeśli nie pozytywnie, to na pewno lepiej niż kobiece chimery).

## 7.

Niejasna tożsamość nie jest cechą jedynie postaci fantastycznych z mitologii greckiej i okazuje się właściwa również podmiotowi-bohaterowi lirycznemu tego utworu. Zamykający okna, by do wnętrza nie dostało się „cykanie szarych świerszczów”, bajanie fauna i „srebrzyste skrzydło jurnej<sup>13</sup> dziewuchy o świcie” (która notabene na początku poematu tym skrzydłem i złotym włosem muska mu, podobnie jak na końcu Derwidowi, twarz), bohater wiersza jakby był i nie był zarazem gospodarzem swego „niegościnnego domu”, strojonego na święto:

Jak moja skąpa chata, gdzie w kątach się smuci  
Swoją brud i swoja podłość, a ściany powleka

<sup>13</sup> Epitet ten ewidentnie łączy się w utworze Lechonia z kobiecością. Raz jest to „jurna dziewczka”, raz „dziewucha”, kiedy indziej – jurna pogoda, którą wraz z mlekiem nabrzmiały są piersi.

Grzech wielki malowany narodu i czeka  
Dom pusty gospodarza, co kiedyś powróci.  
(Lechoń 1990: 11)

Jak teraz do tego domu ma powrócić oczekiwany Derwid-gospodarz, tak wcześniej do jego wnętrza przez okno dostawały się poza odgłosami natury i bajaniem faunów – „chimeryczne” dziewczki. Ale też ten, kto w tym domu mieszka, a przynajmniej sprząta go i stroi na przyjście Derwida, mówi o sobie po zapowiedzi porozgania motyli, ptaków i żuków:

Niech cicho będzie u mnie. Tę ciszę przynoszę,  
Mój ból, chorobę w polskich nabytą podróżach.  
(ibid.)

Jeżeli jednak przestrzeń domu czytać jako figurę „ja”, jego „wnętrza” (a w swej specyfice, jak się podkreśla, dom ten jest rzadkością)<sup>14</sup>, to co znaczy, że to „ja” pozbawione jest gospodarza, czyli Derwida-zesłańca, lub to, że w jego obrębie od czasu do czasu znajdują się kobiece postaci, zaś przybysz, o którym mówi się nawet: „Król idzie” (ibid.: 12), dopiero do niego powraca? Zarazem ten, który „mówi”, zna polskie podróże, jak powracający Derwid. Jeśli niedookreślone pozostają dziewczki-chimery, będące aluzyjnym pogłosem pierwowzoru antycznego, i jeśli niejasna jest tożsamość „ja” lirycznego, to nie mniejszą zagadką zdaje się stanowić ostatni wers utworu. Zacytujmy go wraz z kilkoma poprzednimi:

Hej słyszę! Już w ogrodzie otrąca wiatr liście,  
I Derwid idzie ślepy, wrócony Ojczyźnie.  
Po drodze tupią fauny, trzaskają z kopyta,  
Tarasą miękką trawę i gościa w dom wiodą.  
Derwidzie! Hej! Derwidzie! Złe czeka nad wodą.  
Bezmyślna, jurna dziewczka, bezwstydnie odkryta,  
Tęczami sennych skrzydeł po czole go muska,  
Do ust mu lepkie wargi przykłada czerwone.  
Hej! Młyny! Idą młyny – i woda w nich pluska.  
-----  
Na dzień dla żywych, dla mnie – na wszystko skończone.  
(ibid.)

Jeżeli więc za oczywisty uznać symboliczny dramat zmagania triumfującej w swej bujności witalistycznej natury, uosobionej atrakcyjną w swej jurności, obrzydliwą w rozpuszczeniu dziewczką i starym faunem, z mitem martyrologicznym, reprezentowanym męską, militarną (Derwid powraca w żołnierskim płaszczu) ofiarą, to i tak nasuwa się pytanie, skąd w ostatnim wersie podział na żywych i martwego oraz odpowiadające im dzień i – kolejna zagadka – nie noc, lecz niejasne „wszystko”. (Czy można z tego wersu wnioskować, że to, co jest skończone dla żywych „na dzień” – a co eliptycznie znika z tego zdania – nie jest dla nich skończone „na noc”)? Oczywiście, jest coś „świętokradczego” w tym połączeniu seksualnej, biologicznej, rozrodczej, pozbawionej więc duchowego wymiaru, ale też wprzęgniętej w cykl przemian i przemijalności natury cielesności, i martyrologicznej duchowości

<sup>14</sup> W tym miejscu wiersz Lechonia przypominałby „egocentryczne” portrety Malczewskiego.

ofiarniej, zetknięcia ciała bolesnego i ciała rozkoszy. Na młodopolską modłę Lechoń przełamuje rozdzielanie ofiarniczej wspólnotowości i erotycznej intymności, wyrażone może najlepiej Mickiewiczowskim *Gustavus obiit, natus est Conradus*. Już w samym połączeniu tych dwóch sfer, do całkiem niedawna zupełnie od siebie oddzielonych, w triumfie tego biologicznego czy instynktownego, wypieranego wcześniej witalizmu, nad na cierpiętniczą modłę wyobrażanym duchem wspólnoty jest coś bluźnierczego. Ta niejednorodność, jak u Malczewskiego, wspiera się na eklektyzmie źródeł i tradycji, niekiedy uznawanych za sprzeczne – klasycznej i romantycznej. Z tą różnicą, że u Lechonia rozpoczyna się już osłabianie, ciągle w jego obrębie, dominacyjnego dyskursu heteronormatywnego. Zarazem to, co niskie, zgodnie z tradycjonalistycznym rozumieniem ról płciowych, jest reprezentowane przez chutliwą kobietę, wzniosłość uosabia cierpiący za ojczyznę, składający dla niej ofiarę ze swego życia i szczęścia mężczyzna. Ten esencjalistyczny i heteronormatywny dualizm płci, w którym to, co kobiece, jest ewidentnie gorsze, niższe, przewycięża się nie tylko figurami płciowej transgresji, ale i swoistą, jakby mimowolną (sublimacyjną) – mimo ewidentnej negatywnej waloryzacji przez „ja” liryczne – atrakcyjnością „żywiolu” seksualnego, któremu w tekście Lechonia nie może się oprzeć nawet martyrologiczna tradycja.

Zderzenie tych dwóch „mitów”, fantazmatów, zespołów wyobrażeń – wspólnotowego (zarazem męskocentrycznego, wzniosłego) i intymnego (niskiego, „kobiecego”), w jego nowoczesnej, seksualnej, w tym również homoseksualnej postaci, organizuje centralne napięcie twórczości Lechonia. W *Jacku Malczewskim* poeta opowiada o tym prawie wprost. Jeśli zatem Lechoń sam wyraźnie sugerował ekfrastyczny w stosunku do całej twórczości Malczewskiego charakter swojego wiersza, to trzeba dodać, że tym razem wybrał twórcę i wątki, które znakomicie odpowiadały jednemu z najważniejszych jego dramatów, który ostatecznie doprowadził go do samobójczej śmierci. *Karmazynowy poemat* zyskuje zresztą wiele na znaczeniu, gdy jego wątki artystowskie czytać jako komentarze autotematyczne i biograficzne. Do takiej lektury zapraszają na pewno *Duch na seansie*, *Herostrates*, *Mochnacki*, *Pani Słowacka*, a przede wszystkim *Jacek Malczewski*.

Modernistyczne, sięgające Młodej Polski, połączenie języka wzniosłości w jego martyrologicznej odmianie z problematyką witalistyczną, z uwzględnieniem sfery popędowo-seksualnej, sfery, by rzec po młodopolsku właśnie, „chuci”, uosabianej figurami z mitologii greckiej, dokonuje się przede wszystkim w obrębie tradycyjnego, by nie rzec, tradycjonalistycznego kodu, bez nowoczesnych akcesoriów, z których korzystali poeci awangardy. Nie oznacza to jednak wtórności czy epigonizmu, nawrót do (neo)romantycznej transgresyjności w przypadku Lechonia skutkuje bowiem postawieniem pytań o wspólnotę, w jej nowej, uwzględniającej homoseksualność postaci. Osobną sprawą jest to, na ile Lechoń maskuje się przy pomocy problematyki narodowej czy, mówiąc inaczej, sublimuje w niej i w nią sferę popędową, bo nie sposób tej możliwości odrzucić, na ile zaś jako jeden z pierwszych w nowoczesny sposób stawia problem obywatelstwa płci – przy całej zachowawczej regresywności neoromantycznego męskocentryzmu w jego wydaniu<sup>15</sup>. *Jacek Malczewski* jest natomiast znakomitym przykładem wielowątkowości czy wielowymiarowości tekstów Lechonia, któ-

<sup>15</sup> O wiele mniej zachowawczy jest tu Józef Czechowicz, w twórczości którego również łączą się ze sobą homoseksualna erotyczność i problematyka wspólnotowa. Co ciekawe, i tutaj nie są one przez badaczy rozważane łącznie. Zresztą, problematyka emocji wspólnotowych i zbiorowych oraz kwestia związku z narodem bywa dość rzadko poruszana i w tej chwili nie przypominam sobie opracowań, które omawiałyby jej postać u Czechowicza. Zarówno Lechoń, jak i Czechowicz mogą być też rozpatrywani jako poeci nowej religijności, w twórczości któ-

rych emotywno-estetyczna wyrazistość zdaje się przesłaniać ich skomplikowaną i, można odnieść wrażenie, ciągle niedocenianą grę znaczeń. Osadzony silnie w tradycji, tak klasycznej, jak i modernistyczno-romantycznej, kontynuuje, ale i modyfikuje jej wątki, na ich podstawie tworzy nowe, niewypowiedziane wcześniej znaczenia.

## Bibliografia

- Bourdieu, Pierre 2004. *Męska dominacja*. Tłum. Lucyna Kopciwicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Czarnecka, Barbara 2013. *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Grimal, Pierre 1990. *Słownik mitologii greckiej rzymskiej*. Red. Jerzy Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Grzybkowska, Teresa 1995. „Mitologia Malczewskiego”. W: Teresa Grzybkowska (oprac.). *Mitologia Malczewskiego. Katalog wystawy*. Kraków: Muzeum Czartoryskich w Krakowie.
- Igliński, Grzegorz 2012. „W modnym kostiumie fauna. Postacie ‘fauniczne’ w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 5(47): 69–99.
- Junkiert, Maciej 2011. „Wzgardzony korowód Dionizosa. Wokół badań Tadeusza Sinki nad recepcją antyku w twórczości skamandrytów”. W: Włodzimierz Appel (red.). *Meandry skamandrytów*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kisiel, Joanna 2001. *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lechoń, Jan 1990. *Poezja*. Oprac. Roman Loth. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- 1993. *Dziennik*. T. 3. Oprac. Roman Loth. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leszczyński, Marcin 2003. „Jacek Malczewski Jana Lechonia na tle malarstwa Malczewskiego”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LIX – Nauki Humanistyczno-Społeczne* 59: 37–53.
- Lister, Ruth 2008. „Od intymności do globalności: refleksje nad płciowym wymiarem obywatelstwa”. Tłum. Monika Michnowicz. W: Elżbieta H. Oleksy (red.). *Tożsamość i obywatelstwo w społeczeństwie wielokulturowym*. Warszawa: PWN.
- Loth, Roman 1990. „Wstęp”. W: Jan Lechoń. *Poezje*. Oprac. Roman Loth. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Opacki, Ireneusz 1966. „Wokół Karmazynowego poematu Jana Lechonia”. *Pamiętnik Literacki* 4 (57): 439–483.
- 1984. „Spór o realia Piłsudskiego Jana Lechonia”. *Pamiętnik Literacki* 3 (75): 400–416.
- Ostolski, Adam 2008. *Obywatelstwo płci* [rec. *Tożsamość i obywatelstwo w społeczeństwie wielokulturowym*]. <https://lewica.pl/?id=17324&tytul=Ostolski:-Obywatelstwo-p%B3ci> [24.06.2017].
- Ritz, German 1997. „Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji”. *Teksty Drugie* 3 (45): 43–60.
- Wyka, Kazimierz 1971. *Thanatos i polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.