

JADWIGA JEŹCZ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

„OI POSĄGU KOMANDORA, WEJDŹ NARESZCIE ZA MÓJ PRÓG!” – UWAGI NA TEMAT „DON JUANA” JANA LECHONIA

„To brechty, by z grobu ktoś ruszyć się mógł” – stwierdził kategorycznie Ambrozjus, bohater opowiadania Aleksieja Tołstoja¹, z czym don Juan, niestrudzenie opisywany przez kolejnych autorów, byłby gotów się zgodzić. Nie był to nowy rys w charakterze „Zwodziciela”; już w wieku XVII, czyli od momentu narodzin udramatyzowanej wersji opowieści², przejawiał on równie ostentacyjną ignorancję i pogardę w stosunku do spraw ostatecznych. U Moliera do końca odrzucał łaskę i miłosierdzie Boga; u Tirsa de Moliny, płonąc w ogniu piekielnym, niespodziewanie zaczął błagać o możliwość wyspowiadania się. Niemniej, mimo tej pozornie istotnej różnicy, w jednym i drugim dramacie don Juan już poprzez wcześniejszy fakt zaproszenia figury nagrobnej (a przy tym ofiary własnej zbrodni) na wieczerzę zuchwale rzucił wyzwanie Bogu. Sprowokowany, obrażony posąg – uosobienie odwiecznej sprawiedliwości, podjął wyzwanie i przybył na ucztę, udowadniając tym samym, że poglądy wygłaszane z taką pewnością przez Zwodziciela (i dwa stulecia później przez Ambrozjusia) nie miały oparcia w rzeczywistości.

Dzieje don Juana jeszcze w wiekach XIX i XX stanowiły źródło fascynacji i inspiracji poetów. W *Kwiatkach zła* Charles'a Baudelaire'a znalazło się miejsce dla *Don*

¹ A. K. Tołstoj w opowiadaniu *Upiór* (Przeł. T. Chróścielewski. Łódź 1958, s. 25) zamieścił wierszowaną legendę o rycerzu Ambrozjusie i Marcie – wiarołomnej i niejako zainspirowanej postępowaniem Klitajmestry żonie gospodarza zamku. Wraz ze swym kochankiem Ambrozjusem Marta uknuła plan zamordowania męża. Rycerz od początku bagatelizował zabobonny, jego zdaniem, lek przed zemstą znieważonej ofiary. Niemniej jednak później okazało się, że:

Nad Martą przekleństwo mężowe grzmi.
Mąż przeklął, gdy złany krwią padał:
„Przepadnij, zła żono! Przepadnij twój ród!
Ach, biada! Na wieki wam biada!
Niech choć wasza grzeszna przemieni się w gniew,
Niech babka swej wnuce wypije z żył krew!”

² Pierwszym twórcą, który zdecydował się zaprezentować literacką wersję historii don Juana, był Tirso de Molina, autor *Zwodziciela z Sewilli* i *Kamiennego Gościa* (*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*). W wieku XVII własną wersję mitu don Juana przedstawili również: Molier (*Don Juan, ou Le Festin de pierre*), G. A. Cicognini (*Il convitato di pietra*), N. Drouin (*Le Festin de pierre, ou Le Fils criminel*), J. Deschamps (*Le Festin de pierre, ou le Fils criminel*), Rosimond (*Le Nouveau Festin de pierre, ou L'Athée foudroyé*) i Th. Shadwell (*The Libertine*). Powstał również utwór *L'ateista fulminato* nieznanego autora (podaje za: S. Münch, *Metamorfozy Don Juana. Studia z historii opery XVIII i XIX wieku*. Lublin 2010, s. 20).

Juana w piekle, podmiot liryczny wiersza Tadeusza Micińskiego pochyłał się nad mogiłą tego bohatera (*Przy grobie Don Juana Tenorio* z 1911 r.), a Bolesław Leśmian w 1938 roku napisał utwór [*Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku...*]³. Zainteresowanie najsłynniejszym uwodzicielem w historii szeroko pojmowanej kultury i literatury uwidoczniło się również w twórczości poetów z kręgu Skamandra. W roku 1930 światło dzienne ujrzały: wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Don Juan i Doña Anna* oraz przekład z Aleksandra Błoka⁴ autorstwa Jerzego Lieberta: *Kroki Komandora*. W roku 1935 Jan Lechoń napisał *Don Juana*.

W każdej wersji historii don Juana obecność Kamiennego Gościa – jego głównego antagonisty – jest warunkiem koniecznym, aby postać legendarnego uwodziciela uzyskała swą pełnię znaczeniową. Sprzężenie na linii don Juan – Komandor pozwala wydobyć ukryty, wielowymiarowy sens zachodzących między nimi relacji. Wbrew pozorom to nie kolejne miłosne podboje Zwodziciela stanowiły o jego kulturowo-antropologicznym fenomenie, lecz spotkania z nieżyjącym Komandorem⁵, w czasie których ukształtował się model psychologiczny postaci. Na plan pierwszy wysunął się problem egoizmu don Juana, jego pogardy i buntu wobec odwiecznych, ustalonych praw. Lekceważący stosunek do otaczającej go rzeczywistości ujawnił się już w kontaktach z kolejnymi zhańbionymi kobietami, jednak dopiero rozmowa z istotą spoza realnego świata wydobyła, a następnie pozwoliła ukazać drzemiącą w Zwodzicielu pychę. Filozoficzno-teologiczna głębia i sens mitu don Juana objawiły się więc podczas trzykrotnego zetknięcia się z posagiem. Oczywiście spotkanie z Komandorem było konsekwencją niemoralnego postępowania don Juana, ale w przypadku gdyby opowieść o nim ograniczała się jedynie do opisów jego kolejnych miłostek, z całą pewnością nie zainspirowałaby tak wielu twórców, zarówno pisarzy, jak i teoretyków literatury⁶. Warto zaznaczyć, że w przeciwieństwie do mitu don Juana historie Lovelace'a i Casanovy⁷ nie stworzyły tak silnych, spopularyzowanych archetypów postaci uwodziciela.

Don Juan, należący do cyklu poetyckiego Jana Lechonia *Lutnia po Bekwarku*

³ Wiersz pochodzi z tomu *Dziejba leśna*. Zob. też T. Bocheński, *Nieemożność pocieszenia. O wierszu „Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku...”* W zb.: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak. Kraków 2000.

⁴ Utwór A. Błoka *Szagi Komandora* powstał w 1912 roku.

⁵ U Tirsa de Moliny (*Zwodziiciel z Sewilli i Kamienny Gość*) don Juan i Komandor spotykają się trzykrotnie: po raz pierwszy na cmentarzu, kiedy don Juan zuchwale i szyderczo zaprosił posąg na wieczerze; po raz drugi, gdy Kamienny Gość przybył na ucztę; po raz trzeci – podczas wieczerzy u Komandora.

⁶ Autorów w. XVII wyliczyłam w przypisie 2; jeśli chodzi o czasy późniejsze, na przypomnienie zasługują przede wszystkim N. Porta (libretto do *Kamiennego Gościa* V. Righiniego i do *Don Juana* G. Albertiniego), L. Da Ponte (*Don Giovanni*), A. Puszkina (*Kamienny Gość*), G. G. Byron (*Don Juan*), P. Handke (*Don Juan (sam o sobie opowiada)*), P. MÉRIMÉE (*Czyśćcowe dusze*), R. Berwińskiego (*Don Juan poznański*) i W. Jerofiejewa (*Noc Walpurgi, albo Kroki Komandora*). Jeżeli natomiast chodzi o teoretyków i antropologów literatury, warto wymienić nazwiska takich autorów, jak A. Camus, S. Kierkegaard, G. Gendarme de Béville, J. Ortega y Gasset, D. de Rougemont, V. Said Armesto, K. Pospiszyl, J. Rosset czy I. Watt.

⁷ Działalność Casanovy zainspirowała m.in. G. Herlinga-Grudzińskiego (*Labirynt Casanovy*) i A. Schnitzlera (*Powrót Casanovy*), a także – do czego powrócę w dalszej części artykułu – J. Lechonia w *Don Juanie*. Ponadto A. Japin napisał powieść *Een schitterend gebrek*, przetłumaczoną na polski jako *Casanova*, a w r. 2013 J. Turturro wyreżyserował film *Fading Gigolo* (po polsku:

(1942), powstał w 1935 roku, w momencie gdy autor, po opublikowaniu *Karmazynowego poematu* oraz zbioru *Srebrne i czarne*, osiągnął pełną dojrzałość poetycką. Można to dostrzec m.in. „w doskonałej swobodzie w operowaniu środkami ekspresji” oraz w bogactwie inwencji⁸. W obu tomikach ujawniła się także dwoistość postawy poetyckiej Lechonia. W wierszach pisanych po roku 1924 (aż do wybuchu wojny) uwidoczniły się cechy charakterystyczne dla utworów z *Karmazynowego poematu* oraz *Srebrnego i czarnego*: przede wszystkim nawiązują one (poprzez tytuły, cytaty, aluzje i odwołania do mitu, postaci czy dzieł) do wielkich tradycji kultury⁹. *Don Juan* nie stanowi bynajmniej wyjątku.

Skamandryci nie ogłosili własnego programu i uznali się wyłącznie za „poetów dnia dzisiejszego”, co gwarantowało duży margines indywidualizmu. To dlatego ich twórczość – pojmowana jako całość – ma tak bardzo niejednorodny charakter; jest niespójna wewnętrznie i obnaża różne postawy artystyczne bądź filozoficzne¹⁰, nawiązujące do rozmaitych tradycji literackich, zwłaszcza do romantyzmu i modernizmu. Jadwiga Zacharska wymieniła m.in. następujące cechy wspólne dla skamandrytów i modernistów: zmierzający do odtworzenia pojedynczego wrażenia impresjonizm, witalizm oraz bezpośrednio wyrażone nastrojowość i emocjonalność¹¹. W wierszu *Przy grobie Don Juana Tenorio* Micińskiego udaje się odnaleźć niektóre z wymienionych elementów¹²; Lechoń mógł znać ten utwór – tak więc intuicyjnie nasuwa się pytanie o główne źródło natchnienia *Don Juana*. Z drugiej strony natomiast, Zacharska podkreśliła także zainteresowanie skamandrytów poezją amerykańską i rosyjską¹³ – co w przypadku tej ostatniej nabiera szczególnego znaczenia¹⁴. W roku 1930 bowiem inny skamandryta – Jerzy Liebert, dokonał przekładu z Aleksandra Błoka (*Kroki Komandora*). A pięć lat później Lechoń napisał *Don Juana*. Czy to zbieg okoliczności?¹⁵ Do tego dochodzi kwestia najważniejsza: jak istotny

Casanova po przejściach). Lovelace'a natomiast powołał do życia w połowie XVIII stulecia S. Richardson w powieści epistolarnej *Clarissa or the History of a Young Lady*.

⁸ R. Loth, wstęp w: J. Lechoń, *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. LVI. BN I 256.

⁹ Zob. *ibidem*, s. LVIII.

¹⁰ Zob. M. Dąbrowski, *Lechoń w sporze z romantykami*. „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 1, s. 65. Zob. też np. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977.

¹¹ J. Zacharska, *Skamander*. Warszawa 1977, s. 56.

¹² Zob. w wierszu T. Micińskiego *Przy grobie Don Juana Tenorio* (w: *Poezje*. Gdańsk 2000, s. 213) nastrojowość fragmentu strofy:

Wchodzę: tam w krypcie Don Juan hetmani,
ja czytam napis – (na czarnej bezdennej otchłani,
wiatr zawył, jakby jęk –): jestem z ludzi
najgorszy (tu było starte), a gromnice
iskrzą się w moje rozplakane lice...
I kończę z zmarłym: niechaj mię nikt nie obudził!

¹³ Pomijając oddziaływanie poezji Błoka, Zacharska (*op. cit.*, s. 42) pisała m.in. o wpływach Briusowa, Balmonta, Siewierianina, Jesienina, Chlebnikowa, Majakowskiego.

¹⁴ Zob. też *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2007. – P. Pochel, *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*. Katowice 2012.

¹⁵ Wydaje się jednak, że nie był to czysty zbieg okoliczności (zob. wątek dramatu J. Zorrilli *Don Juan Tenorio*). A. Kowalczykowa (*Zapomniane tłumaczenia. Błok i Łochwicka w przekładach Lechonia*. „Slavia Orientalis” 1962, nr 4, s. 511) przypomniała o przemilczanej i niedocenianej dziedzinie

wpływ wywarł na Lechonia dramat *Don Juan Tenorio* autorstwa Joségo Zorrilli, wystawiony w 1924 roku na deskach warszawskiego Teatru Narodowego. Autor *Karmazynowego poematu* widział tę sztukę i recenzował ją w „Wiadomościach Literackich”. Nie szczędząc pochwał, pisał:

Dawno nie było w Warszawie takiego święta już nie teatru, ale poezji, jak *Don Juan* w Teatrze Narodowym. Z przekładu Miłaszewskiego¹⁶ były ognie i fantastyczne blaski najcudniejszych polskich słów, jakby Słowacki rozbił skrzynię swych klejnotów – całe przedstawienie było olśniewającą paradą rymów.

Węgrzyn grał wierszem, nie mówił – ale czuł rymami. Miał, dotąd stale macony fałszem melodramatu, najczystszy ton bohaterski; w jego wielkiej grze tragicznej było tchnienie lepszego świata¹⁷.

Problem polega jednak na tym, że gdyby to *Don Juan* Zorrilli faktycznie okazał się głównym źródłem natchnienia, wtedy należałoby wziąć pod uwagę zakończenie sztuki – tak odmienne od finału dramatów Tirsy, Moliera czy Puszkina. Zorrilla nie skazuje uwodziciela na wieczne potępienie; inspirowane tradycją średniowieczną, zgodnie z którą rozpustnika od nieuchronności piekła ratuje miłosierdzie Boga, symbolizowane przez trzymany na piersi relikwiarz. W zakończeniu *Don Juana Tenorio* rolę relikwiarza wzięła na siebie Inés, której wierna miłość zdołała ocalić duszę szlachcica. Czy dramat Zorrilli, z finałem tak cukierkowym¹⁸ i przedziwnym (jak na XIX-wieczną wersję historii don Juana), mógłby do tego stopnia zachwycić poetę, aby zdecydował się po 11 latach od premiery napisać na ten temat wiersz?

działalności artystycznej Lechonia – przekładach z literatury rosyjskiej drukowanych w „Kurierze Polskim”. Na początku lat dwudziestych XX w. autor *Karmazynowego poematu* przetłumaczył 6 wierszy M. Łochwickiej i 10 utworów A. Błoka (*Starzec, Złowrogi jest wieczorny chłód..., Głos, Dolor ante lucem, Srebrną nocą sierp ciemniowy..., Wysoko, w mroku nocy giną domów dachy..., Zastuchany w głos szepczący..., Szłaś przede mną dzisiaj długo..., Jak przedtem, tak i teraz wciąż jesteś daleka..., W dni, co minęły, blasku niegasnącym...*). I chociaż zainteresowanie twórczością rosyjskiego poety nie było wśród skamandrytów niczym nowym (za prekursora w tej dziedzinie można uznać Tuwima), to jednak wysoce prawdopodobne jest, że to właśnie przekład Lieberta (*Kroki Komandora*) obudził w r. 1935 w Lechoniu dawną fascynację wierszami Błoka. Z drugiej strony, inspiracja musiała być wzajemna; analizując twórczość Lieberta, wymienia się nazwiska dwóch poetów, których działalność artystyczna stanowiła dla niego źródło natchnienia: J. Słowackiego i właśnie Lechonia, od którego – o czym pisał P. Nowaczyński (*Liebert w polskiej liryce religijnej*. „Znak” 1971, nr 10, s. 1304) – przejął Liebert niektóre motywy i zwroty poetyckie. Poza tym to przecież Liebert dokonał drugiego, po Lechoni, przekładu *Dolor ante lucem* Błoka.

¹⁶ Autorem drugiego polskiego przekładu dramatu Zorrilli był A. Lange, który przez kilka lat starał się o wystawienie sztuki na deskach Teatru Polskiego w reżyserii A. Szyfmana. Kiedy Szyfman dowiedział się o planach reżysera E. Chaberskiego i S. Miłaszewskiego, po 6 latach stagnacji niespodziewanie zwrócił się do Langego z prośbą o przystosowanie tekstu do wymogów sceny. Można też dodać, że Lange napisał dowcipny wiersz *Melancholia Don Juana – Zorillowskiego dramatu akt VIII, czyli historia mojego przekładu*. Fragmenty utworu zamieścił Miłaszewski w tomie *Wspominamy*. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, wstęp w: S. Miłaszewski, *Poezje*. Kraków 2008, s. 16–18. Zob. też S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*. Cz. 1: *Teatry dramatyczne*. Warszawa 1985, s. 21.

¹⁷ J. Lechoń, „Don Juan”. W: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*. Zebrał, oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 320. Sztukę tę recenzował także S. Żeromski, również wyrażając się o niej z uznaniem. Zob. W. i S. Miłaszewscy, *Wspominamy*. T. 2. Poznań 1939, s. 71–72.

¹⁸ Sam J. Lechoń (*Dziennik*. T. 2. Warszawa 1992, s. 421) wspominał w 1952 r. o malowniczości, a przy tym naiwności zamysłu dramatopisarstwa Zorrilli.

Mógłby. Należy jednak mieć w pamięci zakończenie utworu Lechonia – pointę skrajnie różniącą się od końcowej sceny sztuki Zorrilli, w której korzący się przed Miłosierdziem uwodziciel wykrzykuje o „Bogu don Juana Tenorio”¹⁹. Skłaniam się ku wnioskowi, że wiersz Lechonia stanowi kompilację historii rozpustnika: od motywu zuchwałej beczelności don Juana wystawiającego Boga na próbę (Tirso i Moliere), do skruszonego pokutnika, który ostatecznie odnosi zwycięstwo nad pokusami świata i jako taki ma prawo „przyozdobić laurami skroń”. W drugim przypadku inspiracją okazałyby się *Czyśćcowe dusze* Prospera Mériméego i *Don Juan Tenorio* Zorrilli. Od hiszpańskiego XIX-wiecznego twórcy Lechoń zaczerpnął jeszcze, jak przypuszczam, sformułowanie „oto c z e k a m twojej kary” – w przytoczonym dalej fragmencie autor *Karmazynowego poematu* wyraźnie pisze, iż Zwodziciel c z e k a na Kamiennego Gościa.

Nie neguję, rzecz jasna, faktu, że inscenizacja dramatu Zorrilli wywarła na Lechoniowi ogromne wrażenie; gdyby tak nie było, najpewniej nie wspominałby jej jeszcze kilkakrotnie, pisząc w *Dzienniku* w czerwcu 1951, iż wcielający się w postać don Juana aktor stworzył jedyną w ciągu ostatnich 25 lat prawdziwą kreację tragiczną²⁰. Nie napisałby także rok później:

Don Juan Zorrilli był arcydziełem sztuki tragicznej, któremu równego nie widziałem w żadnym teatrze. Scena, gdy Don Juan czeka na Posąg Komandora – była ważniejsza, potężniejsza niż wszystkie Szekspiry – oto tryumf aktora!²¹

Sądzę jednak, że na kształt wizji artystycznej Lechonia złożyły się fragmenty co najmniej kilku różnych literackich (i, być może, muzycznych: *Don Juan* Straussa i *Don Giovanni* Mozarta) wersji historii Zwodziciela. W efekcie powstał utwór niepokojący i sugestywny – o czym zresztą wiele lat później wspominał sam poeta²².

Lechoń podjął osobliwą grę z mitem słynnego rozpustnika. Podmiot liryczny *Don Juana* zdaje się wystawiać na próbę cierpliwość Boga²³, co znajduje odzwier-

¹⁹ J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Madrid 1991, s. 178–179.

²⁰ Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 154. Owszem, można by powiedzieć, że poeta wspominał nie sztukę Zorrilli, ale występującego w niej Węgrzyna, o którego śmierci niedawno się dowiedział. Niemniej, gdyby chodziło wyłącznie o aktora, najprawdopodobniej wymieniłby tu również inne jego role. Poza tym postać Zwodziciela zdawała się Lechoniowi nieustannie niepokoić: w liście do M. Grydzewskiego z 21 V 1952 poeta napisał: „Ale jutro [Ci] go wysłę, dziennik, mam nadzieję na przyszły tydzień, a za dwa – małą, ale wdzięczną kobyłkę rymowaną. Temat... »mmmiłłość«” (M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy 1923–1956*. Oprac., wstęp B. Dorosz. T. 2. Warszawa 2006, s. 37). B. Dorosz w przypisach do *Listów* postawiła tezę, że chodzi o nigdy nie ukończoną *Serenadę Don Juana* (*ibidem*, s. 39, przypis 6). Utwór ten miał być w zamysle Lechonia poematem takim jak np. *Grobowiec na Harendzie*. 12-wersowy wycinek wiersza został opublikowany w „Wiadomościach”; fragment ów stanowił jak gdyby pointę wywiadu W. Mieczysławskiego przeprowadzonego z poetą. O pracy nad *Serenadą* wspominał Lechoń jeszcze w latach 1952–1953 (*ibidem*, s. 222, przypis 6).

²¹ Lechoń, *Dziennik*, t. 2, s. 537.

²² W maju 1952 Lechoń (*ibidem*, t. 2, s. 447) zanotował: „Dzisiaj po całym dniu nad biurkiem – jedna zwrotka *Serenady Don Juana*, która pewno nie zostanie. Jest to łopatologia poetycka, a jedyny obraz sugestywny już był w moim wierszu *Don Juan*, więc myślę, że tego nie zostawię. Ale z powrotem do tego wiersza będzie kłopot – bo jestem na razie inny, niż kiedyś go zaczynał”.

²³ W tym momencie popełnia grzech pychy – głównego narzędzia działalności szatana – i sprzeniewierza się Boskiemu prawu. W czasie kuszenia na pustyni Jezus, w odpowiedzi na propozycję

ciędlenie w nastroju wiersza. Prowokacyjne oczekiwanie na widoczny znak Bożej interwencji stanowi preludeum do wygłoszenia decydujących, prawdopodobnie nawiązujących do Kochanowskiego²⁴, dwóch ostatnich wersów. Po raz kolejny można w nich dostrzec mistrzostwo Lechonia – autora bodaj najsłynniejszych, obok utworów Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, point w poezji skamandrytów. U Lechonia rzadko kiedy w początkach procesu twórczego istniał pomysł całościowego opracowania wiersza²⁵. Wielokrotnie zaczynał pisać od końca, pointując w formie uogólnień i akcentując paradoks niektórych sformułowań. Pojawiają się też finały zaskakujące; niespodziewane pointy akcji przedstawionych w utworze²⁶. Wartość artystyczna *Mochnickiego*, *Piłsudskiego*, *Ducha na seansie* czy *Herostratesa* byłaby nieporównywalnie mniejsza, gdyby nie kapitalne zakończenia. Niespodziewany zwrot akcji może zawieść oczekiwania, a często także im zaprzeczyć. Nie od razu da się poznać sens ukryty w finale wiersza; pointa gra na emocjach odbiorcy, bywa tajemnicza, zagadkowa, wieloznaczna i niepokojąca²⁷.

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

Stoję w oknie i laurami
Na ten wieczór zdobie skroń.
Uciekajcie! Cień za wami
Wyciągniętą wznosi dłoń!

Kto to krzyknął: „Już jest pora!”
Świeca zgasła, słychać stuk.
O! posągu Komandora,
Wejdz nareszcie za mój próg!

Ponad wino, dźwięk gitary
Wołę płaszczą twego gest.
Oto czekam twojej kary,
Abym wiedział, żeś ty jest²⁸.

Podmiot liryczny, reprezentowany przez stypizowaną (wymuszoną przez sytuację komunikacyjną) postać buntownika, całym sobą wyraża zdecydowany protest. Jest Buntownikiem Prowokującym i Buntownikiem Oczekującym, z tym zastrzeżeniem, że jego sprzeciw, mimo iż bezpośrednio wyrasta z sytuacji dialogu z uwodzicielami wcześniejszych epok, zostaje jednoznacznie ukierunkowany. Odbiorcą monologu lirycznego jest Bóg – i to On ma udowodnić swoją obecność; najlepiej w sposób

złego ducha, żeby rzucił się w przepaść, odparł: „Nie będziesz wystawiał na próbę Pana, Boga swego” (Łk 4, 12).

²⁴ Jest to tym bardziej prawdopodobne, iż w innym utworze J. Lechonia, *Lutni po Bekwarku* z 1936 r. (pierwodruk w „Gazecie Polskiej”), pojawiają się czytelne aluzje do frazki Kochanowskiego *O gospodyni* („Nie każdy weźmie po Bekwarku lutniej”).

²⁵ Zob. J. Sawicka, *Lechoń zmęczony*, „Więź” 1986, nr 10, s. 80.

²⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 134.

²⁷ Zob. *ibidem*.

²⁸ J. Lechoń, *Don Juan*. W: *Poezje*, s. 57.

równie spektakularny jak w *Balladynie*. U Lechonia podmiot liryczny, utożsamiany w tym momencie z don Juanem, buntuje się wyłącznie przeciwko brakowi dowodu na istnienie Boga, i to Boga pojmowanego w kategoriach odwiecznej sprawiedliwości; nie buntuje się natomiast – jak zwykły czynić uwodziciel z XVII, XVIII i XIX wieku – przeciwko ustalonym normom społeczno-moralnym, nakazującym m.in. monogamię. Ale konsekwencje działań don Juana są w jednym i drugim przypadku *de facto* takie same. Zarówno bowiem u autorów wcześniejszych, jak też u Lechonia, sprzeciw don Juana wyzwala sprzeciw Komandora, a dokładniej – ukazuje bunt Kamiennego Gościa przeciwko ogromowi przeciwnym antagonisty.

Przedstawiony w wieku XVII (a także dwa stulecia później) problem sprzeciwu ożywionego posągu można analizować z trzech perspektyw.

Po pierwsze, Komandor był wyrazicielem buntu zhańbionych kobiet, a przy tym emanacją protestu upokorzonych mężczyzn. Uosobieniem zemsty stała się natomiast kamienna figura nagrobna zamordowanego przez don Juana szlachcica. Można zasugerować stwierdzenie, iż dopiero zabójstwo ojca/męża protagonistki²⁹ skłoniło Niebiosa do bezpośredniej interwencji. Postępowanie don Juana w stosunku do kobiet nie wyzwoliło tak gwałtownej reakcji i stanowiło pośrednią przyczynę przybycia Komandora.

Po drugie, ożywiony posąg był uosobieniem buntu wobec obrazy Boga. Komandor protestował przeciwko ostentacyjnemu lekceważeniu ustanowionych przez Niebiosa praw, zwłaszcza zaś przeciwko zuchwałemu odrzuceniu łaski miłosierdzia³⁰.

Po trzecie wreszcie, bunt Komandora należy postrzegać w kategorii buntu martwej – skrajnie nieruchomej – materii, co w przypadku dramatów z XVII wieku nabiera szczególnego znaczenia. Wtedy to bowiem problem ruchu znajduje się w centrum zainteresowania naukowców, czego dowodzą chociażby eksperymenty i badania Keplera, Galileusza oraz Harveya. I oto w tym samym stuleciu w dramatach o Zwodzicielu, w odpowiedzi na lekceważący stosunek don Juana do otaczającego go świata, Kamienny Gość w równie ostentacyjny sposób obala prawa natury.

W *Don Juanie* Lechonia problem buntu Kamiennego Gościa nie stwarza tak rozległych możliwości interpretacyjnych. Komandor przybywa w odpowiedzi na prowokacyjne „Abym wiedział, żeś ty jest”. To ta prowokacja wywołuje zdecydowany protest przybysza z zaświatów przeciwko zarozumiałemu niedowiarstwu don Juana. Komandor musi się pojawić, aby uniemożliwić mu oznajmienie – jeszcze przed Nietzschem – że „Bóg umarł”³¹. Echa spotkania, a następnie uczyty z kamie-

²⁹ W zależności od wersji – Komandor / Don Gonzalo jest ojcem (Tirso de Molina) lub mężem (Puszkin) dziewczyny.

³⁰ Don Juan w dramacie Moliera (*Don Juan, czyli Kamienny Gość*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Kraków 2003, akt V, sc. 5) sprzeciwił się, zuchwale odrzucając propozycję Widma: „nic w świecie nie zdoła przejąć mnie obawą [...], niech się dzieje, co chce; nie będzie powiedziane, że był zdolny się ukorzyć [...]”. W *Zwodzicielu z Sewilli i Kamiennym Gościu* Tirsa don Juan w końcu prosi o sprowadzenie księdza, ale jest zbyt późno: „Już za późno, don Juanie” (akt III).

³¹ D. de Rougemont w eseju *Don Juan* (w: *Mity o miłości*. Przeł. M. Żurowska. Warszawa 2002, s. 84) napisał: „W życiu Don Juana godziną prawdy jest zaproszenie Komandora na wiecz-

niem z XVII-, XVIII- i XIX-wiecznych dramatów pobrzmiewają w *Don Juanie* w okrzyku „Już jest pora!” Oto nadszedł czas, aby kamień udowodnił swoją, a przede wszystkim Boską, jak na ironię – żywą, obecność. I rzeczywiście, Komandor również przybywa o czasie: dokładnie na wieczrę. Spełnia obietnicę, aby prawu odwiecznej sprawiedliwości mogło stać się zadość.

W języku poetyckim Lechonia pobrzmiewają echa polemiki z tekstami dawniejszych autorów, a ponadto w *Don Juanie* unaocznia się charakterystyczne dla jego twórczości sięganie po lirykę maski – metodę zastosowaną po raz pierwszy w *Herrostratesie* ze zbioru *Karmazynowy poemat*. Wówczas zapoczątkowany został korwód postaci historycznych i literackich, obecnych w całej późniejszej działalności artystycznej poety. Są to postacie, którym udzielono głosu w lirycznej wypowiedzi, m.in. Pan Twardowski, Jan Potocki, Jan Kazimierz, Edyp czy właśnie don Juan³². Pisał Hutnikiewicz:

Czyjaś osobowość twórcza, czyjeś dzieło stawały się tylko maską własnego „ja” poety. Było to jakby odczytywanie w zawilich liniach cudzego losu śladów własnej drogi. Snuly się ustawicznie poprzez strofy Lechonia literackie postacie, imiona znane z powieści, wierszy i dramatów, ponieważ geniusz poetów włożył w te nierealne widma ludzkie prawdziwe serce³³.

Joanna Kisielowa stwierdziła, że przywołani z nazwiska bohaterowie odgrywają rolę podwójną; z jednej strony, tworzą płaszczyznę, w której obrębie możliwe staje się porozumienie między nadawcą a odbiorcą. Z drugiej natomiast – liryka maski stanowi dla poety pretekst do postawienia, za pomocą przymierzania kolejnych masek, pytań dotyczących własnej tożsamości. Lechoń teatralizował³⁴ sztukę i rzeczywistość; automatyzował życie osobiste oraz autoreżyserował stylizacje pisarskie i cechy osobowe, czemu dał wyraz m.in. już na emigracji, przechadzając

rze! Otóż Bóg milczy. Nie podejmuje wyzwania. Nietzsche czeka pośród pustynnej nocy pychy. Nastaje świt. Znowu jest to świt ziemski. Nikt nie przemówił. Bóg umarł!” (Jednakże ostatecznie przemówił – poprzez kamienne usta Komandora podczas następnego spotkania.) Zob. też D. de Rougemont, *Don Juan i Sade*. W: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Wyd. 2. Warszawa 1999, s. 175–178.

³² Zob. J. Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001, s. 65.

³³ A. Hutnikiewicz, *Życie i śmierć poety. O twórczości Jana Lechonia*. W: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976, s. 160–161.

³⁴ Na temat miłości Lechonia do teatru najuczciwiej pisał on sam w publicystyce, recenzjach i przede wszystkim w *Dzienniku*. Niemniej warto przytoczyć opinie innych, np. aktora i reżysera Z. Karpiskiego (*Lechoń jako aktor*. W zb.: *Wspomnienia o Janie Lechoni*. Zebrał, oprac. P. Kądzioła. Warszawa 2006, s. 252–253): „Lechoń był urzeczony teatrem. Wydaje się, że poza poezją był on jego największym umiłowaniem. Jeszcze za czasów studenckich pisywał recenzje, walczył z pasją na łamach pisma „Teatr» ze sztampą, dulszczyzną, brakiem gustu, panoszącymi się w ówczesnych warszawskich teatrach [...]”. Fascynację Lechonia teatrem omawiał również S. Kaszyński (*Krytyka teatralna Lechonia*. „Dialog” 1979, nr 7, s. 102): „hipnotyzowała go zresztą [ta dziedzina sztuki] przez całe życie. Poezja była jego podniosłym powołaniem, w jej dziejach, nie tylko najnowszych, utrwalił już swoje imię. Teatr natomiast był spontaniczną i czułą namiętnością, wciąż odzywającą się w rozmaity sposób na kartach jego pozateatralnej twórczości, w wierszach, listach, w zapiskach *Dziennika*”. Zob. też Lechoń, *Cudowny świat teatru*. Nawiasem mówiąc, w 1916 r. na deskach warszawskiej Pomarańczarni, wystawiono (niestety, nie ogłoszony drukiem) „nokturn dramatyczny” W pałacu Stanisława Augusta autorstwa J. Lechonia – sztukę, w której zagrali J. Leszczyński i J. Węgrzyn. Zob. W. Łukszo, *Debiut poetycki Jana Lechonia*. „Prace Polonistyczne” 1970, s. 203.

się po Nowym Jorku w czarnym płaszczu wystylizowanym na pelerynę hiszpańskiego hidalga³⁵, a zarazem poety romantycznego³⁶. „Kostiumy i maski oznaczały zarówno elementy bardzo zewnętrzne, jak i bardzo złożone role” – pisała Jadwiga Sawicka³⁷, a Tymon Terlecki, analizując późniejsze problemy psychiczne poety, posłużył się metaforą przeciwieństwa Zwodziciela i Kamiennego Gościa:

[...] Lechoń żył w ogrodzie udrek. Sam był swoim demonem. Sam był ofiarą i oprawcą, czująca tkanką i zimnym, bezlitosnym narzędziem. [...] Don Juan, Leporello i Komandor, zamknięci w jednej duszy, skazani na torturę jednoczesnej, ciągłej obecności³⁸.

A Aleksander Janta dodawał:

Pod maską swoich chichotów chował smutek i mękę swoich porachunków z przeznaczeniem. Był człowiekiem wierzącym zarówno w Boga, jak w Szatana, świadomym metafizycznie toczącej się w nim walki Dobra i Zła, istnienia wokół duchów i demonów³⁹.

Czarny, hiszpański płaszcz, wspomniany w artykule Sawickiej, uwiecznił Lechoń w 1955 roku w *Eryniach*⁴⁰, po raz kolejny nawiązując wówczas do postaci legendarnego uwodziciela:

Choć wszystkie razem brzękły gitary Grenady,
Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem błądy
I wśród masek tańczących szedłem w gaj oliwny,
Słyszając tylko za sobą: „Co za człowiek dziwny!”⁴¹

Stylizując się na don Juana – poetę romantycznego, autor *Karmazynowego poematu* wcielił w życie teorię dotyczącą wielości masek. Kisielowa konstatowała:

Fakt, że tak wiele z nich [tj. masek] pasuje – budzi niepokój. Oznaczać może bowiem albo bogactwo osobowości autora, albo jej wieczną niedojrzałość, swoistą bezkształtność, proteuszową czy raczej – aktorską naturę. Ta druga rola wskazuje na „egzystencjalny” horyzont poetyckiej propozycji Lechonia.

³⁵ Tak też Lechonia zapamiętał P. Hertz (*Lechoń w czarnym palcie*. W zb.: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, s. 276):

„Miał na sobie czarne palto z czarnym, aksamitnym kołnierzem, szedł, drobiać krok, nieco bokiem, mówił ochryple, głębokim głosem, śmiał się, jak gdyby do wewnątrz, dusząc się, a zarazem wydając z siebie co kilka chwil jakieś triumfalne rżenie. [...]”

Pozostało mi po Lechoniu nade wszystko wspomnienie owego czarnego palta, w którym wyglądał raczej jak żalobnik niż jak dyplomata, za którego tak pragnął uchodzić, a utkwilo we mnie z taką mocą dlatego, że kiedy widziałem go po raz ostatni, w Paryżu, nocą, miał je znowu na sobie [...]”. Podobnie pisał o Lechoniu A. Janta (*O dwa palce od serca czułem sępa szpony...* „Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia. W zb.: jw., s. 226): „W ostatnich latach chodził w czarnym kapeluszu i czarnym palcie z białym szalem, żalobny, uroczysty i jak ptak posępny, upozowany zresztą nie tylko strojem, ale sercem na romantycznego poe, którym był [w] najbardziej żywym i z współczesnością związanym znaczeniu”.

³⁶ Zob. Sawicka, *op. cit.*, s. 85–86.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*. W zb.: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, s. 172.

³⁹ Janta, *loc. cit.*

⁴⁰ Pierwodruk *Eryni* ukazał się w numerze 11 „Wiadomości” (Londyn) z 1955 roku. Podaje za: R. L o t h, komentarz w: *Lechoń, Poezje*, s. 188.

⁴¹ J. Lechoń, *Erynie*. W: *Poezje*, s. 190. Jest to aluzja do spektaklu *Don Juan* z 1924 r. w reżyserii E. Chaberskiego; w roli tytułowej wystąpił J. Węgrzyn.

Dzięki swej podwójnej funkcji biblioteka stanowi punkt przecięcia się dwóch pozornie nie przystających do siebie planów – retorycznego i egzystencjalnego⁴².

Wybór określonej maski, czyli akt podporządkowania się regułom i świadomego kształtowania własnej osobowości, traktował Lechoń w kategoriach uczestnictwa w kulturze, czyli procesu przewycięzania naturalnych skłonności człowieka⁴³. Według Wojciecha Wyskiela wzorce, zgodnie z którymi kształtuje się osobowość, mogą obowiązywać w węższym bądź szerszym zakresie. Najbardziej uniwersalne są te, które jednoczą całą kulturę Europy, gdyż to właśnie one przesadzają o istocie człowieczeństwa. Najważniejszą rolę odgrywają natomiast najogólniejsze zasady etyczno-estetyczne⁴⁴. Europejska opowieść o don Juanie i Komandorze idealnie – jak sądzę – wpisuje się w ustalone kryteria.

W wierszu Lechonia nastąpiło zderzenie dwóch postaci-symboli, czyli don Juana i Giovanniego Giacoma Casanovy. Nawiązanie do posągu kondotiera Bartolomea Colleonego, wspomnianego w *Pamiętnikach* Casanovy, nie pozostawia złudzeń co do intencji poety. Podczas pobytu w Wenecji Casanova zawarł – po raz kolejny – miłosną znajomość ze spotkaną przypadkowo kobietą. Tajemnicza C.C. określiła porę schadzki, Casanova zaś doprecyzował szczegóły spotkania:

– [...] Powiedz mi więc, mój drogi, gdzie będziesz na mnie czekał jutro, w dwie godziny po zachodzie słońca.

– Czy nie moglibyśmy się spotkać u ciebie w *casino*?

– Nie, bo mój kochanek sam odwiezie mnie do Wenecji.

[...]

– Będę czekał na placu Świętego Jana i Świętego Pawła, za posągiem Bartłomieja z Bergamo.

– Widziałam ten plac i posąg Colleonego tylko na rycinach, ale to wystarczy. Przybędę na pewno...⁴⁵

Posąg autorstwa Andrei del Verrocchio pochodzi z XV wieku i został wykonany z brązu. Colleonego, odzianego w zbroję i hełm, przedstawiono w dumnej pozie, idealnie wyprostowanego na końskim grzbiecie. Mimo to Casanova nie poświęcił mu zbyt wiele uwagi (mimochodem wspominając jedynie, że jest piękny), traktował go w kategoriach *stricte* użytkowych – był posągiem zainteresowany wyłącznie jako punktem orientacyjnym wskazującym umówione miejsce spotkania. Czekał więc na ukochaną, która przybyła dokładnie o czasie i zaskoczyła Casanovę kostiumem oraz wenecką maską⁴⁶. Kilka dni później, w trakcie balu maskowego, kochankowie spotkali się ponownie; tyle że tym razem to Casanova wystąpił w przebraniu. A po zakończeniu zabawy, po zdjęciu z twarzy maski pierrota, usłyszał: „To mogłeś być tylko ty. Miłość mi to podszeptała”⁴⁷.

⁴² Kisielowa, *op. cit.*, s. 65–66.

⁴³ Zob. W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1988, s. 93.

⁴⁴ Wyskiel (*ibidem*) zwrócił uwagę na zaciekle ataki Lechonia na Gombrowiczowską koncepcję dotyczącą kultur prowincjonalnych, a także podkreślił krytykę kulturowego naśladownictwa.

⁴⁵ G. G. Casanova, *Pamiętniki*. Przekł., wybór, wstęp T. Evert. Warszawa 1961, s. 115.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 116: „Punktualnie w ustalonym czasie ujrzałem gondolę o dwóch wiosłach. Ledwie przybiła do brzegu, wysiadła z niej maska. Powiedziała coś gondolierowi stojącemu na dziobie i ruszyła w stronę posągu, a z każdym jej krokiem serce biło mi coraz radośniej. [...] Tymczasem maska obeszła cokolwiek posągu i przyjaźnie wyciągnawszy rękę zbliżyła się do mnie: poznałem ukochaną”.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 127.

Poetyckie skonfrontowanie historii don Juana i Casanovy zasadniczo poszerza możliwości interpretowania wiersza, a przy tym pod znakiem zapytania stawia status Komandora. U Lechonia Kamienny Gość sygnalizuje wprawdzie swą obecność poprzez gest wzniesionej dłoni i charakterystyczny stukot kroków, niemniej mowa jest także o „chrześzczącym mieczu i kasku”, podczas gdy dawniejsi autorzy zasadniczo nie wspominali o rzekomym fakcie posiadania przez Komandora broni. Ponadto w *Don Juanie* pada wyraźne stwierdzenie, iż zjawia „wjeżdża”, natomiast Komandor poprzednich epok po prostu „wchodził”/„przybywał”. Wreszcie – cień u Lechonia „wznosi dłoń”, we wcześniejszych zaś wersjach mitu nie ma mowy o tego typu powitaniu: Komandor, w odpowiedzi na zaproszenie don Juana, wygłaszał jedynie słynne „przyszedłem na wezwanie” / „zaprosiłeś mnie, więc przyszedłem”⁴⁸.

Fakt przywołania z nazwiska słynnego kondotiera nakazuje postrzegać gościa z zaświatów – pod względem ontologicznym – jako ożywioną, wenecką rzeźbę z brązu. Niemniej podmiot liryczny tylko początkowo określa posąg mianem Colleonego, aby zaledwie chwilę później nazwać go Komandorem. W wierszu Lechonia postacie czterech bohaterów literackich i pozaliterackich zostały zestawione na zasadzie symetrii: don Juan – posąg Komandora; Casanova – posąg Colleonego. Czasami jednak sylwetki włoskiego i hiszpańskiego uwodziciela wzajemnie się przenikają, aby w najbardziej nieoczekiwanym momencie na powrót przyoblec się w kostium hiszpańskiego XVII-wiecznego hidalga lub XVIII-wiecznego weneckiego podróżnika i autora pamiętników.

Ciekawych tropów interpretacyjnych dostarczają dwa pierwsze wersy drugiej strofy, gdy niejasne jest, którego z bohaterów kultury należy utożsamiać z podmiotem lirycznym. Pomocna wydaje się próba zinterpretowania symboliki lauru. Z jednej strony bowiem, wieniec z wawrzynu (*laurus*), poświęconego Apollinowi krzewu, jest odwiecznym symbolem triumfu i jako taki służył do dekorowania głów zwycięzców na rzymskich i greckich arenach sportowych oraz na turniejach śpiewaczych. Pogląd, iż to właśnie Casanova miałby nim „zdobić skroń”, znajduje oparcie w tradycji – to on, przemierzając urokliwe weneckie uliczki i place, natknął się, o czym zresztą sam pisał, na posąg Bartolomea. Wywodził się też z terenów, jakkolwiek by to ująć, Imperium Rzymskiego. Poza tym był literatem, a nie sposób przecież zapomnieć o słynnych wizerunkach przyozdobionego wawrzynem Dantego czy Petrarce. Z drugiej strony natomiast – *Pismo Święte Nowego Testamentu* nakazuje interpretować gałązkę lauru jako symbol życia wiecznego, a także jako widoczny znak zwycięstwa nad grzechami⁴⁹. Przy założeniu, że faktycznie w ten sposób wolno

⁴⁸ Co ciekawe, w dawnej opowieści ukraińskiej *Demon kopalni soli* (w zb.: *Na przełęczy światów. 150 ukraińskich baśni, gadek, humoresek i podań ludowych*. Wybrał, przeł., oprac. J. M. Kasjan. Toruń 1994) pojawia się taki sam motyw przywołania istoty nie z tego świata oraz takiej samej, jak w przypadku Komandora, odpowiedzi. Oto pewien górnik, umęczony ciężką pracą w solotwinińskiej kopalni, wielokrotnie ostrzegany przez znajomych, że mogą tam mieszkać demony, westchnął: „Oj, demonie, demonie! Tyle ludzie o tym mówią, że tutaj mieszkasz i że jesteś bardzo silny. To ukaż się i pomóż mi wydobywać sól”. Koło północy górnik spostrzegł, że skalna ściana rozstąpiła się niespodziewanie i wyszedł z niej demon. Spojrzał na górnika i powiedział grzmiącym głosem: „Zaprosiłeś mnie, jestem, więc mów, czego chcesz!” Ostatecznie pomógł biedakowi w pracy i oddał mu wszystkie pieniądze, które otrzymał w ramach zapłaty.

⁴⁹ Zob. Z. Włodarczyk, *Laurus nobilis*. Hasło w: *Rośliny biblijne. Leksykon*. Kraków 2011.

rozumieć symbolikę wawrzynu, chętnym do sięgnięcia po laur mógłby okazać się don Juan. Za jego kandydaturą przemawia fakt, iż w *Czyśćcowych duszach* Mériméego⁵⁰ i przede wszystkim w dramacie Zorrilli dostąpił don Juan łaski nawrócenia. W sztuce hiszpańskiego twórcy uratowała uwodziciela błagalna modlitwa Inés; u Mériméego, pod wpływem wstrząsu wywołanego oglądaniem wizji własnego pogrzebu, don Juan ostatecznie zostaje zakonnikiem, aby aż do śmierci pokutować w klasztorze⁵¹. Czy można więc zaryzykować stwierdzenie, że mit don Juana przegrał u Lechonia konfrontację z mitem Casanovy i nie mógł już liczyć na samodzielną egzystencję? I czy to właśnie dlatego, dając pośrednio do zrozumienia, iż postać don Juana nie przetrwała próby czasu, poeta wykorzystał w wierszu motyw pomnika Colleonego? Historia kultury zna przecież takie przypadki – wystarczy wspomnieć o filmie *Broken Flowers* Jima Jarmuscha i ukazanej tam wizji degradacji archetypu donżuana w zderzeniu z archetypem lolity⁵².

Zwycięstwo Zwodziciela nad pokusami świata mogłoby ewentualnie usprawiedliwiać akt przyozdobienia skroni wawrzynem, niemniej należy wziąć pod uwagę wers następny, w którym okrzyk „Uciekajcie” – nie wiadomo, do kogo skierowany – został wyraźnie nasączony pierwiastkami niepokoju, a nawet strachu. Nadawca komunikatu nie czuje się bezpiecznie, co wyzwalałoby raczej skojarzenia z don Juanem ze *Zwodziciela z Sewilli* wygłaszającym histeryczny monolog tuż po zakończeniu pierwszej wieszki z ożywionym posągiem⁵³. Skłaniam się ku wnioskom, że druga strofa *Don Juana* w sposób najbardziej czytelny obrazuje sens zawarty w całym utworze: skonfrontowanie symbolicznych przedstawień postaci uwodzicieli (Casanovy i don Juana), z wyobrażeniami ożywionych posągów (Komandora i Colleonego), uosabiających słuszną karę i wyrażających obecność Boga. Lechoń bawi się z czytelnikiem, nieustannie myśląc tropy interpretacyjne, zwodząc odbiorcę i prowokując do dalszych poszukiwań. A napięcie na liniach: don Juan – Komandor, Casanova – posąg Colleonego, niespodziewanie przenosi się na relacje: Casanova – Kamienny Gość, don Juan – posąg Colleonego, don Juan – Casanova,

⁵⁰ Ze względu na temat artykułu warto pokrótce przypomnieć o istotnej roli Komandora, jaką odegrał on w procesie nawrócenia don Juana w *Czyśćcowych duszach* Mériméego. Tam postać Kamiennego Gościa uległa znacznym modyfikacjom: nie jest to już zamordowany przez don Juana szlachcic; nie chodzi też o jeden, lecz o kilkanaście posągów. Najprawdopodobniej to właśnie zwielokrotnienie postaci Komandora spotęgowało wrażenie grozy, a w konsekwencji – pozwoliło ukazać don Juanowi obrzydliwość popełnionych przezeń czynów. Być może jednak to narzucona Komandorem sceneria (kościół), rola (zakonnicy) i sytuacja (pogrzeb) uczyniła z nich tylko narzędzie w rękę siły wyższej, dzięki czemu zatwardziało serce Zwodziciela wreszcie skruszało.

⁵¹ Motyw ten wykorzystał w *Don Juanie raz jeszcze* A. Bart. Akcja powieści rozgrywa się wokół historii Joanny Kastylijskiej, która zapalała chorą namiętnością do trupa swojego męża, Filipa Pięknego. Chcąc uniknąć skandalu, zwierchnicy Kościoła nakazują zakonnikowi don Juanowi rozkochać w sobie królową i tym samym zwrócić jej uwagę na sprawy doczesne.

⁵² Kiedy Don odwiedza pierwszą z potencjalnych autorek listu, spotyka jej córkę – skrajnie wyzwoloną, wulgarną nastolatkę. Mimo iż dziewczyna robi wszystko, aby sprowokować Dona, ten nawet na nią nie patrzy. I od tego momentu w kontaktach z kobietami ogarnia go dziwna nieśmiałość (zob. scenę spotkania z dziewczyną zmieniającą opatrunek).

⁵³ Co ważne, wtedy po raz pierwszy, a zarazem jedyny, don Juan wyznaje, że ogarnął go strach. Podczas rozmowy z Komandorem i służącym w sposób ostentacyjnie pogardliwy traktuje wizyte zmarłego i śmierć w ogóle.

a nawet posąg Colleonego – Komandor. I za każdym razem poszukiwanie nowych znaczeń jest tak samo ekscytujące. Gdyż, jak zauważyła Maria Kuncewiczowa, tylko naprawdę wielki poeta umie w tak piękny sposób obrazować rzeczywistość⁵⁴.

Próba objaśnienia symboliki pomnika Colleonego i nagrobnej figury Komandora skłania do przesłedzenia i interpretowania *Lutni po Bekwarku* pod kątem występowania ożywionych pomników w pozostałych wierszach zbioru. Lechoń często wykorzystywał ten motyw, po raz kolejny zdradzając w ten sposób upodobanie do intertekstualnych dialogów z tradycją modernizmu. Tu głównym źródłem natchnienia najprawdopodobniej staje się *Akropolis* i ukazana przez Wyspiańskiego wizja aktywności posągów. W Lechoniowej *Pieśni o Stefanie Starzyńskim* (1940)⁵⁵ pomniki pojawiają się, jednak ich status nie odbiega jeszcze od przyjętych powszechnie norm, natomiast w znacznie wcześniejszej *Balladzie o lordzie Byronie*:

Zmurszałe świętych posągi schodzą z katedry wieżycy,
Głaszczą po pyskach chimery i patrzą w dół zamyśleni,
Skąd dzikie wycie Murzynów bucha gardziela ulicy
I miasto w niebo wystrzela słońcem ze sztucznych promieni⁵⁶.

A w *Pożegnaniu „Marsylianki”*:

Przez Luwr śpiący przechodzi ogromny kardynał
I w swym płaszczu czerwonym kryje dumną głowę.
Ach! tylko jeszcze jeden krótki krzyk rozpaczy
I miliona nóg tupot już słyhać w pobliżu,
I święta Genowefa, splakana, zobaczy
Zwycięskich barbarzyńców w twych murach, Paryżu⁵⁷.

Ożywione posągi można postrzegać w kategoriach nawracającego motywu cyklu *Lutnia po Bekwarku*. W przywołanym fragmencie *Ballady o lordzie Byronie* Lechoń posłużył się symbolicznym obrazem pomników, aby przestrzec przed upadkiem kultury i najważniejszych zdobyczy cywilizacji⁵⁸. Z tą samą metaforą, metaforą zniszczenia, spotykamy się również podczas lektury *Pożegnania „Marsylianki”*; tyle tylko że tym razem pomniki zapłaczą nie ze strachu na widok jazuujących przybylszy z Atlantyku, lecz z lęku przed zniszczeniami dokonanyymi przez Niemców w czasie wojennej zawieruchy. Nie zmienia to jednak faktu, iż w obu przypadkach poetycka wizja upadku będzie tak samo wstrząsająca.

Powracając jeszcze do obfitujących w symbole mitów don Juana i Casanovy,

⁵⁴ M. Kuncewiczowa, *Jak on to pięknie powiedział*. „Akcent” 1999, nr 3, s. 10.

⁵⁵ Pierwodruk w nrze 48 „Gazety Polskiej w Brazylii” z 1940 roku.

⁵⁶ J. Lechoń, *Ballada o lordzie Byronie*. W: *Poezje*, s. 49. Pierwodruk w nrze 37 „Tygodnika Ilustrowanego” z 1928 roku.

⁵⁷ J. Lechoń, *Pożegnanie „Marsylianki”*. W: jw., s. 68. Loth (komentarz, s. 66–69) opisał pomniki przywołane w wierszu Lechonia. Przykładowo: „splakana Genowefa” to monument stojący u wejścia na most Tournelle, przedstawiający św. Genowefę, patronkę Paryża.

⁵⁸ Lechoń czyni to także – a raczej: przede wszystkim – nawiązując do arcydzieł literatury europejskiej (np. *Hamlet*, *Cierpienia młodego Wertera*) czy poświęcając wiersze wielkim twórcom (jak Byron, Słowacki, Conrad). Niebezpieczeństwo upadku świata cywilizowanego (lęk tak typowy u przedstawicieli elit lat dwudziestych w. XX) dostrzegał Lechoń w niespodziewanej popularności pierwiastków tzw. kultur egzotycznych.

chciałabym zwrócić uwagę na interpretację *Ostatniej sceny* z „*Dziadów*” (1941)⁵⁹. W studium *Lechoń na obczyźnie* Wojciech Wyskiel podjął próbę porównania postaci Zwodziciela i Konrada, rolę łącznika między nimi powierzając Józefowi Węgrzynowi⁶⁰, aktorowi wcielającemu się zarówno w postać don Juana, jak też bohatera Mickiewicza⁶¹:

I czyj to głos „Do bronii!” w noc śnieżystą słysze?
To teatr. Tylko teatr. Odstawiają płótna.
Cóż to? Konrad na scenie? Do domu już pora!
Musiała cię wymęczyć ta scena pokutna,
A jutro musisz przyjąć posąg Komandora⁶².

Wyskiel przypomniał, że pomysł nawiązania w *Dziadach* do opowieści o uwodzicielu wyszedł od samego Mickiewicza⁶³. W scenie *Bal u senatora* goście tańczą menueta z *Don Giovanniego* Mozarta, a w pewnym momencie melodia zmienia się w złowrogą arię Komandora. W *Ostatniej scenie* z „*Dziadów*” Lechoń powrócił do liryki maski, traktując maski don Juana i Konrada jako dwie twarze tego samego bohatera, co wymuszało konieczność podjęcia próby odnalezienia rysów jednego w twarzy drugiego⁶⁴. Wypada również podkreślić, iż w omawianym tutaj utworze pojawia się także inne nawiązanie do historii Zwodziciela: charakterystyka postaci upiora z dramatu Mickiewicza i wzmianka o „włóczeniu się na cmentarz”⁶⁵ wywołuje natychmiastowe skojarzenia z Kamiennym Gościem.

Oto znów zachręściło konopne powróło
I płaczem się zanosi jesienna ulewa,
I dawno zapomniane przyzywa mnie gusło.
Chodź ze mną! Naród ginie, a poeta śpiewa.
Trzebaż więc znowu nocą włóczyć się na cmentarz,
Znów ten cień, co z daleka przystanął bez ruchu,
Na pierś położył rękę. Ruszył się. Pamiętasz?
I idzie, nic nie mówiąc. Ktoś ty? Ktoś ty, duchu?
Wiem, każesz znowu w dawne wgrzyzać się wspominki
I jakieś zapomniane przywoływać rysy,
Byś potem twarz swą bladą odbarwił ze szminki
I płaszcz swój bohaterski rzucił za kulisy⁶⁶.

⁵⁹ Pierwodruk w nrze 9 „Wiadomości Polskich” (Londyn) z 1941 roku.

⁶⁰ Wyskiel, *op. cit.*, s. 102.

⁶¹ Węgrzyn dwukrotnie zagrał postać Konrada: po raz pierwszy w *Wyzwoleniu* w r. 1916, po raz drugi w *Dziadach* w 1934 roku.

⁶² J. Lechoń, *Ostatnia scena z „Dziadów”*. W: *Poezje*, s. 71.

⁶³ Wyskiel, *op. cit.*, s. 102.

⁶⁴ Nie będę tu rozwijała tego wątku; wypada jedynie wspomnieć, że Wyskiel (*ibidem*, s. 102–109) pisał o fascynacji Lechonia koncepcją Freuda, a co za tym idzie – o radości, jakiej poeta doświadczył, kiedy dowiedział się o donżuańskiej młodości Konrada. Wątkami freudowskimi mitu o don Juanie zajmował się także m.in. O. Rank (np. *Don Juan et Le Double*. Paris 1973).

⁶⁵ W zbiorze *Lutnia po Bekwarku* występują też inne wątki związane ze śmiercią, pogrzebem oraz – co wydaje się szczególnie istotne ze względu na temat artykułu – z przebywaniem w miejscu pochówku. Zob. takie wiersze J. Lechonia, jak *Na śmierć Conrada*, *Włosy Słowackiego*, *Grób Agamemnona*, *Pieśń o Stefanie Starzyńskim*.

⁶⁶ Lechoń, *Ostatnia scena z „Dziadów”*, s. 69–70.

Nawet pobieżna analiza języka poetyckiego *Don Juana* i wybranych – odnoszących się do postaci widma – fragmentów *Ostatniej sceny* z „*Dziadów*” ujawnia wzajemne podobieństwa (pomijając już żywą, choć niejawną obecność Węgrzyna oraz mniej skrywaną obecność Komandora):

1) nazwanie „cieniem”; pytanie zaniepokojonego podmiotu lirycznego, do kogo należy głos wypowiadający słowa: „Już jest pora!” / „Do broni!”;

2) widoczną w intertekstualnych parafrazach grę z utworami poprzedników („Abym wiedział, żeś ty jest” / „Naród ginie, a poeta śpiewa”);

3) pełen tajemniczości i grozy nastrój obu wierszy wraz z dostrzegalnym na poziomie języka poetyckiego wykorzystaniem analogicznych, onomatopcyjnych wyrażań i słów („Głucho chrzęszczą miecz i kask” / „Oto znów zachrząściło konopne powróśło”);

4) bezpośrednie zwroty zarówno widzadła do podmiotu lirycznego, jak też *vice versa* („O! posągu Komandora, / Wejdź nareszcie za mój próg!” / „Chodź ze mną!”).

Don Juan Jana Lechońa nastęrcza wielu trudności interpretacyjnych, poczynając od statusu podmiotu lirycznego, poprzez analizę języka poetyckiego, aż po niepewne źródła inspiracji poety. Lechoń, wzorem innych skamandrytów, nie ułatwia czytelnikowi zadania; przeciwnie, nieustannie zwodzi go i prowokuje, celowo klucząc w gąszczu symboli i metafor. Odbiór *Don Juana* nie jest więc prosty – nie zmienia to jednak faktu, że poprzez swój intertekstualny charakter wiersz Lechońa na nowo uświadamia bogactwo kultury i tradycji europejskiej.

Abstract

JADWIGA JEŹCZ Adam Mickiewicz University, Poznań

“O! POSĄGU KOMANDORA, WEJDŹ NARESZCIE ZA MÓJ PRÓG!” (“OH, COMMANDER STATUE, CROSS MY THRESHOLD AT LAST!”) – REMARKS ON JAN LECHOŃ’S “DON JUAN”

The aim of the article is an attempt at interpretation of Jan Lechoń’s poem *Don Juan* from the collection *Lutnia po Bekwarku* (*The Lute after Bekwark*) mainly from the angle of the presence of Commander – Don Juan’s main antagonist and also animated statue without whom the figure of most famous seducer in history would not have reached complete meaning. The author also strove to find possibly greatest number of cultural references, due to which a marked part of the paper is occupied by the figure of Casanova (symbolized by the statue of Bartolomeo Colleoni) and by a description of relations between the myths of Don Juan and Casanova. An attempt is also made to interpret *Don Juan* in the context of the whole collection of *Lutnia po Bekwarku* with special attention paid to intertextual plays with tradition, such as e.g. the use of the motif of animated statues referring to Stanisław Wyspiański’s *Acropolis*.