

Kłopot z “Herostratesem”

Wacław Lewandowski

WACŁAW LEWANDOWSKI

KŁOPOT Z „HEROSTRATESEM”

Herostrates Jana Lechonia wydaje się poematem ostatecznie odczytanym i nie kryjącym tajemnic. Mnóstwo o nim napisano, od lat podlega też egzegezie szkolnej, dla nauczycieli polonistów stał się tekstem objaśnianym na lekcjach z przekonaniem, jakie daje rutyna; nie jest zaliczany do grupy tych utworów lirycznych, które stawiałyby polonistę przed zadaniem mierzenia się z zawiłościami zagadek semantycznych. W przypadku tego właśnie poematu nie ma właściwie pola dla jakiegoś „odbiorczego rewizjonizmu”, co daje się wy tłumaczyć powielaniem przez lat kilkadziesiąt w polonistycznej literaturze intuicji czytelniczych pierwszego pokolenia odbiorców utworu. Owo „pierwsze czytanie” *Herostratesa*, jak i całego tomu, w którym się znalazł, odbywało się bowiem w otoczeniu szczególnej atmosfery euforii niepodległościowej, w niebywale szczęśliwym, cudownym nawet, dziejowym momencie, co oczywiście wzmacniało ekspresję i siłę sugestywną pierwszych świadectw recepcji.

Pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiły się jednak oznaki zaniepokojenia czy znużenia stabilnością modelu odbioru debiutanckiego tomu Jana Lechonia. W 1966 roku Ireneusz Opacki pisał:

Dzieje recepcji *Karmazynowego poematu* Lechonia są świadectwem siły, jaką dysponują pierwsi czytelnicy wierszy poety. Są przykładem, jak model konkretyzacji, ukształcony przez pierwszych odbiorców, może wpływać na pokolenia całego półwiecza czytelników i krytyków, jak determinuje on rozumienie i ocenę poezji, jak wyznacza kontury krytycznych sporów. Jak na koniec tworzy legendę tak sugestywną, że ona to – a nie rzeczywista twórczość poety – staje się prawdziwym punktem odniesienia wszelkich sądów [...]. Dzieje te pokazują także, jak istotnym czynnikiem dla społecznego modelu konkretyzacji wiersza jest moment jego wydania. *Karmazynowy poemat* ukazał się w czasie, który fetował świeżo odzyskaną [...] niepodległość kraju. I ten właśnie moment ukształtował model konkretyzacji Lechoniowego poematu [...]¹.

W niespełna 20 lat później potrzeba rewizji modelu odbioru całej skamandryckiej poezji rysowała się o wiele wyraźniej. Janusz Kryszak stwierdzał, że poezja skamandrytów, „poetów – wydawałoby się – opisanych już wielostronnie i wyczerpująco, staje się znowu przedmiotem dyskusji”, a ich twórczość wymaga nowych, pełniejszych ujęć i odczytań².

¹ I. O p a c k i, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4. Cyt. z przedruku pt. *Dramat narodowej wyobraźni* (w: *Król Duch Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 8–9).

² J. K r y s z a k, *Łamiący się głos poetów*. W zb.: *Literatura wobec niepodległości. Z problemów kultury polskiej początków II Rzeczypospolitej*. Red. A. Borycki. Łódź 1984, s. 131.

W przypadku *Karmazynowego poematu* rewizja ustalonej (czy: zastygłej) tradycji odbioru ujawniła możliwość równoprawnego współlistnienia skrajnie odmiennych rekonstrukcji semantyki tomu. Główne tezy sporu przyjdzie za chwilę przypomnieć, tymczasem warto powiedzieć, że samo pojawienie się antagonistycznych propozycji odczytań „karmazynowego” zbioru po kilkudziesięcioletnim okresie „jednomyślnej” recepcji było wielkim, pośmiertnym triumfem Lechonia-poety. Jako debiutant chwalony był za mowę poetycką wyraźną i zrozumiałą, a było to w czasach, gdy „jasność” wywodu przez najliczniejszą grupę odbiorców poezji uznawana była za znak wartości, *signum* artyzmu wysokiej próby.

Pisał w „Skamandrze” Wilam Horzyca

uważny czytelnik *Karmazynowego poematu* nie może ulec złudzeniom, albowiem Lechoń nie tylko że mówi zbyt wyraźnie, by go nie można było zrozumieć, lecz ukazuje drogę, jaką doszedł do swych wyników³.

Gdy przeminęły lata, gdy odmieniła się estetyka i oczekiwania czytającej publiczności, Lechoniowe teksty coraz częściej ujawniały swą „niejednoznaczność” – tkwiącą w nich potencjalnie możliwość wielorakich odczytań. Okazuje się bowiem, że oczywista i jednokierunkowa była tradycja odbioru, natomiast semantyka dzieła, mimo że poeta „mówił wyraźnie” – skomplikowana.

Pole fundamentalnego sporu interpretacyjnego wyznaczył cytowany tu „rewizjonistyczny” głos Opackiego, który nakazywał postawić i podjąć zasadnicze pytanie. Mianowicie – czy *Karmazynowym poematem* młody poeta święcił chwilę wskrzeszenia Niepodległej, czy też lirycznie komentował atmosferę wojennego czasu, kiedy perspektywa niepodległości ledwie zaczynała się rysować i mogła łatwo zostać zagubiona w starciu sprzecznych politycznych racji zaborców? Wybór drugiej odpowiedzi oznaczałby, iż uznawanie zbioru Lechonia za poetycką reakcję na „wybuch niepodległości” jest niezgodnym z intencją autorską dziełem czytelniczej publiczności – pierwszych odbiorców tomu. Arcydzieło młodego poety byłoby zatem uwieńczeniem dorobku polskiej poezji niepodległościowej okresu pierwszej wojny światowej, nie zaś mocnym akordem początkowym liryki międzywojennej (przynajmniej w zamierzeniu pisarskim – inaczej niż w społecznym odbiorze). Taką właśnie tezę od lat już kilkudziesięciu⁴ głosi Opacki, na tyle często i dobitnie, że znalazła ona trwałe miejsce w „lechoniologii”, niezależnie od liczby zwolenników i antagonistów.

Bilans „zysków i strat” wynikłych z poczynań Opackiego rysuje się następująco. Przede wszystkim: aby swą teorię umocować, badacz musiał zakwestionować nie podważaną dotąd datę powstania kluczowego dla rozumienia całości zbioru poematu *Piłsudski*, którego pierwodruk (ze stycznia 1919) miałby być odtąd uznawany za czasowo odległy od narodzin utworu, przesuniętych przez badacza na jesień 1917. Uzasadnienia chronologicznych przetasowań szukał Opacki odwołując się do faktów historycznych. Źródłem realnym poetyckiego obrazu, jaki został odmalowany w ostatniej scenie poematu, nie mogła być przecie scena powitania w Warszawie powracającego z Magdeburga Piłsudskiego. Wtedy, w listopadzie 1918, nie było fanfar, parady wojskowej ani tłumów z kwieciami, ani „szaleństwa

³ W. Horzyca, „*Karmazynowy poemat*”. „Skamander” 1920, z. 3, s. 160.

⁴ Tj. od momentu ogłoszenia po raz pierwszy szkicu wcześniej tu przywołanego.

katedry”. Wskazywał Opacki inną jesienną uroczystość, widząc w niej pierwowzór historyczny, fundament poetyckiej wizji Lechonia:

skrupulatne przeszukiwanie źródeł nie pozwoliło stwierdzić, że listopadowa Warszawa 1918 r. oglądała taką ułańską i katedralną paradę [...]. A jednak Lechoń nie stworzył tu obrazu całkowicie fikcyjnego. Warszawa oglądała taki *Parademarsch*, z trzaskiem wielkim odbyty: w październiku 1917, podczas intronizacji przesławnej Rady Regencyjnej w groteskowym Królestwie Polskim, utworzonym przed rokiem z łaski dwóch cesarzy i [generał-gubernatora Hansa] von Beselera⁵.

Redukowanie wizyjnego poematu do „pierwotekstu”, którym miałyby być historyczny konkret, jest jednak argumentacją słabą, łatwą do podważenia. Przywołany fakt historyczny sprzed listopada 1918 można zastąpić innym, polistopadowym, równie przekonująco dowodząc, że *Piłsudski* (jak i cały tom) odnosi się jednak do rzeczywistości początków II Rzeczypospolitej. Józef Adam Kosiński proponował zatem, by końcowy obraz poematu wywodzić ze scenerii pogrzebu wojskowego, jaki odbył się w Warszawie 14 stycznia 1919, gdy uroczyste chowano poległych Władysława Kobyłańskiego i Juliusza Kamlera, przyjaciela Lechonia. W sporze, jaki wywiązał się między Kosińskim a Opackim, obaj antagoniści wyliczali tyleż samo szczegółów historycznych „pasujących” do rzeczywistości utworu, ile innych – przez wyobraźnię poety zignorowanych. W każdym wypadku rzeczywistość poematu okazywała się bogatsza od historycznej – zawsze pozostawały „fakty literackie”, którym nie można było przyporządkować żadnych odpowiedników historycznych⁶. Dzięki tej polemice unaocniła się wyraźniej siła artystyczna poematu; stało się jasne, że mamy tu do czynienia z autonomiczną wizją poetycką, nie zaś z „liryczną relacją”. Dlatego, mimo zgody na proponowane przez Opackiego uznanie uroczystości intromisji Rady Regencyjnej za „genezę bliższą” ostatniej sceny poematu, Artur Hutnikiewicz przestrzegał przed uznawaniem utworu za zlizowany opis realnego wydarzenia:

Poemat Lechonia zapisywał wszystkie owe realia historyczne, ale w swojej wymowie ideowej był nierównie czymś więcej niż opisem faktu jednostkowego. Był swoistą wizją historyzoficzną i apoteozą historycznej wielkości, a zarazem dramatu twórcy Legionów⁷.

Radykalnie o bezpłodności poszukiwań realnych odpowiedników dla Lechoniowych obrazów wypowiadał się Roman Loth:

końcowa scena *Piłsudskiego* nie daje się odnieść [...] do żadnej poszczególnej uroczystości, obchodu lub pochodu, których Lechoń był świadkiem lub uczestnikiem w latach 1916–1918. Nie da się przyporządkować jednemu modelowi sytuacyjnemu. Jest kontaminacją różnych reminiscencji różnych sytuacji, scaloną tu na zasadach gry poetyckiej, a nie przystawalności (choćby ograniczonej) opisu do pierwowzoru. Uogólnia poetycko eksplozję radości i entuzjazmu w dniach bezpośrednio następujących po 11 XI 1918 r. Obecność tej sceny w utworze, i to na pozycji szczególnie eksponowanej, bo przygotowującej niespodziewaną pointę, motywowana jest przede wszystkim względami artystycznymi. Są one zresztą ściśle sprzęgnięte z ideową funkcją wiersza – uwydatniają znaczenie finałowej postaci-symbolu.

⁵ Opacki, *op. cit.*, s. 17.

⁶ Spór J. A. Kosińskiego z I. Opackim relacjonuje R. Loth w pracy *Lechoń, Mochnacki, historia* („Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 23 (1988) – zob. zwłaszcza s. 30–31). Tam też (s. 35) informacje bibliograficzne na temat tej polemiki.

⁷ A. Hutnikiewicz, *Poezja polska na progu niepodległości. W: To, co najważniejsze. Trzy eseje o Polsce*. Bydgoszcz 1996, s. 17.

Na rzecz takiego rozumienia ostatniej sceny *Piłsudskiego* przemawiają nie tylko kłopoty, z jakimi borykają się [...] próby egzegezy historycznej, ale – i to przede wszystkim – konwencja twórcza przyjęta przez Lechońa. Ta konwencja, która odsuwa poza zakres jego zainteresowań nurt faktów historycznych, zostawia mu za to pełną swobodę poetyckiej wizji, w której poszczególne elementy łączą się nie na płaszczyźnie koherencji realiów, lecz jednolitości waloru emocjonalnego⁸.

Przytoczone tu wypowiedzi wystarczą chyba, by propozycję Opackiego uznać za śmiałą i pożyteczną (bo dynamizującą „lechonologię”) oraz – godną odrzucenia. Rezygnując z niej, wyzbywamy się jednak zysku, jaki koncepcja odniesienia znaczeń *Karmazynowego poematu* do rzeczywistości sprzed listopada 1918 przynosiła. Profitem tym było unieważnienie – nazwijmy to tak – problemu *Herostratesa*.

Kłopot z tym programowym i otwierającym tom utworem zarysował się już w dobie początków recepcji, pierwszych odczytań przez krytykę literacką. Mocny, obrazoburczy ton pierwszego z poematów powiązано z głośnym wówczas (właściwie należałoby powiedzieć: krzykliwym) futuryzmem. Rzecz w tym jednak, że „futurizm” *Herostratesa* zdawał się najzwyczajniej nie pasować do reszty tomu. Otworzywszy *Karmazynowy poemat* tekstem rozprawiającym się z marami przeszłości, z romantycznymi mitami narodowymi, Lechoń w kolejnych utworach ożywił na nowo i tradycję romantyczną, i wieszczę pojmowanie zadań narodowej liryki. Z futurystycznymi bluźnierstwami programowego wiersza współbrzmieć mógł tylko ton *Ducha na seansie*, a i to wyłącznie w jednostronnie ukierunkowanej i podlegającej dyskusji interpretacji. Reszta zbioru nijak nie współgrała z jego otwarciem, przynosiła zaprzeczenie postawy ideowej podmiotu *Herostratesa*. W tym miejscu zaistniał paradoks, nad którym trudno było przejść do porządku dziennego. Wszak z chwilą ogłoszenia *Karmazynowego poematu* Lechoń od razu został uznany przez literacką publiczność nie tylko za genialnego wirtuoza poetyckiej wypowiedzi, lecz także za twórcę liryki „klasycznej”, tj. takiej, w jakiej nad wichrem uczuć panuje silny umysł, który przemyślał, „wrozumował” każdą frazę wiersza i zbioru wierszy, wyeliminował wszelkie przypadkowości i to wszystko, co kierunek ideowy całości mogłoby zaciemnić. Karol Wiktor Zawodziński pisał:

A obok [Tuwima] Lechoń, od razu jako 18-letni chłopiec na czołowe stanowisko wysunięty przecuciami elity czytelników. Przecucia te oszukane nie zostały. [...] jego utwory były za każdym razem ewenementem poetyckim. Monumentalna ich czasem wspaniałość to rezultat świadomej pracy nad kondensacją wzruszenia. [...] Poezja mózgowa, z myśli i z rozmysłu powstała, obmyślona i do myśli czytelnika skierowana. Nic to nie ujmuje jej świetności ani znaczenia w rozwoju poezji współczesnej, na którą styl jej wywarł wpływ wielki i dla której stał się jednym z momentów ukłasycznienia⁹.

Do „poezji mózgowej” niekonsekwencje myślowe nie pasują. Jakże zatem pogodzić mitoburczego *Herostratesa* z utworami po nim następującymi, które nie tylko oddawały się namiętnemu mitotwórstwu (np. *Piłsudski*), ale i ożywiały mity romantyczne – stereotypy polskiej zbiorowej świadomości? Uznano przeto, że

⁸ Loth, *op. cit.*, s. 31–32.

⁹ K. W. Zawodziński, *Poezja Polski Odrodzonej*. „Świat Książki” 1929, nr 1–3. Cyt. z przedruku: *Pegaz to nie samochód bezkołowy. Szkice krytyczne*. Oprac. A. Z. Makowiecki. Warszawa 1989, s. 27.

cały *Karmazynowy poemat* jest zapisem drogi myślowej, wiodącej od negowania narodowej tradycji po jej afirmację. Krótko mówiąc: Lechoń chciał, jak jego skandrycki kolega, rozstać się z płaszczem Konrada, jednak po namyśle doszedł do wniosku, że odzienie to jest jeszcze całkiem przydatne, a i sercu bliskie, toteż zrezygnował ze zmiany przyodziewku. W natchnionym wywodzie tę przebyłą przez myśl poety drogę rekonstruował Wilam Horzyca:

Zaczął się sąd nad żywymi, zaczął się sąd nad poetą, czy aby wolno mu było być Herostratem, zdradzać świętości. [...] I przyszła taka chwila, gdy zdawać się mogło, iż Herostrates był naprawdę tylko Herostratem, złośliwym bogoburcą, a czyn jego – zejściem z drogi dawnemu, lecz wielkiemu życiu, o którym świadczą nawet upiory. Przyszła chwila, w której z bolesną jakąś miłością szukały oczy cienia Kilińskiego [...]. Zateśniło serce poety do mary tych upiorów, do wielkości wyblakłych ich czynów, do tężyzny ich woli, do żywiołowości ich życia. Przecież to wszystko, ta cała miniona wielkość nie mogła być tylko legendą, te potężne wole i niedosiężone myśli nie mogą być przecież złudzeniem! Lechoń nie mógł uwierzyć, by tragedie drobnoustrojów, jak powiada Wyspiański, były jedyną prawdą, ale dajmonion jego mówiło mu, zimno i bezlitośnie, że tu niczego wymędrkować nie można i nie wolno, jeśli chce się być prawdziwym i rzeczowistym¹⁰.

W ten sposób na lata całe zadomowiło się w piśmiennictwie krytycznym przekonanie, że *Herostrates* był tylko niby-futurystycznym porywem myśli poety, tyleż gwałtownym, ile prędko porzuconym. Horzyca sądził, że impulsem do zarzucenia wyjściowego zamiaru stał się dla Lechonia namysł nad „wielkością żywą” – osobą Piłsudskiego, słusznie w poemacie mu poświęconym dopatrując się ośrodka znaczeń całego zbioru. W tym ujęciu pierwszy z wierszy *Karmazynowego poematu* stał się zaledwie epizodem, tak jak epizodem było pragnienie grzebania mar przeszłości, szybko zastąpione poszukiwaniem i „odpominaniem” tych wątków narodowej i romantycznej tradycji, które są zdolne osiągać wymiar odpowiedni dla wielkości cudownej, obecnej chwili dziejowej, w której wskrzesza się Niepodległą.

Trudno jednakże pogodzić twierdzenie o doskonałości artystycznej tomu Lechonia z orzekaniem o myślowej niekonsekwencji zbioru. Pojawiły się zatem próby „wytlumaczenia” poety z rzekomej przewiny. Jerzy Kwiatkowski mówił o zastosowanej w *Herostratesie* „poetyce paradoksu”¹¹, Roman Loth wyrażał zaś przekonanie o „epizodyczności” obu „kłopotliwych” poematów (*Herostratesa* i *Ducha na seansie*), równocześnie dodając, że stosunek poety do narodowych mitów jest niejednoznaczny, gdyż „autor odrzuca je jako gorset wyobrażeń uniemożliwiający nowe myślenie o Polsce i akceptuje jako ideowe spoiwo narodu”. „Ta wyraźna ambiwalencja” – dopowiadał Loth – „nie wydaje się zresztą w świetle dotychczasowych badań wyjaśniona do końca”¹². Z jednej strony zatem powiada się, że otwierający tom poemat nie ma większego znaczenia dla całości, przynajmniej nie wyznacza stosunku autora do narodowej tradycji, z drugiej zaś – dopuszcza się możliwość przyszłych, nowych interpretacji, które dowiodą spójności znaczeniowej *Karmazynowego poematu*. Jest jasne, że jeśli tego rodzaju nowe odczytania pojawią się, nie będzie już trzeba powtarzać, iż *Duch na seansie* i *Herostrates* to tylko epizody, wspomnienia drogi, jaką przebyła myśl Lechonia, zanim wykrystalizował się jego stosunek do przeszłości i „mitologii” narodu. Zwróćmy uwa-

¹⁰ Horzyca, *op. cit.*, s. 163–164.

¹¹ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 47.

¹² Loth, *op. cit.*, s. 32.

gę, że pierwszą próbą rozstrzygnięcia problemu Lechoniowej ambiwalencji była propozycja Opackiego. Jeżeli bowiem obrazoburcze wezwania *Herostratesa* odnieść do rzeczywistości sprzed 1918 roku, wówczas będą one po prostu gniewną odpowiedzią na propagandę wojenną grzmiącą w Beselerowskiej Warszawie. Aby pozyskać polskiego rekruta, propaganda „dwóch cesarzy” w Królestwie Polskim chętnie użytkowała klisze patriotycznej świadomości Polaków – hasłowo nawiązywano do romantycznej i powstańczej polskiej tradycji. Tę właśnie tendencję miał Lechoń wyśmiewać i obnażać jej fałsz, dlatego z taką gwałtownością owe klisze w *Herostratesie* odrzucał, co nie stało w sprzeczności ze znaczeniami pozostałych utworów, skoro – jak chciał Opacki – cały zbiór miał być poematem o świadomości mieszkańców Królestwa Polskiego w latach 1916–1918, zatem także o próbach interesownego manipulowania tą świadomością. Jeżeli jednak taką koncepcję odrzucić i uznać, że *Karmazynowy poemat* odnosił do rzeczywistości początków II Rzeczypospolitej także w zamierzeniu autorskim, nie tylko za sprawą modelu odbioru narzuconego przez pierwszych czytelników następnym pokoleniom, wówczas „problem *Herostratesa*” zachowa aktualność, pozostanie interpretacyjną zagadką i wyzwaniem badawczym.

Powiedzmy wyraźnie: nie istnieje zapewne cudowna recepta, żaden klucz ani wytrych, z którego użyciem można by rozstrzygnąć ów problem jednorazowo i raz na zawsze. Objasnienie „trudnych miejsc” *Karmazynowego poematu* jest zadaniem na lata, polem dla wielu propozycji i sugestii, dla upartego wpatrywania się w teksty i wskazywania tych ustępów poszczególnych poematów zbioru, które nie były dotąd poddawane dostatecznie wnikliwemu oglądowi, krótko mówiąc – dla działań podejmowanych w nadziei, że o wyposażeniu znaczeniowym arcydzieła Lechonia nadal możemy dowiedzieć się więcej.

W świetle powyższych uwag czas już na jakąś, niechby skromną, propozycję. Przyjrzyjmy się zatem na nowo słynnej siódmej strofie *Herostratesa*:

Jeżeli gdzieś na Starym pokaże się Mieście
I utkwi w was Kiliński swe oczy zielone,
Zabijcie go! – a trupa zawlecźcie na stronę
I tylko wieść mi o tym radosną przynieście.

Nie ma chyba potrzeby powtarzać utrwalonych przez lata komentarzy, w myśl których pojawienie się „widma Kilińskiego” przynosi kulminację napięć emocjonalnych i znaczeniowych poematu, a chęć zniszczenia tej zjawy i zbezczeszczenia jej truchła jest dobitnym wyrazem „futurystycznych” zapędów Lechonia, które wkrótce poeta zarzuci. Co do kulminacji – zgoda; istotnie, w kształtowaniu znaczeń poematu strofa ta pełni funkcję pierwszoplanową. Inaczej z „futuryzmem”. Obrazoburcze wezwanie do włóczenia zwłok wydaje się bowiem chwytem niepokojąco znajomym, dobrze zakorzenionym w literackiej tradycji – i przez nią uświęconym.

Nie od dziś Lechonia nazywa się poeta aluzji literackiej. Na prawach oczywistości funkcjonuje też stwierdzenie, że dla *Karmazynowego poematu* obszarem aluzyjnych nawiązań jest przede wszystkim twórczość Wyspiańskiego oraz dorobek poetów romantycznych, zwłaszcza Słowackiego¹³. Rzecz w tym, że w oma-

¹³ Zob. np.: A. Hutnikiewicz, *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. „Zeszyty Naukowe UMK”,

wianej strofie widziano zawsze obecność jednego tylko nawiązania: oczy Kilińskiego są u Lechonia zielone, bo takie „zielone Kilińskiego oczy” pojawiły się w *Uspokojeniu* Słowackiego¹⁴. Przypomnijmy zatem, że szczególny rodzaj wieczystego unicestwienia przeciwnika poprzez pohańbienie i włóczenie jego zwłok jest tropem literackim od czasu, gdy „boski Achilles”, pchnąwszy włócznią Hektora, przemówił do niego tymi słowy:

Snadź ci się zdało, Hektorze, gdyś zbroję zdzierał z Patrokla,
 Że ci to ujdzie bezkarnie, a o mnieś, głupcze, zapomniał,
 Którym odeń daleko, u wklęsłych okrętów, pozostał,
 Jego towarzysz i druh, o wiele przedniejszy od niego.
 Jam cię poraził śmiertelnie! I teraz twe zwłoki rozwłóczę
 W hańbie sępy i psy, a tamtego pogrzebią Achaje!¹⁵

Do tego „pierwotekstu” odsyłał czytelników Słowacki, gdy w zakończeniu pieśni V *Beniowskiego* pełen dumy i gniewu zwracał się do Mickiewicza:

[...] Taka moja zbroja
 I takie moich myśli czarnoksiężstwo;
 Choć mi się oprzesz dzisiaj? – przyszłość moja! –
 I moje będzie za grobem zwycięstwo!...
 Legnie przede mną twych poetów Troja,
 Twe Hektorowe jej nie zbawi męstwo.
 Bóg mi obronę przyszłości poruczył: –
 Zabiję – trupa twego będę włóczył! –¹⁶

Rzecz jasna, interpretacja tej oktawy Słowackiego bez odniesienia jej do *Iliady* byłaby nieporozumieniem. „Mordercze” zapędy wieszczka musiałyby przybrać wcale realne rozmiary, a interpretator nie pojąłby, że ma do czynienia z literackim sporem i takąż rywalizacją. (Warto w tym miejscu przypomnieć, że z powodu możliwości takiego nieporozumienia Konrad Górski bawił się onegdaj wyobrażeniem „nowoczesnych” czytelników, którzy biorą się do lektury *Beniowskiego* bez znajomości Homera¹⁷.)

Nie wydaje się zatem, aby interpretacje *Herostratesa*, których autorzy nie dostrzegali „piętrowej” (bo odnoszącej do Słowackiego/Homera) aluzji w siódmej strofie poematu, mogły być w całości przekonujące. Sądzić wypada, że aluzyjność Lechoniowych wezwań do mordu na bohaterskim szewcu warszawskim i do pohańbienia jego zwłok nadaje poematowi przede wszystkim charakter programu literackiego. Chodziłoby przecież o program przewartościowania tradycji – wydobycia z niej tych wątków, które w sytuacji odzyskanej niepodległości zdają się bardziej przydatne niż wątki martyrologiczne, pełniące pierwszoplanową rolę w literaturze czasów niewoli i wielkiej wojny. Nie miałby ten program niczego wspólnego z futuryzmem – w końcu aluzja literacka, nawet negatywnie, polemicznie

Nauki Humanistyczno-Społeczne, 1960, z. 3. – M. Tatarska, *Od poezji wieszczkiej do stereotypu*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” t. 7 (1969). Przedruk w: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław 1973.

¹⁴ Zob. komentarz R. Lotha w wyd.: J. Lechoń, *Poezje*. Wrocław 1990, s. 4. BN I 256.

¹⁵ Homer, *Iliada* XXII 326–331 (przekł. I. Wieniewski).

¹⁶ J. Słowacki, *Beniowski*. Oprac. J. Kleiner. Kraków [1920], s. 199. BN I 13–14.

¹⁷ K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: *Rozważania teoretyczne*. Lublin 1984, s. 181.

pomyślana, bierze się zawsze z szacunku dla literackiej tradycji, jest dowodem silnego w niej osadzenia. Co ważniejsze, przy takiej lekturze nie można by dopatrywać się znaczących rozbieżności pomiędzy *Herostratesem* a innymi utworami *Karmazynowego poematu*.

Pytania interpretatorów powinny zatem skupiać się nie na przyczynach różnic między poematem programowym a resztą tomu, bo ideowych różnic tu nie ma, ale na sposobach realizacji programu w pierwszym utworze ogłoszonego. Potrzebny jest swoisty bilans tych znaków polskiej świadomości zbiorowej, którym Lechoń przypisał szczególną nośność i wagę w chwili odrodzenia i budowy wolnego państwa, oraz refleksja nad funkcją, jaką poeta znakom tym przyporządkował. Być może, tą drogą dojdziemy do pełniejszego rozumienia *Karmazynowego poematu*, jednego z najkonsekwentniej zamierzonych i zrealizowanych dzieł polskiej literatury XX-wiecznej.