

„Dziennik” Jana Lechonia – autoterapia, sny, przepowiednie

Marta Wyka

Marta Wyka

„Dziennik” Jana Lechoń — autoterapia, sny, przepowiednie

1. Jak wiadomo, Lechoń zaczął pisać *Dziennik* na polecenie psychiatry. Rozpoczął to zadanie w roku 1949, skończył w roku 1956, osiem dni przed samobójstwem. Można by zatem mówić o nieudanym zabiegu leczniczym, chociaż pacjent bardzo się starał i gorliwie wypełniał swoje autoterapeutyczne obowiązki. Ciekawe, czy psychiatra czytał ten dziennik? Jeśli tak, powinien był w jakiś sposób ostrzec pacjenta. Nurt personalnej terapii rysuje się bowiem w *Dzienniku* dosyć osobliwie. Załóżmy, iż ulgę miało przynieść osiągnięcie postawy ekstrawertycznej, że wydobyć na światło kart *Dziennika* dwóch spraw szczególnie zaprzatających Lechoń: twórczości własnej i życia uczuciowego, było lekarstwem uzdrawiającym, trafiającym wprost w ośrodek choroby. Tymczasem w skrupulatnym porządku *Dziennika*, przestrzegającym przez Lechoń, w tym militarnym nieomal szyku spraw, jego życie twórcze i uczuciowe, dwa punkty newralgiczne biografii i zapewne dwa źródła choroby, podlegają zabiegom nie tyle obnażającym je, ile ukrywającym. Czytamy zatem o „najdroższej osobie” i Lechoń nigdy nie rozwija tego określenia; twórczość odkrywana bywa nieco śmieiej: mówi się zatem o planowanych wierszach, o pogadankach, ale tytuły zamierzone jako książki to zaledwie „parę

stron Ameryki” czy „parę stron Tuwima”. Czytelnik odnosi wrażenie, że trud kryjący się poza tymi działaniami jest niewspółmiernie większy od informacji o nich.

Dziennik jako przedsięwzięcie narzucone przybiera zatem w Lechonionym przypadku kształt dosyć szczególny. To, co ukryte głęboko, nie jest wydobywane na powierzchnię świadomości, albo inaczej: siłę terapeutycznego działania docenia i rozumie (domniemywać wolno) tylko sam autor *Dziennika*. Czytelnik pozostaje równie nieświadomy jego najgłębszych lęków (w sensie ich źródeł i fabuły), jakby, paradoksalnie, *Dziennik* zgoła nie istniał. Natomiast przedmiotem wybujałej działalności ekstrawertycznej są sprawy dosyć błahe: jedzenie, picie, spanie, zażywanie lekarstw, kupowanie ubrań i oglądanie piesków, wizyty, przyjęcia. *Dziennik* Lechonia to przykład anty-dziennika intymnego: wciąż utajona zostaje sfera głębokiej prywatności, nad nią buduje się natomiast barokowy zapis codzienności. Ale nie chcę powiedzieć, iż *Dziennik* jest tekstem błahym; właśnie ta dyspozycja dowodzi dramatycznych i tragicznych cech osobowości Lechonia, rozdartego pomiędzy nieustannym, wewnętrznym lękiem i pragnieniem pokonania go przy pomocy codziennej krzątaniny życiowej i umysłowej. Behawiorystyczny brak komentarza, gorączkowe gromadzenie faktów, narastających i puchnących na oczach czytelnika, tworzą obraz autora, który zatrzymuje się na progu pełnego wyznania, w jego, by tak rzec, przedsiönku, i żadna aktywność nie prowadzi do otwarcia drzwi na świat psychicznego odprężenia. W tym też sensie *Dziennik* jest dokumentem osobowości przygniecionej psychozą.

Dziennik powstawał w Ameryce lat pięćdziesiątych i ten fakt zdaje się mieć również pewne znaczenie dla jego genezy i wyglądu. Lechoń prowadził swoje zapiski w społeczeństwie nastawionym na dążenie do sukcesu, w społeczeństwie arywistycznym, gdzie być kimś innym, znaczyło znajdować się na marginesie. Już emigracja uczyniła z Lechonia człowieka tego nie zawinonego i nie chcianego marginesu (jego, tak niedawno jeszcze obywatela świata, a już na pewno Paryża), niezbyt wielka aktywność twórcza pogłębiała dodatkowo świadomość outsiderstwa. Miał on zatem wszelkie warunki, aby stać się — według terminologii Karen Horney — „neurotyczną osobowością naszych czasów” i w jakiś sposób wypełniał zarysy takiego modelu. Niespełnienie, które w nim tkwiło, pozostawało w jaskrawej sprzeczności z otaczającą go rzeczywistością społeczną.

Chciałabym przypomnieć tutaj jeden z wymownych sądów Lechoń: ten o freudyzmie jego wieku. Wydaje się, iż należałoby mocno docenić to przeświadczenie, bo wpłynęło ono w znacznym stopniu na kształt *Dziennika*. Będzie to freudyzm udoskonalony: temat sztuki, źródło kulturowego cierpienia, ale także powód i racja istnienia kultury. Ta wiara w siłę freudowskiego myślenia, którą czerpał Lechoń z młodzieńczych doświadczeń, spowodowała, iż *Dziennik* posiada pewien rys szczególny: jest nim przeświadczenie o rozpadzie rzeczywistości na sny i jawę, marzenie i życie realne. I tak samo rozpada się *Dziennik*.

Moje życie, moje prawdziwe życie to są tylko sny, przywidzenia, tylko to, co mógłbym, co powinienem napisać. Brzmi to bardzo banalnie albo bardzo pretensjonalnie, ale jest to po prostu prawda, do której powinienem stosować wszystkie moje plany, wszystko, co robię. Zdradzić tę prawdę przez jakąś narzuconą robotę, przez głupie łażenie po ludziach — i od razu jestem nieszczęśliwy, nie ma mnie:

Lorsque je déplonge

Je sais ou je suis

Songes, songes, songes

Poissons de ma nuit.

To z bardzo pięknego wiersza Cocteau. To o mnie.¹

2. Poetyka marzenia sennego pojawia się w ostatnich wierszach Lechoń jako wyznacznik nowej drogi twórczej. Lechoń zapowiedział tę drogę, ale zaledwie na nią wstąpił. Obok *Jana Kazimierza* napisał więc *Powstałem nagi z mego snu...*, obok *Sarabandy dla Wandy Landowskiej* — *Rozchyl tylko raz zasłonę...* Oniryzm wyznacza stan podmiotu lirycznego, pragnącego wyzwolić się z ubrania rzeczywistości — jest on przecież „nagi”, a także znajduje się w ruchu — „...biegłem, nie mogąc złapać tchu”, „dokąd tak biegiesz, czego chcesz?”. Sen zatem nie oznacza stabilności, nie jest unieruchomieniem w marzeniu, które dostarcza poecie nowych impulsów i tematów, ale — biegiem, zrzucaniem ubrania, poszukiwaniem celu, znajdującego się na horyzoncie wyobraźni. Sen równa się tropieniu tajemnicy — umożliwia on również wychylenie się poza dotychczasowe doświadczenie egzystencjalne: „Rozchyl tylko raz zasłonę / Z niewidzialnej bieli / A zobaczysz taką stronę / od której wzrok dzieli...”.

Co znajduje się po drugiej stronie? Lechoń zmierza ku doświadczeniu mistycznemu, chociaż tak wysoko ceni Freuda...

<http://rein.org.pl>

¹ J. Lechoń *Dziennik*, tom III, Londyn 1973, s. 469.

Istnieje zatem pewien związek między ostatnimi wierszami i *Dziennikiem*. W samym *Dzienniku* zaś tematyka oniryczna przechodzi znamiennej ewolucję:

Ciągle sny, które zdają mi się ważne i których nie pamiętam. Zupełne przeciwieństwo okresu sprzed dwu, trzech miesięcy, kiedy byłem tak czujny na moje sny i zawsze je pamiętałem. Były to jakieś walki podświadomości z rutyną mego myślenia i uczucia, coś chciało się ze mnie wydostać wśród wielkich przeszkód i cierpień. Czy to już stało się moją jawą? Przyznam się, że obudzony z tych snów czuję raz po raz jakąś pustkę i czerzość w sobie.²

Wyzwolenie się ze snu kompleksowego w wąskim zakresie tego terminu oznacza osiągnięcie równowagi wewnętrznej, zbudowanie nowego, wspaniałego świata we śnie. Lechoń zaczyna zapisywać sny, ale chciałoby się zapytać, czy są to sny prawdziwe, czy też literackie, historiozoficzne, malarskie; czy, słowem — nie stanowią one harmonijnie wystylizowanego przedłużenia życia Lechonia? Można by mówić o życzeniowym projekcie osobowości, wyznaczonym jednakowoż przez impulsy kulturalne. Lechoń śni więc książki, dramatyczne sytuacje historyczne, towarzyskie cerce. Nie śni, nawiasem mówiąc, swojej twórczej impotencji, w marzeniu wszystko da się wysłowić i zdolność ekspresji nie opuszcza poety.

Nie chciałabym oczywiście demonizować znaczenia tego sennego wątku w *Dzienniku* Lechonia, przypomnieć natomiast warto, iż nie był on w zapiskach tego typu odosobniony: w *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej (tych prowadzonych w dwudziestoleciu) znajdziemy z podobną powagą i szczegółowością traktowany zapis marzeń sennych. Uważa je Dąbrowska za niezbywalną część życia „na jawie” i analizuje niezmiernie skrupulatnie.

Powróćmy jednak do Lechonia. W roku 1953 notuje:

Sen, że byłem w Rzymie zagarnięty przez jakąś wojnę czy rewolucję. Jakiś hall hotelowy, jakiś plac, przez który musiałem przejść — a przejście groziło, że mnie pochwyca. Sen ważny, dojmujący, straszny — jakby ostrzegawczy. Uczucie, które on we mnie wzbudził, miałem po dwu snach podobnych — jednym w Pławowicach w 1939 na miesiąc przed wojną i drugim w Paryżu na parę tygodni przed atakiem Niemców na Francję.³

Tonacja tego fragmentu jawnie świadczy o tym, iż Lechoń wierzył w swoje profetyczne uzdolnienia. Atmosfera owego historiozoficznego snu nawiązuje do uczuciowego tonu wierszy Lechonia, wypełnionych

² *Dziennik*, tom I, Londyn 1967, s. 122.

³ *Dziennik*, tom III, s. 19.

romantyczną grozą i niemocą („stargany straszną męką zapasów nierównych” — „jak strasznie się wloką te długie godziny...”). Straszny sen, który go parokrotnie dręczy, zdaje się przypominać zmagania zapisane w *Siedmiu grzechach głównych*. A zatem odnajduje Lechoń we śnie siebie samego z lat młodości i, co ważniejsze, przywołuje tę samą retorykę, którą się wówczas posługiwał.

Inna notatka :

Śniło mi się, że śpiewam *Pojedziemy na łów* i kiedy doszło do zwrotki „Tobie zając i sarna, a mnie soból i panna” po prostu rozśpiewałem się, oczarowany tą piosenką, jak kiedyś też we śnie cytata z *Wesela*. Śpiewałem bez pamięci, wciąż bardziej zachwycony, jakby jakiegoś góralskiego, jak jakiś harnaś — zdobywca przed Zosią Rajchman.⁴

Tutaj z kolei reprodukcja Lechonia z jego późnych wierszy, sen stylizowany, sen-cytat (w tekście poetyckim: „Będę wołał i słuchał, czy echo odpowie / A później będę czytał *Sobola i pannie*”).

I wreszcie przykład trzeci, którym zamknę tę małą antologię:

Bardzo piękny i dziwny sen. Szedłem nocą przez ogród zupełnie pusty, rozświetlony złotym światłem z niewidzialnego źródła. Był to jakby gaj oliwkowy Cézanne'a i Van Gogha, światło też chyba było z obrazu Van Gogha *Kawiarnia nocą*. W pewnej chwili poczułem przestrach, który nie był jednak przykrością, tylko jakąś niezwykłą sensacją. W całym ogrodzie podniósł się szmer, jak śpiew ptaków, jak jakieś ostrzeżenie dla mnie przed czymś nieznanym. Po przebudzeniu śniła mi się najdroższa osoba, którą zdradzam w myśli i w pracy...⁵

Ten malarski sen wiąże się w całość z estetyzującą wyobraźnią Lechonia wraz z jej ogrodami, parkami, alejami, pejzażami różnych pór roku.

Jaki wniosek jednakowoż dałoby się zbudować na tej obserwacji sennych marzeń Lechonia zanotowanych w *Dzienniku*? Powtórzmy cytat, który zapisany został na początku: „moje prawdziwe życie to są tylko sny (...) t y l k o t o , c o m ó g ł b y m , c o p o w i n i e n e m n a p i s a ć”.

Konstatacja ta, jeśli przyjrzeć się jej uważnie, stawia pod znakiem zapytania twierdzenie o rozpadzie *Dziennika* na dwie części albo dwie formy psychiczne. Sny są jakby potencjalnym kształtem pisarstwa, granica przebiegałaby raczej pomiędzy „mógłbym” a „powinienem”. Powinności pozostają na jawie, w realnym życiu, tam na ogół nie wypełnione. Możliwości artykułują się w marzeniu. Z tego zatem punktu

⁴ *Dziennik*, t. III, s. 280.

⁵ *Dziennik*, t. I, s. 68.

widzenia, a także w określonym momencie biografii Lechonia i jej uwarunkowań psychologicznych, *Dziennik* jest całością i to bardzo szczególną. „Prawdziwe życie” — czyli w tym przypadku życie twórcy, to rodzaj kompozycji otwartej, dzieła nie dokończonego. Lechoń samemu sobie stara się tę prawdę zaszcześcić, wbrew konwencjom i konwenansom, do których był przyzwyczajony. Aspekt niedokończenia, zamiaru, szkicu tylko jako wiarygodnego wymiaru dzieła zdawał się bowiem czymś nie do przyjęcia z jednej strony, nie do przewyciężenia z drugiej. Lechoniowa jawa—realność poprzestaje na relacji o szkicu, zamiarze, planie, notatce dzieła (tekstu). Lechoniowe marzenie senne plan ten wypełnia, nadając mu kształt skończony. W tym też sensie można mówić o nieoczekiwanej jedności szkicu i jego przedłużeniu w innym wymiarze psychicznym. Lechoń zmagający się z luźnym zapiskiem i Lechoń inscenizujący dojrzały pomysł w marzeniu staną się wtedy jedną i tą samą zespoloną osobą.

W *Dzienniku* tkwi pewna genologiczna pułapka, gdy porównać go z innymi diariuszami. Pozornie wysoce skonwencjonalizowany, jest przede wszystkim poszukiwaniem takiej formy wypowiedzi dziennikowej, która zapewniłaby totalny ogląd osobowości autora. Toteż myślenie o tym dzienniku jako o kronice towarzyskiej zawęża jego sensy, uszczupla gorączkowe poszukiwanie Lechonia, który chciał techniką różnych głosów powiedzieć wszystko o sobie.

3. Prawdziwie zaskakujące są w *Dzienniku* opinie literackie. Często sformułowane w poetyce przepowiedni, okazały się w większości nietrafne. Warto przypomnieć niektóre z nich, te najbardziej niefortunne, świadczące — ale o czym właściwie? Powiedzieć, że o słabym rozeznaniu Lechonia w literaturze współczesnej — byłoby zbytnim ułatwieniem sprawy. Owszem, Lechoń rozeznanie miał, tylko okazał się zupełnie niewrażliwy na pewien (ale tylko pewien!) typ nowatorstwa w literaturze współczesnej. Inwektywy pod adresem Sartre'a; podobny ton i lekceważąca ocena Jeleńskiego; wyraźna niechęć do Miłosza i jego książek oraz kręgu paryskiej „Kultury”. Propozycje dla historii literatury raczej absurdalne: czy będzie kiedyś ktoś czytał Czechowicza? Ale też uwielbienie prawie dla Tuwima, choć zdradził i pozostał po tamtej stronie. Szereg innych i mniej ważnych konstatacji, często bardzo zjadliwych, budujących pewien system negatywny, nad którym warto się zastanowić. Jedynym bodaj pisarzem, z którym Lechoń chciałby się skonfrontować

w równej walce (a nie tylko go obrazić) jest Gombrowicz. Oburza się co prawda na jego sposób widzenia Sienkiewicza i *Pana Tadeusza*, ale również — zastanawia się. Mickiewicza uważa za poetę tragicznego i symbolicznego, nie powinien on zatem stać się przedmiotem stylizacji — „koniecznie porąbać tego Gombrowicza”. Ceni *Ferdydurke*, najbardziej jednak — *Trans-Atlantyk*. Trafnie nazywa stylizacyjny pomysł tej powieści i w jakiejś części go aprobuje. Gombrowicz należy do tych literackich postaci *Dziennika*, które Lechoń traktuje w sposób partnerski, choć nigdy nie mógłby on zostać jego współnikiem. Na czym jednak polega natura owego związku przez repulsję? Proponuję lekturę następującego fragmentu:

Gombrowicz mówi w swoim *Trans-Atlantyku*: „Jestem świnia” i Wittlin uważa z tego powodu, że jest on moralistą. To samo mówi Cocteau o Sartrze. Spustoszenie w pojęciach moralnych, jakie zrobił Dostojewski, jest przerażające. Pamiętam, kiedy zrobiła się moda na brzydkie kobiety i kiedy mówiło się, że Hapa Bormanowa jest najpiękniejszą warszawianką. Coś podobnego jak teraz z Gombrowiczem i moralnością.⁶

Hapa Bormanowa nie była, jak domyślać się wolno, zbyt urodziwa, Gombrowicz nie jest zbyt moralny. Lechoń pozostaje przy określonym projekcie moralności i z niego wychodząc buduje moralność tekstu. Toteż sprawa jego konwencjonalizmu i tradycjonalizmu jest o wiele bardziej złożona, niż na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło. To nie tak, że Lechoń nie rozumiał nowej literatury — wydaje się, że percepował ją mniej więcej zgodnie z intencjami twórców i nie najgorzej znał. Natomiast wszelkie eksperymenty dokonywane na planie określonej budowli estetycznej — językowe, tematyczne — przyjmował z niechęcią i odrazą. Uważał je do pewnego stopnia — za amoralne. Być może dlatego jego opinie literackie zaskakują nietrafnością.

Próbowałam tutaj spojrzeć na *Dziennik* Lechonia z trzech wybranych punktów widzenia. Punktów tych powinno być o wiele więcej, jeśli badacz chciałby wyczerpać merytoryczną zawartość *Dziennika*. Pomiędzy ekstrawertyzmem i introwertyzmem Lechonia rozpościera się gęsto zaludniona przestrzeń literackiej obyczajowości, gestów i gier emigranta, środowiska, w którym tkwił, zbiorowych ruchów owego środowiska. Ta przestrzeń społeczna zasługuje na szczegółowy opis — ale to już nieco inny problem.

⁶ *Dziennik*, t. III, s. 89.