

UDK 821.162.1.09Lechoń J.

Monika Urbanska

Uniwersytet Łódzki (University of Lodz | Univerza v Lodżu)

monika.urbanska@uni.lodz.pl

KOBIETY JANA LECHONIA: UJĘCIE BIOGRAFICZNE I POETYCKIE¹

Artykuł poświęcony jest roli kobiet w życiu prywatnym Lechonia i w jego poezji. Odpowiada na pytania, czy i jak ukształtowały one jego osobowość i jak ich obecność była realizowana w jego twórczości. W rozważaniach uwzględniono następujące role i archetypy: bohaterki poetyckie, matka, przyjaciele-mentorzy, mecenas. Kobieta w poezji Lechonia jest jedynie ozdobą — jest aseksualna, nie jawi się jako podmiot pożądania. W swoim aspekcie seksualnym nie jest obecna, milczenie na jej temat można potraktować natomiast jako akt komunikacji i klucz do interpretacji. Z drugiej strony ważnymi postaciami w życiu Lechonia była jego matka i grupa kobiet, które sobie podporządkował. Każdej z nich przypisał określoną rolę.

Słowa kluczowe: Jan Lechoń, kobiety, literatura XX wieku, poezja, dziennik

The article is devoted to the role of women in Lechoń's private life and in his poetry. It addresses the questions of whether and how they shaped his personality and how their presence was realized in his work. The considerations take into account the following roles and archetypes: poetic heroines, mother, friends-mentors, and patrons. In Lechoń's poetry, the woman is only a decoration — she is asexual, she does not appear as an object of desire. A woman in her sexual aspect is totally absent, remaining silent about her can be treated as an act of communication and a key to interpretation. On the other hand, important figures in Lechoń's life were his mother and a group of women he subordinated to himself. He assigned a specific role to each of them.

Keywords: Jan Lechoń, women, 20th century literature, poetry, journal

1. Wstęp

Zagadnieniu kreacji kobiecości w dorobku twórczym Lechonia nie poświęcono dotąd osobnej publikacji. Wątkiem zajęła się Barbara Czarnecka, przeznaczając na niego rozdział swojej książki (Czarnecka 2013; Toruń 2013). Moje rozważania ujmują problem szerzej, z uwzględnieniem wielu ról, jakie kobiety odgrywały w twórczości i życiu pisarza, uzupełniają go i dynamizują. Poszczególne części uwzględniają następujące role i archetypy: Bohaterki poetyckie; Matka; Przyjaciółki-mentorki; Mecenaski.

Punktem wyjścia rozważań jest dla mnie stwierdzenie Bernharda Waldenfelsa, że „to, co wykluczone — nie jest niczym” (Waldenfels 2009: 5). Kobieta w poezji Lechonia reprezentowana jest poprzez figurę nieobecności, w życiu prywatnym zaś nie jest obiektem uczuciowych odniesień — kobiety, którymi Lechoń otaczał się,

¹ Kwerenda na potrzeby niniejszego artykułu została sfinansowana ze środków Funduszu Rozwoju Naukowego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.

pokazują się wyłącznie w figurze kobiety matkującej oraz wybawicielki. Ponadto, stanowią swoistą publiczność umożliwiającą poecie odgrywanie teatru życia oraz potrzymanie wykreowanego przez niego mitu czwartego wieszca. W artykule tym podejmuję próbę ustalenia, czym poeta zastępuje ową nieobecność. Figura nieobecności nie wskazuje w mojej opinii jedynie na siebie, lecz także na desygnaty celowo przez Lechonia ukryte, jest elementem wielowarstwowej gry, którą toczy on z czytelnikiem w poezji i w prowadzonym w latach 1949–1956 *Dzienniku*.

Materiał badawczy stanowią wybrane wiersze Lechonia, jego korespondencja, *Dziennik*, oraz archiwalia rodzinne. Jako kryterium dobru bohaterki artykułu przyjąłem częstotliwość kontaktu pisarza z wybranymi kobietami oraz ich wpływ na jego życie i twórczość. Jest on możliwy do ustalenia dzięki pozostawionym przez niego listom, zapisom diariuszowym, dedykacjom, a także wspomnieniom jego bliskich.

2. Bohaterki poetyckie

Świat poetycki Lechonia pozornie uporządkowany jest według tradycyjnego schematu kobiecości i męskości, jednak, jak ujęła to Barbara Czarnecka, „podmiotem jest mężczyzna i to on, w rozmaitych, ale zawsze znaczących rolach, znajduje się w centrum uwagi poety, kobieta zaś stoi po stronie nieważności” (Czarnecka 2013: 143). Poetyka Lechonia, skonstruowana wokół mitów narodowych, umocowanych w tradycji antycznej oraz w romantycznych obrazach, skupia uwagę na bohaterze męskim — reprezentancie historii, przedstawicielu tradycji, dziedzicu narodowych wartości oraz kultury. Jest on mitologizowany jak reszta świata lirycznego, wyabstrahowany ze współczesnych sensów. Bohater męski nie istnieje w oderwaniu od mitu narodowego, buntu i walki.

Jeśli chodzi o kobiety, próżno szukać w dyskursie poetyckim Lechonia postaci kobiecych funkcjonujących w roli innej, niż *decorum*, nigdzie nie są one znaczące, nie są obiektem pożądania, ich cielesne piękno w żadnym wierszu nie jest przedmiotem kontemplacji. Spojrzenie Lechonia na kobietę fizyczność da się interpretować z perspektywy Husserlowskiego rozróżnienia cielesności na *der Körper* oraz *der Leib*. Funkcjonuje ono w języku niemieckim i separuje pojęcie bryły ciała oraz kształtu, rozmiaru, koloru, tekstury, która cielesność opisuje (*der Körper*) od doświadczenia, na przykład zmysłu dotyku (*der Leib*). Lechoń w kobietach koncentruje się na *der Körper*. *Der Leib* to dla niego sfera przynależna do *Innego*.

Przyjrzyjmy się kilku typowym poetyckim opisom. W wierszu *Mochnacki*, którego debiut miał miejsce kilkanaście dni po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, na sali znajduje się wiele kobiet sportretowanych następująco: „A tu bliżej woń perfum, dam strojnych sznury” (Lechoń 1990: 17). W kolejnym wersie pojawia się opis publiczności męskiej i ta powoduje przyspieszone bicie serca bohatera wiersza, które aż musi w sobie uciszyć: „A wyżej, na galerii — milcz serce — mundury”. Ładunek znaczeniowy i emocjonalny, przypisany postaciom męskim, jest znaczący. Maurycy Mochnacki był krytykiem epoki romantyzmu, działaczem politycznym, uczestnikiem Powstania Listopadowego oraz bitew pod Grochowem, Stoczkim, Wawrem, Ostrołką,

przedstawicielem rewolucyjnej ideologii szlacheckiej, a także krytykiem muzycznym i pianistą. Jego koncert jest nie tylko popisem talentu i wirtuozerii, ale też grą na najwyższej patriotycznej nucie. Co prawda główny bohater:

Do piersi jakąś białą przytulił pierś drżącą
I czuje tuż przy tej piersi nieznośne gorąco,
I tysiąc świateł w oczach, w czyjejs twarży dołki,
I zapach białej sukni, ubranej w fijołki (Lechoń 1990: 18)

jestemy jednak w obszarze doznań bardzo powierzchownych: zapachu perfum, a nie skóry, gorąca niewywołanego seksualną ekscytacją, nawet dołki pojawiają się „w czyjejs twarży” — nie ma zatem mowy o intymnej relacji między konkretnymi osobami.

Lechoń postaci kobiece traktuje stereotypowo, w życiu salonowym funkcjonują jako piękne damy do towarzystwa, chętne do flirtu, obwieszane klejnotami. W *Wierszu do Williama Faulknera spotkanego w hotelu Waldorf-Astoria* (1956) „Łukiem brwi strzela piękność do nowego celu” (Lechoń 1990: 199). Z kolei w wierszu *Pilsudski*:

Białe panny i panny niebieskie, różowe
Przelotnie a zalotnie przechylają głowę
I mówią czarnym frakom: „Przyjdźcie po nas jutro”
I podają im usta za podane futro (Lechoń 1990: 22).

Wyeksponowana w wierszu pierś pojawia się w zderzeniu z *sacrum*, które narusza: „I piersi, krągłych piersi obnażona świętość” (Lechoń 1990: 22), wspomniane zaś pocałunki są beznamienne — podanie ust przywołuje na myśl konwenansowe podanie dłoni do pocałunku. Kobieca ekspresja ma miejsce w tańcu oraz poprzez strój, kolor i gest flirtu, podczas gdy mężczy bohaterowie są w wierszu uczestnikami dziejącej się historii — podobnie jak *Mochnacki*, liryk ten powstał w bardzo znaczącym dla Polski momencie odzyskania niepodległości — w listopadzie 1918 roku.

Także w zapisach z *Dziennika* Lechoń zauważał i portretował kobiety przez pryzmat ich kostiumu, nie skupiając się na akcentach seksualności, kobiecości, atrakcyjności — ta sfera go nie interesowała i nie poświęcał jej uwagi. 14 maja 1950 roku zanotował:

patrzyłem na subwayu na Murzynkę czekoladową w czarnym kostiumie, spod którego widać było bluzkę matoworóżową. Miała kapelusz z ciemnej słomki, ubrany kwiatami wszystkich możliwych pastelowych odcieni, jak cynie, i przewiązany woalką gazową jasnoróżową. Było to prawdziwe plastyczne arcydzieło (Lechoń 1992, I: 295).

Opisywana kobieta stanowiła dla Lechonia atrakcję ze względu na jej egzotykę, skoncentrował się on na detalach jej stroju, a właściwie niemalże kostiumu scenicznego, przypominającego ten z opisanych przez niego Eryni. One również nosiły kapelusze, przyciągały kolorami, a w rękę trzymały cynie. Zapamiętywanie detali barw jest w percepcji męskiej rzadkie, tym bardziej przy jednoczesnej zupełnej ignorancji dla szczegółów wyglądu związanych z kobiecością. Lechonia interesowała rasa napotykanych kobiet, kolory i tekstura noszonych przez nie tkanin, z których mógł wywnioskować ich status społeczny. Był on dla niego podstawą wartościowania (hierarchizacji) osoby i środowiska, z którego się wywodziła.

Tylko w jednym wierszu, pomieszczonym w tomie *Srebrne i czarne*, o tytule [****Na niebo wypływają białych chmurek żagle*] z 1924 roku, dedykowanym Wandzie Serkowskiej, młodzieńczej sympatii Lechonia, wokół której narosło wiele mitów (Loth 1990: XIII–XIV), podmiot mówiący posłużył się rodzajem żeńskim:

Noc przyjdzie księżycowa i w twoim ogrodzie
 Na srebrnej trawie cienie ułoży ogromnie.
 A później będzie koła rysować na wodzie,
 Gdy będziesz szła ogrodem nie ze mną, nie do mnie (Lechoń 1990: 37).

Poeta sięgnął tu po wielokrotnie wyzyskiwany przez niego romantyczny kontekst intertekstualny. Zapożyczony z tradycji romantycznej obraz zakochanego mężczyzny tęskniącego w księżycową noc w scenerii ogrodu jest tłem dla wyrażenia zawodu miłośnego. Samo dedykowanie Serkowskiej wiersza nie musiałyby oznaczać, iż była ona obiektem uczuć autora, sytuacja nie jest jednak jednoznaczna. Faktem pozostaje, że to jedyny liryk, w którym przedmiotowi uczuć przypisany jest rodzaj żeński, jak również, że Józef Adam Kosiński, krewny Lechonia, w poświęconym mu albumie wspomnieniowym, podał niespełnioną miłość Lechonia do Serkowskiej jako jeden z domniemanych powodów jego zapaści nerwowej i próby samobójczej w 1921 roku (Kosiński 1993: 177). Ponadto, tylko w tym wierszu dedykacja ma formę imienia. Taki zapis wyraża zażyłość dalece bliższą, niż pozostałe, sformalizowane dedykacje, utrwalone w formie pełnego imienia i nazwiska. Nie można wykluczyć, że autorowi mogło chodzić jedynie o romantyczną kreację — niespełniona miłość, o której mowa jest w wierszu, wpisuje się wszakże w romantyczny kanon. Czwarta część *Dziadów* z monologiem wewnętrznym Gustawa stała się dla wielu późniejszych pokoleń romantyków arcytekstem. Mowa jest tam o ideale romantycznej miłości i klęsce tego ideału w konfrontacji z *Innym* kobiety (Ritz 2006: 72).

Kluczowym dla zrozumienia kreacji płci w poezji Lechonia jest wiersz *Spotkanie* z tomu *Srebrne i czarne*. W romantycznej konwencji księżycowej, bezsennej nocy bohater wiersza znajduje się nagle w Rawennie, gdzie spotyka się z „dawno utęsknionym widzeniem”. Destynacja wizji sennej nie jest zatem zupełnie przypadkowa, a tym bardziej obca bohaterowi wiersza. Podróżując po Rawennie, na moście spotyka on Dantego i wita go jako mistrza. Widok błędnego Dantego niepokoi jednak pielgrzyma, pyta go więc o przyczynę dziwnego wyglądu. Chwilę później z ust onirycznego peregrynanta pada ważne pytanie-wyznanie: „Nic nie wiem. Zbłądziłem. I proszę twej rady”. Trzy krótkie zdania oznajmniają trzy fakty. Nic nie wie, co wskazuje na trudny i graniczny życiowy punkt, zbłądził i potrzebuje azymutu, którym mają mu być słowa wielkiego poety włoskiego średniowiecza. Swojego mistrza spotyka na moście, w miejscu tranzycji, między dwiema stałymi. Warto przypomnieć, że w ujęciu Waldenfelsa topograficzne granice, w tym most, mogą przynależeć do zjawiska obcości (Waldenfels 2009: 11). W tym kontekście to, co symbolicznie znajduje się po drugiej stronie mostu (Beatrycze i kulturowa archetylizacja, którą wnosi), jawi się jako obce. Gdy most, widziany jako *intermonde*, jest pograniczem (*Zwischenwelt*) między obcością a swojskością, stojący na nim pielgrzym staje się podmiotem dającym się postrzegać w Waldenfelsowskiej opozycji zewnętrżności do wewnętrzności. Sama obcość to dla badacza fenomen graniczny. Zauważa on, że „strefy graniczne, rozpościerające się między porządkami i poza

porządkiem, są siedliskiem obcego (Waldenfes 2009: 11). Ponadto, „sfera »pomiędzy«, od której wychodzimy, nie stanowi wspólnego gruntu, na którym doświadczenie obcego mogłoby się wesprzeć” (Waldenfes 2009: 122). Niedostępność przeradza się w niezrozumiałość, stąd radość peregrynanta na widok mistrza. Za filozofem możemy stwierdzić, że miejsce obcego w doświadczeniu jest pewnym niemiejscem. Obce nie jest gdzie indziej — on jest tym gdzie indziej, w formie jego źródła (Waldenfes 2009: 114). Po drugiej stronie mostu, na którym samotny peregrynant spotkał mistrza, rozciąga się topografia obcego. Co pielgrzym usłyszał od mistrza, pozostaje jego tajemnicą, jest jednak, z punktu widzenia ontologicznego, dla niego drugoczące:

Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
 Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
 Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma (Lechoń 1990: 32).

Wygłosowe zestawienie aksjomatycznego stwierdzenia, że jest tylko Beatrycze, z dosadną konstatacją, że właśnie jej nie ma, poprzedzone emocjonalnym i teatralnym upadkiem oraz zakryciem twarzy bohatera wiersza wskazuje jednoznacznie na całkowitą nieobecność kobiety — usankcjonowanego kulturowo ideału kobiecości, piękna i czystości. Wszak to jej, Beatrycze, Alighieri poświęcił swą *La vita nuova* oraz *Boską komedię*. Ona była jego odniesieniem, Muzą i przewodniczką, jego Madonną. Beatrycze to także źródło wtajemniczenia, postać przebóstwiona (Preisner 1957; Morawski 1960; Sztachelska 2010: 149–65). Ponadto, Dante i jego Muza cenieni byli w romantyzmie, pozostającym dla Lechonia asumptem wielu poetyckich i światopoglądowych odwołań.

W miejscu Beatrycze pojawia się znamienna figura nieobecności. Jak podała Czarnecka, wers ten można czytać również w kontekście opozycji dwóch światów: heteroseksualnego, w którym Beatrycze jest obecna jako kanon, i homoseksualnego, w którym jej nie ma (Czarnecka 2013: 171). Inga Iwasiów zauważyła z kolei, że „kobieta jest dla homoseksualisty Innym, który nie przyzywa, Innym, który nie budzi pożądania” (Iwasiów 1999: 204). Lechoń, jako homoseksualista, rozpięty jest boleśnie między „swojością” a „obcością”. Doświadczenie to przebiega w niepokoju, napięciu, zachwianiu wewnętrznej równowagi oraz osamotnieniu. Jeśli uznać za Heideggerem, że „swojość” i „obcość” mogą być współzależne (Heidegger 2010: 65), u Lechonia dochodzi do niebezpiecznego odchylenia w kierunku obcości. Z kolei zabieg kamuflażu, będący konsekwencją obcości, daje się uzasadnić poprzez kontekst społeczny, stanowiący podstawową determinantę psychologicznych konsekwencji piętnowania. Erving Goffman jako drugi z trzech rodzajów piętna wymienił homoseksualizm, klasyfikując go do „wad charakteru” (Goffman 2007: 34). Doświadczeniom społecznego odrzucenia obcości wiele analiz poświęcił także Michal Foucault, wskazując na zaburzenia, traumy oraz samobójstwa, które stają się udziałem osób homoseksualnych (Foucault 2013: 277).

Konstatacja, że Beatrycze nie ma, obala kulturowe oczekiwanie heteroseksualnego wyrażania swej płciowości. Kobiety jako Muzy, celu i przewodniczki nie ma w życiu Lechonia, ani w jego twórczości. Ponieważ wiersz *Spotkanie* miał pierwodruk w 1921 roku w „Skamandrze”, zatem został napisany przez młodego autora dwa lata po poetyckim debiucie i daje się interpretować jako wyznaczenie poetyckiej drogi i

wyznanie ukryte za figurą odniesień do kultury oraz symptomatycznego milczenia. Przyjęcie prawdy nie jest proste, uświadomienie sobie, że kanonicznej Beatrycze nie ma, wymusza tragiczny gest, po którym nie padają już żadne słowa. Wymowne milczenie stanowi tu akt komunikacji. Jacek Warchała zauważył, że: „Zarówno w filozofii, jak i językoznawstwie czy szerzej — antropologii języka przyjęto zgodnie, że granice języka stanowią granice zdolności poznawczych człowieka” (Warchała: 462). Natomiast Izydora Dąbska zaznaczyła, że

w wypadku nadawania informacji o stanach rzeczy subiektywnych, wobec nieadekwatności słownych komunikatów, powstrzymujemy się nieraz od mówienia o nich, a to właśnie milczenie czy przemilczanie w odpowiednim kontekście sytuacyjnym może je drugiemu przekazać czasem sprawniej niż słowa (Dąbska 1975: 102).

Powyższe rozważania warto porównać jeszcze z tezą siódmą Ludwiga Wittgensteina z *Traktatu logiczno-filozoficznego* „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” (Wittgenstein 2000: 83).

Zatem tylko pod osłoną ciszy można usłyszeć treści, które autor chciał najmocniej wykrzyknąć. Przemilczanie niektórych faktów z życia oraz stanów psychicznych było dla Lechonia charakterystyczne. Nawet prowadząc *Dziennik*, który miał być dla niego narzędziem terapii, przez sześć lat zapisywania milczał o swej seksualności i obiekcie swoich uczuć, ukrywając go pod inicjałem N.O. zamiennie z „Najdroższa Osoba” (Urbańska 2015: 224–39). Również poetyckie apostrofy do „ty” ([****Od żalu nie uciekniesz, nie ujdiesz goryczy...*] z 1941 roku) Lechonia były oczywiście maską dla „ja”, ukrywającą wewnętrzne monologi i poczucie osamotnienia podmiotu mówiącego (nierzadko *porte-parole* autora).

Można więc postawić pytanie, czy w wierszach Lechonia zamiast kobiecości akcentowane są przymioty ciała mężczyzny? Piękne męskie ciało pojawia się co prawda w lirykach, ale najczęściej jako okaleczone i napiętnowane bólem, jak w *Hektorze z Milo*:

Nie umarł, lecz jak kukłę wyjęli z bandaży
Smagłe ciało wysmukłe, nad którym się żarzy
Wzrok, co jeszcze od śmierci i gwiazd nie odwyknął
[.....]
Więc on wie, co jest szczęście, gdy się na pościeli
Jako tors z pysznej rzeźby odrąbany bieli,
A kiedy wzrok odwracasz, to patrzy po sobie,
Jakby jeszcze wciąż wierzył, że ma ręce obie².

Sam tytuł *Hektor z Milo* to symptomatyczna wymiana Wenus — symbolu kobiecego piękna — na symbol męskości. Postać mitologiczna wpisana jest znacząco w inny, nowy i obcy kontekst. W centrum zainteresowań Lechonia jest ciało idealne — nawet jeśli oszpecone kalectwem — ciało herosa, którego losy przyrównać da się do perypetii mitologicznych bogów. Nie ma tu miejsca na zwyczajność utożsamianą przez niego z

² Niepublikowany wiersz *Hektor z Milo* inspirowany jest autentyczną historią żołnierza, Brunona Godlewskiego, który w wyniku walki, jaką stoczył w polskim dywizjonie RAF, stracił obie ręce (Dorosz 1993: 180, 185).

profanum. Bohater poetycki pojawia się ubrany we frak lub prezentuje nagie piękno. Figurę okaleczenia Czarnecka interpretuje jako pretekst do bezkarnego skupiania się na ciele mężczyzny w sytuacji, gdy nie można tego zrobić oficjalnie lub gdy chce się owo zainteresowanie ukryć (Czarnecka 2013: 173).

W erotykach natomiast, na przykład w wierszu *Nieczystość* (1924), poeta nie wskazuje płci przedmiotu pożądania:

Noc z tobą — to jest jedno, co jak haszysz działa,
Tylko jedno, w co można wierzyć bezprzytomnie.
I nie wiem, czy jest miłość oprócz twego ciała,
I wiem, że mnie nie kochasz, że zapomnisz o mnie (Lechoń 1990: 42).

W poezji Lechonia mamy do czynienia z grą tłumionych i ledwie wyrażalnych komunikatów, poetyką zaszyfrowanego pożądania do mężczyzn oraz nieobecności pożądania do kobiet. W kontekście konsekwentnych przemilczeń, czy raczej zaszyfrowań, figura nieobecności staje się formą konfesji. Milczenie to wynikało z obyczajowego tabu. Ujawnienie predyspozycji seksualnych Lechonia w toku procedury starania się o amerykańskie obywatelstwo leżało u podstaw dramatu ostatnich tygodni jego życia i było najprawdopodobniej główną przyczyną jego samobójstwa (Dorosz 2005: 205–06; Czarnecka 2013: 227–28). W tym samym czasie w Polsce organizowano prowokacje, mające na celu skompromitowanie homoseksualistów działających w obszarze kultury (Kaliściak: 2011). Jako figurę kamuflażu można uznać także krytykę, jakiej Lechoń poddawał na kartach *Dziennika* pisarzy homoseksualnych, takich jak Jean Cocteau, Truman Capote, Marcel Proust, Oscar Wilde, Tennessee Williams. Lechoń rozumiał kamuflaż innych homoseksualnych twórców. W liście do Mieczysława Grydzewskiego z sierpnia 1950 roku konkludował: „Proust właśnie dlatego, że był wielką cicią, nie pisał o tym” (Grydzewski, Lechoń 2006, I: 355).

Kobiety pojawiają się jednak w dedykacjach wierszy Lechonia. Kilka liryków dedykowanych jest kobietom, które na różnych etapach życia były dla niego ważne. Na przykład liryk *Piłsudski z Karmazynowego poematu* przypisany jest Helenie Szulimie — koleżance Lechonia z lat studenckich; *Spotkanie Marii Brydzińskiej* — aktorce związanej ze Skamandrem; *Pożegnanie „Marsylianki”* (1941) z *Lutni po Bekwarku* dziennikarce i pisarce Ewie Curie, przyjaciółce Lechonia, córce Marii Skłodowskiej-Curie; *Matejko* (1947) z tomu *Marmur i roża* Niusi — Annie Jackowskiej, siostrze Leona Schillera, przyjaciółce Lechonia, w której posiadłości we Wronczynie gościł chętnie w latach 30. W tym samym tomie znalazł się wiersz zatytułowany *Sarabanda dla Wandy Landowskiej* (1950) — światowej sławy pianistki i klawesynistki, przyjaciółki Lechonia mieszkającej również w Nowym Jorku, znanej mu jeszcze z czasów paryskich. W *Wierszach rozproszonych* znalazły się dwa liryki: wspomnieniowy [****To jeszcze się należy Pani, Pani Inko...*] (1957), dedykowany córce Anny Jackowskiej oraz *Mój sylwester* (1956), przypisany Marii Wszelaki, żonie dyplomaty Jana Wszelakiego, zaprzyjaźnionej z Lechoniem od 1930 roku. Poeta często odwiedzał ją w Waszyngtonie.

3. Matka

To matka Lechonia, Maria Serafinowicz³ (1870–1942), odcisnęła na jego psychice i życiu największe piętno. Była wymagająca, ambitna i postępową. Zarabiała i współutrzymywała rodzinę, prowadząc domowe nauczanie gimnazjalistów. Pod koniec zawodowego życia pracowała najpierw w sekretariacie Politechniki Warszawskiej, a następnie jako pomocnik archiwariusza. Miała swoje plany co do przyszłości syna i stawiała mu duże wymagania. Lechoń był podobny do niej fizycznie i psychicznie. Była ona, jak zapamiętał Kosiński, „wymancypowaną entuzjastką, wielbicielek poezji Słowackiego, przesiąkniętą ideami romantyków i poglądami pozytywistów” (Kosiński 1983: 153). Z zachowanych w archiwum rodzinnym listów matki wynika, że Serafinowiczowie pragnęli dawać synom przykład pracowitego i godziwego życia w poszanowaniu kultury, oboje udzielali się społecznie, przy czym zawsze bez rozgłosu (Kosiński 1983: 162).

W latach 1907–1908 Serafinowicz chorowała neurologicznie. Dwa lata później objawy tej samej choroby pojawiły się u syna i utrzymywały się już do końca życia. W 1930 roku poeta opuścił dom rodzinny na stałe. Od tego czasu matkowały mu inne kobiety — starsze, jak na przykład urodzona czternaście lat wcześniej Anna Jackowska — lub rówieśnice, zwykle Polki, często żony kolegów Skamandrytów.

Zdaje się, że w *Dzienniku* nie był Lechoń wobec matki obiektywny, przypisując jej winę za swoje psychiczne inklinacje, wychowanie go na nieprzystosowanego do życia poetę pragnącego wielkich czynów oraz stawianie mu niemal mistycznych celów i wymagań, którym po genialnym debiucie nie był już w stanie sprostać (Lechoń 1992, II: 531). Zarzucał jej, że przejął od niej tendencje do literackiego patosu, ciągle przemierzanie się do niedościgniętego wzorca oraz przekonanie, że jest „drugim Słowackim” (Lechoń 1992, I: 162). Utrzymywał, że w wyniku presji wywieranej na nim przez matkę towarzyszyły mu ciągle przemyślenia: „Czy to wypada Słowackiemu, czy Słowacki mógłby tak postąpić” (Lechoń 1992, II: 527). Było to jednak uproszczenie. Jakkolwiek matka mogła mieć znaczący wpływ na kształtowanie jego osobowości, to jednak jako dorosły był w stanie samodzielnie rozporządzać swoim życiem i dokonywać niezgodnych z jej oczekiwaniami wyborów. Lechoń nigdy tego nie uczynił, z kostiumu Konrada czyniąc własny i konsekwentnie podtrzymując tę kreację do końca życia.

Matka nie pojawia się we wspomnieniach Lechonia zbyt często. Niekiedy, w chwilach niemocy twórczej, przywoływał w *Dzienniku* jej przestrogi, czasem również snił o niej. Piotr Sobolczyk odnotował szczególnie bliską więź, jaka łączy geja z matką (Sobolczyk 2010: 90), w przypadku Lechonia była to jednak raczej więź genetyczna oraz wypełnianie matczynych ambicji, aniżeli przyjaźń i bliskość w codziennym życiu.

³ Prawdziwe nazwisko Lechonia to Leszek Serafinowicz.

4. Przyjaciółki-mentorki

Kobiet, które otaczały Lechonia mniej lub bardziej dyskretną opieką, było kilka. Skupię się tu na wybranych. Będą to te, z którymi, szczególnie w okresie nowojorskim (1941–1956), utrzymywał stały kontakt: Zofia Kochańska i Stanisława Nowicka. Łączyło je z Lechoniem polskie pochodzenie i aktywna obecność w wydarzeniach z życia Polonii. Damy te, obyte i czytane, bywały w towarzystwie polskiej śmietanki towarzyskiej na obczyźnie i często gościły Lechonia nie tylko na posiłek, ale także na dłuższe, na przykład weekendowe pobyty, w trakcie których odpoczywał po pracy albo regenerował się w trudnych stanach psychicznych. Ich domy imitowały przedwojenne warszawskie lub paryskie salony, w których był stałym i ważnym bywalcem. Na kartach *Dziennika* opisywał i recenzował te spotkania. Nie były one dla niego rutynowymi wyjściami z domu — starał się przygotować na każdą taką okazję stosownie do towarzystwa (Lechoń 1993: 296).

Zofia Kochańska (ok. 1890–1960) była żoną skrzypka Pawła Kochańskiego, знаła Lechonia z Paryża i miała z nim wspólnych znajomych, między innymi Karola Szymanowskiego, Rubinsteinów, Misię Sert. W Nowym Jorku należała do najbliższego grona poety, przy czym ich relacja nie sprowadzała się do sprawowania opieki nad osamotnionym Lechoniem — liczył się z jej zdaniem, była pierwszym recenzentem jego utworów. 9 września 1950 roku zanotował:

Przeczytałem wiersz Zosi Kochańskiej, będąc pewny, że jej się podoba. Ale z nikim innym nie zaryzykowałbym tego i ze strachem myślę, co mógłbym usłyszeć. Różnica między wierszem dobrym a świetnym, między świetnym a genialnym — są to finezje dostępne tylko najrzadszym w świecie instynktownym znawcom poezji (Lechoń 1992, I: 401).

Lechoń doceniał wycucie Kochańskiej, jej wrażliwość na sztukę i piękno ludzkiej duszy. Przytaczał słowa uznania, jakie padały pod jej adresem z ust Witolda Małcużyńskiego, który cenił jej muzyczną intuicję, oraz Maurice Sachsa, który w *Le Sabat* wyznał, że z nią chciałby spędzić wszystkie popołudnia swego życia. Lechoniowi imponowało życie towarzyskie, jakie Kochańska prowadziła (Lechoń 1992, I: 29). „Na herbatce” u Kochańskiej spotykał Małcużyńskiego, Sitwellów, Wielką Księżną Irenę, generała Georga Lindermanna.

Obserwując trudne stany psychiczne Lechonia, Kochańska dokładała starań, by go zmotywować i pokrzepić. Poeta wyznawał, że po jej słowach spływała na niego jakaś łaska, rozwiązywały się jakieś kompleksy w nim (Lechoń 1993: 571). To ona była przy Lechoniu także w ostatnim, najdramatyczniejszym okresie. Beata Dorosz przytoczyła poruszający list, który przyjaciółka wysłała do Lechonia 8 czerwca 1956 roku, nie wiedząc jeszcze, że od kilkudziesięciu minut już nie żył:

Leszku Kochany! Myślę o Tobie wciąż. Teraz jest Święto Serca Jezusowego — dziś postawiłam świeczkę modląc się, prosząc o Ciebie. Wszystko Ci wyjdzie, ułoży się — miej cierpliwość. Błagam Cię — bo wiem, że Pan Bóg się Tobą opiekuje i ześle Ci szczęście i spokój. Bless you. Błogosławię Cię — B.[ędzie] D.[obrze]. Ściskam Cię, Zosia (Dorosz 1999: 131).

List zdradza ich wzajemną bliskość, wskazuje, iż Kochańska była świadoma, że stan psychiczny przyjaciela był wówczas szczególnie trudny i usiłowała go wesprzeć. Lechoń dedykował jej wiersz *Mędrca szkiełko* (pierwodruk „Wiadomości” w 1950 roku) oraz *Niebo* (pierwodruk tamże w roku następnym). W *Mędrca szkiełku* pojawia się topika artystyczna: freski Lorenzo Berniniego i Michała Anioła przywołane są jako tło dla zaakcentowania kontrastu między racjonalnym zaprzeczeniem rzeczy nadprzyrodzonych, a wiarą w niepojęte, w *Niebie* natomiast pojawia się postać zmarłego w 1934 roku męża Kochańskiej.

Stanisława Nowicka (1905–1990) była tancerką, aktorką i piosenkarką, można ją było również usłyszeć w audycjach radiowych. Z początkiem II wojny światowej zamieszkała w Nowym Jorku. Tłumaczyła książki teozoficzne, przepowiadała przyszłość z kart tarota, prowadziła gabinet psychoterapeutyczny oraz nagrywała audycje dla Teozoficznego Ogniska im. J. Słowackiego. Lechoń był bardzo wrażliwy na znaki i przesady, studiował horoskopy i wierzył w magię liczb. W jego życiu Nowicka była przede wszystkim doradcą duchowym i przyjaciółką. Łączyła ich teatralna pasja oraz sentyment do przedwojennej Warszawy. Usiłowała wykorzystać swój dar, by przyjaciela podtrzymać duchowo oraz zmotywować do pracy słowem lub przydzieleniem mu ochronnego ametystu. Podobnie jak Kochańska, perswadowała Lechoniowi, że każdy boryka się z chwilami wewnętrznego zagubienia, należy jednak wykazać się siłą i optymizmem. Dziesięć dni przed śmiercią Lechonia, 29 maja 1956 roku, napisała do niego:

Leszku — bardzo kochany — zaklinam Cię na wszystko, co masz najświętsze — nie pozwól, aby niemoc wzięła górę nad Tobą. Sam czujesz najlepiej, że nie wolno Ci opuszczać rąk, bo przeznaczeniem Twoim jest zwycięstwo, a nie porażka. [...] modłę się o to i wierzę, że czerwiec, od 6go począwszy, da Ci możliwość powrotu do równowagi i obudzi nowe myśli i pomysły. Powiem Ci szczerze, że imponujesz mi swoją postawą, gdyż wiem, jaki wkładasz w to wysiłek. [...] Serdecznie Cię całuję. Twoja Stacha (Dorosz 1999: 156).

Lechoń rozważał słowa Nowickiej i projektował swoje życie według jej przepowiedni. Dlatego przeraziło go, gdy 8 sierpnia 1951 roku zapowiedziała mu, że będzie pisał jak w 1918 roku. Usłyszawszy to, spodziewał się powrotu psychicznej zapaści i dręczących go Eryni, wspominał czasy, gdy pisał, jakby pod wpływem obcych mocy, jak rozdygotane medium (Lechoń 1992, II: 207).

Niestety, starania Nowickiej i jej słowa, że w czerwcu 1956 roku życie Lechonia się ułoży, nie sprawdziły się ani nie powstrzymały go przed dramatyczną decyzją. Prawdopodobnie jednak jej wsparcie, podobnie jak wysiłki reszty przyjaciół, przez wiele lat pomagały mu walczyć z neurastenią i motywowały go do pracy twórczej.

5. Mecenaski

W życiu Lechonia istniały dwie kobiety polskiego pochodzenia, które doceniały jego działania artystyczne i wspierały go finansowo: Cecylia Burr i Irena Cittadini oraz jedna, która używała swych dyplomatycznych wpływów, by pomagać mu na emigracji — Irena Wiley.

Cecylia Burr (1885–1964) była właścicielką luksusowej i rozległej posiadłości w Locust Valley oraz apartamentu w hotelu Waldorf-Astoria w Nowym Jorku. W sierpniu 1941 roku, gdy w poeta przybył do Nowego Jorku, Burr od dwóch lat była wdową po dziewiętnastoletnim starszym amerykańskim milionerze George`u Howardzie Burr. Sympatyzowała ze światem kultury, nie ograniczając się jedynie do Polonii. Lechoń gościł u niej bardzo często — z zapisów diariuszowych wynika, że dwa, trzy razy w miesiącu, nierzadko z noclegiem. Miał nawet w jej willi swój pokój. Zjawiał się także na spotkaniach z przedstawicielami polityki i kultury, organizowanych przez milionerkę, np. w 1950 roku na uroczystym śniadaniu dla generała Władysława Andersa. Burr inicjowała także spotkania na cześć Lechonia — w 1948 roku przewodniczyła obchodom trzydziestolecia jego pracy literackiej, siedem lat później wieczorowi jemu poświęconemu. Udając się wówczas do apartamentu hotelowego Burr, Lechoń zobaczył Williama Faulknera, co upamiętnił lirykiem: *Wiersz do Williama Faulknera spotkanego w hotelu Waldorf-Astoria*. Spotkanie to zrobiło na Lechoniowi duże wrażenie, bowiem komentował je również w *Dzienniku*, wyrażając zażenowanie, że amerykański pisarz wyglądał tak skromnie, że nie został w tłumie odzianych we fraki gentlemanów rozpoznany i musiał się w portierni przedstawić (Lechoń 1993: 531).

Wizyty u Burr były dla Lechonia okazją do odpoczynku. Ogród i park, znajdujący się na terenie posiadłości w Locust Valley, kojarzył się mu z polską przyrodą i wywoływał tęsknotę do tego, co najukochańsze. Lechoń obserwował letnią scenę oczami *homo theatralisa*, wszędzie dopatrując się widoków bliskich sercu, ale też wzniosłych. 27 sierpnia 1950 roku zauważył: „Park Cecylii oświetlony przez księżyc jak w teatrze za dobrych czasów dekoracji »jak z życia«. Coś jakby wspomnienie Don Juana Rittnera. Fontanna, w tym świetle szczyt teatralnego romantyzmu” (Lechoń 1992, I: 389).

Burr przekazywała Lechoniowi prezenty i donacje finansowe. On poświęcił jej wiele pełnych przywiązania i szacunku zapisów w *Dzienniku* i dwa wiersze: *Kolędę* (pierwodruk pod innym tytułem: *Anioł opowiada pasterzom o Zwiastowaniu*, „W słońcu” w 1919 roku) oraz zaginiony, wzmiankowany 2 stycznia 1953 roku w *Dzienniku* madrygał. Burr i Cittadini — kolejna donatorka Lechonia — bywały bohaterkami anegdot (Lechoń 1992, II: 489).

Irena Cittadini (1898–1976) miała polskie pochodzenie i była wdową po amerykańskim milionerze Johnie Warden. Historia jej życia była niezwykła, bowiem w połowie lat 20. zajmowała się domem trzydziści dwa lata starszego Wardena, który niespodziewanie rok przed śmiercią (w 1927 roku) ożenił się z Ireną, wówczas Rumel, i uczynił ją spadkobierczynią ogromnego majątku. Lechoń i Cittadini mieli wspólnych przyjaciół i znajomych: Kochańskich, Rubinsteinów, Szymanowskiego. Cittadini okazała Lechoniowi wielką hojność i troskę, pokrywając koszty wynajmu jego mieszkania przy 82. ulicy od połowy października 1952 do końca stycznia 1954 roku (Dorosz 2004: 196). Podobną szczodrość okazywała wielu Polakom, mecenasując między innymi Szymanowskiemu, któremu przez kilka lat wypłacała stypendium. To jej Szymanowski dedykował *Harnasiów* i ofiarował ich rękopis. Ponadto, Cittadini ufundowała Klinikę Okulistyczną Uniwersytetowi Warszawskiemu. W przypadku Lechonia na donacji

czynszu się nie skończyło — obdarowała go kosztownymi prezentami do wyposażenia domu, zostawiając mu w wyborze wolną rękę, wskazany przez niego zakup, dokonany w markowym salonie, miał być dopisany do jej rachunku (Dorosz 1999: 108). Cittadini należała wraz z Cecylią Burr do Komitetu organizacyjnego przyjęcia na cześć Lechonia 24 kwietnia 1955 roku.

23 czerwca 1951 roku Lechoń zanotował w *Dzienniku*: „Dobroć Ireny. I ta najtrudniejsza sztuka, aby ta dobroć nie onieśmiała, nie żenowała obdarowanych. Dobroć z dowcipem — to szczyt dobroci i elegancji duszy” (Lechoń 1992, II: 165). Cittadini była częstą bohaterką snów poety. Zadedykował jej *Rymy Częstochowskie* (pierwodruk „Wiadomości” w 1951 roku) oraz inny wiersz, na Boże Narodzenie 1951 roku (Lechoń 1992, II: 317), którego nie odnaleziono.

Irena Wiley (1906–1972) — Polka, żona amerykańskiego dyplomaty Johna Coopera Wileya najprawdopodobniej nie wspomagała Lechonia finansowo, pomagała mu jednak swoimi wpływami w ambasadzie. Znali się z Warszawy, gdzie Irena, wówczas Baruch, działała jako malarka, rzeźbiarka i sympatyk Skamandrytów. Dzięki staraniom Wileyów w sierpniu 1941 roku Lechoń otrzymał amerykańską wizę i przedostał się z Rio de Janeiro do Nowego Jorku. To z Wiley dyskutował 27 lipca 1950 roku o amerykańskim obywatelstwie, wyznając, że przyjmie ten papier, kiedy będzie już musiał, ale z poczuciem ohydneho kłamstwa (Lechoń 1992, I: 362). Poeta gościł często u Wileyów w Georgetown w okolicach Waszyngtonu. Ponadto, Wiley angażowała się charytatywnie na rzecz Polonii i polskich żołnierzy w Ameryce.

Wiley dedykował Lechoń dwa wiersze: *Męczennicy* (pierwodruk „Tygodnik Polski” w 1944 roku) oraz *Sąd Ostateczny* (pierwodruk „Wiadomości” w 1951 roku). Zadedykowanie mentorce pierwszego wiersza mogło nawiązywać do kilku jej rzeźb, przedstawiających świętych, np. *Anioł i św. Teresa nad księgą*. To przypuszczenie potwierdza inskrypcja, odnaleziona przez Dorosz pod autografem liryku: „Rzeźbiarce świętych/ Irenie Wiley/uciekając się pod opiekę Jej/ serca i Jej przyjaźni/ wierny/ Leszek” (Dorosz 1999: 185).

6. Konkluzje

Kobieta w twórczości Lechonia stanowi w moim odbiorze jeden z kluczy do czytania tego, co zostało przez niego przemilczane. W pozornej nieobecności pierwiastka kobiecego lub też w jego seksualnej transparentności — „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma” — obnaża się konstrukcja świata (nie tylko lirycznego) poety-homoseksualisty oraz pogrobowca wartości klasycznych, ukrytego pod maską Konrada. Kluczowe znaczenie ma tu matka. Choć nieobecna w poezji — Lechoń nie zadedykował jej żadnego wiersza — oraz dość skromnie reprezentowana na kartach *Dziennika*, wyznaczyła drogę twórczą swojego syna, kierując jego ambicje w stronę rządu dusz.

Bohaterki poetyckie również nie zajmują w twórczości Lechonia poczesnego miejsca, występując zawsze jako tło i dekoracja opisywanych zdarzeń. Reprezentantami

przełomowych momentów dziejowych i siły są na ogół postaci męskie. Nie odbiega to zbyt od romantycznego wzorca.

Uważny czytelnik wie jednak, że przemilczenie i cisza są narzędziami komunikacji Lechonia — to, co zakamuflowane, wybrzmiewa najdobitniej, a brak jest znaczący. Dla odbiorcy nieposzukującego znaków lub niepotrafiącego ich odczytać seksualna ekspresja Lechonia jest ledwie dostrzegalna. Najważniejsze w punktu widzenia odczytania tekstów rozgrywa się w poufnej konfesji ekspresji homoseksualnej ukrytej za metaforą. Twórca, który miał ambicję zapisać się w historii jako poeta narodowy i konserwatywa, mógł wyrażać się jedynie za pomocą rygorystycznej tabuizacji.

Kobieta, zgodnie z kwalifikacją Waldenfelsa, zaznaczająca się w twórczości Lechonia jako obcy (*die Fremde*), wyrażana jest poprzez brak. Obcość natomiast implikuje milczenie. Obcość jest tu

nadmiarem, przerastającym zastane warunki sensu i prawidłowości i *odbiegającym* od nich: w ogóle wyłania się ona tylko w postaci takiego przerastania i odbiegania. Każde doświadczenie obcego jest i pozostaje w tym sensie doświadczeniem kontrastu, wprowadzającym obce w grę nie wprost i dlatego też wymaga ono sposobu mówienia i działania nie wprost. Zanim obce wystąpi jako temat, daje się zauważyć jako zaniepokojenie, zakłócenie, wzburzenie, które w zdziwieniu albo zaniepokojeniu przyjmuje różne odcienie afektywne” (Waldenfels 2009: 122–23).

Z kolei relacje prywatne Lechonia z kobietami podzielić można, jak to opisałam, według ról, które poeta im przypisał. Wojciech Wyskiel zauważył, że gromadzenie koło siebie „opiekunek”, z których każda posiadała swoją „specjalizację”, wpisywało się w ogólną inklinację poety do tworzenia grup, będących polem życiowej aktywności. W ich towarzystwie Konrad przeobrażał się w dandysa oczekującego niepodzielnej uwagi. Lechonia charakteryzowała charyzma, polegająca na podporządkowywaniu sobie innych — jako dandys najlepiej realizował się w dziele życia rozumianym jako splendor, poklask i podziw ze strony „kolektywu” (Wyskiel 1988: 156–57).

Zarówno w chwilach relaksu, jak i w momentach dramatycznej walki ze sobą, gdy był ograniczony tym, co można wyartykułować, Lechoń przebywał blisko kobiet, na przykład w trakcie ostatniego weekendu życia, spędzonego u Nowickiej. Paradoksalnie, dręczące go demony, uosobione pod postacią mitologicznych Eryinii, były także kobietami, a ich ponowne przybycie ma jednoznaczny związek ze śmiercią Lechonia, co przedstawił w „pożegnálnym” i podsumowującym wierszu o tym samym tytule:

Wiedziałem, o Erynie, że kiedyś przyjdziecie,
Lecz myślałem, że takie jak wiedźmy w *Makbecie*,
Spodziewałem się gromów, wicherów dzikich świstu,
A tutaj nagle z kartki zapomnianej listu,
W kapeluszach z wstążkami, w rękach niosąc cynie,
Pod ogrodu drzewami stajecie, Erynie! (Lechoń 1990: 188–89).

BIBLIOGRAFIA

- Barbara CZARNECKA, 2013: *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Mikołaja Kopernika.
- Izydora DĄBBSKA, 1975: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa, Poznań, Toruń: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Beata DOROSZ, 1993: Archiwum Lechonia w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku: relacja z badań. *Pamiętnik Literacki* 90/3. 167–93.
- Beata DOROSZ (oprac.), 1999: *Księga Gości Jana Lechonia*. Toruń: Algo.
- Beata DOROSZ, 2004: Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Jana Lechonia. *Teksty Drugie* 2. 193–208.
- Beata DOROSZ, 2005: Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Jana Lechonia. *Teksty Drugie* 3. 193–208.
- Michael FOUCAULT, 2013: Całkiem prosta przyjemność. *Kim pan jest, profesorze Foucault?* Tłum. K. M. Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Erving GOFFMAN, 2007: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska. Warszawa: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Mieczysław GRYZDEWSKI, Jan LECHOŃ, 2006: *Listy 1923–1956*. I–II. Warszawa: Biblioteka Więzi.
- Martin HEIDEGGER, 2010: *Identyczność i różnica*. Tłum. J. Mizera. Warszawa: Aletheia.
- Inga IWASIOŃ, 1999: Kobiecość w tekście homoerotycznym. *Kobiety w literaturze*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. 199–219.
- Tomasz KALIŚCIAK, 2010: *Katastrofy odmieńców*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Agnieszka KOMAR, 2009: Kawalerskie życie Juliusza Słowackiego — trend epoki czy autokreacja? *Acta Universitatis Vratislaviensis* 3190, *Prace Literackie* XLIX. 115–28.
- Józef Andrzej KOSIŃSKI, 1993: *Album rodzinne Jana Lechonia*. Warszawa: Czytelnik.
- Jan LECHOŃ, 1990: *Poezje*. Wstęp i oprac. R. Loth. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jan LECHOŃ, 1992: *Dziennik*. I–II. Wstęp i oprac. R. Loth. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jan LECHOŃ, 1993: *Dziennik*. III. Wstęp i oprac. R. Loth. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Roman LOTH, 1990: *Wstęp do: Lechoń Jan, Poezje*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. I–XCIV.
- Kalikst MORAWSKI, 1960: *Dante Alighieri*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Walerian PREISNER, 1957: *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*. Toruń: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu.
- German RITZ, 2006: Między „gender” a narodem — kobiety w polskim romantyzmie albo język płci. *Postscriptum* 2/52. 66–80.
- Piotr SOBOLCZYK, 2010: Kobieta w (literackim) świecie gejów. *Beatrycze i inne*. Red. G. Borkowska Grażyna, L. Wiśniewska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria. 88–100.

- Jolanta SZTACHELSKA, 2010: *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*. Red. G. Borkowska, L. Wiśniewska. Gdańsk: Słowo/Obraz. Terytoria. 149–65.
- Monika URBAŃSKA, 2010: „*Udawać do końca*”. *Dziennik Jana Lechonia jako świadectwo*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteka.
- Monika URBAŃSKA, 2015: Nieczystość, zazdrość i gniew — otchłanie miłości Jana Lechonia. *Literackie i artystyczne konteksty miłości*. Red. W. Pawlik–Kwaśniewska, D. Dźwiniel. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek. 224–39.
- Bernhard WALDENFELS, 2009: *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*. Przeł. J. Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jacek WARCHALA, 2013: Kilka uwag o milczeniu. *Konteksty Kultury* X/3. 458–67.
- Ludwig WITGENSTEIN, 2000: *Traktat logiczno-filozoficzny*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa: PWN.
- Wojciech WYSKIEL, 1988: *Kregi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.

POVZETEK

V Lechonievem delu je ženska eden od ključev za branje tega, kar je ostalo neizrečeno. V odsotnosti ženskega elementa ali tudi v njegovi spolni transparentnosti je izpostavljena konstrukcija sveta (ne samo liričnega) homoseksualnega pesnika. Z vidika odčitavanja besedil je najpomembnejše zaupno priznanje homoseksualnega izražanja, skrito za metaforo. Umetnik, ki si je želel v zgodovino vstopiti kot narodni pesnik in konservativec, se je lahko izrazil le s strogo tabuizacijo. Ženske figure so prikazane kot poetični »okraski«, ozaljšane, napudrane, s pahljačami in v klobukih, nikjer niso pomenljive, niso predmet poželjenja, njihova telesna lepota v nobeni pesmi ni predmet poglobljenega razmišljanja.

Drugo je zakamuflirano v opisu ranjenega, dasi vseeno spektakularno lepega moškega telesa. Opazovanje in opisovanje ran in deformiranega telesa vojaka pesniku omogoča, da ne-kaznovano uživa v pogledu na moško goloto in jo opisuje brez sence suma. Primer prikrievanja je lirika z naslovom *Hektor z Milosa*, v kateri je kanonična figura mitološke boginje lepote Venere nadomeščena z likom mitološkega princa, ki slovi po čudovitih moških obraznih potezah in atletskem telesu, ter oseba Prousta kot naslov druge pesmi, ki se nanaša na predstavnika francoskih pisateljev homoseksualcev.

Maska neizrečenega se pojavlja tudi v Lechonievem *Dnevniku*, kjer osebo svojega ljubimca dosledno skriva pod brezspolno obliko: »Najdražja osebak«.