

Monika Urbańska

Jana Lechonia twarz i maska. W oparciu o Tischnerowskie doświadczenie prawdy i tożsamości

Punktem wyjścia moich rozważań jest fenomenologia twarzy w ujęciu Józefa Tischnera, pochodna fenomenologii spotkania. Maską nie ogranicza się jedynie do twarzy – wraz z nią pojawia się także kostium, rekwizyty oraz rytuały celebracji. Co więcej, maska nie musi być przedmiotem dodanym do twarzy, w szczególnych okolicznościach naga twarz świetnie wypełnia funkcję maski (Kocur 2017: 50). Fenomen maski istnieje w swoistym trójkącie współzależności: nosiciel maski – maska – obserwator, co oznacza, że sprawczość maski zależy od patrzącego. Byłaby ona zatem raczej elementem relacji, niż przedmiotem. Ponadto, maska powoduje postrzeżenie własnego ciała jako obcego, co sprawia, że może być skutecznym narzędziem przemiany. Zgadzam się ze stwierdzeniem Gastona Bachelarda, że “od twarzy do maski i od maski do twarzy przebiega droga, którą fenomenologia ma za zadanie prześledzić” (Janion, Rosiek 1986, II: 14).

W twórczości oraz życiu Jana Lechonia (1899-1956) maska to pojęcie kluczowe, związane z kategorią Innego. Rekwizyt maski jest stałym elementem jego ekspresji¹. Z punktu widzenia moich badań nie jest jednak najważniejsze, co poeta pod maską ukrywał, lecz co komunikował noszeniem takiej, a nie innej maski i jaką rolę pełniła ona w jego życiu. Zagadnienie to rozważam w oparciu o Tischnerowskie doświadczenie maski oraz twarzy, ściśle związane z kategoriami prawdy i tożsamości. *Doświadczając* rozumiem, za Tischnerem (Tischner 2012: 25) jako: dochodzić do świadectwa. Między nagą a zamaskowaną twarzą rozciąga się bowiem pojęcie wizerunku. Maską należy do kategorii fenomenów, dlatego badam ją wyzyskując narzędzia fenomenologiczne, z uwzględnieniem perspektywy aksjologicznej.

Józef Tischner zauważył, że zasłona to szukanie wyjścia z sytuacji bez wyjścia. Maską jest tym, co kłamie, nie jest ona zasłoną, nie jest także twarzą. Pojawia się wraz ze zjawieniem się Innego, w samotności traci sens. Maską jest zatem w użyciu z winy Innego, domaga się jej życie społeczne (*ibid.*: 74). Jednocześnie pomaga żyć między ludźmi, uspokoić siebie i otoczenie. Czy tak było również w przypadku Lechonia?

Tworzywem, w którym maska się kształtuje i ukazuje w życiu pisarza jest literatura. Można zatem za Joanną Ślósarską mówić o ujęciu fenomenologicznym, w którym poprzez

¹ Topika ta nie była dotąd przedmiotem oddzielnych badań. Najwięcej miejsca poświęcili jej: Wyskiel 1988, Kisiel 2001 oraz Czarnecka 2013.

język badamy sytuację doświadczającej osoby (Ślósarska 2004: 60). Płaszczyzna spotkania z Innym jest dialogiczna i intencjonalna, wprowadza obecność innego źródła sensu (istnieje zatem w stałym związku z agatologią i aksjologią) i zawstydzająco, jest także pochodną własnych doświadczeń – czyste doświadczenie Innego nie istnieje. Aksjologia wtrąca człowieka w sytuacje graniczne, z horyzontu agatologicznego wyłania się natomiast twarz (Tischner 1978: 82).

Inny manifestował się w życiu Lechonia wielorako. Pod tym pojęciem rozumiem między innymi realia społeczne i polityczne, z którymi poeta konfrontował się w latach 1941-1956, jako emigrant w USA. Inny przejawia się również jako nowe pokolenie czytelników i literatów, mające Lechonia za twórcę anachronicznego. Inny eksponuje swą obecność także w postawie Ameryki wobec homoseksualizmu, uwidocznionej w figurze kozła ofiarnego.

1. *Maska kłamie – Konrad*

W rozumieniu Tischnera logika maski wyłania się z poczucia winy. Człowiek maskuje się, ponieważ nie chce być sądzony. Maskowanie się to zatem nie tylko łudzenie Innego, ale też ukaranie go: masz mnie takim, jakim chciałeś mnie mieć, nie jest to jednak prawda o mnie.

Lechoń już na początku swej poetyckiej drogi przybrał maskę Konrada – bohatera powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza – przedstawiającą doskonale wcielenie polskiego romantycznego ducha. Tekst powstał w czasie zesłania Mickiewicza do Rosji i wywodzi się z dyskusji ideologicznej i moralnej polskiego romantyzmu na temat etycznych możliwości walki z wrogiem. Pojawia się tu także topos poety-mistrza oraz poezji narodowej. Dla Lechonia wybór takiej maski oznaczał przywiązanie do powinności, bycie człowiekiem idei, który wybranej roli podporządkował wszystko. W wierszu *Ostatnia scena z 'Dziadów'* dwa wygłosowe wersy pokazują, że maska nie pełni tylko roli scenicznego rekwizytu – jest obecna w życiu lirycznego bohatera, porte-parole autora: "Ach, ten Konrad! Tak wierzył słowom Mickiewicza, / Że zagrał nawet więcej, niżli było w roli //" (Lechoń 1990: 72).

Tischner zwraca uwagę na dramat polegający na rozdarciu przez coś, co nazwać można 'międzyrolą'. Ten status stał się udziałem bohatera wiersza *Ostatnia scena z 'Dziadów'*.

Mickiewicz był wzorem, na którego podobieństwo Lechoń chciał bezwarunkowo ukształtować siebie i swoje pisarstwo, co urosło do obsesji (Terlecki 1999: 92, 189). Na mi-cie Mickiewicza ukształtowała się tożsamość Lechonia. Często wchodził w jego rolę (Kurz 1992: 161). Ponadto, w intencji Lechonia wszystkie postaci fikcyjne, pojawiające się w jego utworach, były wcieleniem Konrada reprezentującego zasadę powinności (Wyskiel 1988: 99).

W starożytnych rytuałach maska miała służyć jedynie czasowej metamorfozie, dla Lechonia natomiast była stałym elementem kreacji. Relacja Lechoń-maski przywodzi na myśl inspirację, transmisję i relokację przypisaną kontaktowi z maską w tradycji ludowej Wschodu. Codzienne ubranie noszone przez niego przypominało sceniczny kostium i już w okresie międzywojnia wzbudzało w Warszawie lekką sensację (Goethel 1958: 26). Reminiscencje tego zawarł Lechoń w autobiograficznym wierszu pt. *Erynie*:

Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem blady
 I wśród masek tańczących szedłem w gaj oliwny,
 Słyszac tylko za sobą: "Co za człowiek dziwny!"

(Lechoń 1990: 190)

Płaszcz Konrada pełni tu funkcję kostiumu, który towarzyszy noszonej masce i wnosi cały przysługujący im ładunek znaczeniowy. Już od czasów Dionizosa maska miała za zadanie ukryć tego, kto ją nosi. Ponadto, jej zadaniem było wywoływać strach i dodawać animuszu zamaskowanej osobie. Istotniejsze jest jednak, że stwarzała relację między zamaskowanym człowiekiem a istotą, którą przedstawiała, będąc "narzędziem jednoczącej przemiany" (Kerényi 2005: 648). Relacja ta potrafi być tak silna, że maska okazuje się zbędna – zamaskowany staje się tym, co obrazuje maska, maska zlewa go niejako z Innym. Z noszeniem maski wiąże się zatem zatarcie indywidualnych cech osobowości.

Bohater wiersza *Erynie* określa się poprzez zestawienie ja-inni, jest sam i opuszczony, niczym Chrystus w Getsemani. Lechoń – bywalec salonów w Warszawie, Paryżu i Nowym Jorku, miłośnik patosu, splendoru, rautów i rocznic – nie potrafił istnieć inaczej, niż jako *homo theatralis*. Człowiek teatru nie funkcjonuje bez rekwizytów i masek. Gdy Skamandryci zaczęli eksperymentować twórczo, Lechoń pilnował klasycznej strofy, pozostając jej wiernym do końca. Jarosław Iwaszkiewicz, wspominając lata dwudzieste XX wieku zauważył, że wówczas wszyscy za przykładem Antoniego Słonimskiego ludzili się, że "odrzućli z ramion płaszcz Konrada", a Lechoń nie tylko tego płaszcza nie odrzucił, ale "zdawał się go jeszcze piękniej na swych plecach drapować" (Iwaszkiewicz 2006: 60-61).

Gaston Bachelard utrzymuje, że fenomenologia człowieka zamaskowanego jest czystym zaprzeczeniem jego własnej istoty. Oscyluje on między dwoma biegunami – tym co jawne i co ukryte. W ten sposób maska jest sferą nieustannej wymiany między procesem myślenia a obrazowaniem. Fenomenologia maski daje nam, zdaniem badacza, "pewne pojęcie o rozdzieleniu człowieka, który chce się wydać tym, czym nie jest i który kryjąc się w efekcie odkrywa się przez swoją desymilację" (Janion, Rosiek 1986, II: 16, 23).

2. *Maska a miejsce*

Obcość związana jest zwykle z miejscem. Przebywając na emigracji, wymuszonej nagle wybuchem II wojny światowej, Lechoń nie mógł powiedzieć o Ameryce: "Jestem stąd", dlatego usiłował odtworzyć polskie struktury towarzyskie i dawne hierarchie w Nowym Jorku. Nie mógł jednak zadomowić się w samotności. Jeśli przymierzmy życie Lechonia do podstawowych miejsc, które wyznaczają ład w życiu człowieka (dom, warsztat pracy, świątynia, cmentarz) (zob. Tischner 2012: 219), zauważymy, że w okresie emigracji większość z nich przynależała do ojczyzny. Lechoń w Ameryce nie zadomowił się psychicznie, tylko w niej pracował; apoteozowane przez niego *sacrum* związane było z wartościami europejskimi i ojczyznianymi, marzył, aby po śmierci spocząć w Krakowie w Krypcie Zasłużonych na Skałce (Urbańska 2016: 43-44).

Spotkanie z Innym otwiera dla obu stron nowy wątek dramatyczny, osadzony w fenomenach czasu i przestrzeni. Można mówić nawet o uprzestrzenieniu czasu i uczasowieniu przestrzeni (Tischner 2017: 6). Przestrzeń, w której dochodzi do spotkania, przypomina skrzyżowanie dróg – Inny znajduje się w ruchu ‘od-do’ i taki ruch wywołuje. Obszar, w którym umiejscawia się owo skrzyżowanie dróg, jest przestrzenią wolności.

Za Lévinasem Tischner określa twarz jako miejsce, w którym pojawia się prawda człowieka (Tischner 1978: 74). W podobny sposób ujęła to Maria Janion, uznając, że powrót do miejsca jest powrotem do twarzy (Janion, Rosiek 1986, II: 202). Twarz daje się zdefiniować wyłącznie poprzez doświadczenie. Jednym z najbardziej oczywistych powodów zasłaniania twarzy jest wstyd, który nie jest możliwy bez obecności Innego i jego spojrzenia. Człowiek “posiada” Innego i jest przez niego “posiadany”. Zachodzi tu związek między byciem-dla-drugiego a byciem-dla-siebie. Inny wtrąca nas we wstyd, który warunkuje to, kim jesteśmy dla siebie. Fenomen wstydu kieruje uwagę na ból wynikający z faktu, że trzeba ukryć wartości. Podmiotem wstydu jest ja aksjologiczne. Zasłanianie twarzy to próba wyjścia z sytuacji (Tischner 1978: 87). Tischner przypominał słowa Jeana-Paula Sartre’a, uznającego, że stan oskarżenia, w jaki wpędza nas spojrzenie Innego, jest momentem zdzierania maski (Tischner 1977: 85). To twarze innych uczą mnie jaka jest moja twarz – stwierdza Sartre (Sartre 1966: 156), wpisując się w tok myśli Lévinasa, dla którego kluczowe było jak twarz oddziałuje na patrzącego (Lévinas 1998: 50). Podobnie zagadnienie to widział Claude Lévi-Strauss, zauważając, że “sens maski nie tkwi w tym, co ona przedstawia, lecz w tym, co przeobraża, czyli w tym właśnie przeciw czemu (w zamian za co) przedstawia. Podobnie jak mit, maska jednocześnie oznajmia i zaprzecza; równie istotne jest w niej to, co ukazuje lub chce ukazać, jak i to, co wyklucza” (Janion, Rosiek 1986, I: 72).

Warto zaakcentować związek między cielesnością a obcością. Bernhard Waldenfels uznał, że “obcość sama manifestuje się cielesnie. Istota cielesna nigdy nie jest w pełni u siebie” (Waldenfels 2009: 65). Ponadto, przeciwieństwa pojawiające się na granicy tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, odsyłają nas do miejsca obcego. Waldenfels kontynuuje, że “obcość, którą spotykamy w innych, zostawia w nas tym silniejsze ślady, im bardziej polega ona na wypartym i poświęconym czymś własnym” (Waldenfels 2009: 118). Badacz ten, podobnie jak Michaił Bachtin, zwraca uwagę, że jesteśmy uwięzieni we własnym obrazie, z kolei samowymykanie, którego doświadczamy, “oznacza, że momenty obcego w Sobie, momenty obcości we wszelkim porządku są toksyczne” (*ibid.*: 25).

Obcość miejsca, rozumianego jako nieswoja przestrzeń, ale również jako brak przynależności, wyłania się z wiersza Lechońa *Aria z kurantem*, napisanego w Nowym Jorku: “Cóż znajdę, jeśli wyjdę z takiego wieczoru? / Tu wszyscy przecież obcy i każdy gdzieś spieszy” (Lechoń 1990: 73).

Maska uzewnętrznia się z obcości ukonstytuowanej na opozycji ja-oni, powiązanej z celebracją wartości klasycznych. Klasycyzm, przypisany przez poetę do sfery *sacrum*, odciła się wyraźnie od tego, co cieszy gust ludu. Bohater wiersza *Obżarstwo i pijaństwo*, należącego do cyklu *Siedem grzechów głównych*, reaguje spektakularnym gestem:

Lecz nagle myśl jak piorun: "Skąd tu ja we fraku?"
 Z hukiem pęka butelka, ciśnięta o ścianę.
 Idioci! Wasze wino – wszystko fałszowane.
 Żeby pić takie świństwo – trzeba nie mieć smaku.

(Lechoń 1990: 43)

Frak jest tu wyrazistą manifestacją maski Konrada, nastawioną na demonstrowanie braku przynależności do tego, co poza sceną (*profanum*).

Podobnie postrzega swoją rolę bohater wiersza *B-moll*, reprezentant postawy celebrycji i obowiązku, także obrazowany poprzez przeciwieństwo ja-oni: "Gdy wszyscy się powoli rozchodzą z cmentarza, / I tylko jeden człowiek zostaje przy grobie // " (Lechoń 1990: 98).

Z wielkością i doskonałością łączyła się ambicja pozostawienia po sobie znacznego dorobku. Lechoń na kartach *Dziennika* zanotował żart, że Michał Anioł miał trzydzieści siedem lat, kiedy namalował plafon sykstyński. "Nie mam się za Michała Anioła – napisał – ale trzeba sobie raz po raz powtarzać: 'A ty?'" (*ibid.*: 351).

Bohater wiersza *Do malarza* dąży do perfekcji i szczęścia, utożsamionego z boską barwą i kształtem, obcym codziennemu, hałaśliwemu światu:

I tak dzień cały w gwarze, chrzęście,
 Ty myśl o jednym; szukaj wzoru!
 I goń jedynie pewne szczęście
 Boskiego kształtu i koloru.

(Lechoń 1990: 56)

Z kolei Don Juan z wiersza pod tym samym tytułem potwierdza swe przywiązanie do stroju klasycysty:

Ponad wino, dźwięk gitary
 Wolę płaszcz twego gest.
 Oto czekam twojej kary,
 Abym wiedział, żeś ty jest.

(Lechoń 1990: 57)

Znamienna jest tu nierozłączność maskującego płaszcz Konrada z karą przypisaną do obecności Innego.

Lechoń posługuje się najczęściej znakami tożsamości powiązanych z kodami społecznymi. Taką rolę pełnią u niego insygnia, obrzędy i ceremonie oraz uniformy. Poeta posługuje się także zaimkowanymi oznakami kinezyjnymi oraz oznakami przestrzennymi wskazującymi na odległość, mającymi na celu wyznaczenie opozycji ja-oni. Również gest stanowi manifestację kondycji bohatera. Używana przez Lechonia symbolika jest mocno skonwencjonalizowana, ma rozwiniętą konotację wyrażającą uczestnictwo, majestat i przestrzeń *sacrum*. Protokół i etykieta wyznaczają przestrzeń bohatera lirycznego. To, co sytuuje się poza nią, należy do Innego.

W wierszu *Spotkanie* bohater liryczny znajduje się na moście, wskazanym jako *intermode* między niewiedzą a epifanią twarzy. Natrafiając tam na swego mistrza, Dantego, zwraca się do niego z prośbą: “Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy. / Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady //” (Lechoń 1990: 31). Most jest tu sceną w rozumieniu Tischnera i miejscem spotkania (Tischner 2012: 15). Pytanie zaś to roszczenie: ten, kto pyta, ma prawo do odpowiedzi. *Zobo-wiązanie* odpowiedzi (jak wskazuje budowa słowotwórcza tego rzeczownika) jest jednocześnie obowiązkiem i związkiem między uczestnikami dialogu (*ibid.*: 16-17). Pragnienie otrzymania odpowiedzi jest natomiast otwarciem i kieruje ku dobru (*ibid.*: 40).

Sekret twarzy mistrza jest spotkaniem z prawdą. Twarz Dantego niepokoi jednak peregrynanta – nie takiego widoku się spodziewał: “Tyżeś to, ty mój mistrzu! Dlaczego tak błądy / I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?” (Lechoń 1990: 31). Twarz Dantego zdradza prawdę, która wymyka się kanonom kulturowym oraz społecznym i dotyczy miejsca Beatrycze (a pod jej figurą kobiet w ogóle) w życiu lirycznego bohatera – porte-parole autora. Kobieta jako kanon, wyznacznik tęsknoty i pożądania jest tu nieobecna. W innych wierszach Lechoń dyskretnie wskazał, że jej miejsce zajmuje postać męskiego herosa (Czarnecka 2013: 23). Konstatacja usłyszana przez bohatera *Spotkania*, uświadamiająca dobitnie nieobecność Beatrycze a ponadto głośno ją artykułująca, druzgoce go i jednocześnie podważa cały porządek wyznaczony w *Boskiej komedii* Dantego, z pietyzmem podtrzymywany w kulturze przez stulecia: “Nie ma nieba i ziemi, otchłani, ni piekła, / Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma //” (Lechoń 1990: 31). Usłyszawszy to, bohater liryczny reaguje patetycznym i teatralnym gestem zakrycia twarzy obiema rękami, wskazującym na poczucie wstydu (można tu ponownie odesłać do figury kozła ofiarnego Girarda), jak również, a może przede wszystkim, na silne wewnętrzne przeżycie po wybrzmieniu kulturowej i osobistej dezygnolatury. W takim momencie granicznym twarz może ukształtować się na nowo.

Czy peregrynant i Dante mają wspólną płaszczyznę spotkania, o której mówi Tischner (2012: 17), skoro Beatrycze nie należy do kanonu peregrynanta? Zdaje się, że pochodzą oni z wnętrza różnych hierarchii.

Most pojawia się w wierszu jako ważne miejsce epifanii, przestrzeń rozciągająca się między dwoma biegunami kulturowej tożsamości. Tu dochodzi do zrzucenia maski, symbolizowanego wygłosową konstatacją o nieobecności toposu kobiecego. Naga twarz jest fenomenem granicznym i doświadczeniem źródłowym. Możemy tu zatem mówić o fenomenologii granicy. Prawda wyzwala twarz z maski, jest jednak trudna i objawia się w towarzystwie Innego (ucieleśnionego w wielowiekowej tradycji figury Beatrycze jako przewodniczki, Muzy i obiektu westchnień), co ewokuje gest powtórnego zakrycia twarzy obiema rękami.

3. *Maska a milczenie*

Związek między milczeniem a maską oparty jest w przypadku Lechonia na pragnieniu zachowania twarzy, przy jednoczesnym dążeniu do utrzymania tego, co stare i

przeżyte, lecz klasyczne. W liryku *Toast* maska reprezentowana jest stwierdzeniem: “Tak trzeba!”, co więcej, powinność przejęta jest jako ofiara oraz dziedzictwo i jako spuścizna (a zatem obowiązek) zostaje pozostawiona dla przyszłych pokoleń. Autorem wiersza jest dwudziestojednolatek, można go traktować więc jako głos programowy, wyznaczający dalszą twórczą drogę. Klasycyzm funkcjonuje tu jako etyczna powinność a bohater liryczny reprezentuje pokolenie romantycznych pogrobowców przyjmujących ze spokojem zmianę poetyckiej warty:

Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie,
Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna,
Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,
A łopata grabarza milczących zasypie.
[.....]
Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!

(Lechoń 1990: 30)

Trzy i pół dekady później, zaledwie pół roku przed śmiercią, Lechoń opublikował wiersz zatytułowany *Poeta niemodny*, który stanowi dla *Toastu* swoistą klamrę. Na literackiej scenie pojawiło się już kolejne pokolenie poetów wnoszących szereg przewartościowań – nową tematykę oraz ujęcia liryczne. Na ich tle poezja Lechonia istniała coraz silniej jako anachronizm wzmacniany konfliktem, w który autor popadł z nico młodszymi twórcami, takimi jak Witold Gombrowicz czy Czesław Miłosz. Ten drugi uznał:

Jeżeli czego się boję, to śmieszności, tej śmieszności, która utrupiła Lechonia na długo przed śmiercią [...]. Bo świat pędzi, zmienia się. Każdy miesiąc i każdy rok ma własną miarę. Nie trzeba nigdy podejmować przebrzmiałej pieśni, bo wtedy tracimy możliwość oddziaływania na innych, jak to należy do pisarza, piórem. Co wolno, to tylko śpiewać pieśń na wyrost, jeszcze społecznie nieurodzoną (Gierdoyc, Miłosz 2008: 345).

Bohater wiersza *Poeta niemodny*, niejako wyproszony przez to, co nowe, schodzi ze sceny, a jednak zabiera ze sobą stare, romantyczne rekwizyty. Nawet pojawiająca się w utworze ambrozja pochodzi z młodzieńczych lat:

[.....]
Zabieraj sobie swoje stare rekwizyty,
Bo nową będą grali sztukę na teatrze.

Cóż robić? Trzeba upić ambrozji się flachą,
Co jeszcze mi została z młodzieńczych bankietów.
Wychodzę z różą w ręku, z księżycem pod pachą,
A resztę pozostawiam dla nowych poetów.

(Lechoń 1990: 198-199)

Konstatacja: “Mówią mi – ‘Nic nie wskrzesi czasu, co przeżyty, / Wkrótce o nim i pamięć wśród młodych się zatrze’” (Lechoń 1990: 198) wskazuje na świadomość poetyckich przetasowań oraz na intencjonalne pozostanie poza obszarem przemian.

Cierpienie w milczeniu pojawia się natomiast w liryku *Jabłka i astry* i ma również związek z przywiązaniem do klasycyzmu:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.

(Lechoń 1990: 97)

Wacław Lewandowski zwrócił uwagę, że Lechoń “trwanie przy klasycyzmie choćby w największym osamotnieniu, uznał bowiem za moralny nakaz wierności międzywojennej publiczności literackiej, z której zrodziła się publiczność emigracyjna, ale przede wszystkim – wierności idei wolności i niepodległości Polski” (Lewandowski 2020: 48). Ten punkt widzenia znajduje potwierdzenie w *Ostatniej scenie z ‘Dziadów’*. W liryku tym przeszłość przyzywa bohatera do stania się reprezentantem narodu. Opozycja dawnej świetności i obecnego upadku jest tematem wiersza *Nokturn*. Architektura przeszłości, symbolizowana przez klasyczny dworek oraz dumnie podniesione głowy, pokazuje to, co znamienite, piękne oraz podniosłe:

W ostatniej woni lata, w powiewie jesieni
Niech padnę pod strzaskany ganek kolumnowy,
By ujrzeć te, com widział, podniesione głowy
Wśród teraz pochyłonych, zamyślonych cieni.

(Lechoń 1990: 91)

Życie uczuciowe i intymne Lechonia zakamuflowane jest pod płaszczem wielu niedopowiedzeń. Wieloletnia miłość poety, Aubrey Johnston, ukryta jest w dziariuszowych zapisach pod inicjałem N.O., niekiedy rozwijanym jako Najdroższa Osoba, nie wskazującym na płeć. Podobnie w poezji – płeć adresatów wierszy miłosnych i erotyków nie jest określona. Kobieta, jako adresatka wyznania, pojawia się jedynie dwukrotnie – w młodzieńczym wierszu [****Na niebo wypływają białych chmurek żagle*] oraz w liryku *Alina*.

Dziennik, którego prowadzenie rozpoczął Lechoń w 1949 roku za radą lekarza w intencji ukojenia nerwów, był dla niego tak naprawdę kolejnym narzędziem do utrzymania się w roli wieszca i podtrzymania maski Konrada. Zdarzenia lat następnych tę hipotezę potwierdzają i wskazują, że stało się coś złego, zupełnie niezgodnego z wolą i zaleceniem doktora Jachimowicza. Narzędzie terapii używane było jako narzędzie mistyfikacji:

Piszę co dzień bez przerwy te kartki – ale właściwie po co? Aby trzymać się w formie, aby się kontrolować, bo w rezultacie nie notuję tu prawie, jak sobie obiecałem, wrażeń i obrazów dla przyszłej prozy, nie wyzwalam się z żadnych sekretów [...] (Lechoń 1992: 1, 100).

Słowa sporadycznie kierowane w *Dzienniku* do czytelników, zapisywane częściej w ostatnich tygodniach życia, są przestrzenią spotkania z Innym oraz poszukiwania zrozumienia. Maskę, którą Lechoń nosił, da się odczytać jako substytut zaspokożenia, środek zastępczy rozkoszy popędowej, która jest wzbroniona (zob. Freud 1997: 47). Fakt, że “uciekał on w maskę”, to także, w myśl szkoły Freuda, przejaw neurotycznej skłonności unikania niezadowolającej rzeczywistości i wymykania się do obfitującego w więcej rozkoszy świata fantazji (*ibid.*: 99). Lechoń nie przepracowywał swoich bólów i lęków poprzez szczere zwierzenia – usiłował robić to w akcie przemilczania lub zagadywania siebie i czytelnika. Znamienne jest ponadto, że choć kilka razy zorientował się, że *Dziennik* nie jest wypełniony szczerymi zapisami, to jednak nigdy w ciągu siedmiu lat zapisywania nic w swoim warsztacie nie zmienił: “I najważniejszy mól, który mnie gryzie, najbardziej osobisty konflikt, mój paraliżujący kompleks zaplątany w maju 1950 roku – nigdzie nie jest wyjaśniony – czyli od dawna piśzę w gorsecie woli i konwenansu” (Lechoń 1993: 2, 333).

Pewien dysonans, jaki pojawia się w trakcie rozważań nad dziariuszem, wynika z faktu niespójności, które istnieją już na poziomie pierwotnego wyznaczenia zadań tego dokumentu. Uczynienie z *Dziennika* narzędzia autoterapii a jednocześnie autokracji, wyklucza się wzajemnie. Widocznie autokreacja i uzupełnianie dorobku stanowiły dla Lechonia priorytet. *Dziennik* Lechonia jest polem pewnego eksperymentu psychologicznego – dobierał on techniki i obserwował, jaki przyniosą rezultat, wszystkie jednakże sprowadzały się do przemilczania: “Czwarty kajet już skończony. Ten, myślę, jest najbardziej powierzchowny i nie powiem, zakłamany, ale skryty. To moja forma walki ze sobą. Jak się okaże błędna, pójdę na głośne ze sobą rozmowy. Ale wolałbym to rozegrać na cicho” (Lechoń 1992, I: 321).

Milczenie, współobecne z dociskaniem maski, pojawia się jako forma nakazu także w wierszu *Erynie*, przy czym jego bohater trwale odgrywanie roli uznaje za priorytet:

Patrząc w lustro na twarz swą, zrytą wieczną troską,
Ten człowiek mówił sobie: “Milcz na miłość boską,
Dociskaj tej przyłbicy, którąś wdział dla świata,
I trzymaj mocno konia, o Gattamelata,
[.....]”.

(Lechoń 1990: 190)

“Człowiek dziwny” obserwuje w zwierciadle swoją twarz “zrytą wieczną troską”. Mamy tu do czynienia z przejściem od maski do lustra, lustro zdaje się pochłaniać Innego, między maską a lustrem zachodzi jednak gra, której Lechoń nie daje rady sprostać i to doświadczenie wyłania się jako punkt graniczny (Urbańska 2022).

Przytwierdzanie maski do twarzy to kolejne doświadczenie graniczne, niweczące wcześniejsze starania, by stanąć wobec samopoznania w prawdzie. Zamiast tego, jesteśmy widzami scenicznego gestu, który Wyskiel nazwał utwierdzeniem się w formie (Wyskiel 1988: 109). Ta ścisła samokontrola pokazuje się jako centralny problem twórczości i życia Lechonia.

Janion uznała, że cierpienie człowieka wynika z przywiązania do formy, związanej z naszym sposobem istnienia w kulturze. Ze szczeliny pod maską wylania się autentyczność, świadomość maski to już krok w kierunku tej autentyczności. Maską deformuje i owa deformacja jest przyczyną cierpienia (Janion, Rosiek 1986, 1: 330). W finalnych tygodniach życia, co poświadczają zapisy z *Dziennika*, Lechoń wiedział, że maska Konrada to rodzaj zadanej sobie przemocy, który doprowadził do dezintegracji osobowości. Próba implifikacji teatralnej roli do życia na stałe zakończyła się fiaskiem. W *Dzienniku* poeta uznał: "Nie można wchodzić w kogoś innego – nie wychodząc z siebie. Dlatego aktorzy nie istnieją jako ludzie" (Lechoń 1993: 441). Ta prorocza konstatacja bardzo celnie obrazuje przypadek samego Lechonia.

Przemilczanie było mechanizmem obrony przed sobą i Innym. Choć poeta utrzymywał, że rzeczy niewypowiedziane nie istnieją, dobrze wiedział, że tak nie jest i że powracają pod postacią Eryinii. "Mowomilczenie" – termin użyty przez Dorotę Korwin-Piotrowską (Korwin-Piotrowska 2015: 38) i Kwirynę Handke – odsyła do kategorii strachu, jest próbą ochrony siebie przed niebezpieczeństwem wynikającym z mówienia (Handke 2009: 25). Zza milczenia prześwituje perspektywa i obraz świata Innego, mówienie byłoby odsłonięciem, demaskacją. Podobnie problem widzi Tischner, wskazując na związek między milczeniem a mową wewnętrzną. Fenomenolog także odsyła do kategorii Innego – milczenie bowiem to wspólna terażniejszość z Innym, wspólna przestrzeń obcowania z nim oraz potencjalnego zrozumienia. Zrozumienie wynika z samego interlokucyjnego charakteru milczenia – jego nastawienia na komunikację oraz sens (Tischner 2012: 9). Milczenie nadaje wydarzeniom rangę, bliskie jest charakterystycznemu dla Lechoniowej ekspresji patosowi. Milczenie kryje się w języku, język kryje się za milczeniem.

Ciszę rozumie Tischner natomiast jako świadka objawienia twarzy, zestawia ją z agatologią, uznając, że oba zjawiska otwierają przestrzeń do ewentualnego działania, zdumienia, zadawania pytań. Cisza umocowana agatologicznie ma jednocześnie kształt krzyża i tej symboliki uniknąć się nie da (Tischner 1978: 82).

4. Demaskacja

Maska funkcjonuje jako figura powiązana z moralnością. Marcel Mauss wskazał na rzeźbienie maski jako zaczątek późniejszego rachunku sumienia oraz ważny moment w rozwoju Ducha (Mauss 2011: 187).

Lechoniowe próby porzucenia maski, zintensyfikowane pod koniec życia, zbiegały się z odczuwaniem porażki, rozumianej jako zdrada samego siebie i jakiejś świętości. W takich chwilach poeta rozważał nawet samobójstwo:

[...] poczułem nagle rozpacz niczym realnym nie wywołaną i nie zapowiedzianą, rozpacz, że moje życie jest zupełnie inne, niż być miało, że zdradziłem samego siebie, i były to wyrzuty sumienia tak gwałtowne, niechęć do swoich grzechów, do zdrady jakiejś świętości tak wielka, że ogarnęła mnie nagła obsesja, aby skończyć to tak popsute przeze mnie samego życie i wyskoczyć z okna (Lechoń 1992, 1: 90).

Usiłowania Lechonia uwolnienia się spod maski, poświadczone zapisami w *Dzienniku*, utrwaliły się także w poezji. W wierszu o incypicie [*** *Powstałem nagi z mego snu*], opublikowanym dwa lata przed śmiercią autora, w którym nagi bohater liryczny stoi wobec spraw ostatecznych. Nagość cielesna, występująca wraz z odsłonięciem psychicznym, daje obraz obudzenia się ze “snu całego życia”, z odgrywanej przez siebie roli, ku prawdzie.

Z kolei w wierszu pt. *Na temat z St. John Perse'a*, mającym pierwodruk cztery miesiące przed samobójstwem autora, bohater liryczny sportretowany jest w trakcie wymownej przemiany, gdy niespodziewane porzuca postawę, w której okrzepł przez stulecia: “I skamieniały wśród wieków ciągu / Człowiek zstępuje z swego posągu / Z wieńcem u głowy. Na statku białe wzdęły się żagle, / Kamienną uzdę zakłada nagle, / I nogę w strzemię” (Lechoń 1990: 200). Cokół, jako element ugruntowanej pozy oraz twórczej chwały, pojawił się również w *Eryniach*. Bohater wiersza trwa na nim, mimo uderzeń nieprzychylnego wiatru (metafory Innego rozumianego jako nowa literacka moda i czytelnicze niezrozumienie).

Gaston Bachelard zauważył związek maski z czasem: “Maska podkreśla, w chwili teraźniejszej, chęć obojętności [...]. Obojętność jest przede wszystkim wartością maski. [...] W krańcowym przypadku skamieniałej twarzy, twarzy, która już nie komunikuje, wyalienowanej maski, znajdujemy się wobec zjawiska Niczego” (Janion, Rosiek 1986, II: 20, 23). Warto dodać, że czas jest czymś, co dzieje się między uczestnikami dramatu, stąd uznać go można za czas dramatyczny (Tischner 2012: 7-8).

Chęć wyjścia z roli deklaruje też bohater wiersza o incypicie *Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia*, wyznając: “I myśl: zbłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne, / Co prowadzą do ‘Lepiej’ lub choćby ‘Inaczej’ //” (Lechoń 1990: 39). Natomiast w liryku *Modlitwa* podmiot mówiący prosi Boga słowami: “Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie”.

Ostatnie miesiące życia Lechonia wskazują na wewnętrzną walkę między potrzebą werbalizacji cierpienia a obsesyjnymi próbami utrzymania się w formie, rozumianej jako maska Konrada. Tadeusz Witkowski zauważył, iż “wszystko, co przestawało ciążyć w kierunku Konradowskiego bieguna jego biografii, bieguna czynu, pracy, tworzenia wartości, przybierało monstrualne rozmiary winy” (Witkowski 1982: 152).

Jak była mowa, Tischner uznał, że głównym źródłem maski jest lęk (Tischner 2012: 77). Tęgo uczucia Lechoń doświadczał mocno, miało ono związek z wyrzutami sumienia, które nie pozwalały mu “spać ani myśleć” (Lechoń 1992, II: 140) i dezintegrowały jego poczynania twórcze oraz codzienność. Prawdopodobnie źródłem lęku Lechonia było przekonanie, że pozostawia zbyt skromny dorobek i zmarnował znaczną część życia. Kolejną przyczynę trwogi stanowiło życie osobiste. Homoseksualne inklinacje poety, znane w gronie przyjaciół oraz w środowisku literatów, w twórczości poddawane były bardzo silnej tabuizacji. W konserwatywnym środowisku amerykańskim wyjście na jaw homoseksualnych skłonności emigranta mogło poskutkować nawet ekstradycją, osoby homoseksualne w Ameryce podlegały takiej samej inwigilacji, jak komuniści (Jawor 2019: 37). René Girard (1987) dowiódł, że figura kozła ofiarnego, zwanego także kozłem wypędzonym, związana jest bardzo ściśle z wykluczeniem osób o odmiennej orientacji seksualnej. Mechanizm społecznego oczyszczenia i redukcji napięć, dokonujący się poprzez wypędzenie lub zabójstwo

niewinnej osoby, nośnika grzechu, uznany został przez badacza za jeden z imperatywów nie tylko społecznych, ale również kulturotwórczych. Pierwotny mord założycielski wiązał się z rozwojem cywilizacji a podsycano go najczęściej w przestrzeni religii i polityki.

Maria Janion na pytanie, czy maskę można wybrać sobie z całego repertuaru masek, odpowiada stanowczo: "Nie ma żadnego wyboru. To kto Inny wybiera" (Janion, Rosiek 1986, 2: 208). Mechanizm ten zdaje się być precyzyjnie zobrazowany w wierszu *Erynie*, opublikowanym rok przed śmiercią autora. Jego bohater wyznaje boleśnie: "To przecież ledwo wczoraj na całą naturę / Padła groza mnie strasznej przypisanej zbrodni" (Lechoń 1990: 190).

W ostatnich latach życia, w trakcie nowojorskiej emigracji, lęki Lechonia wzmogły się, przybierając finał w tragicznym samobójczym czynie. Można przypuszczać, że był on wynikiem kilku bodźców: dramatów emigranckiego życia, w tym problemów finansowych, zawodu miłosnego oraz stresu związanego z donosem demaskującym homoseksualne inklinacje poety, który przesłany został przez Polaka-emigranta do amerykańskiego urzędu w związku ze staraniami Lechonia o naturalizację (Dorosz 2004: 205-206; Czarnecka 2013: 227-228) oraz neurastenii. Rozwinięcie tego wątku przekracza założenia tego artykułu. Pokreślić należy jednak, że w trakcie ostatnich miesięcy życia Lechoń konsekwentnie podtrzymał maskę, nie wychodząc z roli Konrada oraz nie rezygnując z powinności:

Na wierzchu spokój, opanowanie, nawet dowcip – wiem, co trzeba zrobić, co należy czuć – ale w środku bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę. Trzymać się, udawać do końca – w nadziei, że Bóg mnie uspokoi i pozwoli być sobą i mieć twarz, jaką trzeba, dla ludzi (Lechoń 1993: 829).

Użyte powyżej predykatywy "należy", "trzeba" oraz forma wykrzyknikowa "milcz" wyraźnie odsyłają do agatologii, ich autor nie pozostawia sobie bowiem żadnej alternatywy (zob. Tischner 2012: 60-67). Z zacytowanych tu imperatywnych form wyłania się stała obecność Innego oraz konieczność utrzymania się przed nim w roli. Taką sytuację Michaił Bachtin komentował następująco:

W odniesieniu człowieka do samego siebie fałsz i kłamstwo nieuchronnie lustrują się nawzajem. [...] To nie ja patrzę na świat **od wewnątrz** (podkreślenie M.B.), swoimi oczami – to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, owładnięty przez innego. Nie ma tu naiwnej zbieżności zewnątrz i wewnątrz. [...] Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy (Bachtin 2009: 399).

Z kolei Tischner (1980: 148) zauważył, że gdy człowiek zaczyna czuć się w świecie jako intruz, następuje bunt sceny. Być może właśnie w postrzeganiu siebie jako intruza mają genezę stany opisywane przez Lechonia: "bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę", z wielkim wysiłkiem pacyfikowane przymusem powinności. Twarz bohatera *Erynie* "zryta wieczną troską" ma wymiar aretyczny, w założeniu jej właściciela reprezentuje przymioty etyczne, w tym głównie cnotę wytrwałości. Niezadowolenie Lechonia z siebie jest przejawem narastającego sprzeciwu wobec własnej osoby i tych, z winy których trzeba nałożyć maskę.

Bohater *Eryni*, podtrzymujący gest zakrycia twarzy, poprzez ukazanie cierpienia konkretyzuje ją i indywidualizuje. Fundamentalne jest, że nie ma widoku twarzy bez wizji cierpienia i tragedii. Porównanie własnego losu do dramatu Syzyfa, o którym czytamy w *Eryniach*, jest mechanizmem nazwanym przez Tischnera "patosem egzystencjalnym". To "ruch opadania i wznoszenia się" (Tischner 1978: 94).

Napominanie samego siebie w kwestii konieczności zachowania twarzy wskazuje na ryzyko jej odsłonięcia. Zdaniem Tischnera narastanie świadomości tragedii idzie w parze z odsłanianiem twarzy. Fenomenolog zauważa, że "doświadczyć twarz to znaczy spotkać ludzką wolność" (Tischner 1980: 137). Wewnętrzna walka Lechońa, związana z pragnieniem ekspozycji twarzy tożsamej z prawdą i wolnością, manifestuje się bardzo wyraźnie. Sytuacja graniczna jest okolicznością sprzyjającą nie tylko doznawaniu twarzy i jej konstruowaniu się, ale również ujawnianiu. Warto wspomnieć o bólu, który niesie ze sobą "nieprawda i radykalna niepewność" (*ibid.*: 141), których poeta doświadczał. Tam, gdzie jest niepewność, "iluzją może okazać się wszelka nadzieja i wszelka ucieczka" (*ibid.*).

Sytuacje graniczne wymagają reakcji. W takich chwilach Lechoń deklamował wyuczone role i poprawiał na sobie stary kostium. Maską traktuje człowieka jako swoje narzędzie i skazuje go na niepowodzenie – zauważmy, że nawet przestrzeń między twarzą a maską należy do maski – jest to miejsce jej zakładania – a kontakt z nią nigdy nie pozostaje bez konsekwencji (Janion, Rosiek 1986, II: 208).

Po samobójczym skoku Lechońa z wysokiego piętra hotelu Henry Hudson w Nowym Jorku jego twarz doznała poważnego urazu i konieczne było nałożenie woskowej maski tuszującej złamanie. W rezultacie poetę trudno było poznać a maska (tym razem zastępująca twarz) symbolicznie pozostała z nim do końca – towarzysząc mu w drodze w zaświaty.

5. *Konkluzje*

Tischner zauważył, że twarz kryje w sobie coś idealnego. Dopytując o genezę maski, ulegamy zatem oczekiwaniu idealności twarzy. Tę idealność filozof nazwał prawdą. Zwrócił on uwagę na ciekawe zagadnienie: maska może być drogą do uzyskania twarzy, drogą do prawdy i do etyki (Tischner 2012: 79). Lechoń maskując się nie tylko dostosowywał się do oczekiwań Innego, co wybrzmiewało w powtarzonym "tak trzeba" i łączyło się z figurą kozła ofiarnego, ale również, w oparciu o maskę budował swoją tożsamość. Obrzędowość i narodowość poezji, podobnie jak maska, wyznaczała jego poetycką drogę. Maską Konrada to rekwizyt wirtuoza słowa oraz niewolnika patosu. Z biegiem czasu Lechoń-Konrad radykalizował swoje poglądy, umacniając się w konserwatyzmie. Liryk *Erynie* ujawnia nierozzerwalność maski i milczenia. Bohater poetycki wiersza, utożsamiony z heroicznymi postaciami kultury takimi jak Syzyf, Edyp i Jezus, milcząco, bez słowa skargi, poddaje się przeznaczeniu. Jest wybrańcem, spadkobiercą starej wielkości "I wszystko to, pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu" (Lechoń 1990: 190) oraz jej reprezentantem, na nim skupione jest wartościujące spojrzenie Innego: "Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu". Konfrontacja ze wzrokiem Innego, wyrażona okrzykiem: "Co za człowiek dziwny!"

piętnuje poetyckiego bohatera jako postać nieprzystającą społecznie, w kategoryzacji Girarda określoną jako „koziół wypędzony”. Zauważmy – bohater poetycki nie upodabnia się do tłumu, nie poddaje się jego psychologii (określanej przez Girarda jako kryzys mimetyczny), co więcej, swoją inność traktuje jako pokrewną elitarności. Zderzenie ze wzrokiem Innego prowokuje odruch przejrzenia się w lustrze. Bohater *Eryinii* „Patrząc w lustro na twarz zrytą wieczną troską” pokazuje się jako postać narodowej martyrologii. „Wieczna troska” wpisana jest w twarz, określa ją i definiuje w podobny sposób, jak zarysował to Tischner, wiążąc twarz z doświadczeniem krzyża. Pojawiająca się w roli maski przyłbica – wojenna ochrona twarzy – osłania przed ciosem z zewnątrz, jest jednak również obietnicą wiecznej sławy: „Mów o sobie tym wichrom, co biją w twój cokół” (*ibid.*: 191).

Podobnie jak wiersze Lechonia, tak i noszona przez niego maska utwierdzała mity narodowe. Nawet te liryki, pomieszczone głównie w *Karmazynowym poemacie*, które stanowią polemikę z polską mitologią narodową, ostatecznie ją umocniły. Wyskiel referował:

Jak Mickiewicz jest niedościgłym wzorem dla poetów, tak jego bohater, Gustaw-Konrad, jest najdoskonalszym wcieleniem, podstawową formą tego, co Lechoń nazywał polską duszą [...]. Ważne jest że – w intencji autora – wszystkie fikcyjne postacie [...] były wcieleniem tego samego bohatera – właśnie Konrada, zbliżyły się one mniej lub bardziej do owego wzorca, gdyż – jak słusznie wykazał Tadeusz Witkowski, dzieje Konrada wyznaczały po prostu „cały obszar tradycji pozytywnej” (Wyskiel 1988: 98-99).

Co więcej, tematem niedokończonej powieści Lechonia *Bal u Senatora* jest, zgodnie z tym, co uznał sam autor, próba ustalenia: “[...] jak myślałby i postępował polski bohater romantyczny Kordian, Konrad [...] gdyby zrealizowało się jego marzenie i gdyby żył współcześnie z nami”. Lechoń dodał: „Temat ten zajmuje mnie od dawna” (Wyskiel 1988: 99). Konrad wędruje zatem poprzez pokolenia, stając się dla Lechonia punktem odniesienia każdego czasu.

Maska pełni u Lechonia także funkcję semantyczną, jest kodem, artykułuje przynależność do wspólnoty elitarnej. Bliska jest ekspresji świata mody – wówczas klasyfikuje i charakteryzuje. Oprócz tego niedaleko jej do świata gry – w takim wypadku włącza jednostki do znaczeniowego życia społecznego (zob. Guiraud 1974: 111), jak również obrzędów – wtedy przekazuje informację o pełnionych rolach oraz zacieśnia wspólnotę. Co więcej, widziana jako manifestacja romantyzmu, zespała Lechonia z przodkami, identyfikuje, czyniąc z niego kontynuatora dziedzictwa i nakładając nań obowiązki. Można rzec, że poeta używał jej jako insygnium. Maską, podobnie jak pseudonim, prawdopodobnie wybrany w nawiązaniu do tragedii Słowackiego *Lilla Weneda*, jest uwarunkowanym w społecznych kodach znakiem tożsamości.

Literatura

- Bachtin 2009: M. Bachtin, *Człowiek przed lustrem*, przeł. P. Pietrzak, w: D. Ulicka (red.), *JA-INNY, wokół Bachtina. Antologia*, I, Kraków 2009, s. 390-415.
- Czarnecka 2013: B. Czarnecka, *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.
- Czermański 1958: Z. Czermański, *O Leszku*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 53.
- Dąmbska 1975: I. Dąmbska, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975.
- Dorosz 1999: B. Dorosz, *Księga gości Jana Lechonia*, Toruń 1999.
- Dorosz 2004: B. Dorosz, *Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Jana Lechonia*, "Teksty Drugie", III, 2004, s. 193-208.
- Duvignaud 2005: J. Duvignaud, *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, przeł. L. Kolankiewicz, w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa 2005, s. 197-202 (oryg. wyd. *Sociologie du théâtre. Essai sur des ombres collectives*, Paris 1965).
- Giedroyc, Miłosz 2008: J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963*, Warszawa 2008.
- Girard 1987: R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987 (oryg. wyd. *La Violence et le Sacré*, Paris 1972).
- Guiraud 1974: P. Guiraud, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974 (oryg. wyd. *Sémiologie*, Paris 1971).
- Goethel 1958: F. Goethel, *Lechoń*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 25-28.
- Grydzewski, Lechoń 2006: M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy 1923-1956*, II, Warszawa 2006.
- Handke 2009: K. Handke, *Milczymy mówiąc*, w: Id., *Socjologia języka*, Warszawa 2009, s. 217-222.
- Iwazkiewicz 2006: J. Iwazkiewicz, *Lechoń*, w: P. Kądziela (red.), *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, Warszawa 2006, s. 56-61.
- Janion, Rosiek 1986: M. Janion, S. Rosiek (red.) *Maski*, I-II, Gdańsk 1986.
- Janta 1958: A. Janta, 'O dwa palce od serca czułem sępa szpony.' *Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 11-19.
- Jawor 2019: A. Jawor, *Intymność cenzurowana: Panika moralna wokół rodziny na przykładzie rodzin nieheteronormatywnych w Polsce*, Warszawa 2019.
- Kerényi 1988: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa 1988, s. 647-657 (oryg. wyd. *Mensch und Maske*, Berlin 1948).

- Kisiel 2001: J. Kisiel, *Maska konwencji, kostium intymności*, w: Id. *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001, s. 13-52.
- Kisiel 2009: J. Kisiel, *Pośmiertna maska Jana Lechonia. O "Lechoni" Stanisława Balińskiego*, w: Id. *Imiona lęku*, Katowice 2009, s. 121-140.
- Kocur 2007: M. Kocur, *Maska jako aktorka*, "Prace Kulturoznawcze", XXI, 2007, 3, s. 47-58.
- Korwin-Piotrowska 2015: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015.
- Kosiński 1993: J.A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Kurc 1992: J. Kurc, *Jana Lechonia mówienie Mickiewiczem*, w: E. Graczyk, Z. Majchrowski (red.), *13 tekstów o Mickiewiczu*, Gdańsk 1993, s. 157-168.
- Kurska 1986: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1986.
- Labuda 1975: A.W. Labuda, *Biografia pisarza w komunikacji literackiej*, "Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, 5 (23), s. 104-116.
- Lechoń 1990: J. Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990.
- Lechoń 1992: J. Lechoń, *Dziennik*, I-II, Warszawa 1992.
- Lechoń 1993: J. Lechoń, *Dziennik*, Warszawa 1993.
- Lewandowski 2020: W. Lewandowski, *Poeta niemodny. O twórczości poetyckiej Jana Lechonia*, Kraków 2020.
- Lévinas 1980: E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1980 (oryg. wyd. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye 1961).
- Mauss 2011: M. Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcia 'ja'*, przeł. L. Kolankiewicz, w: A. Mencwel (red.), *Antropologia kultury*, Warszawa 2011, s. 187-193 (oryg. wyd. "Journal of the Royal Anthropological Institute", Paris 1938).
- Słowacki 1952: J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: Id. *Dzieła. Poematy*, II, Wrocław 1952, s. 30-40.
- Sartre 1996: J.P. Sartre, *Faces, Preceded by Official Portraits*, w: M. Natanson (red.), *Essays in Phenomenology*, The Hague 1966, s. 151-170.
- Stępień 2011: I. Stępień, *Miłosz w 'Dzienniku' Jana Lechonia*, "Zbliżenia kulturowe: Polska, Niemcy, Europa", IX, 2011, s. 51-55.
- Ślósarska 2004: J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.
- Szaruga 1997: L. Szaruga, *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997.
- Terlecki 1999: T. Terlecki, *Jan Lechoń*, w: Id. *Spotkania ze swoimi*, Wrocław 1999, s. 82-93.

- Tischner 1978: J. Tischner, *Fenomenologia spotkania*, "Analecta Cracoviensia" IX, 1978, s. 73-98.
- Tischner 1980: J. Tischner, *Bezdroża spotkań*, "Analecta Cracoviensia" XII, 1980, s. 137-172.
- Tischner 2011: J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 2011.
- Tischner 2012: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
- Tischner 2017: J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017.
- Urbańska 2016: M. Urbańska, *Dobry nekrolog Jana Lechonia*, w: Id., *Pamięć*, Łódź 2016, s. 35-44.
- Urbańska 2022: M. Urbańska, *Obcy i maska – o wierszu 'Erynie', Jana Lechonia*, w: W. Lewandowski et al. (red.), *Czytanie Lechonia*, Kraków 2022, s.181-198.
- Waldenfels 2009: B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009 (oryg. wyd. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt 2006).
- Warchala 2013: J. Warchala, *Kilka uwag o milczeniu*, "Konteksty Kultury", X, 2013, 4, s. 458-467.
- Witkowski 1982: T. Witkowski, *Konrad i erynie. O twórczości Jana Lechonia*, w: I. Maciejewska (red.), *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, I, Warszawa 1982, s. 437-475.
- Wyskiel 1988: W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988.
- Wyspiański 1903: S. Wyspiański, *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, Kraków 1903.

Abstract

Monika Urbańska

Jan Lechoń's Face and Mask. Based on Tischner's Experience of Truth and Identity

The aim of the article is to discover what Jan Lechoń communicated through the mask and what role it played in his life. I consider this issue on the basis of Tischner's experience of mask and face, closely related to the categories of truth and identity. The mask belongs to the category of phenomena, which is why I study it with phenomenological tools, taking into account the axiological perspective. The mask and the face are boundary phenomena related to the source experience, which allows us to discuss the phenomenology of the boundary.

In the work of Lechoń, the mask is a key concept related to the category of the Other. The mask phenomenon exists in a specific triangle of interdependence: mask bearer – mask – observer, which means that the effectiveness of the mask depends on the viewer. The mask, then, is to be used through the fault of the Other, it is called for by social life.

Keywords

Jan Lechoń; Joseph Tischner; Phenomenology; 20th Century Polish Poetry; Mask; Other; Identity.