



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Między Homerem a św. Antonim - poezja Jana Lechonia przez pryzmat antroponimów czytana

Author: Beata Kiszka-Pytel

Citation style: Beata Kiszka-Pytel. (2018). Między Homerem a św. Antonim - poezja Jana Lechonia przez pryzmat antroponimów czytana. W: B. Mitrenga (red.), "Między przeszłością a terażniejszością : rozważania o języku i tekście" (S. 33-52). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Między Homerem a św. Antonim – poezja Jana Lechonia przez pryzmat antroponimów czytana

„Któż to jest ten Lechoń? Co to za nazwisko pachnące Polską, Słowackim, legendą, tajemnicą?” (SMASZCZ, 1996: 149). Słowa Jacka Malczewskiego z czasów debiutu autora *Karmazynowego poematu* zdają się nie tracić na aktualności. Co więcej, nabierają szczególnego wymiaru, jeśli wziąć pod uwagę bogactwo antroponimów obecnych w twórczości jednego ze skamandrytów.

Niniejszy artykuł jest poświęcony nazwom własnym w twórczości Jana Lechonia ze szczególnym uwzględnieniem nazw osobowych. Materiał badawczy poczynionych rozważań stanowią wiersze z okresu emigracyjnego pisarza – zwłaszcza pochodzące z tomów takich, jak *Lutnia po Bekwaruku* (1942), *Aria z kurantem* (1945) czy *Marmur i róża* (1954), a także wiersze rozproszone z lat 1917–1956, w których dominują głównie imiona zapożyczone z obcej tradycji literackiej. Ze względu na wyrwanie z pierwotnego kontekstu historyczno-społecznego i językowego stanowią one sygnał odwołań do innych tekstów, co z kolei wpisuje je w nurt konwencjonalny nazewnictwa literackiego (zob. KOSYL, 1998: 371–374).

Jako że propria są uznawane za integralną część języka artystycznego, prowadzonym analizom towarzyszy nieustanna konfrontacja warstwy onimicznej z zasobem apelatywnym konkretnych liryków (RYMUT, 2003: 37). W związku z tym, że dobór nazw literackich opiera się głównie na zasadzie ich stylistycznej harmonizacji z tekstem, analizie poddane zostaną nie tylko onimy, ale również konteksty, w których centrum znajdują się dane nazwy lub ich ekwiwalenty (zob. GRAF, 2015: 15; KOSYL, 1998: 384).

Poezja ukazująca odbiorcy jego własny świat, a zarazem utrzymująca więź z wielkimi tradycjami kultury polskiej i europejskiej, przystępna, a przy tym zaspokajająca wyższe aspiracje kulturalne czytelników, nieufna wobec wszelkiego nowatorstwa, nieco zdominowana przez przeświadczenie o przedstawieniowej funkcji słowa... (KWIATKOWSKI, 2003: 60). Taka była twórczość najmłodszego przedstawiciela grupy literackiej Ska-

mander, który skutecznie stawiał opór literackim modom początku XX wieku. Dał temu wyraz w swojej poezji poprzez częste odwołania do tradycji antycznej, zwykle za sprawą nazw własnych i/lub poprzez tytuły utworów. W jego wierszach do życia nieraz trzeba przedzierać się przez historię, alfabetem jego twórczości jest natomiast pismo obrazkowe. Taka charakterystyka Lechoniowych liryków nie pozbawia ich siły oddziaływania na odbiorcę, co więcej – często wywołuje głębokie przeżycia (OPACKI, 1993: 4–5).

Pochylając się nad warstwą propriálną w poezji autora *Marmuru i róży*, należy pamiętać, że onim często bywa nośnikiem konotacji semantycznych kierujących uwagę na dane domeny o charakterze społecznym bądź kulturowym. Tematyka mitologiczna, szerzej – antyczna, niejednokrotnie staje się głównym zagadnieniem utworu jako aluzja bądź ilustracja prawdy ogólnej bądź komentarz do ważnych i aktualnych problemów z perspektywy człowieka XX wieku (REJTER, 2016: 106–110). Tym samym ujawnia się – specyficzne dla nurtu konwencjonalnego nazewnictwa literackiego – przeniesienie starej konwencji nazewnicznej na grunt współczesności, a jednocześnie mieszanie różnych porządków rzeczywistości: antycznego i polskiego (KOSYL, 1998: 372). Wystarczy pochylić się nad *Iliadą*, z której autor wykorzystuje powszechnie znaną historię wojny trojańskiej do przedstawienia sytuacji Polski w czasie II wojny światowej:

Czytelniku wybredny, który śnisz o Troi
I chciałbyś widzieć wszystko **na miarę Homera!**
Ślepy człowiek w Warszawie na ulicy stoi
I śpiewa *Warszawiankę*, i grosz w czapkę zbiera¹.

Otwierający utwór zwrot do odbiorcy zawiera jednocześnie reprimendę i krytykę pełnej pychy postawy ówczesnego człowieka – m.in. za szukanie poklasku czy próżnej sławy... Przede wszystkim jednak za **zaślepienie**, a co za tym idzie – niedostrzeganie w zgiełku i dramacie wojny cierpień i niedostatku zwykłego człowieka, który wszak podejmuje walkę nie tylko o wolność ojczyzny, ale także o własne przetrwanie. „Wybredny czytelnik”, jak określa go poeta, jest zaślepiony i żądny bohaterskich zmaganiań oraz czynów rodem z eposu, których nie powstydziliby się starożytny pieśniarz. Jeśli bowiem wziąć pod uwagę ślepotę greckiego śpiewaka, zarzut Lechonia zawierający się w słowach „chciałbyś widzieć wszystko na miarę Homera” może z jednej strony oznaczać brak zainteresowania innymi, a więc oziębłość i niedostrzeganie ludzkich potrzeb, z drugiej natomiast – wspomnianą

¹ Wszystkie fragmenty wierszy Jana Lechonia przytoczone w niniejszym artykule pochodzą ze zbioru *Poezji* opracowanego przez Romana Lotha (zob. LECHOŃ, 1990).

patetyczność i hołdowanie wielkim, wzniosłym dziełom. Stąd więc wniosek, że Homer pełni w utworze dwojaką, antyetyczną funkcję – staje się znakiem podniosłości chwili, zewnętrżności, która przysłania to, co, choć ciche i często ukryte bądź niewidoczne, okazuje się równie ważne, bolesne, tragiczne... Co więcej, ze względu na sytuację skamandryty przebywającego na emigracji antyczny pieśniarz zdaje się odgrywać istotną rolę w jego twórczości, m.in. poprzez powiązanie z tułaczką².

Ważne okazują się nazwy osobowe pojawiające się w dalszej części wiersza, stanowiące, zdawałoby się, wezwanie do odrzucenia smutku i rozpacz po życiowym ciosie:

Cóż tobie po **Hekubie**? Ilion dawno minął.
Spójrz na tego staruszka, który stanął w bramie.
Podaj dłoń mu i powiedz: »O, dobry **Pryjamie**,
Znałem **syna twego**, co we Wrześniu zginął«.

Postać Hekuby, żony Priama – króla Troi, łączonej w tradycji z rozpaczą i zemstą po zabójstwie syna – ma na celu pokazać bezsens i bezcelowość przygniatających człowieka uczuć. Podmiot liryczny stara się przekonać, że powinny one ustąpić miejsca pokrzepieniu serc poprzez wiarę w odmianę złego losu. Taki sposób widzenia świata zostaje dodatkowo wzmocniony za sprawą staruszka, jak chce poeta – współczesnego Priama, który stracił syna³ pamiętnego Września 1939 roku. Niezwykle wymowna jest jego postawa, a więc stanie w bramie, które z kolei można zestawić z momentem przejścia: z żałoby i rozpacz ku nadziei, a także z rozpatrywanej wciąż przeszłości ku ufnej wierze w lepszą, choć tajemniczą i niezbadaną przyszłość. Stary mędrzec przekonuje o tym w słowach:

»Na końcu będzie wszystko wyglądać inaczej.
Ja dawno już mówiłem: **Kassandra** się myli«.

² Wskazuje na to greckie znaczenie imienia *Homer*. Jest ono objaśniane nie tylko jako 'ślepiec', ale także jako 'zakładnik' bądź 'człowiek podążający' (CHANTRAINE, 1968: 797).

³ W wierszu w formie deskryptywnej zostaje przywołany syn króla Priama – Hektor. Posłużenie się postacią starożytnego bohatera uważanego za najdzielniejszego wojownika wojny trojańskiej okazuje się znaczące i nieprzypadkowe, chociażby ze względu na wierność wartościom i honorową walkę w obronie ojczyzny, za którą przyszło mu oddać życie. Ciało Hektora było po śmierci poniewierane i zhańbione, m.in. poprzez rzucenie na żer dla zwierząt, co pociągało za sobą – wedle starożytnych wierzeń – błąkanie się duszy zmarłego w zaświatach. Mając w pamięci losy antycznego bohatera, osoba mówiąca w utworze zdaje się wierzyć, że śmierć i ofiara bohaterów II wojny światowej mają sens i nie zostaną zmarnowane.

I tu dochodzi do głosu zaskakująca Lechoniowa pointa (zob. ЛОТН, 1990: 83). Pojawienie się w wierszu wieszczki Kasandry⁴ (łączonej z proctwem katastrofy), której przepowiedniom nie dawano wiary, odwraca bowiem zupełnie sens utworu, z pozoru niosącego optymistyczne przesłanie. Sprawia, że liryk staje się oznaką pesymizmu, a także ironii losu oraz naiwnej wiary narodu⁵ w polskie zwycięstwo. Utwór może być ponadto odczytywany – zwłaszcza z perspektywy jego publikacji w 1943 roku – jako wyraz goryczy pisarza śledzącego w latach wojny losy ojczyzny. Istotny okazuje się również sam tytuł liryku: autor, odwołując się do gatunku eposu, przedstawia wydarzenia przełomowe dla narodu. Pod maską mitycznych postaci prezentuje (nie)zwykłych bohaterów II wojny światowej. Posługuje się onimem *Iliada* na zasadzie kontrastu – zwraca uwagę na ważną dla skamandrytów codzienność prostego człowieka. Trudno zatem nie zgodzić się z opinią Magdaleny Graf, której zdaniem „obszar znaczenia nazwy zależy [...] od jej kontekstowego użycia i jest każdorazowo aktualizowany w lekturze, do której czytelnik wnosi swoje doświadczenie [...]” (GRAF, 2015: 255). Tym samym należy pamiętać o udziale kategorii odbiorcy w procesie interpretacji onimów oraz o roli nazw własnych „jako ognisk znaczeniowych, wokół których skupiają się i scalają różnorodne jednostki sensu współtworzące przestrzeń przedstawieniową” (CIEŚLIKOWA, 1993: 33).

Trzeba zauważyć, że poeta często wyzyskuje mitonimy w tematyce batalistycznej lub aby wyrazić smutek po przegranej. Twórca ma świadomość, że historia zatacza koło, dlatego „programowo odwołuje się do wielkich tradycji historycznych i konstruuje przejrzyste analogie współczesnych losów narodu do sytuacji dawnych, [...] utrwalonych w świadomości społecznej jako symbole męstwa [...]” (ЛОТН, 1990: 61). Odnosi się zatem do kategorii pamięci kulturowej, służącej przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń. Za jeden z jej nośników można uznać język i obecne w nim propria, które – jako „tworzywo” (ówczesnej poecie) terażniejszości – powracają na zasadach m.in. powtórzenia czy odtworzenia (zob. REJTER, 2016: 35–36; REJTER, 2017). Wystarczy przywołać fragment *Teatru na Wyspie*⁶, utworu powstałego w 1944 roku, tuż po upadku powstania warszawskiego:

⁴ Kasandra była córką króla Priama. Została obdarzona darem przewidywania przyszłości. Ze względu na fakt, że nie wierzono jej wróżbom, w dziełach sztuki jest zwykle przedstawiana jako rozpaczliwie próbująca przekonać ludzkość o prawdzie swoich tragicznych przepowiedni (zob. LECHOŃ, 1990: 96).

⁵ Naiwna wiara Polaków w zwycięstwo zostaje dodatkowo wzmocniona słowami ostatniej strofy: „Na końcu będzie wszystko wyglądać inaczej”.

⁶ Wiersz tytułem nawiązuje do Amfiteatru w Łazienkach Królewskich w Warszawie, a zarazem do miejsca akcji scen dramatu *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego.

I jeśli greckie bóstwa tych dni się nie złąkły,
 Jeśli **Niki** w przestrachu nie złożyły skrzydeł
 I **Ares** od podniebnych nie zadrżał straszycydeł,
 A **Kora** i **Demeter** przed wrogiem nie klękły,
 To ja wiem, co się teraz gra na twojej scenie:
 Widzę łunę i milion podniesionych dłoni
 I słyszę chór, co woła przy **Pallas Atenie**:
 »Przekleństwo tym, co Polsce odmówili broni!«

Na podstawie analizy przywołanego cytatu można stwierdzić, że propria stanowią niejako dowód niepodogodzenia się z klęską Polaków i zniszczeniem stolicy, a także formę kontynuowania walki słowem, w której mitonimy są skutecznym orężem. Co więcej, utwór zawiera nadzieję na powstanie ze zgliszczy miasta i powtórny zryw mieszkańców, wyraża żal i gniew w stosunku do sojuszników Polski, którzy nie przyszli w porę z pomocą warszawiakom. Dowodzą tego przywołane imiona greckich bogów. Nike – bogini zwycięstwa, wymieniona nieprzypadkowo w liczbie mnogiej⁷ – wskazuje na wiarę w niejedno jeszcze zwycięstwo zbombardowanej Warszawy, natomiast bóg krwawej wojny – Ares – zapewnia o walce do ostatniej kropli krwi. Z kolei symbolizująca zmienność pór roku Kora – analogicznie do swoich powrotów każdej wiosny na ziemię i budzenia na niej nowego życia – zdaje się doskonale ucieleśniać ówczesną sytuację ojczyzny i wyrażać nadzieję najpierw na odwrócenie się złego losu i wyjście Polski z podziemi, a następnie na szczęśliwe, dostatnie lata – wzorem strzegącej urodzaju Demeter. Wreszcie stojąca na straży wojny o słuszną sprawę bogini mądrości Atena ochroni miasto swoją tarczą i zatroszczy się o sprawiedliwy przebieg wojennych zmagania.

Czytane przez pryzmat nazw własnych utwory Lechonia ujawniają szczególne uwrażliwienie pisarza na historię i tradycję. Posłużenie się nazwami-toposami (nazwami topicznymi) postrzegany jest „jako rezultat alegorycznej defabularyzacji mitów, połączonej ze stabilizacją znaczenia i porządku aksjologicznego” (SARNOWSKA-GIEFING, 2010: 346) łączy się z zabiegiem mityzacji świata. Wykorzystane propria świadczą tym samym o niezwykle pogłębionym, a wręcz wyostrzonym przeżywaniu przez poetę rzeczywistości, jednocześnie pozwalają wyraźniej widzieć niedomagania współczesności. Starając się pomóc w scementowaniu Polski w czasach (po)wojennych, autor *Marmuru i róży* z trwogą zadawał pytanie: „co się stanie, gdy odrzuciwszy przeszłość, przekonamy się, że bez niej nie da się zbudować przyszłości” (SMA SZCZ, 1996: 153, 156).

⁷ W formie pluralnej imię greckiej bogini zwycięstwa występuje u Stanisława Wyspiańskiego.

Warto podkreślić, że antyczne antroponimy zostają także wykorzystane w lirykach o tematyce miłosnej i **egzystencjalnej**. Przykładem tego jest wiersz pt. *Plato*, w którym podmiot liryczny wyznaje:

Jak przez mgłę widzę tylko z coraz większej dali
Te, którem niegdyś kochał, które mnie kochały.

Lecz nigdy nie zgodzony z miłości utratą,
Patrzę, jako powoli obraca się scena
I zamiast tych straconych przychodzą: **Erato**,
Kaliopie, Polihymnia, Talia, Melpomena.

Jako że postać starożytnego filozofa pojawia się jedynie w tytule, utwór można odczytywać na dwóch płaszczyznach. Pierwszą z nich stanowi droga prowadząca ku dojrzałej, życiowej mądrości i spokojnemu przyjmowaniu wszelkich doświadczeń, takich jak chociażby nieszczęśliwa miłość. Życie bowiem nieustannie się toczy – zgodnie z obrotami kuli ziemskiej czy dynamiką/zmianą scen w teatrze – i nie sposób powstrzymać jego biegu. Ludzka egzystencja mieści w sobie radość, śmiech oraz wesele, ale i gorycz, łzy, strach, przerażenie. Wachlarz uczuć i emocji składa się zatem na prawdziwe *teatrum mundi*, obecne w utworze za pośrednictwem wymienionych w szeregu muz: od Erato – opiekunki poezji miłosnej – począwszy, a na bogini tragedii, Melpomenie, skończywszy. Ich kolejność zdaje się nieprzypadkowa: można ją bowiem odczytywać jako wyraz tragicznego uczucia, podmiot liryczny pozostaje wszak „nigdy nie zgodzony z miłości utratą”.

Drugą płaszczyzną jest natomiast nawiązanie „do platońskiej idei miłości, wedle której kolejne, coraz doskonalsze stopnie uczucia wiodą od miłości zmysłowej ku uwielbieniu piękna wiecznego, wszechludzkiej idei piękna” (LECHOŃ, 1990: 130) – ku uwielbieniu sztuki/życia (życia jako sztuki) we wszystkich jej/jego odcieniach. Jeśli wziąć pod uwagę tytuł wiersza, zasadne okazuje się nawiązanie do miłości platonicznej – czysto duchowej, wiernej, wyidealizowanej, pozbawionej zmysłowości, ograniczającej się do adoracji (SFJP).

Ważnym elementem poezji Jana Lechonia są ponadto propria związane z religią chrześcijańską, pojawiające się w zasadzie po raz pierwszy w twórczości lat wojennych i emigracyjnych. Podobnie jak mitonimy tworzą one pole semantyczne umożliwiające dotarcie do sedna twórczości autora *Karmazynowego poematu* (ЛОТН, 1996: 64).

Pobieżny przegląd Lechoniowych wierszy każe zwrócić uwagę na wykorzystane w różnym celu wątki hagiograficzne. Wśród nich znajduje się św. Franciszek, który pochyła się nad ubóstwem, cierpieniem i odrzuceniem. Przekonuje o tym fragment *Ballady o lordzie Byronie*:

W kącie kaplicy więziennej, gdzie dyszy nędza i zbrodnia,
Przyklęknął **święty Franciszek** i pierś mu łkanie rozdziera.
Patrz! Rzeka płynie! Wyrzuca trup nieznanego przechodnia,
Który nikogo nie kochał ani nie czytał *Wertera*.

Przytoczony *passus* – w świetle całego utworu – można także postrzegać jako wyraz lęku i poczucia zagrożenia, zwłaszcza związanego z nieuchronnym upływem czasu, pociągającym za sobą przeświadczenie o barbaryzacji świata, schyłku kultury europejskiej zagrożonej przez ekspansywne kultury narodów prymitywnych (LECHOŃ, 1990: 49–50).

W zupełnie innym kontekście – bo tradycyjnym dla znaczenia, które onim z sobą niesie – pojawia się św. Franciszek w wierszu *Fioretti*⁸:

Słyszę oto na ścieżce skrzyp piasku i szyszek,
Ktoś skrada się po cichu i furtkę odmyka.
Wyrzałem i co widzę? To święty Franciszek
Zdjął sandały i boso wchodzi do kurnika.

Postać zakonnika staje się znakiem ubóstwa, radości, pokory, cichości, uniżenia i skromności. Wymownym gestem jest zdjęcie sandałów przed wejściem do kurnika – postawy wiążącej się z oddaniem szczególnej czci, przywołującej na myśl przekroczenie progu świątyni – postawy umiłowania, a wręcz sakralizacji przyrody i zwierząt, zatem **postawy franciszkańskiej**. Istotne wydaje się również odemknięcie furty do kurnika mogące stanowić wstęp do innego, lepszego, idealnego świata, wręcz do raju, w którym nie obowiązują żadne podziały społeczne, a panuje braterstwo wszystkich stworzeń. Dowodzi tego apostrofa skierowana do koguta (i tym samym antropomorfizacja zwierzęcia):

[...] »O **bracie**, ty, co od zegara
Wiesz lepiej i na pewno, która jest godzina«.

Przywołane słowa można odczytać jako opowiedzenie się po stronie praw natury, uniwersalnych i niezmiennych – w przeciwieństwie do niedoskonałych dokonań i reguł stworzonych przez człowieka. Co więcej, pojawiające się w krótkim liryku słowa, takie jak *ścieżka*, *skradać się*, *furtka*, *odmykać*, *wchodzić*, *zaczynać coś*, nasuwają skojarzenia z motywem życia jako wędrówki/drogi/podróży bądź z motywem przejścia do lepszego świata/życia.

⁸ Tytuł wiersza nawiązuje do powstałego w średniowieczu anonimowego zbioru opowieści o życiu św. Franciszka z Asyżu – *Fioretti di San Francesco*, który został przełożony na język polski przez Leopolda Staffa jako *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*.

Należy podkreślić, że antroponim *święty Franciszek* w twórczości autora *Arii* z *kurantem* nabiera dwojakiego znaczenia: w *Balladzie o lordzie Byronie* służy głównie ukazaniu ciemnej strony i pesymistycznej wizji świata pierwszej połowy XX wieku, w liryku *Fioretti* natomiast – kreacji życia prostego, pełnego radości i optymizmu czerpanych z bliskości natury, z dala od zgiełku i obowiązujących ideologii.

Oba wiersze, za sprawą Biedaczyny z Asyżu, łączy kwestia nieuchronnie upływającego czasu. W *Balladzie...* przypomina o nim – będące wezwaniem do uwagi, czuwania, poszanowania dla dorobku przeszłych pokoleń – napawające niepokojem wykrzyknienie zawierające metaforę rzeki-czasu („Patrz! Rzeka płynie!”). W utworze *Fioretti* do chronosu nawiązuje kogut, który „bije w skrzydła i pieśń swą zaczyna”. Wizja upływającego czasu przedstawiona za pośrednictwem ptaka będącego zwiastunem poranka przypomina o ulotności, a jednocześnie daje poczucie bezpieczeństwa i pozwala pogodzić się z przemijaniem jako ze zjawiskiem zgodnym z porządkiem natury. Budzi ponadto świadomość pewnego porządku życia: każdy dzień to nowa pieśń i nowa historia, której koniec pozostaje nieznany.

Interesujących spostrzeżeń dostarcza interpretacja liryku pt. *Święty Antoni*, zwłaszcza ze względu na fakt, że tytułowy antroponim nie pojawia się bezpośrednio w żadnej ze strof, stale do niego się odnoszących. Mając w pamięci fakt, że jedną z podstawowych funkcji nazw własnych jest identyfikacja elementów rzeczywistości, w tym osób, a onimy wyznaczają przywołaną przez rzeczywistość czasoprzestrzeń (nie tylko geograficzną, ale i kulturową), tytuł nabiera szczególnego dla odbiorcy znaczenia – staje się interpretacyjnym słowem kluczem. „Wtedy [bowiem – B. K.-P.] gdy elementy świata przedstawionego są przedmiotem rozbudowanej deskrypcji, ich nazwy stanowią niezbywalne ogniwa struktury semantycznej tekstu” (MAKARSKI, 2005: 169).

Utwór przyjmuje formę zwrotu, rozmowy, a momentami wręcz błagalnej modlitwy do świętego – patrona nie tylko rzeczy, ale i ludzi zagubionych:

**Popatrz, gdzie się zapodział,
Bo zgubiłem sam siebie.**

»Niech się święci chwała Twoja,
Niech się znajdzie zguba moja!«.

Jeśli wziąć pod uwagę sytuację, w jakiej w momencie publikacji wiersza, a więc w 1952 roku, znajdował się poeta, utwór można odczytywać w dwojaki sposób: po pierwsze – jako głos twórcy, który wybrał nieszczęśliwy status emigranta (SMASZCZ, 1996: 159) żyjącego problemami oraz trudną

sytuacją zsowietyzowanej ojczyzny i niepotrafiącego odnaleźć swojego miejsca w świecie, po drugie – jako wołanie-modlitwę człowieka zagubionego, ukrywającego homoseksualną orientację i zmagającego się z depresją, poszukującego sensu życia, słów otuchy i nadziei (zob. ЛОТН, 1990: 33). Wezwaniu wstawiennictwa św. Antoniego towarzyszy wiara wyrażona w słowach będących niejako zapowiedzią samobójczej śmierci i przecucia pogrążenia się w rozpacz:

A że trzymasz na ręku
Maleńkiego Chrystusa,
Dojrzyś, kto kona w lęku
I skąd czyha pokusa.

Wypada nadmienić, że tragiczny los niedoskonałego ze swej natury człowieka, podlegającego działaniu przeciwstawnych sił rządzących światem stał się głównym tematem wydanego 1924 roku tomu *Srebrne i czarne* (ZGORZELSKI, 1967: 120). Uznany został za świadectwo przemian zachodzących w twórczości Lechonia, zarówno pod względem poruszanej problematyki, jak i sposobów kreacji wypowiedzi poetyckiej (ЛОТН, 1990: 48), a tym samym za początek drogi, „która doprowadziła poetę do twórczości *stricte* religijnej z lat II wojny światowej i emigracji” (SMASZCZ, 1996: 157).

Poezja autora *Lutni po Bekwarku* „naznaczona jest [...] wyraźnym pęknięciem na dwie części: krajową i emigracyjną” (SMASZCZ, 1996: 158), które rozdzielił okres niemocy twórczej i milczenia. Zasadnicza różnica pomiędzy utworami wcześniejszego i późniejszego dorobku jest dostrzegalna już w warstwie proprialnej. Wczesna twórczość częściej odsyła do antyku bądź tradycji romantycznej⁹, w późniejszej stopniowo i coraz wyraźniej dochodzi do głosu Bóg oraz tematyka religijna. Lechoń, odzegnując się od skamandryckiego witalizmu, radości życia czy optymistycznej wizji świata, przechodzi w poruszanej w utworach tematyce od „dramatycznych sprzeczności losu narodu” po śmierć czy wszechludzkie uczucie bólu (SMASZCZ, 1996: 79). Należy podkreślić, że – zwłaszcza w jego schyłkowej twórczości – dochodzą do głosu elementy franciszkanizmu i stają się niejako życiowym fundamentem. Do najbardziej rozpoznawalnych z nich (obecnych za pośrednictwem świętych zakonników – Franciszka i Antoniego¹⁰) w Lechoniowych lirykach należą: praca, modlitwa, rachunek sumienia z życia czy przygotowanie i oczekiwanie na śmierć postrzeżaną

⁹ Nie oznacza to jednak – co należy uściślić – całkowitego porzucenia nawiązań do starożytności i epoki romantyzmu. Pozostają one, choć w mniejszym stopniu, obecne w poezji Lechonia, niejednokrotnie ściierając się nawzajem.

¹⁰ Święty Antoni Padewski również należał do zakonu franciszkańskiego (POLAK, oprac., 2015: 187).

jako przeniesienie do lepszego świata¹¹. Stanowiły one sposób na egzystencję poety i zmaganie się z samym sobą w obliczu poczucia życiowej klęski (SMASZCZ, 1996: 159–160).

Przeгляд sfery onimicznej wybranych wierszy pochodzących z różnych okresów twórczości Lechonia ukazuje zauważalne zmiany dotyczące ewolucji jego poglądów i, co za tym idzie, wymowy poszczególnych utworów. Przede wszystkim zwraca uwagę głównie ujemna konotacja mitonimów, związana m.in. ze smutkiem, poczuciem zagrożenia, lękiem, cierpieniem, odrzuceniem, nieszczęśliwą miłością czy żądzą zemsty. Z kolei antroponimy związane z religią chrześcijańską wywołują przeważnie bardziej pozytywne skojarzenia, łączą się zwykle z ostoją i nadzieją na odmianę/poprawę ludzkiej doli za sprawą Bożej Opatrzności (zob. REJTER, 2016: 193–195).

Podjmując kwestię wiary autora *Marmuru i róży*, należy zwrócić uwagę na istotną rolę Matki Bożej, do której często się zwraca. Dość wspomnieć o opublikowanym w Nowym Jorku w 1942 roku – w obliczu krwawych działań wojennych w Polsce – liryku pt. *Matka Boska Częstochowska*. Nawiązuje on do miejsc szczególnego kultu Maryi w Polsce i w jej granicach sprzed zakończenia II wojny światowej (LECHOŃ, 1990: 78)¹². Można go odczytywać jako wyraz błagalnego wołania do Królowej Polski (*Regina Regni Poloniae*) o cud przemiany beznadziejnej sytuacji w kraju. Maryja, tarcza obronna Polaków na przestąpieniu dziejów, zwłaszcza w okresie niewoli państwa w XIX i XX wieku¹³, jednoczy wiernych wszystkich stanów w czasie rozbicia i rozproszenia – jest ponad zaborcami i wszelkimi podziałami:

O Ty, której obraz widać w każdej polskiej chacie
I w kościele, i w sklepiku, i w pysznej komnacie,
[...]
I weź wszystkich, którzy cierpiąc patrzą w Twoją stronę,
Matko Boska Częstochowska, pod Twoją obronę.

Utwór, w którym zbiorowy podmiot liryczny, odwołując się do historii i tradycji, zwraca się do Jasnogórskiej Pani niczym strapione dziecko do

¹¹ Trudno jednak dopatrzeć się w twórczości Lechonia, który zmagał się z depresją i odebrał sobie życie, tak ważnych elementów franciszkanizmu, jak chrześcijańska radość i umieranie z nadzieją.

¹² Przekonują o tym słowa wiersza:

Będą słyszeć Lwów i Wilno krok naszych żołnierzy.
Podniesiemy to, co legło w wojennej kurzawie.

¹³ Zob. <http://niedziela.pl/artukul/59506/nd/Gwiazdo-sliczna-wspaniala> [dostęp: 10.09.2017].

ukochanej matki z prośbą o pociechę, wyraża niezłomną wiarę w odrodzenie narodu. Pomaga przenieść się do „kraju lat dziecinnych”¹⁴. Zawiera ponadto słowa otuchy i ukojenia dla emigrantów, budząc w nich nadzieję na powrót do wolnej Polski:

I wstajemy wciąż z popiołów, z pożarów, co płoną,
I Ty wszystkich nas powrócisz na Ojczyzny łono.

Nazwy własne są często wykorzystywane ze względu na tkwiący w nich potencjał semantyczny, zatem na liczne konotacje i asocjacje, jakie budzą (REJTER, 2016: 120). Propria niosą informacje o kontekście kulturowym, w którym się pojawiają, jeden z głównych celów ich analizy stanowi więc poszukiwanie i opis powiązań między nazewnictwem i różnymi elementami kultury, np. problematyką społeczną, ludzką mentalnością, faktami historycznymi, religią czy zagadnieniem obcych wpływów kulturowych (RZETELSKA-FELESZKO, 2007: 57).

Należy również bliżej przyjrzeć się wierszowi *Do Madonny nowojorskiej* opublikowanemu w 1955 roku, a więc 10 lat po zakończeniu wojennych zmagani, który w nieco inny sposób odwołuje się do kultu maryjnego. Warte uwagi odbiorcy wydaje się dokonanie, zwłaszcza w dwóch pierwszych strofach utworu, swoistej charakterystyki Matki Bożej opartej na negacji:

Madonno nowojorska, mniej znana od innych,
Bo nie masz swych posągów i swoich ołtarzy,
Przed którą nie brzmią chóry sopranów niewinnych
I oliwne, mistyczne światło się nie żarzy.

Do której polnych kwiatów dobra woń nie płynie,
Przed którą prosty człowiek nie upada czołem,
Nie znana kalendarzom – też masz swą świątynię:
Stu wież podniebnych miasto jest Twoim kościołem!

¹⁴ Lechoń wyraźnie odwołuje się w wierszu do tradycji romantycznej. Wystarczy przytoczyć fragment Inwokacji *Pana Tadeusza*:

Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy
I w Ostrej świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy,
Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym ludem!
Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem,
[...]
Tak nas powrócisz na Ojczyzny łono.

(MICKIEWICZ, 1981: 9).

Być może tym, co skłania do skonstruowania w ten sposób obrazu Madonny nowojorskiej, jest niemożność oderwania się od porównania Jej z Czarną Madonną z Częstochowy¹⁵, dlatego konstrukcja wiersza opiera się na zaprzeczeniu. Maryja zza Oceanu wydaje się nieco obca, anonimowa, bo pozbawiona długiej historii i niezakorzeniona w tradycji. Podmiot liryczny w utworze wierzy jednak w jej opiekę, wstawiennictwo i błogosławieństwo, o które prosi w modlitwie. Co więcej, za pośrednictwem potężnego i skutecznego środka zbawienia – różańca, którego Matka Boża jest królową – daje wyraz zwycięstwu nad złem i szatanem, a także wiary w ziszczenie się błagań o odmianę losu swojego i świata:

Lecz ja widzę po gwiazdach, kiedy się trzepocą,
 Że to Ty Twój wieczorny przebierasz różaniec.
 [...]

Widzę stopę Twą małą, która ściera węża,
 Dłoń świętą, co krzyż czyni nad miastem-olbrzymem.

I w ciszy, kiedy tylko spóźnionych przechodni
 Krok pośpieszny na alarm kołata,
 Wśród przepychu i nędzy, miłości i zbrodni,
 Ja modłę się o cudy dla siebie i świata.

Częste we wczesnej twórczości autora *Karmazynowego poematu* posługiwanie się sztafażem nazw mitologicznych powraca również w ostatnich latach jego życia i jednocześnie pomaga wyrazić głęboko skrywane lęki oraz uczucia. Dość wspomnieć o opublikowanym kilka miesięcy przed śmiercią, bo w 1955 roku, liryku *Erynie*. Tytułowe greckie boginie zemsty zwykle przychodzą niespodziewanie i niejednokrotnie są utożsamiane z wyrzutami sumienia, którymi jest nękanym podmiot liryczny:

¹⁵ W przekonaniu tym utwierdza czytanie wiersza z myślą o Matce Bożej Częstochowskiej z pominięciem przeczeń, w przeciwny sposób do pierwowzoru odnoszącego się do Madonny nowojorskiej:

Madonno częstochowska, bardziej znana od innych.
 Bo masz swoje posąg i swoje ołtarze,
 Przed którą brzmia chóry sopranów niewinnych
 I oliwne mistyczne światło się żarzy.

Do której polnych kwiatów dobra woń płynie,
 Przed którą prosty człowieka upada czołem,
 Znana kalendarzom - też masz swą świętynię: [...].

Spodziewałem się gromów, wichrów dzikich świstu,
 A tutaj nagle z kartki zapomnianej listu,
 W kapeluszach z wstążkami, w rękach niosąc **cynie**,
 Pod ogrodu **drzewami** stajecie, **Erynie!**
 To mojego dzieciństwa **jarzębiny** krwiste
 I te już nienoszone szale powłóczyście,
 [...]
 Z **klonów** liście się sypią, a wy w moją stronę
 Idzicie, o **Erynie**, wołając: »Stracone!«
 Stracone, choćby jeszcze dni przyszły łaskawsze,
 Pogrzebane, stracone, stracone na zawsze.

Wiersz jest dowodem obustronnych relacji między nazwą a tekstem, w którym została ona wykorzystana. Okazuje się, że nie tylko onim wzbogaca tekst, ale też sam zostaje przez tekst wzbogacony (CIEŚLIKOWA, 2001: 104). Istotne, bo pogłębiające interpretację znaczenie wprowadza do utworu licznie pojawiająca się w nim roślinność. Wystarczy zwrócić uwagę na drzewa symbolizujące życie i rozwój człowieka. Jeśli zatem pod nimi stają Erynie, z pewnością nie stanowi to dobrej wróżby, a wręcz może zwiastować zbliżające się i czyhające w nieodległej przyszłości kłopoty i nieszczęścia. Nie sposób pominąć również trzymanyh przez boginie zemsty cynii, których symbolika odnosi się do trudnego charakteru człowieka, a także do tłumienia i osłabienia uczuć¹⁶. Z kolei „dzieciństwa jarzębiny krwiste” przywołują na myśl wspomnienia, miłosne rozterki, są znakiem uczuciowości i wrażliwości. Zapowiedzią zaś braku stabilizacji, szczęścia i życiowej harmonii okazują się spadające z klonów liście¹⁷.

Niewykluczone, że osobą mówiącą w wierszu jest sam Lechoń, niejednokrotnie zmagający się z różnego rodzaju obsesjami i piszący w ogromnym trudzie. Przekonują o tym zapiski z prowadzonego przez niego od 1949 roku *Dziennika* dotyczące sprzeniewierzenia się twórcy własnemu powołaniu i niebezpieczeństwa związanego z niezrealizowanymi wizjami czy zdradzoną sztuką, a także odnoszące się do pierwszej próby samobójczej poety: „Ja znam te **Erynie** – to one omal życia mi nie zabrały trzydzieści lat temu i teraz też **mszczą się** na mnie” (LECHOŃ, 1967: 348–349). Trzeba również podkreślić obecną w wierszu aluzję do okresu, w którym autor *Srebrnego i czarnego* został ogarnięty niemocą twórczą i zaprzestał na jakiś czas pisanie:

¹⁶ Zob. http://sekretnyjezykkwiatow.blogspot.com/p/blog-page_70.html [dostęp: 11.09.2017].

¹⁷ Por. <http://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/126-wrzesien-pazd-ziernik-nr-51/kultura-i-tradycje-ludowe/254-ludowe-wierzenia-magicznosc-drzew> [dostęp: 11.09.2017].

Ale kto tyle **milczał**, co ja, o Erynie,
Tego żadne **milczenie** więcej już nie straszysz.

Zemstą Eryni w utworze wydaje się pozbawienie poety wszelkich nadziei i dążenie do tego, by poddał się rozpacz:

„[...] gdy wołacie chórem:
»Stracone, więc nadzieję porzuć bezrozumna!«
I ruszacie powoli jak za moją trumną.

Podmiot liryczny pozbawiony sił, przeczuwając zbliżającą się śmierć i swoją straconą pozycję w obliczu napaści greckich boginek, wreszcie świadomy działania fatum – ciężącego na nim i ograniczającego jego możliwości działania, prowadzącego do ostatecznej klęski, kilkakrotnie przedstawia wizję swojego pogrzebu:

Piasek skrzypi i grabarz idzie między pinie,
[...]
A zresztą widzę z szalów, nawet z twarzy waszej,
Z uśmiechu, z ukwieconych waszych kapeluszy,
Że jeśli teraz pochód z mego domu ruszy
I złoży **pod cyprysem** ciężką czarną skrzynię,
Będzie ona tam **leżeć przez dwa dni jedynie**¹⁸.

Złożenie trumny pod cyprysem symbolizuje z jednej strony śmierć, żalobę, smutek i rozpacz, z drugiej zaś wieczność, trwałość i szczególnie znaczenie życia pośmiertnego. Pojawiające się bowiem w utworze aluzje do bohaterów mitologicznych¹⁹ – Prometeusza, Syzyfa i Edypa – skazanych na niekończące się cierpienia, nieustającą pracę bądź wieczną tułaczkę, można w tym kontekście odczytywać jako zapowiedź pośmiertnej i wiecznej męki osoby mówiącej w wierszu. Przekonuje o tym trwający jedy-

¹⁸ Słowa wiersza dotyczące spoczywania ciała w trumnie jedynie przez dwa dni po śmierci można interpretować jako wyraz chrześcijańskiej wiary w Sąd Ostateczny, który wywołuje jednak w osobie mówiącej dwojakie uczucia. Z jednej strony powoduje lęk przed potępieniem i przed samym sobą ze względu na stale powracające myśli o niezgodnym z nauką Kościoła samobójstwie. Z drugiej natomiast budzi nadzieję na życie wieczne po doznanych cierpieniach i na powstanie z martwych na wzór Chrystusa: „Jezus rzekł do nich: »Syn Człowieczy będzie wydany w ręce ludzi. Oni zabiją Go, ale trzeciego dnia zmartwychwstanie«” (Mt 17, 22b–23).

¹⁹ Mitonimy nie występują w formie bezpośredniej, lecz w postaci nawiązania, deskrypcji lub skojarzenia.

nie dwa dni spoczynek w trumnie, po których rozpoczną się cierpienia i uśmiech zadowolonych ze swej misji, nękających poetę Eryonii:

Bo przecież tak niedawno, **przykuty do skały,**
 O dwa palce do serca **czułem sępa szpony!**
 Jeszcze widzę tę chwilę, gdy **padłem zemdlony**
Pod głazem, którym darmo wtoczyć chciał na górę.
 [...]

 Przez **puste oczodoły** widziałem noc ciemną,
 I **tylko Antygona jedna była ze mną.**

Występujące w liryku nominacje o kreatywnym charakterze przekonują o oryginalnych (niejednokrotnie również idiolektalnych – za sprawą osobistych przeżyć) aspektach języka Lechoniowej twórczości (por. REJTER, 2016: 170). Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że poeta odwołuje się do tragicznych postaci antycznych – ze względu na dostrzeganie w nich „bratnich dusz” i utratę złudzeń, że jeszcze czeka go w życiu szczęście – można go nazwać współczesnym Prometeuszem (bo dla dobra i ku pokrzepieniu tych, co współodczuwają i myślą podobnie, dzieli się swoimi przeżyciami, myślami i emocjami), współczesnym Syzyfem – bo dźwiga ciężar depresji i zmagania się z samym sobą, stale walcząc z okresami przygnębień i wycofania, a jednocześnie tracąc wszelką nadzieję na odmianę losu, wreszcie – współczesnym Edypem, bo dobrowolnie zdecydował się na opuszczenie zniewolonego kraju oraz tułaczkę po świecie, w efekcie czego stale czuł się zagubiony i do końca życia zmagał się z emigracyjną tęsknotą:

Bo chociaż zawsze przy mnie rozbrzmiewa głos tkliwy
 I stoi dom spokojny pod laurów ozdoba,
 Sfinks stary mi powiedział: »Nie będziesz szczęśliwy
 I musisz wszystko rzucić, ażeby być sobą«.

Pod niebem dotąd czystym, co nagle się mroczy,
Nie skazany przez Boga, nie wyzuty z ziemi,
 Rozsądziłem sam siebie i jak Edyp oczy,
 Wrywam z siebie serce rękami własnymi.

Przytoczony fragment można postrzegać jako wyraz ludzkich rozterek związanych z podejmowaniem ważnych decyzji życiowych, a także jako znak rozdarcia między Bogiem, różnymi bożkami kuszącymi swoją ułudą a głosem własnego serca. Istotne staje się ponadto mieszanie w wierszu tradycji i porządków: antycznych wierzeń i religii chrześcijańskiej, które może być odczytywane jako wyraz stopniowego zbliżania się do Boga i poszukiwania go pod koniec życia. Jednocześnie postać Sfinksa

przypomina ponadczasowy głos współczesnego świata, ten sam, który przed wiekami z domu spokojnego „pod niebem dotąd czystym” (zatem z Raju²⁰) wprowadził ludzkość do krainy „co nagle się mroczy”, a więc na ziemię. Mityczne stworzenie można zatem zestawić z wszelkimi pokusami (także szatańskimi), którym stale poddawany jest człowiek i które, mając drogowaskazy (Boga, własne sumienie, doświadczenie przodków), musi rozeznaczyć. Słuszne więc wydaje się odczytywanie ostatnich wersów liryku *Oedipus rex* jako obarczenie siebie winą za swój los i zmaganie się z myślami samobójczymi (bądź wręcz podjęcie decyzji o odebraniu sobie wkrótce życia), wreszcie – jako wyraz dezintegracji osobowości i „walenia się mini-świata, w którym próbował sam siebie zamknąć” (WYSKIEL, 1988: 68, pisownia oryginalna).

Poczynione obserwacje dowodzą, że antroponimy „są ważnym elementem stylistycznym, uzupełniającym przestrzeń semantyczną [...] utworów [Lechonia – B.K.-P.], stąd też znaczącą częścią postępowania badawczego onomasty jest ustalenie tekstowych konotacji propriów [...]. Staje się ono możliwe m.in. poprzez analizę bliższych i dalszych kontekstów onimów” (KISZKA, 2016: 96; zob. także: RUDNICKA-FIRA, SŁAWKOWA, 1993: 230), te natomiast są istotne przez wzgląd na cele zamierzone przez twórcę.

Warto nadmienić, że w lirykach skamandryty antroponimy występują w trzech formach: bezpośrednio w utworze (np. w wierszach *Iliada*, *Teatr na Wyspie* czy *Plato*) lub tylko w tytule (np. *Święty Antoni*) – stają się wówczas zwinięciem tekstu poetyckiego w słowo (por. BARTMIŃSKI, 2005: 45), a ponadto w postaci deskrypcji, która zostaje zidentyfikowana wówczas, gdy odbiorca posiada określony zasób wiedzy (np. *Erynie*). Można zatem stwierdzić, że „działanie poezji jest w dużym stopniu uzależnione od kształtu [...] wyobraźni odbiorców, [nierzaz – B.K.-P.] nakłada na tę wyobraźnię obowiązek »zakorzenia« w tradycji narodowej, »bycia w gotowości« do wielostronnych w tym zakresie asocjacji. Tekst poetycki jawi się w tym aspekcie jako instrument, który ma uruchomić pokłady skojarzeń tkwiące w czytelniku [...]” (OPACKI, 1993: 19).

Przeгляд twórczości autora *Karmazynowego poematu* prowadzi do wniosku, że antroponimy stanowią ważny – bo z jednej strony ponadczasowy, z drugiej natomiast poszerzany nieustannie o nowe znaczenia – środek wyrazu niepisanej poetyki jednego ze skamandrytów (por. KISZKA, 2019). Nazwy osobowe niejednokrotnie stają się fundamentem utworu i rozwijają wokół siebie jego całościową interpretację. Analiza bogatego

²⁰ Słowa Sfinksy: „Nie będziesz szczęśliwy/ i musisz wszystko rzucić, ażeby być sobą” korespondują ze słowami węża będącego uosobieniem szatana wypowiedzianymi w ogrodzie Eden: „Na pewno nie umrzecie,/ Ale wie Bóg, że gdy spożyjecie owoc z tego drzewa, otworzą się wam oczy i tak jak Bóg będziecie znali dobro i zło” (Rdz 3, 4b-5).

zestawu nazw topicznych umożliwia nadto wskazanie istotnych kontekstów kulturowych i estetycznych, przekonując tym samym o uniwersalności jako o cesze właściwej cywilizacji człowieka zmagającego się od wieków z podobnymi problemami i w podobny sposób postrzegającego rzeczywistość (REJTER, 2016: 197–199). Co więcej, poczynione obserwacje ujawniają, że pod maską onimów kryje się biografia poety, a także wydarzenia i ówczesna sytuacja w Polsce. Można zatem stwierdzić, że nazwy własne, współpracując z pozostałymi elementami językowej kompozycji tekstu, funkcjonują jako wyznaczniki stylu typowe dla danego autora (por. SARNOWSKA-GIEFING, 2004: 30–31). Słuszna wydaje się więc konstatacja, jakoby życie pisarza stawało się twórczością, a twórczość – życiem (por. WITOSZ, 2009: 257).

Propria, a w szczególności nazwy osobowe, stanowią niejako kwintesencję dorobku poetyckiego Lechonia. Zebrane w szereg (np. *Homer, Hekuba, Priam, Nike, Atena, Ares, św. Franciszek, św. Antoni, Matka Boska Częstochowska, Erynie, Edyp*) dzięki skojarzeniom ułatwiłyby odbiorcom niezaznajomionym z lirykami identyfikację terenów, po których pisarz w swych utworach się porusza: od pól zmagania wojennych po tragedię osobistej batalii toczonej przez lata we własnym wnętrzu. Skamandryta dotyka zatem wielu rzeczywistości, w których żyje człowiek, w tym także rzeczywistości fantazmatu. Co więcej, jak podkreśla Maria Janion, Lechoniowa poezja „sama jest produktem wyzwolenia fantazmatów i [...] zmierza do [ich – B.K.-P.] wyzwolenia [...] u odbiorcy” (JANION, 1980: 322). Zasadne więc wydaje się mówienie o nowym sposobie interpretacji opartym na czytaniu poezji przez pryzmat nazw własnych. One bowiem – antroponimy, od odnoszących się do starożytności po nawiązujące do chrześcijaństwa – stale (i z różną frekwencją w zależności od konkretnego etapu życia Lechonia) mieszają się i, jak na toposy przystało, stają się znakiem zagubienia i poszukiwania swojego miejsca w życiu. Tym samym nie budzi wątpliwości teza Magdaleny Graf, w której badaczka przekonuje, że „czytanie utworu poprzez jego onomastykon – niezależnie od tego, czy jest ono udziałem językoznawcy czy literaturoznawcy – ma niebagatelny wpływ na interpretację tekstu i odwrotnie – pomijanie nazw w znaczący sposób ją zubaża” (GRAF, 2015: 256).

Źródła

- LECHOŃ J., 1967: *Dziennik*. T. 1. Londyn.
 LECHOŃ J., 1970: *Dziennik*. T. 2. Londyn.
 LECHOŃ J., 1973: *Dziennik*. T. 3. Londyn.
 LECHOŃ J., 1990: *Poezje*. Oprac. R. LOTH. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.

Literatura

- BARTMIŃSKI J., 2005: *Pytanie o przedmiot językoznawstwa. Pojęcia językowego obrazu świata i tekstu w perspektywie polonistyki integralnej*. W: CZERMIŃSKA M. i in., red.: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*. T. 1. Kraków, s. 39–49.
- CIEŚLIKOWA A., 1993: *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*. W: BIOLIK M., red.: *Onomastyka literacka*. Olsztyn, s. 33–39.
- CIEŚLIKOWA A., 2001: *Nazwa w tekście a tekst w nazwie*. W: PAJDZIŃSKA A., TOKARSKI R., red.: *Semantyka tekstu artystycznego*. Lublin, s. 99–108.
- GRAF M., 2015: *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*. Poznań.
- JANION M., 1980: *Odnawianie znaczeń*. Kraków.
- KISZKA B., 2019: »Buicki, Royce’y i Hispany« – o nazwach własnych w twórczości Juliana Tuwima. W: WILCZEK W., red.: *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*. T. 7. Katowice, s. 54–68.
- KISZKA B., 2016: *Od »Hollywood« po mistyczne »Koluszki« – nazwy własne w poezji Kazimierza Wierzyńskiego*. W: PRZYKLENK J., WILCZEK W., red.: *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*. T. 6. Katowice, s. 83–99.
- KOSYL C., 1998: *Nazwy własne w literaturze pięknej*. W: RZETELSKA-FELESZKO E., red.: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Warszawa–Kraków, s. 363–387.
- KWIATKOWSKI J., 2003: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa.
- LOTH R., 1990: *Wstęp*. W: LECHOŃ J.: *Poezje*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, s. 3–94.
- MAKARSKI W., 2005: *Onimiczny kształt Tryptyku rzymskiego Jana Pawła II. „Język Polski”*. R. 85, z. 3, s. 161–170.
- MICKIEWICZ A., 1981: *Pan Tadeusz*. Warszawa.
- OPACKI I., 1993: *Lechoń i polskie mity*. Kielce.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Wyd. 3. Poznań–Warszawa 1982.
- POLAK E., oprac., 2015: *Cuda świętego Antoniego. Świadectwa i modlitwy*. Kraków.
- REJTER A., 2016: *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu*. Katowice.
- REJTER A., 2017: *Nazwy własne w literaturze a pamięć kulturowa. „Język Polski”*. R. 97, z. 3, s. 48–55.
- RUDNICKA-FIRA E., SŁAWKOWA E., 1993: *Toponimy a mityzacja świata przedstawionego w poezji Czesława Miłosza*. W: BIOLIK M., red.: *Onomastyka literacka*. Olsztyn, s. 229–239.
- RYMUT K., 2003: *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*. W: IDEM: *Szkice onomastyczne i historycznojęzykowe*. Kraków, s. 34–38.
- RZETELSKA-FELESZKO E., 2007: *Onomastyka kulturowa*. W: CIEŚLIKOWA A., CZOPEK-KOPCIUCH B., SKOWRONEK K., red.: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*. Kraków, s. 57–62.
- SARNOWSKA-GIEFING I., 2004: *Onomastyka literacka wobec współczesnej stylistyki*. W: PAJĄKOWSKA-KĘSIK M., CZACHOROWSKA M., red.: *Nazwy mówią*. Bydgoszcz, s. 23–31.

- SARNOWSKA-GIEFING I., 2010: »Toposy« i »tematy imienne« w perspektywie literackiej. W: PELCOWA H., red.: *W świecie nazw. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Czesławowi Kosyłowi*. Lublin, s. 345–355.
- SMASZCZ W., 1996: »Tęsknię do ojczyzny, której nigdy nie było i nie ma na mapie...« (pośłowie). W: LECHOŃ J.: *Anioł polskiej doli*. Warszawa, s. 149–161.
- WYSKIEL W., 1988: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków.
- WITOSZ B., 2009: *Dyskurs i stylistyka*. Katowice.
- ZGORZELSKI C., 1967: »Srebrne i czarne« *Lechonia*. „Pamiętnik Literacki”. T. 58, z. 1, s. 99–120.

Słowniki

- SKORUPKA S., 2002: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1. Wyd. 10. Warszawa (SFJP).
- CHANTRAINE P., 1968: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris. Vol. 2.

Strony internetowe

- <http://niedziela.pl>
<http://rme.cbr.net.pl>
<http://sekretnyjezykkwiatow.blogspot.com>

Beata Kiszka-Pytel

Between Homer and St. Anthony –
Jana Lechoń's poetry read through the prism of anthroponyms

SUMMARY

The article deals with proper nouns in Jana Lechoń's poetry with particular emphasis on anthroponyms, which are important means in the unwritten poetics of the author of *Karmazynowy poemat* [*The Poem in Scarlet*] because of being timeless and because their meaning is constantly expanding. The author of the article notes that under the mask of propria are hidden the events from the poet's life as well as the tragic fate of the Skamander poet's contemporary Poland. Moreover, it has been indicated that using proper names related to different traditions and cultural orders can be perceived as a manifestation of being at a loss and searching for the sense of belonging. Since propria carry broad connotative associations, Kiszka-Pytel argued that their analysis might be one of the interpretative paths of poetry.

Beata Kiszka-Pytel

Zwischen Homer und hl. Antonius –
Jan Lechońs Dichtungen in Bezug auf Anthroponymie

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag ist den in den Dichtungen von Jan Lechoń auftretenden Eigennamen und insbesondere den Anthroponymen gewidmet, welche ein wichtiges, überzeitliches und immer wieder an neuen Bedeutungen zu gewinnendes Mittel in der von dem Autor des Werkes *Karmazynowy poemat* (dt.: *Karmesinrotes Poem*) angewandten Poetik darstellt. In ihren Erwägungen betont die Verfasserin die Tatsache, dass unter dem Deckmantel von Eigennamen sowohl Lebenserlebnisse des Dichters als auch tragischer Schicksal des damaligen Polens verborgen werden. Es wurde nachgewiesen, dass die Verwendung von den sich auf verschiedene Traditionen und Kulturordnungen beziehenden Eigennamen eine gewisse Verlorenheit des Dichters und dessen Suche nach eigener Stelle in der Welt zum Ausdruck bringen sollte. In Anbetracht verschiedener Konnotationenmöglichkeiten der Eigennamen kann deren Analyse – so die Verfasserin – ein richtiger Weg zur Interpretation der Lyrik sein.