

STANISŁAW KASZYŃSKI

JANA LECHONIA ŚWIAT TEATRU

Spośród poetów Skamandrytów, którzy żywo interesowali się dramatem, sztuką teatralną, osiągnęli nawet znaczące, nie tylko w swoim czasie sukcesy, autor *Karmazynowego poematu* nie może pochwalić się niczym szczególnym w tej mierze, choćby na rangę spełnień teatralnych J. Tuwima, A. Słonimskiego czy M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Nie zostawił przecież po sobie żadnego dramatu, nie zasłynął jako tłumacz, np. dramaturgii klasycznej, nie wszedł też do kronik naszego teatru jako krytyk; nikt go obecnie nie cytuje czy przywołuje na świadka wielu wydarzeń, które znał wybornie, w których z pasją uczestniczył. „On tyle w życiu nateatralizował! Od pseudonimu literackiego poczynając”.¹ Uwaga T. Nowakowskiego jest słuszna, może być nawet uznana za swoiste uogólnienie Lechoniowych umiłowań. Pod koniec życia bowiem poeta pisał:

Wiem wszystko o teatrze u nas przez pięćdziesiąt lat i przedtem — mógłbym mówić nie godzinę, ale trzy. Najdziwniejsze, że tak mało mi przychodzi na myśl dowcipów i anegdot. Teatr nie jest wcale tak wesołą instytucją, jak ludzie na ogół myślą. A aktorzy są na pewno najsmutniejszymi z ludzi. Bo po prostu nie ma ich, dokąd się nie wypełnią Szekspirem czy Słowackim.²

W obszernych i niezmiernie fascynujących zapisach *Dziennika*, który stanowi niezastąpiony zbiór zwierzeń, przemyśleń i wspomnień poety na rozliczne tematy życia, świata, sztuki — teatr pojawia się bardzo często, wikła się niemal we wszystkie relacje. Motyw to obrośnięty zadziwiającymi głosami i odnośnikami, klimat zaś tych wypowiedzi — zazwyczaj serdecznych i żarliwych — nieomylnie wskazuje, iż teatr obok poezji był wielką Lechoniową namiętnością. Bolejąc niejednokrotnie na kartach *Dziennika* nad zmarnowanym własnym życiem, strwonionym przede wszystkim na tzw. światowości, jak sam to nazywa³, następująco rekapitułuje swoje doświadczenia w tej dziedzinie:

¹ T. Nowakowski. *Ryba na piasku*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958 s. 58.

² *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973 s. 292.

³ J. Sakowski zauważa, że te „mondanits odgrywały coraz większą rolę w sądach i poglądach poety”. Tym na przykład tłumaczy fakt napisania przez Lechonia tekstu piosenki do sztuki pt. *Zmartwienia pana Hamelbeina* S. Krzywoszewskiego, autora do niedawna jeszcze gwałtownie zwalczanego i piętnowanego jako producenta tandety. Świadczy o tym manifestacja na przedstawieniu *Pani Chorążyna* (*Żalobny pas lity*. W: *Pamięci Jana Lechonia* s. 5).

Gdyby zebrać razem te godziny, które spędziłem na widowni, za kulisami, gadając o teatrze, chodząc do aktorek — byłyby to piękna część mego życia. Czas ten zmarnowałem, bo nie napisałem sztuki, nie mogłbym zebrać tomu recenzji, z moich admiralicji historycznych dla Helen, Marii i Alin nic nie zostało. Ale to była Warszawa, coś najbardziej warszawskiego, było to prawie życie młodego Prousta. Tylko że nie chcę szukać tego straconego czasu. Z tych niezliczonych nocy przewłoczonych, z tych flirtów bardzo niespożytych z Talią i Melpomeną — miałbym tylko parę stronic do mojego „Le Temps retrouvé”.⁴

Jeśli natomiast rozpatrzyć ów „czas stracony” pod kątem związków różnorodnych z teatrem, bilans nie wypada ujemnie.

Z oryginalnej twórczości dramatycznej notujemy następujące utwory: nokturn dramatyczny pt. *W palacu Stanisława Augusta*, pierwsze dzieło sceniczne poety, wystawione w Pomarańczarni (27 V 1916 r.), i przylegający doń fragment poematu dramatycznego pt. *Pogrzeb Stanisława Augusta*, pisany w Pławowicach 6 IX 1938 r.; *Kwiat pomarańczowy*, dialog o miłości (z tryptyku pt. *Romantyczność*), drukowany w „Pro Arte” (1918 z. 14 s. 6-11); fragment komedii pt. *Pani Walewska* („Skamander” 1920 nr 1 s. 6-18) oraz fragment dramatyczny wierszem pt. *Godzina przestrogi*, opublikowany w r. 1948 („Wiadomości” nr 24; inny fragment w: *Poezje*. Warszawa 1957). Plon realizacji scenicznej nie przedstawia się najlepiej. Lechoń podobnie jak inni poeci spod znaku Skamandra piszący dramaty (A. Słonimski, W. Zawistowski) żywił nadzieję, iż J. Osterwa wystawi ich rzeczy w Reducie; wszyscy oni mieli zresztą w tym względzie pewne obietnice. Na przykład 29 V 1920 r. miało odbyć się czytanie *Kwiatu pomarańczowego*. Nie doszło jednak do tej współpracy,⁵ co nie jest wykluczone, że fakt ten miał pewne reperkusje, zaważył na niechętnym stosunku Skamandrytów do Reduty. Te Lechoniowe drobiazgi dramatyczne nie prezentują się odkrywczo, nie zaskakują wyróżniającą się strukturą formalną, która by poświadczała wybitniejsze uzdolnienia dramatopisarskie, aczkolwiek sam był innego mniemania.⁶ Toteż przez całe życie usiłował pisać teksty dramatyczne. Wydaje się, że m. in. doskonałe wycucie form scenicznych, zwłaszcza gatunków z pogranicza komedii i farsy oraz estrady, udowodnione zresztą współpracą z teatrem kabaretowym (szopki polityczne Cyrulika Warszawskiego) czy działalnością recytatorską (kawiarnia Pod Pikadorem), a przede wszystkim nieprzeciętny zmysł satyryczny, nie były tu bez znaczenia dla podejmowania prób pisania dla teatru. Poza przysłówiową niemocą twórczą, która obezwładniała go na całe lata, paraliżowała jego poczynanie pisarskie specyficzna dwoistość — tak ją określił: „Nie znam bodaj nikogo, kto by tak jak ja miał w sobie zarazem najwyższy patos z kabaretową ironią, kto by mógł się namyślać, czy ma pisać *Godzinę przestrogi* czy salonową komedię”.⁷ W rezultacie wszelkie te próby pisania dla teatru ograniczały się albo do wielokrotnego przepowiadania szkiców fabularnych zamierzonych utworów (np. powieści pt. *Bal senatora*), albo do konstruowania pomysłów. Szereg ta-

⁴ *Dziennik*. T. 1. Londyn 1967 s. 279.

⁵ J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*. Warszawa 1971 s. 153, 164.

⁶ *Dziennik*. T. 2. Londyn 1970 s. 505.

⁷ Tamże t. 1 s. 386.

kich projektów zanotował w *Dzienniku*, np. z r. 1949 pomysł jednoaktówki, w której mieli znaleźć się — być może według sprawdzonej już koncepcji np. w komedii *Pani Walewska* czy w *Godzinie przestrogi* — Słowacki, Norwid, Villiers de l'Isle-Adam oraz Balzac z panią Hańską:

Mam wielką chęć zaraz zabrać się do tego i napisać to po polsku i po francusku. Ale dotychczas mam tylko ton — pani Hańska powinna to być sama romantyczność w światowej edycji, coś jak hrabina Idalia, taka, jaką chciałaby być. A Balzac — to rzeczywistość sztuki. I dyspozycja, niestety, niespełniona: „Myśleć o tym i jeśli się przemyśli do końca — koniecznie zaraz wykonać”.⁸

Trudno dziś powiedzieć, nie znając całego dorobku translatorskiego poety⁹, jakimi kryteriami wyboru posługiwał się biorąc te właśnie dramaty do tłumaczenia i czy podejmował się tej pracy na zlecenie teatru. Lektura *Dziennika* nie daje na to odpowiedzi, nie ma tutaj także zagadnień teorii czy praktyki sztuki tłumaczenia; znajdujemy tylko interesujący szczegół dotyczący przekładu *Wojny trojańskiej nie będzie* J. Giraudoux.¹⁰ Wiadomo natomiast, że preferował dramat francuski. Przez długie lata wysoko cenił nowszą dramaturgię francuską, windując niektóre utwory (np. Claudela) do rangi niedoścignętego wprost wzoru — do sprawy tej wypadnie jeszcze powrócić. Wszystkie przekłady Lechonia cieszyły się uznaniem ludzi teatru i krytyków, np. Boya; również po wojnie wchodziły raz po raz do teatru, chociaż niekiedy bez nazwiska tłumacza, jak to zdarzyło się z *Mariuszem M. Pagnola* w łódzkim Teatrze Powszechnym (1946). Z nieznanых powodów nie wykorzystano jego przekładu *Wojny trojańskiej nie będzie* w zbiorowym wydaniu dramatów Giraudoux, gdzie zamieszczono przekład R. Kołonieckiego.¹¹

Natomiast gorzkie wyznanie poety, iż z całej swej wieloletniej działalności teatralnokrytycznej nie zdołałby złożyć tomu, rozmija się z prawdą. Autor niniejszego szkicu — edycja ta nie przesadzając przedwcześnie wyników zapowiada się rewelacyjnie — kompletuje taki tom. W świetle tych prac krytycznych — artykułów, recenzji, sprawozdań, not — okazuje się, iż Lechoń był bystrym i wnikliwym obserwatorem, częściej zresztą uczestnikiem życia teatralnego, wrażliwym na wszystkie zjawiska i sytuacje, zdecydowanie interweniującym piórem ciętym i zjadliwym. Odnaczał się nie tylko temperamentem polemicznym, zdolnością do natychmiastowej riposty, ironicznej z reguły repliki. Dysponował nadto rzetelną wiedzą o teatrze i dramacie sobie współczesnym, orientował się w tradycjach sztuki dramatyczno-teatralnej, zwłaszcza polskiej, co łagodziło poniekąd zuchwałą z reguły arbitralność jego ocen i opinii. Bezkompromisowość tej postawy krytycznej, nie tylko w sprawach teatru — usprawiedliwiona częściowo bardzo młodym wiekiem autora tych inwektyw, chodzi tu o lata 1916-1918, a przede wszystkim uwarunko-

⁸ Tamże s. 22 n.; tamże t. 3 s. 286.

⁹ *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (T. 2. Warszawa 1964 s. 331) rejestruje przekłady dramatów, są to: *Ten, którego biją po twarzy* L. Andriejewa; *Mariusz M. Pagnola*; *Zielony frak* P. A. Caillaveta i R. de Flersa oraz *Wojny trojańskiej nie będzie* J. Giraudoux.

¹¹ Wysoko ocenił przekład Lechonia naczelny redaktor „Dialogu”. Por. A. T. (A. Tarnj). *Sprawy bieżące*. „Dialog” 1960 nr 2 s. 136.

wana momentem historycznym odradzania się państwowości polskiej — wyraża się jednoznacznie w walce o obywatelski i artystyczny model teatru. Głęboka refleksja nad tą dziejową „chwilą osobliwą” ujawni się we wspaniałych strofach *Karmazynowego poematu*, w których pobrzmiewa wielka tradycja poezji romantycznej i Wyspiańskiego. Wizja „teatru ogromnego” patronuje również całej kampanii krytycznej Lechońa i jego kolegów, zgrupowanych początkowo w redakcji studenckiego czasopisma „Pro Arte et Studio”. W latach 1917-1918 Lechoń należy do komitetu redakcyjnego pisma, wspólnie z W. Zawistowskim prowadzi dział teatralny; fakt ten w kontekście naszych rozważań warto podkreślić. „Nigdy się chyba tak dużo o teatrze nie mówiło, jak w naszej epoce” — pisał w „Pro Arte et Studio” J. Iwaszkiewicz.¹² Ukrywający się pod kryptonimem mój przyszły redaktor „Wiadomości Literackich” w rubryce *Varia* tego czasopisma, przez którą przetaczała się ostra batalia o nowy kształt sztuki i literatury na miarę historycznych wydarzeń, precyzował następujący program postępowania:

Uznajemy się za powołanych do walki z wszelką tandetą i kramarstwem, wszędzie dziś podnoszącym głowę. W czasach, kiedy na pierwszej polskiej scenie [Teatru Polskiego — S. K.] nie ma miejsca dla Rittnera, zamilkł zupełnie Przesmycki, Nowaczyński pióro w kącie cisnął, a Słońscy, Krzywoszewscy, Czelascy, Kozłowski, Kosiakiewicz i tutti quanti na czele polskiej kroczy literatury i piśmiennictwa, musi donośnie zabrzmieć, choćby z jednej wolnej trybuny — alarm ostrzegawczy, alarm na trwogę [...] Słowa głębokiego uwielbienia i entuzjazmu mamy zawsze dla prawdziwej poezji i prawdziwej sztuki, czy to będzie słowo Kleszczyńskiego czy Rostworowskiego, czy sztuki aktorski Kamińskiego albo Solskiego.¹³

Mnożą się ataki „młodej Warszawy teatralnej” (L. Schiller) i manifestacje przeciw autorem oraz sztukom, znajdującym się zwłaszcza w repertuarze Teatru Polskiego, także *Rozmaitości*. Lechoń z entuzjazmem pisze o dramacie *Pulaski w Ameryce* A. Nowaczyńskiego, a wyrażając pochwałę A. Zelwerowicza jako reżysera (z okazji przedstawień w *Sfinksie*) pisze: „Najszlachetniejszy nawet konserwatyzm, a ten panuje na scenach warszawskich wszechwładnie — nie zmieni faktu, że twórczość reżyserska niczym w Warszawie się nie manifestuje, że słowem mamy dramat, aktorów, dekoracje nawet, nie mamy właściwie teatru”.¹⁴ Przede wszystkim w poczynaniach Teatru Polskiego grupa ta („młodzieży literackiej”) chciała widzieć rzeczownika i realizatora wielkiego repertuaru. Z okazji wystawienia na scenie Teatru Polskiego *Głuszcza* S. Krzywoszewskiego Lechoń dowodził, iż „nie wolno [...] najpierwszego w Polsce teatru kompromitować repertuarem takich sztuk [...] i demoralizować w głupich bezkrwistych rolach najlepszych polskich artystów”.¹⁵ W grudniu tego roku (1918) dochodzi do publicznego protestu na przedstawieniu *Pani Choryżyny* tegoż autora, łącznie z rozrzuconiem ulotki piętnującej ten skandal teatralny. Lechoń, np. bohater tej manifestacji¹⁶, z żarliwością poety, z impetem publicysty,

¹² 1918 z. 15 s. 24.

¹³ Tamże z. 8 s. 20.

¹⁴ Tamże z. 11 s. 34.

¹⁵ Tamże z. 10 s. 30.

¹⁶ Skróć tej odezwy oraz charakterystykę ówczesnej sytuacji teatralnej w Warszawie podaje L. Schil-

gwałtownymi notami, zamieszczanymi w Variach swojego pisma, patetycznymi określeniami artykułów, nawet wierszem (*Margines rymowany*) upomina się konsekwentnie o teatr, który by potrafił „styanizować, zmiażdżyć, pogwałcić wielką sztuką sumienie narodowe; wypłaci się suto naród za tę świętą przemoc; przejrzy dziś lub jutro — [...]. Ze wszystkich teatrów w Polsce właśnie Teatr Polski może sobie wywalczyć karmazyny pierwszeństwa, ma siłę wewnętrzną, aby uzurpować sobie rząd duchowy w sztuce”.¹⁷ W innym artykule próbuje Lechoń oznaczyć cele i specyfikę teatru. Określenie poniższe jest w swej artykulacji modernistyczne, nie zaciera jednak ona sensu tej definicji:

Teatr [...] jest myślącym, czującym i czułym indywiduum, jak poeta, malarz, kompozytor. Ma swoją duszę, swoje tęsknoty i porywy. Ma swoje przekonania, o które walczy i których broni. Różni się tylko teatr komedii od teatru krotochwili, lecz także dwa teatry komedii między sobą. Różnią się w przekonaniach. Zatrzeć te różnice znaczy to samo, co ograbić teatr z duszy. Wprost niepodobna wyobrazić sobie normalnego rozwoju kultury teatralnej tam, gdzie nie istnieje emulacja, konkurencja artystyczna!¹⁸

Głównym forum wystąpień krytycznych Lechonia w tym czasie było „Pro Arte et Studio”. Indeks zamieszczonych tam rzeczy teatralnych jest dość pokaźny, nie sposób z braku miejsca zdać dokładnie sprawę z ich problematyki. Sygnalizujemy zatem kilka elementów. Poczet ten otwiera, obszerniejsza refleksja (na marginesach *Warszawianki*) 17-letniego autora. To dzieło poety, któremu tyle urzekających i niezdwawkowych uwag poświęcił m. in. w swoim *Dzienniku*, wziął za przedmiot analizy teatrologicznej: „Z teatru, z malarstwa, z dźwięku wyszła *Warszawianka*” — takim wnioskiem zamyka wywód.¹⁹ Z tego samego roku (1916) pochodzi omówienie warszawskiej premiery *Judasza z Kariothu* K. H. Rostworowskiego z K. Adwentowiczem w roli tytułowej.²⁰ W 2 lata później recenzuje *Kaligulę* z L. Solskim.²¹ W tej krótkiej wylizance nie można pominąć obszernego szkicu J. Eichenwalda pt. *Precz z teatrem!* w przekładzie Lechonia; był to pierwszy rozdział zbiorowej pracy pt. *W sporach o teatrze*, wydanej w Moskwie w 1913 r. Tłumacz poprzedził dzieło notą, w której uzasadnił swój wybór tekstu koniecznością zapoznania się z różnymi opiniami na temat istoty i przyszłości teatru.²²

W recenzjach teatralnych Lechonia, chociaż przeważają rozważania nad tekstem dramatycznym, nie brak wnikliwych spostrzeżeń dotyczących roboty reżysera, aktorstwa, scenografii, które świadczą o rozumieniu samoistości i odrębności dzieła teatralnego. Pisane żartobliwie, w tonacji ironicznej, nierzadko z nonszalancją, zaskakują te miniatury analityczne znanstwem kunsztu teatralnego, zwłaszcza kun-

ler w szkicu pt. *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*. W: *Teatr ogromny*. Warszawa 1961 s. 280 n. Por. także A. Szyfman. *Labirynt teatru*. Warszawa 1964 s. 275-285.

¹⁷ *W sprawie teatru narodowego*. „Teatr” 1918/1919 z. 4 — cyt. za: Schiller, jw. s.

¹⁸ *W sprawie „monopolu teatralnego”*. „Teatr” 1918/1919 z. 1 s. 15.

¹⁹ „Pro Arte et Studio” 1916 z. 3 s. 23-28.

²⁰ Tamże s. 87-89.

²¹ Tamże 1918 z. 9 s. 23 n.

²² Tamże z. 10 s. 12-16; z. 11 s. 24-30.

sztu aktorskiego, są przykładem błyskotliwości i finezji krytycznej. Te cechy odkrywamy także w recenzjach publikowanych od r. 1924 w „Wiadomościach Literackich” czy na łamach gazet; są one także uchwytny w partiach teatralnych *Dziennika*. Do nich to zawężimy nasze dalsze rozważania stawiając pytanie, co pozostało na tych kartach z dawnych przekonań i poglądów poety.

Ze skamandrytami dzielił Lechoń pełen namaszczenia, niekiedy wręcz kultu, stosunek do pisarzy starszego pokolenia. W tej rewerencji, jak zauważa Sakowski, nie uznającej żadnej rewizji, nie znoszącej żadnej próby nowego spojrzenia, Lechoń szedł najdalej, był pod tym względem bezkompromisowy (np. stosunek do Żeromskiego, Or-Ota, A. Nowaczyńskiego, L. H. Morstina, L. Staffa) Miał zresztą pełen czci szacunek dla dawności polskiej, aktów heroizmu i patriotyzmu, z przeszłością czuł się mocno powiązany — dokumentuje to jego poezja. Czytając pamiętniki S. Stempowskiego skreślił takie wyznanie: „[...] te nie moje czasy są to czasy, o których słyszałem w dzieciństwie i o wielu osobie mi nieznanym myślę jak o ludziach bliższych mi niż dzisiejsi”.²⁴ Nie dziwi przeto, że z najwyższym podziwem odnosił się do dzieł romantyków, że twórcę *Dziadów* otaczał „religijnym kultem” (T. Terlecki), w tej też skali, w myśl stosowanej przez niego rygorystycznie hierarchii — najwyższą miarą: Szekspir i Słowacki — mieścił Norwida, Fredrę, Wyspiańskiego. Wyjątek stanowi Norwid, którego dramatom nie poświęcił ani jednej linijki. Natomiast mnóstwo w *Dzienniku* świetnych, zaskakujących odkrywczością uwag o wielkiej dramaturgii romantycznej, o jej inscenizacjach, o teatrze Fredry i Wyspiańskiego. Za te linie rzadko wychodził ze słowami admiracji, jakkolwiek pisał z sentymentem i uznaniem o dramatach współczesnych. Ułożył nawet taką listę sztuk „naprawdę trwałych w naszym teatrze”: *Dziady*, *Nieboska komedia*, *Fantazy*, *Zemsta*, *Wesele*, *Rozbitki*, *Moralność pani Dulskiej*, *Szczęście Frania*, *Kościuszeko pod Raclawicami*, *Wilki w nocy*, *Lato w Nohant*, *Obrona Ksantypy* oraz *Rodzina* A. Słonimskiego. A skomentował tak ten żelazny repertuar:

Można by jeszcze dodać *Judasza*, aby coś dać z Rostworowskiego albo *U mety*, która była dowodem, że Rostworowski nie był poetą, tylko satyrykiem i realistą. I oczywiście *Galązkę rozmazany*, choć razem z *Kościuszką*, to za duży procent sztuk ludowych. Nowaczyński to pozycja w historii literatury i w historii aktorstwa, to bez Solskiego nawet nie teatr.²⁵

Poza niewielkimi zmianami zestaw ten grany jest we współczesnym teatrze polskim.

O ile Lechoń nie poddawał przewartościowaniu swoich sądów o dawnych rodzimych dziełach literackich czy teatralnych, lata emigracji nowojorskiej wywróciły na nice dawne opinie na temat literatur obcych, zwłaszcza literatury francuskiej. Poeta weryfikuje swoje opinie bezlitośnie, wszystko staje się przedmiotem gwałtownej rewizji, w efekcie anuluje swoje wcześniejsze zachwyty, unicestwiając je w nie-

²³ Jw. s. 4.

²⁴ *Dziennik* t. 3 s. 504.

²⁵ Tamże s. 222. Recenzja (entuzjastyczną) z wydania książkowego dramatu pt. *Pulaski w Ameryce* ukazała się w „Pro Arte et Studio” 1917 z. 7 s. 26 n.

słuchanie bezwzględnej i częściowo krzycząco niesprawiedliwej filipice przeciw literackiej przede wszystkim Francji. Ten motyw oburzenia, nawet pogardy wraca wielokrotnie na strony *Dziennika*:

[...] Chciałoby się wierzyć, że po Sartrze i całym jego humbugu przyjdzie z Francji coś tak literacko zdrowego, jak byk Balzac i genialny degenerat Proust. Ale coraz mniej na to nadziei. Hemingway jest lepszy niż Jules Romains, Tennessee Williams niż Achard, a Truman Capote młodszy i przez to ciekawszy niż Cocteau.²⁶

I sztywno przenikliwa konstatacja:

Antologia teatru francuskiego — Porto Riche, Bernstein, Géraldy, Flers i de Caillavet — to zdumiewające, że można było napisać tyle, nie tykając innego problemu niż zdrada małżeńska. Może to powietrze komercyjnej Ameryki to robi, ale przecieram oczy i pytam się siebie: czy to możliwe, że ludzie w Paryżu (a to znaczy we wszystkich stolicach świata) przez wiek cały żyli tylko tą sprawą. Cóż to za przemoc opinii, która całym społeczeństwom narzuciła gusty i kłopoty bogatych próżniaków jako centralne zagadnienie życia.²⁷

Stąd wielki podziw dla literatury, dramatu, teatru amerykańskiego, dla twórczości O’Neilla:

[...] Przez jego teatr idzie to potężne tchnienie życia, które francuscy majstrowie znają tylko z książek i ze spojżenia. Jego czas jeszcze przyjdzie, gdy skończy się czas różnych mydlaków [...]. I gdy się myśli, kto z naszych czasów mógłby na zawsze zostać w teatrze — coraz bardziej wątpi się o Bernardzie Shaw, coraz mniej myśli o Pirandello, i nie sposób nie myśleć o O’Neillu.²⁸

Stąd też zachwyt nad aktorstwem M. Brando i J. Deana²⁹, aprobata musicalu jako sztuki rozrywkowej dla milionów.³⁰ Ale nie potrafił Lechoń zrozumieć zupełnie np. poezji Eliota i jego prób w zakresie dramatu poetyckiego, przeciwstawiając np. dramatowi *Coctail Party* — *Wesele* jako najwyższe i jedyne w swoim rodzaju osiągnięcie w tej dziedzinie. W sztuce Eliota odnalazł same „okropności”, zaś jego samego uznał wprawdzie za „myślącego człowieka, ale zupełnie bez talentu”.³¹ Podobnie mylił się w ocenie twórczości Ch. Frya, J. Geneta, Witkacego i wielu innych.

Wskazywaliśmy, że *Dziennik* przepelniony jest wspomnieniami, z sentymentem ewokowanymi z chłonnej pamięci. Ich *magna pars* odnosi się do życia teatralnego Warszawy z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku. Lechoń przywołuje do istnienia wspaniały świat polskiego teatru, i za „cudownych czasów, kiedy kino było niewinnym «iluzjonem»”, i z czasów późniejszych po odzyskaniu niepodległości. Znał wszystkich wybitnych ludzi teatru, z wieloma — jak np. z L. Schillerem czy J. Leszczyńskim — przyjaźnił się, oglądał znakomite przedstawienia, które po dziesięcioleciach umiał rekonstruować w migotliwych elementach gry aktorskiej, de-

²⁶ *Dziennik* t. 1 s. 26.

²⁷ Tamże t. 2 s. 151.

²⁸ Tamże t. 3 s. 225.

²⁹ Tamże s. 494, 500, 328 n.

³⁰ Pochwała musicalu *My Fair Lady* (tamże s. 695 n.).

³¹ *Dziennik* t. s. 413, 171, 152 n., 342 oraz w tomach 2, 3

koracji, kostiumu, rekwizytu; dysponował także cennymi informacjami biograficznymi, częściowo typu anegdotycznego. Pamięć miał rzeczywiście imponującą: w 1952 r. wymienił „bez żadnych ściągawek” aż 24 wykonawców z obsady warszawskiego *Wesela*, wystawionego w 1915 r. w Teatrze Rozmaitości. Osobnego studium wymagałoby opisanie stosunku Lechonia do Schillera jako człowieka i artysty, tutaj winna by się znaleźć interpretacja schillerowskiego teatru, zwłaszcza w jego wersji monumentalnej. Nie jedynym przykładem, aczkolwiek trochę osobliwym, swoistego ciężenia osobowości Schillera na poetę może być seria... snów teatralnych, z nim właśnie związanych: „Znowu nic nie pamiętam z jakiegoś ważnego snu. Tyle tylko, że coś tam było z Lulkiem Schillerem, który wciąż mi się w snach majaczy”.³² A nieco wcześniej: „Dzisiaj śniła mi się jakaś dekoracja ze schodami w stylu inscenizacji Schillera, tylko bez jego ponurości”.³³ Innym razem: „Jakiś dom pogrążony w ciemności — jak scena w inscenizacjach Schillera [...]. Przechodząc przez ów dom czy salę rozpoznałem w centralnej figurze tej sceny jegomościa, ubranego jak Wistowski w *Grubych rybach* i wyglądającego zresztą jak Frenkiel czy Jurk Leszczyński”.³⁴

Pasma czerni, jakie przewija się w tych majaczeniach, jest powtórzeniem na tym planie pretensji, jakie za Boyem zresztą Lechoń kierował pod adresem Schillera.³⁵ Nie chodzi tu, oczywiście, o żadną wykładnię snów, niemniej w ich czysto teatralnych postaciach, wątkach i motywach można by prawdopodobnie doszukiwać się swoistych znaków wyobraźni teatralnej, będącej niewątpliwie konsekwencją jego całkowitego opętania teatrem, tak w życiu, na jawie, jak i we śnie. „We śnie płakałem z zachwytu nad *Weselem* Wyspiańskiego. Śniąc, deklamowałem: tu wam mało, tam wam mało”.³⁶ Śladów tej natarczywie obsesyjnej i ciągle materializującej się w różnego rodzaju konkretyzacjach wyobraźni teatralnej, przejawiającej się właśnie w myśleniu, widzeniu oraz ujmowaniu rzeczywistości w kategoriach struktur dramatyczno-teatralnych czy ich odprysków, jest niesłychanie wiele w Lechoniowych pismach, zwłaszcza w *Dzienniku*. I wiele przeto teatralnych terminów.³⁷ Świadczyłyby to m. in. o występowaniu czy wydobywaniu się elementów wyobraźni teatralnej poza głównym terenem jej funkcjonowania, tzn. w tekstach dramatycznych. Wystarczy kilka przykładów. Lechoń często współczesne czy przeszłe zdarzenia w układach sytuacyjnych i konfliktowych, znamienych dla dramatu, sytuuje — jakby *per analogiam* — w ramach znanych utworów dramatycznych. Przypominając dzieje sporu między marszałkiem J. Piłsudskim a kard. A. Sapiehą powiada, iż „cała sprawa o kryptę pod Srebrnymi Dzwonami jest już dziś [1951] tylko wspaniałą sceną z arcypolskiego dramatu, z ducha zarazem Wyspiańskiego i Matejki”.³⁸

³² Tamże s. 108.

³³ Tamże s. 22.

³⁴ Tamże t. 2 s. 86, 251, 578.

³⁵ Tamże t. 3 s. 501.

³⁶ Tamże s. 258.

³⁷ Warto by, wzorując się na zapładniającej metodologicznie pracy I. Sławińskiej (*O terminologii teatralnej Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 65-80) podjąć takie badania nad twórczością Jana Lechonia.

³⁸ *Dziennik* t. 2 s. 280.

Jest to przywoływanie czasu historycznego w jego rozległych kontaktach za pomocą aluzji teatralnej i malarskiej. Albo ślub Grace Kelly z ks. Rainierem:

To gotowa sztuka, nie tylko farsa Meilhaca i Halevy'ego, ale Bernarda Shawa dwa światy, które właśnie taka ceremonia, taki protokół konfrontują bezlitośnie [...]. Może to nawet nie Bernard Shaw, tylko wielka gorzka komedia, obraz wariactwa naszych czasów. Prawda! Jest jeszcze Onassis, najbardziej tajemnicza i jedynie serio postać.³⁹

Również opisy stanów psychicznych dość często skrzą się błyskotliwymi i niespodzianymi skojarzeniami zaczerpniętymi z literatury bądź teatru albo też odniesieniami do konkretnych doznań lub osób. Widok żółknących liści na drzewach, oznaczających jesień to: „[...] melancholia, która tu w Ameryce trwa krótko i przychodzi później fantastyczny teatr w stylu *Die Jugend* i Karola Frycza *Indian Summer*”. Ale na ten obraz nakłada się i przenika go drugi — przypomnienie roli Jouveta w *Le Taciturne* Martina du Gard: „Pamiętam głos Jouveta, gdy mówił o spacerze w Wersalu, z którego powrócił [...]. Pamiętam wrażenie rozdzierającego smutku, dobywającego się z tych zdań urywanych, wróżących beznadziejny, jak jesień, koniec sztuki”.⁴⁰ A inny pejzaż jesienny, oglądany przez okno, przywodzi „drzewa i krzewy Frycza w jego *Burzy* w Teatrze Polskim. Na ich tle widzę wyraźnie Zelwewrowicza [...]”.⁴¹ Czy „doskonała mgła w Nowym Jorku” przypominająca „bardzo sugestywną mgłę” w przedstawieniu *Magii* Chestertona.

Na koniec Lechoniowa poezja, przynajmniej szereg jego wierszy, otwierających niczym na scenie monumentalne lub kameralne przestrzenie, narzucające się wizją plastyczną wielkich niekiedy fragmentów rzeczywistości lub okresów historycznych. Dochodzi tutaj jakby do transpozycji ujęć poetyckich na język teatru, do kreowania inscenizacji wedle wzorów teatralnych i filmowych. Te procesy świadomej teatralizacji zmierzające do budowania wielkich widowisk zauważył I. Opacki we wnikliwym studium o *Karmazynowym poemacie*.⁴² Wystarczy uzmysłowić sobie pewne, nazwijmy je, narodowe rekwizyty i realia tej poezji, grające jakże donośnie i czytelnie aluzjami literackimi oraz historycznymi, ażeby na planie metaforycznym i symbolicznym odnaleźć punkty zbieżne z poetyką inscenizacyjną dramaturgii romantycznej czy Wyspiańskiego, stosowaną np. przez A. Hanuszkiewicza czy K. Swinarskiego. I jeszcze wymienimy „teatralne” tytuły wierszy, jakkolwiek — powtarzamy — nie one jedynie są dowodem na to, jaką siłą inspirującą dla poety miał teatr w zakresie wyobraźni, kompozycji itp. To takie m. in. tytuły, jak: *Ostatnia scena Dziadów*, *Nieboska komedia*, *Teatr na wyspie*, *Sen srebrny Salomei*, *Do Szekspira*, *Oedipus rex*.

Lektura *Dziennika* pozwalała nadto zorientować się w reakcjach Lechonia na fakty ze współczesnego życia teatralnego w kraju, które uważnie śledził. Czytał „Teatr”, czasopisma literackie, książki o teatrze, m. in. rzecz K. Wroczyńskiego

³⁹ Tamże t. 3 s. 703 n.

⁴⁰ Tamże t. 1 s. 586.

⁴¹ Tamże s. 402 n.

⁴² *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia* (tekst powielony s. 23 n.).

o S. Jaraczu opatrzył interesującym komentarzem.⁴³ W notatce z 6 IX 1952 r. pisał: „Fredro jest teraz więcej grany w Polsce niż przed wojną, to trochę skutek inflacji teatrów rozmnożonych jak grzyby w deszczowe lato. Ale faktem jest, że wyciąga się najbardziej zapomniane jego sztuki i że najwidoczniej i publiczność chodzi na to [...]”.⁴⁴

Uwagi te, dalekie od dokładnego opisanego zagadnień zapowiadanych tytułem szkicu, uprawomocniają do konkluzji, iż Jan Lechoń to nie tylko karta w historii literatury, to także rozdział w historii naszego teatru.

⁴³ Tamże t. 3 s. 139 n.

⁴⁴ Tamże t. 2 s. 491.