

Joanna WAROŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Wyspiański i skamandryci. O początkach grupy i próbach dramatycznych Jana Lechonia*

W dwudziestoleciu międzywojennym Stanisław Wyspiański uchodził niemal za patrona wyzwolonej Polski, co uzasadniała Magdalena Sadlik w książce „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*¹. Kolejne rocznice śmierci poety wpisano wówczas w ceremonial polityczny obozu rządzącego, a kulminacyjnym punktem był rok 1932, gdy zorganizowano niemal festiwal jego sztuki, połączony z konkursem na najlepszą inscenizację. Do spuścizny Wyspiańskiego odwoływali się autorzy nie tylko poezji legionowej, ale także publicyści różnych opcji i, oczywiście, dramatopisarze – Karol Hubert Rostworowski, Ludwik Hieronim Morstin, Emil Zegadłowicz czy Kazimierz Brończyk. Twórców tych Józef Wittlin uznał w 1928 roku za kontynuatorów poetyki autora *Wesela*², a po latach Sadlik dopisała jeszcze do tej listy: Jerzego Brauna (autora m.in. sztuki *Dni Konradowe. Prolog*), Antoniego Waśkowskiego oraz Franciszka Płazka³.

* Tekst dedykowany jest dr hab. Lucynie Rożek, długoletniemu Kierownikowi Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie, przekształconej w Akademię im. Jana Długosza w Częstochowie, w którym zaczynałam pracę zawodową. W listopadzie 2003 roku podczas zorganizowanego przez Zakład IV Międzynarodowego Interdyscyplinarnego Sympozjum Naukowego *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej* wygłosiłam referat *Dyskurs o wolności zapisany w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, który został opublikowany w książce w 2005 roku. Obecnie zajmuję się komediami skamandrytów. Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

¹ Tak Magdalena Sadlik zatytułowała jeden z rozdziałów (M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron II Rzeczypospolitej*, [w:] tejsze, „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009, s. 66–89.

² J. Wittlin, *Wyspiański i skutki*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23, s. 4.

³ M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron II Rzeczypospolitej*, s. 81 oraz też, *Spadkobiercy „lutni złotej”*, [w:] tejsze, „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...” ..., s. 99.

Pozycja Stanisława Wyspiańskiego zdecydowała o tym, że tuż po odzyskaniu niepodległości jego następcami ogłosili się również poeci grupy Skamander⁴. Niemal wszystkie opracowania przypominają, że nazwę zaproponował Jan Lechoń i zaczerpnął ją z *Akropolis*, a dokładnie z wierszowanych didaskaliów rozpoczynających akt II:

Noc w mieście głęboka; Skamander połyka,
 wiślaną świetląc się falą,
 a stróże wąsala ściskają mieczyska
 i hasłem zawodnym się żalą⁵.

Patronat ten nie jest jednak tak oczywisty, jakby się zdawało. Autor *Wesela* uchodził przecież za jednego z głównych realizatorów młodopolskiej poetyki, użytkownika, a nawet kodyfikatora narodowych symboli, kwestionowanych przecież przez skamandrytów w momencie odzyskiwania przez Polskę niepodległości. A jednak nie była to tylko chwilowa fascynacja. Dominujący w twórczości autora *Akropolis* rodzaj literacki okazał się dla nich jedynie marginesem twórczości, choć i w tym obszarze do grona spadkobierców pretendował, jak się wydaje, Jan Lechoń, o czym świadczą zachowane fragmenty dramatyczne⁶. Autor *Herostratesa* miał również przełożyć z niemieckiego sceny dramatu *Weimar 1829*, co zapowiadano w zeszycie siedemnastym „Skamandra”⁷. Ostatecznie zachowane fragmenty opublikowano w oryginale (1922, nr 20/21) z rękopisu będącego w posiadaniu Władysława Kościelskiego⁸ z komentarzem Tadeusza

⁴ Por. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń – Stonimski – Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4, s. 65–81; wersja zmieniona i rozszerzona: też, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, [w:] tejsze, „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”..., s. 102–117.

⁵ S. Wyspiański, *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985, BN I 250, s. 66.

⁶ J. Lechoń, *Fragmenty dramatyczne*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1978. Warto pamiętać, że Marian Stępień uzupełnił *Godzinę przestrogi* o fragment drukowany w numerze 41 „Tygodnika Polskiego” z 1945 roku. Scena ta rozgrywa się w maju 1945 roku tuż przed atakiem II Korpusu na Monte Cassino, o czym przypomina tytuł: *Przed bitwą o Monte Cassino* (zob. M. Stępień, *Wśród emigrantów*, Kraków 2007, s. 151–152).

⁷ Zob. *Varia* [W najbliższych zeszytach „Skamandra”], „Skamander” 1922, nr 17, s. 128; w cytatach uwspółcześniono pisownię oraz interpunkcję.

⁸ Fragment dramatyczny opublikowano także w tomie 6 *Dzieł* Stanisława Wyspiańskiego, w układzie Leona Płoszewskiego (1931). Tłumaczenie na język polski przygotował Antoni Euzebiusz Balicki (S. Wyspiański, *Weimar 1829. Fragmenty 1904*, Kraków – Poznań 1932). Znaczenie Johanna Wolfganga Goethego w twórczości Wyspiańskiego potwierdza choćby fragment *Nocy listopadowej*, gdy w Teatrze Rozmaitości grany jest *Faust*; por. przypis po wersie 5 sceny 5, zob. *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne*, [w:] S. Wyspiański, *Warszawianka. Leleweł. Noc listopadowa*, wyd. 2, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, BN I 193, s. 264.

Sinki⁹. Wydawany w Łodzi „Głos Polski” informował na swoich łamach, że utwór ten miał być swego rodzaju kontynuacją *Wyzwolenia*¹⁰.

W artykule zrekonstruuję możliwe intencje, którymi kierowali się młodzi poeci w 1918 roku, gdy patronem grupy czynili nie tylko Leopolda Staffa, poetę postawy aktywistycznej, ale także Stanisława Wyspiańskiego, poszukując inspiracji oraz odpowiedzi na pytanie o postawę wobec przeszłości. Dopiszę także kilka przyczynków do fascynacji Jana Lechonia spuścizną Wyspiańskiego.

Nazwa grupy zaczerpnięta z *Akropolis* potwierdzała pozycję dzieła, które autor *Karmazynowego poematu* uznawał za tekst reprezentujący nowy teatr i nową sztukę, a Wyspiańskiego nie tyle za twórcę godnego czci, ale przede wszystkim skłaniającego do refleksji. Po przedstawieniu-składance z wybranych scen jego dramatów (*Lelewela*, *Warszawianki*, *Kazimierza Wielkiego*), przygotowanym przez Ludwika Solskiego w Teatrze Polskim w 1917 roku, młody recenzent pisał w „Pro Arte et Studio”:

Ku czci Wyspiańskiego? Nigdy. Przenigdy. Lalki, szopka, strzępy i okruchy bez ładu i składu nanizane jak paciorki na jubileuszowy wianek, słowo w pół urwane przez dzwonek antraktowy, deklamacja bezduszna patriotycznych frazesów, coś najbardziej Wyspiańskiemu obcego, ba, wrogiego, nawet.

Wyspiański cały jest teatrem. *Wesele* i *Legion*, *Powrót Odysa*, *Kłątwa* przede wszystkim i teatrem nowym dyszące *Akropolis*, i *Warszawianka*, i jak tego dowiódł Zelwero-wicz, dziennikarskie tyrady *Wyzwolenia*¹¹.

Nazwę grupy Skamander Lechoń uzasadniał podczas pierwszego wieczoru literackiego młodych poetów w Sali Towarzystwa Higienicznego 6 grudnia 1918:

Wokół Troi, w której zatrzasnęła się i broni dusza narodu, chcemy opływać jak Wisła, broniąc wrogom dostępu i dając napój spragnionym¹².

Wybór Troi nie był może najszcześniejszy w pierwszych dniach odradzającej się państwowości¹³, ale przecież paralela Troja – Polska była zakorzeniona

⁹ Nieco wcześniej na łamach „Skamandra” ukazał się także wariant aktu III *Wyzwolenia* ze zbiorów Włodzimierza Żuławskiego; „Skamander” 1921, nr 5/6, s. 99.

¹⁰ Zob. *Wydawnictwa*. „Skamander”, „Głos Polski” 1922, nr 194, s. 4.

¹¹ J. Lechoń, *Przedstawienie ku czci Wyspiańskiego*, [w:] tegoż, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 200.

¹² Tenże, cyt. za: *Varia* [Dn. 6 grudnia], „Skamander” 1920, z. 1, s. 59.

¹³ Przy tej okazji warto także wspomnieć o wierszowanej refleksji Jana Lechonia na temat *Pięknej Heleny* Jacques’a Offenbacha, w której także pojawia się mitologiczna Troja, choć w odmiennym kontekście; *Piękna Helena w Nowościach. Prolog* („Rzeczpospolita” 1921, nr 294 (wydanie poranne), s. 6:

„Przez kuchnię do historii poczyna znów wtargać,
Znów Parys się Helenie dobiera do bluzki,
A Troja zamiast szyldu «Świętości nie szargać!»
«Entrez!» swawolny napis wywiesza francuski”.

Wiersz kończy apostrofa do miłosnej piosenki, która powinna zastąpić utwory wzywające do walki. W ten sposób Polacy odzyskują radość życia:

w naszej kulturze, by wspomnieć choćby *Odprawę posłów greckich* (1578) Jana Kochanowskiego. Skamander, podobnie jak inne rzeki mitologiczne, zapewniał mieszkańcom urodzaj w czasie pokoju oraz bronił ich przed wrogiem – potrafił nawet wystąpić z brzegów, jak np. w konfrontacji z Achillesem¹⁴.

Do metafory przejętej od Wyspiańskiego przez młodych poetów nawiązał Adolf Nowaczyński w artykule opublikowanym na łamach „Skamandra”. Opisu-
jąc sytuację sprzed I wojny światowej, zwrócił uwagę na dwa „nadwiślańskie
Iliony-Kiernozi”¹⁵, czyli Warszawę i Kraków, w których rządili dwaj główni
krytycy: Jan Lorentowicz oraz Wilhelm Feldman¹⁶, a także o moście przerzuco-
nym nad Skamandrem między „Wyspiańskiego królewską spuścizną a brzegiem
nieznanej przyszłości”¹⁷. Grupa stała się więc swego rodzaju pasem trans-
misyjnym, która chciała wyeksponować nieco inne sensy ze spuścizny autora
Wesela.

Podczas wystąpienia inauguracyjnego Lechoń podporządkowywał wpraw-
dzie twórczość grupy „duszy narodu”, kojarzącej się z romantyzmem (np.
z *Księgami pielgrzymstwa i narodu polskiego* Adama Mickiewicza) czy Młodą
Polską (np. z odczytem Stanisława Przybyszewskiego *Szopen a naród*), ale jed-
nocześnie próbował ją wyzwolić od tego, co dawne i obce. Oblężona dusza na-
rodu miała zachować żywotność mimo wszelkich przeciwności. Młodzi poeci
pisali o tym także w *Słowie wstępnym*, porównując swoją aktywność do wypra-
wy Krzysztofa Kolumba, który wprawdzie odkrył, co innego niż zapowiadał, ale

„O, wychodź, gdy wieczorna godzina uderzy,
I we drzwi naszych domów drgającą bij ręką.
I wołaj: «Bądźcie ufni, szaleni i młodzi,
Radością się przepaszcie od Karpat do Gdańska!»
A wojna – niszczycielka niech w przeszłość odchodzi,
I mgłami się zasnuwa jak wojna trojańska”.

Można się jedynie zastanawiać, czy sylabotoniczny 13-zgłoskowiec nie miał być także alterna-
tywą dla wiersza Cypriana Kamila Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*.

¹⁴ Zob. *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991, s. 396; w scenie XIV *Achilleis* fale Skamandra przepowiadają greckiemu bohaterowi konieczność re-inkarnacji: „Żywot twój nie na jednym zakończy się bycie / Będziesz się błąkał duchem we gwiazd zawierusze, / Aż trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie”. Zdaniem badaczy *Wyzwolenia* Konrad był wcześniej Achillesem; por. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, BN I 200, s. 190–191, przypis do wersu 505 i nn.

¹⁵ Kiernozia to nazwa wsi nad rzeką Nidą w powiecie łowickim, która stała się synonimem prowincji. Występowała w karykaturach Franciszka Kostrzewskiego i w *Szyfowych pracach* Stefana Żeromskiego. W charakterystyce nauczyciela Majewskiego pojawia się taka uwaga: „[...] zawołał pan Majewski z satysfakcją kierownika klasy, wprawdzie tylko wstępnej, aleć zawsze w gimnazjum, który jeszcze parę lat temu był nauczycielem szkółki elementarnej w jakiejś Kiernozi” (S. Żeromski, *Szyfowe prace*, oprac. A. Hutnikiewicz, wyd. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984, s. 62).

¹⁶ Por. A. Nowaczyński, „Skamander polyska, wiślaną świetlącą się falą”, „Skamander” 1921, nr 7/9, s. 297–298.

¹⁷ Tamże, s. 310.

jego podróż była jednym z czynników tworzących nową europejską świadomość – była przecież dowodem na kulistość Ziemi, rozszerzała ówczesny świat i zachęcała kolejnych podróżników do wypraw w nieznane. Do wątku „duszy narodu” poeci powrócili raz jeszcze w artykule *Krytykom i recenzentom*, by zaprzeczyć romantycznej tradycji tego pojęcia, co świadczy o sposobie rozumienia tej frazy¹⁸.

Czym jest „dusza narodu” w twórczości Wyspiańskiego kilkanaście lat wcześniej tłumaczył Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, autor nazwany przez Lechonia w cytowanym przemówieniu „dobrym nauczycielem”¹⁹. Przeciwstawiał ją frazesowi patriotycznemu, do którego twórczość ta została sprowadzona²⁰, i jednocześnie czynił najwyższym stadium świadomości artysty. Zdaniem młodopolskiego krytyka to właśnie w *Akropolis* został dookreślony obraz polskiej duszy i polskiej historii, rozmodlonej, a nie działającej, wciąż czekającej na cud przemiany, cud zbawienia²¹. W swojej refleksji Brzozowski wykorzystywał także naukę o geologii Mieczysława Limanowskiego (który po I wojnie światowej wraz z Juliuszem Osterwą będzie współtworzył Redutę), by zwrócić uwagę, jak ważną rolę w życiu narodu pełni przestrzeń (gleba, krajobraz, roślinność, itp.)²². W tej sytuacji wybór rzeki jako nazwy grupy poetyckiej stawał się tym bardziej znaczący.

Cytat, z którego skorzystali młodzi twórcy, być może miał dookreślić również zadania poezji albo potęgę czytelniczego odbioru, ujawniając możliwość syntezy nawet najbardziej odległych przestrzeni. Ów Skamander, „wiślaną świetlącą się falą”, ostatecznie u Wyspiańskiego zostanie zastąpiony Wisłą, legendotwórczą i obronną rzeką Krakowa:

Wisła płynie, woda bieży
pod klasztorne wieże;
hej, pod górą panna leży,
na górze rycerze²³.

Nazwa rzeki określająca grupę poetycką (obca, ale za sprawą Wyspiańskiego przyswojona) eksponowała więc ruch, zmienność, zapowiadała orzeźwienie, urodzaj i obronę. Jednocześnie młodzi eksponowali w ten sposób wiarę w przeobrażającą moc poezji, która w Skamandrze, ostatnim świadectwie zniszczonej kultury trojańskiej, pozwoliła dostrzec Wisłę, unieważniając czasoprzestrzenny dystans między fabułą mitu a odbiorcą. W ten sposób w komunikacji literackiej, w relacji poeta – odbiorca, dowartościowywali czytelnika, który przecież wprawiał w ruch, a czasami nawet burzył stworzony przez artystę świat. A jeśli był to

¹⁸ Por. *Krytykom i recenzentom*, „Skamander” 1921, nr 4, s. 84.

¹⁹ J. Lechoń, cyt. za: *Varia* [Dn. 6 grudnia], s. 59.

²⁰ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983, s. 525–589.

²¹ Tamże, s. 573.

²² Tamże, s. 587.

²³ S. Wyspiański, *Akropolis*, s. 105.

czytelnik-twórca, to z ruin mógł zbudować nową rzeczywistość. W cytowanym już przeze mnie *Słowie wstępnym* pisali przecież:

Nie kusi nas kszonoziejstwo, nie pragniemy nikogo nawracać, ale chcemy zdobywać, porywać, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i ich płaczem; chcemy być poetami, tymi dziwnymi istotami, co na migotliwej powierzchni życia znajdują największe głębie, a w barwnej grze światła, dźwięków i kształtów widzą objawienie najbardziej niedostępnych i niewyraźnych prawd²⁴.

W istniejącym w naszej kulturze co najmniej od romantyzmu konflikcie: rozum – serce, przekonywanie, argumentowanie – wzruszenie, młodzi poeci opowiadali się wyraźnie po stronie emocji i uczucia. W dodatku zamiast głębi, tak bardzo eksploatowanej przez młodopolan, ale również przez model lektury parabolicznej czy wyrafinowane protokoły odczytań, nastawione na sensory nieoczywiste, przypominali o powierzchni życia i wrażeniach zmysłowych. Jednocześnie ostentacyjnie niemal zwracali uwagę na potrzebę zabawy i potwierdzali to nie tylko swoją aktywnością, ale również wpisywali ją w swój *quasi*-program jako czynnik odróżniający ich od innych ugrupowań (np. od zdrojowców)²⁵.

Akropolis, napisane po *Weselu* i *Wyzwoleniu* jako jeden z ostatnich dramatów, stawało się ważnym ogniwem rozmyślań Wyspiańskiego na temat poezji narodu (choć niekoniecznie poezji narodowej), gdy tzw. poezję grobów miała zastąpić po dniu zmartwychwstania (rozmaicie przecież rozumianego) poezja życia. Utwór ujawniał też stosunek autora do historii, ale również sposoby utrwalania rzeczywistości w sztuce, możliwości swego rodzaju kadrowania, ramowania, w zależności od intencji twórcy – to zapis chwilowych emocji jak w przypadku pogrzebowych pomników, pamięć o ważnych wydarzeniach, eksponowanie dominujących cech postaci (akt II) lub ich przemianę (akt III).

Tytuł dramatu Wyspiańskiego zwracał także uwagę na przestrzeń występowania dzieł sztuki, istniejących w wymiarze estetycznym i narodowym, o czym pisała Ewa Miodońska-Brookes:

Oznacza [akropolis] szczególny rodzaj przedmiotu, w którym nie można rozdzielić aspektu praktycznego, estetycznego i kulturowego; oznacza właściwie dzieło sztuki powstające w wyniku tworzenia zbiorowego i stanowiące najdoskonalszy wyraz ducha owej zbiorowości. Ukształtowanie tego przedmiotu wskazuje zawsze na pewne uniwersum, do którego ta zbiorowość należy, a zarazem odsłania pewne swoiste cechy tej zbiorowości stanowiące zawsze jej istotę, pomimo pewnej zmienności form, w jakich ta istota się objawia²⁶.

Być może, wybór *Akropolis* wynikał również z recepcji dramatu w czasie pierwszej wojny światowej. Sztuka Wyspiańskiego pojawiła się na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie w 1916 roku (wystawiono akt I i IV, a więc z pominię-

²⁴ *Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, nr 1, s. 5.

²⁵ Por. *Krytykom i recenzentom*, s. 86.

²⁶ E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1980, s. 121.

ciem historii Parysa i Hektora) razem z *Kazimierzem Wielkim* Juliana Ursyna Niemcewicza i finałowymi kupletami z *Krakowiaków i górali* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego. Całość wyreżyserował Leonard Bończa, dekoracje przygotował Zygmunt Wierciak, kostiumy Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, a muzykę Bolesław Raczyński²⁷. W ten sposób sztuka Wyspiańskiego uzupełniała szereg dramatów kojarzonych z polskim teatrem narodowym²⁸, jednocześnie nieco odmieniając swą tematykę (ze względu na poważne skrót).

Z powodu prapremiery *Akropolis* w krakowskiej prasie ukazały się artykuły Tadeusza Sinki, Adama Grzymały-Siedleckiego, ówczesnego dyrektora teatru, oraz Emila Haeckera. Według Sinki istotą dramatu, a jego artykuł był drukowaną wersją odczytu wygłoszonego dla polskich legionistów, którzy od 20 września 1916 roku tworzyli Polski Korpus Posiłkowy i zgodnie z ustaleniami konferencji austriacko-niemieckiej w Pszczynie z 11 listopada 1916 roku stali się armią polską dowodzoną przez generał-gubernatora Hansa von Beselera²⁹. Odczyt odbył się 29 listopada 1916 roku, a więc w 86. rocznicę powstania listopadowego, z takim uporem przypominanego przecież przez Wyspiańskiego. Sinko podkreślał, że istotą *Akropolis* jest wyzwolenie się Konrada-Wyspiańskiego spod wpływu „poezji grobowej”, a także odkrywał funkcję skamandrowej wody; była to więc jedna z profetycznych lektur tego, jakże trudnego, dramatu³⁰:

Bohater może zginąć, ale umrzeć nie może, bo się odradza do nowego życia. Odrodzenie, palingeneza, to tajemnica, wyszeptana Achillesowi przez fale Skamandra, to najgłębsza mądrość, zdradzona potem przez Pandorę rapsodowi (w *Skalce* 1907), przez syreny Odyseuszowi (w *Powrocie Odysa* 1907)³¹.

Zamiast naśladownictwa ciągła metamorfoza, zamiast trwania w ustalonym kształcie poszukiwanie nowych dróg. Jednak zakwestionowanie poezji grobow nie oznaczało braku zainteresowania sprawami narodu. W cytowanym artykule Sinko stwierdzał:

²⁷ Zob. *Przed jutrzejszą premierą. Wywiad z A. Grzymałą-Siedleckim*, „Czas” 1916, nr 605, s. 3; por. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”...*, s. 228–236. Adam Grzymała-Siedlecki powracał do sztuki również w Dwudziestolecium, zob. tenże, „*Akropolis*” na scenie, „Kurier Warszawski” 1932, nr 358 (wydanie wieczorne), s. 4–5.

²⁸ Obie sztuki wystawił Wojciech Bogusławski w Warszawie w latach 1792–1794: *Kazimierza Wielkiego* w pierwszą rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja (atmosferę tego dnia odtwarza m.in. I akt sztuki historycznej *Książę Józef Poniatowski* Jana Adolfa Hertza), natomiast *Krakowiaków i górali* przed insurekcją kościuszkowską (prapremiera 1 marca 1794). Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie*, Warszawa 2013, s. 223.

²⁹ Zob. W. Milewska, J.T. Nowak, M. Zientara, *Legiony polskie 1914–1918. Zarys historii militarnej i politycznej*, Kraków 1998, s. 215–217; 5 listopada 1916 podczas konferencji w Pszczynie podpisano deklarację zapowiadającą utworzenie Królestwa Polskiego.

³⁰ Por. E. Miodońska-Brookes, *Nieporozumienia wokół „Akropolis” S. Wyspiańskiego*, [w:] *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980, s. 70.

³¹ T. Sinko, *Misterium zmartwychwstania. Odczyt o „Akropolis” Wyspiańskiego wygłoszony 29 listopada na „gwiazdkę” dla legionistów*, „Czas” 1916, nr 607, s. 1.

Te prawa Żywego Słowa poznaliśmy z pieśni Dawida. Głosi ona życie, zmartwychwstanie, odrzucając takie tematy, jak kajanie się z grzechów, narzekanie na wrogów, smaganie winnych. Ale ta pieśń, to zarazem pobudka do czynu, do walki, do obrony ojczyznoznawcy przed obcym lewiarzem, a zawsze pieśń radosna. Sił do niej, ziam zaczerpnął Dawid ze świętej rzeki. Z niej pije tę „pamięć czasów, co się wleka”, u jej strugi żyje „wieczyście jary, wiecznie młody – na trudów żywot długi”, na coraz to nowe palingenezy. Dawid ma na myśli Jordan, ale Wyspiański myśli o Wiśle, tak mu drogiej od czasów pierwszej Legendy³².

Swój odczyt-artykuł Sinko kończył zgodnie z potrzebą chwili, ale przede wszystkim ze względu na swoich odbiorców:

Więcej powiedzieć [Wyspiański] nie mógł, bo słowo: Wstań! nie oblekło się za jego życia jeszcze w ciało. Mimo to *Akropolis* jako misterium budzenia się do życia, zmartwychwstania, jest najwspanialszym preludium do tego, czego z Dawidem w *Akropolis* coraz żarliwiej wołamy – słysząc już tętent rumaków boga światła, widząc już Jutrzenkę, za którą może po najbliższej Wielkiej Nocy zejdzie nam wreszcie wolności słońce³³.

Tym samym filolog klasyczny przypominał, że tradycja żywa musi tłumaczyć współczesność, nawet jeśli w ten sposób następuje przykrojenie znaczeń tekstu do horyzontu oczekiwania teraźniejszego odbiorcy³⁴.

Na podstawie omawianego artykułu można zrozumieć intencje młodego Lechonia, który postanowił nazwać grupę poetów skamandrytami – zrodzonych ze Skamandra, ale także z miejscowej Wisły, oczyszczonych z dawnej konwencji poetyckiej i jednocześnie wybranych, by za pomocą nowych środków nadal tworzyli dla narodu. Narodu odmienionego. Postulowana podczas wieczoru inauguracyjnego obrona duszy narodu okazywała się więc pochwałą radości życia, ale także wyznaniem wiary w polskość odmienioną, odrzucającą z siebie model znany choćby z III części *Dziadów*.

Wybór Wyspiańskiego na patrona ugrupowania zaowocował również opublikowaniem w „Skamandrze” wariantu aktu III *Wyzwolenia* („Skamander” 1921, nr 5/6) oraz fragmentów niemieckiego dramatu *Weimar 1829* napisanego wierszem w 1904 roku. Ten ostatni tekst opatrzone komentarzem Tadeusza Sinki. Filolog klasyczny analizował utwór już w 1921 roku na łamach „Czasu” w artykule *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*. Wówczas jego znaczenia określił przede wszystkim na podstawie momentu powstania (po *Wyzwoleniu* a przed *Akropolis*):

W czasie wiedeńskiej rozmowy twórca *Wesela* był już autorem *Wyzwolenia*. Zanim jego bohatera uwolnił w *Akropolis* (1904) od Orestesowych Eryni, prześladowających go za zabicie Geniusza poezji grobowej, i zanim mu pozwolił przez usta Dawida wyśpiewać pieśń zmartwychwstania i życia, posłał go do Goethego, by Olimpijczyk uwolnił go z mąk błogosławieństwem – artysty³⁵.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 2.

³⁴ Tak zresztą dzieje się zawsze bez względu na podejmowane przez badaczy zabezpieczenia terminologią i naukowymi modelami.

³⁵ T. Sinko, *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*, „Czas” 1921, nr 295, s. 3.

W artykule-komentarzu *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Postowie*³⁶ opublikowanym w „Skamandrze” badacz powtórzył informacje na temat genezy utworu, wyjaśniał decyzje edytorskie oraz zamysł autora, który po *Wyzwoleniu*, czyli w momencie, gdy rozprawił się już z Geniuszem uosabiającym tradycyjną twórczość narodową, postanowił przemyśleć jedną z niezwykle ważkich „chwil osobliwych” w rozwoju artystycznym Mickiewicza. Zastanawiała go również dość skomplikowana postać Konrada, pochodząca jednocześnie z *Konrada Wallenroda* (1828) i z *Wyzwolenia*:

Widać z tego, że bohaterem *Weimaru* jest Konrad i to nie tylko Konrad-Mickiewicz z *Dziadów* drezdeńskich [*Dziady* drezdeńskie powstaną dopiero w 1832 roku], ale zarazem Konrad-Wyspiański z *Wyzwolenia*. Ten, zabiwszy Geniusza poezji grobowej, uwolnił od niego naród, ale sam wziął na siebie winę ojcobójstwa, stał się nowym Orestesem. Kto zdejmie zeń klątwę? Mefisto radzi Goethemu zabawić się w Apollina? Ale czym ten Apollo zmyje winy Oresta? Ma do dyspozycji tylko – sztukę. Sztuka zaś na cierpienia narodowe nie pomaga. To jest idea *Weimaru*. Wyspiańskiego nęcił problemat porównania szczytów obu poezji: niemieckiej i polskiej. Tam olimpijski, apollinowy Goethe, tu postać jakby z „Walpurgisnacht” *Faustowej*³⁷.

W zakończeniu artykułu Sinko wyznaczył także zadania dla młodych poetów, pewnie ze względu na miejsce druku (co przypomina strategię wykorzystaną w omówionym powyżej odczycie dla legionistów). Jego zdaniem po odzyskaniu niepodległości można by zupełnie inaczej rozłożyć akcenty, opisując spotkanie dwóch wielkich autorów, których twórczość została zdeterminowana przez los narodu:

Odpada przez to bodziec dla młodych poetów, by próbowali uzupełnić fragment niemiecki Wyspiańskiego dla scen europejskich, zwłaszcza niemieckich, ale pozostaje wskazówka, że z epizodu weimarskiego, z zetknięcia się autora *Dziadów* wileńskich i *Wallenroda* z autorem *Wertera* [*Cierpień młodego Wertera*] i *Fausta*, można by stworzyć utwór, przeciwstawiający poetę-artystę i myśliciela narodu wolnego pocie-patriocie narodu w niewoli...³⁸

Młodzi nie przeżywali już rozterek Konrada z *Wyzwolenia*, który zamykając w grobie Geniusza poezji wampirycznej, żądającej krwi kolejnych pokoleń, czuł się winny symbolicznego „ojcobójstwa”. Ogłaszane przez Antoniego Słonimskiego w *Czarnej wiosnie* „zrzucenie z ramion płaszcza Konrada” (Konrada jako bohatera zwielokrotnionego) oznaczało kres dotychczasowego sposobu pisania. Miało być zmianą poetyki i ostatecznym zamknięciem wieku. „Chwila osobliwa” zapowiadana przez Wernyhore już się dokonała, należało więc wyzwolić twórców spod uroku chocholej muzyki i dawnego sposobu pojmowania historii. Wyspiański nie był dla skamandrytów „narodowym trębaczem”³⁹. Nauczyli się tego z *Legandy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego.

³⁶ Tenże, *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Postowie*, „Skamander” 1922, nr 20/21, s. 285–289.

³⁷ Tamże, s. 287.

³⁸ Tamże, s. 288.

³⁹ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski...*, s. 533–534.

Wprawdzie Jan Lechoń był zafascynowany spuścizną autora *Wyzwolenia*, ale było to uczucie niejednoznaczne, oscylujące między hołdownictwem a potrzebą wyzwolenia się (to przypominało stosunek Wyspiańskiego do twórczości Mickiewicza). Zachwyty narodził się w czasach szkolnych, gdy w inscenizacji *Wesela* Lechoń zagrał Dziennikarza (Stańczykiem był jego przyjaciel Aleksander Olchowicz⁴⁰). Również współpracę z „Pro Arte et Studio” późniejszy autor *Herostratesa* rozpoczął esejem *Na marginesie „Warszawianki”*⁴¹, a następnie jako recenzent pisał sprawozdania z wielu sztuk Wyspiańskiego. Nie powinno więc dziwić, że w jego nowojorskim mieszkaniu zobaczyć można było portret tego właśnie artysty⁴². W utworach swego wielkiego poprzednika Lechoń, uchodzący w grupie skamandrytów za największego tradycjonalistę i analityka przeszłości⁴³, dostrzegał patos patriotyczny⁴⁴, ale także intencję satyryczną⁴⁵.

Pierwsze odwołania do twórczości Wyspiańskiego pojawiły się już w debiutanckim tomiku Lechonia *Na złotym polu* (1913). Siedemnasty wiersz zbioru, *W trzech izbach*, Wanda Łukso-Nowakowska uznała wprawdzie za patriotyczną deklarację nastolatka, będącą jednocześnie ideologiczną polemiką z miastem⁴⁶:

A w trzeciej izbie, zewsząd zamkniętej,
Słysząc też, hałas i stuk;
Do piersi chłopa mocno przypięty,
Dziwną piosenką gra złoty róg⁴⁷.

W utworze obserwujemy przecież próbę przeorganizowania przestrzeni *Wesela*, nawiązującej do obrazu Jana Matejki *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* (1862). Bronowicka chata składała się ze świetlicy – „izby białej siwo”, miejsca rozmów i spotkań z duchami, oraz drugiej izby, weselnej znajdującej się za sienią⁴⁸. Tymczasem młody Lechoń uzupełnia układ przejęty od Wyspiańskiego salą szkolną, podkreślając, że tylko edukacja może uchronić chłopa (Jaśka) przed zagubieniem „złotego rogu”.

⁴⁰ S. Kaszyński, *Wstęp*, [do:] J.A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993, s. 15.

⁴¹ Tamże, s. 14.

⁴² W. Mieczysławski, *Spotkanie z poetą*, „Wiadomości” 1954, nr 23, s. 2.

⁴³ Nowaczyński ogłaszał skamandrytów pierwszą grupą poetycką zwróconą ku przyszłości, prawdziwie wyzwoloną „z roli i posłannictwa bardów i szamanów, proroków i arcykapłanów”, choć taki właśnie potencjał dostrzegał w Lechoni; zob. A. Nowaczyński, „*Skamander polyska wiślaną...*”, s. 301.

⁴⁴ W. Łukso-Nowakowska, *Proza i dramat*, [w:] tejże, *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996, s. 109.

⁴⁵ Tamże, *Lechoń jako krytyk i historyk literatury*, [w:] tamże, s. 145.

⁴⁶ Tamże, *Twórczość poetycka*, [w:] tamże, s. 59.

⁴⁷ J. Lechoń, *W trzech izbach*, [w:] tegoż, *Na złotym polu*, Warszawa 1913, s. 22.

⁴⁸ Por. S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 3.

Dziedzictwem Wyspiańskiego przepełniona jest niemal cała twórczość Lechonia, przez m.in. *Polonez artyleryjski* (1916)⁴⁹, *Herostratesa*⁵⁰ aż do utworów pisanych w czasie II wojny światowej (np. *Noc listopadowa*). Młodopolski twórca był dla niego rewelatorem, wyznaczającym narodowi drogę rozwoju. W 1927 roku, a więc w 20. rocznicę śmierci Wyspiańskiego, autor *Karmazynowego poematu* podczas uroczystości okolicznościowej w Krakowie tak charakteryzował jego zasługi:

zatrzymał w sobie obraz [...] całej chwały i bogactwa naszej przeszłości, w której sercu żyła pycha naszej historii i wstyd niewoli, a myśl jego prześwieślała kłamstwo współczesności i znajdowała nieomyłne drogi jutra⁵¹.

Twórczość Wyspiańskiego była dla autora *Herostratesa* także swego rodzaju wtajemniczeniem w teatr. Chętnie wspominał *Wesele* przygotowane w Teatrze Rozmaitości w 1915 roku, w którym wzięli udział m.in. Stefan Knake-Zawadzki (w wersji krakowskiej Wernyhora, w warszawskiej Gospodarz) czy Józef Kotarbiński (w Krakowie – Czepiec, w Warszawie – Wernyhora). Świadczą o tym choćby zapisy w *Dzienniku*, podkreślające też nieprzemijającą aktualność tego utworu⁵²; Lechoń pisał:

Przeczytawszy felieton Zygmunta Nowakowskiego *Frak i sukmana* przypomniałem sobie premierę *Wesela* w Rozmaitościach, pamiętną dla mnie do dziś dnia jako wzruszenie jedyne, które zdecydowało, że zostałem poetą – i to takim właśnie, jak jestem⁵³.

Ale nawiązania do Wyspiańskiego pojawiają się również we fragmentach dramatycznych Lechonia, zarówno w komedii groteskowej *Pani Walewska*, jak i w *Godzinie przestrogi*. Powstawały one w zupełnie innych okolicznościach i pewnie dlatego ujawniają odmienny stosunek poety do romantyzmu. Zdaniem Magdaleny Sadlik pierwszy z utworów ujawnia wpływ *Wesela*, drugi – *Wyzwolenia*⁵⁴.

⁴⁹ Łukasz-Nowakowska miała na myśli fragment: „Tako się Polska nam rozczudni, / Gdy skwarny przyjdzie czas południ / Na nasze krwawe zboże”; zob. J. Lechoń, *Polonez artyleryjski*, [w:] tegoż, *Poezje*, red. R. Loth, Wrocław 1990, s. 16.

⁵⁰ Magdalena Sadlik zgodnie z postulatami Tadeusza Witkowskiego zestawiała jeden z najbardziej znanych wierszy Lechonia z ustępem *Wyzwolenia*; zob. też, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 104; por. T. Witkowski, *Konrad i Erynie – Jan Lechoń*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 454.

⁵¹ J. Lechoń, *Wyspiański dzisiaj. (Przemówienie wygłoszone na Akademii ku czci Wyspiańskiego w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie)*, „Kurier Poranny” 1927, nr 347, cyt. za: W. Nowakowska, *Jan Lechoń jako krytyk literacki*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 1977, seria I, nr 17, s. 38. Por. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 102.

⁵² Zob. J. Lechoń, *Dziennik*, red. R. Loth, t. 1: *30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950*, Warszawa 1992, s. 157; t. 3: *1 stycznia 1953 – 30 maja 1956*, Warszawa 1993, s. 299, 589.

⁵³ Tenże, *Dziennik*, red. R. Loth, t. 2: *1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952*, Warszawa 1992, s. 402. Por. R. Węgrzyniak, *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 174–175.

⁵⁴ M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 111.

Panią Walewską przenika postulat nowej poezji, wyzwolonej od dawnych nakazów. Analogii do *Wesela* jest wiele. To m.in. złota podkowa (będąca świadectwem obecności Wernyhory w bronowickiej chałupie), postać Żyda, temat wsi polskiej czy nawet rola historyka w budowaniu terażniejszości narodu⁵⁵. Zdaniem Sadlik to również Poeta, którego sny „o czynów potędze” miały miejsce w bronowickiej chałupie⁵⁶. W kontekście *Wesela*, być może, należałoby również czytać scenę pierwszą, gdy dziewczęta skubią pierze. Poza odwołaniami do biografii Heleny Paderewskiej to przecież także aluzja do wypowiedzi Poety ze sceny 21 aktu II:

Myśmy lecieli
na lep poezji – i teraz
dwór się od poezji trzęsie;
odbywa się wielkie darcie
piór wszelijakiego drobiu;
grunwaldzkie duchowe starcie,
lecą pióra orle, pawie, gęsie,
wnet ujrzymy husarię i króla;
zatrzęsło się tu ze wszech jak do ula⁵⁷.

Tymczasem sceny z *Godziny przestrogi*, zwłaszcza te pisane w czasie II wojny światowej, wykorzystywały wzorce romantyczne, by potwierdzić ich trwałość oraz przydatność w czasie kolejnej historycznej próby. W ten sposób symbolicznie otwierały zamkniętą przez Konrada kryptę w *Wyzwoleniu*. W tym czasie o nowym wcieleniu Konrada Lechoń pisał w wykładach na temat polskiej literatury:

I oto widzimy dzisiaj, że Konrad jest znów w okowach, że otaczają go znów zjawy i maski, wabią cienie, że w grobach wawelskich idą jakieś rozmowy, że te maski i cienie chcą mówić, przeklinać, wzywać pomocy, że chcą znów od Konrada pociechy, rady i nadziei. Widzimy, że uczyniwszy wszystko, by wyzwolić się spod największej tradycji naszej literatury, jesteśmy znów bardziej niż kiedykolwiek w jej kręgu. I bardziej, niż kiedykolwiek, rozumiemy, że trzeba znów słuchać wielkich poetów i pisarzy, wyrabiać sobie słuch na ich tajemniczą mowę, umieć odróżnić fałszywe dźwięki od prawdziwych, prawdziwą nowość od nowinek i od trupiego echa grobów – potężny, wieszczący głos przeszłości⁵⁸.

Ale dziewczęta, które pojawiają się w scenie pierwszej *Pani Walewskiej*, w jakiś sposób nawiązują także do *Wyzwolenia*. I tam Muza zapowiadała Harfiarkę, czyli Lillę Wenedę, a także Zosię z *Króla-Ducha* Słowackiego, wzorowaną na pasterce z II części *Dziadów*⁵⁹. W scenie 7 aktu I Ojciec przestrzegał

⁵⁵ Uwagi na ten temat zamieściłam w artykule *Komedia według Skamandrytów (wstępny rekonesans)*, [w:] *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015, s. 16–21.

⁵⁶ M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego...*, s. 74.

⁵⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 163.

⁵⁸ J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 141.

⁵⁹ Zob. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Lempicka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, BN I 200, s. 13; o znaczeniu utworów Słowackiego w okresie Młodej Polski pisano wiele;

Syna przed zgubnym wpływem czarodziejskich, ale przecież zatrutych dźwięków złotej harfy, a i Harfiarka wyglądała dość niezwykle. Syn opisywał jej strój jako „łachman lichy”, podczas gdy ojciec mówił o złocistych szarfach i „stroju pychy”. Natomiast węże we włosach zbliżały ją do mitologicznej gorgony, np. Meduzy, matki Pegaza⁶⁰, lub żeńskiej odmiany Erynisa. W wykonywanej przez nią pieśni dominuje tęsknota, na tyle jednak niedookreślona, że utwór poddaje się najrozmaitszym interpretacjom. Z tego powodu postać ta, dość niejednoznaczna, zachowuje się trochę jak Chochół wprowadzający weselników w nastrój sprzyjający snuciu marzeń indywidualnych i zbiorowych. Natrętne pytania Chóru ujawniają przecież asemantyczność uprawianej przez nią sztuki; trzykrotnie zabrzmi pytanie i odpowiedź: „Cóż wyśpiewasz? Nic”. Jedyne podmiot dramatyczny, by dowieść swojego kunsztu, kilkakrotnie w didaskaliach próbuje opisać tę muzykę.

We fragmentach Lechonia rola Lilli, harfiarki w filharmonii, została ograniczona do jednej wypowiedzi, skierowanej ku Historykowi. Dominuje Roza, która podobnie jak u Słowackiego wypowiada się na temat Polski odrodzonej.

Godzina przestrogi złożona z wielu nieprzystających do siebie fragmentów naśladuje *Wyzwolenie* także kompozycją – rozpoczyna się rozmową autora z dyrektorem teatru (u Wyspiańskiego z Reżyserem), następnie pojawia się Melpomena (u Wyspiańskiego Muza), wreszcie obserwujemy konfrontację Konrada z kolejnymi osobami i maskami. Ale co ciekawe, utwór zaczyna się próbą *Dziadów* według Leona Schillera w Teatrze Polskim, a kończy w wyzwolonej Polsce w Teatrze Miejskim w Krakowie, zarządzanym przez Karola Frycza. Jest to więc także głos Lechonia w sprawie przywrócenia narodowego repertuaru, a może również zorganizowania teatralnej mszy za zmarłych⁶¹. W tekście znajdziemy także aluzje i nawiązania do innych ważnych utworów o tematyce narodowej, m.in. *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego, *Kordiana* czy *Balladyny* Juliusza Słowackiego.

Układ scen odpowiada chronologii wydarzeń – pierwsze dwie rozgrywają się w Dwudziestoleciu, kolejna – w czasie II wojny światowej, ostatnia (akt III) w wyzwolonej Polsce. Zmieniają się przestrzenie i sposób ich ukształtowania, pory roku (wiosna/zima), a także pory dnia (noc/dzień). Bez względu jednak na okoliczności Konrad Lechonia w kolejnych scenach jak refren powtarza kwestię

m.in. inspirujący wpływ *Lilli Wenedy* opisywała Iwona E. Rusek, choć nie przywołała dramatu Wyspiańskiego, zob. I.E. Rusek, *Dialogi pisarzy młodopolskich z „Lillą Wenedą” Juliusza Słowackiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 254–263.

⁶⁰ Por. hasło: *Gorgony*, [w:] *Słownik kultury antycznej...*, s. 170.

⁶¹ Pierwsze wystawienie *Dziadów* po II wojnie światowej miało miejsce dopiero w listopadzie 1955 w Teatrze Polskim (reż. Aleksander Bardini), o czym Lechoń pisał w *Dzienniku*: „Mickiewicz to dynamit, który rozsądzi wszystkie kazamaty i wszystkie mury między przeszłością a dzisiejszą Polską. Nie trzeba wielkiej imaginacji, aby zdać sobie sprawę, czym była premiera *Dziadów* w Warszawie”, J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 752. Zob. także M. Stępień, *Wśród emigrantów*, Kraków 2007, s. 147.

Gustawa z IV części *Dziadów* – „Jak to? Więc nie ma duchów? Ten świat jest bez duszy?”. W scenie 1 wypowiedź ta funkcjonuje na prawach cytatu, w scenie 2 to już zapowiedź działań bohatera, które nieco przypominają *Akropolis*:

Oto wybija znów godzina,
W której wykonam moje dzieło,
I przed tym, który w nic nie wierzy
Prócz w to, że świat ten jest bez duszy,
Ożywię marmur, co się kruszy,
I posąg, który w gruzach leży⁶².

Sceny te są również wierszowanym świadectwem historii przedwojennego i powojennego teatru, a także dyskusją na temat zadań i repertuaru teatru polskiego. Pojawiają się więc: Arnold Szyfman, Józef Węgrzyn (*Irydion* w inauguracyjnym spektaklu w Teatrze Polskim, ale także Schillerowski Konrad), Karol Frycz, a rozmowa dotyczy m.in.: Moliera, Szekspira, ale także Stanisława Miłaszewskiego, Stefana Kiedrzyńskiego, Marcela Acharda czy Henry’ego Léona Gustave’a Bernsteina, czyli dostawców ówczesnego repertuaru.

Lechoń przypomniał trzy ważne miejsca teatralne Dwudziestolecia. To przede wszystkim Teatr Polski Arnolda Szyfmana, działający w Warszawie od pamiętnej premiery *Irydiona* w 1913 roku, ale potem znany także choćby z powodu wystawienia *Dziadów* w reżyserii Leona Schillera (1934). Pierwsza scena – dialog między Dyrektorem a Janem jest wyraźnie osadzona biograficznie. Szyfman nie wystawił wprawdzie żadnej sztuki Lechonia, którego twórczość dla teatru ograniczyła się niemal wyłącznie do kilku tłumaczeń, ale dialog między nimi utrwał międzywojenną codzienność teatralnej Warszawy.

Następnie pojawia się teatr na wyspie w Łazienkach, kojarzący się z osobą Stanisława Augusta Poniatowskiego (którego powtórny pogrzeb odbył się 14 lipca 1938 roku; wiele osób biorących udział w ankiecie „Wiadomości Literackich” wskazało Łazienki jako należne miejsce pochówku ostatniego króla Polski⁶³), z powstaniem listopadowym utrwalonym w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego⁶⁴, ale przecież także ze scenicznym debiutem Lechonia-dramatopisarza⁶⁵. Wreszcie teatr krakowski po wojnie kierowany przez Karola Frycza.

Omawiane sceny zakorzenione są zarówno w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, jak i w *Dziadach* Mickiewicza. We fragmencie trzecim Dante odwołuje się do topografii obrzędu (opuszczony cmentarz, kaplica), a także zwraca uwagę na ogromnego kruka, który przekształca się w Dozorcę. Wydaje się, że ptak nie pochodzi ze stada towarzyszącego złemu panu, ale raczej z Wielkiej Improwizacji, gdyż słowa Dozorcy nawiązują przecież do kwestii Ducha wypędzonego

⁶² J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 69.

⁶³ Zob. *O pamięć Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 34–43.

⁶⁴ Zob. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 109.

⁶⁵ Zob. E. Krasiński, *Debiut dramatopisarski Lechonia*, „Dialog” 1984, nr 6, s. 149–152.

przez księdza Piotra (scena 3, w. 104–105)⁶⁶. Tak rozpoczynają się odprawiane raz jeszcze dziady:

DANTE

Przypomnij sobie dobrze! Spójrz na te drzewa!
Na cmentarz opuszczony! Słyszysz? Wicher śpiewa!
Pamiętasz? Którąś nocą lud schodził się skromny.
O, teraz! Spójrz w górę! Widzisz? Kruk ogromny!
Wpadł z szumem do kaplicy w ciężkich skrzydłach stuku! [...]

DOZORCA

Jak to? Pan mnie nie poznał? Lukrecy, Lewiatan,
Alter Fritz, Legio sum⁶⁷.

Okazuje się więc, że *Dziady* to nie tylko utwór literacki, to również jeden z najbardziej znanych obrzędów kultury polskiej, który ukształtował także narodowy teatr⁶⁸. W czasie II wojny światowej to także pamięć kultury podbitego narodu.

Trzeba jednak pamiętać, że Konrad Lechonia istnieje nieco inaczej niż u Wyspiańskiego. W *Wyzwoleniu* pojawia się już w pierwszej scenie, tu dopiero w scenie 2, rozgrywającej się w Łazienkach, by oczekiwać na Stanisława Augusta Poniatowskiego. Poza tym dla Lechonia postać ta jest intersubiektywnym bytem intencjonalnym⁶⁹, zgodnie z powstałą w międzywojniu teorią Romana Ingardena. Poniższy fragment jest wyznaniem wiary w kulturę niematerialną, a nawet w literacką fikcję. Trudno zaprzeczyć, że Konrad, przez lata wpływający na losy Polaków, istnieje naprawdę. W akcie III rozgrywającym się w 1945 roku w rozmowie z Karolem Fryczem Konrad stwierdza:

Widzę, żeś mnie nie pojął, drogi przyjacielu,
I nie wierzysz, że byłem ciągle między Wami,
Że jestem duch, jak w *Dziadach* albo jak w *Weselu*,
I że dostał się tutaj zamkniętymi drzwiami.
Skąd idę? To na teraz sprawa zbyt zawiła.
Powstałem, tak jak wszystko, na dwa słowa: „Stań się!”
Wysłała mnie tu do Was tajemnicza siła,
Co się nigdy na żadnym nie zjawi seansie,
O której się niewielu śniło filozofom,
Bo tak bardzo jest prosta, wystarczy w nią wierzyć:
Ktoś wieki może przetrwać dzięki paru strofom

⁶⁶ Zob. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie (część III)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318, s. 72.

⁶⁷ J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 75–76.

⁶⁸ Por. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

⁶⁹ Por. fenomenologię Romana Ingardena (*Das literarische Kunstwerk* 1931, *O poznawaniu dzieła literackiego* 1937) i jej współczesne opracowania; np. D. Ulicka, *Fenomenologia w filozofii i nauce o literaturze*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001, s. 88–111 czy A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 79–109.

I dzięki paru nutom wielkie państwa przeżyć.
 Coś temu podobnego i ze mną się stało.
 Widzisz przecie, żem żywa i zwykła osoba.
 Dotknij tylko mnie mocno: czujesz żywe ciało!
 Lecz mówię Ci: przepadnę, gdy mi się spodoba⁷⁰.

W wypowiedziach Konrada znajdziemy wiele cytatów i aluzji: do Horacego, Szekspira, Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, ale i przedwojennej twórczości Lechonia. Postać ta nie tylko opowiada o swojej niejednoznacznej ontologii, ale również wyczarowuje nową rzeczywistość – a może raczej ożywia przeszłość Teatru Miejskiego w Krakowie. Są więc brawa, muzyka, a nawet Helena Modrzejewska w roli Lady Makbet, opracowywanej przez lata, a utrwalonej m.in. przez Wyspiańskiego w *Studium o „Hamlecie”*⁷¹. Pod wpływem słów Konrada Karol Frycz wzywa altarystę, czyli duchownego katolickiego opiekującego się ołtarzem⁷², a może nawet egzorcystę, który powinien rozprawić się z duchami nawiedzającymi teatr.

A ponieważ, jak pisałam na początku, twórczość Stanisława Wyspiańskiego została wpisana w legendę marszałka, nie powinno dziwić, że sceny Lechonia ujawniają też miłość do Józefa Piłsudskiego – z nim przecież kojarzy się noc majowa (zob. wypowiedź Melpomeny, s. 68), na niego chyba również będzie czekał Konrad w akcie trzecim⁷³.

Lechoniową fascynację Wyspiańskim dostrzegli jego przyjaciele, a podobieństwo między twórcami chętnie podkreślano po tragicznej śmierci autora *Herostratesa*. Według Tymona Terleckiego łączył ich kult romantyzmu⁷⁴ oraz fakt, że dla obu „Mickiewicz był freudowskim superego”⁷⁵. Nieco inaczej uzasadniał tę paralelę Kazimierz Wierzyński, odwołując się do młodości Lechonia:

Jak niedawno przed nim Wyspiański, który czuł się wolny, mimo że kraj był w niewoli, młody człowiek należał do spiskowców zbuntowanych przeciw uciskowi cierpiętniczej historii. Tylko że Wyspiański czuł się wolny w obrębie swojego geniuszu, a młody człowiek poczuł się wolny w obrębie własnego państwa. To, co zbudował romantyzm, aby utrzymać naród przy życiu, wydawało się teraz, gdy naród wyszedł z niewoli, utrudnieniem życia. „Poezjo precz, jesteś tyranem!” – wołał nie tylko Konrad z *Wyzwolenia*, lecz Słowacki z poematu Lechonia⁷⁶.

⁷⁰ J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 79–80.

⁷¹ Por. S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, wyd. 2 zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 32.

⁷² Zob. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/altarysta.html> [stan z 11.04.2016].

⁷³ Istnieje także fragment *Pogrzeb Piłsudskiego* opublikowany w „Wiadomościach Polskich” (1941, nr 42), a następnie w „Tygodniku Polskim” (1943, nr 18); zob. T. Januszewski, *Posłowie*, [w:] J. Lechoń, *Fragmety dramatyczne*, s. 100.

⁷⁴ Por. T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*, [w:] *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 21.

⁷⁵ Terlecki pisał o Lechoni, ale w przypadku Stanisława Wyspiańskiego sprawa ta jest niemal oczywista (tamże, s. 24).

⁷⁶ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, [w:] *Pamięci Lechonia*, s. 55.

Również Oskar Halecki potwierdzał, że Lechoń potrafił zastosować w życiu nakaz Wyspiańskiego:

Idąc śladem myśli i uczuć wielkich pisarzy „zdolnych zawrzeć w swych dziełach istotę narodowego życia”, poddał wysoce oryginalnej reinterpretacji „nakaz Wyspiańskiego, by o[d]wrócić się od grobów, by odegnąć brązowego geniusza poezji, urzekającego czarami przeszłości”⁷⁷.

Oczywiście, nawiązania skamandrytów do twórczości Stanisława Wyspiańskiego nie ograniczają się wyłącznie do Jana Lechonia. Motywy zaczerpnięte z dzieł młodopolskiego twórcy występują także w utworach pozostałych, w przygotowywanych zespołowo szopkach czy tekstach kabaretowych. Szczególnym świadectwem ich stosunku do autora *Wesela* są recenzje z międzywojennych inscenizacji dramatów, artykuły okolicznościowe (również te powojenne), a także grafiki drukowane choćby na łamach „Cyrulika Warszawskiego”. Przykład Lechonia dowodzi jednak, że Wyspiański był dla nich nie tylko wzorem do naśladowania, ale także autorytetem ogłaszającym potrzebę nieustannej metamorfozy polskiej poezji. Kształtował także ich stosunek do romantyzmu, nawet wówczas, gdy w czasie II wojny światowej Lechoń raz jeszcze nobilitował twórczość Mickiewicza, zrównując ją ze spuścizną Goethego czy Dantego⁷⁸, a *Dziady* przepuszczone przez wrażliwość Wyspiańskiego po raz kolejny okazywały się projektem niemal podstawowym dla polskiej kultury, „metakomentarzem do historii społecznej”⁷⁹.

Bibliografia

- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Grzymała-Siedlecki A., „Akropolis” na scenie, „Kurier Warszawski” 1932, nr 358 (wydanie wieczorne).
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Warszawa 1999.
- Kosiński D., *Teatra polskie*, Warszawa 2013.
- Kosiński J.A., *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Dziennik*, red. R. Loth, t. 1–3, Warszawa 1992–1993.
- Lechoń J., *Fragmenty dramatyczne*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1978.
- Lechoń J., *Na złotym polu*, Warszawa 1913.
- Lechoń J., *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Piękna Helena w Nowościach. Prolog*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 294 (wydanie poranne).

⁷⁷ O. Halecki, *Lechoń a polska tradycja historyczna*, [w:] tamże, s. 78.

⁷⁸ Zob. M. Stępień, „Zdaje się Mickiewicz mnie powali”, [w:] tegoż, *Wśród emigrantów*, s. 140.

⁷⁹ Por. L. Kolankiewicz, *Lustro w lustrze*, [w:] tegoż, *Dziady...*, s. 33.

- Lechoń J., *Poezje*, red. R. Loth, Wrocław 1990.
- Łukszo-Nowakowska W., *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996.
- Mieczysławski W., *Spotkanie z poetą*, „Wiadomości” 1954, nr 23.
- Milewska W., Nowak J.T., Zientara M., *Legiony polskie 1914–1918. Zarys historii militarnej i politycznej*, Kraków 1998.
- Nowakowska W., *Jan Lechoń jako krytyk literacki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1977, seria I, nr 17.
- O pamięć Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 34–43.
- Pamięci Lechonia*, Londyn 1958.
- Przed jutrzejszą premierą. Wywiad z A. Grzymałą-Siedleckim*, „Czas” 1916, nr 605.
- Sadlik M., „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009.
- Sadlik M., *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń – Słonimski – Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4.
- Sinko T., *Misterium zmartwychwstania. Odczyt o „Akropolis” Wyspiańskiego wygłoszony 29 listopada na „gwiazdkę” dla legionistów*, „Czas” 1916, nr 607, 609.
- Sinko T., *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*, „Czas” 1921, nr 295.
- Sinko T., *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Posłowie*, „Skamander” 1922, nr 20/21.
- Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/altarysta.html> [stan z 11.04.2016].
- Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991.
- Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, nr 1.
- Stępień M., *Wśród emigrantów*, Kraków 2007.
- Ulicka D., *Fenomenologia w filozofii i nauce o literaturze*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.
- Varia*, „Skamander” 1920, z. 1.
- W najbliższych zeszytach „Skamandra”*, „Skamander” 1922, nr 17.
- Warońska J., *Komedia według Skamandrytów (wstępny rekonosans)*, [w:] *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015.
- Węgrzyniak R., *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- Witkowski T., *Konrad i Erynie – Jan Lechoń*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982.
- Wittlin J., *Wyspiański i skutki*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23.
- Wydawnictwa. „Skamander”*, „Głos Polski” 1922, nr 194.

- Wyspiański S., *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985.
- Wyspiański S., *Hamlet*, oprac. M. Prussak, wyd. 2 zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Wyspiański S., *Weimar 1829. Fragmenty 1904*, przeł. A.E. Balicki, Kraków – Poznań 1932.
- Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994.

Wyspiański i skamandryci. O początkach grupy i próbach dramatycznych Jana Lechonia

Streszczenie

Artykuł składa się z dwóch części, stanowiących uszczegółowienie recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego w Dwudziestoleciu. W pierwszej autorka przypomina genezę nazwy grupy młodych poetów warszawskich oraz teatralną recepcję *Akropolis* Wyspiańskiego aż do 6 grudnia 1918 roku, gdy Jan Lechoń w sali Towarzystwa Higienicznego wygłaszał mowę inauguracyjną. Patronat autora *Wesele* został wzmocniony przez druk na łamach „Skamandra” jednej ze scen *Wyzwolenia* oraz fragmentów pisanej po niemiecku sztuki *Weimar 1829* wraz z komentarzem Tadeusza Sinki (początkowo zapowiadano jej druk w przekładzie Jana Lechonia).

W części drugiej autorka skoncentrowała się na fragmentach dramatycznych Jana Lechonia – komedii groteskowej *Pani Walewska*, opublikowanej w pierwszym numerze „Skamandra”, oraz scenach z *Godziny przestrogi*, pisanych od końca lat trzydziestych do czasów po II wojnie światowej.

Słowa kluczowe: recepcja *Akropolis* Wyspiańskiego, grupa Skamandra, fragmenty dramatyczne Jana Lechonia, konstrukcja świata przedstawionego, intertekstualność.

Wyspiański and skamandrites. On the origins of the group and theatrical plays of Jan Lechoń

Summary

The paper is made of two parts which detail reception of creative works of Stanisław Wyspiański in the interwar period. In the first part the author reminded the origin of the name of the group of young poets of Warsaw along with theatrical receipt of Wyspiański's *Akropolis* to 6 December 1918 roku when Jan Lechoń made his speech in the auditorium of Hygienic Society. Patronage of the author *Wesele* was reinforced also by gestures made by “Skamander” – a print out of one of scenes of *Wyzwolenie* and of a play written in German called *Weimar 1829* along with a commentary from Tadeusz Sinko (initially its print out translated by Jan Lechoń was announced).

In the second part the author discloses references of Jan Lechoń's theatrical fragments – a black comedy *Pani Walewska*, published in the first number of Skamander and in scenes from *Godzina przestrogi*, written since the end of thirties to post-war era.

Keywords: receipt of Wyspiański's *Akropolis*, Skamander group, Jan Lechoń's theatrical fragments, the construction of presented world, intertextuality.