

P R E Z E N T A C J E

PAMIĘTNIK TEATRALNY 2020/4 (276)
ISSN 0031-0522, e-ISSN 2658-2899
INSTYTUT SZTUKI PAN
DOI: 10.36744/pt.458

Diana Poskuta-Włodek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0002-4665-0864

TERLECJANA LONDYŃSKIE

Tymon Terlecki's London Papers



Abstrakt: Autorka omawia tom pism teatralnych Tymona Terleckiego *Teatry londyńskie* w opracowaniu Edwarda Krasieńskiego i Marioli Szydłowskiej (Warszawa 2016). Zwraca uwagę na świadomość tradycji oraz poszukiwanie korzeni kultury i tożsamości europejskiej jako wielkie metatematy erudycyjnych i osadzonych w topografii miasta recenzji Terleckiego, publikowanych w emigracyjnych „Wiadomościach” w latach 1945–1964. W różnorodnych esejach znaleźć można: charakterystyki londyńskich teatrów – od peryferyjnych po Old Vic; rozważania o dramaturgii klasycznej i współczesnej; analizy reżyserii i inscenizacji (m.in. młodego Petera Brooka) w kontekście idei Edwarda Gordona Craiga i przedwojennego teatru polskiego, w szczególności dokonań Leona Schillera; charakterystyki i sylwetki czołowych londyńskich aktorów. Tłem analiz jest teatr polski, a cały tom jest dziełem komparatystycznego mistrzostwa, odnajdywania powiązań i wpływów. Pisma Terleckiego o teatrach londyńskich publikowane w polskiej prasie emigracyjnej stanowiły istotny element integracji Polaków żyjących z dala od kraju, łagodziły poczucie izolacji, pomagały zrozumieć kulturę brytyjską.

Słowa kluczowe: Tymon Terlecki, historia teatru, teatr brytyjski 1945–1964, teatr polski 1918–1939, Londyn, emigracja

Abstract: The author reviews the volume *Teatry londyńskie* [London Theaters], a collection of Tymon Terlecki’s writings on theater, edited by Edward Krasieński and Mariola Szydłowska (Warsaw 2016). Erudite and grounded in London’s topography, Terlecki’s reviews were originally published in the émigré Polish weekly *Wiadomości* in 1945–1964. Their grand meta-themes lie in the Terlecki’s the awareness of tradition and a search for the roots of European culture and identity. In his diverse essays, Terlecki describes London theaters (from peripheral ones to The Old Vic), reflects on classical and contemporary drama, analyses the work of directors (including the young Peter Brook) in the context of the ideas of Edward Gordon Craig and pre-war Polish theater (in particular the achievements of Leon Schiller), and presents leading London actors. His discussions are set against the backdrop of Polish theater. The whole volume is a masterpiece of comparative analysis, revealing interconnections and influences. Terlecki’s writings about London theaters published in the Polish émigré press played an important part in the integration of the Polish diaspora, alleviating the feeling of isolation and helping to understand British culture. (*Trans. Z. Ziemann*)

Keywords: Tymon Terlecki, theater history, British theater 1945–1964, Polish theater 1918–1945, London, Polish emigres

Tymon Terlecki, *Teatry londyńskie*, zebrali i opracowali Edward Krasieński i Mariola Szydłowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016

Gdy patrzę na stos opublikowanych przez Instytut Sztuki PAN opasłych tomów zawierających pisma teatralne Tymona Terleckiego, nie potrafię się obronić przed Pilchową frazą: powiedzieć, że materia tego wydawnictwa jest czas – to nic nie powiedzieć. Czas zakrzywiony i rozciągliwy, nieuchwytny, a zarazem materialny wypełnia każdą stronę, zarządza nie tylko każdym zdaniem, ale i całym skomplikowanym przedsięwzięciem tych publikacji. Przejawia się w kilku przeplatających się sekwencjach. Pierwsza z nich obejmuje bieg życia autora, druga – wieloletni proces wydania zbioru, trzecia – podróż w czas miniony, jaką odbywa czytelnik.

Biografia autora tekstów, urodzonego przed stu piętnastu laty, zmarłego przed dwudziestu, postaci skromnej i monumentalnej zarazem, wydaje się wręcz epicka, pisana nie tyle przez indywidualny los, co przez – wielkie słowo – historię. Jest to biografia przedzielona cezurą wojenną, rozpięta między Przemysłem – miejscem urodzenia – a Lwowem, Warszawą, Paryżem, Londynem, Chicago, znów Londynem, wreszcie Oksfordem, gdzie Terlecki spędził ostatnie lata. Ogrom jego dokonań pozornie łatwo daje się tłumaczyć długą, wyjątkowo intensywną aktywnością. Był przecież, jak przypominają jego biografowie¹, historykiem literatury, teatrologiem, publicystą, krytykiem, eseistą, redaktorem, tłumaczem, pedagogiem, radiowcem, organizatorem życia naukowego i kulturalnego. Dodać do tego należy twórczość popularyzatorską, prelegencką, oraz, nade wszystko, epistolograficzną, chyba jedną z ostatnich tak kompleksowych w polskiej humanistyce schyłku ery analogowej, zastąpionej epoką mejli, postów i esemesów. Zasług Terleckiego, formujących znaczną część środowisk inteligencji emigracyjnej i krajowej, nie

¹ Zob.: N. Taylor-Terlecka, E. Krasieński, *Tymon Terlecki. Kronika życia i działalności (1905–2000)*, „Pamiętnik Teatralny” 2011 z. 3–4, s. 18–212; M. Szydłowska, *Tymon Terlecki we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2011 z. 3–4, s. 213–272; E. Krasieński, *Krytyk integralny*, [w:] T. Terlecki, *Wieczory teatralne*, zebrali i oprac. E. Krasieński, M. Szydłowska, Warszawa 2016, s. 5–20 i passim; idem, *Tymon Terlecki*, „Polski Słownik Biograficzny” (w druku).

sposób przecenić. Cóż dopiero, gdy uświadomić sobie, że do wybuchu wojny jego aktywność zawodowa trwała zaledwie dekadę. Zdażył w tym czasie opublikować dziesiątki artykułów w poczytnych i prestiżowych przedwojennych czasopismach – od „Słowa Polskiego” przez „Świat Kobiety”, „Tydzień”, „Scenę Lwowską” po „Wiadomości Literackie”, „Kulturę”, „Tygodnik Ilustrowany” i inne. Odbił stypendium we Francji i inne europejskie podróże, po powrocie został wykładowcą PIST-u, organizował życie literackie i teatralne początkowo we Lwowie, potem w Warszawie, współpracował z radiem, działał w Związku Zawodowym Literatów Polskich, pracował w zespole kierowników literackich TKKT. Był redaktorem „Życia Sztuki”, „Teatru” oraz „Sceny Polskiej” w bodaj najlepszych jej latach, przygotowywał serię podręczników z zakresu wiedzy o teatrze. Wreszcie, tuż przed wybuchem wojny, został członkiem korespondentem PAU. Wszystko to przed trzydziestym piątym rokiem życia.

Druga sekwencja czasowa obejmuje wieloletnie zabiegi o druk możliwie obszernego zbioru terlecjanów, głównie tych rozproszonych, wcześniej nieprzedrukowanych. Nieustannie narastające materiały przechodziły przez wiele rąk, a ich wydanie jest efektem wielu starań. Edward Krasiński opisuje te długie narodziny. Przypomina, że idea złożenia i wydania tomu recenzji z teatru angielskiego i światowego publikowanych w londyńskich „Wiadomościach” zaczęła się krystalizować w 1984, podczas prac Jerzego Timoszewicza nad książką Terleckiego *Rzeczy teatralne*². Terlecki „zobowiązał” wówczas Timoszewicza do realizacji tego zadania, argumentując: „Jest to i dokument, i przede wszystkim rozszerzenie wiedzy o dramacie – teatrze nie polskim”³. Pakiet tekstów zebranych i pracowicie skserowanych jeszcze przez Tolę Korian, zmarłą w 1983 pierwszą żoną Terleckiego, po wysłaniu do Polski gdzieś się zawieruszył czy też przeleżał aż do roku 1988, kiedy – już pod okiem Niny Taylor-Terleckiej, drugiej małżonki – sprawa powróciła. Na tym etapie myślano już o zbiorze obejmującym całość twórczości publicystycznej. Jak wspomina Krasiński: „Wybór tekstów ma nosić tytuł *Od Lwowa do Londynu*, a gdyby były z nim jakieś cenzuralne kłopoty, Terlecki proponuje zastępczy: *Teatr i świat*”⁴. Tym razem w zamyśle Timoszewicza do prac redakcyjnych mieli się przyłączyć Agnieszka Rabińska i Edward Krasiński. Po wycofaniu się Timoszewicza sprawa pozostała w rękach tego ostatniego. Tymczasem materiały nadsyłane systematycznie przez Terleckich były tak liczne i obszerne, że wielokrotnie przekroczyły rozmiary jednego tomu. Dzięki determinacji i konsekwencji Niny Taylor-Terleckiej ukazywały się natomiast inne publikacje

² T. Terlecki, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.

³ E. Krasiński, *Przymusowy rezydent Londynu*, [w:] T. Terlecki, *Teatry londyńskie*, zebrali i oprac. E. Krasiński, M. Szydłowska, Warszawa 2016, s. 27.

⁴ Ibidem.

Terleckiego, w 2011 opracowano monograficzny, podwójny zeszyt „Pamiętnika Teatralnego”, który właściwie można uznać za wstęp do pięciu potężnych woluminów, jakie wydano w roku 2016⁵.

Oprócz dwóch tomów korespondencji⁶ opublikowano wtedy trzynomową edycję pism zebranych i opracowanych przez Edwarda Krasieńskiego i Mariolę Szydłowską. Zawiera ona przedwojenne teatralia (*Od Lwowa do Warszawy*); ogłaszane w polskiej prasie emigracyjnej reportaże paryskie, recenzje z teatrów polskich w Londynie z lat 1944–1980, notatki paryskie, szkice, sylwetki twórców, których Terlecki znał i cenił (*Wieczory teatralne*); recenzje z teatrów angielskich, także z występów gościnnych (*Teatry londyńskie*). Refleksja nad zawartością tego monumentalnego wydawnictwa wymagałaby cyklu tekstów. Chcę się przyjrzeć tylko jednemu tomowi, *Teatrom londyńskim*, z kilku powodów. Pierwszy i najważniejszy wynika z przekonania o wyjątkowej wartości tego liczącego sześćset sześćdziesiąt jeden stron zbioru esejów o scenach, inscenizacjach, reżyserach, aktorach, tancerzach, śpiewakach, nowej dramaturgii i klasyce, trendach, modach i snobizmach, czyli – o teatralnej codzienności „londyńczyka z przymusu”⁷, intelektualisty-emigranta pielęgnującego pamięć i tęsknotę za teatrem, z jakim obcował wcześniej we Lwowie i Warszawie.

W recepcji teatralnego pisarstwa Tymona Terleckiego przez kilkadziesiąt lat najważniejszy był kult jego legendarnej znajomości teatru polskiego, pogłębionej przez wyjątkową umiejętność obserwacji, opisu i syntezy. Wiadomo, Terlecki teatralny to narracja o najistotniejszych zjawiskach międzywojnia, od nurtu monumentalnego i Schillera poczynając, na kabarecie kończąc. To także opowieść o emigracyjnym życiu teatralnym przez kilkadziesiąt lat. Ta część twórczości jest najlepiej znana, poświęcano jej już publikacje i konferencje. Tymczasem spojrzenie Terleckiego-emigranta na teatr „zastany”, angielski długo umykało uwadze. Dlatego spośród pięciu niedawno wydanych tomów ten londyński najbardziej potrzebuje odnotowania. Choć zawiera teksty publikowane przez lata w „Wiadomościach”, to opatrzony wyczerpującym szkicem wstępnym Edwarda Krasieńskiego, stanowi niemal całościową panoramę życia teatralnego Londynu lat 1946–1965, poszerzoną o refleksje nad widowiskami misteryjnymi w Chester, przedstawieniami w ramach festiwalu w Chichester, teatralnymi wyprawami do Stratfordu oraz kilkoma występami gościnnymi teatrów i artystów polskich w Londynie. Eseistyczne teksty składają się na teatralny dziennik, systematycznie spisywany przez przenikliwego znawcę, obserwatora zaangażowanego. Dochodzi do tego

⁵ Ich publikację umożliwił grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

⁶ T. Terlecki, *Korespondencja teatralna 1955–1991*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016; T. Terlecki, J. Timoszewicz, *Listy*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016.

⁷ E. Krasieński, *Przymusowy rezydent Londynu*, op. cit., s. 5.

okoliczność doprawdy kluczowa. W Polsce przed 1939 opiniotwórcze oceny Terleckiego były uważnie śledzone przez środowisko, jako krytyk współtworzył polskie życie teatralne, zarówno krajowe przed wojną, jak i potem emigracyjne. W Londynie natomiast na teatr angielski patrzył wyłącznie jako widz. Takiego luksusu – przy całym sarkazmie tego określenia w odniesieniu do wygnańca objętego zakazem druku w ojczyźnie – nie miał żaden z brytyjskich krytyków, zapewne zapraszanych na rauty, sączących drinki z gwiazdami i odbierających telefony z „obiektywnymi” opiniami do rozważenia.

Otóż właśnie – Terlecki znał wielu wybitnych polskich artystów, a pisał o nich zawsze obiektywnie, choć nigdy chłodno. O angielskich mógł pisać – i robił to – z zachwytem lub krytycyzmem omnipotentnego humanisty, ale jednak, tylko i aż, widza. A przecież, paradoksalnie, nie potrafił i nie był w stanie pozostać wyłącznie obserwatorem:

Okazuje się bowiem, że będąc Polakiem, nie można w tym kraju, w tym świecie, w tym urągliwym niby-pokoju być widzem, choćby – widzem w teatrze. Okazuje się że sztuka, jedna z dziesiątka, które rodzą się po każdej wojnie i przebrzmiewają z każdym pokojem – godzi w nasze uczucia, wyzywa nasz instynkt moralny⁸.

Możliwość pisanía o teatrze żywym przywracała mu to, do czego nawykł wcześniej przez lata – zbawienny w obcych warunkach rytm pracy i poczucie uczestnictwa w codzienności kraju, w którym przyszło mu żyć. Czuł się, jakby „z serca cyklonu” wracał do normalności. Był za to wdzięczny Mieczysławowi Grydzewskiemu:

Redaktor „Wiadomości” [...] wyraził życzenie, abym pisał recenzje z niektórych przedstawień w teatrach londyńskich. Życzenie to zaskoczyło mnie w równym stopniu, jak człowieka unieruchomionego przez długi czas zaskakuje perspektywa stanięcia na nogach i poruszania się w przestrzeni [s. 40].

Zaangażowanie emocjonalne przenikające każdy tekst, obserwację i opinię sprawia, że londyńskie recenzje Terleckiego są żywym zapisem osobistych doznań. Dodać należy, że doznania te przefiltrowane zostały przez intensywne doświadczenie teatru, w którym dominującą rolę pełniło słowo w języku doskonale krytykowi znanym, lecz przecież nabytym (pierwsze angielskie słowa i idiomy Terlecki poznawał we wczesnej młodości we Lwowie, korzystając z płyt gramofonowych).

Terleckiego ani na chwilę nie opuszczał temperament badacza, wykładowcy, erudyty. Do każdej recenzji sumiennie się przygotowuje, sięga do słowników, encyklopedii, monografii,

⁸ T. Terlecki, *Wstyd*, [w:] idem, *Teatry londyńskie*, op. cit., s. 41. Kolejne cytaty z tekstów Terleckiego z tego tomu lokalizowane są w nawiasach kwadratowych w tekście głównym.

korespondencji, wspomnień, by każde zdarzenie sceniczne osadzić w historyczno-społecznym tle i klimacie artystycznym⁹.

Swoje opinie nie tylko wyczerpująco uzasadnia i obudowuje kontekstami, ale też zawsze korzysta z okazji, by dołączyć do nich mniej lub bardziej obszerny wykład z historii teatru czy literatury. Dzięki temu każdy opisywany spektakl, nawet błahy, zostaje umieszczony na tle dużo szerszym – i często właśnie konteksty i dygresje stają się głównym tematem. Już w pierwszej opublikowanej w tomie recenzji, wyjątkowo przedrukowanej nie z „Wiadomości”, lecz z nowojorskiego „Tygodnika Polskiego” (1945 nr 52), poświęconej polskiej tancerce Marii Fedro-Stadnickiej występującej w Ballet Jooss, pojawia się syntetyczne ujęcie historii europejskiego tańca nowoczesnego od Isadory Duncan po Kurta Joossa właśnie. Przy okazji krótkiej oceny „aspirującego do wysokiego poziomu” programu pieśniarki Beatrice Lillie w Garrick Theatre nie brakuje porównania z Yvette Guilbert. W recenzji z łatwego do przeoczenia musicalu poetyckiego Edith Sitwell w Lyric Theatre, obok celnej charakterystyki tamtejszej publiczności, Terlecki prowadzi czytelnika przez literacki pasaż od wiktoriańskiego poety Gerarda M. Hopkinsa, poprzez wydawaną przez rodzeństwo Sitwellów – co roku od 1916 – antologię współczesnej, zbuntowanej poezji, aż po autora *Ziemi jałowej* i stwierdzenie, że „bez przygotowania, jakie stanowiła akcja Sitwellów, uznanie T. S. Eliota [...] byłoby procesem bardziej powolnym i bez porównania trudniejszym”. Ten misternie skonstruowany esej, wychodzący od pretekstowej „*Pièce de résistance*» musicalu”, którą „stanowił poemat czy suita poetycka *Façade* [...]”. Utwór już właściwie staromodny, z lekka pachnący paczulą, bo sięgający początkowych lat pierwszego powojnia”, po brawurowym wirażu dygresyjnym o Eliocie, powraca do punktu wyjścia i stwierdzenia, iż

Kontrastowo, wymownie, dobitnie zabrzmiały na tle *Fasady* nowe wiersze Edith Sitwell ze zbioru *The Song of the Cold*. Pokazały [...] paradoksalną prawdę, że nie ma prawdziwej nowości poza prawdziwą, wielką tradycją [s. 50–51].

Świadomość tradycji, poszukiwanie korzeni kultury i tożsamości europejskiej są wielkim metatematem londyńskich esejów Terleckiego. Widać to chociażby w opisach misteriów chesterskich: raz urozmaica je autor kilkustronicowym wykładem o średniowiecznych widowiskach w Winchesterze, skojarzonych z przypomnieniem Schillerowskiej, Redutowej inscenizacji *Historii o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka z 1923, innym razem włącza do narracji równie wyczerpujący wykład o historycznych przemianach terenu gry od średniowiecza po Craiga. Trudno oprzeć się wrażeniu, że o każdym zjawisku autor myśli kilkoma językami jednocześnie, przy czym najgłębiej zanurzony

⁹ E. Krasieński, *Przymusowy rezydent Londynu*, op. cit., s. 12.

jest w kulturze polskiej i francuskiej i na ich tle przygląda się kulturze angielskiej, nie stroniąc od porównań. Tom londyński jest dziełem komparatystycznego mistrzostwa, odnajdywania powiązań wątków i wpływów.

Zbiór eseistycznych recenzji Terleckiego mocno osadzony jest w topografii miasta – wędrowkę po nim ułatwiają redaktorzy wydania, zamieszczając mapę ulic i teatralnych siedzib. Ich opis opatruje Terlecki niemal za każdym razem rysiem historycznym, pomyślanym zawsze jako element większej konstelacji, jeden z licznych znaków wielkiej księgi kulturowych kodów Londynu i Wielkiej Brytanii. Pisze tak zarówno o scenkach peryferyjnych, jak i o scenach wiodących – najczęściej o Old Vic,

sięgającej pierwszych dziesiątków XI w. Ów Royal Victoria Theatre na Waterloo Road, w południowo-wschodniej, ubogiej części Londynu, królestwo melodramatu, później Royal Victoria Coffee Hall nosi w nazwie imię królowej, jak tyle lat historii angielskiej i tyle znaków tego miasta: Victoria Embankment, Victoria Bridge, Victoria Tower, Victoria Station, Victoria Monument, Victoria and Albert Museum [s. 55].

Umieszczone na tym topograficzno-kulturowym tle opisy przedstawień łączą się i korespondują ze sobą, dając wrażenie pełnowymiarowego obrazu.

Inscenizacji, reżyserii, aktorstwu, adaptacjom klasyki i realizacjom współczesnego dramatu przygląda się Terlecki, pamiętając nieustannie o dwóch, niezwykle dla niego istotnych, punktach odniesienia. Pierwszym był Edward Gordon Craig, drugim Leon Schiller. Ci dwaj połączeni niegdyś nicią porozumienia (teksty Schillera drukowane w „The Mask” Terlecki znał zapewne na pamięć) wyznaczali w przekonaniu autora londyńskich recenzji kierunek, który wydawał mu się jedynym i zarazem ostatnim słusznym, bo całościowym ujęciem sensu teatru. Ubolewał, że Craig nie jest prorokiem w swojej ojczyźnie, że jego buntownicza energia nie przeniknęła do dość zachowawczego teatru angielskiego. Brakowało mu w nim wiążącej, spójnej idei, wizji ustanawiającej teatr totalny – w rozumieniu craigowskim, schillerowskim, w domyśle też wspaniańskim.

Nie przywoływał Terlecki swych mistrzów zbyt często i bez uzasadnienia. Czynił to jedynie tam, gdzie odnajdywał wspólne sensy, a porównanie z Schillerem stawało się pod jego piórem pochwałą najwyższą. Tak pisał na przykład o Peterze Brooku: „Łączą go z Schillerem pewne pokrewieństwa, świetnie czuje żywą masę ludzką, umie nią operować, plastycznie, ruchowo wyrażać miotające ją uczucia” [s. 99]. Nie generalizował, ale reżyseria i inscenizacja angielska go nie zachwycały, poza wyjątkami dostrzegał w nich głównie interpretację literatury. Najwyżej cenił młodego Brooka, choć i jemu nie szczędził uwag krytycznych. Reżyserskie prace pozostałych, w tym tak uznanych, jak Laurence Olivier, były dla niego raczej dowodem sprawności zawodowej.

Terlecki jawi się jako tradycjonalista zaangażowany w nieustanny wewnętrzny dialog z krytykiem świadomym nowych nurtów, choć nie zawsze je akceptującym. W ślad za Żeleńskim-Boyem, swoim przedwojennym mistrzem, zgodnie z dominującą wtedy praktyką recenzenką, wiele uwagi poświęcał dramatowi. Gdy jednak wydaje się, że analiza tekstu zdominuje bez reszty ten czy inny esej, w stosownym momencie pojawia się dygresja, obszernie omówienie kontekstów historycznych, literackich, inscenizacyjnych, niemal za każdym razem mocno osadzonych na gruncie polskim. Skojarzenia z zapamiętanym teatrem są u Terleckiego nieodparte, niemal automatyczne, nie brakuje zdań zabarwionych nostalgią:

A przecież przez ekran mózgu przesuwają mi się *Dziady*, to *Samuel Zborowski* Słowackiego, to *Nie-Boska komedia*, to *Akropolis*. Myślałem o polskich ludziach teatru: o Leonie Schillerze, o Andrzeju Pronaszce, Wacławie Radulskim, Leopoldzie Kielanowskim, o wielu innych. [...] Właśnie dlatego myślałem: Ach, co by tu zrobił Schiller! [s. 533].

Mimo erudycyjnej znajomości kultury anglosaskiej, z którą przyszło mu obcować, mimo honorów, jakie go spotykały, realnej współpracy, pośród życiowych i bliskich ludzi, czuł się chyba Terlecki kimś z zewnątrz, może nawet obcym, choć nie miał z tego powodu najmniejszych kompleksów. „Nie liczę się do bezkrytycznych anglofilów; jeśli już, należałoby mnie przypisać do partii przeciwnej” – wyznawał [s. 538]. Reprezentował wyrosły z Wielkiej Reformy sposób myślenia o teatrze jako sztuce autonomicznej. Rozczarowywał go teatr angielski „porzucający” Craiga na rzecz odtwórczej reprezentacji literatury. Owszem, tekst sceniczny był dla Terleckiego ważną, ale jedną z wielu składowych spektaklu, jego projektem. „*Lear* jest chyba jedną z najtrudniejszych partytur dramatycznych świata” – pisał – „najbardziej wagnerowskim, najbardziej patetycznym i pasjonalnym, najzuchwalej, najrozrzutniej orkiestrowanym dramatem Szekspira” [s. 58].

Jednocześnie z trudem przychodziła mu akceptacja niektórych form dramaturgii współczesnej. Podsumowuje to Krasiński, zauważając, że Dürrenmatta i Frischa traktował Terlecki jak autorów ponadprzeciętnych, cenił Arthura Millera, ale już Tennessee Williams był dla niego pogrobowcem naturalizmu, którego od Hauptmanna różni tylko technika filmowa, a „wobec [...] Becketta i Geneta zajmie stanowisko niejednoznaczne”¹⁰. W odniesieniu do Geneta określenie to jednak brzmi zbyt łagodnie. Terlecki-tradycjonalista ustawiał jego twórczość w opozycji do bliskich sercu norm moralnych, ale Terlecki ciekaw eksperymentu, zwolennik swobody wypowiedzi – jednocześnie się od tego odżegnywał:

¹⁰ Ibidem, s. 15.

Przyznam się, że dość trudno przychodzi mi pisać o nim [Genecie], nie z powodu świętoszkowatych uprzedzeń, ale z powodu nieufności, jaką wzbudza panująca wokół niego aura [...] Genet jest pisarzem z przypadku i dzięki szczególnym doświadczeniom życia [s. 325–326].

Choć zwykle czytał teksty przez pryzmat biografii autorów, tym razem zaznaczał, że „Konduita moralna pisarza nie musi przesądzać o jego dziele”. Z narracyjnego zapętlenia w ocenie Geneta wyprowadziło go ostatecznie uznanie dla buntowniczej postawy połączone z pochwałą swobody wypowiedzi w wolnym świecie, której brakuje gdzie indziej:

Cokolwiek by się o tym myślało [...] jest to lepsze od totalistycznego reglamentowania kultury, od straszliwego więzienia między Łabą a Oceanem Spokojnym, więzienia, w którym wiszą krzykliwe, urągające dobru smakowi i zdrowemu rozsądkowi portrety bohaterów pozytywnych, którego pilnują funkcjonariusze NKWD i UB [s. 327].

Podobnie jak w tekstach „polskich”, w londyńskich terlecjanach szczególnie miejsce zajmują plastyczne, wielowymiarowe portrety aktorskie i wnikliwe analizy ról teatralnych. Oglądając przez lata setki przedstawień, Terlecki z upodobaniem szkicuje autorskie charakterystyki wybitnych aktorek i aktorów, tworząc swój własny ranking najlepszych. Zaliczał do nich między innymi Dorothy Tutin, Vivien Leigh, Eileen Herlie, Peggy Ashcroft, Edith Evans, Ralpa Richardsona, Paula Scofielda. Był zwolennikiem aktorstwa artystycznie zaangażowanego, autentycznego, energetycznego, w kontrze do chłodnej, mistrzowskiej precyzji. Na przeciwnych biegunach (choć nie zawsze konsekwentnie) ustawiał Johna Gielguda i Laurence’a Oliviera. O pierwszym pisał:

Nie jestem jego wielbicielem jako aktora. [...] Gielgudowi brak jego [Oliviera] żywiołowości i gibkości. Ma głos matowy, „bez metalu” i bez tej głębokiej wibracji duchowej, która rozstrzyga o wielkim aktorstwie. Jest to dość typowy aktor „zewnątrzny”, nie aktor wnętrza [s. 106–107].

Wielopokoleniowa tradycja aktorska rodziny, z której Gielgud pochodził, wydawała się Terleckiemu raczej dziedzicznym obciążeniem prowadzącym do replikacji umiejętności niż środkiem do osiągnięcia indywidualnego, niepowtarzalnego szlif. Niemniej historię rodu przytacza autor z wyraźnym upodobaniem wytrawnego biografą – od przodka po kądzieli Benjamina Terry’ego i jego córki Kate Terry (babki Gielguda), której siostra Ellen, partnerka Henry’ego Irvinga, była matką Craiga, po przodkinię po mieczu – Anielę Aszpergerową. W ocenie aktorstwa Oliviera natomiast nie przeszkadzała Terleckiemu perfekcja warsztatowa, bo dostrzegał w nim ładunek szekspirowskiego, ukrytego szaleństwa. W jednej z najlepszych analiz, roli Leara w Old Vic Theatre z 1947, wymienia zalety tego aktora:

Na kreacji Oliviera zaważyły jeszcze dwie jego fortty. Jedna, to zadziwiająca zdolność noszenia kostiumu, szczególnie postać wizjonerstwa, wewnętrznego widzenia odtwarzanej postaci

w każdym szczególe, w każdym ruchu [...]. Druga siła, to bardzo bogaty rejestr głosowy; pozwolił on Olivierowi odtworzyć tę gigantyczną rolę, w której są wszystkie tony gniewu, rozpaczy, zawodu, współczucia i tkliwości, jak partię operową [s. 59].

Trudno nie dostrzec w tych uwagach wyobrażeń o ideale aktorstwa wyrosłym z polskiego przedwojennego teatru, głównie z Reduty i nurtu monumentalnego, i ze szczególnego statusu słowa poetyckiego w inscenizacjach Schillera, Radulskiego, Horzycy, Osterwy. Wszystkie role, które w tamtym teatrze oglądał, a o których w swoich polskich recenzjach pisał za mało, złożyły się na późniejszy obraz aktorstwa doskonałego, niemal ekwilibrystycznego, bo romantycznego i współczesnego zarazem, „wewnętrznego” i warsztatowo doskonałego. Zawsze jednak chodziło Terleckiemu bardziej o aktora w roli niż o doskonałą rolę. W późnych recenzjach, w których nieco miejsca poświęcał Brechtowi na przemian ze szkołą Stanisławskiego, Bolesławskiego i Strasberga, nie ukrywał, że nie zadowalała go ani jedna, ani druga metoda. Wtedy najdobitniej wyszło na jaw, że najchętniej wybierał w teatrze umiar i rozwiązania pośrednie.

Pisma Terleckiego o teatrach londyńskich publikowane w polskiej prasie emigracyjnej miały dla uchodźczych czytelników walor nie tylko poznawczy. Stanowiły ważny element terapii dla Polaków żyjących z dala od kraju, bo łagodziły poczucie izolacji, pomagały rozumieć anglosaską kulturę i integrować się brytyjskim społeczeństwem. Dawały też poczucie ciągłości – kto spośród emigrantów przed wojną czytywał Terleckiego, mógł czynić to nadal.

Jest jeszcze jedna ujmująca cecha londyńskich terlecjanów. Urzeka subtelne, lekko sarkastyczne, angielskie poczucie ciętego humoru, podszytego lwowsko-warszawskim temperamentem. Cocteau to dla Terleckiego „literacki narkoman” [s. 47], podczas inscenizacji *Cyrana de Bergerac* w Old Vic teatralna machina „porusza się z wdziękiem perszerona okulałego na cztery nogi” [s. 60], źle się dzieje, gdy dyrektorzy teatrów „obsadzają swoje żony, ale jeszcze gorzej, gdy obsadzają samych siebie” [s. 60], a Gielgud w Ameryce wślawił się Hamletem „zrobionym na ładno, na słodko i na wdzięczno” [s. 107]. Te przejawy lekkiego pióra równoważą potężny ładunek merytoryczny tekstów, które polski czytelnik otrzymał w znakomitym, a przy tym benedyktyńskim opracowaniu dwójga redaktorów.

Eseistyczne recenzje Tymona Terleckiego stanowią niemal monograficzne ujęcie dwóch dekad historii powojennego teatru londyńskiego, są całościowym spojrzeniem wybitnego polskiego krytyka na fragment dziejów teatru angielskiego, łącznie z epizodami wybranych występów gościnnych. Jest to zarazem cenny dokument metody krytyki teatralnej wyrosłej na gruncie polskiego teatru międzywojennego, który był jednym z ciekawszych europejskich zjawisk teatralnych tamtej epoki. Wreszcie, niewiele jest chyba równie konsekwentnych wizerunków

angielskiej kultury zarysowanych przez przedstawicieli powojennej intelektualnej emigracji z kręgu środkowoeuropejskiego w Wielkiej Brytanii. Jak słusznie zauważa Edward Krasieński:

Należy żałować, że mądrych i głębokich ocen oraz refleksji teatralnych Terleckiego nie czytali artyści i krytycy angielscy, którym albo stawiał pomniki, albo z nimi polemizował. Marzy mi się wydanie tego zbioru w przekładzie na język angielski i porównanie go z dorobkiem krytyków londyńskich¹¹.

Nie pozostaje nic innego, jak przyłączyć się do tego marzenia.

¹¹ Ibidem, s. 9.