

EWELINA RADION

 <https://orcid.org/0000-0002-4252-3649>

badaczka niezależna

e-mail: eradion@interia.pl

Jana Lechońa głos jak „z rozbitego garnka”

Jan Lechoń's Voice like "a broken pot"

Abstract

The main research objective of this paper is to identify the defining characteristics of Jan Lechoń's voice, which have been shown to include the ability to express emotions and evoke poetic visions. Memories of the author of *The Crimson Poem*, viewed as soundscapes, made it possible to identify the acoustic characteristics of his voice and the perceptual impressions of "ear witnesses" who knew Lechoń as a speaker, storyteller, or reciter. The poet's biography served as the context for this research, as the recorded memories cover all periods of his life: childhood, his youth in Warsaw, his time in Paris, and his emigration to the United States. Another important research perspective was the interwar radio aesthetic, as well as the principles of Zenon Kosidowski and Witold Hulewicz, which show affinities with the principles of pure poetry. In Lechoń's poetry, the hallmarks of pure poetry were metaphysical and epistemological reflections aimed at finding spiritual harmony. In his oratory, Lechoń achieved these goals through the creative power of his voice, which captivated his listeners and led them to discover the order of the world.

voice; pfonosphere; biography; radio aesthetics; pure poetry; Jan Lechoń



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-10-21 | Revised: 2025-12-31 | Accepted: 2026-01-03

Wprowadzenie

Badania nad dźwiękowością w twórczości Jana Lechonia najpierw wiązały się z interdyscyplinarnymi studiami nad „muzycznością”, rozumianą jako pewien nieokreślony bliżej związek między literaturą a muzyką, objawiający się na trzech poziomach tekstowych¹. Badacze pisarstwa Lechonia zajmowali się „muzycznością” będącą sposobem prezentowania wybranych aspektów dzieła muzycznego oraz „muzycznością” objawiającą się w literackich interpretacjach form muzycznych, jednak nie rezygnowali także z namysłu nad „muzycznością”, odnoszącą się do prozodii i sfery instrumentacji dźwiękowej². Perspektywa badawcza twórczości Lechonia poszerzyła się, gdy antropologia dźwięku otworzyła się na przestrzeń refleksji literaturoznawczej i komparatystycznej³. Wówczas zainteresowano się audiosferą, percepcją słyszenia czy dźwiękową epistemologią utrwalonymi w poezji autora *Karmazynowego poematu*⁴. Wcześniej zaś podjęto problematykę głosu w kontekście badań nad publicystyką radiową Lechonia, który w latach 50. XX wieku nawiązał współpracę z Polską Sekcją Radia Wolna Europa — kierowaną przez Lesława Bodeńskiego, a później Stanisława Strzetelskiego — i z Rozgłośnią Polską prowadzoną przez Jana Nowaka-Jeziorańskiego w Monachium (Tatarowski 2005: 24–25)⁵.

Prezentowane rozważania nad głosem Lechonia wiążą się z badaniami fonosfery, czyli tej części środowiska dźwiękowego, która wynika z „ekspresji głosowej człowieka (dźwięków słów, odgłosów śmiechu, kaszlu, niewerbalnych okrzyków, westchnień)” (Misiak 2009: 34). W aktualnych realiach kulturowych, chociażby ze względu na dynamicznie rozwijającą się dystrybucję dźwięków bądź łatwość w dostępie do nagrań audialnych i audiowizualnych, głos coraz częściej pojawia się w autorskich realizacjach, audiobookach czy słuchowiskach radiowych, a tym samym ujawnia dzisiejszemu od-

¹ Korzystam z terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. 2001: 53–67).

² Zob. m.in. Smaszcz 1981; Chylińska 1983; Jasiński 1988; Skarbowski 1995; Balbus 1996; Ostasz 2001; Wiśniewski 2001; Utracka 2002; Chyła-Szypułowa 2007; Pochel 2012; Kotliński 2015; Puchalska 2017; Radion 2022.

³ Zob. Hejmej 2015; Regiewicz 2017, 2020a, 2020b; Piaskowski 2020.

⁴ Zob. Radion 2017, 2019a, 2019b, 2025; Piaskowski 2019a, 2019b.

⁵ Por. Biernat 1992, 1994; Kowalski 1996; Dorosz 2013b.

biorcy na nowo swoją rangę (por. Hejmej, Kucia-Kuśmierska, Ciemiera 2024: 5–6). Jednak w niniejszym szkicu głównym celem badawczym staje się rekonstrukcja głosu prowadzona nie na podstawie nagrań, lecz tekstów, a dokładniej — wspomnień o Lechoni, które wywołują z przeszłości zarówno obrazy, jak i dźwięki, a przede wszystkim wrażenia odbiorcze związane z głosem poety. Z jego odczytami, prelekcjami, mowami, recytacjami, dyskusjami, a nawet towarzyszącymi im żartami czy śmiechem.

Rezygnacja z eksploracji archiwów radiowych wynika z faktu, że właściwości akustyczne głosu Lechonia, które można zbadać, wykorzystując techniczne metody⁶, nie ujawniają wrażenia, jakie poeta robił na słuchaczach. Pomimo że omawiane wspomnienia — tak jak opisy pejzaży dźwiękowych — są niedoskonałe i nie tak rzetelne jak nagrania fonograficzne, to zawierają dane o reakcjach słuchaczy przepuszczone przez filtr osobistego doświadczenia, zapamiętania, rozpoznania i kwalifikacji (por. Losiak 2010: 224). Tym samym przybliżają do tajemnicy głosu Lechonia, która zdaje się skrywać gdzieś poza akustycznym wymiarem samego głosu⁷.

Wspomnienia o Lechoni traktuję jak opisy pejzaży dźwiękowych, a autorów tych tekstów jako „świadków nauszyh” (por. Losiak 2010: 225) dziejących się zdarzeń. W ten sposób staje się możliwe poszukiwanie cech kategoryalnych, decydujących o intrygującej osobowości Lechonia i niepowtarzalności jego głosu (dynamicznej siły ujawniającej się w mowie i odgłosach paralingwistycznych). Poza tym, co również istotne, badane przeze mnie teksty (w przeciwieństwie do materiałów audio) obejmują swoim zakresem czasowym całe życie poety — od dzieciństwa, przez warszawską młodość, okres paryski, czas wojny, aż do emigracji — i pozwalają osadzić rozważania o głosie również w perspektywie biograficzno-historycznej.

Ze względu na to, że Lechoń debiutował jako mówca w czasie nasilonego zainteresowania problematyką głosu i rozwoju polskiej sztuki radiowej, istotnym kontekstem badań — oprócz propozycji wypływających ze studiów nad dźwiękiem — stają się również międzywojenne ustalenia teoretyczne Zenona Kosidowskiego, redaktora i dyrektora poznańskiej rozgłośni Polskiego Radia, a od 1937 roku wicedyrektora Polskiego Radia w Warszawie, oraz Witolda Hulewicza, związanego z ośrodkami w Wilnie i Warszawie.

Mówca

Leszek Serafinowicz — okrzyknięty cudownym dzieckiem, mającym, według matki, Marii Serafinowiczowej, stać się „drugim Słowackim” (Kisielowa 2001: 30) — już jako kilkulatek z wielką pasją przygotowywał się do roli legendarnego Lecha, aby w domowym przedstawieniu poszukiwać „ze swą drużyną miejsca na założenie osady” (*Wspomnienia...* 2006: 11). Według wspomnień Zygmunta, brata poety, Leszek jako jedyny

⁶ Interesującym problemem badawczym pozostaje więc obiektywna analiza głosu Lechonia, czyli jego aspekt fizyczny, utrwalony za pomocą nośnika fonograficznego. Analizę jakościową głosu można przeprowadzić z wykorzystaniem narzędzi technicznych, pozwalających na badanie akustycznych właściwości głosu i analizę emocji, których nośnikiem jest głos (por. Juslin, Scherer 2005). Rolę pomocniczą mogą pełnić także metody badania głosu stworzone przez laryngologów (por. Pruszewicz, Obrębowski, Wiskirska-Woźnica, Wojnowski 2004; Olszewski, Nowosielska-Grygiel 2017).

⁷ Należy przy tym pamiętać, że nawet akustycy korzystają z określeń wyrazowych, wskazując jakościowe cechy barw dźwięku. Por. metodę semantycznego opisu barwy dźwięku i metodę dyferencjału semantycznego (zob. Ozimek 2002).

z rodzeństwa nie nudził się zaproponowaną przez rodzicielkę zabawą w teatr. Z entuzjazmem wczuwał się w rolę władcy i „drżącym z przejęcia głosem oznajmiał swą decyzję” (*Wspomnienia...* 2006: 11). Kilka lat później z podobnym zaangażowaniem, w czasie rodzinnych wyjazdów do Ojcowa, zastępował pustelnika oprowadzającego wycieczkowiczów po pustelni błogosławionej Salomei. Wtedy bardzo chętnie popisywał się wiedzą, czym zyskiwał aprobatę słuchaczy, którzy „zawsze byli zachwyceni i nim, i jego objaśnieniami” (*Wspomnienia...* 2006: 8). Z równym powodzeniem skupiał na sobie uwagę w szkole, gdy recytował *Krzyżyk z Olszynki* Or-Ota, czyli swój, jak to nazwał, „szlagier deklamacyjny” (Lechoń 1999: 130).

Leszek od najmłodszych lat wykazywał się charyzmą i umiejętnością czarowania głosem. Stąd też zanim jeszcze zaistniał w warszawskim świecie artystycznym jako autor *Karmazynowego poematu* (1920), zasłynął jako mówca. W 1916 roku zrobił furorę mową wygłoszoną w wielkiej sali Filharmonii Warszawskiej w imieniu młodzieży akademickiej z okazji śmierci Henryka Sienkiewicza. I chociaż przemawiał ostatni — jak odnotował Tadeusz Katelbach: „po prezydencie miasta Zdzisławie Lubomirskim, Janie Lorentowiczu (który wszedłszy na podium zaniemówił i bez słowa je opuścił), po obdarzonym tubalnym głosem historyku — Arturze Śliwińskim” (*Wspomnienia...* 2006: 35) — to „sala łowiła każde jego słowo” (*Wspomnienia...* 2006: 35). Toteż, gdy „zakończył, zerwała się burza oklasków” (*Wspomnienia...* 2006: 35). Według Mieczysława Grydzewskiego, Lechoń przykuł wtedy uwagę odbiorców „zarówno oryginalnością sądu, odbijającą od normalnych banałów pośmiertnych, jak i formą wypowiedzenia” (*Wspomnienia...* 2006: 39). Innym razem dał się poznać warszawskiej publiczności jako autor laudacji wygłoszonej podczas pogrzebu rektora Józefa Brudzińskiego (1917), w której „była prostota godna Słowackiego i był patos godny wołania księdza Kamińskiego nad trumną Wołodyjowskiego” (*Wspomnienia...* 2006: 39)⁸. Już wtedy Lechoń był mistrzem w budowaniu nastroju, nasycającym wypowiedzi wyrazistą uczuciowością.

Plotkarz

Poeta w okresie swojej młodości nie stronił od wyrazistej ekspresji głosowej, zróżnicowanej intonacji i dźwięków, podkreślających wyrażane przez niego uczucia, także prowadzące do szyderstwa lub kpiny. Używane przez niego dźwięki paralingwistyczne — odnotowane we wspomnieniach: westchnienia, pomruki, gwizdy, śmiechy, syki, chrząkania — stały się jego znakiem rozpoznawczym. Według Adama Jarosińskiego, poeta „nie umiał odmówić sobie jakiegoś udanego żartu tylko dlatego, by nie sprawić komuś przykrości. Uprawiał żarty i kawały po prostu bezinteresownie jako »sztukę dla sztuki«” (*Wspomnienia...* 2006: 23). Toteż w okresie międzywojnia trafił do słynnej łoży szyderców w kawiarni literackiej, „gdzie rezydował znakomity, najpopularniejszy Franio Fiszer w otoczeniu [...] Słonimskiego i niezapomnianego Wieniawy” (Zaruba 2007: 249).

⁸ Wystąpienia indywidualne Jana Lechonia, Juliana Tuwima, Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego — jeszcze niesfunkcjonalizowane zespołowo — zalicza się do pierwszej fazy istnienia grupy Skamander (zob. Stradecki 1977: 105).

Najgorętsze dyskusje odbywały się na półpięterku we wtorki wieczorem z okazji łamania kolejnych numerów „Wiadomości Literackich”. Wczytywano się z uwagą w eseje Boya, dyskutowano kronikę tygodniową Słonimskiego, recenzje książek oraz sztuk, studiowano listy z zagranicy, przeglądano zawartość *Camery obscura*, czyli zbioru wszelkich „głupot” i dowcipów wybranych z polskiej prasy. Stałym rytuałem kawiarnianym, całkowicie naturalnym w środowisku poetów, było czytanie przyjaciółom nowo powstałych wierszy czy fragmentów prozy. Dzielenie się opiniami, korzystanie z sugestii oraz koleżeńskich porad. To także, jak można przypuszczać, w znacznym stopniu przyczyniło się do utrwalenia odrębności, podtrzymywania więzi grupowych.

(Sadkowska-Mokkas 2016: 142–143)

Istotną częścią fonosfery towarzyszącej spotkaniom przy skamandryckim stoliku był — jak posumowała Lidia Sadkowska-Mokkas, autorka książki obrazującej związek skamandrytów z Warszawą — beztroski śmiech: „kawały i dowcipy stawały się dla poetów tak samo ważne jak kolejne wiersze” (Sadkowska-Mokkas 2016: 144). Natomiast według Ireny Krzywickiej, przyjaciółki skamandrytów, nad ogólną kawiarnianą wrzawą górowały Lechoniowe „pokrzykiwania i głośne wybuchy śmiechu” (Krzywicka 1996: 199). Śmiech zdawał się jego dźwiękową sygnaturą, gdyż, co zaznaczył Kajetan Morawski: „Leszek śmiał się często, prawdę powiedziawszy rżał jak koń” (*Wspomnienia...* 2006: 96), a swoim śmiechem, co odnotował Józef Wittlin, wywoływał skrajne emocje, „czarował, rozbierał i drażnił” (*Wspomnienia...* 2006: 177). I chociaż mogło się wydawać, że jego pasja satyryczna wyżywała się co tydzień na łamach „Cyrulika Warszawskiego”, to jego prawdziwy dowcip, jak ocenił Juliusz Sakowski: „piął się, pieniał w każdej najbliższej rozmowie, z nieprzebraną rozrzutnością; łączył się z nim [...] jego śmiech, jedyny w swoim rodzaju i nie do podrobienia” (*Wspomnienia...* 2006: 105). Według Edwarda Krasińskiego, Lechoń był:

[...] niewyczerpany w anegdotach, złośliwostkach, opowiastkach, plotkach, improwizujący piosenki, dowcipy, skecze, biegający od kawiarni do kawiarni, zapraszany i królujący na przyjacielskich spotkaniach, bawipanek i bawidamek, długi, rozwiany, niespokojny, ale zawsze nienagannie ubrany, ostrzyżony, wyprasowany, błyszczący, krzykliwy, duszący się własnym chichotem w potoku słów.

(Krasiński 1984: 129)

Osobistą przestrzeń dźwiękową Lechonia wypełniał kawiarniany szum; dzień mijał mu, według Sakowskiego, „wśród rozgwaru, plotek, rozmów o wszystkim i niczym, kaskad jego śmiechu i oszałamiających rac dowcipu” (*Wspomnienia...* 2006: 108). Wierzyński u nikogo nie wyczuwał „takiego głodu ekscytacji, ruchu, świata. [Lechoń — E.R.] każdemu miał coś do powiedzenia, wszystkich potrafił rozśmieszyć” (*Wspomnienia...* 2006: 47). Również Jarosiński podkreślał, że poeta był niezrównanym interlokutorem, dlatego też:

[...] nikt nie mógł się mierzyć z Leszkiem, który w szermierce słownej był nie do pokonania. Niesłuchanie bystry i cięty, reagował tak szybko i celnie, że szkoda było gadać, aby się z nim równać. Stać go było na subtelny dowcip, ale nie gardził kawałem dosadnym. Umiał tak błyskotliwie zmieniać temat, wtrącać dygresje, paradoks. Lubił plotki, zwłaszcza ze świata aktorskiego. Był ciekawy życia. Chciał wszystkich znać i wszystko wiedzieć, i to na gorąco. Miał typowe usposobienie polemisty, dziennikarza, reportera, żyjącego aktualnością. Aż dziw bierze, kiedy i jak mógł się skupić, zdobyć na refleksję, bez której — jak sądzę — nie ma mowy o twórczości poetyckiej.

(*Wspomnienia...* 2006: 23)

Kiedy dowiedziano się o jego planach opuszczenia stolicy, gdy — jak to ujął Ferdynand Goetzl — „ów pierwszy szermierz »Picadora«, ów romantyczny marzyciel ze Starówki, ów czaruś ożywiający błyskotliwym dowcipem salony i kawiarnie warszawskie” (*Wspomnienia...* 2006: 92) postanowił przyjąć posadę radcy w polskiej ambasadzie w Paryżu, uznano to za swoisty koniec. Dla Lechonia był to jednak nowy początek. Niedługo po objęciu stanowiska dyplomatycznego we Francji, jak odnotował Jerzy Zaruba, poeta:

[...] postawił sobie za punkt honoru, aby i tu poznawano jego obecność w teatrze po niezmiennie charakterystycznym, głośnym i nieco histerycznym śmiechu, jakim witał w teatrach warszawskich dowcipy, które mu się podobały na scenie lub żarty powiedziane (najczęściej przez niego samego) w antrakcie. Po pewnym czasie — zdaje się — postawił na swoim: jego głośny śmiech znano i w „Comédie Française” i w „Ambigu”.

(Zaruba 2007: 249)

Poczucie humoru nie opuszczało poety nawet w dramatycznych okolicznościach. Według Mieczysława Lepeckiego, gdy Lechoń dowiedział się — po pospiesznym wyjeździe z zaatakowanego przez Niemcy Paryża i przedostaniu się do Lizbony — że autorowi *Rzeczy czarnoleskiej* udało się po wielu zabiegach otrzymać brazylijską wizę:

[...] zataił przed Tuwimami, że jemu również udało się pokonać trudności wyjazdowe z Portugalii i że miał w kieszeni bilet na ten sam okręt, co oni. Zmarłwieni mającą nastąpić rozłąką Tuwimowie urządzili dla niego w przeddzień wyjazdu kolację pożegnalną; pod koniec wieczoru Lechoń wstał i śmiejąc się po swojemu, na cały głos, oznajmił o przygotowanej niespodziance.

(Lepecki 1963: 207)

Emigracyjne życie kawiarniane nie tylko Lechoniowi dawało energię niezbędną do życia, również inni artyści — Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Rafał Malczewski — chronili się przed grozą świata w zgłętku kawiarni. Kiedy przebywali we francuskiej „Regence”, portugalskiej „Cafe Lisboa” czy argentyńskiej „Cafe O’Key”, zdawali się ulegać złudzeniu, że wciąż „są u siebie, na ulicy Mazowieckiej” (Lepecki 1963: 207). Również Wittlin zauważył, że nieustający śmiech Lechonia wypełniał „salony ambasad, gabinety ministrów, huczał w restauracjach, w kawiarniach, w łóżach i za kulisami teatrów i teatrzyków, odzywał się na salach odczytowych, na wernisażach, wśród przyjaciół i nieprzyjaciół”, a nawet rozbrzmiewał „na wszystkich smutnych i nie tak bardzo smutnych postojach naszego wygnania i nieraz nam to wygnanie umilał” (*Wspomnienia...* 2006: 185).

Rozmawiacz

Wesołość Lechonia, a co za tym idzie, jego ekspresja foniczna, która zdawała się nigdy nie wyczerpywać⁹, tak naprawdę pełniła rolę kamuflażu¹⁰. Śmiech, a także nadmierne, niemal teatralne pogoda ducha okazywały się maską zasłaniającą jego prawdziwą kondycję psychiczną i trapiącą go przez całe życie psychastenię. Poeta nawet w okresach gorszego samopoczucia, co wyjawiał Zygmunt Serafinowicz, nie przestawał „śmiać się, dowcipkować, co bardzo dezorientowało przyjaciół, którzy w rezultacie nie wiedzieli, czy Leszek jest rzeczywiście chory, czy tylko »zawraca głowę«” (*Wspomnienia...* 2006: 14). Wszechobecny, głośny śmiech Lechonia, „którym wszystkich dookoła potrafił zarażać”, tak naprawdę, jak odnotował Artur Hutnikiewicz: „był tylko przywdziewaną świadomie maską i osłoną, za którą krył się człowiek wewnętrznie samotny i uwikłany w płatanie bolesnych kompleksów” (Hutnikiewicz 1960: 250). Dlatego nieraz w toku najbardziej ożywionej towarzyskiej rozmowy, co zaświadczał także Wittlin, poeta nagle milkł, „przestawał się śmiać, posępniał, boleśnie zacinął usta i był już o tysiąc mil oddalony od człowieka, przy którym stał. Jakiś wewnętrzny żandarm przywoływał go do śmiertelnej powagi” (*Wspomnienia...* 2006: 185).

Porywające mowy, poruszające deklamacje, wir gorących dyskusji stawały się dla poety schronieniem, do którego uciekał przed ogarniającym go przygnębieniem. Intensywne życie towarzyskie zapewniało mu upragnioną i szybką akceptację (por. Matuszewski 1987: 227). Kiedy mówił, zdawał się sycić swoją próżność i utwierdzać w przekonaniu, że potrafi zapanować nad swoimi myślami i być dalej człowiekiem twórczym. Stąd też można było odnieść wrażenie, że w jego poezji, jak odnotował Iwaszkiewicz, „zawarła się mniej wartościowa czy może mniej osobliwa część jego istoty”, a prawdziwym mistrzem był w życiu, a raczej w mówieniu o tym „życiu i wszelkich jego przejawach. Lechoń był najlepszym »rozmawiaczem«, jakiego znałem, rozmawiaczem na wielką, wszechświatową miarę [...]” (*Wspomnienia...* 2006: 51). Ten ogromny wysiłek energetyczny, który wynikał z chęci nieustannego sprawdzania się w wartkim prądzie życia, był źródłem dramatu najmłodszego ze skamandrytów. Według autora *Brzeziny*, Lechoń:

⁹ Por. Lechoniową twórczość kabaretową — *Królewsko-polski kabaret, Cyrulik, Szopki warszawskie* — będącą, jak to ujął Kajetan Morawski, odwetem, samoobroną „przed towarzyszącą mu wszędzie Tragiczną Muzą” (*Wspomnienia...* 2006: 96).

¹⁰ Por. m.in. Strzyżewski 1994; Czarnecka 2013; Nowak 2019; Urbańska 2022.

[...] wygadywał całą swą treść wewnętrzną, wylewał ją w niekończących się nocnych rozmowach, gdzie inteligencja jego [...] błyskała tysiącem fajerwerków, porównań, skojarzeń, dowcipów — a dla twórczości pozostawało w nim już mało. Pisał niewiele — po pierwszym wybuchu „karmazynu” — raczej już nikłe wierszyki, w których drzemie dużo jeszcze głębokiej liryki, ale jest i mnóstwo teatralnego sztafażu, i pseudoromantycznej dekoracji.

(*Wspomnienia...* 2006: 61)

Także Sakowski uważał, że Lechoń „w długich rozmowach, których nie szczędził, trwonił z uszczerbkiem czasu i szkodą dla swej pracy, dary myśli i serca, błyski i iskry — z których powstają wiersze” (*Pamięci...* 1958: 5). Również poeta zdawał sobie sprawę, że jego twórczość cierpi na prężnej działalności organizacyjnej w polskim PEN-Clubie, Związku Zawodowym Literatów Polskich, pracy w redakcji „Cyrułika Warszawskiego” i „Pamiętnika Warszawskiego”. Wypełnianie obowiązków dyplomatycznych w Paryżu, liczne wyjazdy z odczytami dla amerykańskiej Polonii do Rio de Janeiro, Detroit, Bostonu, Montrealu, Ottawy czy praca w rozgłośniach radiowych także wymagały od Lechonia wysiłku. Stąd też często skarżył się na zmęczenie, wynikające z ciągłej aktywności — również fonicznej:

Cały dzień rozmowy. Jest to oczywiście wydatek energetyczny, nad którym trzeba panować — bo później siada się do pisania ze zmęczeniem i czczością.

(Lechoń, 1992a: 32)

Dziś dzień zmarnowany. Wyjazd na weekend z wmawianiem sobie, że trzeba te stosunki podtrzymać [...]. Na tym zeszyły mi lata — ale teraz już wiem, że to najgorsza strata czasu, którego już nie mam. W rezultacie: gadanie Bóg wie o czym i Bóg wie jak, ciężkie jedzenie i cocktail — wszystko, co mi szkodzi.

(Lechoń, 1992a: 38)

Recytator

Grupa Skamander, operująca w ramach swojej komunikacji literackiej wypowiedziami publicznymi, przekazywanymi ustnie w formie bezpośrednich wystąpień, zdawała się dla Lechonia wymarzoną formacją artystyczną. Faktem jest, że ten obeznany ze sceną artysta na wieczorach skamandryckich święcił największe triumfy, chociaż wszyscy poeci występujący w kawiarni „Pod Pikadorem”, jak zauważyła autorka *Wyznań gorszyścieli*, recytowali „niekonwencjonalnie” (Krzywicka 1996: 104). To Lechoń jednak, deklamując swój znakomity wiersz *Mochnacki* w listopadzie 1918 roku, zrobił niezwykle wrażenie na słuchaczach, którzy widzieli w nim romantycznego artystę podobnego do bohatera recytowanego wiersza. Był błąd — jak „trup błąd” (Lechoń 1994: 36) — i tak jak *Mochnacki* grający na klawikordzie bez reszty oddawał się sztuce. Atmosferę tego wieczoru inaugurującego kawiarnię artystyczną „Pod Picadorem” wspominało wielu uczestników tamtych zdarzeń — Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Józef Iwaszkiewicz, Juliusz Sakowski, Julian Tuwim:

Tej nocy zapuściliśmy pierwsze korzenie w ziemię słuchaczy, aby wyrosnąć z czasem w drzewo współczesnej poezji. [...] Tego wieczora Lechoń czytał *Moch-nackiego*. Ten blady, wysoki młodzieniec, w mocno podniszczonym ubranku zakietowym, wygłaszający wzruszonym głosem swój wiersz w natłoczonej kawiarni — to jeden z najpiękniejszych widoków, jakie oglądałem w życiu.

(Słonimski 1926: 2)

Wyszedł chudy, blady Lechoń, osiemnastoletni młodzik, trzymał kartkę papieru w nieprawdopodobnie trzęsących się rękach, poprawił krzywe binokle i nie ukrywając swojego wzruszenia skandował wiersze, które niedługo potem potoczyły się po całej Polsce.

(*Wspomnienia*... 2006: 45–46)

Ale kiedy blady poeta w swoim dziwacznym obraniu stawał na małym podium w położonej przy najruchliwszej ulicy Warszawy kawiarni i blednąc jeszcze bardziej, i trzęsącymi się ze wzruszenia rękami ściskając niepotrzebny rękopis, zapominało się o „paseizmie” tych wierszy. Porywał i nas, poetów, nie mówiąc już o „młodszej młodzieży” [...].

(*Wspomnienia*... 2006: 56)

Najmłodszy z nich, Jan Lechoń, z kartką w drżącej dłoni, zduszonym od wzruszenia, przejętym półgłosem nieporównanie skandował swe karmazynowe strofy [...]. A gdy padały z estrady słowa *Moch-nackiego*, po sali nieodmiennie szedł dreszcz, ten sam dreszcz, który towarzyszył muzyce wygnańca z wizji Lechonia.

(*Wspomnienia*... 2006: 102)

Kiedy drżący i blady skończył czytać *Moch-nackiego* zerwała się pierwsza w Polsce burza oklasków na cześć poezji. Poczuli ludzie, że się tu bania z poezją rozbiła, i że pójdą po niej „dymy po całej literaturze”.

(Tuwim 1926: 2)

Lechoń w czasie swoich wystąpień nie używał wizualnych środków przekazu, wyrazistej mimiki czy zamaszystej gestykulacji. Używał jedynie, co odnotował Baliński, „specyficznego gestu ramienia i ręki, uwiecznionego w portrecie Romana Kramsztyka [1919]” (*Pamięci*... 1958: 60). Poeta nie próbował oddziaływać na słuchaczy w jakiś wyszukany sposób. Wrażenie na odbiorcach robiła jego naturalność; fizjonomia, blada twarz, szczupła sylwetka, drżące ręce, które współgrały z somatycznym wymiarem głosu. Sposób, w jaki Lechoń oddziaływał na słuchaczy, można wyrazić słowami francuskiego psychologa Michela Poizata, który zauważył, że „głos wychodzi z ciała, aby dotknąć inne ciało” (M. Poizata, cyt. za: Hejmej 2024: 59; wyróż. oryg.).

Uwadze odbiorców nie uszła także moc Lechoniowego głosu, która zdolna była oddziaływać także na samego mówcę. Kiedy poeta deklamował wiersze, zmieniał się niczym pod wpływem formuł magicznych. Wówczas, jak odnotował Katelbach, „z chudego młodzieńca wysokiego wzrostu, z nieodłącznymi binoklami na nieco przydługim

nosie” (*Wspomnienia...* 2006: 34) stawał się kimś niezwykłym. Ten proces przemiany zauważył także Iwaszkiewicz, według którego Lechoń, gdy mówił, odsłaniał:

[...] niewidoczne, na co dzień dla otoczenia, pokłady swojej szlachetności, stawał się piękny. A przecież znana była jego szpetota, powiększana jeszcze w początkowej epoce naszej znajomości przez dziwaczny i zaniedbany ubiór. Ojciec Lechonia był drobnym urzędnikiem, matka nauczycielką, żyli w bardzo trudnych warunkach materialnych. Na początku epoki „Picadora” Lechoń został posiadaczem jedyne go stroju: czarnego żakietu (jaskółki) i szarych sztuczkowych spodni, znoszonych i wypchniętych na kolanach do ostatnich granic możliwości. [...] W momentach mówienia wierszy wszystko to się przeobrażało — i strój, i twarz, całość nabierała zupełnie innego charakteru [...].

Toteż do moich najgłębszych przeżyć poetyckich na zawsze należeć będzie wspomnienie tych momentów, kiedy „Leszek mówił wiersze”. [...] [Kiedy recytował — E.R.] stawał się innym człowiekiem, prawdziwym człowiekiem i dopiero w takich chwilach miało się wrażenie, że się chwyta istotę jego charakteru, treść jego „bytu”.

(*Wspomnienia...* 2006: 59–60)

Lechoń również poza sceną chętnie deklamował z pamięci obszerne fragmenty wierszy. Potrafił recytować, jak zanotował Wierzyński: „wszystkich, począwszy od poetów XVII wieku i od Mickiewicza, a kończąc na Gomulickim, Or-Ocie, Staffie, Tuwimie, Słonimskim i Przysieckim” (*Wspomnienia...* 2006: 47). Według Iwaszkiewicza:

[...] trwało to całymi godzinami, całymi nocami. W najrozmaitszych okazjach, w najdziwniejszych miejscach. Przy stoliku w „Ziemiańskiej”, na kanapce w „Astorii” podczas kolacji, chodząc Nowym Światem, placem Trzech Krzyży, Alejami w noc letnią aż do białego światu, odprowadzając kolegów od bramy do bramy w czas listopadowej szarugi, z sylwetą Giewontu na horyzoncie, w Paryżu na ławce przy bulwarze St-Germain, wszędzie tak samo, z jednakowym zapałem. Kochanowski, Trembecki, Mickiewicz, Słowacki, Norwid — bez końca całymi godzinami. I jakkolwiek miałem żale do Leszka, jakkolwiek twierdziłem, że go „nie lubię”, jak mnie złościł i niecierpliwił — w takich momentach skończyłbym za nim do piekła... „Jeszcze, Leszek, jeszcze” — mówiło się, gdy kończył jeden wiersz, a on zaczynał inny, zupełnie z innej dzielnicy, po Norwidzie Staff, po Wyspiańskim Słonimski. Umiał na pamięć wszystkie swoje wiersze i prawie wszystkie nasze.

(*Wspomnienia...* 2006: 59–60)

Również Artur Rubinstein z sentymentem wspominał chwile, w których Leszek odczytywał „swoje wiersze lub gdy przypominał sobie i nam całe partie jednakowo przez nas uwielbianego *Pana Tadeusza*. Mówił je przecudownie — jak to tylko on potrafił” (*Wspomnienia...* 2006: 188).

Autor sugestywnych wizji

Lechoń, gdy mówił, sprawiał wrażenie jakby dzielił się swoimi najbardziej osobistymi wyznaniem. Swoje wzruszenie wyrażał, co podkreślił Sakowski, „zduszonym od wzruszenia, przejętym półgłosem” (*Wspomnienia...* 2006: 102) lub próbując tłumić „spazm wzruszenia” (*Wspomnienia...* 2006: 105). Kiedy wygłaszał wykłady paryskie, barwa jego głosu — określana przez Balińskiego jako „stłumiona”, „chrypliwa” (*Pamięci...* 1958: 60) — zdawała się w sposób najbardziej adekwatny korespondować z nastrojami wojennymi, ze zdarzeniami „owej tragicznej zimy 1940” (*Pamięci...* 1958: 60). Maniera przetapiania uczuć w dźwięki zapewniała Lechoniowi zachwyt słuchaczy, którzy twierdzili, jak to określił Wierzyński, że „mówił olśniewająco” (*Wspomnienia...* 2006: 47), albo, jak odnotowywano w amerykańskich relacjach prasowych, że „swoim słowem emocjonalnym przepalał świat” (S. Napierski, cyt. za: Dorosz 2013a: 169–170). Lechoń jeździł z odczytami do Rio de Janeiro, Detroit, Bostonu, Montrealu, Ottawy (por. Krasiński 1984: 128) i nie tylko wywoływał wzruszenie, ale również krzepił i wzmacniał narodowego ducha. Dlatego to zazwyczaj on składał Polakom za pośrednictwem radia życzenia bożonarodzeniowe, które co roku wygłaszał w ramach „Głosu Wolnych Pisarzy” (por. Tatarowski 1997: 76–79; Owsikowska 2014: 59–66).

Lechoń czarował publiczność siłą własnych emocji, ale także potrafił, co zauważył Sakowski, „narzucać swoje sądy, upodobania, a nawet kaprysy” (*Wspomnienia...* 2006: 103) oraz, co wskazał Wittlin, zachwyt „dla cudzych wierszy” (*Wspomnienia...* 2006: 83). Również, kiedy wygłaszał wykłady o literaturze, bez trudu trafiał do serc słuchaczy, ceniących go — jak zanotowano po jednym z amerykańskich spotkań — za celność stwierdzeń, świeżość wypowiedzi, które zawsze zmierzały „ku duchowi” i syntezie złożonej „z niezliczonych milionów słów i tysięcy tomów, i dziesiątków arcydzieł, i w blasku geniuszu wydobytej” (autor anonimowy, cyt. za: Dorosz 2013a: 200). Lechoń swoje przemyślenia układał — jak zauważył Kosidowski, podziwiając jego emigracyjne mowy — „w jednolitą sugestywną wizję artystyczną, w ład ideowy, pełen przekonującej prawdy” (Z. Kosidowski, cyt. za: Dorosz 2013a: 201). Słuchacze byli pewni, że nigdy nie uderzał w fałszywe struny. Kiedy mówił o polskim męczeństwie, mieli wrażenie, jak relacjonowała polonijna prasa, że „jakiś Anioł Cierpienia przeleciał ponad salą” (R. Ordyński, cyt. za: Dorosz 2013a: 200), a następnie wierzyli, że „skrzydła innego, Anioła Zbawiciela, dodają [im] otuchy na niedaleką przyszłość” (R. Ordyński, cyt. za: Dorosz 2013a: 200).

Lechoń pierwsze kroki jako mówca stawiał w okresie rozwijającej się w Polsce sztuki radiowej, kiedy Kosidowski widział w kreacji słownej szansę poszukiwania „tajemnicy duszy dźwiękowej świata” (Laskowicz 1977: 163), którą należy odkrywać, zbliżając się do wartości bliskich również ekspresjonizmowi, łączącemu „w sobie tradycje symbolizmu, jego pragnienia dotarcia do »istoty rzeczy«, do tego, co w rzeczywistości i w człowieku tajemnicze” (Laskowicz 1977: 163). Natomiast Hulewicz traktował nowe medium jako szansę, aby człowiek XX wieku, który „cierpi na przerost zmysłu wzroku,

a na zanik zmysłu słuchu” (Hulewicz 1935b: 18), poszerzył swoje możliwości odbiorcze. Powołując się na ustalenia Kosidowskiego, zaliczał do najważniejszych cech mowy siłę asocjacyjną głosu, czyli zdolność oddziaływania na wyobraźnię słuchaczy, oraz zdolność emocjonalną głosu, czyli umiejętność ewokowania uczuć (zob. Hulewicz 1935a: 6). Tak więc można odnieść wrażenie, że nawiązywał do Brémondowskiej idei poezji czystej, twierdząc, że urok sztuki „polega właśnie na tym, że chaos życia ujmuje w jasne, harmonijne, skoordynowane linie” (Hulewicz 1935a: 6). Natomiast Lechoń podobne zadania stawiał przed poezją, która w swej najdoskonalszej formie powinna wznosić się „do wyżyn, a których wszystkie sprzeczności stapiają się w harmonię, wszystkie zarówno cnoty i ułomności stapiają się w niezbędną, niepowtarzalną jedność” (Lechoń 1993b: 11).

Kosidowski cenił Lechonia, ale i Lechoniowi mogły wydawać się bliskie założenia estetyki radiowej dwudziestolecia, zajmującej się teorią słowa i jej bliskością z ówczesnymi koncepcjami języka poetyckiego (por. Laskowicz 1977: 146). Szczególnie wątki przybliżające poszukiwania radiowców do teorii francuskiego kaznodziei, do założeń poezji czystej, o której Lechoń nie tylko pisał (por. Lechoń 1993b), ale do której nawiązywał w swoich wierszach. Jej symptomami stawały się rozważania metafizyczne, dociekania epistemologiczne, refleksje wzbudzone tragizmem losu ludzkiego lub wysiłki zmierzające do przewyciężania zamętu ducha (zob. Ostasz 2017: 39–52). Natomiast w twórczości oratorskiej cele te Lechoń osiągał za sprawą kreacyjnej siły swojego głosu, dzięki której jego recytacje, przemowy, laudacje — zarówno te wygłaszane w okresie dwudziestolecia, jak i późniejsze, z czasów wojny, emigracji lub transmitowane za pośrednictwem fal radiowych — czarowały słuchaczy i prowadziły ich do odkrywania niezwyklej harmonii świata. Swoim głosem zdawał się przybliżać słuchaczy do niedostępnych krain szczęścia, czym upodabniał się do artystów podziwianych w wierszach *Sarabanda dla Wandy Landowskiej* i *Niebie*: Wandy Landowskiej, Karola Szymanowskiego, Pawła Kochańskiego. Stąd też mógł wydawać się słuchaczom i Orfeuszem, wskrzeszającym to, co utracone, i romantycznym artystą, zapraszającym zwykłych śmiertelników do lepszych światów.

„Ten pan” i jego zduszony głos

Lechoń był dobrym mówcą, ale nie posiadał, co można stwierdzić po pobieżnym wsluchaniu się w archiwalne nagrania, wyjątkowo przyjemnego tembru. Mówił głosem, jak ocenili Sakowski i Grydzewski, „chrypliwym”, „zdartym” (*Wspomnienia...* 2006: 105), „nieco zdławionym i urywanym” (por. *Wspomnienia...* 2006: 40). Według Wittlina, barwa jego głosu była „osobliwa, nosowa, a przy tym monotonna” (por. *Wspomnienia...* 2006: 82). Jego wypowiedzi często przerywały pauzy międzywyrazowe, na co zwrócił uwagę redaktor „Skamandra” (*Wspomnienia...* 2006: 39–40). Według Wittlina, częstotliwość pauz sprawiała, że poeta zamiast mówić jakby skandował (por. *Wspomnienia...* 2006: 82). Natomiast kiedy ulegał emocjom, przyspieszał tempo wypowiedzi, mówił zbyt szybko, a przy tym niezrozumiale, jakby, jak to ujął Katelbach, „miał [...] kluski w gębie”; po prostu „dykcją nie grzeszył” (*Wspomnienia...* 2006: 34–35), a nawet, dodawał Iwaszkiewicz, nieco „seplecił” (Iwaszkiewicz 1957: 343).

Również Lechoń, gdy słuchał nagrań swojego głosu, doznawał „nieprzyjemnego zdumienia”, że jest on „rozbity”, „głuchy”, „zachrypnięty, zadyszany, starczy” (Lechoń 1992b: 45–46). Obawiał się, że nieatrakcyjność jego głosu wynika z nieuporządkowane-

go życia wewnętrznego, które z biegiem czasu stało się, jak ocenił, „zupełnie rozchętane” (Lechoń 1993a: 269). Martwiło go, że jego głos nie ma „żadnej świeżości” (Lechoń 1992a: 116–117), że gdy mówi, albo popada w intonacyjną monotonię, albo krzyczy „jak wronczyński proboszcz” (Lechoń 1993a: 265). Do swoich wystąpień podchodził bardzo krytycznie, uważał, że nie udaje mu się wyrazić tego, co najważniejsze, że mówi „jakieś najnieważniejsze rzeczy przez radio” (Lechoń 1992b: 611) albo opowiada „mętne idejki” (Lechoń 1993a: 265). Jednak, jako poeta walczący, „nigdy się nie uchylał” przed obowiązkiem niesienia rodakom słowa (*Wspomnienia...* 2006: 107). Nie rezygnował z wygłaszania mów, nawet wtedy, gdy zdawał się wątpić w swoje umiejętności oratorskie:

Myszę, że jako prelegent jestem już w Nowym Jorku rodzajem [Józefa — E.R.] Węgrzyna czy Kazia Junoszy, których wszyscy chwala, nawet nie zastanawiając się, czy im się to podoba. Nie widzę, żeby połowa komplementujących mnie słuchaczy mogła się była skoncentrować na tym, co mówiłem [...]. Zdaje się, że jestem już „milusińskim” polskiego Nowego Jorku i że gdybym powiedział może nie brednie, ale patetyczne banały — miałbym to samo powodzenie.

(Lechoń 1992b: 393)

Chcąc brzmieć jak najbardziej naturalnie, przeciwstawiał się narzuconej odgórnie radiowej zasadzie, aby w czasie dyskusji odtwarzać z pamięci wyuczone wcześniej frazy: „to jest po prostu *commedia dell'arte*” (Lechoń 1992b: 436)¹¹. Szukając ratunku przed brakiem płynności, korzystał przed występami radiowymi z pomocy farmakologicznej:

Rozmowa radiowa o Wittlinie. Mówiłem dobrze, podobno bardzo dobrze.
W sekrecie przyznam się, że łyknąłem sobie zieloną pigułkę.

(Lechoń 1993a: 27)

Znowu dwie pigułki — i rozmowa radiowa na temat „Uroczystości stulecia Mickiewicza”. Nic to nie miało być ważnego, ale myślałem, że nie będę się zaciął i nie będę mówił, czego nie myślę. Otóż nie było tak dobrze.

(Lechoń 1993a: 368)

Wziąłem dwie pigułki i dostałem zastrzyk — i wieczór mówiłem dwie godziny płynnie i nie najgorzej, choć czułem, że trochę nudził zebranych osobami i sprawami, które ich nie obchodzą.

(Lechoń 1993a: 369)

¹¹ Według Anny Owsikowskiej: „[...] owa sztuczność polegała [...] na tym, iż autorzy nagrywali audycje, korzystając z wcześniej napisanych skryptów. Było to stałą praktyką w RWE, a wiązało się z chęcią opracowywania jak najdoskonalszych językowo nagrań, a także z ograniczoną dostępnością taśm. Dla Lechonia bardzo ważny był żywy, mówiony język, który w tym wypadku sprowadzał się do recytowania nauczonych frazesów, co według niego było zauważalne dla potencjalnych słuchaczy i mogło wydawać się nazbyt pozowane” (Owsikowska 2014: 65).

Kiedy Lechoń dystansował się od siebie samego, gdy potrafił popatrzeć na siebie z innej, mniej krytycznej perspektywy, przyznawał, że lubi słuchać „tego pana”, który objawiał mu się „przez te płyty” (Lechoń 1992b: 429). Prowadząc rozważania związane z odezwaniem głosu od źródła — a więc z głosem akuzmatycznym, objawiającym się poza ciałem (zob. Hejmej 2019: 64–82) — odnosił wrażenie, że „tego pana”, jak mówił o sobie, wcale nie zna, gdyż „jest inny, takim jak go słyszą inni” (Lechoń 1992b: 429). Wtedy był nawet skłonny przyznać, że — chociaż to „bardzo nieskromne” — lubi „tego pana” i „jego zduszony, jak z rozbitego garnka wychodzący głos, jego nerwowość — i to co mówi” (Lechoń 1992b: 426). Innym razem, gdy Jan Kiepusza (sam będąc po niedawno przebytej operacji strun głosowych) krytykował jego wystąpienia i predyspozycje foniczne, potrafił bez oporów stwierdzić, że dysponuje głosem, który może nie jest najlepszy, ale „ma wielki sukces w radio” (Lechoń 1993a: 21).

Podsumowanie

Cechami kategoryjnymi głosu Lechonia wydają się umiejętności retoryczne mówcy, potrafiącego oddziaływać na słuchaczy siłą swoich emocji, a nie jego specyficzne brzmienie. Operując tonem pełnym patosu, a równocześnie głosem drżącym, cichym, nieepatującym nadmierną uczuciowością, nie tylko wyrażał własne odczucia, ale też zaspakajał oczekiwania słuchaczy. Zabierał ich do zachwycających poetyckich światów, kołował ból, dawał nadzieję, zdawał się wznosić ich rzeczywistość do wyżyn, gdzie wszystkie sprzecznością zmieniają się w harmonijną całość. Pomimo nieciekawej barwy głosu całą odpowiedzialność za przekaz słowny poeta przenosił na warstwę foniczną. Rezygnując niemal zupełnie z gestykulacji, po mistrzowsku wyostrzał brzmienie szderstw i kpin albo tworzył poetyckie, lepsze światy. Gdy mówił, objawiał się jako cynik, wybuchający śmiechem „głośnym i nieco histerycznym” (Iwaszkiewicz 1957: 6), ale też stawał się romantycznym wieszczem, operującym głosem, co podkreślał Grydzewski, „pełnym [...] »żaru uczuciowego«” (*Wspomnienia...* 2006: 40).

Sukces jego wystąpień oratorskich wynikał w dużej mierze z jego poetyckiej wyobraźni, dzięki której, jak zauważył Tymon Terlecki, potrafił urzekać:

[...] bogactwem wewnętrznego przeżycia, odkrywczością spojrzenia, niespodzianością skojarzeń i jeszcze stylem — retorycznym, złożonym, operującym długimi zdaniami, ale niesłuchanie sugestywnym, natężonym stylem, w którym szumiały skrzydła poezji i płonął ogień wielkiej żarliwości, nad którym chwiało się pióropusz górnego patosu.

(*Wspomnienia...* 2006: 159)

Poeta nie tylko, gdy pisał, ale także, gdy mówił, posługiwał się środkami zmierzającymi „do tego, co w rzeczywistości i w człowieku tajemnicze” (Laskowicz 1977: 163). Głos Jana Lechonia był jednym ze sposobów manifestowania jego tożsamości (por. Antonik 2024: 276).

Bibliografia

- Antonik Dominik (2024), *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, „Teksty Drugie” nr 3.
- Balbus Stanisław (1996), *Między stylami*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Biernat Anna (1992), *Jan Lechoń w radiu*, „Przegląd Polski”, 5 marca.
- Biernat Anna (1994), *Publicystyka radiowa Jana Lechonia*, „Przegląd Literacki” nr 1.
- Chylińska Teresa (1983), *Jan Lechoń o Szymanowskim*, „Tygodnik Powszechny” nr 2.
- Chyła-Szypułowa Irena (2007), *Muzyka w poezji Jana Lechonia*, „Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej” t. 4.
- Czarnecka Barbara (2013), *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Dorosz Beata (2013a), *Nowojorski pasjans. Polski Instytut w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Dorosz Beata (2013b), „*Tu mówi Nowy Jork*”. Z tekstów radiowych Jana Lechonia i Kazimierza Wierzyńskiego, „Roczniki Humanistyczne” z. 1.
- Hejmej Andrzej (2001), *Muzyczność dzieła literackiego*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- Hejmej Andrzej (2015), *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Hejmej Andrzej (2019), *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos” nr 1, DOI: [10.12887/32-2019-1-125-07](https://doi.org/10.12887/32-2019-1-125-07).
- Hejmej Andrzej (2024), „...dotknąć inne ciało”. *Głos i skryptoralność*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Hejmej Andrzej, Kucia-Kuśmierska Katarzyna, Ciemiera Katarzyna (2024), *Od redaktorów [w:] Głos, dźwięk, literatura. Przestrzenie intermedialności*, red. A. Hejmej, K. Kucia-Kuśmierska, K. Ciemiera, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Hulewicz Witold (1935a), *Scenariusz słuchowiska*, „Antena” nr 2.
- Hulewicz Witold (1935b), *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa.
- Hutnikiewicz Artur (1960), *Sztuka poetycka Jana Lechonia*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” nr 2.
- Iwazskiewicz Jarosław (1957), *Lechoń i Tuwim [w:] J. Iwazskiewicz, Książka moim wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Jasiński Roman (1988), *Lechoń i Iwazskiewicz o Rubinsteinie*, „Ruch Muzyczny” nr 16.
- Juslin Patrik N., Scherer Klaus R. (2005), *Vocal expression of affect [w:] The new handbook of methods in nonverbal behavior research*, red. J.A. Harrigan, R. Rosenthal, K.R. Scherer, Oxford University Press, Oksford.
- Kisielowa Joanna (2001), *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kosidowski Zenon (1928), *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań.
- Kotliński Andrzej (2015), *Polonez artyleryjski Jana Lechonia [w:] Skamander*, t. 11: „Reinterpretacje”, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kowalski Stanisław J. (1996), *Jan Lechoń jako redaktor i publicysta w okresie nowojorskim*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Kraśński Edward (1984), *Nowojorski dramat Jana Lechonia*, „Dialog” nr 12.

- Krzywicka Irena (1996), *Wyznania gorszycielki*, Czytelnik, Warszawa.
- Laskowicz Krystyna (1977), *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej (1927–1935)*, „Pamiętnik Literacki” nr 68.
- Lechoń Jan (1992a), *Dziennik*, t. 1: 30 sierpnia 1949–31 grudnia 1950, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lechoń Jan (1992b), *Dziennik*, t. 2: 1 stycznia 1951–31 grudnia 1952, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lechoń Jan (1993a), *Dziennik*, t. 3: 1 stycznia 1953–30 maja 1956, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lechoń Jan (1993b), *O literaturze polskiej*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa.
- Lechoń Jan (1995), *Poezje zebrane*, oprac. R. Loth, Algo, Toruń.
- Lechoń Jan (1999), *Portrety ludzi i zdarzeń*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Losiak Robert (2010), *O opisach pejzaży dźwiękowych*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Kulturoznawcze” nr 11.
- Matuszewski Ryszard (1987), *Postowie. Lechoń — poeta i człowiek* [w:] J. Lechoń, *Poezje*, wybór W. Nowakowska, Czytelnik, Warszawa.
- Misiak Tomasz (2009), *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań.
- Nowak Maciej J. (2019), *Niesamowicie wrażliwy plotkarz. Ze swoją ciętą ironią Jan Lechoń był prawdziwym postrachem towarzystwa*, „Przegląd” nr 29 [Warszawa], www.tygodnikprzeglad.pl/niesamowicie-wrazliwy-plotkarz [dostęp: 9.05.2026].
- Olszewski Jurek, Nowosielska-Grygiel Joanna (2017), *Nowe metody diagnostyczne oceny czynności głosu dla potrzeb foniatry i logopedy*, „Logopédica Łodziensia” nr 1.
- Ostasz Gustaw (2001), *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX w.*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów.
- Ostasz Gustaw (2017), *Śladami poezji czystej*, Fosze, Rzeszów.
- Owsikowska Anna (2014), *Wybrane audycje radiowe „Dziennikiem” oświetlone. Jana Lechonia praca dla Radia Wolna Europa*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” nr 1.
- Ozimek Edward (2002), *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pamięci Jana Lechonia* (1958), Nakł. „Wiadomości”, Londyn.
- Piaskowski Łukasz (2019a), *Muzyczne nośniki pamięci kulturowej w poezji Jana Lechonia*, „Prace Literackie” nr 59.
- Piaskowski Łukasz (2019b), *Poetycka postromantyczna dźwiękowa epistemologia w poezji wybranych poetów dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Studia i szkice*, red. A. Skała, Tygiel, Lublin.
- Piaskowski Łukasz (2020), *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zjawiska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” z. 4, DOI: [0.26485/ZRL/2020/63.4/9](https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.4/9).
- Pochel Piotr (2012), *Intertekstualne gry w liryce Jana Lechonia i Tadeusza Różewicza*, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Pruszevicz Antoni, Obrębowski Andrzej, Wiskirska-Woźnica Bożena, Wojnowski Witold (2004), *W sprawie kompleksowej oceny głosu — własna modyfikacja testu samooceny sprawności głosu (Voice Handicap Index)*, „Otolaryngologia Polska” nr 58.

- Puchalska Iwona (2017), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Radion Ewelina (2017), *Audiosfera „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia* [w:] *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej*, t. 2: „Interpretacje — wartości — konteksty”, red. U. Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Radion Ewelina (2019a), *Akustyczne doświadczenie przestrzeni w poezji Jana Lechonia* [w:] *Przestrzeń i czas w literaturze — lektura przestrzeni i czasu*, red. D. Hejda, A. Jakubowska-Ożóg, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Radion Ewelina (2019b), *Percepcja wrażeń akustycznych w „Mochackim” Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” nr 52, HDL: [11089/35595](https://hdl.handle.net/11089/35595).
- Radion Ewelina (2022), *Uobecnić niewidzialne. „Niebo” Jana Lechonia* [w:] *Czytanie Lechonia*, red. W. Lewandowski, J. Osiński, Instytut Literatury, Kraków.
- Radion Ewelina (2025), *Zasłuchany Lechoń. O tekstowych świadectwach doświadczeń audialnych*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Regiewicz Adam (2017), *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?* [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Konin.
- Regiewicz Adam (2020a), *Głośnie pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, Częstochowa.
- Regiewicz Adam (2020b), *Słownik odgłosów somatycznych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sadkowska-Mokkas Lidia (2016), *Warszawa skamandrytów*, Bellona, Warszawa.
- Skarbowski Jerzy (1995), *Muzyczna dusza Jana Lechonia*, „ISME” nr 3/4.
- Słonimski Antoni (1926), *Historia Picadora*, „Wiadomości Literackie” nr 155/156.
- Smaszcz Wiesław (1981), *Koncert Mochackiego*, „Poezja” nr 4.
- Stradecki Janusz (1977), *W kręgu Skamandra*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Strzyżewski Mirosław (1994), *Moja psychastenia. Leszka Serafinowicza opowieść o Janie Lechoń*, „Twórczość” nr 1.
- Tatarowski Konrad (2005), *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Tatarowski Konrad W. (1997), *Jan Lechoń z taśmoteki Rozgłośni Polskiej RWE*, „Tygiel Kultury” nr 6/7.
- Tuwiłm Julian (1926), *Nasz pierwszy wieczór*, „Wiadomości Literackie” nr 155/156.
- Urbańska Monika (2022), *Obcy i maska. O wierszu „Erynie” Jana Lechonia* [w:] *Czytanie Lechonia*, red. W. Lewandowski, J. Osiński, Instytut Literatury, Kraków.
- Utracka Dorota (2002), *Emigracyjna wspólnota tęsknot, trosk i nadziei, czyli nad „koncertami polskości — Mickiewicz — Lechoń — (szkic analityczno-porównawczy)”* [w:] *Szczególne problemy człowieka i edukacji u progu XXI w. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Bogdanowi Snochowi*, red. S. Podobiński, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Częstochowa.
- Wiśniewski Jerzy (2001), *Czy Maurycy Mochacki koncertował, grając na klawikordzie? Uwagi na marginesie wiersza Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” z. 2.
- Wspomnienia o Janie Lechoń* (2006), oprac. P. Kądziera, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Wspomnienia o Julianie Tuwimie* (1963), red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Czytelnik, Warszawa.
- Zaruba Jerzy (2007), *Z pamiętników bywalca. Patrząc na Warszawę*, Iskry, Warszawa.