

Teatr i dramat Józefa Czechowicza

Okruchy wielkiego dzieła

Miejsce Józefa Czechowicza w literaturze polskiej, choć z pewnością wybitne, nie jest jednak jeszcze do końca ustalone. Większość licealistów wie już co prawda, że „siano pachnie snem”, a lubelski autor opiewa w swych dziełach uroki sielskiej wsi w kontekście nadciągającej katastrofy... Jednak poza poezją autor *nuty człowieczej* zostawił nam opowiadania, urywki prozą, szkice literackie oraz garść drobnych, lecz interesujących utworów dramatycznych. Dzieła te nie mogą oczywiście równać się rangą wierszom, już sama forma prozatorska czy epicka sprawiała autorowi *Kamienia* problemy, wynikające choćby tylko z konieczności nadania dziełom odpowiednich rozmiarów. Krótkie życie Czechowicza, liczne zajęcia, które był zmuszony podejmować, aby zdobyć środki utrzymania, a także zapewne wrodzone predyspozycje twórcze nie sprzyjały napisaniu przez niego dzieł objętościowo większych niż poematy. „Był to *poeta minor* - napisał w 1954 roku Czesław Miłosz w szkicu opublikowanym na łamach paryskiej „Kultury” - zdający sobie sprawę ze swoich ograniczeń. (...) Nie silił się na wielkie poematy, bo wiedział, że forma, jaką rozporządzał - i jaką rozporządzały miejsce i czas - nie jest po temu”¹. Jednak pomimo tych mniej lub bardziej świadomych ograniczeń, wertując listy, przeglądając jego zapiski dostrzec można towarzyszący Czechowiczowi przez całe życie zamiar napisania dzieła wielkiego. Pierwszym tego śladem jest zapisany w *Notatkach pamiętnikowych 1920 roku* pod datą 15. IX. zamiar stworzenia dramatu o Henryku Pobożnym, którego zarysy, jak wspomina poeta, sprecyzował jeszcze w dzieciństwie². Później w liście do Waława Gralewskiego z maja 1923 roku opisuje swoją pracę nad „nadludzkim poematem” o Hiramie Czarnoksiężniku. Jednak już w datowanym 16 czerwca liście do tego samego adresata Czechowicz donosi, że „sprawa *Hirama et comp.* utknęła” i pomimo późniejszych wzmianek o pracy nad tym niezwykle szeroko zakrojonym pomysłem całego cyklu, będącego przedstawieniem „dziejów żywota i duszy Henryka Lignickiego”, dzieła tego nie ukończył. Śladem tej pracy jest debiutancka *Opowieść o papierowej koronie* opublikowana w „Reflektorze” w 1923 roku, która miała stanowić pierwszą część cyklu, oraz zachowane w korespondencji do Waława Gralewskiego urywki, którym Tadeusz Kłak, redaktor tomu prozy Czechowicza pt. *Koń rydzy* z 1990 roku, nadał ostatecznie tytuł *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*. Kolejnym pomysłem wielkiego dzieła jest projekt napisania obszernej powieści *Berło* pomyślanej jako utwór składający się z trzech tomów, których akcja miała toczyć

1 Cz. Miłosz, *Czechowicz, to jest o poezji między wojnami*, Lublin 1981, s.18.

2 J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, [w:] tegoż, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s.380-381.

się odpowiednio - w 1863, 1926 oraz w 1950 roku. Chciał się zatem Czechowicz zmierzyć z konwencjami powieści historycznej, współczesnej i futurologicznej, które dałyby ową wymarzoną jeszcze w młodości formę dla „gigantycznych malowideł”, jak pisał we wspomnianym już liście do Gralewskiego w 1923 roku. Jednak i ten projekt nie doczekał się realizacji. W grudniu 1937 roku w liście do młodego poety - Janusza Różewicza (starszego brata Tadeusza) tak opisał swoje zmagania z formą:

Gwiżdżę na rutynę. Gdybym jej słuchał, do śmierci pisałbym wiersze takie, jak w tomie Dzień jak co dzień, który wielu moich przyjaciół, niestety, uważa do dziś za szczytowe osiągnięcie. A przecież porzuciłem to dla napisania powieści Berła. Zniszczyłem ją. Powstała Ballada z tamtej strony i inne tomy. Potem wróciłem do prozy, napisałem kilka opowiadań z pogranicza snu i jawy. Teraz znowu tkwię w liryce innej niż dawniej i szukam absolutu poetyckiego w formie dramatycznej³.

Później w liście do Marii Maćkowskiej-Wydrowej z lipca 1938 roku wspomniał, że chce wrócić do zarzuconego *Berła*, które być może „da się rozwiązać w dramacie”. Zatem ów *poeta minor* całe swoje artystyczne życie uciekał od formy lirycznej, jakby zdając sobie sprawę, że w niej młodzińcze marzenia o „nadludzkiem poemacie”, „gigantycznych malowidłach” nie mogą zostać w pełni zrealizowane. Obarczony obsesyjnymi wizjami szukał dla nich wyrazu w prozie, a wobec niepowodzeń na tym polu również i w dramacie. Przyjmując tę perspektywę prozatorskie i dramaturgiczne drobiazgi nabierają niezwykle znaczenia - są bowiem próbami zebrania w całość tego, co rozproszone w poezji, okruchami nigdy nie napisanej summy poglądu na świat autora *Kamienia*.

Teatr Czechowicza

Określenie to może budzić pewne zdziwienie. Autor *ballady z tamtej strony* nie należy bowiem do twórców, których związki z teatrem są powszechnie znane i uznane za ważne. Jednak pomimo braku teatralnych sukcesów Czechowicza ciągnęło do teatru i formy dramatycznej przez całe życie. Wspomniałem już o dziecięcych próbach napisania dramatu o Henryku Pobożnym, później, na początku lat 20-tych przełożył dwa akty sztuki Aleksandra Błoka pt. *Pieśń losu* (zachował się tylko akt pierwszy), „teatr w duszy” pojawia się także w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie*. W 1932 roku w lubelskim kinie „Corso” w ramach akademii ku czci marszałka Józefa Piłsudskiego zaprezentowano „jednolite widowisko artystyczne”⁴ pt. 19 marca 1915 roku „w trzech odsłonach” (...) opracowane przez red. Czechowicza⁵. Elementy dialogowe i dramatyczne stanowią także budulec wielu jego wierszy. Ponadto teatralna metafora często służyła Czechowiczowi do wyrażania swoich poglądów na rolę poezji w ogóle. Teatr dla autora *ballady z tamtej strony* to

3 J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin, 1977, s.384.

4 „Kurier Lubelski” 1932, nr 78.

5 „Kurier Lubelski” 1932, nr 80, s.5; [za:] K. Pleśniarowicz, *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. J. Popiel, Wrocław 1990, s.173. Tekst *Obrazków* nie zachował się.

przede wszystkim królestwo złudzenia (nie przypadkiem bohater jednej z jego sztuk - *Jasných mieczów* - jest aktorem grającym w przedstawieniu pt. *Wielkie złudzenie*). 21 maja na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie Czechowicz powiedział:

Człowiek wśród płonących belek nie przesuwając sobie dowolnie pierwiastków myślowych, nie tworzy koncepcji katastrofy - on katastrofę widzi. Wizja czyni go biernym uczestnikiem, narzuca się jak tuman trującego gazu, okrywa ołowianym płaszczem rozpacz.

(...) Cokolwiek się staje - staje się wielkim, choć głębią jego nicość. Powtarzam złudzenie, że przeważymy szalę, nigdy nie może być niczym innym - tylko złudzeniem. Ale czy jesteśmy aktorami na scenie świata ginącego, czyśmy tylko świadkami wiosny, jesieni, przeobrażeń - rzecz nic nie znacząca⁶.

Poeta zatem może być aktorem kreującym złudzenie albo widzem oglądającym wydarzenia na „scenie świata ginącego”, to co łączy obydwie te postawy to przekonanie, że nicość złudzenia jest źródłem sztuki, którą w *Tezach do manifestu* określił jako „synonim bytu”. Proces ten Czechowicz określił potem jako „fantazjotwórstwo” - przejaw działania „wyobraźni stwarzającej”, która czyni poetę równym Bogu, a teatr - królestwo złudzeń miejscem narodzin bytu:

Przecież elementy poezji, jako dzieła stworzonego na zewnątrz a także i owego, wewnętrznego słowa, ich dźwięki, znaczenia i zabarwienia uboczne najlepiej się nadają jako tworzywo do gry czystej wyobraźni, do wtargnięcia w dziedziny niemal absolutnie wolnego tworzenia. Tworzenia przez duże T, kreacyjnego, prawie bożego!⁷

Teatr zatem, począwszy od wspomnianego wcześniej „teatru w duszy” bohatera młodzieńczej *Papierowej korony*, stale towarzyszył Czechowiczowi jako potencjalny sposób ukazania złudzeń w materialnej rzeczywistości. Z pełną świadomością zwrócił się jednak ku dziełom scenicznym dopiero w II połowie lat 30-tych. Czytając *Klucz symboliczny do poematów czy Projekt srody literackiej w Wilnie* trudno oprzeć się wrażeniu, że opisane tam wizje musiały prędzej czy później znaleźć swój wyraz w formie dramatycznej. W drugim ze wspomnianych wyżej szkiców czytamy:

Samowiedza stanowi pierwszy etap pracy twórczej. Ona tworzy projekcje. Z kolei projekcje prowadzą ku widzeniu rzeczywistości. Widzenie rzeczywistości ma u krańca swych konsekwencji widzenie nierzeczywistości. A że ta ostatnia ma miliardy twarzy, następuje akt tworzenia, próba uchwycenia jednego z owych wielorakich oblicz⁸.

„Projekcja”, „widzenie” - takie projekty mogły w pełni zaistnieć jedynie w teatrze lub filmie (Czechowicz ma w swoim dorobku również dwa szkice scenariuszy filmowych). Nic zatem dziwnego, że Wilam Horzyca w opublikowanym w 1944 roku szkicu pt. *Wspomnienie i komentarz*

6 J. Czechowicz, *Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak, Lublin 1972, s.26-27.

7 J. Czechowicz, *O dysonansie i zielonym koniu*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca...*, op. cit., s.112.

8 J. Czechowicz, *Projekt srody literackiej w Wilnie*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca...*, op. cit., s.84.

poświęconym sztuce *Czasu jutrzeźnego*, która jako jedyna spośród sztuk autora *Kamienia* doczekała się przed wojną sceniczej realizacji, uznał jej autora za kontynuatora „wizyjnej” linii dramatu polskiego, na której umieścił wcześniej romantyków oraz Wyspiańskiego i Micińskiego⁹. Jedyną w pełni „teatralną” wypowiedzią autora nuty człowieczej jest opublikowany w 1939 roku w „Pionie” szkic pt. *Czekając na autobus*. Czechowicz opisuje w nim narodziny pomysłu na utwór sceniczny, który powstaje w wyobraźni artysty pod wpływem nastroju panującego na ulicy Belwederskiej, gdzie zgodnie z tytułem poeta całkiem prozaicznie czekał na autobus. W szkicu tym występuje on przeciwko uzależnianiu kształtu dzieł teatralnych od tzw. „warsztatu”, od „pustych dogmatów” konwencji, które ograniczają wyobraźnię twórcy. Ów nadmiar znajomości „kulis” rodzi zdaniem Czechowicza jedynie „komedię (przeważnie płaską), farsę (oczywiście tylko aktualną), a w najlepszym razie melodramat”¹⁰. Sztuka sceniczna jest dla niego przede wszystkim „widowiskiem opartym na słowie”, a zatem jedynym lekiem mogącym uzdrowić teatr jest zbliżenie go do literatury, poezji, która „potrafi obdarzyć blaskiem konstrukcję przestrzeni.” Powołując się na przykład Wyspiańskiego i Słowackiego stwierdza, że „tzw. wielki repertuar” nigdy by nie powstał, gdyby autorzy przejmowali się trudnościami technicznymi związanymi z wykonaniem ich scenicznych pomysłów. Zarzuca współczesnej mu dramaturgii brak „woli wielkości”, która umożliwia stworzenie dzieł mogących wstrząsnąć widzom. Apeluje patetycznie do poezji, aby wreszcie przemówiła w „teatrze naszych dni”. Jednak ów „nabrzmiwiający gniewem i retoryką” wątek zostaje „spłoszony” pod koniec artykułu przez sygnał nadjeżdżającego autobusu, autor przywrócony ziemi żegna ulicę Belwederską „szkicową dekoracją ledwo przeczuwanej sceny dramatycznej”. Układ tego tekstu może nam posłużyć za pewien model Czechowiczowskiego sposobu rozumienia teatru. Wychodząc z konkretnego miejsca odbywa następnie w tym szkicu podniebny lot ku wyżynom poezji, by w finale powrócić w to samo miejsce, nie negując jednak przy tym wypowiedzianych w poetyckim uniesieniu słów. Podobne klamry kompozycyjne można również zauważyć np. w wierszu *eros i psyche*, który jest poetyckim zapisem dialogu dwojga kochanków czy w poświęconym Stanisławowi Wyspiańskiemu utworze *iliada tętni*, a więc w tekstach, w których żywioł teatralny odgrywa istotną rolę. W interesujący sposób koresponduje to z definicją procesu twórczego zawartą w cytowanym już wyżej przez mnie *Projekcie środy literackiej w Wilnie*:

*Ponieważ konflikt czy dialektyczne zestawienie jednostki i świata otaczającego przy wspólnym mianowniku istnienia rzeczywistego mógłbym nazwać jaźnią, zaś owo niepoznawalne - niejaźnią, proces twórczy nazywam drogą od jaźni do niejaźni i z powrotem*¹¹.

W podobny sposób są zbudowane dramaty Czechowicza. Postaci w nich występujące odbywają swoje podróże „od jaźni do niejaźni i z powrotem”. Sztuki te rozpoczynają się w zwykłej, codziennej rzeczywistości, by następnie wkroczyć w świat snu (*Czasu jutrzeźnego*), teatru (*Jasne*

9 W. Horzyca, *Wspomnienie i komentarz*, [w:] tegoż, *O dramacie*, wstępem poprzedził J. Iwaszkiewicz, wyboru dokonali L. Kuchtówna, K. Puźyna, Warszawa 1969, s.242-246.

10 J. Czechowicz, *Czekając na autobus*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca...*, op. cit., s.123.

11 J. Czechowicz, *Projekt...*, s.85.

miecze) czy w przestrzeń pomiędzy życiem i śmiercią (*Niegodzien i godni*), gdzie dokonuje się przemiana bohaterów, którzy w finale zostają już z nową świadomością przywróceniu ziemi. Jednocześnie owa przemiana nie może dotyczyć jedynie postaci scenicznych; siła wizji zrodzonej w wyobraźni, a następnie odbitej w poetyckim słowie musiała również wywrzeć wpływ na odbiorcę:

Wyobraźnia twórcza artysty stanowi więc o jego znaczeniu na równi z tym, co jest jego walorem powszechnie uznanym, ze zdolnością budowania piękna w ludziach. (...)

Bo ażeby stworzyć dzieło sztuki, trzeba osiągnąć je na płaszczyźnie idealnej i potem odbyć drogę powrotną: wykonać je w materii tak, aby było komunikatywne dla zasłuchanych¹².

Byłby zatem teatr Czechowicza oparty na zrodzonej w wyobraźni wizji, która przybiera materialne kształty poetyckiego słowa, by móc dzięki niemu wstrząsnąć widzom, otworzyć na scenie wrota innej rzeczywistości i odnaleźć jej relację do tego, co jak najbardziej ziemskie i bliskie naszemu doświadczeniu. W zakończeniu sztuki pt. *Obraz Chór widzów* mówi, że to, co widzieli, „marzyło się w oczach, a rozplątało w myśli”¹³, czyli teatr Czechowicza wymaga aktywnego odbiorcy, potrafiącego świat marzeń i snów nie tylko zrozumieć, lecz również przełożyć na konkretną myśl. Bardzo zbliżone teatralne idee głosił wspomniany już wyżej Wilam Horzyca - przyjaciel Czechowicza i pierwszy inscenizator *Czasu jutrzeźnego*. W napisanym przez niego w 1933 roku tekście pt. *Perspektywy sceny lwowskiej* możemy przeczytać:

Opierając się na rozmiłowaniu w dotykalności, konkretności, ukazać tę rzeczywistość w wymiarach wielkiej poezji, docześnie objawić w transkrypcji wieczności, oto zadanie stojące zarówno przed nowoczesnym dramaturgiem, jak i człowiekiem teatru¹⁴.

Myślę, że takie cele przyświecały również Czechowiczowi, gdy w II połowie lat 30-tych wkroczył na teren dramaturgii. Spośród jego dramatów (poza wspomnianymi wyżej okolicznościowymi *Obrazkami z życia legionowego*) teatralnej realizacji doczekały się jedynie dwa: *Czasu jutrzeźnego* oraz *Niegodzien i godni*. Pierwsza z tych sztuk wystawiana była dwa razy: w 1939 roku w warszawskim Teatrze Nowym w ramach *Wieczoru jednoaktówek* w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza i inscenizacji Wilama Horzycy oraz w 1970 roku na scenie „Reduta 70” lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy w reżyserii Kazimierza Brauna. Druga natomiast została zrealizowana przez Tadeusza Kantora w 1945 roku w Krakowie w Teatrze Akademickim. Warto jest przybliżyć zwłaszcza dwie starsze inscenizacje. *Czasu jutrzeźnego* z 1939 roku nie odniosło sukcesu. Według Stanisława Piętaka „widzowie patrzyli zdezorientowani i nieufni” na to, co się działo na scenie, Słonimski napisał napastliwą recenzję, Wierzyński skrytykował wprowadzenie „sprawy Polski” do „teatru snów”, Boy zwrócił uwagę na to, że wizja sceniczna Czechowicza tak

12 J. Czechowicz, *Projekt...*, s. 85.

13 J. Czechowicz, *Obraz*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin, 1978, s. 80.

14 W. Horzyca, *Perspektywy sceny lwowskiej* [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s. 47.

sugestywna w lekturze traci swój urok i ekspresję w konkretyzacji teatralnej, a Grzymała-Siedlecki uznał sztukę za „tkwiącą korzeniami w gustach tzw. secesji” i „nie rozeznał się w intencjach ideowych utworu z powodu pretensjonalności formy”. Przychylniejsze recenzje wyszły natomiast spod piór Helsztyńskiego i Natansona, choć w ogólnym zarysie sztuka ta nie spełniła przedpremierowych oczekiwań na pojawienie się nowej jakości w polskim teatrze¹⁵.

Nic w tym dziwnego - jednoaktówki Czechowicza zdają się nie przystawać do „dużego” teatru, dobrą intuicją wykazali się m. in. Jerzy Zagórski i Tadeusz Kłak, którzy upominali się o miejsce dla tych dramatów na scenach studenckich i eksperymentalnych. *Czasu jutrzeźnego* czy *Jasne miecze* wymagają bowiem widza wtajemniczonego, wyciszzonego, skupionego, bliźszego, nawet fizycznie, prezentowanym na scenie wydarzeniom. Dlatego pomimo podkreślanych przez krytykę starań inscenizatorów przedstawienie z 1939 roku nie trafiło do odbiorców. Potwierdzeniem intuicji Zagórskiego i Kłaka może być wspomniana już wyżej realizacja przez Tadeusza Kantora ostatniego z opublikowanych dramatów Czechowicza - określonego przez autora jako moralitet utworu *Niegodzien i godni*. Twórca *Umarłej klasy* wybrał inscenizację tego tekstu na inaugurację działalności Teatru Akademickiego w Rotundzie w Krakowie 2 sierpnia 1945 roku, spektakl powtórzono jeszcze 3 i 4 sierpnia¹⁶. Zdaniem Krzysztofa Pleśniarowicza „ten Czechowicz nie był u Kantora przypadkiem”, gdyż „przemyslenia obu artystów w wielu kwestiach zaskakująco się bowiem zbiegają”; krakowski artysta wydobyl z *Niegodnego i godnych* zawarte w tym tekście elementy surrealistyczne tj.: automatyzm słowny, poszukiwanie Cudowności, humor oraz gesty i słowa zastępujące „bohatera”. Postać Konduktora zastąpił więc „kulistą formą połączoną z kubistycznie przedstawioną głową i wymodelowaną na pręcie ręką, wzniesioną w groźnym geście, przypominającym faszystowskie pozdrowienie”, a jego kwestie wypowiadał aktor ukryty za sceną, każde wypowiedziane zdanie aktorzy przekładali na sytuację teatralną i gest. Bohaterów ubrał w „kubistyczne” wysokie cylindry i metalowe sukienki. Kantor zmienił jednak zakończenie sztuki - zamiast proponowanego przez Czechowicza wkroczenia widzów na scenę i potwierdzenia w ten sposób skuteczności oddziaływania moralitetu finał przypominał o niedawno zakończonej wojnie - pozostali na scenie aktorzy ekspresyjnymi gestami wspomaganymi grą świateł i muzyką podkreślili przede wszystkim katastrofizm dzieła¹⁷. O ile zatem *Czasu jutrzeźnego* nie wytrzymał próby sceny w tradycyjnym teatrze, to *Niegodzien i godni* wystawiony przez teatralnego eksperymentatora zaowocował, jeśli wierzyć relacjom, ciekawym widowiskiem. Inszenizacja Kantora dowodzi słuszności intuicji Zagórskiego i Kłaka, którzy właśnie na małych, eksperymentalnych scenach widzieli możliwości zaistnienia dramatów Czechowicza. Kameralne podróże „od jaźni do niejażni i z powrotem” wymagają bowiem widza zaangażowanego, gotowego na wtajemniczenie, a nie wyczekującego antraktu, jak „niegodny” Pasażer V z *Niegodnego*

15 Reakcje krytyki na prapremierę *Czasu jutrzeźnego* dokładnie prezentuje Janusz Degler w szkicu *Próby dramatyczne Józefa Czechowicza* zamieszczonym w: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, Nr 30, Prace Literackie VI, 1964, s.48-67.

16 Za: K. Pleśniarowicz, *Czechowicz, w teatrze Kantora*, [w:] „Dialog” 1978, nr 7, s.118.

17 Informacje o przedstawieniu Kantora wg: K. Pleśniarowicz, *Czechowicz w teatrze...*, op. cit., s.117-123; zob. również H. Blumówna, *Surrealizm na scenie*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 21.

i godnych. Podobną bezpośredniość zapewniało teatrowi autora *ballady z tamtej strony radio*, dlatego zapewne słuchowiska oparte na jego scenariuszach spotkały się ze znacznie życzliwszym przyjęciem niż teatralna premiera *Czasu jutrzennego*. Po radiowej premierze *Obrazu* w reżyserii Antoniego Bohdziewicza 24 marca 1938 roku Czechowicz napisał esej *Po słuchowisku*, w którym entuzjastycznie wypowiedział się na temat radia jako nowego medium dla twórczości dramatycznej. Dostrzegł on bowiem niezwykłą odpowiedniość tego sposobu realizacji sztuk z założeniami, na których budował swoje własne dzieła przeznaczone dla potrzeb sceny. Jego utkane z bardzo subtelnych sugestii i odniesień jednoaktówki zyskiwały bowiem w radiu szansę, gdyż „o ileż łatwiej jest dać się ponieść wyobraźni i stworzyć scenerię delikatną, pałac z pajęczyn i migotów, chatę, jako chatę, jako pojęcie, nie zaś jako brutalną egzemplifikację”¹⁸. Teatr radiowy łączył bowiem liryczność, której Czechowicz nigdy się nie wyrzekł, typową dla poezji indywidualną perspektywę odbioru z tym, czego między innymi szukał w dramacie i teatrze - możliwością dialogu z własnym „ja” i „nie-ja”.

Dramaty Czechowicza

Tadeusz Kłak - redaktor tomu utworów dramatycznych Czechowicza umieścił w nim siedem krótkich utworów dramatycznych (*Czasu jutrzennego*, *Jasne miecze*, *Obraz*, *Szczęście w nieszczęściu*, cykl trzech krótkich słuchowisk pod wspólnym tytułem *Kwadrans poetycki*, *Bez nieba*, *Waga i cień* oraz *Niegodzien i godni*)¹⁹, wspomniane już wyżej dwa projekty scenariuszy filmowych, napisaną dla potrzeb radia przeróbkę opowiadania *Duch zamku Canterville* Oscara Wilde'a, a także przekład pierwszego obrazu poematu dramatycznego Aleksandra Błoka pt. *Pieśń losu*. Poza młodzieńczym przekładem wszystkie te utwory powstały pod koniec życia autora. Większość z nich została opublikowana jeszcze przed wojną w prasie; wydanie książkowe dramatów Czechowicza zapowiadane w maju 1938 roku na łamach pisma „Ateneum” nie doszło do skutku. O pracy nad dwoma dramatami - psychologicznym i historycznym informował autor *Czasu jutrzennego* jeszcze w rozmowie z Janem Śpiewakiem opublikowanej w 1939 roku. Duża aktywność na polu dramatu stanowi potwierdzenie cytowanych przez mnie wyżej słów o przerwaniu przez Czechowicza „poszukiwań poetyckiego absolutu” na teren pisarstwa dla potrzeb sceny. Pomimo niewielkiego objętościowo dorobku dramaturgicznego autora *Kamienia*, cechuje go duża różnorodność podejmowanych form - większość z nich można określić jako dramaty poetyckie, choć konwencja ta jest często wzbogacana przez autora obserwacjami obyczajowymi (*Obraz*) czy nawiązaniami do tradycji moralitetu (*Bez nieba*, *Waga i cień*, *Niegodzien i godni*). Obok pisanych niezwykle natchnionym językiem dzieł można wśród dramatów Czechowicza odnaleźć bliskie surrealizmowi humoreski (*Szczęście w nieszczęściu*). Pomimo szczupłości tego dorobku można mówić o indywidualności propozycji scenicznych autora *Czasu jutrzennego*. Miały być one odbiciem jego sposobu rozumienia „absolutu poetyckiego”,

18 J. Czechowicz, *Po słuchowisku*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, op. cit., s.231.

19 Umieszczenie w tomie poematu prozą pt. *Poemat* jest ewidentnym nieporozumieniem - o utworze tym zob. J. Czechowicz, W. Panas, *Poemat. Znak kabalistyczny. O „Poemacie” Józefa Czechowicza*, Lublin 2006.

stanowić relief innej, wyższej rzeczywistości wykonany w twardym materialnym kształcie. I tu trzeba uczynić niezwykle istotną uwagę dotyczącą sposobu odczytywania tych dzieł. Nie można bowiem przy ich lekturze zapomnieć o tym, że ich autor był wybitnym poetą. Kontynuując poszukiwania „absolutu poetyckiego” Czechowicz pisze swe dramaty w taki sam sposób, jak tworzył wiersze - maksymalnie kondensując znaczenia, odwołując się do różnorodnych skojarzeń, zamiast wydarzeń przedstawia nam poetyckie wizje, których w miarę pełne odczytanie, śmiem twierdzić, byłoby niemożliwe w trakcie teatralnego spektaklu. To, co dla poety wydaje się być oczywiste, widz i recenzent odczyta jako mętne. Autor *nuty człowieczej* zapomniał o specyfice teatralnej percepcji i sposobu prezentacji treści, chciał porwać odbiorcę mocą poetyckiego słowa i feerią skojarzeń lekceważąc zdarzeniowość, co stało się między innymi przyczyną niezrozumienia i niepowodzenia inscenizacji *Czasu jutrzeźnego*. Zauważył to Krzysztof Pleśniarowicz w niezwykle interesującym szkicu poświęconym twórczości dramatycznej Czechowicza pt. *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*:

Dramatyzacja ballady w twórczości poetyckiej Czechowicza nieoczekiwanie zaowocowała „balladyzacją” jego dramatów. O ile dramatyzacja ballady oznaczał zdynamiczowanie, dialogizację lirycznej struktury, o tyle balladyzacja dramatu na odwrót - zdecydowała o ustatycznieniu i jednopodmiotowości subiektywnego lub epickiego przekazu²⁰.

To, co jednak stało się przyczyną teatralnej klęski, w uważnym odbiorze czytelnicznym stanowi atut dramatów Czechowicza. Zauważył to już Stanisław Piętak, który opisując sceniczną klęskę jednoaktówki *Czasu jutrzeźnego* wspominał jednak, że „czytało się ją dobrze - ponosiła, urzekała jak zwykle melodia Czechowiczowskiej frazy, jej świeżość, jej naturalna swojskość”²¹. Krzysztof Pleśniarowicz we wspomnianym studium rozpatruje wszak te jednoaktówki w kontekście cech gatunkowych ballady jako gatunku synkretycznego łączącego w sobie cechy liryczne i epickie. Dramaty te nic bowiem nie tracą w odbiorze czytelnicznym, są wynikiem poszukiwań syntetycznej formy dla wyrażenia tych samych treści, które znajdujemy w znakomitej poezji autora *nuty człowieczej*. Możemy je zatem czytać jako swego rodzaju przedłużenie twórczości lirycznej, co nie wyklucza oczywiście możliwości ich teatralnego odbioru. Wbrew opiniom niektórych badaczy sztuki Czechowicza nie stanowią kroku wstecz²², lecz są wynikiem starań o zawarcie niepokojących go tematów w formie scenicznej konfrontacji postaw, próbą rozpisania na dialogi swych myśli, które częstokroć bogactwem treści wręcz rozsadały jego liryki, a poprzez wizualizację uporządkowania i poddania osądowi. I właśnie w nich możemy odnaleźć najbardziej spójne syntezы jego poglądów, całościowe wizje, które mogą rzucić nowe światło na twórczość autora *ballady z tamtej strony*.

Cechą, która wydaje się łączyć teksty dramatyczne Józefa Czechowicza, jest obecność w niej epifanii. Wspomniany już Krzysztof Pleśniarowicz zauważył, że rozwiązanie sprzeczności

20 K. Pleśniarowicz, *Dramatyzacja...*, op. cit., s.192.

21 S. Piętak, *Józef Czechowicz - człowiek i poeta*, [w:] tegoż, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 75.

22 M. Wyka, *Jak oglądać sny, czyli o jednoaktówkach Czechowicza*, [w:] „Dialog” 1969 nr 9, s. 103-109.

w dramatach autora *Czasu jutrzeźnego* dokonuje się „nie przez ważenie racji alternatywnych i odwołanie się do moralności lub sentymentu widza, ale w wyniku podporządkowania rozstrzygnięć prawu odszukanemu w strukturze mitu religijnego”. Istota odkupienia polega bowiem na przeniesieniu postaci w przestrzeń mityczną, „byty pomyślane” zyskują zbawienie, a tym samym ukazują w swych losach istnienie jakiegoś wyższego prawa dotyczącego wszystkich bez wyjątku. Założenia te znalazły swoje odbicie w ewolucji twórczości dramatycznej Czechowicza. Fabuła pierwszych trzech jego jednoaktówek drukowanych w „Pionie” w 1937 roku (*Czasu jutrzeźnego*, *Jasne miecze*, *Obraz*) opiera się bowiem na tradycyjnych w teatrze melodramatycznych schematach. Już *Obraz* z wolna odchodzi od budowania akcji w oparciu o prezentację związków emocjonalnych (dotyczą one już tylko postaci z drugiego planu). Po 1937 roku Czechowicz zdaje się dochodzić do wniosku, że do prezentacji epifanii oraz ilustrowania odwiecznych praw znacznie poręczniejszą formę stanowi średniowieczny moralitet. Kolejne trzy z jego dzieł - *Bez nieba*, *Waga i cień* oraz *Niegodzien i godni* przyjmują bliską temu średniowiecznemu gatunkowi formułę - miejsce obdarzonych imionami bohaterów zajmuje: Poeta, Człowiek z Mieczem, czy Pasażerowie X, Y, Z. Idee zaczynają więc mówić same za siebie i nie potrzebują już skomplikowanych „charakterów”, które prezentowały je w dramatach z „Pionu”. Tragiczna śmierć poety przerywa tę niezwykle interesująco zapowiadająca się drogę i sprawia, że formuła Czechowiczowskiego dramatu pozostaje niedookreślona.

Zdaniem monografisty okresu dwudziestolecia międzywojennego „teatr Czechowicza - sentymentalny i mało dramatyczny - pozostał w tyle za jego znakomitą poezją”²³. Tę i podobne konstatacje należy jednak poddać gruntownej rewizji - przede wszystkim sztuki autora Kamienia stanowią integralną część jego dorobku, nie są świadectwem jakiegoś nawrotu epigoństwa, lecz kolejnym etapem poszukiwań „absolutu poetyckiego”. Czytanie ich w oderwaniu od poezji sprawia, że wytlumia się większość sensów, jakie w nich tkwią. Czechowicz z całą pewnością dramaturgicznym mistrzem nie był - czuł jednak, że liryczna forma nie jest w stanie objąć tego wszystkiego, co w nim tkwiło. We wspomnianym wyżej liście do Marii Maćkowskiej-Wydrowej z 8 lipca 1938 roku pisał:

*Od liryki odpływam. Dialog tak pasjonuje mnie, że piszę i do druku, i do Radia, a często, ot, dla zapisania białej karty. Co gorsza, jestem znów na tropie Berła i wydaje mi się, że da się to rozwiązać w dramacie*²⁴.

Planowane „rozwiązanie w dramacie” Berła, które miało być dziełem życia autora Papierowej korony świadczy, że w tej formie widział Czechowicz najlepszy środek do przekazania tego, co było dla niego jako twórcy, choć także jako człowieka najważniejsze. Wracił uparcie do dramatu i teatru, gdyż tylko tam mógł wypowiedzieć się poeta, który przedstawiał się jako „rozmnożony cudownie na wszystkich nas”, co „strzelał do siebie i marł wielokrotnie”. W tej słynnej autoprezentacji z wiersza żal tkwi głęboko ukryta metafora teatru, która staje się obrazem przeżyć

23 J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 333.

24 J. Czechowicz, *Listy*, op. cit., s. 407.

poety, stale dyskutującego sam ze sobą, stale patrzącego na siebie jako „ja” i równocześnie jako jednego ze swoich sobowtórów. Czechowicz wierzył bowiem mocno w jakąś metafizyczną symultaniczność losów - wyznał to w Kluczu symbolicznym do poematów, gdy wspominał o swym spotkaniu z sobowtórem, które było jednym z przykładów „subiektywizacji mitów obiektywnych”²⁵. Ponadto, gdzie indziej niż w teatrze można bezkarnie „strzelać do siebie i mrzeć wielokrotnie”. Teatr Czechowicza jest bowiem miejscem, które stwarza samotnemu poecie przestrzeń wspólnoty i wewnętrznej dyskusji jednocześnie, oraz miejscem, gdzie zawieszeniu ulega to, co prześladowało go przez całe życie - lęk przed śmiercią.

25 J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia...*, op. cit., s. 46-47.