

Czechowicz w teatrze Kantora

W bardzo jeszcze młodym debiucie teatralnym Józefa Czechowicza, w *Opowieści o papierowej koronie* (1923), bohater o imieniu Henryk sformułował na początku Prologu zasadę tragizmu spod znaku Schopenhauera: „Przybyszewski wierzył w ślepy los [...] Powiadał, że kara jest, lecz winy nie ma [...] musimy to złożyć na swe barki, a nie na barki losu. Tworzymy sami winę i karę. I nieubłagalność tego następstwa leży w nas samych”¹.

Zasadzie wewnętrznego źródła tragizmu, wynikającego z zawieszenia ludzkiego istnienia pomiędzy bytem a niebytem, pozostał wierny Czechowicz w całej swojej twórczości. Założenie, że „tworzymy sami winę i karę” nie zamykało jednak poety w kręgu porażającej, katastroficznej wizji. Podobnie jak egzystencjaliści akcentował Czechowicz heroizm istnienia, w sposób heroiczny pojmował też swoje powołanie poety. Wyzwolona wola” oddawała los człowieka w jego ręce, skazując go na Camusowski los Syzyfa.

Bohaterowie kilku zachowanych dramatów Czechowicza próbują rozwikłać nierozwiązywalną antynomię „etycznego” i „estetycznego”, życia i sztuki, sumienia i piękna. Akcent na konflikty wewnętrzne jest jednak słabością tych dramatów: powoduje statyczność akcji i dominację słowa. Dwóm typom motywacji: onirycznemu, wyznaczającemu funkcje postaci i zasadę kompozycji oraz psychologicznemu, decydującemu o „subiektywności”, bądź dominacji dystansu „epickiego” i organizującemu całość w parabolę – towarzyszy jeszcze motywacja symboliczna. Ale na ogół symbole czysto „teatralne” pełnią funkcję jedynie instrumentalną wobec symbolicznych wizji przekazywanych słowem. Wyjątek stanowi często pojawiająca się w jednoaktówkach Czechowicza zasada epifanii, symbolizacja zdarzeń codziennych, która z jednej strony ilustruje pewne aspekty świadomości bohatera, z drugiej natomiast absolutyzuje i mitologizuje codzienność: „każdej chwili dokonuje się w życiu coś samostarczalnego, niezwykłego, ostatecznego” – jak pisał Karol Irzykowski.

Irzykowski wysoko ocenił pierwsze trzy „miniatury dramatyczne” Czechowicza *Czasu jutrzennego*, *Jasne miecze*, *Obraz*². Przed wojną ukazały się jeszcze trzy inne jednoaktówki poety: *Bez nieba*³, *Puste mieszkanie*⁴ (włączone przez autora po zmianie didaskaliów do trzyczęściowego słuchowiska radiowego *Kwadrans poetycki*) i wreszcie moralitet *Niegodzien i godni* wydrukowany

1 Józef Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, Reflektor, nr 1/1923.

2 Karol Irzykowski, *Dramat* (w:) *Rocznik Literacki 1937*, Warszawa 1938. Te trzy jednoaktówki ukazały się w *Pionie*

3 *Pióro* 1/1939.

4 Apel, dodatek artystyczno-literacki *Kuriera Porannego* z 16 IV 1938.

w wileńskim czasopiśmie teatralnym *Comoedia*, redagowanym przez Józefa Maślińskiego⁵.

O wileńskiej *Comoedii*, zdaje się zapomniano, gdyż Seweryn Pollak ogłosił przed paru laty w Dialogu tekst moralitetu *Niegodzien i godni* jako pierwodruk (wraz z inną jednoaktówką, *Waga i cień*, i słuchowiskiem *Kwadrans poetycki*)⁶. Zapomniano też o bardzo interesującej inscenizacji scenicznej tego moralitetu. Wymienia się na ogół dzisiaj tylko dwie inscenizacje Czasu jutrzeźnego – z lutego 1939 roku, kiedy Wilam Horzyca wprowadził utwór swego przyjaciela obok Norwida i Rittnera, do krytycznie przyjętego Wieczoru jednoaktówek w Teatrze Nowym w Warszawie, i z września 1970 roku, kiedy w „czechowiczowskim ośrodku”, Lublinie, Kazimierz Braun przygotował znacznie przetworzoną wersję sceniczną utworu.

Do dramaturgii Czechowicza sięgnął jednak przed laty jeszcze Tadeusz Kantor. Wybrał moralitet *Niegodzien i godni* na inaugurację działalności Teatru Akademickiego w Rotundzie w Krakowie w sierpniu 1945 roku, podczas wieczoru poświęconego pamięci Czechowicza. Po odczytaniu słowa wstępnego Adama Włodka i recytacjach dziesięciu wierszy autora *Nuty człowieczej* przygotowanych pod kierunkiem Tadeusza Kwiatkowskiego, pokazano inscenizację *Niegodnego i godnych* w wykonaniu zespołu Teatru Akademickiego, kierowanego przez Zofię Karasiównę⁷. Reżyserował i scenografię opracował Kantor. Artystyczne doświadczenie wyniósł on z Teatru Niezależnego, działającego w Krakowie. Równolegle do prac nad Czechowiczem przygotowywał na przykład odtworzenie okupacyjnego *Powrotu Odysa* wraz ze słuchaczami aktorskiego Studia przy Starym Teatrze.

W przedstawieniu Czechowicza wziął udział tylko jeden aktor związany w okresie okupacji z Teatrem Niezależnym. Był to malarz Tadeusz Brzozowski, który grał w *Balladynie* i *Powrocie Odysa*, a w moralitecie Czechowicza odtwarzał postać Pasażera X. Pozostali aktorzy związani byli z nowoutworzonym Teatrem Akademickim. Kalina Szydłowska grała Pasażerkę, T. Broniewski grał Pasażera Y, Zbigniew Jabłoński – Pasażera V, natomiast J. Fatyga odtwarzał zza kulis głos Konduktora⁸, obecnego na scenie w postaci formy plastycznej. Premiera moralitetu odbyła się 2 sierpnia 1945 roku. Spektakl powtarzano jeszcze dwukrotnie, w dniach 3 i 4 sierpnia⁹.

Mogłoby się wydawać, że sięgnięcie przez Kantora do moralitetu Czechowicza było dość przypadkowe. Że ważniejsze było stworzenie zespołu Teatru Akademickiego, inauguracja działalności – nareszcie jawnej, w pierwszych dopiero miesiącach wolności. A jednak ten Czechowicz nie był u Kantora przypadkiem. Przemyślenia obu artystów w wielu kwestiach zaskakująco się bowiem zbiegają.

5 *Comoedia* nr 6/1939.

6 Dialog nr 9/1969. Wszystkie cytaty według tego przedruku.

7 T. Jęczalik, *W Rotundzie akademickiej*, *Dziennik polski* 194/195; H. P. *Teatr Akademicki w Rotundzie, inaczej. Jednodniówka literacka młodych*, Kraków, wrzesień 1945. w 1937 roku, w numerach: 19, 42, 51/52.

8 Rekonstrukcja obsady na podstawie listy nazwisk podanych przez Helenę Blumównę, *Surrealizm na scenie*, *Tygodnik Powszechny* 21/1945.

9 Piotr Grzegorzczak, *Diariusz kultury polskiej 1945*, Kraków 1946 s. 185 (odbitka z miesięcznika *Twórczość*).

Po obydwóch stronach niewielkiej scenki umieścił Kantor po trzy czarne parawany (około 2,5 m. wysokości). Parawany te były ruchome, co osiągnęto w sposób technicznie nieskomplikowany. Ze względu na skromne warunki sceniczne za każdym z nich znajdował się ukryty człowiek poruszający ramą w odpowiednich momentach. Był to ruch zorganizowany, przygotowany równoległe do pracy z aktorem. Wyrażał z jednej strony ruch Czechowiczowskiego tramwaju, symbolicznego miejsca akcji, związanego z koncepcją eschatologiczną poety: „Gra jest wieczna. Nie dąży ku rozwiązaniu. Dnia ostatniego nie ma.”¹⁰. Z drugiej strony natomiast ruch parawanów był metaforą narastającego zagrożenia, zgodnie z założeniem Kantora, by patos i katastrofizm dramatu wyrazić właśnie „otoczeniem przedmiotowym”¹¹.

Zgodnie z późniejszymi deklaracjami twórcy teatru Cricot 2, w których przeciwstawiał on „iluzji” – „realność”, ważny okazywał się nie symbol, a materialna strona znaku. W konfrontacji aktora i rekwizytu donośniejszą funkcję zaczynał już wówczas pełnić rekwizyt, zgodnie z zasadą obowiązującą po dziś dzień w teatrze Kantora: realny przedmiot jest istnieniem obiektywnym, z którym trzeba się zmierzyć, jest partnerem. „Aktor ma w nim nie rekwizyt ilustrujący tekst, ale przeciwnika”¹².

Pomiędzy dwoma rzędami parawanów, w głębi sceny znajdowała się kurtynka zza której wychodzili aktorzy. Służyło to podkreśleniu „teatralności” prezentowanych działań. Nad kurtynką umieszczono plastyczną formę – Konduktora pomyślanego niemal jak Craigowska „nadmarioneta”. Rozwiązanie to przypominało okupacyjną *Balladynę* Kantora, gdzie Goplana była również formą abstrakcyjną. Podobnie, jak i w tamtej inscenizacji, tekst Konduktora wypowiadał ukryty za kulisami aktor (J. Fatyga). Główny element plastycznej konstrukcji Konduktora stanowiła kulista forma połączona z kubistycznie przedstawioną „głową” i wymodelowaną na przecie ręką, wzniesioną w groźnym geście, przypominającym faszystowskie pozdrowienie. Elementy te miały być wykonane z metalu, ale z braku materiału użyto tektury oklejonej staniolem.

Cała plastyczna kompozycja ukazywała się i znikła w mroku dzięki operowaniu pulsującym światłem. Na scenie znajdował się ponadto wiszący biały uchwyt tramwajowy (w powiększeniu), podobny do szubienicznej pętli oraz dwa postumenty, na których aktorzy „udawali” formy posagowe. Zabudowa sceny polegała więc na operowaniu formami plastycznymi, które „współdziałały w akcji na równi z postaciami”¹³.

W całej inscenizacji panowało nastawienie anty-recytacyjne, przekładanie sytuacji każdego zdania na sytuację teatralną i gest. Po latach Tadeusz Kantor opowiadał, że zamierzał przeciwstawić swoją inscenizację dramatu Czechowicza hipotetycznej jego realizacji w przedwojennym teatrze Cricot. Obowiązywała tam zasada przekazywania słowa, ilustrowanego przede wszystkim

10 Józef Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów* (tekst z 1934 r.). Wszystkie cytaty wg: Józef Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin 1972, s. 45-49.

11 Rekonstrukcja na podstawie rozmowy z Tadeuszem Kantorem oraz materiałów fotograficznych i zachowanych szkiców dekoracji z jego archiwum.

12 *Przedmiot staje się aktorem* – wywiad z Tadeuszem Kantorem, *Kultura* 37/1974.

13 Helena Blumówna, *Teatr Tadeusza Kantora*, *Odrodzenie* nr 35/1946.

kostiumem. W okresie międzywojennym rzeczywiście łączono dramaturgię Czechowicza – zwłaszcza *Czasu jutrzejnego* – z modelem teatru jaki reprezentował Cricot.; po wizycie tego teatru w Warszawie w roku 1939 zestawienia takiego dokonał przykład Wojciech Natanson¹⁴.

Ale w moralitecie *Niegodzien i godni* Czechowicz wyszedł poza obowiązujący we wcześniejszych jego dramatach recytacyjny model dramatu. Wprowadził słowną „grę konwencji”: symbolicznej (wierszowane repliki Konduktora, Pasażerów X i Y, częściowo Pasażerki) i „naturalistycznej”(wypowiedzi prozą Pasażera V i częściowo Pasażerki). Ponadto sam rozwój akcji opartej na rozwijanych monologach niezależnych (Pasażer X, Pasażer Y, Konduktor) lub fragmentów dialogu (Pasażer V i Pasażerka) wiąże się z „grą” narzuconą przez Konduktora już na początku dramatu (kilkakrotne uparte powtarzanie „dadaistycznej” metafory: „Ten blask jest jasną kukułką. Kuka!”). Zasadę owej „gry”, budowania wierszowanych, ale nie zawsze spójnych czy wartościowych artystycznie, sformułowań obnaża zresztą fragment rozmowy Pasażera V z Pasażerką:

PASAŻERKA

We trójkę mniej nas do obrony, zwłaszcza, że pan oślepl.

Jeśli konduktor nie pomoże, znaczy my tyle co... Wodorosle.

PASAŻER V

Rymy nie gorzej od pani dobieram, choć doprawdy pojąć nie mogę, po co.

Ciągi, często automatycznie łączonych metafor (jak w przytoczonym przykładzie: słowo „wodorosle” motywowane jest wyłącznie uzupełnieniem rymu do „oślepl”), służą rzeczy u Czechowicza raczej nieoczekiwanej: kompromitacji słowa. Zasada łączenia przypadkowych niekiedy obrazów („spójność” dramatu zostaje utrzymana, gdyż nie podlegają tej zasadzie wszystkie postaci równocześnie) pełni jednak określoną funkcję. Słowo w tym dramacie okazuje się jedynie „kanwą” dla ukazania znaczenia „nuty człowieczej” poszukiwanej przez poetę:

KONDUKTOR

Słowa – ty wiesz, niegodny, że słowa to kanwa.

By niewiernego zwabić i lnem zapomnienia

zasnuć, przestrzenią zabić, po to jest ów tramwaj.

Oto sytuacja krańcowa i czasu i cienia.

Zanim staniesz jak bestia przed nią, srebrnogłową,

powiesz swoje ostatnie, prawdziwe już słowo.

Wobec Słowa Ostatecznego potok wyrażeń wszystkich postaci staje się mało ważny, służy jedynie rozłożeniu racji i zasugerowaniu wyboru, którego dokonują widzowie na końcu dramatu.

14 Wypowiedź Natansona w dyskusji po odczycie Józefa Jaremy, założyciela i kierownika Teatru „Cricot”, przytoczył A. R(zeczyca), *Dyskusja o teatrze*, Pion 8/ 1939.

Kantor oparł inscenizację na opozycji wobec wziętego w taki cudzysłów tekstu Czechowicza. Reżyser budował więc sytuacje, które nie tylko były ilustracją wypowiedzianych słów, ale powstawały na zasadzie niespodzianki (jak w teatrze surrealistów), wytwarzając silne napięcia między słowem a ruchem scenicznym. Elementem organizującym spektakl był właśnie linearny związek kolejnych sekwencji ruchowych: każdy aktor wykonywał ruch w odniesieniu do aktora sąsiedniego.

Już w okresie Teatru Niezależnego jednym z ważniejszych ustaleń teoretycznych Kantora był postulat odrębnego traktowania akcji scenicznej i oddzielenia jej od tekstu. Wynikało to z odrzucenia teatru usiłującego stworzyć złudzenie „jakiejś rzeczywistości zawartej w dramacie”. W notatkach z okresu pracy nad Powrotem Odysa w lecie 1944 roku znalazły się założenia: „Stworzyć takie sytuacje i okoliczności, by rozwój wypadków na scenie wydawał się nieprzewidywalny i powstający w tym momencie. Stwarzać takie okoliczności, by następująca sytuacja stała się niespodzianką lub szokiem [...] Nie należy wychodzić z tekstu, należy do niego dochodzić”¹⁵.

Pełnego rozdzielenia tekstu i akcji dokonał Kantor dopiero na etapie „teatru autonomicznego” (1963). Wystawienie *Wariata i zakonnicy* tak wówczas skomentował: „W mojej ostatniej inscenizacji tekst dramatyczny nie jest przedstawiany, jest omawiany, komentowany [...] Jest to młyn mielący tekst”¹⁶. Nawet po odrzuceniu doświadczeń happeningu, jakie nastąpiło w ostatnim okresie teatru Cricot 2, budowanie rzeczywistości scenicznej w *Umarłej klasie* polega również na zderzeniu tekstu (rozumianego szerzej jako „przekaz”) z konkretem działania teatralnego. Zasada niespodzianki, wykorzystana w inscenizacji *Niegodnego i godnych*, jest więc jedną z podstawowych form teatru Kantora, rozwijaną z pewnymi modyfikacjami od konspiracyjnej *Balladyny* aż do *Umarłej klasy*.

Zdanie z *Klucza symbolicznego do poematów*: „Człowiek żyje w sferze piękna, życia i śmierci” wyznacza trzy sfery tematyczne dramatu *Niegodzien i godni*. Pierwiastek „życia” reprezentuje Pasażer V, który podobnie jak pozostali bohaterowie tego utworu jest personifikacją określonej racji. Jedyne on ulega złudzeniu, że celem podróży będzie wesoły piknik:

PASAŻER V

[...] Panowie! Pani! Przecież mieliśmy jechać do końcowej stacji tramwaju na wesoły piknik! Tam las, tam jętki nad wodą i śliwy dające skąpy cień w upale, fioletowe, fioletowe śliwy! Nie wspominał już o tym, że koszyczek pełen wiktuałów i małmazji, bo to się rozumie samo przez się [...]

On też dostrzega tylko „zewnątrzną” stronę rzeczy i zjawisk, z czego wynikają obecne w każdej niemal jego replice akcenty satyryczne:

15 Tadeusz Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942 – 1945*, Pamiętnik Teatralny z. 1-4/1963.

16 Tadeusz Kantor, *Teatr autonomiczny*, Kraków 1963. Por. też: W. Borowski, *Założenia Kantora*, Dialog nr 8/1973.

PASAŻER V

[...] Wycieczka we dwoje ma swoje specyficzne uroki, proszę pani. Odkąd jesteśmy we dwójkę, coraz wyraźniej widzę, że pani nie jest dwuwymiarowa, o nie! Te ramiona są obłe i białe, kibić chciałoby się ująć jak wiosło... Ach, pani pani!

W klasyfikacji Czechowicza postać ta reprezentuje „typ życia-użycia”, który jest „samotny w najgorszym znaczeniu tego słowa, egoistyczny” (*Klucz symboliczny do poematów*).

Kantor wyprowadził akcenty komiczne, a niekiedy nawet trywialne, właśnie z elementów komedii „obyczajowej”, zawartych w rozmowach Pasażera V z Pasażerką. Z tak budowanych sytuacji wynikał pewien aktorski „cudzysłów”, gra z dystansem. Wiązało się to z patronującą teatralnym poszukiwaniom Kantora zasadą tak zwanej „realności”, mającej zastąpić iluzyjność. Teatr w rozumieniu Kantora nie powinien przedstawiać, ale tworzyć „realną” rzeczywistość, w której aktor nie identyfikowałby się z postacią, ani nie utożsamiał z tekstem. Założenia te sformułowane w późniejszych manifestach, pozwalały w inscenizacji dramatu Czechowicza uzyskać nagromadzenie spięć koniecznych, wynikających z cudzysłowu, w jakim umieszczona była każda sytuacja. Tadeusz Kantor wspominał po latach, że słynny z poczucia humoru Karol Frycz był na premierze i bawił się doskonale, a po jej zakończeniu gratulował reżyserowi i aktorom mówiąc: „Już dawno, nie mówię o wojnie, ale już dawno przed wojną nie uśmiełem się tak znakomicie jak na tym spektaklu”.

Dystans aktorski w odniesieniu do postaci odpowiadał logice wewnętrznej Czechowiczowskiego tekstu, w którym – podobnie jak u surrealistów – „bohater” (w sensie psychologicznym) został zlikwidowany i zastąpiony przez słowo i gest. Istotną rolę odgrywały też napięcia między katastroficznym patosem dekoracji a komizmem sytuacji budowanych przez aktorów w konwencji „kubizowanej” *commedia dell’arte*. Charakter kubistyczny posiadały wysokie cylindry Pasażerów X i Y oraz stożkowata, „metalowa” sukienka Pasażerki. Zaprojektowane przez Kantora kostiumy bliskie były również konwencji „cyrkowej” (recenzenci dostrzegli jedynie „irrealność” postaci, trafnie jednak określając zasadę „kontrastu z tłem”¹⁷). Z dzisiejszej perspektywy akcenty te można odnieść do późniejszych zainteresowań Kantora, który w manifestie „teatru autonomicznego” napisał: „U podstaw tego teatru jest cyrk. Komizm nie mieszczący się w konwenansach życiowych, ostry, klaunowski, jaskrawy”¹⁸. Samą zaś „grą konwencji” posługiwał się Kantor wielokrotnie – w przedstawieniu Umarłej klasy Urszula Czartoryska odnalazła elementy dyskusji z „hiperrealizmem” oraz kierunkiem zwanym „body-art.”¹⁹.

Kolejną sferą z Czechowiczowskiej triady – piękno – wyznacza w dramacie apel Konduktora. Podobnie jak w wypowiedziach programowych poety piękno łączy się tu z przeżyciem estetycznym („zachwyty”), umożliwiającym powrót do „harmonii ukrytej”:

17 Helena Blumówna, *Surrealizm na scenie*, op. cit., H. P. Teatr Akademicki... op. cit.

18 Tadeusz Kantor, *Teatr autonomiczny*... op. cit.

19 Urszula Czartoryska, „*Teatr Śmierci*” Tadeusza Kantora, Dialog nr 5/1976.

KONDUKTOR

Głos harmonii ukrytej co namiętnie przyrósł
do wszystkich głów, paznokci różowych i pachwin,
jednego tylko uczy: wróćcie do zefiru,
bo zefir was kołysał. A zefir to zachwyty!

W *Kluczu symbolicznym do poematów* określał Czechowicz „przeżycie estetyczne do ekstazy włącznie” właśnie jako „chleb świata piękna, pochodny jak i piękno samo”. Źródłem tego przeżycia miała być sztuka, „próby syntezy trójcy”: piękna, życia i śmierci. Analizowany tu dramat nazwał Czechowicz w podtytułem moralitetem. W owym symbolicznym tramwaju, w sytuacji ostatecznej, w obliczu śmierci, przeciwstawione zostają upersonifikowane racje. Jedną z nich reprezentuje, jak się rzekło Pasażer V (początkowo razem z Pasażerką). Jest to postawa hedonistyczna, orientacja na „tu i teraz”, na zewnętrzną stronę rzeczy zjawisk. Pasażer V próbuje „odczarować” Pasażera X i Pasażera Y: zwolenników postawy kontemplacyjnej, zasłuchanych w „głos harmonii ukrytej”. Obydwaj w swych dziwacznych wizjach (co wiąże się z „grą” słów i dystansem ironicznym „nadrzędnego dysponenta reguła”) próbują odtworzyć cząstkową filozofię istnienia. Pasażer X przedstawia się jako zwolennik ładu wewnętrznego, panteista, natomiast Pasażer Y to relatywista („mamy spojrzeń proporcje nierówne”), wyznawca teorii reinkarnacji:

PASAŻER Y

Pamiętam starcem byłem [...] Będę małym chłopcem
a potem jeszcze mniejszym lisem!

W konflikcie racji Pasażerów X i Y z Pasażerem V, „niegodnym, zdaniem Konduktora, okazuje się ten ostatni. Po wahaniach Pasażerka staje po stronie „godnych”. Spór między orientacją „estetyczną” i „pragmatyczną” to równocześnie formułowane niejednokrotnie przez Czechowicza przeciwstawienie odpowiadających tym orientacjom modeli sztuki: „czystej – kreacyjnej” i naturalistycznej. W obliczu przewidywanej katastrofy nastąpiło zespolenie „estetycznego” z „etycznym”. Uzasadniła je wiara w „śląd zachwyty”, który musi być – nawet za „pustynią mroku”.

Do struktury analizowanego dramatu wprowadził Czechowicz widzów. Oni również dokonują wyboru i opowiadają się po stronie „zachwyty”. W finałowej scenie Pasażer V zostaje sam w tramwaju, gdyż nie chce dać wiary oskarżeniom Konduktora. Wówczas „światła gasną i w miejscu, gdzie stał pojawia się gęsty dym. Poprzez dym, przez ciemność dochodzi z oddali grzmiący głos Konduktora”:

KONDUKTOR

Moralitet skończony. W dym się obróciło
co tylko sobą i Inem było. [...]

Chodźcież wy, od stolików, kawę niedopitą
zostawcie pokoleniom, do których mrok przyrósł.
Kto za pustynią mroku widzi ślad zachwytu
- i kukułkę usłyszy i godzin zefiru...

Po tej parabazie odzywają się „głosy zewsząd, zza sceny, od stolików kawiarni, w której moralitet wystawiono: Idziemy! Idziemy! Idziemy!...”. Zgodnie z dydaktycznością konwencji gatunku, jakim jest moralitet, założone rozstrzygnięcie konfliktu polega na jednoznacznym nacechowaniu przeciwstawnych racji. Ale w dramacie Czechowicza widzowie opowiadają się po stronie autorskiego rozstrzygnięcia, są nieobecnym na scenie „Everymanem”. Zakończenie dramatu jest ponadto założonym przez „nadrzędnego dysponenta reguł” obnażeniem teatralnej konwencji. W pewnym sensie analogiczną funkcję pełnią wcześniejsze wypowiedzi Pasażera V: „Pokuka pan sobie w antrakcie” (do Konduktora) oraz „Może by i pani zaczęła na jakiś antrakt? Powiedzmy - za sceną – jakiś mały monolog... Hm?” (do Pasażerki).

Tadeusz Kantor zmienił zakończenie moralitetu: nie było „wkroczenia” widzów i owej arkadyjskiej wizji oczyszczenia przez piękno. Inscenizację realizowaną w niespełna trzy miesiące po zakończeniu wojny zdominowały wyrażone przez dekorację akcenty katastroficzne, które nie mogły być traktowane jako konwencja. Dlatego zakończenie przedstawienia było groźne: wszyscy aktorzy pozostawali na scenie, patos zagłady wyrażały ekspresyjne gesty a gra świateł i ilustracja muzyczna – skomponowana i wykonana przez J. Garscia-Gresselowa – „oddawała łącznie z dekoracją katastroficzny nastrój utworu”²⁰.

Eksperymentu z włączeniem widzów w akcję teatralną dokonał Kantor później, w okresie zainteresowania happeningiem. W *Nadobnisiach* i *koczkodanach* na przykład „Chór Mandelbaumów” powoływany każdorazowo spośród publiczności był przebierany, musztrowany i zmuszany do interweniowania w akcję sztuki.

Materializacja emanacji psychicznych była obsesją Czechowicza, co przekazali we wspomnieniach jego przyjaciele i znajomi. W twórczości lirycznej i dramatycznej zainteresowania te wyraziły się w tendencji, by życie psychiczne uczynić teatralną rzeczywistością. W cytowanej już *Opowieści o papierowej koronie*, która winna być wprowadzeniem do dojrzałej twórczości Czechowicza, najbardziej interesujący jest zabieg teatralizacji wewnętrznego życia psychicznego. Trzecia, największa część utworu nosi podtytuł „teatr w duszy”, a w jej kompozycji sceny wizyjne przeplatają się z „antraktami na jawie”, kiedy to Henryk nawiązuje kontakt z otoczeniem. Granica między tym, co „zewewnętrzne”, co należy do teatru pozorów i konwencji świata „realnego”, a tym, co „wewnętrzne”, co zamyka się w młodopolskim określeniu „teatru w duszy” – przebiega niejako obok podmiotu. Swobodny, dwukierunkowy przepływ skojarzeń jest zapowiedzią zniesienia rozdziału świata psychicznego i fizycznego dzięki technice asocjacji w późniejszych wierszach Czechowicza, konstruujących światy autonomiczne. W *Opowieści o papierowej koronie*

20 Helena Blumówna, *Surrealizm na scenie*, op. cit., H. P. Teatr Akademicki... op. cit.

podmiotowy dystans nie doprowadza do autonomizacji powstającej rzeczywistości. Kierunek jest odwrotny: to właśnie podmiot zyskuje świadomość konwencji „teatru w duszy”, w którym gra różne role wśród innych postaci-projekcji z sennych wizji (według Klucza symbolicznego do poematów z 1934 roku źródłem owych tajemniczych bytów jest już nie młodopolska dusza, tylko „wyobraźnia”, rozumiana jednak metafizycznie jako „pomost między światami”). Bliski tym koncepcjom okazuje się moralitet Niegodzien i godni, gdzie podróż symbolicznym tramwajem odbywa się w rzeczywistości snu (Pasażer V mówi wprost: „Jest mi, jakbym sennik widział we śnie uśpionego bliźniego”).

Wydaje się, że Tadeusz Kantor konsekwentnie ulega podobnej fascynacji snem. W przedstawieniu Umarłej klasy z poetyki snu wynika swobodne posługiwanie się czasem: zwolnienia, powtórzenia, powroty wyznaczające zasadę przemiany (dziecko – starzec – dziecko). W scenariuszu tego przedstawienia występują sformułowania: „pogrążenie się w sen”, „ważne wypadki gubią się w rozwijającym się śnie”²¹ itd. Sen jest tu nie tylko kluczem do rzeczywistości – jak w prozie Brunona Schulza. Pozwala zmierzyć się z problematem śmierci jako źródła poznania.

U Czechowicza sen łączy się także z motywem śmierci, trzecim elementem z triady z Klucza symbolicznego do poematów. „Sny – chleb świata śmierci” – pisał poeta. Motyw śmierci obecny jest w moralitecie Niegodzien i godni w ostrzeżeniach Konduktora „przed nadchodzącą, przed srebrnobrewą” i przeczuciach Pasażerki:

PASAŻERKA

Widzę! na ogniu pryska emalia!
Zza okien wicher powiewa lichem,
pełga ciemnością, twarze osmala!
On nas zabije srebrzystym sztychem!

Srebro należy w poezji Czechowicza do słów-kluczy, wyrażających symbolikę nocy i śmierci. Na stacjach wskazanych przez Konduktora kolejno wysiadają Pasażerowie oznaczeni X i Y – jest to spełnienie zapowiedzi śmierci (Y mówi: „kto umiera?... Dopierośmy powołani...”). Akcenty katastroficzne w dramacie wyprowadzone zostają z nieuchronnej zagłady jednostki, zgodnie bowiem z eschatologią Czechowicza, Dzień Ostatni „to tylko mitologiczne rzutowanie zgonu jednostki na kosmos” (*Klucz symboliczny do poematów*).

W omawianej inscenizacji Teatru Akademickiego w Rotundzie wszystkie akcenty związane z groźbą katastrofy zogniskowane zostały w plastycznej formie odpowiadającej postaci Konduktora. Funkcja teatralna i „ideologiczna” owej kukły zapowiada późniejsze wprowadzenie manekina do „Teatru Śmierci”. W manifestie pod tym tytułem pisał Kantor: „Życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który

21 *Umarła klasa, seans dramatyczny Tadeusza Kantora* - scenariusz zamieszczony w programie do przedstawienia.

przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji Umarłych – Modelem dla Żywego AKTORA”²².

Po premierze *Czasu jutrzeźnego* Czechowicza w lutym 1939 roku Kazimierz Wierzyński pisał, że wizyjność tej jednoaktówki inspirowana była przez film nadrealistyczny²³. Technika oniryczna, wprowadzana w pierwszych dramatach Czechowicza, „bliźsza jednak była Młodej Polsce. Podobnie „senne” wiersze Czechowicza różni od wzorów francuskich postulat ładu i konstrukcji, a także wyznaczenie doniosłej roli słowu. Na eksperyment najbliższy nadrealistom zdobył się Czechowicz dopiero w moralitecie *Niegodzien i godni*. To jeden z nielicznych międzywojennych utworów dramatycznych, który zawiera wszystkie wyznaczniki ujawniające „błysk surrealizmu” w teatrze, wyliczane po latach przez Henri Béhara: wykorzystanie automatyzmu słownego i kojarzenie słowem przypadkowych obrazów, poszukiwanie Cudowności, erupcja sił marzenia sennego, wybuch humoru oraz gesty i słowa zastępujące „bohatera”²⁴.

Inscenizacja krakowskiego Teatru Akademickiego w Rotundzie w sierpniu 1945 roku, mało znany etap teatralnych poszukiwań Tadeusza Kantora, ukazała sceniczne perspektywy elementów nadrealizmu, które Czechowicz wprowadził dopiero do ostatniego ze swoich dramatów. Wśród wielu kolejno odrzucanych etapów artystycznej drogi Tadeusza Kantora trwa po dziś dzień ta Kantorowska inspiracja europejskim doświadczeniem nadrealizmu. Już wówczas, w 1945 roku, Helena Blumówna miała odwagę napisać: „Nie jest to już eksperyment ani szukanie nowych dróg, teatr przyszłości stał się zrealizowanym teatrem teraźniejszości”²⁵.

22 Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci*, Warszawa 1975.

23 Kazimierz Wierzyński, *Wieczór jednoaktówek w Teatrze Nowym*, Gazeta Polska nr 40/1939.

24 Henri Béhar, *Dada i surrealizm w teatrze*, Warszawa 1975 s. 22-23.

25 Helena Blumówna, *Surrealizm na scenie*, op. cit.