

## Z dziejów polskiej awangardy teatralnej. „Czasu jutrzennego”

Ze wspomnień Stanisława Piętaka „Portrety i zapiski” (PIW 1963 r.) dowiedziałem się, jak ciężko i boleśnie przeżył Józef Czechowicz klęskę jedynej sztuki, którą mu wystawiono w teatrze. Był to poetycki utwór „Czasu jutrzennego”, który Wilam Horzyca inscenizował w ramach wieczoru jednoaktówek na kameralnej scenie Teatru Narodowego. Współczesny poeta znalazł się w towarzystwie świetnym, obok „Miłości czystej u kąpeli morskich” Norwida i trochę tajemniczej, niepodobnej do innych, sztuki Rittnera „Odwiedziny o zmroku”. Horzyca, właściwy (choć występujący jedynie w roli inscenizatora) reżyser całego spektaklu, starał mu się nadać specyficzny ton poetycki. Miłość, śmierć, samotność, niepokój, przecucia, nieporozumienia, trudno słyszalne drgnięcia serc, związek między na pozór dalekimi zjawiskami -były to w umyśle inscenizatora tony łączące owe trzy sztuki, tak różne. Może też chodziło o ukazanie, jak poezja polska brzmi w teatralnym odbiciu trzech epok -i jak je można połączyć węzłami odczuć współczesnych. „Odwiedziny o zmroku” były chyba odpowiednikiem tytułu Czechowiczowskiej sztuki, w której chodziło o grę nocy i brzasku. Jakby replika, czy równoważnik.

Krytyka warszawska źle przyjęła cały ów wieczór, szczególnie trzecią część dramatycznego tryptyku, który stanowił utwór Józefa Czechowicza. należałem do nielicznych, obok Romana Kołonieckiego, obrońców tej sztuki. Ale byłem jeszcze recenzentem bardzo młodym, mój głos tym mniejszym się cieszył rezonansem - że dziennik, gdzie pisywałem rozchodził się w niewielkim nakładzie (złośliwi twierdzili ponadto, że nawet cenzor nie czyta w „Czasie” dwóch działów: kroniki gospodarczej oraz sprawozdań teatralnych!). Ludzie teatru na te recenzje zwracali uwagę, to prawda. Ale czy ich naprawdę obchodził wtedy Czechowicz? Przypuszczam, że on sam albo nie zwrócił na moją recenzję uwagi albo przeczytał ją już w stanie depresji, wywołanej bezpośrednią reakcją popremierową. Bo na podstawie tego, co czytałem o Czechowiczu, co o nim słyszałem i jakie w rozmowach z nim odniosłem wrażenie, nabrałem mocnego przekonania, że najsilniej go zabolowały nie ujemne głosy krytyków, nawet nie słaby oddźwięk trochę zdezorientowanych widzów - ale to, co usłyszał od najbliższych przyjaciół, czyli tych, na których najmocniej i najgoręcej liczył! Piętał wcale nie ukrywa, że owe przyjacielskie opinie były wręcz druzgoczące, że Czechowiczowi te bolesne słowa bez ogródek mówiono.

Po latach trzydziestu odczytałem na nowo tekst owej sztuki, drukowanej w „Pionie” (nr 19 z 13 maja 1937r.). Równocześnie wzięłem do ręki wiersze tego poety i trochę esejów o nim, np. poświęcone Czechowiczowi stronicie „Przyjaźni i animozji” Jana Śpiewaka (PIW 1965 r.).

Doszedłem do wniosku, że „Czasu jutrzennego” to sztuka nie pozbawiona znaczenia dla polskiego teatru. Dziś już inaczej na nią patrzę, niż przed wojną. Co innego mnie w niej interesuje niż sprawy, o których pisałem i mówiłem tuż po premierze. W dalszym ciągu myślę jednak, że z tego utworu bije blask niecodzienności, że jest we nim urok, zdolny także i nas poruszyć.

Poeta, który miał do tej chwili do czynienia jedynie z radiem (pisywał słuchowiska) czy „dramatem do czytania” a nie z teatrem - od razu „widzi” całe rozplanowane sceny. Myśli architektonicznie, plastycznie, przestrzennie. Dzieli scenę na trzy plany: środkowy, gdzie rosną trzy młode drzewka, nad nimi rozciąga się horyzont nieba z księżycem, ustępującym później blaskowi słonecznemu; lewy, gdzie niepokoją skłębienia ciemnych kształtów, ale tylko w mrokach nocy (nie za dnia); oraz prawy, gdzie stoi narożnik domu „miejskiego, nowoczesnego, z dużym podłużnym oknem na parterze”. Okno jest otwarte. „Widać stoliczek z głośnikiem radiowym i lekką jak puch firankę”.

Granica, dzieląca strefy teatralnych wydarzeń, jest tu więc ostra. Przypomina to niektóre sztuki Różewicza czy Grochowiaka. Ale równie ważną jest sprawą, że noc, księżyc w słuchowisku Grochowiaka, jak celę więzienną w „Czapie” Krasieńskiego. Poezja przestrzennego myślenia stwarza od razu u Czechowicza przesłankę dramatyczności.

Wszystko, co się w tym utworze dzieje, począwszy od sceny drugiej do przedostatniej (czwartej) włącznie - a więc istotny rdzeń tego utworu - można traktować jako sen głównych postaci: młodego i zakochanego małżeństwa, Jana i Marii. Czy jest tu jakieś nawiązanie do teatru surrealistycznego? Może, ale chyba związek to nie nazbyt bliski. Ważniejsze mi się wydaje, że sen dwojga zakochanych małżonków (czy może tylko Marii) jest związany z ich niepokojami, lękiem, przeczuciami, kompleksami. Nie chodzi więc tu o sam teatr snu, ale o przezwycięzenie w snach owych zjawisk, świadomych czy podświadomych, które ścigały bohaterów na jawie.

Maria ma rodzić. Jej miłość do Jana powstaje z lęku wobec innych ludzi, z osamotnienia wśród przechodniów. „Żle ci było wśród ulic?” - pyta Jan. „Żle i straszno, jak zwykle” - odpowiada młoda kobieta. - „Nie miałam cię przy sobie, a ludzie patrzyli mi prosto w oczy (...) Mijali i nadchodzili. Trudno mi to wyrazić. Bo strach przed ludźmi był silny, ale to on właśnie i mnie kazał patrzeć na tłumy”. Jan to określa ogólniej, lecz może z pewnym uproszczeniem: „Demonami są ludzie. Nie myśl, że w tej chwili myślę o jakimś wartościowaniu. Określam gatunek. Wszystko, co nie jest nami ma pozór demoniczny, a może nie tylko pozór”. Nawet i macierzyństwo nie obroni tych dwojga przed lękiem. Dziecko ma się dla nich stać nową barierą przeciw wrogiemu światu. Może jedynie głośnik radiowy utrzymuje łączność tych dwojga z innymi. Tajemniczy skok przestrzeni zrywa jednak drut anteny. Ten skok - jak się dowiemy w scenie drugiej - był dziełem jednego z owych dziwnych stworów, które się kłębią po lewej stronie sceny, ale tylko w nocy, w mrokach. W ten sposób scena druga łączy się z pierwszą.

Konstrukcyjna zasada *Czasu jutrzennego* na tym bowiem polega, że finał każdej sceny przynosi stwierdzenie: „Zaczyna się”. Stwierdzenie na pozór paradoksalne! Ale nie o paradoks tu chodzi. Każdy kres zdarzenia czy epizodu jest u Czechowicza równoznaczny z rodzeniem się czegoś

nowego. Koniec jest zarazem początkiem - i w artystycznym i w filozoficznym sensie. Chodzi o wewnętrzne powiązanie zjawisk.

Sen o stworach, skłębionych po przeciwległej stronie sceny, to objaw niepokoju nie tylko wobec otaczającego świata ludzkiego, ale i przyrody. Tylko, że owe stwory, Pierwszy i Drugi, już dostrzegają nadciągające katastrofy, spowodowane przez ludzi: „Obłoki migają wystrzałami (...) Sto tysięcy naszych pań chyli się ku ziemi i ręką pokłon oddaje. Obłoki wypchane samolotami lecą nisko, nad ich karkami. Widzę też obłok na ziemi. To strach przedśmiertny ludzi". Bomby i tanki niszczą nie tylko ludzi, ale i posagi, czy kościoły. Dramat katastroficznego przeczucia? Jeśli się pamięta o dacie napisania utworu (1937 rok) - scena w dramacie Czechowicza nabiera sensu innego. Brzmi jak ostrzeżenie.

Oto już sprawy bezpośrednio ludzkie, wojenne - a równocześnie polskie. Maszeruje oddział żołnierzy, odpoczywają. Kapitan i Porucznik przemawiają cytatami z własnej poezji, zapewne dla podkreślenia konwencji snu. Ale nadlatują samoloty, siekają kulami z karabinu maszynowego, jak się to miało stać na polskich drogach dwa lata później, w 1939r. od kuli ginie dobosz chłopaczek, prawie dziecko. Ciągłe mówił o swojej matce, gdy jeszcze nie podejrzewał niebezpieczeństwa. Teraz umiera spokojnie, bez słowa skargi. Nie ma tu rzewności czy sentymentalizmu; po prostu przeczucie zmienione w rzeczywistość snu. Dobosz się może kojarzy podświadomie Marii z owym dzieckiem, które ma urodzić. Porucznik i Kapitan są podobni do tajemniczych stworów ze sceny drugiej, „i do Jana równocześnie”. Bo przecież i Jan może pójść na wojnę!

Porucznik kończy tę scenę refrenem dobrze znanym: „Zaczyna się”. Ten finał, w sennym widzeniu skojarzonym ze śmiercią, zaczyna istotnie coś nowego. Kończy się lęk, kompleksy szukanie samotności. Zaczyna się poczucie wspólnoty ze światem. „Przodkowie i my, to ojczyzna odnawiająca się w wiecznej grze”. Więc choć nadchodzą jeszcze wątpliwości, a nawet odbłyski samoironii, jednak się „zaczyna”. „Nie umiem ci tego dobrze wytłumaczyć” - mówi Maria - ale widzę potrójnie, poczwórnie zarazem. Jest tam biały dzień, to jakby ja, ale też jakby całun, czy sztandar na trumnie. Laweta pod nią dudni. Tupią konie żałobne. Ale kiedy werbel grzmi, to mi się ta trumna okryta sztandarami odmienia i widzę pole, polskie pole, na słupach światłości. Kończyna pachnie aż tu...”

Zaczęła się więc przemiana niejasnych przeczuć w jasne poczucie złożoności świata. Przez lęk toruje drogę sobie ciekawość. Lekcja śmierci, ujrzana we śnie, nie poszła na marne. Miłość, początkowo pojęta jako ucieczka w samotność, przybiera oblicze solidarności ze światem.

Czechowicz nie pragnął świata odartego z barw, linii i wrażeń. „Od żywota pustego bez muzyki bez pieśni chroń nas...” - pisał w jednym ze swych wierszy. Walka o piękno jest jednym z zasadniczych problemów tej sztuki. „Naszym przyjacielem jest poeta” - zauważa Jan. Na co Maria: „Ale on jest z kościoła wojującego, on wybrał walkę, tak jak my wybraliśmy miłość”.

Cenę życia podnosi, potęguje sztuka. Ona to daje podwójny i poczwórny sens widzeniom, o których mówi Maria. Ona każe przezwyciężyć samotność poprzez sny o ludzkiej wspólnocie. Ona

sprawia, że poeta nazywa świt „czasem jutrzennym”. Ów wyszukany na pozór, estetyzujący termin nadaje nazwę całemu utworowi. Ale czy chodzi jedynie o retorykę?

Cała sztuka rozgrywa się latem, od pierwszej w nocy aż po świt. Utwór Czechowicza nie byłby do pomyślenia w innej porze i o innym czasie. Przewycięzenie nocy i jej lęków, zwycięska rola snów, jest tu czynnikiem decydującym.

Gdy dziś czytamy tę sztukę, trudno się obronić od kojarzenia jej z własnym losem Czechowicza. Jednym z ostatnich (a może i ostatnim) opowiadaniem tego pisarza, które ogłaszaliśmy w „Czasie” była nowela „But”, całkowicie poświęcona przeczuciom śmierci. W jego liryce ten sam motyw powracał natrętnie.

Myślałem o tych przeczuciach, o owych lękach, o wysiłku ich przewycięzania podczas okupacji, gdym wspominał Czechowicza. Myślę o tym i dziś. Myślę sobie, że umierając od bomby niemieckiej w lubelskim domu we wrześniu 1939 (jak dobosz z „Czasu jutrzennego”) zadawał sobie pytanie: „Czy to już śmierć? Czy ja umieram?” I że tej śmierci w swym sumieniu nadawał głębsze znaczenie.