

Jeszcze o „Czasu jutrzennego” w „Reducie 70”

Tytuł nie bez symboliki: Lublin upominał się o drugą scenę dramatyczną przez wiele lat. Zaprzepaszczo tu nawet szansę właściwego wykorzystania zabytkowego budynku teatralnego z 1882 roku. Na decyzjach zaważyła fatalnie niechęć do wyegzekwowania go od Wojewódzkiego Zarządu Kin, no i do kłopotliwych starań o fundusze, których wymagała renowacja zabytku. Daremna pisanina administracyjna i publicystyczna wszystkich już znużyła, gdy nagle entuzjazm grupy młodych aktorów, zwłaszcza Jana i Haliny Machulskich, sprawił, że na najwyższym piętrze gmachu Teatru im. Osterwy powstała „Reduta 61”, odwołująca się nazwą do autorytetu wielkiego patrona zasadniczej sceny lubelskiej.

Deficytowe spektakle w sześćdziesięciosobowej salce przygotowywane były w godzinach wolnych od pracy obowiązkowej – kosztem odpoczynku, zajęć domowych itp. Nie były to jakieś zapierające dech eksperymenty, chociaż pokazano parę jednoaktówek Mrożka i *Drugi pokój* Herberta, ale – i to jest najważniejsze – umożliwiła „Reduta 61” debiutującym aktorom konfrontację ich prób dramatycznych ze sceną. Niestety, po wyjeździe Machulskich do Warszawy ową „Redutę” niepostrzeżenie zlikwidowano.

Wspominając teraz z sentymentem jej działalność, zastanawiam się jednak, czemu nie wyzyskała sposobności, by wystawić jednoaktówki Czechowicza, o których przecie mówiło się raz po raz w lubelskim środowisku literackim. Widocznie mówiło się zbyt pobieżnie, a może po prostu inscenizacja trudnych prób dramatycznych poety przerastała siły młodych entuzjastów – redutowców, którzy prawie przy każdej wystawionej sztuce informowali skromnie w programie: „Reżyseria zbiorowa”.

Dość, że pierwszą powojenną premierę *Czasu jutrzennego* zrealizowała dopiero po dalszych dziewięciu latach nowa „Reduta 70”, powołana do życia przez dyrekcję Teatru im. Osterwy w największej sali prób, przysposobionej tzw. Sposobem gospodarczym. Bez dotacji, bez subwencji. Przynajmniej na razie – oby „na razie”.

Niewielka przestrzeń elipsoidalna „Reduty 70”, z miniaturową kolistą areną w centrum, otulona miękkimi popielatymi kotarami, okazała się wymarzonym miejscem dla teatru poety.

Czasu jutrzennego, pierwsza próba dramatyczna Czechowicza, jest niewątpliwie najlepszą jego sztuką. Może dlatego, że pozostawał tu nadal całkowicie w żywiole poezji. Powstała w roku 1937, inscenizował ją, jak wiadomo, w lutym 1939 Wilam Horzyca w warszawskim Teatrze Nowym. Wszystkie recenzje, jakie ukazały się po premierze (Wierzyńskiego, Słonimskiego, Helsztyńskiego,

Kołonieckiego i In.), świadczyły zgodnie o kompletnej porażce, a Stanisław Piętak Pisał w *Portretach i zapiskach*, że Czechowicz wyszedł z teatru zdruzgotany.

Badacze twórczości poety, wspominając dziś o tamtym spektaklu skłonni są kłaść odpowiedzialność za klęskę na karb niefortunnej inscenizacji. Tymczasem w lubelskim Muzeum im. Czechowicza zachowało się (co już przypomniałam) kilka zdjęć dekoracji opracowanej do *Czasu jutrzeznego* przez Andrzeja Pronaszkę. Sprawiają one wrażenie najzupełniej dodatnie. Cechowała je „nowoczesność”, którą i dzisiaj zaakceptowalibyśmy bez wahania. Raczej prawdopodobne jest zatem przypuszczenie, że to aktorzy nie trafili w tonację utworu. Ale najbliższej istoty klęski był chyba Boy, kiedy powiedział, iż rzeczy konkretnie pokazane przytłaczały wizję poety.

Czytelnik małego dramatu Czechowicza wyczuwa przecie i dzisiaj na widowni „Reduty 70” pewną nieadekwatność spektaklu w stosunku do tekstu utworu, aczkolwiek inscenizator Anno 1970, Kazimierz Braun, znalazł bodaj najwłaściwszą formę sceniczną dla *Czasu jutrzeznego*.

Po wojnie pisano o próbach dramatycznych Czechowicza sporo. Pisał m.in. Janusz Degler w „Próbach Literackich”, pisała Marta Wyka w „Dialogu” i tam też Seweryn Pollak, pisali: Wojciech Natanson w „Teatrze” i Tadeusz Kłak we wstępie do wyboru poezji świeżo wydanego przez Bibliotekę Narodową. Ale poza nieliczną grupą zainteresowanych mało kto czytał jednoaktówki poety, po które trzeba sięgać do „Pionu” z 1937 roku i do zeszytu „Pióra” z roku 1938.

Otóż trzeba powiedzieć, że w porównaniu do faktury nieco późniejszych, mniej udanych jednoaktówek (*Jasne miecze*, *Obraz*, *Bez nieba*, albo odnalezione przez Pollaka *Waga i cień*, *Niegodzien i godni*) substancja poetycka *Czasu jutrzeznego* jest znacznie subtelniejsza. Jeśli tam była mowa o koncepcjach symbolicznych, o symbolach przekazywanych intelektowi przez intelekt, to tutaj należy dostrzegać raczej spontanicznie przepływający strumień poezji, splot metafor percypowanych emocjonalnie. Wydaje mi się, iż przy dotychczasowych badaniach prób dramatycznych Czechowicza nie brano tego niuansu dostatecznie pod uwagę.

Mówiłam już w poprzedniej impresji, że głównym osiągnięciem Brauna w tej inscenizacji jest dostrzeżenie faktu, iż w przeciwieństwie do innych jednoaktówek, które rozgrywają się na dwóch planach, realnym i wizyjnym (z wyjątkiem miniatury *Niegodzien i godni*, będącej alegorią), *Czas jutrzenny* dzieje się w jednym planie poetyckim, jakby w wizji sennej. Jan i Maria, mąż i jego „sarnia żonka” oczekująca dziecka, żyją w magicznym kole własnej wyobraźni, w której odkształca się w surrealistyczną wizję wszystko, co dochodzi do nich z zewnętrznego świata. Elementami składowymi ich stanów psychicznych są wspomnienia i przecucia. Są oni równie „wizyjni” jak Kapitan i Porucznik, jak mały Dobosz z ich wizji, i vice versa są oni wszyscy równie „realni” w planie teatralnym. Toteż Braun konsekwentnie wprowadza na scenę konkretną postać Czarnego żołnierza – uosobienie katastroficznych przecuć poety.

Harmonijną kompozycję przedstawienia, jego płynność uzyskał inscenizator stosując

wielokrotnie ewolucje pantomimiczne. Nadto w wielu momentach pantomima wymownie dramatyzowała wizję. Również na plus inscenizacji można śmiało zapisać przekazanie tekstu nieco młodopolskich figur, Niższego i Wyższego („młodzika bez wieków i dni”). Innym postaciom dramatu.

Spiritus flat ubi vult. Podświadomość bohaterów Czechowicza pokonuje przestrzeń i czas. I oto rzecz pozornie paradoksalna: dyskretne zabiegi inscenizatora – przemieszczenie paru kwestii, songi do wierszy z *Poematu o mieście Lublinie* – z jednej strony nadają Czechowiczowskiemu wizjom pewien rodzaj scenicznej konkretności, umacniają ich więź z życiorysem poety i późniejszymi wydarzeniami dziejowymi, które znamy; z drugiej zaś strony zabiegi owe pomagają wizjom wyzwolić się z wszelkich rygorów miejsca i czasu. Na arenie „Reduty 70” istnieje w domniemaniu dom Jana i Marii, a po chwili polanka leśna, gdzie „padali gęsto” obrońcy ojczyzny, „zwykłego polskiego pola”... Tutaj upływa czas nocny, formalnie ograniczony świtaniem, lecz wypełniony snami, które już to cofają dzianie się w przeszłość, już to proroczo w przyszłość wybiegają. Supernowoczesna to jedność czasu i miejsca.

Tę lotną przedzę poetycką snują z subtelnym wyczuciem aktorzy – Zbigniew Górski (Jan), Ewa Kania (Maria), Józef Onyszkiewicz (Kapitan), Jerzy Krasuń (Porucznik), Piotr Suchora (Czarny żołnierz).

Scenografia Jerzego Torończyka – fragment ruin, drzewko z pokręconym listowiem metalicznym – przywodzi na pamięć „obłoki migające wystrzałami, obłoki wypchane samolotami”.

Narusza magiczne koło poezji jedynie finał spektaklu – ustawienie w słonecznym świetle reflektora grupy: mąż, żona, dziecko. Ta plakatowa apoteoza rodziny wydaje się stanowczo zbyt daleko posuniętym uproszczeniem akcentu optymistycznego zawartego w końcowych słowach Jana: „Żono moja, żonko, może za naszym domem coś więcej jest, nie tylko dno rozpaczy?”

Tak czy inaczej, Kazimierz Braun odtworzył wymownie obraz wyzwiania się poety z izolacji artystowskiej, które dokonuje się pod wpływem czujnej troski o losy narodu i ludzkości. Sądzę, że gdyby opublikowano teraz w przyspieszonym trybie próby dramatyczne Józefa Czechowicza, weszłyby one niebawem do repertuaru scenek eksperymentalnych naszych teatrów zawodowych, Polskiego Radia, TV i teatrzyków studenckich.