

## **„Czasu jutrzennego” Józefa Czechowicza w Teatrze im Juliusza Osterwy w Lublinie. Premiera: 27 września 1970 roku**

**Odpowiedzi na pytania Justyny Kucharzak zapisane dnia 30 marca 2006.**

1. *Panie Profesorze, skąd wziął się pomysł wystawienia Czechowicza? Nie jest on - nawet współcześnie - autorem, po którego reżyserzy chętnie sięgają. Można wręcz powiedzieć, że dramaty Czechowicza zupełnie nie są wystawiane.*

Jednym z ważnych punktów mojego programu artystycznego, a także programu w dziedzinie społecznego funkcjonowania teatru, od czasu gdy objąłem kierownictwo artystyczne Teatru im. J. Osterwy w Lublinie (1 kwietnia 1967 r.) było stałe poszerzanie i różnicowanie oferty repertuarowej i stylistycznej teatru oraz mnożenie płaszczyzn kontaktu z publicznością, z różnymi środowiskami. Dokonywaliśmy tego na różne sposoby, m.in. poprzez wystawianie nowych, albo nieznanych dotąd w Lublinie sztuk, posługiwanie się nowymi stylistykami w przedstawieniach, sprowadzanie wybitnych reżyserów i utalentowanych aktorów, kontakty ze środowiskami artystycznymi i akademickimi, ze środowiskami teatru amatorskiego, ze szkołami - z nauczycielami i uczniami. W ramach tych prac zorganizowaliśmy między innymi Teatr przy stoliku - który był witryną najnowszej dramaturgii oraz uruchomiliśmy drugą scenę teatru - małą scenę. Nazwaliśmy ją „Reduta 70” nawiązując zarówno do tradycji istniejącej tam już kiedyś małej sceny, jak też do Reduty Juliusza Osterwy - patrona teatru. Pierwszą premierą Reduty 70 był *Śmieszny staruszek* Różewicza w reżyserii Helmuta Kajzara (premiera 10 maja 1970 r.). Na tej scenie wystawialiśmy sztuki kameralne, wymagające bliskiego, intymnego, osobistego kontaktu aktora z widzem.

To jedna przesłanka, która umożliwiła realizację *Czasu jutrzennego* - bo to właśnie sztuka kameralna, o bardzo delikatnej materii. Nie sprawdziła by się grana na dużej scenie dla setek widzów. Domagała się małej, zacisznej przestrzeni. I oto od wiosny 1970 r. taką przestrzeń już mieliśmy. Maria Bechczyc Rudnicka (wtedy nestorka polskiej krytyki teatralnej, która z reguły bardzo wrażliwie pisała o teatrze) oceniła tę przestrzeń jako „wymarzoną” dla *Czasu jutrzennego*: „Niewielka przestrzeń elipsoidalna „Reduty 70” z miniaturową kolistą areną w centrum, otulona miękkimi popielatymi kotarami, okazała się wymarzonym miejscem dla teatru poety” (Maria Bechczyc Rudnicka, *Uchylenie masek*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1974, s. 300).

Innym, ważnym punktem mego programu - wynikającym z tego pierwszego - było integrowanie teatru z miejscowym środowiskiem literackim. Teatr dzieje się tu i teraz. Zawsze sądziłem, że teatr to zjawisko lokalne, że robi się go po pierwsze dla ludzi „stąd”, dla konkretnych ludzi, dla danego

miasta, dla określonej grupy społecznej. Jeśli taka praca, bardzo silnie związana z jakimś jednym, konkretnym miejscem i środowiskiem, osiąga szerszy rezonans, zaczyna interesować, przyciągać ludzi z zewnątrz, z kraju, ze świata, jeśli powstają potrzeby pokazywania je gdzieś indziej - to dobrze, to dowodzi energii promieniotwórczego centrum. Ale to centrum musi być właśnie bardzo silnie osadzone w rzeczywistości geograficznej, społecznej, artystycznej, duchowej, w której dany teatr pracuje, tworzy na co dzień. Sądziłem więc, że w takiej pracy trzeba sięgać po siły miejscowe.

Pragnąc wiązać pracę lubelskiego teatru z Lublinem dążyłem do związania z teatrem miejscowego środowiska literackiego. Trzeba było zacząć u źródła. Dla lubelskiej literatury takim źródłem był Józef Czechowicz. Dlatego postanowiłem wystawić *Czasu jutrzennego* - a więc wystawić w Lublinie sztukę autorstwa lublinianina. Czechowicz tu mieszkał i tworzył, tu zginął od bomby we wrześniu 1939 r. Należał do lubelskiej legendy i do literackiego skarbcza Lublina. Ta sztuka i to przedstawienie w sposób szczególny akcentowało otwarcie Teatru Osterwy na swoje miasto i moje własne otwarcie na Lublin, chęć jak najsilniejszego się z nim związania.

Trzeba tu od razu dodać, że Czechowicz to było pierwsze otwarcie, to był początek drogi, która miała być kontynuowana latami. Po zapoczątkowaniu jej, po ogłoszeniu jakby, że ten lubelski teatr chce grać sztuki autorów lubelskich, starałem się namawiać innych - żyjących, tworzących - lubelskich pisarzy do współpracy z teatrem. Najpierw nawiązałem kontakt z pisarzem i dziennikarzem radiowym Zbigniewem Stepkiem. Był to człowiek utalentowany, dobry i miły, a przy tym o niecodziennych zainteresowaniach i silnym charakterze: był alpinistą; wkrótce potem zginął w Himalajach. Otóż namówiłem go na napisanie scenariusza o Romanie Polańskim, ustaliliśmy tytuł *240 mil od Doliny śmierci*. Połączone siły „komitetu” (KW PZPR), administracji, cenzury i ubecji nie dopuściły do realizacji scenariusza Stepka. Później jednak udało mi się uzyskać teksty i wystawić utwory dramatyczne miejscowych pisarzy Mirosława Dereckiego, *Sprawa Majora Hubala*, (o Henryku Dobrzańskim) oraz Stanisława Weremczuka, *Syn słońca* (o Mikołaju Koperniku). W ten sposób Czechowicz zapoczątkował tę linię naszego repertuaru - wystawiania autorów lubelskich. I patronował jej. Jak wiele innych wątków mojej pracy w Lublinie, ledwo rozpoczętych, i ten został przerwany, gdy okazało się, że nie ma w Lublinie dla mnie miejsca - ale to inna historia. Nie będę jej tutaj opowiadał.

## **2. Dlaczego wybrał Pan Profesor właśnie „Czasu jutrzennego”, jednoaktówkę którą wystawił w 1938 roku Horzyca?**

*Czasu jutrzennego* to chyba najpełniejszy, dla mnie najlepszy, dramat Czechowicza. Zarazem, inspiracja Horzycy była dla mnie także bardzo ważna. Wilama Horzycę szanowałem ogromnie. Miałem szczęście poznać go osobiście jako student reżyserii w Warszawie w 1959 r. Był jednym z najwybitniejszych polskich inscenizatorów przed wojną, a po wojnie, w warunkach zniewolenia, reprezentował najlepsze tradycje teatru Polski niepodległej, nie splamił się współpracą z komunistami, trwał jako „książę niezłomny” - szykanowany, krytykowany, wreszcie „odstawiony na boczny tor”, by dopiero pod koniec życia objąć dyrekturę Teatru Narodowego. Horzyca był dla mnie wzorem artysty, myśliciela, patrioty. To także i jemu (bo nie tylko jemu) zawdzięczałem

zainteresowanie Norwidem, choć moje ujęcia sztuk Norwida były - z największym szacunkiem - polemiczne wobec ujęć Horzycy. Otóż, fakt, że Horzyca, twórca obdarzony wielkim smakiem i wycuciem literackim, a zarazem reżyser bardzo świadomie budujący polski repertuar narodowy, wziął na warsztat ten właśnie utwór Czechowicza stanowił dla mnie wielką zachętę, ważną wskazówkę.

**3. Czy tekst literacki był dla Pana Profesora w pracy nad spektaklem „partyturą” czy raczej oryginałem, który został przełożony na język teatru?**

Tekst *Czasu jutrzeźnego* uzupełniłem o fragmenty Poematu o mieście Lublinie, jeszcze ściślej łącząc i sztukę, i autora, z jego - i wtedy moim - miastem. Wiersze były śpiewane, do pięknej muzyki Jacka Popiołka, który sam akompaniował aktorom na pianinie. Tekst, który skomponowałem z tych dwóch elementów był zapewne, jak Pani mówi, „partyturą”. Praktycznie można go nazwać albo adaptacją, albo scenariuszem. Zarazem, był inspiracją dla mnie samego jako reżysera i dla aktorów w czasie pracy nad *Czasu jutrzeźnego* na próbach. Nie przekładaliśmy zatem wprost „oryginału” dramatu na język teatru. Raczej, w oparciu o przygotowany przeze mnie tekst, który był bardzo delikatną materią literacką, tworzyliśmy na próbach naszą własną materię teatralną - złożoną z działań, kontaktów, emocji, czynności, i, oczywiście, ze słów poety.

**4. Jeżeli istnieje wyobraźnia teatralna jako swoiste odczuwanie teatru, jego przestrzeni i specyficznych znaków, to czy wg Pana Profesora Czechowicz posiadał taką wyobraźnię?**

Nie sędę. Wszystkie utwory dramatyczne Czechowicza to teksty bardzo „literackie”. Chyba były pisane raczej z myślą o czytelniku, może i o falach radiowych, a nie o deskach scenicznych. Czy się nie mylę, że Czechowicz współpracował z radiem? - Nie mogę w tej chwili tego sprawdzić pisząc do Pani z Ameryki. Po latach podobny był przypadek Zbigniewa Herberta - wielkiego poety, który napisał także parę słuchowisk radiowych. Słuchane - były nośne, mądre, subtelne, poetyckie. Ale widziałem próby wystawiania ich w teatrze - zawsze nieudane, zawsze materia teatru okazywała się dla nich za ciężka, jakby rwała pajęczynę. Wprawdzie w *Czasu jutrzeźnego* Czechowicz posługuje się niby techniką dramatopisarza - są tam dialogi i didaskalia, efekty dźwiękowe i oświetleniowe, ale zarazem autor łatwo porzuca teatralną maszynię, teatralne uwarunkowania i pozwala swojej wyobraźni poetyckiej na całkowicie swobodny lot. Didaskalia budują jakieś nierealne obrazy, przekraczają jakąkolwiek rzeczywistość sceny - jak wtedy gdy autor każe Marii „wypłynąć z pokoju i unosić się ponad ziemią”. I nie tylko wtedy. Takie didaskalia wprowadzał już przecież Słowacki w *Kordianie*, gdy kazał „zstępować widomie” tysiącom szatanów, tak czynili przeliczni poeci-dramatopisarze. Więc nie wytykam przecież Czechowiczowi poetyckiego, nieskrępowanego lotu wyobraźni.

Nie zarzucam mu, z drugiej strony, braku dosłownej, „ciężkiej”, realistycznej wyobraźni teatralnej, która ograniczona jest sceną pudełkową, uwzględnia kulisy, wskazuje na konkretne przedmioty i meble oraz czynności. Było wielu dramatopisarzy o tego typu wyobraźni - bardzo wielu bardzo złych dramatopisarzy; także dobrych, jak G.B. Shaw.

Mówię natomiast o tym, że, jak sądzę, nie miał Czechowicz tej specyficznej wyobraźni teatralnej, która posługuje się jako głównym tworzywem zdarzeniami - dramatycznymi zdarzeniami, opartymi i niesionym przez konflikty, starcia, spory postaci. Ponieważ materia teatralna zawsze utkana jest ze zdarzeń, które łącznie tworzą akcję, więc też rzeczywista wyobraźnia teatralna to taka, która tworzy, powołuje zdarzenia. Tego typu wyobraźnia ukierunkowana jest na działania - nie na słowa.

Oczywiście, działając postaci mówią, spierają się przy pomocy słów, słowami wyrażają myśli, przeżycia, uczucia, stany duszy. Ale mówią - w działaniu. A działając - nie zawsze potrzebują mówić. Aby ten problem wyjaśnić możnaby przywołać teorię „przemilczenia” Cypriana Norwida. „Przemilczenie” było dla niego specjalną kategorią - i literacką, i dramaturgiczną. Posługiwał się nim jako stałym elementem swego warsztatu pisarskiego i jako sposobem oddziaływania na czytelnika książki, czy - potencjalnego - widza dramatu. „Przemilczenie” uważał wręcz za „część mowy”, opuszczaną, jak szydził, przez uczonych „gramatyków”. „Przemilczenie” traktował jako pełnoprawny, równoprawny element dialogu, monologu, narracji. „Przemilczenie”, zawieszone niejako pomiędzy słowami, niesie bowiem samo dramatyczne przesłanie, wyraża, nie wyrażone słowem, myśli, uczucia, pragnienia, akty woli. Norwid wskazywał, że w poezji sens osiąga bezdenną, bo nie ograniczoną niczym, głębię, a metafora najwyższy lot właśnie wtedy, gdy pozostają niejako otwarte, nie domówione, nie spointowane, właśnie - przemilczane. Sądził też, że i w dramacie najpotężniej przemawia nie słowo, a działanie, samo spojrzenie, pauza między wypowiedziami.

Wydaje mi się, że Czechowicz ogromnie cenił walor przemilczenia, niedopowiedzenia, otwarcia - nieograniczonego lotu wyobraźni. W jego poezji wiele jest „przemilczeń.” Znajdujemy je także w dramatach - są tam „przemilczenia”, tajemnice, wizje, jakieś niejasne otwarcia. Ale, zarazem, niewiele w nich dramatycznych zdarzeń dziejących się „tu i teraz”. Są, są - ale niewiele ich... Wydaje się, że Czechowicz pisząc dramaty, pozostawał jakby na gruncie literatury, a nie stawał się konstruktorem zdarzeń, nie odmieniał swego warsztatu, nie uruchamiał żywiołu teatralnego „dziania się”.

Można na to zagadnienie spojrzeć z jeszcze innego punktu widzenia: dramat jest gatunkiem pośrednim, albo też podwójnym. Jest utworem literackim, bo przecież jest napisany. Z tego punktu widzenia jego materia jest język, słowa. Ale jest też dramat utworem teatralnym, projektem widowiska, potencją widowiska. Z tego punktu widzenia jego materia są zdarzenia, działania postaci, akcja. Różni dramatopisarze różnie te dwa podstawowe elementy odmierzają, różnie je łączą. Ale aby dramat był dramatem, a więc aby był zarazem utworem literackim i projektem widowiska, ten drugi, teatralny element musi mieć swoistą energię, musi być nośny. Otóż w dramatycznych utworach, czy raczej próbach dramatycznych, Czechowicza jest chyba ciągle znacznie więcej literatury niż teatru. Przypuszczam więc, że miał Czechowicz raczej wyobraźnię pisarską, muzyczną, malarską, ale nie teatralną. Nie czuł zdarzeń, nie pasjonowała go akcja - a to jest rdzeń teatru.

##### **5. Czas w tym dramacie biegnie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Jak rozwiązał Pan Profesor problem przedstawienia tych trzech płaszczyzn czasowych?**

Tak, można odnaleźć te trzy płaszczyzny w materii literackiej *Czasu jutrzeźnego*. W materii teatralnej to był jeden czas: życia, które było zarazem snem, marzeniem, wspomnieniem i przecuciem. I była to jedna, poetycka materia teatralna. Aby to wyjaśnić trzeba opowiedzieć o inscenizacji. Już przypominałem, że sztuka grana była na małej scenie Teatru im. Osterwy w Lublinie, Reduta 70. Wewnątrz tej małej sali można było kształtować przestrzeń do każdego przedstawienia inaczej. Dla *Czasu jutrzeźnego* postanowiłem urządzić centralny, arenowy teren gry (niewielka to była arena), z publicznością otaczającą ze wszystkich stron tę arenę. Były cztery rzędy krzeseł - na podłodze i na trzech amfiteatralnie ułożonych podestach. W trzech miejscach pierścienia widzów były przerwy: jedna niezbędna dla dojścia widzów do ich krzeseł; druga, najszersza, prowadząca pochylnią do symbolicznie urządzonego „domu” Marii i Jana na niewysokim pomoście, z jej obu stron były jasne zasłony; trzecia, niewielka, gdzie usytuowany był na małym pomoście pianista. Nie było żadnych realistycznych elementów przestrzeni - realistycznych dekoracji. Tylko symboliczne, syntetyczne drzewko z metalowymi listkami. Jakby przeniesione tu przez scenografa Jerzego Torończyka z wiersza innego pety: „Co ci zawieszę / na gałęzi drzewa / przez które przeszła / żelazna ulewa” - to Tadeusz Różewicz. W akcji używane były dwa najważniejsze przedmioty - dwa szale - biały i czarny. Biały był symbolem życia i miłości, Maria zamieniała go w dziecko. Czarny symbolizował śmierć. W pewnym momencie przemieniał się w zabitego małego dobosza. Jan i Maria ubrani byli symbolicznie: on całkowicie na biało, ona w suknię w żywe kwiaty, oboje boso. Natomiast oficerowie i żołnierze byli w przedwojennych polskich mundurach, mieli hełmy.

Centralny teren gry był napełniony ziemią - suchą, piaszczystą, głęboką na jakieś 20 centymetrów (był do tego celu zbudowany jakby talerz, z dnem i wysokimi na te 20 centymetrów brzegami, które nie pozwalały ziemi wysypywać się.) Stopy aktorów zapadały się w ziemi. To narzucało określony rodzaj chodu. To zarazem sprowadzało całą akcję niejako na ziemię, na polską ziemię, dawało poezji fundament prawdziwy, a zarazem niezwykle - niezwykle było granie przedstawienia teatralnego nie na „deskach sceny” ale na prawdziwej ziemi.

Było to wzięte z Czechowicza. Jak zawsze w mojej pracy, starałem się wczytać w tekst, z niego czerpać inspiracje. Otóż w *Czasu jutrzeźnego* są akcje kopania w ziemi, podejmowania garści ziemi, grzebania w ziemi, kopania dołka by można słyszeć, „jak Polska gra”, „jak tam grają”. Stąd właśnie ta ziemia jako główny element przestrzeni.

Wszystkie płaszczyzny *Czasu jutrzeźnego* były elementami jednej materii, zarazem, akcja była wielowymiarowa. Zawierała: żywe, autentyczne, elementarne uczucia i relacje międzyludzkie; śpiew, który odrealniał zdarzenia; symboliczne i umowne czynności; w wielu miejscach akcję posuwały na przód same tylko czynności, ruch bezsłowny (które jedna z recenzentek nazwała pantomimą, ale to nie była pantomima jako taka, która jest specyficzną, osobną sztuką, ale właśnie bezsłowny, skomponowany ruch); a przy tym często związek ruchu i słowa były rozluźniane, czy

wręcz rozrywane, co tworzyło rzeczywistość ponad realną. Myślę, że taki wybór środków wyrazowych i taki styl widowiska były wierne - na głębokim poziomie - Czechowiczowi.

Łącznie, przedstawienie posłużyło się stylistyką „nowego teatru poetyckiego” - jak go nazwałem i jak go uprawiałem, zanim nie wyłonił się kolejny horyzont - „teatr wspólnoty”. (Przypominam kilka moich wypowiedzi o nowym teatrze poetyckim z tamtego czasu: *Kazimierza Brauna nowy teatr poetycki*, rozmowa z I. Kamińskim, „Kamena” 1970, nr. 24; *O nowy teatr poetycki*, rozmowa z M. Brzostowiecką, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr. 27; *Norwid i nowy teatr poetycki*, rozmowa z J. Klisiem, „Za i Przeciw” 1971 nr. 40. K. Braun, *Notatki o Różewiczu i o nowym teatrze poetyckim*, „Życie literackie” 1973 nr. 1; także: E. Morawiec, *Kazimierza Brauna nowy teatr poetycki*, „Życie literackie” 1971 nr 20.)

„Nowy teatr poetycki” pojawiał się w sztukach Tadeusza Różewicza, a także Mirona Białoszewskiego, Ernesta Brylla, Helmuta Kajzara, w widowiskach Drugiej Reformy Teatru – w Polsce i na świecie.

„Nowy teatr poetycki” porzucał zarówno „stary teatr poetycki” oparty głównie o słowo, jak i teatr realistyczny z jego psychologizmem w traktowaniu postaci, z jego dosłownością w budowaniu przestrzeni. Porzucał lub unieważniał teatr sceny pudełkowej, teatr ścisłego podziału na scenę i widownię. Posługiwał się zdarzeniami, ale tworzył rzeczywistość teatralną ponad dosłowną, ponad realną, utkaną z teatralnych znaków, metaforyczną, wielowymiarową, swobodnie posługiwał się przestrzenią, budował nowe relacje między aktorami i widzami. I w takim teatrze *Czasu jutrzeznego* mogło ukazać wszystkie swoje walory. Stylistyka „nowego teatru poetyckiego” okazała się kluczem do poetyckiego dramatu Czechowicza. Otworzyła *Czasu jutrzeznego* zarówno dla aktorów, jak dla widzów. Aktorów wyposażyla w nośne środki wyrazowe. Widzów wprowadziła do domu poezji Czechowicza. Równocześnie, przedstawienie *Czasu jutrzeznego* w Reducie 70 okazało się wręcz modelowym przykładem „nowego teatru poetyckiego”.

Przypominając lubelskie *Czasu jutrzeznego* z 1970 roku, trzeba także przypomnieć, że Czechowicz był zarówno „katastrofistą”, który jakoś przeczuwał grożące światu straszliwe katastrofy, jak też poetą głęboko zanurzonym w życiu, przyjaznym ludziom. Warto ten motyw podkreślić. Zacytuję tu fragment recenzji Marii Bechczyc Rudnickiej: „Poeta, który w zakończeniu *Bez nieba* kazał pisać na murze przed trumną skazańca NIE ZABIJAJ, całą swoją istotą sprzeciwiał się wojnie. Ten sprzeciw w *Czasie jutrzeznym* potrafił Kazimierz Braun ukazać z przejmującą wymową dzięki pomysłowemu, a w pełni uprawnionym zabiegom reżyserskim.” (*Uchylanie masek*, s. 286). W latach 1970-tych żyliśmy znowu, czy też ciągle, w zagrożeniu: było to zagrożenie globalne - wojną atomową, i było to zagrożenie lokalne, polskie - przedłużającą się niewolą: groziła nam utrata nadziei. (I dziś, światowa wojna z terroryzmem z dnia na dzień potęguje atmosferę zagrożenia.) Czechowicz przeczuwał niejasno wojnę i swym pisarstwem starał się mobilizować siły dobra, które byłyby zdolne tej jakiejś nadchodzącej katastrofie zapobiec. Dlatego, w zakończeniu *Czasu jutrzeznego* otwierał perspektywę nadziei - mówi Jan: „Żono moja, żonko, może za naszym domem coś więcej jest, nie tylko dno rozpaczy?” W mojej inscenizacji zasugerowałem niejako co

może stanowić tę perspektywę: szczęśliwa, kochająca się rodzina.

#### **6. *Jaki klucz doboru obsady Pan Profesor zastosował?***

Mieliśmy już wtedy w Teatrze Osterwy bardzo dobry młody zespół, aktorów prosto po szkołach teatralnych, lub po niedługim stażu w teatrach. To była wspaniała grupa. W *Czasu jutrzeźnego* grali jej członkowie. (Opisał ją Mirosław Derecki (w artykule *Młoda „stajnia” Kazimierza Brauna*. Gazeta Wyborcza, Lublin, 6 lutego 1998). Obsada *Czasu jutrzeźnego* to byli aktorzy należący do tej grupy. Proces sprowadzania do Lublina młodych aktorów, który wdrożyłem od mojego pierwszego pełnego sezonu w Teatrze Osterwy (1967/68), doprowadził w sezonie 1970/71 do zgromadzenia się w Lublinie właśnie całej tej dużej grupy młodzieży - fenomenalnie zdolnej, umiejętnej, chłonnej, zachłannie ciekawej świata i nowego teatru. Otóż w obsadzie *Czasu jutrzeźnego* byli sami młodzi aktorzy. Marię i Jana grali Ewa Kania i Zbigniew Górski, Józef Onyszkiewicz Kapitana, Jerzy Krasuń Porucznika, Żołnierzy - Henryk Sobiechart i Piotra Suchora. To niewielki zespół - ale jakby wydobyty ze tej znacznie większej grupy młodych aktorów, reprezentatywny dla niej, ogromnie żarliwy, oddychający poezją. Ta fala miała następnie, już bardzo niedługo, wypiętrzyć się w przedstawieniach wieloobsadowych, w których ten młody zespół w pełni rozbłysnął, osiągnął ogromną siłę wyrazu, fascynował widza - były to *Kto ty jesteś* Ernesta Brylla (premiera 22 listopada 1970) i *Przenikanie* wg. Różewicza (premiera 28 marca 1971). Więc taki był klucz, a raczej klucze obsadowe: młodość, wrażliwość, umiejętność zarówno dzielenia się ogromną energią, jak przekazywania subtelnej poezji.

#### **7. *Czy dramat Czechowicza w realizacji scenicznej sprawiał jakieś kłopoty? (np. w 1938 r. narzekano na niezrozumienie ról przez aktorów.)***

Nie. Ci młodzi aktorzy, z którymi pracowałem czuli się w poetyckiej materii dramatu i w poetyckiej materii widowiska u siebie w domu. Oczywiście, była to trudna praca. Wymagająca uwagi, delikatności, skupienia. Wiele na próbach improwizowaliśmy. Wiele było rozmów. Ale od początku wiedzieliśmy co chcemy zrobić, jakich będziemy używać środków wyrazowych, gdzie zmierzamy. I osiągnęliśmy cel.

#### **8. *Przedwojenny „Wieczór jednoaktówek” był dla Czechowicza ogromną porażką, którą bardzo przeżył. Jak wspomina Pan Profesor odbiór swojego spektaklu?***

Ten spektakl należy do albumu moich najpiękniejszych teatralnych wspomnień. Radowali się nim i aktorzy, i widzowie. Miał bardzo dobry odbiór, a w tym bardzo dobre recenzje. Krytyka potraktowała ten spektakl jako ważne wydarzenie teatralne. Tu trzeba wyjaśnić, że materia, treść, obrazy i przesłanie *Czasu jutrzeźnego* poruszały głębokie struny duszy, przedstawienie było wypowiedzią na podstawowe problemy egzystencjalne, ale była to wypowiedź niejako szeptem - poetycka, metaforyczna, liryczna i nostalgiczna - te dawne polskie mundury, ten stary Lublin, piękni, zakochani w sobie młodzi małżonkowie, okrucieństwo śmierci dziecka, nadzieja... Przedstawienie przekazywało wartości: piękna, dobra, miłości, nadziei. Wyrażało uczucia autentyczne, świeże, osobiste.

Ale przecież wszystko to było materia przedstawienia granego w kontekście ówczesnej sytuacji w Polsce: kultury fałszu, fasadowości w życiu publicznym, zakłamania w prasie i telewizji, niesprawiedliwości w życiu społecznym, zniewolenia narodu. Ten kontrast był oczywisty, ale w wypadku *Czasu jutrzennego* funkcjonował pośrednio, był rozpoznawalny na głębokim poziomie, dostępny dla widzów wrażliwych i myślących. Mieliśmy takich... Jednak bezpośrednio, ani opowieść, ani środki wyrazowe widowiska nie nasuwały wprost skojarzeń z bieżącą sytuacją kraju. Nie raziły nadzorców i cenzorów.

Więc też nie uruchomiono przy tej okazji kakofonii sterowanych negatywnych recenzji pisanych przez „dyżurnych”, reżimowych krytyków, ani lawiny donosów i anonimów, które miały już niebawem, po premierze *Kto ty jesteś*, po *Przenikaniu*, po *moim Życiu w mojej dłoni*, zacząć nam psuć pracę. Nic takiego się nie stało. *Czasu jutrzennego* emanowało jakimś spokojem i roztaczało kręgami spokój. W sposób czysty i piękny zdało się zapowiadać to, co następuje po czasie jutrzennym w wiosenne dni: czysty i piękny dzień.

#### **9. *Co, Pana Profesora zdaniem, wpływa na brak zainteresowania reżyserów teatralnych dramataми Czechowicza?***

Może właśnie ta ich czystość i piękno? Bo tylu reżyserów lubuje się teraz w brzydocie, pokazuje na scenach obrzydlistwa, posługuje się w widowiskach brukowym językiem... To zupełnie inny świat, niż ten, który kreuje Czechowicz. Wielu reżyserów oddaliło się od tego świata gdzieś bardzo daleko. Wielu w ogóle neguje jego istnienie. Ale świat poezji, piękna, dobroci przecież istnieje.

#### **10. *Czechowicz „dojrzał” do teatru. Dramaty stanowił poniekąd kulminację twórczości, przerwanej tragiczną śmiercią. Czy teatr kiedyś „dojrzeje” do Czechowicza?***

Zapewne Czechowicz dojrzał do teatru, ale był to chyba proces ledwie rozpoczęty. Nie sędzę, żeby w pełni dojrzał do teatru. Nie stworzył dojrzałych dzieł teatralnych. Te teksty dramatyczne, które napisał, to był dopiero początek drogi. Tak, już wstąpił na tę drogę. Wiele wskazuje na to, że ta droga mogła go zawieść aż do stworzenia ważnych, dojrzałych dzieł dramatycznych. Bo, zwłaszcza w „*Czasu jutrzennego*”, są już tego zapowiedzi. Ale ta droga została przerwana - wraz z jego życiem.

Zarazem, mam wrażenie, że Czechowicz pisał w opozycji do teatru jaki widział dokoła siebie. W wielkich widowiskach dominował wtedy teatr inscenizacji, teatr wielkiej, gwałtownej, wybuchowej, romantycznej poezji Mickiewicza, którą do wrzenia doprowadzał Leon Schiller w swoich realizacjach *Dziadów*. Nota bene Czechowicz mógł widzieć *Dziady* Schillera, także *Dziady* wystawione w Lublinie w 1926 roku przez Stanisławę Wysocką, która krótko kierowała tu teatrem. Sama zagrała wstrząsająco rolę Pani Rollison. (Uważny biograf Czechowicza może na pewno ustalić, czy widział on rzeczywiście te przedstawienia i jak je przeżył.) Był to też czas potężnej, muzycznej i mistycznej poezji Słowackiego, którą przetwarzał w ogromne, porywające narodowe misterium w *Księciu niezłomnym* Juliusz Osterwa. Był to czas subtelnego



psychologizmu w dramatach Jerzego Szaniawskiego i czas płaskiego realizmu w niezliczonych przedstawieniach komediowych, farsowych, które grane były po całej Polsce, docierały także do Lublina. We wszystkich tych stylistykach, kategoriach widowisk i rodzajach dramatu Czechowicz się nie mieścił. To zresztą jest jednym z wyjaśnień, dlaczego *Czasu jutrzeznego* w Teatrze Nowym w Warszawie w 1939 r. nie mogło się udać. Inscenizował je Horzyca we współpracy z Andrzejem Pronaszką - a obaj byli przecież twórcami polskiego narodowego teatru monumentalnego; na dodatek Horzyca dobrał sobie do pomocy reżyserskiej Aleksandra Zelwerowicza, aktora i reżysera o warsztacie psychologicznym. Ani monumentalizm, ani psychologizm nie mogły otworzyć *Czasu jutrzeznego*.

Takiego teatru, dla którego pisał Czechowicz, jeszcze wtedy nie było. Jakoś go przeczuwał, jakoś go sam tworzył. Nasze przedstawienie *Czasu jutrzeznego* w 1970 r. było możliwe bowiem taki teatr już się rodził, a był nim „nowy teatr poetycki”, który dysponował środkami zdolnymi zmierzyć się Czechowiczem.

Czechowicz zaistniał tym przedstawieniu jako dramaturg - zapewne po raz pierwszy. Czy może się to zdarzyć ponownie? Byłoby to dowodem, że teatr zaczyna składać na nowo i sklejać skorupy na jakie rozpada się dzisiaj tyle przedstawień, byłoby to znakiem nadziei. Mam taką nadzieję.