Jarosław Cymerman
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
ORCID: 0000-0002-6494-505X

„Teatr w duszy" młodego Józefa Czechowicza

"Theatre in the Soul" of the Young Józef Czechowicz

Pół żartem, pół serio można stwierdzić, że już od samego początku życia Józefa Czechowicza teatr musiał być mu bardzo bliski – urodził się wszak i wychowywał dosłownie kilkanaście metrów od budynku ówczesnego Teatru Wielkiego, jak szumnie zwano w 1903 roku gmach dzisiejszego Teatru im. Juliusza Osterwy. Wyobraźnia małego dziecka musiała z całą pewnością przekraczać mury teatru, „oczyma duszy" zaglądać do niedostępnego mu wówczas budynku. Z takich wrażeń powstał być może pierwszy teatrzyk Czechowicza, o którym po latach wspominał sam poeta w wywiadzie udzielonym Jadwidze Strachównie dla czasopisma lubelskiego Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego „W Słońce": „Pisać zacząłem jako 12-letni chłopiec. We własnym teatrzyku marionetek wystawiałem ponure dramaty, z których jeden był plagiatowskim [sic!] skrótem *Judasza z Kariothu*"[1]. Podobne wspomnienie znajomego rodziny Czechowiczów zanotował Wacław Gralewski w *Stalowej tęczy*:

> Nieżyjący już dziś prof. Sz., rówieśnik poety, opowiadał mi w swoim czasie, że znał dziesięcioletniego wówczas Józefa i że go odwiedzał. Często widział, jak w ubogim mieszkanku wtulony w kąt wycinał z kolorowego papieru elementy dekoracji, które następnie naklejał na tekturę i zestawiał coś w rodzaju szopki. Ale nie była to szopka, lecz scena w miniaturowym teatrze. A na niej rozgrywał się dramat kartagińskiego wodza. Widowisko zaopatrzone było w tekst napisany przez maleńkiego poetę i scenografa[2].

Jakie były jednak inne źródła teatralno-dramatycznej wyobraźni autora *Czasu jutrzennego*? Poza przywołanymi wspomnieniami znamy również jeden z prawdopodobnych scenariuszy, które mogły być kanwą przedstawień pierwszego teatru poety. W *Notatkach pamiętnikowych 1920 roku* Czechowicz nakreślił „pomysł" utworu o Henryku Pobożnym:

> W zeszyciku moim dawnym, dziecinnym pismem zapisane:
> „Henryk żyje związany z matką swoją, Jadwigą. Zbliża się ku Śląskowi groza tatarska. Henryk wyjdzie w pole, lecz wie, że nie zwycięży, i to jest jego smutek. W izdebce Salomei, dwórki, zjawia się archanioł Gabriel i zwiastuje jej, że tej nocy po cichu będzie na świecie naszym Pan Jezus. O północy przed bitwą straże wprowadzają ubogiego. To On. Zasiada do późnego posiłku z księciem i jego matką. Salomea i Jadwiga obmywają mu nogi.
> – Wprowadzę cię w raj męki – mówi Pan Jezus do księcia.
> O świcie wyrusza rycerstwo z zamku (vide obraz Matejki)".
> Na tym kończy się sprecyzowana część pomysłu[3].

I choć o tym teatrzyku wiemy tak niewiele, to warto zatrzymać się chwilę nad pierwszymi literacko-teatralnymi zabawami przyszłego poety, gdyż można w nich dostrzec korzenie, z których wyrosła późniejsza, nie tylko dramaturgiczna, wyobraźnia Czechowicza. Zacznijmy od „ponurych dramatów, z których jeden był plagiatorskim skrótem *Judasza z Kariothu*. Autor tej sztuki – Karol Hubert Rostworowski – „Sofokles chrześcijański", „polski Savonarola", za życia uchodził za jednego z najważniejszych dramaturgów swego czasu. Sam Czechowicz, pisząc w 1935 roku dla wydawanego po włosku w Warszawie czasopisma „Polonia-Italia" zarys współczesnej literatury polskiej, wymienił jedynie dwóch dramaturgów

[1] J. Strachówna, *O poezji. Wywiad z Józefem Czechowiczem*, „W Słońce" 1936, nr 1(2), s. 6.

[2] W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 50.

[3] J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9: *Varia*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2013, s. 31.

– właśnie Rostworowskiego i Jerzego Szaniawskiego[4]. I właśnie do „plagiatowskich" inspiracji twórczością niekryjącego się ze swym konserwatyzmem autora *Judasza z Kariothu* przyznał się Czechowicz w 1936 roku w przytoczonym wyżej fragmencie wywiadu. Co takiego w dramaturgii Rostworowskiego mogło urzec przyszłego poetę? I w jaki sposób zapoznał się z jego dziełami? Wszak *Judasz z Kariothu* został opublikowany w 1913 roku – a według słów samego autora *nuty człowieczej* „plagiatowski skrót" tego dramatu mógł powstać już w 1915 roku. Trzeba przyznać, że co najmniej niezwykłe jest zainteresowanie zaledwie dwunastoletniego chłopca najnowszą twórczością sceniczną.

Z dramatem Rostworowskiego młody Czechowicz mógł się najprawdopodobniej zapoznać jedynie w lekturze[5], a przyczynę zainteresowania znajdziemy w cytowanym wyżej „pomyśle" utworu o Henryku Pobożnym. Pełna egzaltacji religijność, pochwała i akceptacja męczeństwa, umieszczenie w „scenariuszu" ewangelicznej sceny umywania nóg, wreszcie sama postać Chrystusa wprowadzającego księcia w „raj męki" z całą pewnością odpowiadają atmosferze i emocjonalnej temperaturze *Judasza z Kariothu* czy pochodzącego z 1920 roku innego dramatu Rostworowskiego pod tytułem *Miłosierdzie*. W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę na pewien istotny rys tej młodzieńczej Czechowiczowskiej „recepcji" twórczości autora *Kajusa Cezara Kaliguli*. Otóż przyjęło się mówić, że Rostworowski był mistrzem w kreowaniu postaci grzeszników, ludzi zagubionych i błądzących, że najlepsze role aktorskie, jakie wyszły spod jego pióra, to postaci Judasza, Kaliguli czy małżeństwa Szywałów z *Niespodzianki*, którzy zamordowali własnego syna. Ta cecha jest widoczna w niezwykle jaskrawy sposób przede wszystkim w *Judaszu z Kariothu*, tymczasem w cytowanym wyżej „zarysie" Czechowicza wśród bohaterów nie ma postaci negatywnych. Pojawiają się za to święta (Jadwiga Śląska) czy idealny chrześcijański rycerz ginący męczeńską śmiercią za wiarę (Henryk Pobożny). Młodziutki poeta wyraźnie pozostawał pod wpływem wzniosłości tego typu postaci, idealizując i monumentalizując je poprzez biblijne analogie. Tragizm Henryka wyrasta z rezygnacji z dóbr i zaszczytów w imię „raju męki". Zupełnie nie ma tu miejsca na rozdarcie pomiędzy tym, co doczesne i wieczne, podczas gdy u Rostworowskiego tragizm Judasza wynika właśnie z pomieszania tego, co doczesne, z tym, co wieczne, oczekiwania od Boga naprawienia tego, co dzieje się tu i teraz, a nie zadowalania się perspektywą „raju męki".

Powstaje zatem pytanie: Czego szukał autor *Papierowej korony* u Rostworowskiego? Zapewne nie wiedzy o skomplikowanej, skłonnej do zła ludzkiej naturze, raczej owej wizji pojawiającego się w finale *Judasza z Kariothu* „wyczerpanego, wynędzniałego [...], a od tyłu oświeconego purpurowym blaskiem zachodzącego słońca"[6] milczącego Chrystusa, który przynosi bolesną, niemożliwą do przyjęcia przez Judasza, prawdę o konieczności ofiary w imię zbawienia świata. Zresztą zapewne czegoś podobnego młody Czechowicz szukał u innego dramaturga, którego dzieło również jest niezwykle mocno przeniknięte wiarą chrześcijańską – Paula Claudela. W liście do Konrada Bielskiego z listopada 1923 roku poeta tak pisał o sobie z czasów sprzed poznania przyszłych twórców „Reflektora": „[...] półdziecko, marzyciel z pojęciami i duszą bohaterów Claudela i z takąż claudelowską prostotą"[7]. Dramaty francuskiego twórcy mógł znać z publikowanych w 1920 na łamach „Zdroju" – pisma ekspresjonistów poznańskich – przekładów *Zakładnika* i *Zwiastowania* pióra Jarosława Iwaszkiewicza.

Jest również wielce prawdopodobne, że „pomysł" utworu o Henryku Pobożnym, jak również późniejsze zainteresowanie Czechowicza tą postacią mogły mieć swoje źródło w rapsodzie Stanisława Wyspiańskiego *Henryk Pobożny*, a także w niezwykle sugestywnym przestawieniu tej postaci przez tegoż autora w jednym z projektów witraży. Utwór autora *Wesela* kreuje księcia na jednego z „polskich świętych", który oddaje życie i marzenia o koronie (do tego wątku Czechowicz powróci w *Opowieści o papierowej koronie*) w zamian za palmę męczeństwa. „W płaszczu

[4] J. Czechowicz, *Panorama della letteratura contemporanea polacca*, „Polonia-Italia" 1935, nr 1, [przedruk w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 163–167 (tłum. A. Kozielska).

[5] Krakowska prapremiera *Judasza z Kariothu* miała miejsce w 1913 roku, brak jest natomiast informacji o jakichkolwiek lubelskich inscenizacjach dramatu w czasach dzieciństwa i młodości Czechowicza. Warto natomiast zwrócić uwagę, że w 1935 roku (czyli krótko przed udzieleniem przez poetę wywiadu czasopismu „W Słońce") *Judasz z Kariothu* był wystawiony w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii i inscenizacji Ludwika Solskiego, przy współpracy Leona Schillera.

[6] K. H. Rostworowski, *Judasz z Kariothu*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, wstęp M. Czanerle, Kraków 1967, s. 271.

[7] J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 42.

z płomieni, ze krwi i purpury" ze złotym napisem „CHRYSTUS" Henryk wbiega na pola „Lignicy" (tak Wyspiański nazywa Legnicę, Czechowicz swego księcia także określa przydomkiem „Lignicki"), ze świadomością swej niechybnej śmierci wyrusza do walki, którą – choć przegra – to „zwycięży duchem", przeżyje „Śmierć-Przemianę" i gdy „ciężaru ciała zbędzie ciała katuszą", zyska imię „króla Henryka Wtórego"[8]. Władysław Panas interpretował to niezwykłe zainteresowanie Czechowicza postacią śląskiego księcia głęboko skrywanym przekonaniem o tym, że był on kolejnym wcieleniem Henryka Pobożnego[9]. W napisanym pod koniec życia moralitecie *Niegodzien i godni* lubelski poeta wykreśla dwa porządki eschatologiczne znaczone dwiema barwami – zieleń zostaje skojarzona z wędrówką dusz, a czerwień z odkupieniem rozumianym w sposób chrześcijański. Ścieżka interpretacji wątku śląskiego księcia nakreślona przez Panasa byłaby tym zielonym szlakiem, czerwony wymiar eschatologii być może wiąże się z ideą zawartą w rapsodzie Wyspiańskiego.

Pozostaje jeszcze jeden aspekt tego „pomysłu", na który nie sposób nie zwrócić uwagi – duża wrażliwość poetyckiej wyobraźni młodego Czechowicza na wizje plastyczne. Projekt witrażu Stanisława Wyspiańskiego przedstawiający postać legnickiego księcia czy obraz Matejki to także możliwe źródła scenicznych projektów. Poeta nie tyle „od razu »widzi« całe rozplanowane sceny"[10] – jak napisał po latach o jednoaktówce *Czasu jutrzennego* Wojciech Natanson, co raczej dzieło plastyczne rodzi poetycką wizję, stanowi punkt wyjścia dla „dramaturga". Ten element wyobraźni Czechowicza również będzie później pojawiał się w całej jego twórczości – gdy najpierw jako młody chłopiec zacznie marzyć o „mariażu opowieści z filmem", gdy będzie pracował nad „powieściami filmowymi" i wreszcie pisał „projekty scenariuszy". Przedstawiona pełnymi niepokoju barwnymi plamami, ekspresyjna wizja Matejki kończy „pomysł". Książę z niezwykłą determinacją w oczach wyrusza na walkę bez nadziei, taką samą, z jaką szli powstańcy 1863 roku, o czym Czechowicz wspomina w swoim dzienniku wojennym z roku 1920 tuż przed zacytowaniem „dziecinnej" notatki. Wtedy również – pod datą 15 września – zapisuje następującą informację:

> Od kilku dni noszę się z projektem napisania dramatu o ks. Henryku Pobożnym, który bije się za nic. I ginie za nic pod Lignicą, bez wiary w zwycięstwo. Naturalnie wiąże się to z moim odczuciem obecnej wojny. Nie wierzę w zwycięstwo, ale uważam, że należało pójść na wojnę, jak szli powstańcy 1863 roku, przed którymi również nie było zwycięstwa. Ale trzeba[11].

To ujęcie postaci Henryka odbiega od wcześniejszego – zniknął „raj męki", nie ma również mowy o postaci Chrystusa. Jak już wspomniałem, „projekt" bezpośrednio poprzedza przytaczany wyżej „pomysł". Pojawia się pytanie, skąd na froncie pod Zamościem żołnierz Józef Czechowicz wziął zeszycik z dziecinnymi notatkami? Dziennik z 1920 roku zachował się jedynie w odpisie maszynowym, więc być może „pomysł" został włączony przez poetę później, gdy redagował swoje zapiski z myślą o ich ewentualnej publikacji. Czyżby zatem celowo skonfrontował swój narodzony podczas wojny „projekt" z dziecinnym „pomysłem"? Czyżby w ten sposób chciał pokazać przemianę, jaka w nim zaszła? Oto młody żołnierz, czytający na froncie *Zaratustrę* Nietzschego, odrzuca chrześcijańską wiarę w „raj męki", wybierając heroizm pozbawiony metafizycznej nadziei. Nawet jeśli nastoletni ochotnik tego sobie nie uświadamiał, to dorosły poeta, redagując swe wspomnienia, mógł to zauważyć i zasugerować poprzez zestawienie tych dwu ujęć postaci księcia Henryka.

Odejście od tradycyjnej chrześcijańskiej eschatologii jest jeszcze wyraźniejsze w ostatniej z oryginalnych młodzieńczych prób dramatycznych – fragmencie noszącym tytuł *Teatr w duszy*, będącym częścią *Opowieści o papierowej koronie*. Podzielony on został na sceny przerywane „antraktami jawy", a w całym utworze bardzo dużą rolę odgrywają dialogi, w których młodopolski jeszcze styl miesza się z wpływami chętnie czytanego w tym czasie przez poetę Platona[12]. *Papierowa korona* miała stanowić pierwsze ogniwo wielkiego dzieła, jego głównym bohaterem miał być początkowo Hiram-Czarnoksiężnik

[8] S. Wyspiański, *Henryk Pobożny*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VII: *Rapsody, parafrazy, wiersze*, oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1932, s. 121.

[9] W. Panas, *Poeta i książę. Szkic reinkarnacyjny na urodziny Józefa Czechowicza*, „Gazeta Wyborcza. Lublin" 2004, nr 63 (dodatek „Gazeta na Urodziny Poety").

[10] W. Natanson, *Z dziejów polskiej awangardy teatralnej. „Czasu jutrzennego"*, „Teatr" 1969, nr 17, s. 6.

[11] J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe...*, s. 31.

[12] O lekturze *Fajdrosa* poeta wspomina w zapiskach ze Słobódki (zob. J. Czechowicz, *Z dziennika 1922 roku*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9: *Varia...*, s. 33–38), Konrad Bielski pisze również o fascynacji starszego brata Józefa Czechowicza – Stanisława – filozofią Platona i twórczością tragików greckich (zob. K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 86).

(*Opowieść o Hiramie-Czarnoksiężniku*), który później ustąpił miejsca w tytule wspomnianemu już Henrykowi Lignickiemu (*Henryk*). Referując w listach pisanych w 1923 roku do Wacława Gralewskiego i Konrada Bielskiego swoją pracę nad tym „nadludzkim poematem", Czechowicz niezwykle często używał teatralnej i filmowej terminologii, jakby swoje dzieło już zobaczył i pozostało mu tylko przelać je na papier:

> Sceny pojedyncze rodziły się w Wilnie, gdym chodził nocą wśród elektrycznych reklam tancbud, kin i teatrzyków. [...] Gorączkowo kreślę całe sceny i drę, drę w szewskiej pasji. Na miły Bóg, dajcie mi ludzie do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba!
>
> *Moreau* ze „Skamandra" to parodia tego stylu, o którym marzę, jego sceny to li-ryki, a ja chcę dramatu. Tam w pomyśle moim jest kilku nadludzkich ludzi i każdy jest czerwoną tragedią. (*List do Wacława Gralewskiego z 14 maja 1923 roku*)[13].
>
> Widzę przed oczyma całe dzieło, co wieczór, nim zasnę, rozgrywają się w wyobraźni mej sceny z *Henryka*. Pierwszy raz w życiu z dalekiej jakiejś perspektywy patrzę na zaczęte (*Papierowa korona*), a nie skończone dzieło, i widzę architektoniczną niemal jego budowę. (*List do Wacława Gralewskiego z 5 czerwca 1923 roku*)[14].
>
> Co do mnie, dalej jeszcze obrabiam *Hiramowe dzieje*, ale praca ma się już ku końcowi. Mówię praca, bo naprawdę tak w pierwszych pomysłach spiętrzyłem gigantyczność dusz, że z największym tylko wysiłkiem rozplątuję to na proste i jasne sytuacje. Pisać jeszcze nie zacząłem. Chcę, aby się to wszystko tak wyklarowało, jak barwy w starym winie. [...] Ty realizujesz już, coś zamierzył przed rokiem, ja zacznę pewno w grudniu, a pierwszy błysk Hiramowej mocy olśnił mnie 27 III 1923 r.
>
> W wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się naprawdę dobrze, może dlatego, że prześladują mnie tradycje dobrej prozy Żeromskiego, Berenta i Iwaszkiewicza. A tymczasem mnie się marzy mariaż wszelkiej opowieści z kinem. Nowa proza winna mieć w sobie zapaszek prostoty i lakonizmu scenariusza filmowego. Nawet wprowadzenie pewnych pojęć czysto filmowo. Nie ma dziś człowieka na świecie, który by nie znał kina, i dlatego właśnie ten ogromnie ważny czynnik życia, wżyty w literaturę, nikogo by chyba nie zadziwił. (*List do Konrada Bielskiego z listopada 1923 roku*)[15].

Opowieść o papierowej koronie rzeczywiście bardzo wiele zawdzięcza prozie twórców modernistycznych (do dzieł i autorów wymienionych w cytowanych wyżej fragmentach listów dodać także trzeba powieści Tadeusza Micińskiego).

„Teatr w duszy" – w sformułowaniu jest widoczna poetyka Młodej Polski (podobnie zresztą jak w całej *Opowieści...*) i oznacza rozgrywający się we wnętrzu postaci krótszy lub dłuższy spektakl, w którym biorą udział upostaciowione obsesje, myśli, stany bohatera tak charakterystyczne dla dramaturgii na przykład symbolistów. Aby uzupełnić tę bardzo ogólną definicję, przyjrzyjmy się możliwym źródłom nie tylko motywu, ale i samego określenia „teatr w duszy", by przy okazji ujawnić krąg dzieł, z jakiego wziął swój początek teatr autora *Czasu jutrzennego*.

Przede wszystkim należy znów przypomnieć Wyspiańskiego – zwłaszcza jego słynny fragment z *Wesela*: „Co się w duszy komu gra, / co kto w swoich widzi snach" (akt II, scena 3) i równie popularny poetycki list do Adama Chmiela *I ciągle widzę ich twarze*:

> I ciągle widzę ich twarze,
> ustawnie w oczy ich patrzę
> ich nie ma – myślę i marzę,
> widzę ich w duszy teatrze[16].

Swego rodzaju „teatr w duszy" pojawia się również w opublikowanym na łamach „Kuriera Teatralnego" w 1902 roku programowym tekście *O dramacie i scenie* wspomnianego przez Czechowicza w *Opowieści...* Stanisława Przybyszewskiego:

[13] J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy...*, s. 30. Być może Czechowicz nawiązuje tu do kategorii francuskiej „comédie rosse", używanej chociażby przy okazji sztuk francuskiego naturalisty Henry'ego Becque'a. Warto tu także zwrócić uwagę na zastanawiające podobieństwo określenia „czerwona tragedia" z Norwidowskimi nazwami gatunków dramatycznych sformułowanymi w 1872 roku we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, który to dramat został opublikowany z rękopisu dopiero w 1933 roku. Norwid, przedstawiając tam swoją koncepcję „Tragedii-Białej", zestawiał ją z tradycyjną, bezprzymiotnikową Tragedią, w której „wrażliwe momenta" ma ona „możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną" (C. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy* czyli: *Ex-machina Durejko*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1990, s. 6).

[14] J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy...*, s. 33. Poniżej przedstawił Czechowicz „plan i ideę" pięciu części *Henryka* – pierwszą stanowić miała *Opowieść o papierowej koronie*, natomiast czwartą – *Misterium*, pod zaczerpniętym z *Wesela* Wyspiańskiego tytułem *Co się komu w duszy gra...*, które być może miało mieć kształt zbliżony do *Teatru w duszy*.

[15] Tamże, s. 43.

[16] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961, s. 160.

> Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie to zewnątrz. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Bohater greckiego dramatu jest zabawką w ręku bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów – sporności przełomów własnej swej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczutych potęg swego serca[17].

Warto tu przypomnieć, że według Czechowicza to właśnie na wewnętrznej scenie „tworzymy sami winę i karę", co wydaje się zbieżne z koncepcjami Przybyszewskiego.

Kolejnym młodopolskim twórcą, u którego pojawia się podobny motyw, jest wspomniany Tadeusz Miciński, który część akcji swojego dramatu *Termopile polskie* umieścił w „teatrze Mrącej Głowy" księcia Józefa Poniatowskiego. Lektura dzieł tego twórcy (zwłaszcza *Nietoty*) wywarła bardzo duży wpływ na Czechowicza, który pisząc *Opowieść o papierowej koronie*, mógł znać fragment wspomnianego dramatu, opublikowany w 1916 roku w Moskwie w zeszycie zbiorowym „Warownia", o tytule *W nurtach Elstery. Urywek z tragedii „Książę Józef Poniatowski"*. W tym utworze Chór (Widm) zachęca króla Stanisława Augusta do oglądania tragedii rozgrywającej się w „amfiteatrze duszy" umierającego księcia:

> Włóż, Królu, koronę – bo rozpoczyna się tragedia.
> Już doleciała kula. W tysiącznej części okamgnienia
> Przetwarzać się będą światy jasnowidzeń i wspomnienia.
> My – co już gonimy piorun, słyszymy rośnienie traw –
> Tu, w amfiteatrze duszy – zasiądźmy –
> Nim koń przepłynie wpław.
>
> KRÓL
> Zaiste, pomysł arcygroteskowy.
> Mamy do loży wejść w teatrze – Mrącej Głowy?!...[18]

Po latach Wilam Horzyca – bliski znajomy Czechowicza, a także wybitny człowiek teatru i przy tym znawca twórczości Micińskiego oraz współtwórca pierwszej scenicznej realizacji *Kniazia Potiomkina* – w komentarzu do swej inscenizacji *Czasu jutrzennego* w 1939 roku zauważył, że jednoaktówka ta przypomina swą konstrukcją właśnie dramaty autora *Nietoty*[19].

Nieco inny „teatr w duszy" pojawia się w krótkiej sztuce Nikołaja Jewreinowa *W kulisach duszy* z 1912 roku. Rosyjscy moderniści byli bardzo popularni w kręgu czasopisma „Reflektor", sam Czechowicz również sporo czytał po rosyjsku (wspomina o lekturze *Zbrodni i kary*[20], a wśród nielicznych zachowanych jego książek znajduje się tom Jewreinowa zatytułowany *Teatr* oraz zbiór dramatów Aleksandra Błoka[21]), nie można więc wykluczyć, że znał ten tekst popularnego wówczas Rosjanina. „Teatr w duszy" tego inscenizatora i reformatora teatru ma jednak inny niż u Wyspiańskiego i Micińskiego charakter, jest bowiem inspirowany freudyzmem i w groteskowy sposób ukazuje akcję rozgrywającą się pomiędzy trzema uosobionymi „Ja" – racjonalnym, emocjonalnym i podświadomym pierwiastkiem duszy.

Warto tu również wspomnieć o jeszcze innym świadectwie zainteresowania Czechowicza dramaturgią „srebrnego wieku", jak określa się literaturę przełomu XIX i XX wieku w Rosji. Jest nim zachowane tłumaczenie pierwszego obrazu poematu dramatycznego Błoka *Pieśń losu*, które powstawało zapewne równolegle do *Opowieści o papierowej koronie*, gdyż na zachowanym rękopisie widnieje data „1923". Czechowicz przypomniał sobie o tym przekładzie po latach, gdy w liście z 29 grudnia 1936 roku do Seweryna Pollaka pisał:

> Wobec tego napisałem do siostry, aby mi wyszukała mój przekład dwóch aktów *Piesni sud'by* i przysłała to. Ale dziś właśnie otrzymałem list od niej, że przewróciła dom do góry nogami i nie może rękopisu znaleźć[22].

Analogie pomiędzy twórczością tych dwu autorów wymienił już Pollak w posłowiu do publikacji jednoaktówek autora *Czasu jutrzennego* na łamach „Dialogu" w 1969 roku[23]. W pochodzącym z tego samego roku co *Papierowa korona* przekładzie Czechowicza rzeczywiście można dostrzec istotne podobieństwa

[17] S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, „Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3, [przedruk w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 60.

[18] T. Miciński, *W nurtach Elstery. Urywek z tragedii „Książę Józef Poniatowski"*, [w:] *Warownia. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916, s. 66.

[19] W. Horzyca, *Do jednoaktówek – komentarz*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s. 121.

[20] J. Czechowicz, *Z dziennika 1922 roku...*

[21] Za: J. Zięba, *Twórczość dramatyczna Józefa Czechowicza*, [w:] *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*, red. E. Krasiński, Wrocław 1989, s. 297.

[22] J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy...*, s. 429.

[23] S. Pollak, *Posłowie*, [w:] J. Czechowicz, *Dwie jednoaktówki i jedno słuchowisko*, „Dialog" 1969, nr 9, s. 14–16.

w kreacji bohatera i świata. Jak już zauważył Pollak, bliskie Błokowi są Czechowiczowska „dwoistość widzenia" rzeczywistości, kreowanie postaci jako *porte-paroles* pisarza, nosicieli pewnych idei, wreszcie nasycenie języka żywiołem poezji. Ponadto dadzą się zauważyć istotne paralele pomiędzy protagonistami obydwu autorów. Dla Hermana z dramatu Błoka przenośnią jego życia staje się historyczna bitwa na Kulikowym Polu z 1380 roku, w której Dymitr Doński pokonał Tatarów i rozpoczął proces wyzwalania się Rusi spod ich władzy. Jeśli przypomnimy, że jednym z pierwowzorów Henryka jest poległy w bitwie z Tatarami pod Legnicą Henryk Pobożny, to owa paralela staje się niezwykle jasna. I Herman, i Henryk są organicznie związani z ziemią, na której żyją, czują jej przeszłość i z niej wyrastają, w obydwu utworach historia służy do stworzenia uniwersalnego, wiecznego dziś.

Tadeusz Kłak z kolei wskazał na liczne analogie „tematyczne, problemowe i artystyczne"[24] pomiędzy wczesną prozą również wspominanego Iwaszkiewicza a literackim debiutem Czechowicza. Warto spróbować postąpić parę kroków wskazaną przez badacza ścieżką, pozwoli to bowiem na odkrycie kolejnej z kulis *Teatru w duszy*. Ten fragment *Papierowej korony* już na pierwszy rzut oka wyraźnie przypomina podzieloną na sceny „powieść poetycką" *Zenobia. Palmura*, która ukazała się w czytanym przez młodego Czechowicza „Skamandrze" w 1920 roku. Debiut lubelskiego poety łączy z *Zenobią. Palmurą* jednak nie tylko sam podział prozatorskiego tekstu na sceny, ale także styl, prowadzona z perspektywy bohaterów uwewnętrzniona narracja czy dość odważna tematyka erotyczna pozwalająca na skojarzenie obydwu utworów. Wydaje się ponadto, że w „powieści poetyckiej" Iwaszkiewicza mamy do czynienia również ze swego rodzaju „teatrem w duszy" – scena zabójstwa księcia Jury Mawrickiego zatytułowana *Wielki finał z Chórami* odbywa się w orientalnej scenerii, w której „panna sklepowa" – Zenobia – staje się „przybyłą z zachodu" nałożnicą króla Palmury – w tej „roli" występuje z kolei rosyjski arystokrata. Scena ta nawiązuje do historii słynnej królowej Palmiry Zenobii z III wieku naszej ery, która po śmierci swego męża z rąk Rzymian przejęła władzę i przez jakiś czas skutecznie rywalizowała z Cesarstwem, tworząc silne niezależne państwo na terenie Bliskiego Wschodu i Egiptu. Tu warto przypomnieć, że u Czechowicza Henryk występujący na scenie „teatru w duszy" w roli króla każe uciąć głowę swej ukochanej Marysi Dalekiej, w czym Wacław Gralewski dostrzegł nawiązanie do historii angielskiego króla Henryka VIII i jego żon[25]. Bohaterowie obydwu tekstów wchodzą zatem w istniejące w tradycji role, a burzliwe romanse (często już zbanalizowane przez ujęcia pochodzące z niezbyt wyszukanej literatury) zostają w ten sposób (oczywiście nieco ironicznie) uwznioślone.

Obydwa „teatry w duszy" – zarówno Iwaszkiewicza, jak i Czechowicza – zamykają swoich bohaterów niczym w więzieniu[26]. „Bóg zamknął moją duszę w twojej duszy"[27] – mówi Zenobia-nałożnica do Jury-króla, jedynym sposobem wyzwolenia jest więc zabójstwo kochanka. Także „teatr w duszy" Henryka jest konsekwencją wypowiedzianego przez niego na samym początku poglądu:

> Jakże możesz mówić o czymś z zewnątrz, kiedy nas nic z zewnątrz nie dochodzi. Każda dusza jest samotna i odcięta od reszty świata. Każda dusza ma tylko siebie i w sobie żyje[28].

Nie przypadkiem zatem bohater *Papierowej korony* powtarza słowa Więźnia, który za chwilę stanie się Konradem z *Prologu* do III części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „Jak te sny mnie trudzą...". „Teatr w duszy" tworzy bowiem u Czechowicza zamkniętą przestrzeń, swego rodzaju więzienie, w którym bohater jest zmuszany do powtarzania cudzych słów, gestów i opinii.

O ile u Iwaszkiewicza to „zamknięcie" bohaterów w obrębie „duszy" pozostaje wyrażoną przy pomocy młodopolskiej frazeologii przenośnią zmysłowej i emocjonalnej fascynacji Zenobii księciem, to u Czechowicza wydaje się przenośnią ludzkiej kondycji w ogóle. Znaczna część wydarzeń w jedynym ukończonym ogniwie *Hirama-Henryka* jest literackim przetworzeniem pierwszych kulturowych

[24] T. Kłak, *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s. 20.

[25] Zob. W. Gralewski, *Stalowa tęcza...*, s. 42, 239.

[26] Dusza w więzieniu ciała kojarzy się oczywiście z manicheizmem – o związkach *Opowieści o papierowej koronie* z tą doktryną religijną pisałem w artykule: J. Cymerman, *W głębinach „świadomości drugich i trzecich". „Opowieść o papierowej koronie" jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*, [w:] Józef Czechowicz. *Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004, s. 260–266.

[27] J. Iwaszkiewicz, *Zenobia. Palmura*, „Skamander" 1920, z. 2, s. 92.

[28] J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 4: *Proza*, red. T. Kłak, Lublin 2005, s. 21–22.

doświadczeń i lektur młodego Czechowicza. Poza wyżej opisanymi Tadeusz Kłak wymienia: Platona, Słowackiego, Stanisława Witkiewicza, a można dodać jeszcze: wątki mitologiczne („Człapią kopyta centaura pod niskim łukiem Krakowskiej Bramy") i biblijne, *Bhagawadgitę*, Horacego (Postumus), *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, Szekspira, *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego, Friedricha Nietzschego, nawet *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, a i tak lista nie będzie kompletna. Związki te warto przytoczyć nie dla erudycyjnego popisu, ale przede wszystkim po to, by uświadomić sobie ich liczbę. Przyczyną tego nagromadzenia jest zapewne nie tylko młodzieńcza skłonność do swego rodzaju „plagiatowania" czy szukania literackich „podpórek". Dekoracje, postaci, a także często słowa na scenie „teatru w duszy" pochodzą skądinąd z duszy bohatera – powtórzmy bowiem raz jeszcze – człowiek w świetle *Opowieści o papierowej koronie* jest zamknięty nie tylko w świecie własnych obsesji, ale także (zaryzykujmy taką hipotezę) w świecie kultury i tradycji.

W takim ujęciu literacki debiut Czechowicza zapowiada najważniejsze zjawiska literackie dwudziestolecia. Elżbieta Rzewuska w monografii poświęconej polskiej dramaturgii ekspresjonistycznej zauważa:

> Bohater w kleszczach kultury, niezdolny do czynu, mówiący cudzym słowem, powtarzający cudze gesty, określony przez przeszłość i tradycję – kimże jest? Gdy tylko jednak zada sobie to pytanie, stanie się bohaterem Witkiewicza i Gombrowicza[29].

To pytanie „kimże jestem?" – padające w kontekście całego szeregu znanych już skądinąd postaci, dekoracji, „skrzydlatych słów" pojawiających się na scenie „teatru w duszy" – Henryk stawia, formułując je jednak po swojemu, mówiąc do Madonny Marii: „A czy wiesz ty... co to jest... papierowa korona...". To właśnie papierowa korona – czyli nieprawdziwa, jak rekwizyt z dziecinnego teatrzyku – sprawia, że Henryk powtarza cudze słowa i gesty. Nie przypadkiem demoniczny Postumus nazywa go „aktorem tragicznym", cedząc mu te słowa niczym szatańskie „Dramat układasz", które słyszy inny Henryk z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Bohater Czechowicza (trochę niczym inny Henryk – bohater *Ślubu* Witolda Gombrowicza) chce „koronować" rzeczywistość, czyli nadać jej sens, „wytłumaczyć" świat przy pomocy „papierowej" literatury, pełnego zwidów i majaków „teatru w duszy". Ta koronacja nie może się jednak powieść – nawet egzekucja Marysi Dalekiej grzeszy teatralnością – włożona na jej głowę „złocista" korona króla Henryka zamienia się w papierową, kurtyna w teatrze w duszy zapada, ostatecznie unieważniając dotychczasowy spektakl, a bohaterowi pozostaje powiedzieć tylko „z niewiarą i niechęcią": „Czyny są w marzeniu".

I tu dochodzimy do istoty tego nieudanego młodzieńczego spektaklu „teatru w duszy", którego źródłem okazuje się *Zaratustra* Nietzschego. Panas zauważył przy okazji opisywania postaci Czechowiczowskiego Hirama:

> Ależ tak, nie mylimy się, gdyż nie możemy nie zauważyć tego, co widać nawet okiem niewzmocnionym naszą ozdobną lupą: Czechowicz charakteryzuje Hirama (i *Hirama*, trzecią część Henryka, dla której miał też tytuł *Dzieje bajeczne*) terminami i ideami zaczerpniętymi z *Zaratustry* Nietzschego! Identyfikator, gwarantujący pewność takiego rozpoznania, ulokowany jest w kategorii wręcz stereotypowo kojarzonej z tym właśnie dziełem filozofa – to rzecz jasna termin „nadludzki". „Nadludzki poemat", dziwaczny oksymoron „kilku nadludzkich ludzi" – są w pierwszej linii, ale mamy i drugą linię, gdzie znajduje się parę innych określeń, mniej ewidentnych, jednak, jak sądzę, o niewątpliwym nietzscheańskim rodowodzie: „zjawa wszechmocnej duszy", „cień", bohater, który „buduje swą duszę jak bluźnierczą wieżę – ku niebu". Dla Czechowiczowskiej wizji bohatera, którą próbuje w przytoczonych tu fragmentach listów wyartykułować, nietrudno odnaleźć – nie wnikam, jak głębokie – analogie w *Zaratustrze*. Na przykład w takiej oto formule: „Gdyż to jest tajemnicą duszy: wprzódy bohater opuścić ją musi, zanim nawiedzi ją w marzeniu – nadbohater"[30].

To niezwykle trafne i dające do myślenia spostrzeżenie pozwala jednocześnie pojąć, czemu ów „teatr w duszy" miał służyć. To jest właśnie zapis procesu „opuszczania duszy" przez bohatera. Kilka zdań wcześniej Zaratustra przypomina Platońską zasadę: „Zaprawdę, nie w sytości winno zamilknąć i zatonąć jego pożądanie, lecz w pięknie". „Teatr w duszy" to początek drogi Henryka, jego *Dziejów bajecznych*, po których następuje *Misterium* otwierające *Drogę w Nieznane*, zgodnie z planem, jaki przedstawił Czechowicz w liście do Wacława Gralewskiego

[29] E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 118.

[30] W. Panas, *Hiram. Fragment o „Poemacie" Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004, s. 46–47.

z 5 czerwca 1923 roku. Wewnętrzna scena staje się zatem miejscem pokonania, skompromitowania słabości „bohatera", który „w marzeniu" ma się stać nadbohaterem. I Henryk ma pełną tego świadomość, co zresztą zdradza już w *Prologu*:

> Grzech powinien być wielki, jeśli się gra w duszy bolesnej. Powinien być widowiskiem z chórami, jak tragedia grecka. A mój jest jakiś dziwny, niemierzący się miarą potęgi; jest tylko rozkoszny i straszny[31].

„Grze w duszy bolesnej" towarzyszy ukryty w tle inny, bardzo zaskakujący kontekst. W czasie *Wieczoru ze sobą* Diadumen przychodzi „przepasany ciężkim, purpurowym pasem kaszmirowym", na którym są wyhaftowane „Trzy Marie u grobu", mottem do sceny trzeciej „Teatru w duszy" są słowa pieśni pasyjnej: „Pan wyrzekł ostatnie słowa / Zwisła mu z ramienia głowa...", a ostatni fragment *Opowieści...*, opisujący przybycie wspaniałego jak „Bellerofont na pegazie" Włodzimierza Potockiego, kończy się słowami: „A w dzień Wielkanocny to było, w dzień Wielkanocny...". Postać Chrystusa pojawia się ponadto w rozmowie Henryka z Madonną Marią, w czasie której bohater wykłada swą wiarę mającą być syntezą pogaństwa i chrześcijaństwa. Ten płomienny wykład nowej wiary kończy się jednak bezsilnym machnięciem ręką i cytowanym już pytaniem Henryka: „A czy wiesz ty... co to jest... papierowa korona...?". Zatem i nowa syntetyczna religia, łącząca pogaństwo i chrześcijaństwo, zostaje skompromitowana jako kolejny „teatr", „rekwizyt", przejaw „fantazjotwórstwa", w które młody Czechowicz jeszcze chyba nie wierzył. Z kolei stała obecność wątku Męki i Zmartwychwstania Pańskiego w tle wydarzeń *Opowieści...* to nie tylko reminiscencja młodzieńczego „raju męki", być może wytycza ów wątek jakąś alternatywę dla „Teatru w duszy", przy czym sugestię tę należy opatrzyć dużym znakiem zapytania i pozostawić (przynajmniej na razie) bez odpowiedzi pytanie o przyczyny uruchamiania przez autora *Papierowej korony* tego zagadkowego kontekstu.

[31] J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie...*, s. 22.

BIBLIOGRAFIA

Bielski Konrad, *Most nad czasem*, Lublin 1963.

Cymerman Jarosław, *W głębinach „świadomości drugich i trzecich". „Opowieść o papierowej koronie" jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. Jerzy Święch, Lublin 2004, s. 255–272.

Czechowicz Józef, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, [w:] Józef Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 9: Varia, oprac. Jarosław Cymerman, Aleksander Wójtowicz, Lublin 2013, s. 30–32.

Czechowicz Józef, *Opowieść o papierowej koronie*, [w:] Józef Czechowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4: Proza, red. Tadeusz Kłak, Lublin 2005, s. 21–50.

Czechowicz Józef, *Panorama della letteratura contemporanea polacca*, „Polonia-Italia" 1935, nr 1, [przedruk w:] Józef Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie*, oprac. Tadeusz Kłak, Lublin 2011, s. 163–167 (tłum. Agata Kozielska).

Czechowicz Józef, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy*, zebrał i oprac. Tadeusz Kłak, Lublin 2011.

Gralewski Wacław, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968.

Horzyca Wilam, *Do jednoaktówek – komentarz*, [w:] Wilam Horzyca, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Wrocław 1994, s. 118–123.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Zenobia. Palmura*, „Skamander" 1920, z. 1, s. 19–23; z. 2, s. 77–93.

Kłak Tadeusz, *Wstęp*, [w:] *Józef Czechowicz, Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Tadeusz Kłak, Lublin 1990, s. 5–50.

Miciński Tadeusz, *W nurtach Elstery. Urywek z tragedii „Książę Józef Poniatowski"*, [w:] *Warownia. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916, s. 56–69.

Natanson Wojciech, *Z dziejów polskiej awangardy teatralnej. „Czasu jutrzennego"*, „Teatr" 1969, nr 17, s. 22–23.

Norwid Cyprian, *Pierścień Wielkiej-Damy czyli: Ex-machina Durejko*, oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1990.

Panas Władysław, *Hiram. Fragment o „Poemacie" Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. Jerzy Święch, Lublin 2004, s. 31–48.

Panas Władysław, *Poeta i książę. Szkic reinkarnacyjny na urodziny Józefa Czechowicza*, „Gazeta Wyborcza. Lublin" 2004, nr 63 (dodatek „Gazeta na urodziny poety"), s. 6–7.

Pollak Seweryn, *Posłowie*, [w:] *Józef Czechowicz, Dwie jednoaktówki i jedno słuchowisko*, „Dialog" 1969, nr 9, s. 14–16.

Przybyszewski Stanisław, *O dramacie i scenie*, „Kurier Teatralny" 1902, nr 1–3, [przedruk w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk, Warszawa 1966, s. 59–79.

Rostworowski Karol H., *Judasz z Kariothu*, [w:] Karol H. Rostworowski, *Dramaty wybrane*, t. 1, wstępem poprzedziła Maria Czanerle, Kraków 1967, s. 83–274.

Rzewuska Elżbieta, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988.

Strachówna Jadwiga, *O poezji. Wywiad z Józefem Czechowiczem*, „W Słońce" 1936, nr 1(2), s. 4–5.

Wyspiański Stanisław, *Dzieła*, t. VII: *Rapsody, parafrazy, wiersze*, oprac. Leon Płoszewski, Warszawa 1932, s. 115–122.

Wyspiański Stanisław, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961.

Wyspiański Stanisław, *Henryk Pobożny*, [w:] Stanisław Zięba Józef, *Twórczość dramatyczna Józefa Czechowicza*, [w:] *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*, red. Edward Krasiński, Wrocław 1989, s. 295–305.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony źródłom teatralnej wyobraźni młodego Józefa Czechowicza, która była głęboko zakorzeniona w tradycji literackiej i teatralnej początku XX wieku, czerpała z polskiego modernizmu, ekspresjonizmu, a także z ówczesnych poszukiwań filozoficznych i religijnych. „Teatr w duszy" to kluczowy motyw obecny w jego literackim debiucie, czyli *Opowieści o papierowej koronie*, której jednym z najważniejszych wątków jest zmaganie się jednostki z własną tożsamością, tradycją i światem.

Słowa klucze: Józef Czechowicz, awangarda lubelska, teatr polski 1900–1950, metateatr

SUMMARY

This article explores the sources of Józef Czechowicz's theatrical imagination, which was deeply rooted in early 20th-century literary and theatrical traditions, drawing on Polish modernism and expressionism, as well as contemporary philosophical and religious thought. "Theatre in the soul" is a key motif in his literary debut, Opowieść o papierowej koronie (The Tale of the Paper Crown), in which the central theme is the individual's struggle with their identity, tradition, and the world.

Keywords: Józef Czechowicz, Lublin avant-garde, Polish theatre 1900–1950, metatheatre