

W głębinach „świadomości drugich i trzecich” – „Opowieść o papierowej koronie” jako zapis twórczych poszukiwań młodego Czechowicza

1. Liryczny dramat „ja”

„Był to poeta minor, zdający sobie sprawę ze swoich ograniczeń. (...) Nie silił się na wielkie poematy, bo wiedział, że forma, jaką rozporządzał - i jaką rozporządzały miejsce i czas - nie jest po temu.”¹ - napisał o Czechowiczu Czesław Miłosz na łamach paryskiej „Kultury” w 1954 roku. Stwierdzenie to jest absolutnie adekwatne w odniesieniu do spuścizny literackiej autora *nuty człowieczej*. Jednak pomimo tych mniej lub bardziej świadomych ograniczeń twórczych Czechowicza dostrzec można towarzyszący mu przez całe życie zamiar napisania dzieła wielkiego. Pierwszym tego śladem jest zapisany w *Notatkach pamiętnikowych 1920 roku* pod datą 15. IX. projekt stworzenia dramatu o Henryku Pobożnym, którego zarysy, jak wspomina poeta, sprecyzował jeszcze w dzieciństwie. Później, w liście do Wacława Gralewskiego z maja 1923 roku opisuje swoją pracę nad „nadludzkim poematem” o Hiramie Czarnoksiężniku. Śladem tego dzieła jest debiutancka *Opowieść o papierowej koronie* opublikowana w „Reflektorze” w 1923 roku, która miała stanowić pierwszą część cyklu, oraz zachowane w korespondencji do Wacława Gralewskiego urywki, znane jako *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*. Kontynuacją tych monumentalnych zamierzeń była zapewne praca nad projektowaną na trzy tomy powieścią pt. *Berło*. Natomiast pod koniec życia ambicje napisania owego „nadludzkiego poematu” zdaje się, że znalazły swój kolejny wyraz w próbach dramatycznych. Przyjmując tę perspektywę, prozatorskie i dramaturgiczne drobiazgi nabierają niezwykłego znaczenia - są bowiem wynikiem starań o zebranie w całość tego, co rozproszone w poezji, okruciami nigdy nie napisanej summy poglądu na świat autora *Kamienia*². Wśród tych dzieł eksponowaną pozycję zajmuje z całą pewnością *Opowieść o papierowej koronie*. Już sam fakt, iż późniejszy wybitny liryk rozpoczyna swą artystyczną działalność od dzieła prozatorskiego może budzić zainteresowanie. Klasyfikuje się je zwykle (podobnie jak i pozostałą część epickiej spuścizny Czechowicza) jako „prozę poetycką”. W utworze tym nie sposób jednak nie dostrzec sporej dawki pierwiastka dramatycznego - środkowa jego część nosi tytuł *Teatr w duszy* i jest podzielona na sceny i antrakty, a niektóre fragmenty mają dialogowy charakter. Te cechy oraz organizująca cały tekst metafora teatru pozwalają potraktować *Opowieść...* jako swoisty „protodramat” autora *Czasu jutrzeźnego*, stąd włączano to opowiadanie do refleksji

1 Cz. Miłosz, *Czechowicz, to jest o poezji między wojnami*, Lublin 1981, s.18.

2 T. Kłak, *Dwa teatry Józefa Czechowicza*, [w:] J. Czechowicz, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s. 5-27.

nad próbami dramatycznymi Józefa Czechowicza. Tak uczynił Tadeusz Kłak w szkicu stanowiącym wstęp do książkowej edycji utworów dramatycznych autora *Kamienia*. Z kolei Krzysztof Pleśniarowicz w cennym studium poświęconym realizacji przez Tadeusza Kantora w 1945 roku dramatu Czechowicza pt. *Niegodzien i godni* nazywa *Opowieść o papierowej koronie* teatralnym debiutem autora *Czasu jutrzeźnego* i słusznie zauważa, że utwór ten powinien być wprowadzeniem do jego dojrzałej twórczości.³ W tym młodzieńczym opowiadaniu można bowiem dostrzec niemal całego Czechowicza - szczytki jego poglądów, artystycznych fascynacji, obsesji, które towarzyszyły mu do końca życia. Niezwykle zaskakujące są również zbieżności *Opowieści...* z pisanymi przecież wiele lat później dramatami; *Czasu jutrzeźnego*, *Obraz* czy *Jasne miecze* zdają się rozwijać wątki, które są już obecne w literackim debiucie ich autora.

Akcja *Papierowej korony* rozgrywa się na dwu płaszczyznach - snu i jawy, udania i rzeczywistości, a relacje pomiędzy nimi są jednym z najważniejszych mechanizmów kształtujących fabułę. Opowiadanie to ma charakter fragmentaryczny, przedstawiane są kolejno wizje mające w całości odtworzyć skomplikowane wnętrze głównego bohatera - Henryka. Taki układ wydarzeń jest zapewne związany z procesem powstawania utworu. W liście do Wacława Gralewskiego z 5 VI 1923 roku Czechowicz tak pisał o swojej pracy nad cyklem, którego pierwszą część miała stanowić *Opowieść...*:

*Chcę pisać, pisać, ręce na gwałt chcą pióra, a tymczasem nie mogę. Trochę przeszkadza mi tymczasowość mej posady, trochę zaś to, co ode mnie nie zależy - to znaczy ferment wewnętrzny. 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*⁴

Zatem Czechowicz najpierw widział sceny, których jednak ów „wewnętrzny ferment” nie pozwolił ostatecznie oddać w pełnej, całościowej, „architektonicznej” wizji, jaką projektował. Czytelnik jest więc skazany na mozolne próby odtworzenia z owej mozaiki jakiejś w miarę spójnej wizji prezentującej przede wszystkim głównego bohatera, gdyż to on, jego wnętrze jest podstawowym tematem utworu. W dalszej części cytowanego listu autor *Opowieści...* przedstawia zamysł całego cyklu ukazującego dalsze losy Henryka:

Po straszliwych przejściach, na których kończy się część trzecia, Henryk staje się żywym trupem - psychiką kostniejącą, umierającą. Nagłe rozbudzenie i ostatnie jak gdyby błyski są treścią części czwartej.

Wreszcie następuje droga w Nieznane⁵

Psychika bohatera Czechowicza, zanim wkroczy on na ową tajemniczą „drogę w Nieznane”, ma ulec dezintegracji. *Opowieść...* jest zapisem początku tej egzystencjalnej wędrówki Henryka. Stan

3 K. Pleśniarowicz, *Czechowicz w teatrze Kantora*, [w:] „Dialog” 1978 nr 7, s. 117-123.

4 J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i opracował T. Kłak, Lublin 1977, s. 33-34

5 Ibid., s.34.

jego świadomości jest już prezentowany w Prologu, który stanowi relację z finału nocnej dysputy głównego bohatera z jego przyjaciółmi - rozmowa ta toczy się o ulubionej porze dnia Czechowicza, czyli nad ranem - „czasu jutrzennego”. Henryk wypowiada swe słowa wpatrzony w „rozkwitłe grzędy maków”, „jakby do świtu wstającego”. Jednak w przeciwieństwie do finałowej sceny *Czasu jutrzennego* poranek nie jest jednocześnie pojednaniem bohatera z rzeczywistością.

- *Jakże możesz mówić o czymś z zewnątrz, kiedy do nas nic nie dochodzi. Każda dusza jest samotna i odcięta od reszty świata. Każda dusza ma tylko siebie i w sobie żyj*⁶

- mówi Henryk. „Szara półjaśń” przynosi rozeznanie absolutnej samotności jednostki i świadomość udziału w tragicznej grze - tragicznej, bo nie przed Bogiem, jak to miało miejsce w barokowym „teatrze świata”, lecz na wewnętrznej scenie, gdzie jest się jednocześnie i widzem, i aktorem. Bohater *Opowieści...* odrzuca już w Prologu zachętę Księdza Clarusa do poszukania, choćby w pięknie przyrody, śladów obecności Stwórcy, który obiektywnie uzasadniałby ludzką egzystencję. Tym samym przestrzeń akcji literackiego debiutu Czechowicza zamyka się w obrębie psychiki bohatera, w której „burzliwy wir kłębi się o każdej godzinie dnia”⁷. Wyalienowana jednostka o niezwykle gwałtownym życiu wewnętrznym kojarzyć się może z kreacjami bohaterów typowych dla dramatu ekspresjonistycznego przeżywającego burzliwy rozwój w drugim dziesięcioleciu XX wieku w Niemczech. U Kasimira Edschmida - czołowego teoretyka niemieckiego ekspresjonizmu znaleźć możemy współbrzmiające z cytowaną wyżej wypowiedzią Henryka słowa o alienacji człowieka w świecie:

*Zaden człowiek nie jest indywiduum przywiązany do obowiązku, moralności, społeczeństwa, rodziny. W nowej sytuacji staje się on niczym innym jak istotą najwznieściejszą i najżałośniejszą - staje się człowiekiem*⁸

Ekspresjonistyczna „Ich-Drama” (Dramat-Ja) poza prezentacją subiektywnej wizji rzeczywistości nakładała jednak na bohatera również konieczność podjęcia misji „przemiany świata”⁹. O tym, że *Opowieść...* prezentuje subiektywną wizję rzeczywistości nie trzeba nikogo przekonywać. Bohater Czechowicza z całą pewnością błądzi, szuka różnych dróg, trudno jednak mówić o podejmowaniu misji przemiany świata, być może próby takie podjąłby w dalszych, nienapisanych częściach cyklu - w zachowanych fragmentach kontynuacji Papierowej korony, którym edytorzy nadali tytuł *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*, Henryk podejmuje walkę z tyranem, lecz szczątkowość zachowanych tekstów nie pozwala na ostateczne sformułowanie wniosku, iż rzeczywiście jest to misja przemiany świata. Ekspresjoniści i autor *Opowieści...* zdają się wychodzić z podobnych założeń przy kreowaniu postaci literackich, jednak spojrzenia bohaterów Tollera czy Kaisera skierowane są na zewnątrz, na zło świata, wyrażając swój bunt

6 J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, [w:] tegoż, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s.75.

7 Ibid., s. 76.

8 K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin 1919, s.57, [cyt za:] P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, przeł. E. Misiulek, Warszawa 1976, s.103.

9 E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 79.

jednocześnie dążą do przemiany rzeczywistości, podczas gdy Henryk (przynajmniej w *Opowieści...*) poprzestaje na „czyhaniu na samego siebie”, stałym analizowaniu własnego wnętrza (nieprzypadkowo w jednej ze scen Teatru w duszy ma na sobie strój Hamleta). Zanurzony we własnym wnętrzu zewnętrznych problemów nie dostrzega - wojna jest dla niego przede wszystkim własną traumą, z kolei śmiech „trzech pań Dulskich i jowialnego staruszka” z homoseksualnych marzeń chorego bohatera również nie stanowi istotnego problemu w utworze; jego indywidualny, egzystencjalny ból impregnuje go niejako na te ciosy - społeczny odbiór jego poczynąń pozostaje gdzieś w głębokim tle akcji. Nie ma zresztą potrzeby przejmować się „czeredą”, „bydłem”, „hołotą”, jak określa innych ludzi w jednym z widzeń, które przenosi go do Bazyliki Świętego Piotra. Woli zamknąć się na scenie własnego „teatru w duszy”, który skutecznie pozbawia go złudzeń co do sensu podejmowania prób przemiany rzeczywistości. Czechowicz wyraźnie w tym wypadku kontynuuje młodopolski konflikt artysty ze społeczeństwem, bohater niezrozumiany przez otoczenie odwraca się zupełnie od świata i pogrąża we własnej irracjonalności. O ile ekspresjonistyczny „dramat stacji” ukazując konfrontację wyizolowanego „ja” z wyobcowanym światem ciążył ku epickości¹⁰, to, jak słusznie zauważył Tadeusz Kłak, „od *Opowieści o papierowej koronie* nie prowadziła jednak droga ani ku dramatowi, ani ku prozie, lecz w stronę liryki”¹¹; w tym synkretycznym dziele ostatecznie bowiem na plan pierwszy wysunął się żywioł liryczny. Zbliża to młodzieńcze opowiadanie do twórczości dramatycznej rosyjskiego symbolisty - Aleksandra Błoka. O ile pokrewieństwo z niemieckim ekspresjonizmem nie ma zapewne charakteru bezpośredniej zależności (można jedynie stwierdzić pewną równoległość), to w przypadku Błoka niewątpliwie o takiej zależności można mówić. Zachował się bowiem przekład pióra Czechowicza pierwszego aktu dramatu rosyjskiego poety noszącego tytuł *Pieśń losu*. Analogie pomiędzy twórczością tych dwu autorów wymienił już Seweryn Pollak w posłowniu do publikacji jednoaktówek autora *Czasu jutrzeźnego* na łamach „Dialogu” w 1969 roku. Wspomniany przekład Czechowicza powstał, wedle zapisu na rękopisie, w tym samym roku co *Papierowa korona* i rzeczywiście można dostrzec istotne podobieństwa w kreacji bohatera i świata pomiędzy tymi dziełami. Jak już zauważył Pollak, bliska Błokowi jest Czechowiczowska „dwoistość widzenia” rzeczywistości, kreowanie postaci jako porte-paroles pisarza - nosicieli pewnych idei, wreszcie nasycenie języka żywiołem poezji. Dadzą się jednak ponadto zauważyć inne istotne paralele, zwłaszcza pomiędzy postaciami protagonistów w obydwu utworach. Dla Hermana z dramatu Błoka przerośnią jego życia staje się historyczna bitwa na Kulikowym Polu z 1380 roku, w której Dymitr Doński pokonał Tatarów i rozpoczął proces wyzwolenia 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 staje się wiecznym dziś. Ponadto idea „miłości ziemskiej i niebieskiej”, o której opowiada bohater *Opowieści...*, wydaje się być bliska symbolicznym znaczeniom ukrytym

10 Por. P. Szondi, op. cit., s.35-52 i 100-104.

11 T. Kłak, *Dwa teatry...*, op. cit., s. 8.

w kreacjach postaci kobiet - Heleny i Fainy w *Pieśni losu*.

Jak już wyżej wspomniałem w wirze kłębiącym się we wnętrzu bohatera Czechowicza bez trudu można dostrzec obsesję i fascynację samego autora: homoseksualna miłość, obrazy wojny, nadciągającej ze wschodu dzicy niosącej śmierć i zniszczenie, wspomnienia z dzieciństwa, lęk przed obłędem, ślady lektur i artystycznych zainteresowań (np. bohater występuje w stroju Hamleta, wieszcz Zmierzchoświt wyklada Bhawagadgītę, pojawia się wiele nazw i bohaterów mitologicznych, góral Jędrak Cajka i język rodem z opowiadań tatrzańskich Stanisława Witkiewicza¹², zapisy dyskusji przypominające Platońskie dialogi itp.). Czechowicz zdaje się szukać w owych odwołaniach odpowiedniego wsparcia dla niejasnych motywacji Henryka¹³, choć jednocześnie podejmuje typowy dla polskiej literatury temat relacji bohatera wobec świata kultury, a zwłaszcza realnej obecności znaków kultury w ludzkiej rzeczywistości, gdyż „byty pomyślane jako możliwość nie są prawdopodobnie mniej realne, niż byty rzeczywiste w potocznym znaczeniu tego słowa”, jak napisze później w Projekcie środy literackiej w Wilnie.¹⁴

2. W oparach manichejskich trucizn - „nie-Boski” Teatr w duszy

Metafora teatralna jest już obecna w samym tytule dzieła - papierowa korona, czyli nieprawdziwa jak rekwizyt w teatrze, stanowi przenośnię urojonej władzy i dostojenstwa, która dałaby moc potrzebną do przemiany świata. Tadeusz Kłak w swojej książce pt. *Czechowicz - mity i magia* omawiając symbolikę korony w poezji autora nuty człowieczej uznał jej obecność w wierszu za przenośnię „kanonizacji rzeczywistości”. Następnie zaś stwierdził:

*Owo koronowanie, nadawanie atrybutu najwyższej władzy oznacza mitologizację rzeczywistości, podnoszenie jej do wyższej rangi. Kanonizacja rzeczy i zjawisk odbywa się na różnych planach i różnymi drogami. Ale wywyższanie to także budowanie przepaści, oddzielanie rzeczywistości zwykłej od nadzwyczajnej, pospolitej od cudownej - znanej od tajemniczej. Mitologizacja to przesuwanie rzeczy w nieznanne i tajemnicze.*¹⁵

„Papierowa koronacja” mogłaby więc znaczyć tyleż co fałszywa („teatralna” lub fikcyjna - „literacka”) kanonizacja rzeczywistości. Być może dlatego tytułowy przedmiot pojawia się po raz pierwszy w scenie pierwszej Teatru w duszy, gdy Henryk po samobójczej próbie jest dręczony przez wywołane gorączką majaki. Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli* napisał, że w marzeniu sennym złota korona oznacza zaszczyty, próżność¹⁶. „Tworzymy sami winę i karę. I nieubłagalność tego następstwa leży w nas samych...”¹⁷ - mówi Henryk i słowa te można uznać za esencję owej pychy i zapatrzenia w siebie. Świadomość „nieubłagalności” sprawia, że bohater opowieści stale „czyha na siebie samego”, sam siebie rozlicza za grzechy i zakazane rozkosze,

12 Por. T. Kłak, Wstęp, [do:] J. Czechowicz, *Koń rydzy...*, op. cit., s.16.

13 Podobnie postępowali autorzy polskich dramatów ekspresjonistycznych (por. E. Rzewuska, op. cit., s.217).

14 Tytułowa „papierowa korona” kojarzyć się może również z literaturą jako jedną z metod mitologizacji świata (patrz poniżej).

15 T. Kłak, *Czechowicz - mity i magia*, Kraków 1973, s. 175.

16 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, wyd. II, hasło „korona”, s. 163.

17 J. Czechowicz, *Opowieść...*, op. cit., s.74.

a jednocześnie dystansuje się od tego wszystkiego, jak widz w teatrze. Teatr unieważnia nawet największe tragedie, scena jest miejscem udania, oglądane tam zdarzenia nie dotyczą bezpośrednio widza. Tym samym Henryk traci kontrolę nad własnym wnętrzem, jego psychika się rozpada, staje na granicy obłądzenia. Upostaciowieniem świadomości uczestniczenia w grze jest Postumus¹⁸ - on to pierwszy nazywa Henryka „aktorem tragicznym”, jest jego cieniem, sobowtórem, kusicielem ukazującym z zimną logiką konsekwencje postępowania bohatera¹⁹. On to drwi z jego teorii, on podszeptuje Henrykowi-królowi, by skazał na śmierć zakochaną w nim Marysię, jest wcieleniem najtajniejszych i najciemniejszych jego myśli. Postać ta przypomina nieco postać Błazna - reprezentanta zdrowego rozsądku z dramatu *Król na placu* czy dialogu *O miłości i służbie państwowej* wspomnianego już wyżej Aleksandra Błoka. Cedzone przez Postumusa słowa „Aktorze tragiczny!” kierowane pod adresem Henryka przywodzą jednak na myśl inną możliwą literacką paralelę dla debiutu Czechowicza - *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasieńskiego, w której szatan szeptał w ucho innemu Henrykowi słowa o podobnym znaczeniu: „Dramat układasz!” Ów wątek teatru rozgrywającego się w duszy bohatera stanowi jednak u Krasieńskiego przyczynę nieszczęść innych, sam Mąż nie uświadamia sobie, aż do tragicznego rozpoznania, że daje się zwodzić projekcjom własnych wyobrażeń, u których podstaw leży jednak przychodząca z zewnątrz diabelska pokusa. Tymczasem Postumus jest częścią psychiki bohatera: „Tyś jest zjawą moich złych, czarnych myśli. Buntujesz się, ale jam twój pan.”²⁰ - mówi do niego Henryk. Autor *Nie-Boskiej komedii* wykracza poza psychologiczne uwarunkowania, podczas gdy Czechowicz zamyka swojego bohatera w hermetycznym świecie własnego wnętrza, gdyż „każdy jest sam, jak nurek na dnie morskim”, by użyć słów Henryka z *Opowieści...* Różnica ta może wynikać z odmiennych postaw światopoglądowych, których wyrazem są obydwaj teksty. Krasieński reprezentuje wizję świata opartą na głębokim przekonaniu, że nad całością stworzenia czuwa Opatrzność, a poza „nie-Boską” rzeczywistością istnieje siła zdolna przywrócić Boski porządek świata. Tymczasem bohater Czechowicza odrzuca wszelkie zewnętrzne uwarunkowania i to jest najgłębiej skrywana przyczyna jego cierpienia. Takie zamknięcie się na to, co jest na zewnątrz człowieka i poszukiwanie Prawdy jedynie we własnym wnętrzu wydaje się być bliskie postawie manichejskiej, głoszącej, iż dusza ludzka jest okruchem Światła umieszczonym we wrogim świecie Materii, więc poznanie samego siebie jest jednocześnie poznaniem Światłości, a to co zewnętrzne stanowi jedynie niewartą zainteresowania ułudę. Taka właśnie postawa rodzi ów „teatr w duszy”, Henryk sam siebie rozlicza i sam z siebie kpi, jego gry jednak nie ogląda nikt inny poza nim samym. Manicheizm bohatera *Opowieści...* nie rodzi w nim spokoju, wręcz przeciwnie, wkłada na jego barki ciężar, którego nie jest w stanie unieść, pogrąża go w obłądzeniu zrodzonym ze świadomości istnienia „papierowej korony” - czyli braku obiektywnego uzasadnienia dla podejmowanych działań; być może tak należy rozumieć niewiarę i niechęć, z jakimi wypowiada Henryk słowa: „Czyny są w marzeniu”²¹.

18 Horacy określa tak adresata jednej ze swych pieśni (Pieśń 14 z ks. II) poświęconej nieuchronności śmierci, dosłownie po łacinie „postumus” znaczy „pogrobowiec”.

19 Np.: „Bo ja wierzę w los, w Los przez wielkie L. - mówi Postumus - Odnalazłem formuły psychologii matematyczne i niewzruszone. Jestem jak mag. Po Twoich czynach wiem, co z tobą będzie...” (ibid., s.91).

20 Ibid., s.91.

21 Ibid., s.111.

Warto jest się zatem przyjrzeć możliwym związkom poglądów i zachowań Henryka z dogmatami manichejczyków. Potwierdzenie tych związków możemy znaleźć już w Prologu – w owym odrzuceniu obecności w świecie ręki Stwórcy, o którym już wspominałem wyżej. Manichejskie przekonania pojawiają się również *expressis verbis* w ostatniej rozmowie głównego bohatera z Zygmuntem. Wspominają oni w niej obraz Tycjana przedstawiający alegorie miłości ziemskiej i niebiańskiej, pierwsza ukazana została „w całym bogactwie nagości”, druga natomiast jest ubrana, a „oczy ma pełne tajemnicy”²². Oto jak Henryk ów obraz interpretuje:

Miłość na ziemi jest tak naga, jak ziemia-matka, bo macierzyństwo jest celem miłości ziemskiej. Wszystkie kobiety na ziemi - to matki. Wszystkie służą swemu bogu (p.m.) wedle sił swoich, a że tu i ówdzie znajdzie się dusza istotna w kobiecie, to wyjątki potwierdzają tylko regułę.(...)

*A niebiańska miłość - to Nieznane. Oto jest pole dla zdobywcy: wydzierać Tajemnicy obszary terrae incognitae.*²³

Bohater *Opowieści...* uznaje za cel swej egzystencjalnej wędrówki „błogosławiony bezwład i beczynność, za którymi nie wlecze się tren następstw”²⁴, a więc byłaby to wizja bliska mocno już wyeksploatowanej przez Młodopolan hinduskiej nirwanie, lecz również manichejskim wyobrażeniom o ostatecznym połączeniu się z Absolutem. Trzeba tu jednak dodać, że Henrykowi owa wizja nie przynosi ukojenia, gdyż skupia się on przede wszystkim na swej obecnej sytuacji egzystencjalnej, której nirwana nie jest już w stanie nadać takiego sensu, jak to miało jeszcze miejsce w literaturze modernizmu. Bohater *Opowieści...* próbuje przezwyciężyć swoją samotność oddając się w następnej części pod znamienym tytułem Wieczór ze sobą rozkoszy homoseksualnej miłości z Diadumenem²⁵. Wydaje się jednak, że namiętność ta rodzi się w Henryku przede wszystkim z dostrzeżenia w kochanku własnego odbicia:

Szaleństwo zapala się w oczach Henryka, który w jego źrenicach widzi zarys swej twarzy płonącej gorączką.

I nagle pożar wybuchł w dłoniach drżących!²⁶

Rozpoznanie w kochanku samego siebie jest typowe dla manichejskiej teologii miłości. Denis de Rougemont omawiając w swej książce pt. *Miłość a świat kultury zachodniej* związki poezji trubadurów z poglądami średniowiecznych sekt manichejskich napisał:

Według wierzeń perskiego manicheizmu (...) młoda, olśniewająca dziewczyna oczekuje wiernego przy wyjściu z mostu Civalent i oznajmia mu: „Ja jestem tobą!” Według niektórych interpretatorów mistyki trubadurów Dama myśli jest duchową i anielską częścią człowieka, jego

22 Ibid., s.111.

23 Ibid., s.111.

24 Ibid., s.76.

25 O postaci Diadumena: T. Kłak, *Wstęp...*, op. cit., s.14.

26 J. Czechowicz, *Opowieść...*, op. cit., s.78.

prawdziwym „ja”. Może to nas skłonić do nowego pojmowania narcyzmu namiętności.²⁷

Nie udało się zatem bohaterowi Czechowicza przekroczyć w owym akcie granic własnej jaźni, pożar zmysłów pogłębił jeszcze bardziej świadomość samotności, a fragment ten kończy napisane drukowanymi literami słowo „GROZA...” Poza potwierdzeniem grozy samotności homoseksualna miłość rodzi w duszy Henryka poczucie winy, „świadomość grzesznej miłości”, która prowadzi go na skraj obłędu, a w konsekwencji do samobójczej próby. Wtedy rozpoczyna się wielokrotnie już przez mnie wspomniany Teatr w duszy. Na jego scenie bohater *Opowieści...* przeżywa miłość do Marysi, którą nazywa „Nieznana albo Daleką”, a brat Henryka - Julian porównuje owe ciągle rozstania i powroty do poszukiwania Prawdy. Zatem owa „inscenizowana”²⁸ miłość nie ma nic wspólnego z prawdziwym uczuciem, jest to po prostu kolejny etap manichejskiej wędrówki ku wyzwoleniu. Król Henryk mówi wprost Marysi, że jej nie zna, nie traktuje jej jak kobietę, lecz jak „światłość świata”, z której „rodzą się Manu, Zaratustra i Chrystus”. Nazywa ją żoną, lecz po pierwszym i ostatnim pocałunku wyrusza niczym Parsifal na poszukiwanie „Graala, a może otchłani”²⁹. Nic więc dziwnego, że kusiciel Postumus błogosławi ów dziwny pocałunek, Henryk nadal tkwi w manichejskim grzechu i odrzuca prawdziwe, ludzkie uczucie Marysi, która jest gotowa oddać mu wszystko i być z nim już zawsze. Zdaniem Denisa de Rougemont „namiętność zrodzona ze śmiertelnego pragnienia mistycznej unii, może być przewycięzona i dopełniona tylko przez spotkanie drugiej istoty, przez wejście w jej obce życie, w jej odmienną osobowość”³⁰. Henryk nie dostrzega jednak otwierającej się przed nim szansy na odnalezienie prawdziwego szczęścia, zapatrzony w siebie nie docenia uczucia kobiety. Na scenie „teatru w duszy” pojawia się również święty Franciszek. Schodzi on do króla z witraża Wyspiańskiego w krakowskim kościele podczas „skrzydlatej modlitwy”, kiedy to Henryk ma wizję potężnego Boga-Ojca również wyraźnie inspirowaną witrażem Wyspiańskiego. „Biedaczyna Chrystusowy” przynosi bohaterowi *Opowieści...* wskazówki mogące mu umożliwić pogodzenie się ze światem, zaakceptowanie jego widzialnego kształtu jako dzieła Stwórcy:

*... Zwlecz bogactwo szat swoich - mówi święty - padnij w proch przed Stwórcą i nie myśl nic. Niech się w pyłe korzy twoja dusza, aby snadź myśl buntownicza nie wypełzła z mózgu twego.*³¹

Sam jednak święty Franciszek nie może pomóc bohaterowi w spełnieniu tych warunków, jest świetlistym cieniem, który żyje wśród „pszczoł złotych i nieba błękitnego”. Jego świętość sprawia, że nie może być przewodnikiem człowieka, nie potrafi zrozumieć cierpień Henryka - zostawia go samego mówiąc: „Ty, człowiek, - módl się; a jam święty...”³² Bohater *Opowieści...* odrzuca więc rady „Biedaczyny z Asyżu”, daje natomiast posłuch słowom swojego brata - Juliana, który stanowi literacki portret brata Józefa Czechowicza - Stanisława. Podobnie jak i pierwowzór, brat Henryka

27 D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999, s.80.

28 Jeden z przyjaciół Henryka - Zygmunt - wcielenie czystości, nazywa uczucie do Marysi komedią.

29 J. Czechowicz, *Opowieść...*, op. cit., s.99.

30 D. de Rougemont, *Miłość...* op. cit., s.241.

31 J. Czechowicz, *Opowieść...* op. cit., s.94.

32 Ibid., s.95.

wraca z moskiewskiej niewoli, w której „rozpacz i nadzieja brały się z nim za bary”. Przywiózł z niej kult siły i głębokie przekonanie o konieczności męskiej walki z własnymi słabościami, dlatego radzi, by porzucił Marysię, gdyż „człowiek mocny musi gardzić kobietą”. Również i w takiej postawie można się doszukać elementów światopoglądu manichejskiego, który zakładał, iż:

*Człowiek nie powinien przywiązywać się do stworzeń, ponieważ nie są doskonałe i w miarę tego, jak się odosabiają, reprezentują tylko niedostatki bytu.*³³

Bohater Czechowicza nie potrafi jednak przezwyciężyć owej „słabości” do kobiety, zainspirowany więc podszeptanymi mu przez Postumusa słowami z Biblii: „Jeśli cię gorszy oko twe, wyłup je” decyduje się na skazanie dziewczyny na śmierć, decyzja ta przynosi mu po raz kolejny świadomość gry - i rzeczywiście egzekucja Marysi wypada bardzo teatralnie, kat ucina jej głowę w całym królewskim splendorze, a włożona jej na głowę papierowa korona zostaje porwana przez wiatr i tonie w Wiśle. Na tym kończy się Teatr w duszy, śmierć Marysi nie przynosi pojednania Henryka ze światem, uświadamia natomiast kolejny raz znikomość jego starań o nadanie sensu własnej egzystencji poprzez udawanie przed samym sobą, próby samodzielnego stworzenia „teorii” uzasadniającej ludzkie życie. Przenosi ją tych starań jest tytułowa papierowa korona. To jest właśnie ów ukryty przed świadomością Henryka grzech, o którym wspomina Postumus w rozmowie z nim w scenie trzeciej Teatru w duszy. Absolutyzując własne wnętrze i poszukując jedynie w sobie samym uzasadnienia własnego bytu Henryk grzeszy i skazuje siebie na ciągłe cierpienia. Dobrym komentarzem zawierającym chyba sedno grzechu bohatera Czechowicza mogą być słowa cytowanego już Denisa de Rougemonta:

Bóg jest w niebie, a ty na ziemi. Twój los tu się rozgrywa. Grzech to nie znaczy: urodzić się, ale to znaczy: stracić Boga, stając się autonomiczną istotą. Nie odnajdzie się Go jednak przez rosnące w nieskończoność pragnienia.³⁴

Czechowicz jednak nie wybiera dla swego bohatera w *Opowieści...* drogi zgodnej z chrześcijańską ortodoksją. Poszukuje on sensu życia w stworzeniu nowej wiary, która odpowiadałaby tradycji i życiu polskiego ludu.

Zamiast wierzyć w Kupalę, wierzymy dziś w świętego Jana. - twierdzi Henryk - Zamiast Łady, Nii, Dziedzilii, mamy Tę, co chroni nas w dzień śmierci, co każe pola siać i polom błogosławi... (...) Każda ziemia własnym winna kwitnąć kwiatem. (...) Chrystus?... Nie, Jesse w postaci Zadumanego siedzi na skrajach dróg w złotej i szerokiej Polsce. To jest nasz Chrystus. Na Litwie pod daszkiem zardzewiałym spotkasz Smutkielisy drewniane. To też on - Jesse. (...) Nowe życie musi być zwarte z wiarą, żeby nie było tej męki rozbratu, którą my teraz żyjemy. Żeby nie było tej pozornej jedności świata, ale rzeczywista. Dozwólmy ludowi wierzyć w pogańskiego Chrystusa, bo to łączy wiarę z życiem. I stwórzmy tę jedną wiarę na całym obszarze ziem naszych.³⁵

33 D. de Rougemont, *Miłość...*, op. cit., s.52.

34 Ibid., s.52.

35 J. Czechowicz, *Opowieść...*, op. cit., s.109-110.

Ów zjednoczony dzięki tej syntetycznej wierze³⁶ naród chciałby Henryk „potem mieć w dłoni, jak miecz - jednolity, potężny, straszny”.³⁷ Dochodzi zatem do swoistej przemiany Gustawa w Konrada, bohater *Opowieści...* swoje marzenia o nowym życiu przenosi na zbiorowość, marzy o „rządzie dusz”. Nadal jednak towarzyszy mu „papierowa korona” - zatem podobnie jak wcześniejsze gwałtowne przeżycia emocjonalne również i plany „skrzepienia ludu” są jedynie wynikiem pychy i nazbyt rozbudzonej wyobraźni. Świadomość tego sprawia, że Henryk traci wiarę w sens sformułowanych przed chwilą teorii. „Teatr w duszy” nadal funkcjonuje i pozbawia bohatera możliwości działania. To, co dla ekspresjonistów było początkiem nowej drogi udęczonego bohatera, nadaniem sensu życia, u Czechowicza jest jedynie przebłyskiem idei, która i tak zostaje zdeprecjonowana jako kolejny majak, przejaw noszenia „papierowej korony”.

36 Być może jednym ze źródeł tej wizji jest niezwykle ceniona przez Czechowicza twórczość Tadeusza Micińskiego.

37 Ibid., s.110.