

Na pograniczach snu i jawy. O prozie Józefa Czechowicza*

Autor *nuty człowieczej* utrwalił się w pamięci czytających przede wszystkim jako poeta i to jeden z najprawdziwszych, najczystszych liryków. Przypomniany został po latach także jego dorobek dramaturgiczny, ogłoszono szkice literackie oraz obszerny tom listów. Proza znalazła się natomiast jakby w cieniu innych, uprawianych przez Czechowicza dyscyplin. Powiedzmy wprost, iż uległa ona całkowitemu niemal zapomnieniu¹. Nieco więcej szczęścia miała tylko młodzieńcza *Opowieść o papierowej koronie*, o której wspomniano ze względu na jej związek z biografią poety oraz z historią czasopisma „Reflektor”.

O sytuacji Czechowicza jako prozaika najwymowniej świadczy anonimowa nota, poprzedzająca zbiór nowel i opowiadań pt. *Z dwudziestolecia*, w której napisano: ciekawostką jest opowiadanie Józefa Czechowicza „Jama” drukowane w 1939 roku. Obok noweli „Po latach” z roku 1937 był to jedyny (podkr. T. K.) wypad znakomitego poety w kierunku prozy nowelistycznej².

A przecież słowa te dalekie były od prawdy, gdyż pisarz ogłosił za życia kilkadziesiąt tekstów prozatorskich. Co więcej — Czechowicz przywiązywał do swych dokonań w tym zakresie sporą wagę, o czym świadczy fakt, iż zamierzał on ogłosić książkowo zbiór swoich opowiadań i nadać mu tytuł *Koń rydzy*, będący również tytułem jednego z utworów Czechowicz już u początków swojej drogi twórczej wiązał z prozą wielkie nadzieje, a czytając jego młodzieńcze utwory oraz informacje o nich zawarte w listach poety odnosimy wrażenie, iż w tym czasie zainteresowanie prozą istotnie przeważało oraz że utwory prozatorskie z lat 1922-1923 górowały niewątpliwie wartością artystyczną nad poezją Czechowicza. Górowały literacką wartością tekstu, siłą i rozmachem koncepcji. Zresztą pierwsza informacja, dotycząca prób pisarskich Czechowicza odnosi się właśnie do prozy³.

* Jest to skrócona wersja wstępu do tomu prozy Czechowicza, pt. *Koń rydzy*, który ukaże się nakładem Wydawnictwa Lubelskiego.

1 Opowiadania Czechowicza publikowane były na łamach „Akcentu”, w numerze 4 z 1982? r. *Koła Archimedes’a. Spektanci albo Matka. Wagon nr 16 773, Bajka dla pani St. H., Bajka dla pani M. W., Pierścioneł z majoliki, bajka dla pani I. S.*, oraz w numerze 2 z 1983 r. (m.in. opowiadania wojenne): *Koń Rydzy, Kwiatek, Rodzina, W maju, W tawernie*. Poza tym „Akcent” (nr 3 z 1982) zamieścił blok odnalezionych listów (32 pozycje) Czechowicza do ks. Ludwika Zalewskiego, w oprac. J. Smolarza.

2 *Z teki dwudziestolecia. Opowiadania*. Warszawa 1959, s. 5

3 Dodajmy, iż nawet ludzie bliscy Czechowiczowi, tacy jak Waław Gralewski, nie mieli zbyt dobrej orientacji w jego prozatorskim dorobku i zbytnio go nie cenili Gralewski tak pisał o stosunku Czechowicza do swej prozy: Kochał ją swym pierwszym gorącym uczuciem, ale nie związał się z nią. Nie zawarł związku małżeńskiego i nie miał dzieci legalnych. Bo te utwory prozatorskie, które popełnił, raczej na miano bękartów zasługują (*Stalowa tęcza*. Warszawa 1968, s. 200) Opinia to wysoce niesprawiedliwa i nie oparta na znajomości dorobku Czechowicza w zakresie prozy. Takie też były oceny twórczości Czechowicza przez członków grupy Reflektor, zob K. Bielski. *Most nad czasem* Lublin 1963. s. 137 oraz W Gralewski, I c. s. 40-41 i 132.

Najwcześniejszy okres prozatorskiej twórczości poety obejmuje kilka zachowanych opowiadań, powiązanych w jeden cykl, parę fragmentów, a przede wszystkim dwa główne, większe utwory: wspomnianą już *Opowieść o papierowej koronie* oraz *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*. Mają one zresztą wiele wewnętrznych pokrewieństw i to między innymi sprawiło, iż autor w pewnym momencie uznał pierwszy z tych tekstów za jeden z rozdziałów *Opowieści o Hiramie Czarnoksiężniku*, *Opowieść* Czechowicz napisał i opublikował, natomiast z Hiramą zachowało się zaledwie kilka fragmentów, ale w listach do przyjaciół autor dosyć dokładnie i obszernie przedstawił koncepcję swego — jak to określił — nadludzkiego poematu. W liście do Wacława Gralewskiego pisał:

W ciągu całych miesięcy przepracowuję ten temat w umyśle na arcydzieło. Sceny pojedyncze rodziły się w Wilnie, gdy chodził nocą wśród elektrycznych reklam tancbud, kin i teatrzyków. Inne w lasach wołyńskich, jeszcze inne, gdy pociąg z Litwy gnał w noc gwiaździstą kul południowym kresom Rzeczypospolitej. Pomysł monumentalny, obecnie nad moje siły. Gorączkowo kreślę całe sceny i drę. drę w szewskiej pasji. Na miły Bóg, dajcie mi ludzi do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba!

„Moreau” ze „Skamandra” to parodia tego stylu, o którym marzę, jego sceny to liryki, a ja chcę dramatu. Tam w pomyśle moim jest kilku nadludzkich ludzi i każdy jest czerwoną tragedią. Los i fakty spiętrzają się, ich rękoma wznoszone ponad cały świat i ponad nich, aż runie wreszcie wieża babelska. Tu będzie cała synteza poezji między szczytem i otchłanią.

*Kto zostanie po pogromie, nie półbogiem będzie, lecz półczłowiekiem — duszą kostniejącą za życia.*⁴

Wydaje się, iż praca twórcza w tej fazie ograniczała się raczej do przeżywania i układania wszystkich spraw w wyobraźni. Czynności pisarskie odkładał Czechowicz na później, stając bezradny wobec ogromu zamierzeń. Nad młodzieńczą prozą pisarza ciążyły ujemnie tradycje romantyczne i modernistyczne. Wszystkie jego wczesne utwory z *Opowieścią o papierowej koronie* włącznie były w istocie utworami poetyckimi, sam Czechowicz zresztą określił jeden z nich jako poemat. Opierały się one na równoległych, kosmicznych niemal wizjach i na sposób romantyczny nieograniczonej wyobraźni. Cudowność, niezwykłość i przepych obrazów przywodzą na myśl twórczość Słowackiego. Kiedy Czechowicz posyłał Gralewskiemu jeden ze swoich utworów, wskazywał bezpośrednio na świadomą zależność od autora Kordiana i dodawał:

Aby odczuć piękno tej drobnostki, nie należy jej czytać takim głosem jak zwykle, ale nastawić głos jak do „Anhellego”, na melodię monotonną i modlitewną (L., 38)

Ta „instrukcja” czytania wiele mówi o poetyce ówczesnej prozy Czechowicza. Wzniosłości spraw i rozległości czasowo-przestrzennej zdarzeń odpowiadała szeroka, patetyczna fraza oraz bogactwo i wyrafinowanie obrazowania. Wiele zawdzięczał miody wówczas pisarz j poetyckiej

4 J. Czechowicz: *Listy*. Oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 30-31. W dalszej części tekstu lokalizacja cytatów z tej publikacji podawana jest bezpośrednio po cytacie ze skrótem tytułu i wskazaniem odpowiedniej strony

prozie Klabunda oraz Jarosława Iwaszkiewicza z jej bizantyjskim i orientalnym piętnem. Jest wiele analogii tematycznych, problemowych i artystycznych między *Ucieczką do Bagdadu*, *Zenobią*, *Palmurą* i *Wieczorem u Abdona*, a *Opowieścią o papierowej koronie*. Uwidacznia się to i w stylu prozy, w jej składni, a także w kompozycyjnych chwytach, polegających — jak np. w utworze *Teraz, gdyś odeszła...* - na wyodrębnianiu fragmentów, będących w poezji odpowiednikiem jednostek stroficznych.

Przygody związane z powstawaniem *Opowieści* i *Hirama* świadczyły, iż autor ich albo nie dorastał jeszcze do artystycznego ukonkretnienia swoich wizji, albo też brak mu było do tego odpowiednich narzędzi. Czechowicz jako prozaik dość wcześnie uświadomił sobie, że oparcie się na modernistycznej tradycji i jej przedłużeniach zamyka drogę ku przyszłości. W jego poezji nastąpiło to w dwa lata później. O sytuacji i rozterkach młodego pisarza świadczył list, pisany pod koniec 1923 roku do Konrada Bielskiego: W wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się 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 ujęć 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 (L., 45).

Wczesna proza Czechowicza wyraźnie odbiegała od zaprojektowanej powyżej drogi. Daleko jej było do prostoty i zwięzłości. Widoczna była natomiast zasada polegająca na dramaturgicznym kształtowaniu utworu. *Opowieści o papierowej koronie* i o *Hirama* zmierzały bowiem wyraźnie w stronę dramatu, co uwidoczniło się nawet w czysto formalnych rozwiązaniach (sceny, antrakty, przewaga dialogowych struktur narracyjnych), natomiast w technice scenariuszowej również dialog stanowi element podstawowy i służy budowie widowiska dramatycznego.

Niezwykle interesującą sprawą było łączenie przez Czechowicza jego przyszłej prozy z inspiracjami filmowymi. Trzeba bowiem wyraźnie podkreślić, iż w owym czasie w naszej literaturze nie mówiło się właściwie jeszcze o takich możliwościach. Czechowicz był niewątpliwie jednym z pierwszych, którzy pragnęli wzbogacić i unowocześnić prozę dzięki zdobyczom formalnym kina. Za kilka lat ukaże się *Psychoanalitik w podróży* Jana Brzękowskiego, w którym nawiązywał on do techniki scenariusza filmowego, oraz *Bankructwo profesora Muellera* tego pisarza z podtytułem „powieść sensacyjno-filmowa”, gdzie na strukturę prozy wpływa technika dzieła filmowego⁵.

Przejście Czechowicza ku prozie lakonicznej i uproszczonej odbywało się jednak po linii bardzo zawiklanej. W ważnym liście do Konrada Bielskiego, pisanym w połowie 1925 roku, w którym autor dawał wyraz swojej sytuacji jako poety, odżegnując się zarówno od nurtów nawiązujących do tradycji modernistycznej, jak i od doświadczeń futuryzmu oraz Nowej Sztuki,

5 Zob T Klak: Filmowa powieść Jana Brzękowskiego (o „Bankructwie profesora Muellera”), w: Katastrofizm i awangarda. Pod red T Bujnickiego i T Kłaka. Katowice 1979, s. 89-102.

określił także swoje zamiary w odniesieniu do twórczości prozatorskiej. Pisał tam:

W prozie znalazłem już słupek, dokoła którego można się owinać: to Borys Pilniak. Śliczny i niezrównany. Ornamentyka Erenburga niczym jest w porównaniu z tymi opowieściami. Wobec tego, że zachwyt mój jest niekłamany, przewiduję większą ilość stronic mojej prozy a la Pilniak (L., 61).

Pilniak należał do literackiego ugrupowania Braci Serapionowych i nawiązywał — podobnie jak i inni pisarze z tego kręgu — do tradycji ETA Hoffmana i Gogola, bezpośrednimi zaś ich mistrzami byli symboliści — Andrzej Biely oraz A. M Riemizow.

Wydaje się, iż Czechowiczowi bliska była niewątpliwie ornamentacyjność prozy Pilniaka i nasycenie jej elementami lirycznymi, przy czym dodać trzeba, iż prozatorska twórczość autora Sobowtórów miała swój drugi biegun w skłonności do narracji „urywanej”, do publicystyki i posługiwania się cytataми z gazet, a nawet do naukowej dokumentacji wybranego problemu.

Muzyczność, wielopłaszczyznowość i hiperbolizacja prozy, którą Pilniak znajdował u Biełego, Czechowicz mógł obserwować nie tylko u radzieckiego autora, lecz także w twórczości polskich pisarzy modernistycznych - Żeromskiego, Berenta i Micińskiego, a także u Jarosława Iwaszkiewicza — sukcesora i kontynuatora tradycji prozy młodopolskiej, przynajmniej we wczesnym okresie jego twórczości. A więc można tu mówić o równoległości procesu rozwojowego, a nawet o wspólnych źródłach prozy symbolistycznej i impresjonistycznej.

We wspomnianym liście Czechowicz zapowiadał: Nabieram sił i rozmachu do prozy, którą chcę „Reflektor” zadziwić (L., 62). Z późniejszych wzmianek epistolarnych Czechowicza wynika, iż rzeczywiście starał się on iść w zapowiadany wcześniej kierunek. Już pod koniec 1925 roku pracował nad powieścią filmową, ale bez widoczniejszych wyników. Ani czasu, ani ochoty, ani nowych myśli. Tak mi się wydaje, jakbym wypisał cały mój dorobek mózgowy z Lublina, a dalej choć łbem tłucz (L., 66).

Zamiar napisania powieści filmowej został zapewne zaniechany, a łączyło się to z „wybuchem” poezji Czechowicza, zapoczątkowanym wierszami drukowanymi w ostatnim numerze „Reflektora”, z maja 1925 r., a mającym przedłużenie w utworach z tomu Kamień, wydanego w dwa lata później. Źródła prozy Czechowicza zdawały się wysychać, gdyż — jeśli nie liczyć prac sprawozdawczych i dziennikarskich — Czechowicz między 1925 a 1932 rokiem ogłosił tylko jedno opowiadanie i to pod pseudonimem⁶. Zresztą właśnie to opowiadanie świadczyło, iż jego autor istotnie zmierzał w kierunku uproszczenia formy i ograniczenia elementu emocjonalnego.

Projektów dotyczących prozy „filmowej” Czechowicz jednak całkiem nie zarzucił. W innej wersji powróciły one po kilku latach, czego świadectwem były informacje zawarte w liście do Kazimierza Miernowskiego:

6 Chodzi o opowiadanie pt. *Dawne dni*, drukowane w „Nowym Życiu” 1925, nr 4 pod pseudonimem Józef Leśniewicz

Pomyślałem sobie podczas ostatniej podróży plan opowieści prozą. Opowieści tym razem z akcją, nie zaś short story jak dotychczas. Będzie to historia oparta na psychoanalizie, jeśli chodzi o treść, i na kinie, jeśli chodzi o formę (styl). Sprawa ponura, bo na tle homoseksualizmu. Rzecz się dzieje w Wilnie i okolicy jego. Zresztą będzie to tylko próba nowej roboty, przygotowanie do pracy nad epopeją. A nawet jeszcze gorzej, doświadczenie stylowo-konstrukcyjne (L., 84).

Również o tym utworze nic nie wiemy. Zamiar nie musiał się zresztą przeobrazić w dokonania, a poza tym nie można wykluczyć, iż autor tu po prostu mistyfikował, a mistyfikacją jako chwytem nieraz się posługiwał. W przywołanej wypowiedzi niezwykle ciekawa jest natomiast wzmianka o przygotowywaniu się do napisania epopei. Wolno sądzić, iż informacja ta dotyczyła już Berła, powieści, nad którą pracował Czechowicz intensywnie na początku lat trzydziestych.

Zadziwiający może wydać się upór, z jakim pisarz powracał do prozy, niejako wbrew naturze swojego talentu. O ile zrozumiałe były podejmowane próby prozy poetyckiej, opartej na przeżyciach wewnętrznych i nacechowanej emocjonalnie, o tyle zamiar napisania epopei wydaje się pozostawać w sprzeczności z artystycznymi dyspozycjami Czechowicza. Niemniej mamy wiele świadectw mówiących, iż zagadnienia epiki i jej perspektyw były mu w tym czasie bardzo bliskie.

W szkicu z 1932 r, zatytułowanym *Oblicze nowej sztuki*, Czechowicz wyraził przekonanie, iż skala współczesnych zdarzeń i przeobrażeń społecznych jest taka, że tylko epika może dać im odpowiedni kształt artystyczny i to epika we właściwym znaczeniu tego słowa. Pisał tam:

Dążenie do wielkości, syntezy, monumentalności zamienia się w nowej sztuce w istny szal. Synteza to epika. Życie nasze opętane szybkością, aktywnością rozsadzającą ulice Paryża, Londynu nie może mieć innego wyrazu jak epiczny. Oto dlaczego w sztuce nowoczesnej dominują *das neu saglicheit*, reportaż, faktowizm.

Sztuka nie analizuje, lecz konstruuje. Idzie wielkim marszem przy huku walących się ustrojów, buduje nowe kształty, buduje człowieka daleka od lirycznych żywiołowych chaosów⁷.

Nie wiadomo, czy Berło miało być ową „epopeją”, o które wspominał Czechowicz w liście z 1929 r. Z wypowiedzi i materiałów jakie zostawił w tej sprawie, można sądzić, iż zamierzał w tym utworz dać opus magnum prozatorskiej części swojego dorobku.

Tytuł powieści — Berło — pojawił się po raz pierwszy w liści Czechowicza do Józefa Nikodema Kłosowskiego z marca 1931 r. Do tego jednak utworu odnosi się informacja z wcześniejszego o miesiąc listu do tegoż adresata, gdzie Czechowicz pisał:

Ostatnio bardzo zajęty jestem moją prozą. Piszę akurat o rzeczach 1863 r. na terenie Lubelszczyzny. Myślę, że pierwszy tom do *Wielkiejnocy* wykończę (L., 146).

Słowa te zdają się świadczyć, iż miała to być powieść historyczna może nawet „klechda” o powstaniu styczniowym? O tym, że sprawy związane z tymi wydarzeniami nie opuszczały

7 Cyt. Wg J. Czechowicza: *Wydobraźnia stwarzająca*. Oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 24.

pamięci i wyobraźni Czechowicza, świadczą zarówno teksty poetyckie (np. wiersz *piłsudski*), jak i zapiski dotyczące historii rodziny ze strony matki, gdzie wspominał, iż jeden z jej członków był bardzo czynny w powstaniu styczniowym. Pamiętajmy, iż w pobliżu rodzinnej wsi matki pisarza - Młynek - znajduje się Żyrzyn, miejsce jednej z głośniejszych zwycięskich bitew 1863 roku. I właśnie osią akcji miała być owa bitwa pod Żyrzynem, tak jak stanie się później przedmiotem opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Heydenreich*.

Określenie „klechda”, powtórzone tu za Żeromskim, ma w odniesieniu do *Berła* swoje uzasadnienie, wolno bowiem przypuszczać, iż tradycje i opowieści rodzinne stanowiły jedno ze źródeł fabularnej strony powieści. Zdaje się na to wskazywać poetycki tekst, zatytułowany notatka z opowiadań mamy, pochodzący jeszcze z 1925 r. Jest to właściwie tak znamienne dla późniejszej prozy Czechowicza „streszczenie”, dające jedynie schematyczne, a więc najprostsze ujęcie zdarzeń.

Tekst ten, mimo wierszowego zapisu, ma wyraźny kształt epicki z wyeksponowaniem roli zdarzeń, czasu i przestrzeni. Treścią „notatki: z opowiadań” jest historia miłości wiejskiej dziewczyny, występującej, w roli przodownicy podczas obrzędu dożynkowego przed pałacem, do księcia. Uczucie to zrodziło się w czasie obrzędowego tańca z gospodarzem dożynek i pałacu. Notatka zamyka się sceną pogrzebu księcia i wołaniem bohaterki, „matko ziemio oddaj go”.

Nie można twierdzić, iż podobny wątek znalazł się w *Berle*, choć nie można tego wykluczyć, bowiem podobne pomysły fabularne spotykamy również w *Opowieści o papierowej koronie*, gdzie Marysia, góralska dziewczyna, także zakochuje się w Henryku - królu i nie rezygnuje z tej miłości mimo poślubienia góralskiego chłopca.

Inne nieco światło rzuca na powieść Czechowicza i jej koncepcję Wacław Gralewski, który w *Stalowej tęczy* pisał: W jednym z pomysłów powieści „Berło”, którą chciał napisać, tłem akcji miała być dziedzina snu i niesnu, zakres, w którym życie zazębiałoby się z żywymi elementami wyobraźni, a te znów stanowiłyby most, po którym poeci przechodziliby na drugi brzeg i snuli swą balladę z tamtej strony. Bieg zdarzeń w wątku powieściowym byłby ten sam po jednej i po drugiej stronie, a mimo to różny. Obraz i jego wizja, zbieżność i przeciwstawność. Pragnienie i zapowiedź spełnienia, ale pojętego jako obietnica⁸

Więcej o zamyśle powieści mówi zapis Czechowicza z 1930 r., zawarty w jednym z zachowanych brulionów pisarskich. Według tego zapisu powieść miała stanowić trylogię o następujących tytułach i czasowej lokalizacji wydarzeń:

- I- 1863r. Droga zwyciężonych
- II- 1926r. Polów ognia
- III- 1950r. (około) Zagłada cesarzy
- Prolog- Zaduszki
- Epilog- Wizja

Berło oparte więc było na rozległej koncepcji i obejmowało właściwie trzy gatunki powieści - historyczną, współczesną i przyszłościową. Potwierdzenie rozmiarów powieści znalazło się w liście do Mariana Piechala z 11 V 1932, w którym Czechowicz pisał:

Pracuję nad „Berłem”, ale równocześnie rozrywają mi czas różne sprawy publiczne i polityczne, a te skrawki kwadransów, które zostają, omal że w niczym nie posuwają naprzód 3- omowej powieści. Rozpacz mnie bierze. Wycofać się z życia, zamknąć się w pokoju czy co...(L., 168)

Wydaje się, iż w pracy nad *Berłem* napotkał jednak Czechowicz nie tylko na przeszkody natury- by tak rzec- technicznej. Nie tyle bowiem brak czasu nie pozwolił na pisanie i dokończenie powieści, ile trudności o głębszym i poważniejszym charakterze, związane już bezpośrednio z procesem twórczym. Zapewne i teraz mógł Czechowicz powtórzyć wołanie, zawarte w liście sprzed dziesięciu lat: Na miły Bóg, dajcie mi ludzie do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba! (L., 31).

Pisarz nie był w stanie zorganizować literacko swoich wizji, albo może inaczej: nie potrafił ich odpowiednio sfabularyzować. Sygnałem kryzysu twórczego przy powstawaniu *Berła* były słowa, wypowiedziane pod koniec 1933 r. w liście do Kłosowskiego: Powieść moja zamarła. Nie mogę (L., 240).

Można przypuszczać, iż powieść i to trzy tomowa, była ponad miarę możliwości twórczych Czechowicza, po prostu tworzenie wielkich form epickich kłóciło się z lirycznymi, a w prozie raczej kameralnymi dyspozycjami autora. Jest jednak rzeczą interesującą, iż właśnie w owym momencie tym wyraźniej ujawnił Czechowicz także zmiany w swoim warsztacie poetyckim. Niespełnione marzenia o eposie w prozie próbował przenieść właśnie na teren poezji.

Jeszcze w lutym 1934 r. obiecywał Czechowicz przysłać Jaworskiemu fragment *Berła* do „Kamenu”, ale zapewne nie dotarł on do redakcji, gdyż nie pojawił się - jak wiele wcześniej zapowiadanych — w druku. Jesienią 1935 r. powiadamiał Czechowicz redaktora miesięcznika, iż *Berła* już nigdy nie napisze. Pojawiła się natomiast w tym liście sugestia, iż - być może - niektóre fragmenty powieści dadzą się ująć w kształty poetyckie. Zamiar taki byłby zbieżny z sygnalizowanymi wcześniej wypowiedziami, odnoszącymi się do epiki poetyckiej. Ale i co do losu tych przedsięwzięć nie mamy żadnych informacji. Być może udałoby się to wyjaśnić, gdyby ocalało w pełni literackie archiwum Czechowicza, a dysponujemy obecnie tylko jego okruchami.

Prawie wszystko więc, co dotyczy *Berła*, pozostaje w sferze domysłów i hipotez. Trzeba więc na koniec przywołać słowa Czechowicza dotyczące ostatecznego losu powieści. Jej pisanie wynikało z potrzeby poszukiwania twórczego i sprawdzania swoich możliwości na różnych płaszczyznach, z pragnienia utrwalania wizji w coraz to innym artystycznym kształcie. Ważne jest z tego punktu widzenia wyznanie, uczynione w liście do młodego poety, Janusza Różewicza, w odpowiedzi na zarzut o rutynę literacką. Wyjaśniając zasady swojej postawy poetyckiej pisał Czechowicz: Nie ma w tym żadnej „rutyny”. Gwiżdże na rutynę. Gdybym, do śmierci pisałbym

wiersze takie jak w tomie „dzień jak codzień”, który wielu moich przyjaciół, niestety, uważa do dziś za szczytowe osiągnięcie. A przecież porzuciłem to dla napisania powieści „Berło”. Zniszczyłem ją. Powstała „ballada z tamtej strony” i inne tomy. Potem wróciłem do prozy, napisałem kilka opowiadań z pogranicza snu i jawy. Teraz znowu tkwię w lirycie innej niż dawniej i szukam absolutu poetyckiego w formie dramatycznej (L., 384).

„Z pogranicza snu i jawy”- to określenie wyjątkowo trafnie wskazuje na charakter późniejszych opowiadań Czechowicza. Odnosi się ono zarówno do cyklu bajek a raczej baśni, takich jak *Bajka dla pani St. H.*, *Bajka dla pani M.W.*, czy *Pierścionek z majoloki*, *Bajka dla pani I. Śl.*, urzekających swoją pomysłowością i fantastyką, jak i przede wszystkim - do utworów nazywanych przez autora „skrótami powieści”. Należały tu m. in. „Sektanci” albo „Matka” czy „Wagon nr 16773”. Oparte one były na wyobraźni, czy fantazjotwórstwie, mimo iż każda z tych „powieści” miała w zasadzie inny charakter (powieść etyczna, powieść obyczajowa, powieść sentymentalna, powieść legendarna).

Nazwy zaprojektowane przez Czechowicza są nieco mylące, gdyż wszystkie te „skrótów powieści” mają ze sobą wiele wspólnego. Wszystkie one mówią o dziwności istnienia i o przenikaniu się ze sobą różnych płaszczyzn rzeczywistości. Czechowicz był uwrażliwiony na drugą stronę egzystencji ludzkiej, co wyraził dobitnie w tytule ballady z tamtej strony. Tym aspektem osobowości i psychiki Czechowicza wiele uwagi poświęcił Wacław Gralewski, sam bardzo interesujący się kręgiem zjawisk, które nazywał fenomenologią psychologiczną. W książce pt. *Stalowa tęcza* pisał:

Czechowicz wierzył w możliwości wychodzenia poza granice rzeczywistości. Był przekonany, że w snach następuje jakby konkretyzacja elementów abstrakcyjnych i zamiana w obrazy realne. A nawet całkiem nieświadome wkroczenie w granice psychologicznej przygody. Przecież w samym sobie można przeżyć niezwykle rzeczy. Sen jest ekranem, na którym uwidoczniają się najbardziej subtelne odcienie naszych pragnień i myśli⁹.

Wypowiedź Gralewskiego chyba jednak niezbyt ściśle przekazuje intencje Czechowicza, a w każdym razie wymaga uzupełnienia i modyfikacji, przynajmniej w odniesieniu do jego tekstów literackich, mówiących o rzeczywistości z pogranicza jawy i snu. Swoje przekonania zawarł Czechowicz w niektórych omówieniach książek prozatorskich, zwracając przede wszystkim uwagę na relacje między rzeczywistością, ukazywaną w dziele literackim, a rzeczywistością codzienności. Te wypowiedzi dają też coś w rodzaju małej teorii prozy autora *Opowieści o papierowej koronie*.

Pisząc szkic Truchanowski i towarzysze Czechowicz przeciwstawił się próbom określania prozy autora *Tramwaju Wszystkich Świętych* mianem „fantastyki marzeń sennych”, sen bowiem oparty jest na nieciągłości dziejących się w nim zdarzeń i to jest jego cecha zasadnicza, cecha snu, natomiast powieści fantastyczne, o których mówię, mają ciągłość kompozycyjną, mają cele

9 W. Gralewski, I. c., s. 95.

artystyczne, mają świadome założenia i są zrodzone, jak może żadna inna sztuka, z intelektu”¹⁰.

Czechowicz działanie wyobraźni łączył z pracą świadomego umysłu, toteż wyobraźnia, skłócona z „rzeczywistością namacalnej powierzchni” przetwarza tę ostatnią, rzuca na nią nowe światło, odkrywa w znanych obszarach cienie niewidzialnego. Wyobraźnia bowiem nie ograniczona i wolna ma to do siebie, że nie tylko stwarza nowe układy, nowe sieci spraw nowe maski bohaterów, ale także, jako produkt uboczny, niemal zawsze daje coś w rodzaju mimowolnej interpretacji świata zastanego¹¹

Wieloznaczność nowoczesnej fantastyki, tak jak ją pojmował Czechowicz, polegała nie na wprowadzaniu postaci i elementów świata nadzmysłowego, lecz na odkryciu egzotyki codzienności. Pisał:

Fantastyka codzienności ma w sobie coś narkotycznego i kto raz zagłębił się w jej martwym, słonym jeziorze, nieprędko i niełatwo wyjdzie na brzeg. Pisarze jej poddani mają do pokonania straszliwą trudność: muszą przecież wyrażać to samo, a nie to samo, codzienność, a niecodzienną¹².

Uwagi te można odnieść i do jego opowiadań fantastycznych. Interesowały go szczególnie, i to jest widoczne w utworach, o których tutaj mowa, drogi przypadku i losu, fatalizmu zdarzeń równoległego do nieświadomych tego stanu rzeczy bohaterów. Wie o tym fatalizmie narrator, który jakby z odległego dystansu obserwuje drogi i przebieg historii życiowych uczestniczących w grze postaci. Szczególną rolę w organizacji zdarzeń odgrywa czas, który posiada tu wiele wymiarów, jest niejako w duchu Einsteina relatywizowany, a niekiedy jakby uprzedmiotowiony i ukonkretniony. Dotyczy to zresztą i przestrzeni. Znakomitym przykładem takiego ich ujmowania może być ten choćby fragment *Kół Archimedesów*:

Oto ganek u szczytu dzwonnicy. Krzysztof szepce do siebie:

- Unieś się...

Zachwycone oczy dziecka widzą, jak stopy obcego pana odrywają się od posadzki i pan ów nad wieżę i nad miasto ulatuje w powietrze, majestatycznie i wolno. Tymczasem przed unoszącym się ku niebu filozofem przeobrażają się wymiary czasu i przestrzeni. Przede wszystkim widzi on kulę karabinową lecącą od strony Alkazaru. Lot jej jest zwolniony. Można obserwować precyzyjny ruch gwintowy, z jakim wkręca się ona w powietrze. Na przedłużeniu linii strzału nietrudno przewidzieć punkt, w którym przetnie ona linię lotu Krzysztofa Doskonałego.

*Ale on poznaje, iż dla wszystkiego istnieje mianownik jednakowy i nie czyni nic, aby kuli uniknąć. Odwraca głowę ku Salamance. Widzi tam biały klasztor. Teraz o tej właśnie porze kończy się w nim pyszny obrzęd obłóczyn. Piękna Juana składa śluby zakonne.*¹³

Jest rzeczą bardzo ciekawą, iż ta grupa tekstów Czechowicza znowu nawiązywała do

10 Cyt. Za : J. Czechowicz: *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 235.

11 Ibidem, s. 234.

12 Ibidem, s. 237.

13 J. Czechowicz: *Koła Archimedesów*, „Apel”, nr 2, dodatek do „Kuriera Porannego” 1937, nr 274 z 3 X.

wcześniejszych jego zamysłów, polegających na sięganiu po inspiracje filmowe.

Wydaje się jednak, iż w utworach z lat trzydziestych „filmowość” prozy pojmował Czechowicz już inaczej. W tekstach dawniejszych opierał się on na doświadczeniach i konwencjach filmu niemego, gdzie literatura (napisy) była integralnym składnikiem dzieła, choć wewnątrz niego wyodrębnionym, później zaś miał już na uwadze film dźwiękowy, a więc o innych założeniach i bogatszych możliwościach.

Widać to wyraźnie nie tylko w „streszczeniach” powieści, lecz i w dwu zachowanych projektach scenariuszy filmowych Czechowicza. W tych ostatnich sfera cudowności i niezwykłości została wyraźnie ograniczona, ale pozostała zasada polegająca na powiązaniu ze sobą ciągu szczęśliwych przypadków w jeden uporządkowany układ. Oba projekty scenariuszy odchodziły od koncepcji filmu poetycko-fantastycznego, zbliżając się do melodramatu. Oba też zawierały w swoim końcowym przesłaniu dyskretny sens dydaktyczny.

Opowiadania o charakterze baśniowym oraz utwory z „pogranicza snu i jawy” świadczyły o trwałym powrocie Czechowicza do prozy. W ostatnich latach życia zdaje się ona brać górę nie tylko nad dramatem ale i nad jego poezją. Dokonało się to, można przypuszczać, dzięki odnowieniu się w biografii pisarza kompleksu wojennego.

Przeżycia wojenne i frontowe Czechowicza w kampanii 1920 r., acz krótkie, stanowiły w jego biografii ważne doświadczenie. Zostało ono wzmocnione przez fakt, iż starszy brat poety, Stanisław (brat w mundurze / taki duży / pilsudskiego żołnierz - czytamy we wspomnianym autoportrecie) - również miał za sobą legionową przeszłość i walki na Wołyniu. Niewola i powrót brata znalazły swoje echa już w Opowieści o papierowej koronie, natomiast z własnych przeżyć zrobił Czechowicz użytek dopiero po upływie kilkunastu lat.¹⁴

Dlaczego uczynił to tak późno? Przyczyn tego stanu rzeczy można się tylko domyślać. Przeżycia wojenne chyba dopiero po latach stały się źródłem pisarskiej inspiracji, a więc w momencie, gdy dojrzały do literackiego kształtu. Myślę, że oddziaływały tu m.in. mechanizmy, o których wspominał Zbigniew Grabowski, prozaik i eseista, a przy tym rówieśnik Czechowicza, w szkicu zatytułowanym Pogłosy wojny. Grabowski posłużył się w nim liczbą mnogą, a więc można uznać jego wypowiedź nie tylko za wypowiedź osobistą, lecz i za głos pokolenia, do którego Grabowski i Czechowicz należeli.

Wolno sądzić, iż przeżycie wojny działało paraliżująco przede wszystkim na tych pisarzy, dla których była ona pierwszym i głównym biograficznym doświadczeniem. Urazy były zbyt głębokie i - by tak powiedzieć - osobiste, że nie nadawały się w takiej postaci na tworzywo literackie.

¹⁴ Warto przytoczyć tu uwagę K. Bielskiego, zawartą w szkicu *Z moich wspomnień*. W 29 rocznicę śmierci Józefa Czechowicza („Kamena” 1968. nr 18): o swych przeżyciach związanych ze służbą wojskową nie mówił nic - nic nie chciał mówić. Ani do mnie, ani do nikogo ze swoich przyjaciół. W całej jego twórczości ten okres życia nie pozostawił żadnego śladu, bo przecież te kilka linijek w autoportrecie się nie liczy, a wiersz ze zbioru „ Kamień” pt. „Front” mówi o czymś zupełnie innym. Wypowiedź ta zdaje się wskazywać, iż Bielski nie znał w ogóle opowiadań Czechowicza poświęconych jego przeżyciom wojennym.

Znamie takiego przeżycia wojny znajdujemy właśnie w opowiadaniu Czechowicza Dwa kierunki, gdzie jeden z bohaterów, porte-parole autora, wracający z frontu do rodzinnego Lublina na szkolną ławę i wspominający szkolną lekturę Irydiona, mówi, iż teraz już nigdy karty książki nie będą dla mnie tak świeże, tak piękne..., ze stronic książek patrzeć będą na mnie twarze zabitych. W tym samym opowiadaniu znajdują się także obrazy, które podkreślają pokoleniowy charakter wojennego doświadczenia: *Zabici - nie można zapomnieć - zabici - usta pełne krwi, oczy zasypane kurzem marszu, ręce przebite kulami, stygmatyczne, tułowia podarte! (...)*

Pokolenie wracające z placu bojów śpi, wagon niesie nas pod kulą ognistą i jest w tym coś z symbolów niedomówionych, coś z fantazji cofającej się przed granicą. Jerzyk i ja nie śpimy, to jednak nic nie znaczy, bo w sobie, wewnątrz tacy sami jesteśmy, jak ci. których zamknięte powieki przypominają świeże drewno raczej niż ciało. Wióry, heblowiny, kloce białe, co przesz/y przez pilę to my, siedemnastoletni, osiemnastoletni.

Inaczej było z pisarzami wcześniejszych pokoleń Juliuszem Kadenem- Bandrowskim czy Eugeniuszem Malaczewskim. Urodzeni, wychowani i dojrzewający w niewoli - w wojnie napotkali szansę odzyskania swojego obywatelstwa. Pisarze z rocznika Czechowicza i zbliżonych doń datą urodzenia, przeżywali wojnę inaczej, bardziej jako doświadczenie egzystencjalne i osobiste, niż historyczne i zbiorowe. Bardziej akcentowali to co ludzkie, niż to co polskie.

Czechowicz mniej odczuwał historyczny patos, więcej tragizm i absurd wojennych wydarzeń. Dodajmy zresztą, że zarówno on, jak i pisarze z jego pokolenia uczestniczyli na ogół nie w Wielkiej Wojnie Światowej, lecz w bitwach 1920 r., a więc w wydarzeniach, jakie nastąpiły już po wojnie, zamkniętej datą 1918 r. i traktatem wersalskim, oraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

Czechowicz, 17-letni uczeń Seminarium Nauczycielskiego, wziął udział w wojnie 1920 r. jako ochotnik. Po niespełna miesięcznym przygotowaniu uczestniczył w walkach 4 pułku piechoty Legionów, najpierw w okolicach Zamościa i Hrubieszowa a następnie na froncie północno-wschodnim, w okolicach Białegostoku i na Wileńszczyźnie. Marsze, potyczki, bitwy etc. obejmują okres na tym terenie od 22 IX do 7 X 1920 roku - zapisał zwięźle Czechowicz w swoim notatniku.

Czechowicz nie dał się zresztą pochłonać całkowicie sprawom wojny, do której — jak zobaczymy - miał stosunek niechętny i nie przewidywał dla Polaków dobrego jej obrotu. Na równi ze sprawami żołnierskimi interesowały Czechowicza książki, napotykanne na miejscach postoju, bądź znajdujące się w wojskowym plecaku (czytał m. in. już Tako rzecze Zaratustra Fryderyka Nietzschego) oraz własne projekty literackie. Zamierzał m. in. wydrukować opowiadanie w „Żołnierzu Polskim”. Ciekawsza jednak od tej informacji jest notatka zapisana pod datą 15 września:

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.

W osobnym zeszycie prowadził też Czechowicz notatki, w których zapisywał swoje uwagi i pomysły pisarskie. Zapewne ten materiał, obok wspomnień, posłużył mu jako tworzywo opowiadań wojennych, które miały się złożyć na tom zatytułowany *Koń rydzy*.

Pobyt Czechowicza w szeregach żołnierskich trwał równe dwa miesiące, z tego około miesiąca na samym froncie. Był to więc bardzo krótki okres czasu, nie pozwalający na zbyt głębokie poznanie spraw wojny. Ale dla młodego i wrażliwego chłopca - wystarczająco długi. Zetknął się Czechowicz z życiem koszarowym i na postojach, poznał trudy wielokilometrowych marszów oraz doświadczył emocji związanych z udziałem w bitwach. Widział okrucieństwo wojny, przeżywał niezwykle mocno wszystkie krzywdy, jakie na niej spotykały człowieka.

Taki zakres osobistych doświadczeń wyznaczył też horyzont poznawczy przyszłego autora *Konia rydzego*. Horyzont ten to perspektywa najmniejszej jednostki wojskowej — drużyny, plutonu czy kompanii. Przyjęte przez Czechowicza rozwiązanie było bliskie tendencjom literatury dotyczącej I wojny światowej, zwłaszcza tzw. prozy pacyfistycznej. Bohaterami powieści Hemingwaya, Zweiga czy Renna byli najczęściej „zwykli żołnierze frontowi”. Jest na przykład rzeczą charakterystyczną sposób prezentacji jednego z bohaterów, który wyraźnie wykracza poza przeciętną socjologiczną typowość biografii żołnierzy występujących w opowiadaniach Czechowicza. Zasławski nazywany jest zawsze hrabiątkiem, a cudzysłów, pojawiający się przy tym określeniu, ma zapewne i odcień ironiczny.

Jeśli chodzi o sposób ujmowania wojny w opowiadaniach Czechowicza, to można do niego odnieść słowa, które napisał Włodzimierz Pietrzak przy okazji powieści Rembeka W polu, iż autor ten operuje w granicach widzialności zakreślonych zasięgiem wzroku żołnierza¹⁵. Istotnie - taka perspektywa przyjmowana jest przez narratora i bohaterów prozy Czechowicza. Ich uwaga skupia się na najbliższym kręgu ludzi i ich życia, a o sprawach wojny i bitew mówią na ogół dopiero wtedy, gdy się z nimi bezpośrednio stykają.

Czechowicz ukazywał przede wszystkim los żołnierza i los człowieka. Nie wychodził w zasadzie poza rolę sprawozdawcy i świadka. Wizji artystycznej nie podporządkował żadnej ideologii, obraz literacki nie miał służyć żadnym celom - ani politycznym, ani propagandowym. Te zasady dotyczyły pojmowania zadań sztuki przez Czechowicza, a przypisywał on jej cele wyłącznie własne, autoteliczne.

Autor *Konia rydzego* odbierał wojnie jej heroizm i wielkość, starał się natomiast o pokazywanie godności żołnierza, a w nim - godności człowieka. Ale i o łych aspektach postaw bohaterów mówi się w opowiadaniach Czechowicza powściągliwie, rzeczowo, bez zbytnej egzaltacji. Eksponuje się raczej zwykłość zachowań, oczywistość gestów, potoczność słów i naturalność mowy, choć nie ociera się ona nigdy o brutalność czy wulgaryzm. Rozpoznajemy tu te cechy żołnierza, o których - przy innej okazji i w oparciu o inne doświadczenia - pisał Adam Majewski - żołnierz, lekarz i pisarz w jednej osobie:

15 W. Pietrzak: *Literatura o wojnie*, w tomie tegoż *Miscellanea krytyczne*. Warszawa 1957, s. 254.

*Żołnierz walczy, milczy, przeklina, zwyczajnie po ludzku wola, porozumiewa się codziennym, często bardzo uproszczonym i niewybrednym językiem. W czasie działania kryje się, stara się zabić przeciwnika w ten sposób, by samemu nie zostać trafionym (...). Żołnierz nie lubi górnolotnych przemówień nawet w ustach najwyższych dowódców (...). Jeśli myśli o rzeczach wzniosłych i wielkich, to raczej ukrywa te myśli w głębi swojej duszy jako coś bardzo osobistego, intymnego, coś, co się nie daje na pokaz i nie pasuje do normalnych czynności i rozmów.*¹⁶

Czechowicz opowiadał się przeciw wojnie, uważał ją za zjawisko złe w całej jego rozciągłości. W swoich opowiadaniach uwypuklał raczej te zachowania żołnierzy, które świadczyły o ich wrażliwości na krzywdę i o ich człowieczeństwie¹⁷. Wprowadza nawet motywy niemal sentymentalne, jak w opowiadaniu pt. *Kwiatek*. Wielokrotnie — poprzez kreowane sytuacje i ukazane zachowania bohaterów — akcentował wspólnotę ludzką i solidarność żołnierskiej gromady. Odnosiło się to i do przeciwników: są oni wrogami na polu walki, w innych sytuacjach (np. niewola) dochodzą do głosu całkowicie ludzkie uczucia. I w tym przypadku Czechowicz zbliża się do ujęć tych spraw przez Rembeka, o którym Pietrzak napisał, iż rozumie postawę polskiego żołnierza — i rozumie nieprzyjacielskie okopy: *tamci także nie chcą ginąć, chcą zwyciężyć*¹⁸.

Akcja opowiadań Czechowicza rozgrywa się częściowo na tych samych terenach, co i powieści Rembeka, a także - Izaaka Babla. Zamość, południowa Lubelszczyzna to wspólny teren, a rok 1920 - to wspólny czas zdarzeń utworów wymienionych pisarzy. W notatkach z tego samego roku pod datą 4 września zapisał Czechowicz:

Noc pod dachem. Nocleg w Wólce Kraśniczyńskiej, w chacie na słomie. Dostałem żołd półpolowy. Doszły wieści o pogromie 4 i 24 pułku piech. przez Budionnego. Jem śliwki. Nachodzą mnie refleksje, że z taką kompanią jak nasza niewiele da się zrobić na froncie.

Te zdania przypominają oschłą, rzeczową prozę Babla, a przede wszystkim- wspominają o dowódcy Armii Konnej, jedynym z bohaterów radzieckiego pisarza. Babel ukazywał wojnę, bitwy i żołnierzy jednej strony, prezentował swój punkt widzenia. Czechowicz, na swoją miarę, dawał spojrzenie strony przeciwnej i jest to ujęcie niejako dopełniające obrazy tworzone przez Babla.

16 Cyt. Za: J. Bełkot: *Wojna i medycyna. O pisarstwie Adama Majewskiego*, w „Tematy”. III Toruński Almanach Literacki, Łódź 1982, s. 222.

17 Na niektóre dodatnie skutki wojen wskazywał Czechowicz w artykule Uwagi o wojnie, „Myśl Polska” 1939, nr 15.

18 W. Pietrzak, op. cit., s. 245.