Jarosław Cymerman

Przegląd Humanistyczny 2004, nr 2 (383)

Przestrzenie wyższych syntez w dramacie „Czasu jutrzennego" Józefa Czechowicza

Czechowicza ciągnęło do teatru i formy dramatycznej przez całe życie. Wspominał, że już jako dziecko próbował napisać dramat o Henryku Pobożnym [1], później, na początku lat 20-tych przełożył dwa akty sztuki Aleksandra Błoka pt. *Pieśń losu* (zachował się tylko akt pierwszy), „teatr w duszy" pojawia się także w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie*. Elementy dialogowe i dramatyczne stanowią także budulec wielu jego wierszy. Ponadto teatralna metafora często służyła Czechowiczowi do wyrażania swoich poglądów na rolę poezji w ogóle. Teatr dla autora *ballady z tamtej strony* to przede wszystkim królestwo złudzenia (nie przypadkiem bohater jednej z jego sztuk - Jasnych mieczów - jest aktorem grającym w przedstawieniu pt. *Wielkie złudzenie*). 21 maja na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie Czechowicz powiedział:

Człowiek wśród płonących belek nie przesuwa sobie dowolnie pierwiastków myślowych, nie tworzy koncepcji katastrofy - on katastrofę widzi. Wizja czyni go biernym uczestnikiem, narzuca się jak tuman trującego gazu, okrywa ołowianym płaszczem rozpaczy.

(...) Cokolwiek się staje - staje się wielkim, choć glebą jego nicość. Powtarzam złudzenie, że przeważymy szalę, nigdy nie może być niczym innym - tylko złudzeniem. Ale czy jesteśmy aktorami na scenie świata ginącego, czyśmy tylko świadkami wiosny, jesieni, przeobrażeń - rzecz nic nie znacząca [2].

Poeta zatem może być aktorem kreującym złudzenie albo widzem oglądającym wydarzenia na „scenie świata ginącego", to co łączy obydwie te postawy to przekonanie, że nicość złudzenia jest źródłem sztuki, którą w *Tezach do manifestu* określił jako „synonim bytu". Proces ten Czechowicz określił potem jako „fantazjotwórstwo" - przejaw działania „wyobraźni stwarzającej", która czyni poetę równym Bogu, a teatr - królestwo złudzeń miejscem narodzin bytu:

Przecież elementy poezji, jako dzieła stworzonego na zewnątrz a także i owego, wewnętrznego słowa, ich dźwięki, znaczenia i zabarwienia uboczne najlepiej się nadają jako tworzywo do gry czystej wyobraźni, do wtargnięcia w dziedziny niemal absolutnie wolnego tworzenia. Tworzenia przez duże T, kreacyjnego, prawie bożego![3]

Teatr zatem, począwszy od wspomnianego wcześniej „teatru w duszy" bohatera młodzieńczej *Papierowej korony*, stale towarzyszył Czechowiczowi jako potencjalny sposób ukazania złudzeń w materialnej rzeczywistości. Z pełną świadomością zwrócił się jednak ku dziełom scenicznym dopiero w II połowie lat 30-tych. Jego właściwy debiut jako dramaturga nastąpił w 1937 roku,

kiedy to w 19 numerze czasopisma „Pion” ukazała się jego jednoaktówka pt. *Czasu jutrzennego.* Dramat ten może stanowić znakomitą ilustrację tez autora zawartych w *Projekcie środy literackiej* w Wilnie ujmujących proces twórczy jako „drogę od jaźni do niejaźni i z powrotem” [4]. Taką właśnie drogę wydają się odbywać bohaterowie tej sztuki, Czechowicz ujmuje w niej obraz przemiany postawy człowieka wobec świata, która następuje na skutek swoistej podróży do „niejaźni”, w świat własnych i narodowych obsesji i mitów. Konsekwencją takich założeń jest wyjściowa konstrukcja przestrzeni scenicznej ukształtowanej pomiędzy dwoma, oddzielonymi od siebie biegunami - opisanymi w szczegółowy sposób przez autora w didaskaliach:

Scena przedstawia otwartą okolicę. Pośrodku sceny, ale nieco w głębi, trzy młode drzewka, zazielenione majem. Za drzewkami wielkie niebo, które zrazu nocne i księżycowe, rozwidnia się z wolna, aż u końca widowiska wybucha blaskiem słońca wstającego tuż za drzewkami, na wprost widzów, i oślepia ich.

Z lewej strony skłębienie ciemnych kształtów, niewyraźnych w mroku, póki na scenie księżyc i noc. Gdy szarzeje przedświt, z lewej strony nie ma już nic.

Prawą stronę zajmuje narożnik domu miejskiego, nowoczesnego, z dużym, podłużnym oknem na parterze. Okno jest otworzone. Widać stoliczek z głośnikiem radiowym i lekką jak cień firankę.

W oknie stoją JAN i MARIA [5].

Didaskalia te dowodzą słuszności stwierdzenia Wojciecha Natansona, iż „poezja przestrzennego myślenia stwarza od razu u Czechowicza przesłankę dramatyczności”[6], wobec braku w sztuce wyraźnego konfliktu dramatycznego przestrzeń sceniczna zdaje się stanowić swego rodzaju ekspozycję tematu dzieła: gry sfery dnia i nocy w człowieku, relacji fantastyki, marzenia wobec rzeczywistości oraz postaw ludzkich w tym świetle nakreślonych [7]. Podział sceny, przypisanie dużej roli dramatycznej nocy i księżycowi przypomina zdaniem Natansona niektóre sztuki Różewicza czy Grochowiaka. Zauważa on też, że przestrzeń dzieli się na trzy sfery: dom Marii i Jana, „otwarta okolica” w centrum i tajemnicze kłębowisko po lewej. Słusznie zatem Janusz Degler [8] i Marian Rawiński zwracają uwagę na pokrewieństwo dramaturgii Czechowicza z teatrem średniowiecznym. Krzysztof Pleśniarowicz zauważył moralitetowy schemat „znaczących stron” nie tylko w *Czasu jutrzennego*, lecz również w innych jednoaktówkach Czechowicza [9]. Dwubiegunowość i podział przestrzeni na trzy sfery, odpowiadające niebu, ziemi i piekłu, może rzeczywiście kojarzyć się ze sceną misteryjną, której przestrzeń rozciągała się od wrót piekieł do bram raju, czy z moralitetem, w którym głosy z prawej strony pocieszały i zachęcały Każdego do pokuty, a z lewej przychodziły pokusy i szatańskie podszepty. Podobną kompozycję przestrzeni scenicznej znaleźć możemy również w innych dramatach dwudziestolecia międzywojennego - chociażby w Kostiumie Arlekina Andrzeja Rybickiego czy w Wigilii Emila Zegadłowicza. Jurij Łotman rozważając problem przestrzeni artystycznej napisał:

Zgodnie z powyższymi zasadami - na trzy części odpowiadające sferze nieba, ziemi i piekła - została również podzielona przestrzeń w Redutowej inscenizacji Judasza Kazimierza Przerwy-

Tetmajera w 1922 roku. U Czechowicza prawą, pozytywnie kojarzoną stronę zajmuje dom - bezpieczne miejsce, w którym bohaterowie znajdują schronienie przed światem.

Tadeusz Kłak przywołuje przy tej okazji Gastona Bachelarda [11], według którego dom umożliwia marzenie, integruje w całość naszą osobowość:

Gdyby nas spytano, co jest najcenniejszym dobrem domu, odpowiedzielibyśmy: dom chroni marzenie, dom osłania marzyciela, dom pozwala nam spokojnie marzyć. (...)

Nasz cel jest teraz jasny: musimy pokazać, że dom jest jedną z największych sił integracyjnych myśli, wspomnień i marzeń człowieka. W tej integracji zasadą wiążącą jest marzenie. (...) Dom zapewnia człowiekowi ciągłość, ruguje przypadkowość z jego życia. Bez domu człowiek byłby istotą rozproszoną. Dom wspiera człowieka w jego drodze przez burzliwość żywiołów i burzliwość życia. Jest duszą i ciałem. Jest pierwszym światem istoty ludzkiej. Człowiek został złożony w kołysce domu zanim, jak zbyt pośpiesznie głoszą pewne metafizyki, został „rzucony w świat"[12].

Dodatkowym potwierdzeniem tego „marzycielskiego" tropu wydają się być słowa Jana i Marii ze sceny I podkreślające niezwykłą rolę książek i czytania w ich życiu.

Będzie nas troje - mówi Jan. - (...) Przeciw demonom i grozie nocy, przeciw strachom południa więcej nas stanie. Pamiętasz, kiedyś byłaś sama tak jak i ja? Potem dwoje - może to literackie trochę porównanie, ale wiesz - czytamy (p.m.) - no, tak, więc dwoje nas jak dwie kościelne wieżyce. A dziecko? Ono będzie nawą i murem, i umocnieniem [13].

Z kolei Maria zwraca uwagę na negatywny aspekt lektury obwiniając książki o to, że „nauczyły" jej męża nienawiści do ludzi. W życiu bohaterów *Czasu jutrzennego* dom zdaje się zatem pełnić rolę zgodną z konstatacjami Bachelarda - chroni świat ich marzeń; stojąc w oknie znajdują się w bezpiecznej przestrzeni domu, ale jednocześnie ich uwaga skierowana jest na zewnątrz - w niepokojącą, obcą lewą stronę sceny - kłębiące się tam ciemne kształty mają wedle didaskaliów zniknąć wraz z nadejściem świtu. Można je zatem uznać za wizualizację żywiołów nocy, zagrożeń kłębiących się gdzieś poza przestrzenią dnia.

Na tę jednoaktówkę składa się pięć, skonstruowanych w bardzo staranny i przemyślany sposób, scen. Pierwszą z nich stanowi wieczorny dialog pary małżonków: Marii i Jana. Żona zwierza się mężowi z tajemniczych lęków, jakich doznała na ulicy, wśród ludzi. Pobyt poza domem wywołuje w niej ambiwalentne uczucia: jest jednocześnie „pełna łaski" i „pełna trwogi", napotykani ludzie budzą w niej strach lub wydają się zasługiwać na jej miłość. Z tych sprzeczności wyzwala ją dopiero lęk przed rozdzieleniem z ukochanym, pojawiający się w niej w momencie spotkania „śniadego olbrzyma, którego twarz górowała nad ciżbą jak wielki świat nad wodną szybą" [14]. Można uznać tego „śniadego olbrzyma" za upostaciowienie powabu zewnętrznego świata, który mógłby odebrać Marię mężowi - wyalienowanemu mizantropowi. Pamięć o Janie jednak „przełamuje magiczny mus" i „uwalnia od smutku i śmiechu", sprawia, że spłoszona bohaterka ucieka do domu - nazywanego „cichym gniazdem". Kontakt ze światem zewnętrznym wywołuje

w kobiecie chaos, ale jednocześnie wyraźnie ją fascynuje. W przeciwieństwie do męża przynajmniej próbuje żyć wśród ludzi, podczas gdy Jan odgradza się od nich „kręgiem ścieżek", poza którym, jak mówi, „zaczyna się (...) pustynia, ugór udręki"[15]. Ta właśnie różnica postaw stanowi najważniejszą przesłankę dramatyczną *Czasu jutrzennego* i jednocześnie przeczy tezie Krzysztofa Pleśniarowicza, który uznał tę sztukę za „subiektywną", gdyż jego zdaniem Jan stanowi w niej „nadrzędny podmiot", a rzeczywistość sceniczna jest konstruowana jako całkowita projekcja wnętrza głównej postaci [16]. Mąż Marii buduje swój osobisty kościół - rodzinę wbrew wszystkiemu, co zewnętrzne; mówi: „wszystko, co nie jest nami, ma pozór demoniczny, a może i nie tylko pozór" [17], ujawniając tym samym, że u dna jego psychiki leży głęboki lęk przed wszystkim, co jest „nie-ja".

Dlatego gardzi ludźmi, nazywa ich demonami. Źródłem tej mizantropii jest jak już wyżej wspomniałem lektura, co zbliża Jana do bohaterów romantycznych. Wydaje się on żyć, podobnie jak Henryk z młodzieńczej Papierowej korony[18], we własnym, wykreowanym, wirtualnym świecie. Henryk jest jednak sam i rozpoznanie absolutnej samotności na scenie „teatru w duszy" przynosi mu cierpienie. Jan ma natomiast dom i rodzinę, swój osobisty kościół i schronienie, w którym czuje się bezpiecznie, nie wychodząc jednak ciągle poza świat własnego „ja".

Poza ten bezpieczny świat sięga jednak wzrok Marii, myślę, że nieprzypadkowo dramat rozpoczyna opis jej pobytu między ludźmi. Czechowicz zdaje się dawać do zrozumienia, że z tej pary właśnie kobieta bliższa jest zewnętrznemu światu, że to ona łączy ów dom-twierdzę z resztą świata. Dotyczy to jednak nie tylko rzeczywistości ludzkiej, wzrok Marii sięga również w rzeczywistość nadprzyrodzoną - w świat sennych, nocnych wtajemniczeń. Pełni ona rolę medium, dzięki któremu następuje przemiana Jana. Wpatrzona w tajemnicze ciemne kształty po lewej stronie sceny mówi:

Tylko kiedy nie ma księżyca, mego towarzysza miłego, to nocą tam coś rośnie. Jeśli to krzak - straszny krzak. Jeśli zwierz czuwa - chyba ślepy. Ale najczęściej mi się wydaje, że to kapliczka grobowa, nie kościół nasz...[19].

Księżyc (kojarzony przez astrologów z żeńską zasadą kosmosu) ma w tym przypadku istotne znaczenie - stanowi symbol poznania, wtajemniczenia w odwieczny porządek świata[20]; jego obecność rozwiewa lęki Marii. Taki sposób ujęcia lunarnej topiki, bardzo częsty w poezji autora ballady z tamtej strony, jest kolejnym potwierdzeniem double vue bohaterki dramatu. Dostrzega ona dzięki temu „podwójnemu wzrokowi", że odrzucenie tego, co tajemnicze, nieznane, oznacza w rzeczywistości lęk przed śmiercią, przed nieuchronnym i absolutnym końcem każdego „ja", które poza kręgiem domu dostrzega tylko „dno rozpaczy". Dlatego zamiast kościoła widzi kapliczkę grobową. W Kluczu symbolicznym do poematów Czechowicz napisał:

Świat śmierci przejawia się w życiu symbolicznie, niejako pod pseudonimem sił życia, które wówczas przybierają jednak odmienny pozór. Zasadnicze uczucie świata śmierci: groza, zasadniczy pozór: spokój. Zasadnicze uczucie świata życia: szczęście, zasadniczy pozór: miłość[21].

Maria w pełni odczuwa grozę śmierci, spokój Jana wydaje się być maską tego samego uczucia (dodajmy - maską nie uświadomioną). Dlatego też bardzo ostro reaguje on na słowa swej żony, z miejsca odrzucając jakikolwiek obiektywny walor jej przeczuć. „Coś rzutujesz z siebie na mrok”[22] - mówi, gdyż wie, że uznanie istnienia tajemnicy poza własnym wnętrzem oznaczałoby koniec jego osobistego kościoła - azylu przed złym światem, oddanie się „bliźnim w niewolę”. Bohater Czechowicza postrzega innych na sposób manichejski - nie potrafi wybaczyć ich „podległości wobec tysięcy chwil”, ograniczeń, jakim podlega ludzka natura („A jeśli nawet daleko lecą, grom ich dościga. Jeśli grom nie dościgne, pustka zgładzi”[23]). Gong słyszany z radia wybija godzinę pierwszą, po czym „czyjś nagły skok z przestrzenia obrywa drut anteny” (sugerując tym samym, że ludzki wymiar czasu, przywoływany tu w postaci radiowego sygnału, w kolejnych scenach zostaje zastąpiony innym). Miejsce muzyki płynącej z głośnika zajmuje muzyka nocy, a westchnienie Jana „Zaczyna się...” wprowadza w takt bolera na scenę bohaterów z innego świata - Wyższego i Niższego - postaci słusznie skojarzone przez Wtilama Horzycę z Szekspirowskim Pukiem. Pierwszy inscenizator *Czasu jutrzennego* uznał jednocześnie te baśniowe stwory za wyrastające z polskiej, słowiańskiej tradycji [24]. I trzeba przyznać, że intuicja nie zawiodła Horzycy - to właśnie te prasłowiańskie chochliki rozpoczynają noc wtajemniczeń w głębie narodowej przeszłości i tradycji. Mylił się Janusz Degler wiążąc te postaci z ciemnymi siłami związanymi z lewą stroną sceny [25]. Wyższy przestrzega przecież Niższego, by nie wpadł „w łapy temu, co się tam kłębi”, a Niższy z kolei mówi, że nie zna i nie chce tego znać. Drugim zagrożeniem dla tych bohaterów jest świat ludzki, gdzie „zegarek chodzi”, a „pudełka śpiewające czarują jak owczarze”. Stanowią oni zatem trzecią siłę spoza „ludzkich i nieludzkich kręgów”. Dostrzegają mogiłę niejasno przeczuwaną wcześniej przez Marię. Warto jest podkreślić wyraźny związek tych postaci z żoną Jana, Niższemu tak samo jak Marii „księżyc się w łzach rozpływa”, a Wyższy obawia się podobnie jak ona spotkania ze „śniadym olbrzymem” i tajemniczych kształtów z lewej strony. W ostatniej scenie z kolei Maria opowiadając swoją wizję słyszy od męża, by patrzyła w kryształ, z którego wróżyła wcześniej para chochlików. Jedną z zagadkowych czynności Niższego jest kopanie w ziemi „muzycznego dołka”. „Robi to dłońmi podobnie jak pies łapami, szybko i wytrwale” [26] - napisał Czechowicz w didaskaliach. Zwykle interpretuje się ten gest jako jeden z przejawów jego magicznej wyobraźni i fascynacji kulturą ludową jako „głosem ziemi-ojczyzny” [27]. W owym geście wykopania „muzycznego dołka” zdaje się tkwić jednak coś więcej niż tylko sygnał „zawieszenia racjonalnych praw natury” i „wprowadzenia rzeczywistości nadrealnej”, jak pisał Tadeusz Kłak [28]. Według Słownika symboli Kopalińskiego pies w mitologiach kojarzy się ze świtem i wykopując pazurami ziemię pomaga w zmartwychwstaniu ciał [29]. Według starożytnych Greków psy towarzyszyły bogini mroku, nocnych zjaw i sztuki czarnoksięskiej - Hekate, stanowiącej ciemny aspekt Artemidy i Selene [30]. Przesypując przez palce ziemię wywołuje Sybillę bohaterka opowiadania Pytania i odpowiedzi opublikowanego przez autora *Czasu jutrzennego* w „Czasie” w 1939 roku, co ciekawe uciekającego później przed gniewem Sybilli bohatera pogryzł „pies podobny do wilka” [31]. Niższy mówi o rozdwojonej i zwielokrotnionej „naszej pani” oddającej pokłon ziemi i niosącej zagładę, co może mieć pewien związek z wierzeniami, że Hekate podczas nocnej epifanii zjawiała się w towarzystwie psów

z biczem i pochodnią w ręku, a nadawane jej w tej postaci imię - Antaia znaczyło tyle, co „ta, która niespodziewanie spotyka człowieka” [32]. Do tej właśnie bogini i kojarzonej z nią fenickiej Astarte zwracał się Czechowicz w wierszu Maestoso:

Rzeczywistość mi się smutkiem zakropiła
kujawiak kujawiaczek to nie lada piła!
W kółko, w kółko słowa, wytarte, utarte...
Przybądźcie siwe furie, Hekate, Astarte,
wyzwólcie świat i mój, i twój z cichych dróg,
aby tworzący ruch płonąć i śpiewać mógł,
który wiem, że na szarych sprawach nawet leży
złoty blask wspaniałości dalekich wybrzeży,
po cóż dopuszczam do mocy mgłę i dym?
Hekate! Ciążą mi rzęsy! Astarte! Oto z pozłoty
Smutek osiada na rękach - wieczorny motyl...
Astarte - pomóż! Hekate, już mnie uspokój snem swym...[33]

Ów „złoty blask wspaniałości dalekich wybrzeży” [34] to transcendencja, którą podmiot liryczny chciałby otworzyć dzięki przyzwaniu starożytnej bogini, to jej wpływy mają przerwać i przemienić „zakropioną smutkiem rzeczywistość”, której przenośnią jest kolisty taniec. W *Czasu jutrzennego* Wyższy nazywa Niższego „psujakiem karuzeli”, zapewne dlatego, że to on właśnie urwał „promyczek radia” odmierzający czas w domu Jana i Marii. Psota nocnego stwora zyskuje zatem niezwykłą rangę, przerywa zaklęty krąg, w którym żyją ludzie i otwiera im możliwość wtajemniczenia.

Pies był również zwierzęciem poświęconym egipskiemu bogu zmarłych - Anubisowi. Para psów - posłańców władcy królestwa zmarłych, Jamy - pojawia się również w mitologii indyjskiej. Jednego z nich zwano Udumbala, czyli „Brązowy” [35], a postaci Wyższego i Niższego Czechowicz opisuje w didaskaliach właśnie jako brązowe. Z kolei na znacznie bliższej autorowi *Czasu jutrzennego* Białorusi na grobie pary psów kniazia Boja - Stawra i Gawra lud składał ofiary z jadła i napoju, co miało dać początek świętom zmarłych przodków - Stawruskim Dziadom[36]. Przykłady owych związków psów ze światem zmarłych w mitologiach różnych krajów można by jeszcze mnożyć. Obrzędowe źródła ma również zapewne ów „muzyczny dołek”. Aleksander Brückner w Mitologii słowiańskiej opisuje za niemieckim kronikarzem Thietmarem sposób wróżenia w imię przodków praktykowany w pół-legendarnej słowiańskiej Radogoszczy, który polegał na tym, że kapłan kucając kopał ziemię i rzucał losy, szepcząc przy tym modlitwy, po czym po otrzymaniu wróżby przykrywał dołek darnią [37]. Czechowicz odwołując się do różnych tradycji, zdaje się sygnalizować odbiorcy głębokie zakorzenienie w przeszłości scenicznych wizji, po to, by na ich podstawie mogło narodzić się przekonanie o ciągłości i aktualności wierzeń. Szuka tego co, pomimo biegu lat oraz zaniku wielu kultur i zwyczajów, się nie zmienia, stwarza na nowo świat mitu leżący poza groźnym kłębowiskiem z lewej strony (przenośnią nieuświadomionych

lęków) i poza ludzką przestrzenią, gdzie „zegarek chodzi". Wykopywany dołek Niższy nazywa „muzycznym", w tym określeniu również kryje się bogactwo sensów. Zgodnie z przekonaniami Schopenhauera, a później Nietzschego muzyka jest gałęzią sztuki, która najpełniej jest w stanie wyrazić istotę ludzkiego życia, z kolei według rosyjskich symbolistów muzyka dawała „możliwość totalnego przeobrażenia ludzkiej egzystencji (...), integrowania ludzi i religijnego odnawiania świata"[38]. U Czechowicza możemy dostrzec podobny sposób myślenia o muzyce - zdaniem Tadeusza Kłaka muzyka w poezji autora nuty człowieczej jest działaniem, ma moc magicznego oddziaływania na rzeczywistość, odpędzania złych mocy, a jednocześnie zaciera kontury rzeczywistości. Widać to w *Czasu jutrzennego* - muzyka otwiera wrota równoległej rzeczywistości, inicjuje nocne wydarzenia (Jan i Maria chcą zasnąć przy muzyce płynącej z radia, którą później, po urwaniu anteny przez „czyjś nagły skok z przestrzeni", zastępują dźwięki grane przez samą noc. Później, po wykopaniu przez Niższego „muzycznego dołka" pojawia się melodia ludowej piosenki. Gest ten, kojarzony z przywoływaniem zmarłych, pojawia się również w wierszu Czechowicza pt. *moje zaduszki* z tomu *nuta człowiecza*:

przeznaczenie to moje umarli
wam krokami pożarów grać
cienie wzywać zza grobów darni
słów muzyką ku wam je gnać[39]

Podobnie „muzyczny dołek" Niższego wskrzesza tych, którzy „padali", stąd z dołka dochodzi ta sama melodia, którą będą nucić żołnierze w scenie czwartej, a Wyższy pokazuje w kuli katastroficzną wizję bombardowanego miasta. Obydwaj przybysze spoza czasu nie tylko wskrzeszają przeszłość, ale również przewidują przyszłość - wkraczają w przestrzeń wyższych syntez, których nie dotyczy ludzka miara czasu - dlatego widzą mogiłę jeszcze nienarodzonego dziecka Jana i Marii, wojna jest dla nich pewnym cyklicznym prawem, nieodłączną częścią ludzkiej egzystencji. Słowami Niższego, relacjonującego wszystko, co mu Wyższy ukazuje w kryształowej kuli, przedstawiona zostaje niezwykle ekspresyjna katastroficzna wizja bombardowanego miasta. Stwory okazują się być sługami zwielokrotnionej śmierci, która w stu tysięcy postaciach „chyli się ku ziemi i ręką pokłon oddaje". Niższy opowiada o zniszczeniu kościoła, w którym rozpoznają rodzinę Jana i Marii, o śmierci „posągu białego", czyli ich dziecka. Wizję tę kończy obraz „gotyckiego anioła" (on to jako pierwszy zapowiada nadejście wojny „trzęsąc snopami nad miastem"), który roztrąca samoloty i „katedrą ognistą rzuca w kościół". Można zatem odczytać te poetyckie symbole jako zapowiedź zniszczenia prywatnego, osobistego schronienia Jana i Marii przez coś potężniejszego, większego - „ognista katedra" może być bowiem przenośnią innego, ważniejszego porządku, który zastąpi ciasny krąg domu Jana. Równie dobrze jednak może ta przenośnia oznaczać wyłącznie wszechwładne zniszczenie pozbawione pozytywnych konotacji. Wizja w krysztale, podobnie jak muzyka z dołka, niknie wraz ze zbliżaniem się przedświtu, Wyższy i Niższy więc muszą umykać, na odchodne wypowiadając niechcący imię Marii wywołują Cienie Marii i Jana. Wygląd i sposób poruszania się tych postaci zdaje się odzwierciedlać postawy obydwojga zarysowane na początku sztuki:

MARIA w bieli powłóczystej wypływa i unosi się nad ziemią. JAN stąpa za nią, bardziej ziemski. Jest półnagi i przez to oraz przez opaleniznę i słomianą czuprynę podobny do tych, co znikli. Od pasa tkwi w jakiejś sztywnej, złotolitej materii[40].

W scenie tej Czechowicz pogłębia zarysowany wcześniej kontrast pomiędzy małżonkami. Cień Marii jest przerażony zapowiedzią zniszczenia ich kościoła, podczas gdy Cień Jana kwituje to proroctwo jedynie słowami: „Wszystkich to czeka". Cień Marii mówi o smolistej nocy, która sięga ku miastu, „gdzie płyną rzeki kamienne i czarne, jakich dawniej nigdy nie było"[41]; sugeruje tym samym, że zasięg wpływów nocy sięga również ku przestrzeni cywilizacji i wtajemniczenie dotyczy również niej. Jednocześnie słowa te stanowią echo katastroficznej wizji ze sceny poprzedniej. Tymczasem dla Cienia Jana „smolista noc" dotyczy jedynie świata jemu najbliższego. „Jednoczy nas bardziej jeszcze miłość i sen, i dur księżycowy" - mówi do Cienia Marii, dziwi się: „mam oczy, a są jak jaskinie" i tym samym uświadamia sobie, że jego wzrok jest skierowany jedynie do wewnątrz. Dostrzega jednak coś, co pozwoli mu za jakiś czas przełamać dzielące go od świata bariery - widzi bowiem swoją żonę jednocześnie „powiewającą tu słodko" i śpiącą w łóżku. Scala zatem we własnej percepcji zarówno wydarzenia z planu snu, jak i jawy. Maria wyjaśnia mu wtedy: „Ku księżycowi to moje pływanie. Ku tobie miłość tylko", czym potwierdza swój status pośrednika pomiędzy światami, a jej miłość w finale sztuki okaże się siłą, która ostatecznie przełamie lęki Jana i otworzy go na to, co jest „za naszym domem". Obydwa Cienie zostają spłoszone przez kroki wojsk „z podksiężycowej przestrzeni".

Na niebie rozpoczyna się „gra przedbrzaskowa", a kłębowisko po lewej stronie znika. W scenie czwartej kluczowym wydarzeniem jest śmierć Dobosza, który ginie od kul wystrzelonych z samolotu. Zostaje ona poprzedzona dosyć niecodziennymi jak na wojnę zachowaniami, które Kapitan - twardo stąpający po ziemi żołnierz, kwituje następującymi słowami:

Te cywilne nastroje, oficerowie cytujący poezję, żołnierze śpiewający lirycznie, jak w misterium ludowym ... nie, to przechodzi ludzkie pojęcie... i jeszcze ten malec: mama i mama! [42]

Ten niezwykły nastrój panujący w plutonie stanowi przygotowanie do misterium ofiary. Scena ta znakomicie zapowiada technikę dramatyczną, w stronę której zdaje się ewoluować twórczość sceniczna Czechowicza. Rozmowa bohaterów rozwija się w niej bowiem na zasadzie wolnych skojarzeń, przy czym skojarzenia te nieuchronnie zapowiadają przyszłe wydarzenia - znamienne jest, że asocjacje te są uruchamiane przez słowa Dobosza - jemu to rosa kojarzy się z łzami, śpiewana przez żołnierzy ludowa piosenka z mamą, a wątki te są dalej rozwijane przez Kapitana i Porucznika. Słowa tego ostatniego, nazwanego przez dowódcę poetą, o „gubiącej owoc morwie" zapowiadają nadlatujący nieprzyjacielski samolot. Z braku akcji wypowiedzi bohaterów Czechowicza wypływają same z siebie, dialog opiera się bowiem na doborze słów i skojarzeń, które przybliżają nadchodzące nieuchronnie, niejako obok wypowiadanych przez postaci treści, wydarzenia. Technika ta została najpełniej przez Czechowicza rozwinięta w ostatnim z napisanych przez niego dramatów - moralitecie *Niegodzien i godni* z 1939 roku. Podczas nalotu Dobosz jako

jedyny spośród żołnierzy znalazł się „po lewej ręce, gdzie nocą wirował mrok” - jak informują didaskalia. Zaczyna nim trząść - lęk ten wydaje się być raczej związany z miejscem, w którym się znalazł (w poprzednich scenach owe kłębiące się kształty wywoływały podobne uczucia w Marii i w Niższym), a nie z niebezpieczeństwem, jak myślą podkpiwający z chłopca żołnierze. Dobosz zostaje trafiony czterema kulami - Czechowicz porównując w didaskaliach zgromadzonych nad rannym chłopcem do zdjęcia z krzyża, daje tym samym do zrozumienia, że ironiczne słowa Kapitana o „misterium ludowym” właśnie stały się ciałem. Z ofiarą Chrystusa można również skojarzyć tytuł dramatu, który jest, jak zauważył Janusz Degler, cytatem z najstarszej znanej polskiej pieśni pasyjnej, pochodzącej z XIV lub początku XV wieku, będącej przekładem popularnych w Europie łacińskich *Godzinek o Męce Pańskiej* (Horae canonicae Salvatoris) [43]. Tekst ten jest znany przede wszystkim dlatego, że stanowi najstarszy polski wiersz sylabiczny [44]. W średniowiecznym utworze słowa „czasu jutrzennego” oznaczają moment pojmania Chrystusa po całonocnej modlitwie w Ogrójcu:

Jezus Chrystus, Bóg Człowiek, mądrość Oćca swego,
Po czwartkowej wieczerzy czasu jutrzennego,
Gdy się modlił w Ogrodzie Oćcu Bogu swemu,
Zdradzon, jęt i wydan jest ludu żydowskiemu[45].

Chrześcijański sens ofiary zostaje połączony w tej scenie z Czechowiczowską mitologią. Chłopiec przed śmiercią chce wykopać dołek, by usłyszeć „jak Polska gra”, nie mogąc tego uczynić prosi, by mu zaśpiewano i próbuje wystukać wystrzały, które go zabiły, na bębenku. Te przedśmiertne prośby Dobosza można odczytać jako próbę wpisania swej śmierci w odwieczny porządek rzeczy, nadania jej sensu, zgodnie z przypisywaną przez Czechowicza muzyce zbawienną, sprawczą mocą [46]. Kapitan każe pochować chłopca na rozstajach dróg - w mitologii greckiej było to miejsce kultu i składania ofiar wspomnianej już wyżej Hekate - bogini mroku i zjaw nocnych [47], a także miejsce spotkania z potęgami nadnaturalnymi, przechodzenia z jednego etapu życia do drugiego, pełniące funkcję zbliżoną do cmentarza (na rozstajach budowano obeliski ku czci przewodnika zmarłych - Hermesa). W tradycji ludowej poza przekonaniem, że rozdroża były miejscami często nawiedzanymi przez duchy i upiory, wierzono również, iż porzucone tam rzeczy za sprawą przebywających tam duchów mogą stracić swe niekorzystne właściwości, a nawet stać się pożytecznymi dla człowieka [48]. Pochowanie Dobosza pod krzyżem stojącym na rozstajnych wzmacnia zatem siłę dokonanej przez niego ofiary, której skutki przedstawia Czechowicz w „scenie piątej i ostatniej”. Wydarzenia pozornie zdają się wracać na znany nam z początku dramatu plan realny - Jan i Maria budzą się o świcie po owej bogatej w wydarzenia nocy. Ostatnia scena Czasu jutrzennego stanowi rekapitulację idei całego dramatu, autor przedstawia w niej ostateczny sens dotychczasowych wydarzeń dokonuje ich syntezy i umieszcza w ich perspektywie parę bohaterów. Pierwsza wymiana zdań nie świadczy jeszcze o jakiejkolwiek przemianie postaw Jana i Marii. Kobieta opowiada swój sen, który z miejsca jest deprecjonowany przez jej męża zgodnie ze znanym nam już ze sceny pierwszej sceptycyzmem wobec wszystkiego, co „przychodzi spoza nas”, by użyć sformułowania ks. Jana Twardowskiego.

Cóż sny są? - mówi Jan - Jak chleb świata śmierci pożywamy je z troską lub zachwytem. Skoro spożyliśmy je, nic już znaczyć nie mogą. Bochny snów mogą wyrażać jedynie pozory dobroci, zawarte w złym świecie śmierci i złym świecie życia[49].

Bohater Czechowicza wyraźnie ucieka od jakiejkolwiek próby interpretacji wizji swej żony, bo po cóż zajmować się pozorami? Przekonany o tym, że za jego domem jest „dno rozpaczy" odrzuca „chleb świata śmierci" - czyli możliwość wtajemniczenia w to, co przekracza nasze doczesne możliwości poznawcze, tak samo jak odrzuca wszystko inne, co leży poza jego własnym „ja". Tymczasem ów sen Marii nie jest pozbawiony znaczenia. Śniły jej się bowiem czerwone „krzaki mokre jak psy" i psy szczekające „tak, jakby kto z karabinu strzelał." Obecność psa w sennym marzeniu małżonki Jana potwierdza wymienione wyżej mityczne konotacje, a jednocześnie rozwija wątki ze sceny drugiej. Szczekający pies we śnie oznacza bowiem według Kopalińskiego dobrą nowinę[50], czerwień krzaków (które tak przerażały Marię w scenie pierwszej) nieodmiennie kojarzy się z wojną, a z kolei podkreślenie ich wilgoci może być związane z pradawnymi wierzeniami o łączności Księżyca - symbolu wtajemniczeń - z wodą, jako pierwiastkiem z jednej strony chaosu i zmienności, a z drugiej źródła życia, oczyszczenia i zmartwychwstania. Byłby zatem ów sen odbiciem ofiary Dobosza dokonanej w scenie poprzedniej, świadectwem jej zbawiennego charakteru, przełamania lęków i odrodzenia. Dzięki temu widzeniu żona Jana przeżyła coś na kształt inicjacji w świat przodków:

Śpiąc dotknęłam czegoś dającego otuchę, czegoś rodzimego bardzo. Jest mi tak, jakbym obcowała z ojcami i dziadami. Oni mnie uweselili [51].

Tymczasem Jan nadal tkwi w swym ironicznym dystansie, dla niego świat stanowi „chaos pochodny, a nie pierwotny", by użyć słów Czechowicza z Klucza symbolicznego do poematów. Według niego „przodkowie i my - to ojczyzna odmieniająca się w wiecznej grze", która „nie dąży ku rozwiązaniu i dnia ostatecznego nie ma". Kpiąco więc porównuje wizję Marii do „malowidła bardzo kiepskiego, na którym figurują w patetycznych pozach wszyscy nasi święci narodowi i wodzowie, i wieszcze, i męczennicy"[52]. Jego żona przeciwstawia jego szyderstwu inną wizję Polski, o której wie „od dzieciństwa":

Na piramidalnych słupach światłości w chmurze zapachów unosi się pole, zwykłe polskie pole. Trochę kłosów, trochę okrytych kurzem bylic. Koniczynę widzę. I oto nasi ojcowie, tak mili sercu [53].

Również Jan odnajduje wśród dziecinnych wspomnień „dołki ziemne", w których „gra noc". Bohaterowie Czechowicza zyskują zatem świadomość własnych korzeni, niemożliwej do zerwania nici łączącej ich z przeszłością. Owe korzenie można jednak nadal współtworzyć - siłą zdolną do powoływania nowych mitów jest poezja, Maria tak mówi o ich wspólnym przyjacielu - poecie, w którym rozpoznać możemy Porucznika ze sceny czwartej:

Kochał noc. Ukazywał ją w zwierciadle niesłychanym i niewidzianym. Powynajdywał nazwy tchnące prasłowiańskim borem, aby dać imię stworom nocy. Kwiaty mięsiste, biegające w mrokach

kółeczkiem i lepkie jak pajęczyna - tak mówił - to żęginy. Kto chodzi nocą, musi wiedzieć, że towarzyszy mu dobrotliwe zwierzę niewidzialne, jonka, że księżyc zakrywają nie chmury, ale skrzydła olbrzymów metalicznych. Ich imię: poletnice. Opowiadał o ważkach wielkich jak dłoń, a nie mogących fruwać. Chodzą po ziemi, chodzą, póki nie schwyta ich okropność podziemna, rostlega. (...)

On nie mówi świt, jak my, tylko czasu jutrzennego. On nie mówi drut radia, tylko promyczek radia...[54]

W tym samym duchu Czechowicz wypowiedział się również w Projekcie środy literackiej w Wilnie, gdzie stwierdził:

Tymczasem poeta sam kształtuje język, przeobraża go, a więc i do tworzenia ma dostęp. Mało. Powinien tworzyć całe światy. Powinien być teokratorem i kosmokratorem [55].

Wspomnienie dzieciństwa i przyjaciela-poety sprawia, że Jan otwiera się na inną rzeczywistość. Ukazując to Czechowicz uciekł się do znanego z historii Szawła oślepienia, które staje się początkiem przemiany. Bohater Czechowicza z zamkniętymi oczami, w których „słońce rozpłynęło się we łzach", słucha finałowej wizji Marii, podsumowującej w sobie całość wydarzeń ukazanych w dramacie. Widzi ona pluton żołnierzy idący za marami Dobosza, obok nich dostrzega Niższego i Wyższego słyszy znany z początku sceny drugiej takt bolera. „Spod zorzy złotokłosej" zjawia się wojsko pancerne przypominające Marii pułki Fortynbrasa. Ich wodzem jest Cień Jana ze sceny trzeciej, nad nim powiewa sztandar z horacjańskim mottem: Non omnis moriar z wyhaftowanym kościołem, o którym była mowa w scenie pierwszej i drugiej. Zestawienie Cienia Jana i Fortynbrasa może przywodzić na myśl wspomnianą już wyżej młodzieńczą Opowieść o papierowej koronie - jej bohater w jednej ze scen Teatru w duszy nosił na sobie strój Hamleta. Jak zauważył Krzysztof Pleśniarowicz odwołanie się do szekspirowskiego wątku może służyć podkreśleniu przemiany bohatera - zerwanie z postawą polegającą na wpatrywaniu się we własne wnętrze, otwarcie się na to, co „nie-ja", porzucenie mizantropii i lęku przed światem[56]. Na planie społecznym ów odmieniony Cień Jana może z kolei przynieść odmianę ojczyźnie, tak jak pułki Fortynbrasa miały przynieść spokój targanej wewnętrznymi konfliktami Danii. Maria widzi wszystko „potrójnie, poczwórnie zarazem", dostrzega siebie w postaci cienia, sztandaru i całunu jednocześnie. Ostatnim akordem tej wizji jest przemiana przy grzmieniu werbla trumny dobosza w „polskie pole na słupach światłości" - ta rekapitulacja sprawia, że Jan pyta: „może za naszym domem coś więcej jest, nie tylko dno rozpaczy?" i potwierdza swoją przemianę. Słowa Marii „zaczyna się", które jak refren kończą każdą ze scen, w finale brzmią nieco inaczej - „otwierają" akcję sztuki i przenoszą w świat poza sceną wszystkie wydarzenia, włączają w przemianę Jana również i odbiorców, otwierając kolejny cykl „rytmu życia", by odwołać się do terminu Richarda Schechnera.

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestia ostatecznej wymowy *Czasu jutrzennego*, wspomniałem już wcześniej o scenicznym niepowodzeniu dramatu, jedną z jego przyczyn było polityczne odczytanie tego dzieła jako gloryfikującego sanacyjne mocarstwowe miraże. Stało się

tak głównie za sprawą ubrania żołnierzy w mundury legionistów Piłsudskiego [57], co było pomysłem inscenizatora - Wilama Horzycy. Dostrzeżenie w scenicznym debiucie Czechowicza przede wszystkim wątków politycznych nie świadczy dobrze o recenzentach, z drugiej strony trudno ich winić za przeoczenie treści, które nawet przy uważnej lekturze wydają się co najmniej niedookreślone. Interpretacyjnych wskazówek należy bowiem poszukać przede wszystkim w poezji i pismach teoretycznych autora *Czasu jutrzennego*. Warto jest również przywołać dwa szkice pierwszego inscenizatora dramatu - wspomnianego już wyżej Horzycy. Otóż w komentarzu zamieszczonym w Programie Teatru Nowego w Warszawie na sezon 1938/39 określił on sztukę Czechowicza używając Nietzscheańskiej nomenklatury - Pieśnią na Tak i Amen. Podkreślając związek dramatu z dokonaniami Micińskiego i Słowackiego uznał, że jego podstawowym tematem jest wielkie pojednanie bohatera ze światem [58]. Dopiero w publikowanym w podziemnym „Nurcie" w roku 1944 szkicu pt. Wspomnienie i komentarz (zapewne pod wpływem przeżyć wojennych) Horzyca jednoznacznie stwierdził, że Czechowiczowi „śni się Polska"[59]. Wydaje się, że bliższy prawdy był w pierwszym z przywoływanych wyżej tekstów. Czasu jutrzennego wpisuje bowiem narodowe wątki w szerszą płaszczyznę przekonań autora, jest próbą poetyckiej syntezy, o której w Projekcie środy literackiej w Wilnie pisał:

Ogarnienie świata wraz z tym, co się kryje pod jego powierzchnią, nie jest możliwe ani dla indukcji, ani dla dedukcji. Natomiast jest możliwe w drodze syntezy. Synteza jest zawsze pewną fikcją, bowiem dla pełni obrazu pewne „puste" miejsca koncepcji wypełnia dowolnie. Zresztą to samo, i to w większym zazwyczaj stopniu, czyni każdy system filozoficzny, każdy światopogląd. Jeśli chodzi o syntezy poetyckie, są one o tyle pełniejsze, że nie wyrzekają się i owej nierzeczywistej rzeczywistości [60].

Cytowany już wcześniej Krzysztof Pleśniarowicz słusznie zauważył:

Personifikowane racje w dramatach Czechowicza służą zawsze ukazaniu problematyki egzystencjalnej. Jego bohaterowie, szukając zgody z sobą i innymi ludźmi, próbują rozwikłać nierozwiązywalną - według poety - antynomię „etycznego" i „estetycznego", sztuki i życia, sumienia i piękna. (...) Jego twórczość może być rozpatrywana jako nieustanna próba rozwiązania tego dylematu, poszukiwania syntezy, która nie byłaby jednak „drogą poślednią". Wynikało to zarówno z podkreślania poznawczej funkcji sztuki, która umożliwiała syntezę ogarniającą świat „wraz z tym, co się kryje pod jego powierzchnią", (...) jak i z rozumienia współczesności jako wielkiej syntezy (...)[61].

Znaków syntezy w *Czasu jutrzennego* jest bardzo wiele - od sugerowania fizycznego podobieństwa pomiędzy niemal wszystkimi (z wyjątkiem Marii) bohaterami sztuki (wszyscy są „mroczni a słomianowłosi")[62], posługiwanie się przez nich tymi samymi frazami, powielanie czynności (np. patrzenie w kryształ w scenie drugiej i piątej), po brzmiące w tle te same melodie i piosenki. Potwierdzeniem tej poetyckiej jedności jest ponadto owo „potrójne, poczwórne" widzenie Marii. Akcja wydarzeń wznosi się niejako na kolejne stopnie syntezy ukazując w finale „przebóstwienie" rzeczywistości. Co ciekawe w przestrzeni syntezy znajduje swoje miejsce

również śmierć, której zbawczy aspekt dostrzec można w ofierze Dobosza. Przełamanie katastrofizmu, jakie możemy dostrzec w *Czasu jutrzennego* jest warunkowane „wstąpieniem w mit", by użyć słów z poematu *hildur baldur i czas*. Mit w tym utworze związany jest nieodmiennie z twórczością literacką, Hildur, uśmiercony przez Baldura, właśnie dzięki „arkuszowi bielącemu się spod pięści" „wstępuje w mit". Literatura, która tworzy mity, nie tylko ma moc wskrzeszać, lecz również godzić to, co indywidualne, wewnętrzne z tym, co społeczne, ponadjednostkowe. Synteza w *Czasu jutrzennego* jest możliwa dzięki poecie, który tworząc słowa „tchnące prasłowiańskim borem" powołuje do życia przestrzenie, gdzie może dojść do pogodzenia jednostki i społeczeństwa, gdyż nie ma mitów indywidualnych, są one zawsze własnością pewnej zbiorowości. Odkrycie siebie na planie mitu prowadzi jednocześnie do pokonania lęku przed śmiercią i przemijaniem, bo w świecie mitu „zegarek nie chodzi", jak powiedziałby Wyższy. W poetyckim kształcie przekonanie to znalazło swój wyraz w wierszu synteza z tomu *nic więcej*:

złota kobieta mówi chwytając ptaka w garść
powstanie płomień ścianą a kiedy będzie marł
złączy się to co miałkie złączy się to co duże
ja sama wichrem uderzę w gasnący ziemi żużel
poznajcie wreszcie mali w rakietach wonnych świateł
prawdziwe jest co głoszę od trzystu tysięcy lat
między niebem i ziemią jedno jest tylko głowa
człowieczy kwiat [63]

„Głowa człowieczy kwiat" stanowi ośrodek tytułowej „syntezy" („jedno jest tylko") i to ów kwiat (ludzka myśl, piękno, może często kojarzona z kwiatem przez Czechowicza ofiara) jest celem istnienia świata, o czym przekonają się „mali" w momencie, gdy nastąpi kosmiczna katastrofa. Interesującym kontekstem dla tych słów może być fragment z Listu Św. Pawła do Efezjan, w którym pisząc o Chrystusie apostoł używa również symbolu „głowy" jako ośrodka syntezy „wszystkiego we wszystkich":

(…)20 którą okazał w Chrystusie, wzbudziwszy go z martwych i posadziwszy po prawicy swojej w niebie, 21 ponad wszelką zwierzchnością i władzą, i mocą, i panowaniem, wszelkim imieniem, które jest rozgłośne nie tylko w tym wieku, lecz także i przyszłym. 22 I „wszystko poddał pod jego nogi", a jego ustanowił głową (p.m.) nad całym kościołem, 23 który jest ciałem jego i pełnością tego, który się dopełnia przez wszystko we wszystkich (p.m.)[64].

Zdaniem biblijnych egzegetów święty Paweł przedstawia Chrystusa jako Głowę Kościoła i Głowę wszechświata mającą pierwszeństwo i jednoczącą w sobie wszystkie byty [65]. W wierszu Polski Chrystus z 1925 roku Czechowicz odkupicielem czyni bezimiennego człowieka, przypisując moc zbawienia ludzkiej naturze. W pochodzącym z tomu nic więcej utworze pt. sen, w poetyckim obrazie podmiot liryczny zastępuje na blachach ikony „porfirogenetę Chrystusa" i nakłada na siebie wizję śniącej głowy i „ziemi sennej". Zatem, podobnie jak w syntezie, przenosi na człowieka ową jednoczącą wszystko we wszystkich moc, prowadzącą do swoistej Czechowiczowskiej wersji

przebóstwienia ludzkiego istnienia, dzięki czemu jest możliwe pokonanie lub przynajmniej nadanie śmierci sensu poprzez umieszczenie jej na płaszczyźnie mitu. W *Czasu jutrzennego* obok poezji innym „człowieczym kwiatem" jest miłość - to z niej rodzi się ofiara pozwalająca na rozwinięcie sztandarów z napisem Non omnis moriar, to ona godzi dwoje małżonków i umożliwia Janowi poznanie prawdy. O poezji i miłości jako dwóch drogach ku przestrzeniom wyższych syntez mówi Maria, gdy odpowiada mężowi na lekko ironiczną uwagę dotyczącą jej zbyt poetyckiego sposobu wyrażania się w ostatniej scenie:

JAN: Naszym przyjacielem jest poeta. I łatwo to poznać po tym, co mówisz.

MARIA: Ale on jest z kościoła wojującego, on wybrał walkę tak, jak my wybraliśmy miłość[66].

Skojarzenie poezji i walki jest typowe dla wyobraźni Czechowicza. W cytowanym wyżej przemówieniu skierowanym do członków Związku Literatów w Lublinie 21 maja 1932 roku powiedział na zakończenie:

Jakiekolwiek idą czasy, muszą na zastać z orężem w dłoni. Z tarczą lub na tarczy[67].

O „poetyckim froncie" pisał także w szkicu z 1937 roku pod znaczącym tytułem *Walka o poezję...*, tam też pojawia się (wspomniany również w *Czasu jutrzennego* przez Porucznika) fakt noszenia przez żołnierzy w plecakach tomików poetyckich. W eseju tym wymienia jakie to książki nosili w tornistrach legioniści Piłsudskiego - były to „podręczniki balistyki wespół z Królem-Duchem i Irydionem"[68]. Byłby zatem Czechowicz spadkobiercą romantyków? Myślę, że tak i to nie tylko w nawiązywaniu do romantycznych ideałów łączących poezję z walką za ojczyznę. Podstawowe pokrewieństwo wynika z czegoś innego. Pojednanie Jana ze światem odbywa się poprzez doświadczenie „przodków obcowania", odkrywa on przestrzeń wspólną dla życia i śmierci, przestrzeń, w której odbywają się przecież kluczowe wydarzenia *Dziadów* Mickiewicza... W opublikowanym w 1934 roku w „Pamiętniku Literackim" artykule pt. *Ciągłość dziejów a „Monsalwat" Górskiego*, napisanym przez Andrzeja Rybickiego - niezwykle oryginalnego, dziś zupełnie niemal zapomnianego dramaturga - znaleźć możemy konkretyzację tej przestrzeni, w którą Jan wkracza wiedziony przez Marię w finale *Czasu jutrzennego*:

Możliwe jest aprioryczne, jednym błyskiem natchnienia zaimprowizowane, absolutnie pewne poznanie i przedstawienie poety przez badacza, o ile obaj, i badacz i twórca, są w pewien sposób duchowo łączni, pokrewni sobie. O ile z jednego wyszli źródła. O ile obaj są snami - i to snami jednego, tego samego stworu. (...) Dziwniej jeszcze nazywa się ów stwór: oto imię jego jest naród, a jego „serce jest jaskinią cudu Danielową". Naród czyni Górski żywem prawem i żywem sprawdzianem zarówno tworzenia, jak i badania; naród, widziany w przewspaniałej, nieludzkiej i nadludzkiej wizji - czy nie tej samej, której sięgał ... Jacek Malczewski?[69]

„Polskie pole na słupach światłości" Marii to właśnie ta „przewspaniała, nieludzka i nadludzka wizja" przywołana gdzieś z przestrzeni narodowych snów, którą Jan poznaje i odkrywając duchową łączność z tymi obrazami, przełamuje lęk przed tym, co jest poza „kręgiem ich ścieżek", jakie

wydeptali wokół domu. To, co wyróżnia Czechowicza na tle romantyków i neoromantyków to jednostkowość i kameralność. Kosmiczne ambicje Mickiewicza, Słowackiego czy Górskiego znajdują w *Czasu jutrzennego* swoją realizację w życiu rodziny, wielka wizja łącząca naród tu zostaje wykorzystana w celu odnalezienia płaszczyzny porozumienia dla dwojga ludzi. Stąd kojarzące się z romantycznym tyrteizmem „śnienie się Polski", o którym pisał Horzyca w 1944 roku, wydaje się być w odniesieniu do dramatu Czechowicza pewną przesadą. Bohaterowie tej jednoaktówki wkraczają bowiem w przestrzeń wyższych syntez, nie po to, aby zbawić naród, lecz odnaleźć siebie na wspólnej, egzystencjalnej płaszczyźnie, której częścią jest z pewnością ojczyzna ich przodków. O tym, że synteza ta sięga również w przyszłość, a także o swoistej „ciągłości dziejów" świadczy ofiara ich dziecka. Czechowicz przyjął inną niż romantycy optykę w stosunku do problematyki narodowej. W wierszu *polacy* z tomu nuta człowiecza podmiot liryczny odkrywa ojczyznę podczas wieczoru - nazywanego „formą syntez", a odkrycie to przynosi spokój „jakby nigdy przez falę nie stąpał skrzydlaty tanatos"[70]. W *Czasu jutrzenneg*o tradycja i kultura narodu jest płaszczyzną porozumienia jednostek, „Polska mu się śni" jako jeden z elementów „wyższej syntezy", niezwykle ważny, ale tylko jeden ze składników mitu. Obcowanie z przodkami daje nie tylko bowiem świadomość zakorzenienia, lecz przede wszystkim dowód na to, że śmierć nie jest ostateczna, że istnieje przestrzeń, gdzie „zegarek nie chodzi".

Przypisy:

[1] J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, [w:] tegoż, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s.380-381.

[2] J. Czechowicz, *Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak, Lublin 1972, s.26-27.

[3] J. Czechowicz, *O dysonansie i zielonym koniu*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca...*, op. cit., s.112.

[4] J. Czechowicz, *Projekt środy literackiej w Wilnie*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca...*, op. cit., s.85.

[5] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s.29.

[6] W. Natanson, *Z dziejów polskiej awangardy teatralnej. „Czasu jutrzennego"*, [w:] „Teatr" 1969, z.17, s.22.

[7] „Stąd utwory Czechowicza nie polegają na zdarzeniach i akcji, lecz na zderzeniu postaw; o dramatyczności decyduje spotkanie się przeciwstawnych racji i punktów widzenia." (T. Kłak, *Dwa teatry Józefa Czechowicza*, [w:] J. Czechowicz, *Utwory dramatyczne*, op. cit., s.17.)

[8] J. Degler, *Próby dramatyczne Czechowicza* [w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis", Nr 30,

Prace Literackie VI, 1964, s.48-67, M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918-1939*, Warszawa 1993, s.163.

[9] K. Pleśniarowicz, *op. cit.*, s.190.

[10] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s.312.

[11] T. Kłak, *Dwa teatry Józefa Czechowicza*, op. cit., s.10-11.

[12] G. Bachelard, *Dom od piwnicy po strych. Znaczenie schronienia*, przeł. M. Ochab, [w:] „Punkt" 1979, z.8, s.138.

[13] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.30.

[14] *Ibid.*, s.30.

[15] *Ibid.*, s.31. Podobnie do Jana zachowuje się Poeta z dramatu *Bez nieba*, który kręgiem nakreślonym na piasku odgradza się od tego, co przeszkadza mu w napisaniu wiersza.

[16] K. Pleśniarowicz, *op., cit.*, s.174.

[17] J. Czechowicz*, Czasu jutrzennego*, op. cit., s.30.

[18] Warto zauważyć, że określenie „papierowa korona" może również się kojarzyć z książką.

[19] *Ibid.*, s.31.

[20] Według *Słownika symboli* W. Kopalińskiego księżyc uchodził za pośrednika pomiędzy niezmiennym Kosmosem a zmiennym życiem ziemskim (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, wyd. 2, s.179, hasło „księżyc”).

[21] J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak, Lublin 1972, s.46.

[22] J. Czechowicz, *Czasu...*, op. cit., s.31.

[23] *Ibid.*, s.32.

[24] W. Horzyca, *Oberon i Tytania, czyli jak kostiumować bogów?*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L .Kuchtówna, Wrocław 1994, s.192-195.

[25] J. Degler, *Próby dramatyczne...*, op. cit., s.61.

[26] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.33.

[27] Zob.: J. Degler, *Próby dramatyczne...*, op. cit., s.56., T. Kłak, *Dwa teatry Józefa Czechowicza*, op. cit., s.15 oraz E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s.207.

[28] T. Kłak, *Dwa teatry...*, op. cit., s.15.

[29] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, wyd. 2, s.317, hasło „pies”.

[30] Zob. A. M. Kempiński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 339, hasło „pies”.

[31] J. Czechowicz, *Pytania i odpowiedzi*, [w:] tegoż, *Koń rydzy....*, op. cit., s.318-323.

[32] Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s.245-246.

[33] J. Czechowicz, *Maestoso*, [w:] tegoż, *Poezje...*, op. cit., s.306.

[34] Zdaniem T. Kłaka „Czechowicz barwę złota łączy zwykle z rzeczywistością wyższego rzędu". Być może właśnie dlatego Maria nazywa męża „księżycem złotym" w nim upatrując swojej drogi do transcendencji (T. Kłak, *Czechowicz - mity i magia*, Kraków 1973, s.162.)

[35] A. M. Kempiński, *op. cit.*, s.373, hasło „Sarameja".

[36] *Ibid.*, s.388, hasło „Stawr i Gawr".

[37] A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk, Warszawa 1980, s.151.

[38] M. Cymborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992, s.38.

[39] J. Czechowicz, *moje zaduszki*, [w:] tegoż, *Poezje...*, op. cit., s.223.

[40] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.36.
[41] *Ibid.*, s.36.

[42] *Ibid.*, s.38.

[43] *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, wyd. II zmienione, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s.9-10.

[44] Zob.: *Sylabizm*, praca zbiorowa pod red. Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej, Wrocław 1956, s.27-28.

[45] Cyt. za: *Średniowieczna...*, op. cit., s.9-10.

[46] Tadeusz Kłak powołując się na książkę H. Biegeleisena pt. *Lecznictwo ludu polskiego* zauważa, że w twórczości poetyckiej Czechowicza widoczne jest ludowe przekonanie o tym, że muzyka pozwala przeciwstawić się grożącej śmierci. Przykładem tego może być wiersz *w boju* z tomiku *nic więcej* z 1936 roku, bardzo bliski tematyką omawianej scenie *Czasu jutrzennego* (T. Kłak, *Czechowicz...*, s.214).

[47] Z. Kubiak, *op. cit.*, s.245-246.

[48] W. Kopaliński, *op. cit.*, s.358-359, hasło „rozdroże".

[49] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.41.

[50] W. Kopaliński, *op. cit.*, s.320, hasło „pies".

[51] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.41.

[52] *Ibid.*, s.42.

[53] *Ibid.*, s.42.

[54] *Ibid.*, s.42.

[55] J. Czechowicz, *Projekt środy literackiej w Wilnie*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, op. cit., s.88.

[56] K. Pleśniarowicz, *op. cit*., 175.

[57] Numer „Pionu", w którym ukazał się pierwodruk *Czasu jutrzennego*, był w całości poświęcony Piłsudskiemu.

[58] W. Horzyca, *Do jednoaktówek - komentarz*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s.120-123.

[59] W. Horzyca, *Wspomnienie i komentarz*, [w:] tegoż, *O dramacie*, wstępem poprzedził J. Iwaszkiewicz, wyboru dokonali L. Kuchtówna, K. Puzyna, Warszawa 1969, s.245.

[60] J. Czechowicz*, Projekt...*, s.87-88.

[61] K. Pleśniarowicz, *op. cit.*, s.191

[62] „Jasnowłosym" i „o pszenicznych włosach" Czechowicz nazywa również Hildura - tytułowego bohatera poematu *hildur baldur i czas* z tomu *nic więcej* z 1936 roku.

[63] J. Czechowicz, *synteza*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s.183.

[64] Ef 1,21-23, [cyt. za:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: S. Styś, W. Lohn, wyd. III popr., Kraków 1962, *Nowy Testament*, s.325.

[65] *Słownik teologii biblijnej*, dzieło zbiorowe, red. nacz. X. Leon-Dufour, tłum. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań 1994, s.282-283.

[66] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, op. cit., s.42.

[67] J. Czechowicz, *Przemówienie...*, op. cit., s.27.

[68] J. Czechowicz, *Walka o poezję*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, op. cit., s.107.

[69] A. Rybicki, *Ciągłość dziejów a „Monsalwat" Górskiego*, [w:] „Pamiętnik Literacki", 1934, s.103.

[70] J. Czechowicz, *polacy*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s.221-222.