

Czechowicz w płaszczu Konrada

Tytuł szkicu może zaskakiwać. Józef Czechowicz ze swoim liryzmem wydaje się bowiem na pierwszy rzut oka bardzo odległy od wieszczych wzlotów, dodatkowo jego twórczość dramatyczna, która posłużyła Wilamowi Horzycy jako uzasadnienie dla „namaszczenia” lubelskiego poety na kontynuatora myśli i dzieła romantyków pozostawała i nadal pozostaje w cieniu poetyckich dokonań autora *nuty człowieczej*. Ponadto Czechowicz-dramaturg zostawił po sobie zaledwie kilka jednoaktówek, scenariuszy słuchowisk radiowych i młodzieńczy przekład pierwszego aktu dramatu Aleksandra Błoka pt. *Pieśń losu*. Nie licząc realizacji radiowych na scenie zaprezentowano jedynie dwie spośród tych krótkich sztuk[1] - *Czasu jutrzennego* i *Niegodzien i godni*.

Po pobieżnej i powierzchownej lekturze tych utworów trudno dostrzec w nich odpowiedni materiał, by skroić z niego „płaszcz Konrada”. Dlatego muszą dziwić słowa Wilama Horzycy, który w komentarzu do pierwszej inscenizacji *Czasu jutrzennego* umieszcza ten utwór „na tej linii, którą wolno uważać za polską linią dramatu” - wiodącej, jak pisał w szkicu pt. *Rodowód teatru polskiego* w 1938 roku, od średniowiecznych misterii przez *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, dramaty romantyków po ich młodopolskich spadkobierców. Linia ta urywająca się na Tadeuszu Micińskim i Janie Kasprowiczu zostaje wreszcie przedłużona, a długo wyczekiwany przykładem jej ciągłości poza rok 1918 ma być właśnie skromna jednoaktówka Czechowicza. W 1927 roku Horzyca pisał bowiem, że powstanie sceny „opartej na wielkim polskim dramacie i na formach teatralnych z niego wydedukowanych (...) wywarłoby ożywczy wpływ na dramat polski, który, kto wie, czy nie doczekałby się trzeciego pokolenia wielkiej polskiej tragedii”[2].

Wydaje się, że autor *Dziejów Konrada* nie tylko czekał na to „trzecie pokolenie”, starał się również wykreować niektórych autorów, którzy w jakimś stopniu nawiązywali do owej linii. Gdy obejmował w grudniu 1931 roku dyrekcję lwowskich teatrów w wywiadzie z Tymonem Terleckim wyznał, że chciałby „specjalnie (...) uwzględnić sztukę lokalną w dwu przedstawicielach: Grabińskim i Rybickim”[3].

[1] Prapremiera *Czasu jutrzennego* miała miejsce w 1939 roku w warszawskim Teatrze Nowym w ramach Wieczoru jednoaktówek w inscenizacji Wilama Horzycy i reżyserii Aleksandra Zelwerowicza, a po raz drugi sztuka ta trafiła na scenę w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy w 1970 roku w reżyserii Kazimierza Brauna. Z kolei ostatni z napisanych przez Czechowicza dramatów - *Niegodzien i godni* wystawił w 1945 roku Tadeusz Kantor w krakowskim Teatrze Akademickim w Rotundzie.

[2] W. Horzyca, *Zagadnienie teatru polskiego*, [w:] tegoż, *Polski teatr monumentalny, wybór i opracowanie* L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s.164.

[3] *Rozmowy z Wilamem Horzycą*, zebrała i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1992, s.14.

Zastanawiać musi fakt, że spośród stosunkowo szerokiego grona dramaturgów związanych ze środowiskiem lwowskim wymienił właśnie znakomitego nowelistę, a jednocześnie autora niezbyt udanych dramatów „zaduszkowych” oraz nazywanego często poetą Andrzeja Rybickiego (choć nie opublikował żadnego tomu poezji) - twórcę posługującego się w swych sztukach niezwykłą, nieco dziwaczną symboliką. Poza twórczością literacką Rybicki interesował się żywo myślą neoromantyczną, o czym świadczy jego rozprawa pt. *Ciągłość dziejów a „Monsalwat”* Górskiego publikowana na łamach „Pamiętnika Literackiego”. Ostatecznie Horzycy udało się doprowadzić do realizacji tylko jeden dramat Rybickiego - *Tak było i będzie (Sąd)* w 1932 roku, rangę tej premiery podnosił dodatkowo fakt, że Wanda Siemaszkowa wybrała ją na swój jubileusz. Nawet jeśli nie jest to niepodważalne świadectwo prób „lansowania” tego rodzaju twórczości dramatycznej, to świadczy z całą pewnością o kierunku poszukiwań przez Horzycę następców Mickiewicza, Wyspiańskiego i Micińskiego.

Ostatecznie ujrzał tego następcę w Józefie Czechowiczu. Warto się zastanowić, na ile *Czasu jutrzennego* i pozostałe teksty dramatyczne lubelskiego poety rzeczywiście kontynuują ową „linię”, co łączy je z romantyczną i młodopolską tradycją i czy, być może, wyróżnienie ich przez Horzycę nie wynika z jednej strony z dramaturgicznego ubóstwa końca lat 30-tych, a z drugiej ze względów pozaliterackich - Czechowicza łączyły bowiem z krytykiem poza długoletnią przyjaźnią, także przynależność do tego samego środowiska politycznego związanego z obozem sanacji.

Pomimo iż z dramaturgicznego dorobku Czechowicza zachowało się zaledwie dziewięć krótkich tekstów (z czego jeden - scenariusz słuchowiska *Duch zamku Kenterwill* oparty został na noweli Oscara Wilde'a) to można wśród nich wyróżnić dość łatwo dające się wyodrębnić grupy. Pierwsza z nich to dramaty publikowane w 1937 roku na łamach „Pionu” - wspomniane już *Czasu jutrzennego*, *Jasne miecze* i *Obraz*, w których mamy do czynienia z wyraźną indywidualizacją postaci przy jednoczesnym wykorzystywaniu melodramatycznych schematów. Drugą można w pewnym przybliżeniu określić jako moralitety - *Bez nieba*, *Waga i cień* oraz nazwana już przez samego autora w podtytule moralitetem sztuka *Niegodzien i godni* - stanowią bowiem świadectwo ewolucji dramaturgii Czechowicza w stronę tej średniowiecznej formy teatralnej z jej dyskursywną poetyką i umownością bohaterów. Co ciekawe przemianie tej towarzyszy coraz częstsze korzystanie przez autora *nuty człowieczej* z komizmu, przede wszystkim językowego, obecnego również w pozostałych dwóch tekstach o komediowym charakterze - scenariuszu słuchowiska pt. *Kwadrans poetycki* oraz humoresce *Szczęście w nieszczęściu*. W tej ewolucji daje się również dostrzec jeszcze jedno - wydaje się bowiem, że Czechowicz stopniowo uwalnia się spod wpływu liryki i odnajduje swój własny dramaturgiczny język oddalając się tym samym od „polskiej linii dramatu”, na której umieścił go Horzyca.

Powiązania pomiędzy dramatem romantycznym (czy raczej jego lekturą zaproponowaną przez autora *Dziejów Konrada*) a jednoaktówkami lubelskiego poety najlepiej widać zatem w pierwszych dramatach - przede wszystkim w *Czasu jutrzennego*, które momentami robi wrażenie, jakby było pisane „pod Horzycę”. Nie oznacza to wszak, że ta jednoaktówka może stanowić materiał dla teatru

monumentalnego. Czechowicz w twórczy bowiem sposób wykorzystał teoretyczne postulaty redaktora naczelnego „Drogi” szukając zrębów swej własnej koncepcji dramaturgicznej. Trzeba tu też dodać, że bliższe lirycznemu talentowi autora *nuty człowieczej* były kameralne, pełne poezji lub subtelnego humoru słuchowiska radiowe niż wielkie widowiska. Ów liryczny rodowód swej twórczości dramatycznej podkreślał zresztą Czechowicz, gdy odpowiadając na „trzy zastrzeżenia” Jerzego Baniewskiego (Jerzego Putramenta), dotyczące programowego artykułu *O dysonansie i zielonym koniu* opublikowanego na łamach „Apelu” w 1937 roku, stwierdził, że „swoje jednoaktowe dramaty uważam za adekwatne do liryki”[4]. Istotą podobieństwa pomiędzy pierwszymi sztukami lubelskiego poety a koncepcjami Horzycy jest bowiem wizyjność - odwoływanie się w teatrze do wyobraźni odbiorców oraz konstruowanie dramatów na zasadzie sumowania poetyckich obrazów. Gdyż jak zauważyła Lidia Kuchtówna (posługując się rozróżnieniem dwu sprzecznych wizji teatru, jakie da się zdaniem Zbigniewa Raszewskiego wyczytać z *Lekcji XVI* Mickiewicza): o ile Schiller wybrał „cyrk Olimpijski, dynamizm, widowisko i tłumy”, to „Horzyca zaakceptował model teatru aseczy i wyobraźni nakreślony we fragmencie o słowiańskim bazarzu”[5].

Czasu jutrzennego stanowi zatem ciąg poetyckich wizji mających ukazać przemianę postawy głównego bohatera - Jana, który za wszelką cenę chce ocalić własną wolność i niezależność przed „bliźnimi” i resztą świata. Buduje zatem wspólnie z żoną Marią swój dom - warowny „kościół”, który wkrótce ma być wzmocniony nadejściem długo oczekiwanego potomka. „Poza kręgiem tego domu zaczyna się dla mnie pustynia, ugór udreki” „dno rozpaczy”[6] - mówi Jan. Gardzi zatem wszystkim tym, co jego bezpośrednio nie dotyczy. Żyje życiem „drobnoustroju”, by użyć określenia Horzycy ze szkicu *Szukając wielkości* (publikowanego *nota bene* na łamach „Pionu” podobnie jak *Czasu jutrzennego* w 1937 roku), który „dzieli świat przez siebie, nie siebie przez świat, i dlatego nienawistne mu jest wszystko, w czym siebie odnaleźć nie może”[7]. Rozpoczyna się jednak noc wtajemniczeń - na scenie pojawiają się dziwne stwory - Wyższy i Niższy, które z magicznej kuli i „muzycznego dołka” odczytują przyszłość owego „kościola” budowanego z takim mozolem przez Jana. Katastroficzna wizja Niższego zapowiada nadciągającą wojnę - rzucona przez gotyckiego anioła ognista katedra uderza w kościół - wieże (Maria i Jan) się chwieją, a nawa - dziecko rozsypuje się w gruzy. Niebacznie wymówione przez Wyższego imię kobiety wywołuje na scenę Cienie obojga małżonków - uduchowioną „unoszącą się nad ziemią” Marię i „bardziej ziemskiego” Jana.

[4] J. Czechowicz, *Trzy odpowiedzi*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. Tadeusz Kłak, Lublin 1972, s.296.

[5] Lidia Kuchtówna, *Wstęp*, [do:] W. Horzyca, *Polski teatr...*, s.16.

[6] J. Czechowicz, *Czasu jutrzennego*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s.31-32.

[7] W. Horzyca, *Szukając wielkości*, „Pion” 1937, nr 2.

Pomimo iż oboje słyszeli zapowiedź katastrofy Cień Jana nadal tkwi w swej mizantropii, choć widzi, że żona - „pływaczka wśród gwiazd” oddala się od niego. Nic zatem jeszcze się nie stało – w nadmysłowej rzeczywistości Jan nie zmienia swej postawy wobec świata, nawet śmierć swego dziecka komentuje zimno - „wszystkich to czeka”. Prawdziwa przemiana wymaga bowiem ofiary i ta się dokonuje w scenie czwartej - „czasu jutrzennego”, towarzyszy jej bowiem „przedbrzaskowa gra na niebie”[8]. W scenie tej pojawia się oddział żołnierzy, w którym obok „przyziemnego” Kapitana jest także Porucznik-poeta i chłopiec - Dobosz. Trwa wojna przepowiedziana wcześniej przez Wyższego i Niższego, nadlatuje samolot, chłopiec ginie ugodzony czterema kulami, a zgromadzeni wokół niego żołnierze formują (jak informują didaskalia) „gromadkę, znaną nam z malarstwa; temat: zdjęcie z krzyża”. W scenie piątej i ostatniej akcja wraca do sytuacji znanej z początku jednoaktówki. Maria i Jan budzą się. Kobieta „śniąc dotknęła czegoś dającego otuchę, czegoś rodzimego bardzo”, czuje się, „jakby obcowiała z ojcami i dziadami”, którzy „ją uweselili”. Jej mąż tkwi jednak nadal w swej niechęci do świata, kpi z jej kontaktów z przodkami, które przywiodły mu na myśl „malowidło bardzo kiepskie, na którym figurują w patetycznych pozach wszyscy nasi święci narodowi i wodzowie, i wieszcz, i męczennicy”. Maria tej „odpustowej” interpretacji obcowania z ojcami przeciwstawia inną, uwznioślającą rodzinną ziemię i krajobraz wizję:

Na piramidalnych słupach światłości w chmurze zapachów unosi się pole, zwykle polskie pole. Trochę kłosów, trochę okrytych kurzem bylic. Koniczynę widzę. I to nasi ojcowie, tak mili sercu[9].

Zaraz potem wygłasza ona długi monolog, w którym wspominając przyjaciela-poetę (zapewne Porucznika z poprzedniej sceny) dokonuje jednocześnie mitologizacji ojczyzny - patrzy na nią jednak nie przez pryzmat patosu oficjalnych akademii, lecz przywołując świat dziecięcej i ludowej wyobraźni:

[8] Tytuł dramatu można skojarzyć z ofiarą Chrystusa, gdyż, jak zauważył Janusz Degler w szkicu *Próby dramatyczne Czechowicza* („Acta Universitatis Wratislaviensis”, Nr 30, Prace Literackie VI, 1964, s.48-67), jest on 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*). Tekst ten jest znany przede wszystkim dlatego, że stanowi najstarszy polski wiersz sylabiczny. W średniowiecznym utworze słowa „czasu jutrzennego” oznaczają moment pojmania Chrystusa po całonocnej modlitwie w Ogrójcu:

Jezus Chrystus, Bog Człowiek, mądrość Oćca swego,
Po czwartkowej wieczery czasu jutrzennego,
Gdy się modlił w Ogródzie Oćcu Bogu swemu,
Zdradzon, jęt i wydan jest ludu żydowskiemu.

(wg *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, wyd. II zmienione, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s.9-10.)

[9] J. Czechowicz, *Czasu...*, s.42.

Kochał noc - mówi Maria o przyjacielu - 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. Z podziemi, jeśli ktoś umie wykopać odpowiedni dołek, słyhać, jak tam grają...(...)

On nie mówi świt, jak my, tylko czasu jutrzennego. On nie mówi drut radia, tylko promyczek radia...[10].

W tej „ludowej” fantastyce odnajduje swoje wspomnienia również jej mąż - przypomina sobie ów dołek i nagle zostaje niczym św. Paweł w drodze do Damaszku oślepiiony światłem słońca, nie otwierając oczu, gotowy jest wysłuchać opowieści Marii o wizji, która stanowi swego rodzaju syntezę całej sztuki. Oto żona widzi pluton żołnierzy niosący na marach dziecko ubrane w za duży płaszcz i hełm, a wokół oddziału „w tańcu i podskokach” płaczą cienie wyglądające jak Wyższy i Niższy. Za nimi idzie „wojsko pancerne” z wielkimi chorągwiami, na czele którego podąża Fortynbras - podobny do Cienia Jana ze sceny trzeciej, za nim niosą sztandar z napisem *Non omnis moriar* i zarysem kościoła z dwiema wieżami. W tym żałobnym pochodzie trumna okryta sztandarem odmienia się w „polskie pole na łupach światłości”. Wizja ta sprawia, że Jan porzuca ostatecznie swą postawę - pyta nieśmiało żony „może za naszym domem jest coś więcej niż dno rozpaczy?”. Poznanie, jakie stało się udziałem bohatera *Czasu jutrzennego*, wydaje się być tożsame z tym, o którym pisał Horzyca w szkicu *Między dawnymi a przyszłymi laty* w książce pt. *Dzieje Konrada*:

Kto więc chce unieśmiertelnić przeżyta przez siebie konkretność, ten poprzez zmienność zjawisk musi dojrzeć pozafizyczną prawdę świata, musi odczuć życie jako manifestację i przejaw bożej obecności, a w nadzmysłowym znaleźć klucz do dotykaności i zmysłowości istnienia, bez tego bowiem poznania świadomość ludzka na wieki zamknąć się musi w złudzie „koła życia”[11].

Widać zatem, że w warstwie ideologicznej Czechowicz w wielu miejscach zgadza się z Horzycą. Przypomnijmy, że o przynależności do „polskiej linii dramatu” miało decydować przede wszystkim to, by dramat sięgał „do pokładów zbiorowych przeżyć społeczeństwa, do powszechnego doświadczenia dziejowego, do tych wreszcie zasobów prężności tragicznej, które wytworzyła w duszy polskiej półtorawieczna walka całego narodu o swój byt fizyczny i duchowy”[12]. „Zbiorowa pamięć” to w *Czasu jutrzennego* idea ofiary, obecna w polskim losie od pokoleń. U Czechowicza jej spełnienie nie dotyczy jednak losu narodu, a rodziny - czy nawet jednego jej członka - Jana. Lubelski poeta sprowadza zatem romantyczny wątek z mesjańskich wyżyn w kameralne wnętrze „nowoczesnego domu miejskiego”, jak opisuje w didaskaliach miejsce akcji jednoaktówki.

[10] Ibid., s.42.

[11] W. Horzyca, *Między dawnymi a przyszłymi laty*, [w:] tegoż, *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930, s.105

[12] W. Horzyca, *Zagadnienie teatru...*, s.161.

Kolejną cechą wyróżniającą polski dramat miała być wizyjność wynikająca zdaniem Horzycy między innymi z faktu, że dzieła te powstawały „niezależnie od istniejącej sceny, a nawet na przekór jej, poruszając się na nierzeczywistej, wymarzonej scenie poetyckiej wyobraźni”[13]. Dopiero Stanisław Wyspiański z tego wizyjnego dramatu miał wyprowadzić właściwy mu wizyjny (Horzyca często dodawał jeszcze przymiotnik „monumentalny”) kształt sceniczny - „nie sprzeniewierzający się wizji poetyckiej, ale wywodzący się z niej i będący samemu tworem wizyjnym, snem scenicznym, w którym nawet sprawy najbardziej dotykane obowiązuje logika snu”[14]. Słowo miało w tym teatrze uprzywilejowane, choć pierwsze wśród równych, miejsce - jak pisał Stefan Kawyn - „element literacki nie zatracą swego znaczenia na rzecz całości dzieła teatralnego”[15]. Zbigniew Osiński dostrzega z kolei, że „było to słowo - akt woli, odwołujące się bezpośrednio do koncepcji Logosu - Słowa boskiego” i jako takie nabierało „mocy integratora”, przy jednoczesnym „współistnieniu i krzyżowaniu z pozasłownymi elementami”[16]. Plastyka sceniczna, muzyka, światło stosowana miała być „gwoździem pogłębienia wizyjności, jak zresztą wszystko inne, co znalazło się w tyglu sceny, by przemienić w obiekt snu”[17], gdyż „ze snów zbiorowości wynurza się teatr i snem zbiorowym do niej powraca”[18].

Zerwanie z racjonalnością Horzycy motywuje koniecznością dotarcia do „nowej rzeczywistości” przekraczającej „granice ziemskiej doczesności i zmysłowości”, co uznaje zresztą za jedno z najważniejszych zadań stojących przed sztuką współczesną, o czym pisze we wspomnianym już szkicu *Między dawnymi a przyszłymi laty*:

Objawić więc rzeczywistość w jej prawdzie bytowej, w jej metafizycznych wymiarach, w takiej jej konkretności, niesfalszowanej powszedniością pamięci i martwością wspomnienia, w jakiej wytacza się ona z „ogromnej Boga piersi”, to cel, zadanie i dążenie sztuki dzisiejszej. W mistycznej jego rzeczywistości odsłonić świat, przychwycić stworzenie na gorącym uczynku podnoszenia z niebytu, ukazać istnienie jako żywioł gorący jeszcze tchnieniem bożem, a nie zracjonalizowanego trupa, słowem, sięgnąć tam, gdzie rozum nie sięga - taki jest program artystyczny dni dzisiejszych, dla którego wykonania trzeba by stworzyć nowy, „metaforyczny” aparat środków i techniki. Dlatego uległy zawieszeniu wszystkie zasady podobieństwa i prawdopodobieństwa, wszystkie prawa składni i logiki, rozumu i gramatyki, bo tam, gdzie się chce wypowiedzieć to, co jest ponad rozum ludzki, samą żywą istotą świata, tam uciec się trzeba do nierozumnych i alogicznych narzędzi ekspresji[19].

[13] W. Horzyca, *Rodowód teatru polskiego* [w:] tegoż, *Polski teatr...*, s. 79.

[14] W. Horzyca, „Teatr ogromny”, [w:] tegoż, *Polski teatr...*, s.181.

[15] S. Kawyn, *Teatr Horzycy we Lwowie*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 7.

[16] Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972, s.110.

[17] W. Horzyca, „Teatr ogromny”, s.182.

[18] *Ibid.*, s.176.

[19] W. Horzyca, *Między dawnymi...*, s.105-106.

Zerwanie z racjonalnością nie oznacza jednak całkowitego odejścia od realizmu - „ani czysty liturgizm, ani „nagi” realizm nie czynią teatru”, gdyż „teatr to liturgizm i realizm jednocześnie” - pisał w szkicu poświęconym Schillerowi. Jak zauważa Lidia Kuchtówna „znamienne dla Horzycy jest umiłowanie realistycznego szczegółu”, a „wynikało to ze sprawy w teatrze bardzo istotnej: umiejętności połączenia pierwiastka sakralnego z rzeczywistością, wizjonerstwa z konkretem”[20].

Czasu jutrzennego Czechowicza wydaje się w części ten program realizować, zresztą sposób, w jaki lubelski poeta myślał o teatrze wydaje się być bardzo bliski ideom Horzycy, co potwierdza jedyny „teatralny” szkic autora *nuty człowieczej* pt. *Czekając na autobus* z 1939 roku. Rozpoczyna się ów szkic od nakreślenia poetyckiego obrazu miejskiego zaułka - „szkicowej dekoracji ledwo przeczuwanej sceny dramatycznej”, z której można wyprowadzić „na jaw dzieje, postacie, loty, upadki”[21]. Zatem to realistyczny konkret jest punktem wyjścia do tworzenia widowiska, w którym nie warsztat, „przysposobienie teatralne”, a poezja, „Literatura” odgrywać ma najważniejszą rolę. Podzielał więc Czechowicz charakterystyczną dla Horzycy pogardę dla nadmiaru znajomości kulis, który według niego rodził „komedię (przeważnie płaską), farsę (oczywiście aktualną), a w najlepszym razie melodramat”[22]. Za kluczowy warunek stworzenia dzieła mogącego wstrząsnąć widzom uznaje autor *Czasu jutrzennego* „wołę wielkości” (w podobnym duchu wypowiadał się Wilam Horzyca w szkicu *Szukając wielkości* opublikowanym w 1937 roku na łamach „Pionu”), która cechowała Słowackiego i Wyspiańskiego nie oglądających się na tzw. trudności techniczne i warszawskie recenzje teatralne. Czechowicz kończy ten szkic, jak nieco autoironicznie zauważa, słowami „nabrzmiwającymi gniewem i retoryką”:

Poezjo, która jesteś tyranem, zmuś, bo możesz!

Poezjo, w teatrze naszych dni jesteś niemową naszych czasów. Przemów![23]

W *Czasu jutrzennego* rzeczywiście dominuje żywioł poezji, która ma mówić o ważnych sprawach - w ciągu wizyjnych scen sztuka ta ukazuje bowiem odkrycie przez Jana zakorzenienia w świecie „przodków” oraz (co dla Czechowicza było chyba najistotniejsze) istnienia przestrzeni, gdzie „zegarek nie chodzi”. W pisanych pod koniec lat 30. próbach dramatycznych autor *nuty człowieczej* zdaje się bowiem przede wszystkim szukać odpowiedzi na nurtujące go przez całe niemal życie obsesje związane ze śmiercią i przemianami. Prometejski, buntowniczy wobec Boga i świata nadprzyrodzonego ton, jaki daje się dostrzec na przykład w tomiku *dzień jak co dzień* z roku 1930 ustępuje ostrożnemu stawianiu pytań, swego rodzaju „sondowaniu” przy pomocy przeczuć, czy coś po tamtej stronie istnieje. Warto się bliżej przyjrzeć tej przemianie. I tak w wierszu legenda ze wspomnianego tomiku *dzień jak co dzień* tak oto podmiot liryczny „wadzi” z „bogiem dalekim”:

[20] L. Kuchtówna, *Styl teatralny Wilama Horzycy*, [w:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*. Poznań 1970 r., red. Z. Osiński, s.39.

[21] J. Czechowicz, *Czekając na autobus*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, s.122.

[22] Ibid., s.123.

[23] Ibid., s.124.

*szuka oko bystre
znalazłeś wstrzymałem oddech
wznoszą się ręce przeczyste
czekają kiedy się poddam
o daleki
słyszysz te wiersze
o daleki
nie będę twoim świerszczem*[24]

Te same „świerszcze” pojawiają się również w lirycznym fragmencie pochodzącym z jednoaktówki *Jasne miecze*, tu jednak „bóg daleki” zmienia się, co prawda, także w dalekie, ale rajskie bramy i tęczę:

*- odwróceni od niebieskich bram,
nie chcący śpiewać - jako boże świerszcze,
- rąbek prawdy ukażemy wam:
będziecie cierpieć - i nie tak jeszcze!
- odwróceni od niebieskich wrót -
spoglądajcie też w zwierciadła przeczuc:
tylko dla was istnieje ten głód
miłowania i błyszczących mieczów...
- urzeczeni! Niechże was paprocią
kto przeżegna! I nadejdzie kres!
Popłyniecie na czarną toń łodzią
zostawiając długie smugi łez...
Może w łodzi zaśpiewacie nam
i niebiosom jako boże świerszcze...
Ach, do tęczy i do rajskich bram
jak daleko - jak daleko jeszcze? - [25]*

Ten poszukiwany nadprzyrodzony ład świata ma jednak przede wszystkim chronić przed śmiercią. „polskie pole na słupach światłości” jest dla Czechowicza odbłaskiem Pól Elizejskich i mniej go obchodzi narodowy, wspólnotowy wymiar tej wizji. W wierszu *polacy* z tomu *nuta człowieka* z 1939 roku odkrycie ojczyzny przynosi przede wszystkim spokój „jakby nigdy przez falę nie stąpał skrzydlaty tanatos”[26].

[24] J. Czechowicz, *legenda*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1997, s.90-91.

[25] J. Czechowicz, *Jasne miecze*, [w:] tegoż, *Utwory...*, s.59-60.

[26] J. Czechowicz, *polacy*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s.221.

Odkrycie Jana z *Czasu jutrzennego* ma zatem egzystencjalny, a nie społeczno-patriotyczny charakter. Tymczasem po premierze jednoaktówki recenzenci ganili lub chwalili (w zależności od polityczno-ideologicznych sympatii) patriotyczną wymowę spektaklu. Winnym takiego rozminięcia się intencji autora z recepcją widowni był kontekst, jaki towarzyszył tej sztuce od początku, a kontekst ten tworzył przede wszystkim Horzyca, który starał się jeszcze coś „dopisać” do tego tekstu, zresztą od swego pierwodruku mocno uwikłanego w „dzieje Konrada”.

Czasu jutrzennego ukazało się bowiem w 19 numerze „Pionu” w 1937 roku[27], który niemal w całości był poświęcony kolejnej rocznicy śmierci Józefa Piłsudskiego. Poza tym trudno uznać za przypadek, że tuż obok jednoaktówki na sąsiedniej stronie umieszczony został artykuł Wilama Horzycy pt. *Słowacki Piłsudskiego*, w którym Marszałek został postawiony w rzędzie kolejnych wcieleń Króla-Ducha oraz znalazło się takie oto zdanie: „Czymkolwiek jednak był Konrad, on, Piłsudski, był jego najwyższym i najpełniejszym wcieleniem”[28]. Kolejne tego rodzaju „przypadki” zamieniające płaszcz Konrada na szarą kurtkę Komendanta miały miejsce podczas scenicznej realizacji sztuki. Horzyca ubrał bowiem żołnierzy występujących scenie czwartej w mundury Legionistów Piłsudskiego, a ponadto obsadził w roli Jana Tadeusza Białoszczyńskiego - pamiętnego Konrada ze swego lwowskiego *Wyzwolenia* z 1935 roku. Taki kontekst w chwili, gdy rząd przygotowywał się do wojny i prowadził jednocześnie akcję propagandową na rzecz dobrojenia armii i pobudzenia nastrojów patriotycznych, musiał wzbudzić wśród nieprzychylnych sanacji krytyków głęboką niechęć - Stanisław Piętak wspominał na przykład, że Antoni Słonimski już w trakcie premiery zaczął na głos urągać sztuce[29].

Poza tymi zamazującymi właściwe przesłanie zabiegami Horzyca zrobił jednak wiele, by spopularyzować i pogłębić interpretację *Czasu jutrzennego*. Poświęcił bowiem temu dramacikowi dwa szkice - pierwszy stanowi fragment komentarza załączonego do programu *Wieczoru jednoaktówek*, w ramach którego można było zobaczyć w kolejności: *Miłość-czystą u kąpieli morskich* Cypriana Norwida, *Odwiedziny o zmroku* Tadeusza Rittnera i właśnie *Czasu jutrzennego*. W artykule tym inscenizator nazwał sztukę Czechowicza Nietzscheańskim określeniem „*Pieśń na tak i na Amen*” i starał się podkreślić jej pokrewieństwo z dziełami Micińskiego, Słowackiego, a nawet Mickiewicza, gdyż, jak zauważa zaraz na wstępie, „zarówno bowiem przez swoją treść ideową, jak i wizyjność swej formy artystycznej utwór ten umieszcza siebie na tej linii, którą wolno uważać za polską linię dramatu”[30].

[27] Warto tu zaznaczyć, że w 1937 roku Józef Czechowicz pełnił funkcję redaktora „Pionu”, a Wilam Horzyca był wydawcą tego czasopisma.

[28] W. Horzyca, *Słowacki Piłsudskiego*, „Pion” 1937, nr 19.

[29] S. Piętak, *Józef Czechowicz - człowiek i poeta*, [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s.41.

[30] W. Horzyca, *Do jednoaktówek - komentarz*, [w:] tegoż, *Polski teatr...*, s.120.

Zdaniem inscenizatora struktura jednoaktówki stanowi rozwinięcie założeń konstrukcyjnych widocznych w dramatach Tadeusza Micińskiego, w których „poszczególne scenki były traktowane jak odrębna całość i umieszczane w pewnym łańdzu obok siebie, a dopiero zsumowanie ich w wyobraźni widza rysowało architekturę dzieła”[31]. Z kolei brak wyraźnego związku anegdotycznego pomiędzy poszczególnymi scenami i łączenie je tylko dzięki jedności ideowej i artystycznej przypomina Horzycy *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, a kończące każdą scenę słowa „zaczyna się” brzmi jak Mickiewiczowskie „druga świeca zgasła”. Również postać Jana (chyba wbrew intencjom autora) przedstawia jako „bojownika niezłomnego, Fortynbrasa snów”. Obok tych romantycznych i młodopolskich wpływów inscenizator zauważa również związek sztuki z „dążeniami nowej poezji” - „zarówno w dialogu, jak i w traktowaniu obrazów wizyjnych”, które są jego zdaniem traktowane przez Czechowicza z podobną konkretnością jak przez surrealistów.

Drugi szkic ukazał się po pięciu latach od premiery w podziemnym czasopiśmie „Nurt” w 1944 roku i dają się w nim zauważyć znaczące przesunięcia w interpretacji jednoaktówki. Zdaniem Horzycy wojna i tragiczna śmierć poety uzmysłowiła, że było w tym utworze coś proroczego i że „nie wszystko tak się w nim składało bez ładu i sensu”, krytyk zauważa jednak tym razem, że osią wewnętrzną *Czasu jutrzeźnego* jest idea ofiary, a poecie przede wszystkim „śni się Polska” [32] - znów na interpretację utworu wpłynął kontekst - tym razem wojna.

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na jedno pytanie - co na to sam Czechowicz? Czy lubelski poeta dobrze czuł się w „płaszczu Konrada”? Jakie są jego rzeczywiste związki z romantykami i ich młodopolskimi spadkobiercami? W artykule *O dysonansie i zielonym koniu* wyraźnie deklaruje: „wierzę w wyższość sztuki romantycznej”, choć rozumiał ją w sposób ponadczasowy - jako twórczość opartą na „zasadzie stwarzania elementów, pomnażania świata drogą fantazjotwórstwa”[33]. Jego debiut książkowy stanowi wydana w „Bibliotece Słuchaczy Wyższego Kursu Nauczycielskiego w Lublinie” w 1925 roku rozprawa poświęcona *Liliom* Adama Mickiewicza - wychodząc od zawartych tam konstatacji Krzysztof Pleśniarowicz opisał w niezwykle interesujący sposób jak „dramatyzacja ballady w twórczości poetyckiej Czechowicza nieoczekiwanie zaowocowała „balladyzacją” jego dramatów”, czyli „o ile dramatyzacja ballady oznaczała zdynamizowanie, dialogizację struktury, o tyle balladyzacja dramatu na odwrót - zadecydowała o ustytucznieniu i jednopodmiotowości subiektywnego lub epickiego przekazu”[34]. Ponadto najważniejszy temat *Czasu jutrzeźnego* - pojednanie głównego bohatera ze światem poprzez doświadczenie swego rodzaju „przodków obcowania” przywodzi na myśl *Dziady*[35].

[31] Ibid., s.122.

[32] W. Horzyca, Wspomnienie i komentarz, [w:] tegoż, O dramacie, wstępem poprz. J. Iwaszkiewicz, wyboru dokonali L. Kuchtówna i K. Puzyna, Warszawa 1969, s. 242-245.

[33] J. Czechowicz, O dysonansie i zielonym koniu, [w:] tegoż, Wyobraźnia..., s.110.

[34] K. Pleśniarowicz, Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu, [w:] Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s.192.

[35] Pisałem o tym w artykule Przestrzenie wyższych syntez w dramacie „Czasu jutrzeźnego” Józefa Czechowicza („Przegląd Humanistyczny” 2004, nr 2, s.91-92).

Z arcydramatem Mickiewicza łączy także tę jednoaktówkę motyw dziecięcej ofiary. Autor *nuty człowieczej* wysoko również cenil Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. W szkicu *Walka o poezję* przypomina „żołnierzy Piłsudskiego, noszących w tornistrach podręczniki balistyki wespół z *Królem-Duchem* i *Irydionem*”[36]. Henryk - bohater młodzieńczej *Opowieści o papierowej koronie* podobnie jak jego imiennik z *Nie-Boskiej komedii* „dramat układa” na scenie „teatru w duszy”. Z kolei Norwidowi Czechowicz poświęcił znakomity poemat *dom świętego kazimierza* świadczący o niezwykle dokładnej znajomości nie tylko biografii, ale i twórczości autora *Promethidiona*. Świadectwem zainteresowania twórczością Stanisława Wyspiańskiego pozostaje wiersz *iliada tętni* będący lirycznym przetworzeniem na obrazy znanych rysunków ilustrujących dzieło Homera. Autor *nuty człowieczej* czynił także starania, by w 1932 roku w ramach uroczystości ku czci autora *Wesela* lubelski teatr przygotował inscenizację *Legionu*, choć ostatecznie wystawiono z tej okazji *Sędziów*[37].

Chyba jednak najbliższy z twórców Horzycowej „polskiej linii dramatu” był mu Tadeusz Miciński, o którego *Nietocie* tak pisał:

Ta książka oddycha Polską. Wszystkie sprawy, dziejące się w niej na wyższych planach, mają w ostatecznym rozrachunku jeden wynik: ojczyznę. Widział ją Miciński jako wędrówkę narodu po światło zorzy, po światło wielkiej prawdy i dlatego może bliższy jest nam, pokoleniu dzisiejszemu aniżeli Młodej Polsce. Bowiem tamta epoka za cel ostateczny mając wyzwolenie Polski, mgliście jedynie zdawała sobie sprawę z tego, jak to w owej wymarzonej Jeruzalem będzie. W przeciwieństwie do wielkich, lecz bardzo ludzkich, Miciński jest nieludzki i wieszczy, a spełniły się na nim słowa Pisma świętego: w kimkolwiek byłby duch wieszczy, śmiercią zginie...[38]

Inspirację twórczością autora *Bazyliissy Teofanu* widać też wyraźnie w dramacie *Jasne miecze*, którego bohater zawieszony pomiędzy złudą teatru a prozą życia gra w bizantyjskiej ornamentyce sztukę pt. *Wielkie złudzenie*.

Trudno też nie wspomnieć o wieloletnim związku Czechowicza z głoszącym mesjanizm i filozofię Hoene-Wrońskiego czasopismem „Zet” Jerzego Brauna, a także o zaangażowaniu w kreowanie mitu „najwyższego i najpełniejszego wcielenia” Konrada, czyli Józefa Piłsudskiego. Przykładem niech będzie wiersz *piłsudski*, w którym pisał: „a jego nie zmierzyć/on jest on” czy niezachowane „obrazki z życia legionowego” pt. *19-go marca 1915 roku* wystawione w Lublinie w 1932 roku w ramach akademii ku czci Marszałka[39].

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

[37] Zob. J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s.172-174.

[38] J. Czechowicz, *Kontur „Nietoty”*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, s.257

[39] Za: „Kurier Lubelski” 1932, nr 80, s.5.

Z drugiej jednak strony Czechowicz często dawał wyraz swemu dystansowi wobec takich prób politycznego wykorzystywania romantycznej tradycji. Znaczące jest również to, że choć pisał o *Królu-Duchu* w plecakach żołnierskich, sam na froncie podczas wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku czytał *Zaratuszę* Fryderyka Nietzschego[40]. W liście do Wacława Gralewskiego z 14 sierpnia 1928 roku pisał w kontekście wygłoszonego dzień wcześniej przez Piłsudskiego na VII Zjeździe Legionistów w Wilnie przemówienia:

Marszałek wziął się za liryzowanie, więc mój zapal od razu ostygł. Mój Boże, nowy konkurencyjny poeta i to taki, którego Horzyca nie może przemilczeć[41].

Wielokrotnie też dystansował się od ideologii głoszonej na łamach „Zetu”, gdzie redagował *Kolumnę poetów* i *Kronikę lubelską*. „Z dwojga złego wolę masonów niż mesjanistów”[42] - pisał w liście do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego z 4 lutego 1934 roku.

Czy zatem Czechowicz widział siebie jako kolejne ogniwo „dziejów Konrada”? Wydaje się, że jednak nie, gdyż, jak słusznie zauważył Józef Fert, „w całym dorobku lirycznym Czechowicza tylko jedna biografia jako problem, proces i artystycznie aktywny materiał poetę tak naprawdę interesuje - to biografia jego własna, a dokładniej - dzieje duszy, dzieje wyobraźni i stany wrażliwości, wpisujące się w mit poety, bohatera tej poezji”[43]. Brakowało mu poczucia misji, odpowiedzialności za wspólnotę, nie chciał być wieszczem, przywódcą, ale piewcą „nuty człowieczej”, którą rozumiał przede wszystkim przez pryzmat swoich własnych obsesji i lęków. Jego dramaty (zwłaszcza trzy pierwsze) są bowiem tak naprawdę sumą monologów, w których pod różnymi postaciami mówi sam poeta. Nie przypadkiem bowiem nie nazwał siebie w wierszu *żał* „Milionem”, ale „rozmnożonym cudownie na wszystkich nas”.

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

[41] J. Czechowicz, *Listy*, s.78.

[42] *Ibid.*, s.244.

[43] J. Fert, *Norwidowski sen Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s.212-213.