

 <http://orcid.org/0000-0003-1018-4467>

Jakub Skurtys

Uniwersytet Wrocławski

Chłopcy w za dużych mundurach. O męskich wspólnotach w wojennej prozie Józefa Czechowicza

Abstract

Boys in Too Big Uniforms: Men's Communities in Józef Czechowicz's War Prose

The article is an attempt to present different modalities of men's communities in Józef Czechowicz's short prose texts, which were created many years after and on the basis of his experiences during the Polish-Soviet War of 1919–1921. The author partly refers to Czechowicz's biography and some memories of him, and also uses the concept of "homosocial desire" and Georges Bataille's anthropologic theories. He aims to describe a wide spectrum of Czechowicz's after-war fantasies about male bonds: brotherhood, fictional in-war family model (with a subconscious search for a symbolic Father), friendship and homoerotic partnership.

Keywords: Józef Czechowicz, homosocial desire, men's studies, war prose, communities in literature

Słowa kluczowe: Józef Czechowicz, pragnienie homospołeczne, studia męskie, proza wojenna, wspólnotowość w literaturze

Na wspomnianą w tytule wojenną prozę, czyli stylizowane na dziennik opowiadania, oparte na autobiograficznych motywach i sylleptycznych grach¹, składa się kilka utworów opublikowanych dopiero w latach trzydziestych, w późnym okresie twórczości autora. Są to jedyne, oprócz *Opowieści o papierowej koronie*, w pełni ukończone teksty prozatorskie Czechowicza, choć ich charakter, oparty na poetyce fragmentu, może zmylić odbiorcę. Do omawianych tu opowiadań możemy zaliczyć *Litery* z 1938 roku, późniejsze jeszcze *Ludzie, konie, deszcz...*, *Bitwa i po bitwie*, *Kwiatek (wspomnienie z 1920 roku)*, *Dwa kierunki*, *Ludzie w jarze* oraz tekst, który miał dać tytuł planowanemu zbiorowi opowiadań, *Koń rydzy*. Jak pisze Tadeusz Kłak:

Opowiadania wojenne Czechowicza stawały się wyraźną kompozycyjną całością, stanowiły cykl utworów, dotyczących podobnych wydarzeń z udziałem często tych samych bohaterów. Powtarzały się zresztą nie tylko postacie, ale niekiedy sytuacje czy pewne motywy².

Z tego powodu chciałbym potraktować je wspólnie – jako zbiór prozy, pisanej w podobnym czasie i pozwalającej się czytać ponad zaprogramowanymi przez autora ramami konceptualnymi, wyznaczanymi przez poszczególne tytuły. Warto jednak uwzględnić również autobiograficzne opowiadanie *W miasteczku nad wodą*, pojawiają się w nim bowiem: istotny dla autora *Nuty człowieka* mit brata legionisty oraz motywy inicjacji w dorosłość dzięki próbie przewartościowania hegemonicznej, militarnej męskości. Tekst ten opublikował z rękopisu w 1966 roku w „Kamienie” (nr 24) T. Kłak. W autografie znajduje się pierwotny, przekreślony tytuł *Synowskie prawo*, który naprowadza na inicjacyjny charakter utworu i pozwala interpretować tytułowe „prawo” nie jako możliwość wyboru własnego losu, ale jako prawo-dyskurs (zewnętrzny –

¹ Nie mam na celu zgłębiania autobiograficznych motywów w tychże opowiadaniach ani rozstrzygania, w jakim stopniu ich fabularyzacja jest fikcjonalna, a w jakim utrzymana w ramach tego, co Philippe Lejeune nazywa „paktem autobiograficznym”. Przy dalszej analizie wychodzę z założenia podważającego Lejeune’owski projekt, a mianowicie odnoszącego się do figury syllepsis, którą sproblematyzował Ryszard Nycz. Syllepsis pojawia się tam, gdzie występuje konieczność mediacji między porządkami (życia i pisania) i gdzie nie można dokonać równoczesnej identyfikacji tych porządków ani żadnego z nich wykluczyć. Autor kreuje się i wpisuje w postać literacką w podobnym stopniu, w jakim postać literacka (czy też podmiot wiersza) oddziałuje na rzeczywistość. W takim ujęciu nie można mówić ani o pełnym utożsamieniu między bohaterem literackim a pisarzem, ani nie sposób wykluczyć motywowanych biografią relacji między nimi. Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 7–27. O konieczności zastosowania tej figury do twórczości Czechowicza pisał Jarosław Cymerman: *Czechowicz – autor, podmiot, bohater. Przypadek Zasławskiego* [w:] *Józef Czechowicz. Poeta, prozaik, krytyk, tłumacz*, red. A. Niewiadomski, A. Wójtowicz, Lublin 2015, s. 79–98.

² T. Kłak, *Wstęp* [w:] J. Czechowicz, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, oprac. i wstęp T. Kłak, Lublin 1990, s. 49.

patriotyczny, i wewnętrzny – moralny, rodzinny). To wobec tak pojętego mechanizmu prawa-języka – jako konieczności, związanej z poczuciem winy – przebiegać będzie w całej prozie Czechowicza proces tożsamościowej identyfikacji, kwestionowania społecznych norm i tworzenia wizerunku mężczyzny, rozdartego między dekadentkim kochankiem estetą a odpowiedzialnym mężem stanu i potencjalną głową rodziny. Mimo oczywistej niemożności zajęcia pozycji Ojca, podmiot dopasowywać się będzie właśnie do konserwatywnej struktury społecznej, w której to familia jest podstawową płaszczyzną identyfikacji i zarazem gwarantem bezpieczeństwa.

Wyczerpujące opracowanie różnych typów „militarnej męskości” w literaturze, zwłaszcza dwudziestolecia międzywojennego, przynosi pionierska monografia Tomasza Tomasika *Wojna – męskość – literatura*³. Postać Czechowicza nie zajmuje jednak badacza z osobna, co nie powinno dziwić, bo to właśnie w słabo opisanej dotąd prozie lepiej niż w poezji wyrażają się konstrukcje płci kulturowej. Jest to jednak postać interesująca, bo zarówno kwestia homoseksualizmu autora – od początku ustawiająca go na pozycjach męskości marginalnej – jak i uczestnictwo w wojnie polsko-bolszewickiej (a więc gdzieś pomiędzy Wielką Wojną i II wojną światową) pozwalają umieścić jego pracę na przecięciu dominujących fikcji męskości, między mitologią ułańską, którą symbolizuje jeszcze starszy brat Czechowicza, a mitem „słabego” poety-żołnierza, charakterystycznym już dla pokolenia Kolumbów. Jak zauważa Kłak:

[...] pisarze z rocznika Czechowicza i zblizeni doń datą urodzenia przeżywali już wojnę inaczej, bardziej jako doświadczenie egzystencjalne i osobiste niż historyczne i zbiorowe. Bardziej akcentowali to, co ludzkie, niż to, co polskie⁴.

Badacz proponuje zatem spojrzenie egzystencjalne, bliskie lekturze wojennych tekstów Izaaka Babla czy Stanisława Rembeka i niespecjalnie zwraca uwagę na to, jak istotne jest u Czechowicza nie tyle świadczanie, ile właśnie konstruowanie męskich tożsamości. Mimo militarne go kontekstu wizja legionowa i powstańcza są fikcjami tak odmiennymi i nieprzystającymi do siebie pod względem oczekiwań, celów oraz społecznych funkcji mężczyzny, że samo przejście między nimi postrzegać możemy z perspektywy genderowej jako węzłowy moment naszej nowoczesności. Czechowiczowski rekrut, ochotnik wojny polsko-bolszewickiej, retrospektywnie odtwarzany w późnych

³ T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

⁴ T. Kłak, *op.cit.*, s. 39.

latach trzydziestych z biograficznych zapisków, pełniłby tu funkcję pośrednika i zarazem poligonu doświadczalnego, na którym obie te fikcje męskości mogą się ścierać, będąc ponadto kwestionowane z pozycji nieheteronormatywnych⁵.

Wracając po latach do opracowywania pism zebranych Czechowicza, Kłak jeszcze wyostrzy swoje stanowisko:

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, autoteliczne⁶.

Komentarz ten może się wydać kontrowersyjny, zarówno jeśli chodzi o dość automatyczne przypisanie bohaterowi prozy Czechowicza roli sprawozdawcy i świadka, jak i podporządkowanie utworów imperatywowi estetycznemu. Wiemy oczywiście, że mit (postrzegany nie jako ucieczka, a zaczyn innego świata) był dla lubelskiego autora swoistą dźwignią, wynoszącą sztukę ponad doczesne konteksty⁷. Warto jednak zastanowić się nad tym, czym są w tym szczególnym przypadku „własne, autoteliczne cele”, o których wspomina Kłak. Czym jest owa „wizja artystyczna”, której służą poszczególne opowiadania, a która – wbrew zdaniu badacza – prowadzi do wypaczenia lub wręcz zanegowania roli świadka i sprawozdawcy. Czechowicz nie pisze bowiem dzienników ani reportaży, choć część opowiadań tytułuje jako „wspomnienia”. Tworzy w pełni autonomiczną, wysokomodernistyczną prozę, która od początku ma charakter terapeutyczny i zarazem performatywny: pokazuje, w jaki sposób literatura uwalnia się od wymogów realizmu, pozostając zarazem sylleptyczną rozgrywką o modele tożsamości.

Na tle mitu heroicznego, który w okresie II RP uosabiać zaczęły zwycięskie Legiony Piłsudskiego, dokonuje się wejście Czechowiczowskiego bohatera w porządek historyczny. Wykorzystywana wcześniej przez autora figura dziecka (nieskończenie otwarta, zawsze inkluzyjna i przyswajająca, włącza-

⁵ Zob. też W. Śmieja, „*Topografia pożądania*” – konstruowanie przestrzeni wokół homoseksualnych bohaterów polskiej prozy międzywojennej [w:] *idem, Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze*, Katowice 2015, s. 157–182.

⁶ T. Kłak, *Uwagi wydawcy* [w:] J. Czechowicz, *Proza*, red. T. Kłak, Lublin 2005, s. 233. Dalej utwory Czechowicza z tego wydania oznaczam w tekście jako PR.

⁷ Pisali o tym wszyscy właściwie badacze tej twórczości, począwszy od pierwszej monografii T. Kłaka, *Czechowicz – mity i magia* (Kraków 1973), po nowsze prace – próbujące ów mityzujący ruch połączyć czy to z estetyzmem i formalizmem (E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006), czy też ze swoście, terapeutycznie pojętą psychoanalizą (K. Bonowicz, *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*, Kraków 2013).

jąca w swój system znaczeń wszystko, co pochodzi z zewnątrz⁸) traci naturalność i okazuje się stylizacją na sentymentalne pozostałości romantyzmu. To wojna wymusza zatem zbudowanie nowego podmiotu. Ale czy na pewno? Czy ochotniczy udział w wojnie polsko-bolszewickiej nie był powodowany innym jeszcze pragnieniem, np. obalenia zużytych już mitów lub odbudowania symbolicznej struktury rodzinnej? Wojciech Kruszewski, poświęcając nieco więcej uwagi prozie wojennej autora *Kamienia*, twierdzi wszak w egzystencjalnym duchu, że

[...] tym, co najpełniej opisuje Czechowicza i jego dzieło, jest pragnienie prawdziwego bycia, bycia na serio. Temat wojny, oprócz tego, że wzmacniał ideę poddania się władzy śmierci, umożliwił Czechowiczowi ewokowanie właśnie pragnienia transgresji⁹.

Analiza, której chciałbym dalej poddać wojenną prozę Czechowicza – taką, która wojny dotyczy, opowiada o niej lub przetwarza związane z nią tematy – oparta jest na kilku teoretycznych założeniach. Jednym z nich będzie przewijająca się w tle negatywna metafizyka Georges’a Bataille’a, która doskonale odpowiada reakcji samego Czechowicza na nowoczesność, prześladowającemu go przekonaniu o bezproduktywnym trwonieniu energii w aktach seksualnym i estetycznym oraz jego tęsknocie za metafizycznie rozumianą wspólnotą¹⁰. Na pierwszym planie pozostaje jednak szeroko pojęta dziedzina studiów męskich, z queerowymi pracami Eve Kosofsky Sedgwick i jej teorią homospołecznego pragnienia¹¹ oraz z różnicującymi, uhistorycznionymi wariantami męskości i kategorią hegemonii u R.W. Connell¹².

⁸ Postrzegam figurę dziecka, a raczej kategorię dziecięcości (*infancy*) u Czechowicza jako sposób konstruowania podmiotu oparty na asymilacji obcych znaczeń w obręb swojego języka. Ujęcie to koresponduje właściwie ze słynnymi słowami Ralpa W. Emersona: „Infancy conforms to nobody; all conform to it; so [...] the adults who prattle and play to it” (R.W. Emerson, *Essays: First & Second Series Complete in One Volume*, introduction I. Edman, New York 1981, s. 33–34).

⁹ W. Kruszewski, *Józefa Czechowicza marzenie o wojnie* [w:] *Józef Czechowicz...*, s. 103.

¹⁰ Stosuję następujące skróty w tekście: G. Bataille, *Część przeklęta* oraz *Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002 – GU; G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. II, Gdańsk 2007 – E.

¹¹ Choć Sedgwick zwyczajowo (i historycznie) łączona jest z nieco inną dziedziną badań nad płcią kulturową, uwzględnienie jej propozycji z *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York 1985) w przypadku tak granicznym, jak Czechowiczowskie balansowanie między tożsamościowym homoerotyzmem a pragnieniem homospołecznym, wydaje się zasadne. W takim właśnie kontekście lekturę prozy Czechowicza, niestety z utworów wojennych tylko opowiadania *Jama*, proponuje Tomasz Kaliściak, śledząc tropy homospołecznego pożądania i nienormatywnego spojrzenia. Zob. T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 157–170.

¹² R.W. Connell, *Masculinities*, II ed., Berkeley–Los Angeles 2005 (I wyd. 1995).

W dziełach Czechowicza możemy zaobserwować co najmniej dwa modele socjalizacji i dwa sposoby definiowania się wobec męskiej wspólnoty i dominującej fikcji męskości: homospołeczny i homoerotyczny. Z modusem homoerotycznym mamy u lubelskiego twórcy do czynienia wówczas, gdy w grę wchodzi fascynacja konkretnym partnerem, relacja ja–ty, ale również wtedy, gdy pojawiają się tematy poezji, bezproduktywnej miłości oraz rozważania o aktywnym i pasywnym podmiocie. Model ten jednak skutkuje zwykle – a musimy brać pod uwagę, jak konserwatywny w gruncie rzeczy jest podmiot Czechowiczowskich utworów – rozpadem tożsamości i klęską bohatera (np. w poemacie *hildur baldur i czas*) lub wprowadza dość oczywiste wątki walki o tożsamość, jak w młodzieńczej *Opowieści o papierowej koronie* czy opowiadaniu *Purpurowe*. Ten element nie będzie mnie interesował. Chciałbym tymczasem poświęcić uwagę pragnieniu homospołecznemu, które w utworach autora nie wiąże się bezpośrednio z Erosem, pozostaje jednak istotnym elementem konstrukcji podmiotu na podstawie interakcji z innymi mężczyznami, a także próby usytuowania się wobec społecznej normy. Takimi relacjami będzie choćby przeinwestowana przez Czechowicza idea braterstwa i koleżeństwa, pozwalająca zawiązywać mikrowspólnoty, zdolne renegocjować i rozgrywać męską tożsamość¹³.

Innymi słowy: bohaterowie lub podmioty Czechowiczowskich tekstów nie tylko pożądamy mężczyzn w sposób erotyczny, ale również poszukują ich – a właściwie tylko ich – bliskości i uwagi, konstruując na tej podstawie własną tożsamość, własną definicję bycia mężczyzną i uzupełniając w ten sposób okaleczony model rodzinny o nieobecną w nim postać ojca. Sytuacja wojenna sprzyja oczywiście takim projekcjom, a jednocześnie uniemożliwia ich urzeczywistnienie, gdyż nowoczesna wojna znosi wszelkie magiczne sposoby zawiązywania się mistycznych wspólnot wojowników. Prowadzi do reifikacji, a poszukiwanie nowej tożsamości, przy równoczesnym byciu wpisywanym w stwarzane przez wojsko struktury, staje się nie tyle inicjacyjnym wyzwaniem, ile przykrą koniecznością. Tym bardziej zasadne wydaje mi się interpretowanie „autotelicznych celów” prozatorskich tekstów Czechowicza (że powrócę do uwag Kłaka) jako pytań o sposoby wytwarzania męskiej podmiotowości: między kulturowymi wzorcami, programowym chłopięctwem, tłumionym Erosem, poszukiwaniem symbolicznego Ojca i wiarą w ogólnoludzką (ale jednak męską) wspólnotę¹⁴. W pierwszej kolejności chciałbym się

¹³ We wczesnej poezji dobrym przykładem byłby wiersz *We czterech*, czytany jako afirmacja koleżeńskiej grupy, w obrębie której młodzieńcza, dionizyjska męskość towarzyszy pozwala podmiotowi zająć bezpieczną pozycję chłopca, który się wycofuje, ulega i nie wypełnia powinności.

¹⁴ Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze jeden problem, tzn. pytanie o miejsce i warunki konstrukcji wspólnoty jako takiej, szczególnie zaś tej męskiej. Mam oczywiście wiele prac bezpośrednio odnoszących się do tego tematu na różnych płaszczyznach, od poli-

przyjrzeć nieudanemu przechodzeniu od figury chłopca do tożsamości mężczyzny poprzez kwestionowanie etosu ułańskiego, następnie zastanowić się nad miejscem tegoż chłopca/mężczyzny w sztucznie konstruowanej hierarchii „wojennej rodziny” (poszukiwanie autorytetów, więzi wspólnoty żołnierskiej), na koniec zaś odnieść się do homoerotycznego motywu „przyjaciela” i możliwości estetycznie pojętego braterstwa.

Na wojnę: w poszukiwaniu „ja”

Załóżmy, że doświadczenie wojenne wyrwa Czechowicza ze sfery fantazji, w której młodość pozwalała na badanie seksualnego niespełnienia i wyzyskiwanie nieciągłości bytu w kolejnych erotycznych spazmach (ten pojedynek pożądającego „ja” w *Opowieści o papierowej koronie* przenikliwie opisał już

tycznej po genderową właśnie (w interesującym nas kontekście najbardziej znaczące są mimo wszystko rozpoznania Kosofsky Sedgwick). Ze względu na pewne podobieństwa chciałbym jednak pozostać na razie przy myśli Bataille’a. Naturalną konsekwencją odpodmiotowienia, jakie przynosi wojna, jest poszukiwanie tożsamości właśnie w ramach wspólnoty, dodajmy – ze względu na wyjątkowe warunki – wspólnoty na ogół męskiej. Jak stwierdza Bataille w swojej typowo militarystycznej antropologii: „mistyczna wspólnota żołnierzy, tak jak islam, to jedyna religia, która nie pozostawia miejsca na poświęcenie boga i której mity nie znają boskiej ofiary śmierci” (GU, s. 289). Bataille ma tu oczywiście na myśli wspólnotę opartą na figurze acefalicznej, w swoim transgresywnym charakterze zbliżającą się do pożądanej przez niego zwierzęcości. Wspólnota żołnierzy nie zna według niego ofiary z boga, a więc nie jest uwikłana w ekonomiczne stosunki zachowywania energii i zdolna jest do sakralnego zatracenia się w immanencji. Każdy wojownik jest właściwie bogiem i każdy ma zdolność ustanawiania oraz znoszenia zakazu zabijania. W tym ujęciu bardziej interesuje mnie jednak punkt, który zbliża Bataille’a do koncepcji teologicznych oraz zwraca naszą uwagę, że prawdziwa wspólnota istnieć może tylko intymnie (w relacji ja–ty, dwóch otwierających się jednostkowości) lub mistycznie, a więc opiera się na wierności i deklaracji wiary w „zdarzenie”. Oba te aspekty – poszukiwanie zatracenia w immanencji oraz wierność zdarzeniu jako szansy otwarcia na mistyczny wymiar wspólnoty – są charakterystyczne również dla samego Czechowicza jako symptomatycznego przedstawiciela estetyzmu z początku XX wieku, który od dekadencej jeszcze nihilizmu przechodzić zaczyna w późnych latach trzydziestych do religijnego egzystencjalizmu i wizji ogólnoludzkiej wspólnoty. Wacław Gralewski widzi to w sposób, który doskonale streszczać mógłby również postawę Bataille’a: „Próbował na własną rękę szukać dróg wejścia do »czwartego wymiaru«, by znaleźć uzasadnienie dla podstaw swej wyobraźni. Była to w jego życiu jedna z rozbieżności, zagadnienia »z tamtej strony« chciał rozumieć w realnym kształcie zwykłej rzeczywistości. Lgnął do tych zagadnień z pasją obserwatora. Wierzył, że poznanie i doświadczenie poszerzą mu horyzonty i pozwolą wyzwolić w sobie wielkie siły twórcze. Każdy eksperyment traktował niemal jak geolog, który wierci i drąży, aby dowiercić się złóż energii” (W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 269 – dalej w tekście jako ST).

Tomasz Kaliściak¹⁵). Zamiast w tej wysokomodernistycznej enklawie, której role doskonale rozpoznaje, bohater odnaleźć się musi nagle w świecie szarym, okrutnym, odartym z możliwości magicznej ingerencji, błotnistym i przepelnionym monotonią marszów. To oczywista trauma, która dopiero po wielu latach pozwoli się przepracować w utworach literackich¹⁶. Rzeczywistość wojenna z prozy Czechowicza jawi się jako instytucjonalnie spłaszczona, jako aberracja, w której system nieustannie próbuje przejąć władzę nad jednostką. „Ja” zostaje zastąpione zbiorowym „my”, nie jest to jednak manifest wspólnoty wojowników, lecz mechaniczne odpodmiotowienie, dążące do wyprodukowania nowego człowieka – żołnierza, czyli nieskończenie racjonalnego narzędzia (jak określa ten ruch Bataille). Celów Czechowicza należałoby więc szukać po stronie przeciwnej i odczytywać jego gesty jako próbę przewyciężenia tej reifikacji, próbę ponownego zaczarowania wojennego świata i zarazem przemiany umasowionego „my” żołnierzy w „my” tworzonej naprędce, męskiej, mistycznej mikrowspólnoty. Kruszewski stwierdza ostrożnie:

Gdyby przyszło do próby zbilansowania dóbr, z którymi wyszedł z wojny Czechowicz, gdyby uznać, że próba takiego zestawienia możliwa jest na podstawie jego prozy, wydaje się, że najważniejszą zdobyczą poety mogło być bezpośrednie doświadczenie wszechwładzy śmierci¹⁷.

Sądzę jednak, że to doświadczenie – nawiedzające Czechowicza już od wczesnego dzieciństwa – trudno uznać za nową zdobycz, podczas gdy na pewno można za taką uznać stworzenie pewnej wizji męskiego podmiotu, wspartego na sztucznie konstruowanej „rodzinie”, oraz skonceptualizowanie fantazji o braterstwie, przekraczającym pojęcie homoseksualnej przyjaźni, ważnej zwłaszcza we wczesnych utworach¹⁸.

¹⁵ T. Kaliściak, *Milcząca komnata króla Henryka. Wokół „Opowieści o papierowej koronie” Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 97–121.

¹⁶ Przytoczmy Konrada Bielskiego, który nie ma pojęcia o wojennej prozie Czechowicza: „O swych przeżyciach związanych ze służbą wojskową nie mówił nic – nie chciał mówić. Ani do mnie, ani do nikogo ze swoich znajomych i przyjaciół. Ciekawe. W całej jego twórczości ten okres życia nie pozostawił żadnego śladu, bo przecież te kilka linijek w *autoportrecie* się nie liczy, a wiersz ze zbiorku *Kamień* pt. *Front* mówi o czymś zupełnie innym” (K. Bielski, *Z moich wspomnień [w:] Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 102–103).

¹⁷ W. Kruszewski, *op.cit.*, s. 109.

¹⁸ We wczesnym okresie przypomina Czechowicz Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Brezę w ich próbach pseudonimowania homoseksualności poprzez kategorię męsko-męskiej przyjaźni. Z czasem na ten homoerotyczny kod nakładać się będzie tęsknota za inaczej pojętą, bardziej inkluzyjną wspólnotą, której więzi nie będą oparte wyłącznie na sublimacji erotyzmu. Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999.

Wejście w porządek historyczny ma u Czechowiczowskiego podmiotu dwa źródła. Pierwsze z nich to konieczność konfrontacji z mitem starszego brata – żołnierza, który pełnił dla poety funkcję odpowiednika psychoanalitycznego Ojca¹⁹. Jak wspomina Gralewski w *Stalowej tęczy*:

Pod wpływem brata zrodziła się w nim [Czechowiczu – J.S.] poezja munduru i walki. Walki szlachtetnej o realizację wielkiej idei. Przeżycia jednak osobiste, naoczne, zapewne wywołały szok. To było coś diametralnie innego niż to, co sobie wyobrażał i mógł wyobrazić (ST, s. 101).

Co ciekawe, przywołajmy znowu Gralewskiego – ostrożnie, choć zachowało się sporo podobnych opinii – obu braci różnił nie tylko wiek i tym samym stopień dojrzałości, ale też sposób funkcjonowania wobec hegemonicznej męskości:

Bracia w swoim życiowym wyrazie różnili się zasadniczo: poeta Józef był typem infantylnym, filozof Stanisław stanowił świetnie rozwinięty, dojrzały okaz tzw. stuprocentowego mężczyzny. Pierwszy – niezaradny i nieporadny, nie umiał często znaleźć wyjścia z najprostszych sytuacji, drugi – przedsiębiorczy, zdecydowany i obrotny, był głową rodziny, opiekunem i wychowawcą swego brata, którego zresztą kochał nie tylko uczuciem braterskim, ale i ojcowskim (ST, s. 7).

W tym kontekście zapowiedziane wcześniej opowiadanie *Miasteczko nad wodą* postrzegać powinniśmy jako rozprawę między autorem *Nuty człowieczej* a jego bratem, ale jednocześnie między różnymi wizjami męskości i powiązanymi z nią obowiązkami. Między młodym Czechowiczem (czy też jego *alter ego* Józkiem) a bratem następuje podział ról, który zmusza infantylnego wciąż chłopca – marzącego o podróżach i wyrwaniu się z otaczającego go świata przyziemnych czynności – do zaakceptowania swojego miejsca w społeczeństwie, miejsca odgórnie mu przydzielonego. Moment przyjęcia roli społecznej – opiekuna starzejącej się matki – jest jednocześnie momentem przyjęcia dyskursu, który opisuje mężczyznę za pomocą kulturowo przypisanych mu cnót: siły, zaradności, opiekuńczości, zdolności utrzymania rodziny, a za tym idącej również konsekwencji małżeństwa i spłodzenia dzieci (żadnej z tych cech, co widzimy z opisu Gralewskiego, Czechowicz nie posiadał, a małżeństwo i dzieci w ogóle nie wchodziły w grę). Józek odbiera więc od brata kolejne rady, jak stać się „prawdziwym mężczyzną” w opinii społeczeństwa, ale

¹⁹ Prawdziwy ojciec, prawdopodobnie ze względu na jego chorobę psychiczną i związane z jego obecnością traumy z dzieciństwa Józefa, jest figurą nieprawomocną i niestabilną, zaburzającą zasady identyfikacji. Jak komentował to Gralewski: „Problem obłąkania, lęk przed ugięciem, który ma postać ojca, gdzieś się tam kołaczę we krwi i przenika najmniejsze zakamarki ciała poety, rodzi lęki, które narastać będą i przeobrażać się stale, aby wreszcie przybrać ostateczną formę skryształizowanej poetyckiej i życiowej filozofii” (ST, s. 27).

w gruncie rzeczy bliższe jest mu pytanie, jak pozostać mężczyzną dla samego siebie, jak wypracować takie pojęcie męskości, które będzie wolne i od figury obrońcy-żołnierza, i ojca-opiekuna:

Józek siedział, piastując karabin brata, i rozważał w myśli, czy powiedzieć mu o zamierzonej ucieczce z domu. Przez chwilę milczeli obaj.

– Wiesz – zaczął Jaśko – chciałbym z tobą pomówić jak z dorosłym.

Biała czupryna uniosła się ku górze, a siwe oczy spojrzały w twarz żołnierza.

– Jestem w Legionach, służę ojczyźnie, ale chwilami napadają mnie różne wątpliwości. Z kimże o tym pomówić, jeśli nie z bratem, choćby tym bratem był żrebaczek...

[...]

– Kiedy ostatni raz byłeś w boju?

– Na Reducie Piłsudskiego. Opowiem o tych wołyńskich bitwach później, jak mama wróci. A tobie, ty jesteś przecie mężczyzną, choć jeszcze mały, tobie zwierzę się z moich wątpliwości... Widzisz, niekiedy mi się wydaje, że źle zrobiłem, uciekając z domu do Legionów. Ojczyzna – każdy rozumie, wielka rzecz. Ale czy miałem prawo opuścić matkę w najcięższej chwili jej życia, gdy ojciec umierał? Została w jednym dniu bez męża i bez najstarszego syna. Czy dobrze się służy ojczyźnie, kiepsko służąc swej matce?

– Jaśku, ja to trochę rozumiem – szepnął Józek – ale mama nie ma do ciebie żalu (PR, s. 140).

Rozmowa między braćmi porusza częsty w twórczości lubelskiego poety motyw obowiązku, winy i kary, rozgrywany zwłaszcza w kontekście rodzinnym (postać nieobecnego, szalonego ojca, który nie mógł zapewnić stabilizacji własnej rodzinie, pozostaje tu kluczowa). Wstąpienie Jaśka do Legionów zostaje odmitologizowane, pokazane jako ucieczka i ryzykowna powinność (znowu jesteśmy jednak w sferze archetypicznie męskich ideałów), w której nie ma postulowanego elementu przygody. Znacznie poważniejsze oskarżenie pada jednak pod adresem młodego Józka i jego planów podróży w świat:

– Uspokój się. Dorastasz i dlatego ci trochę ciężko, ale to minie. Myślę, że wstydzilibyś się sam siebie, gdybyś uciekł z domu po inne życie, a matce zostawił chleb z otrębami, przemarzłe ziemniaki i w dodatku samotność.

– Troje nas, nie ja jeden.

– Ale ja jestem żołnierzem. Może wrócę do was z krzyżem, a może za dwa dni kula mnie zetnie jak badyl...

– Matka ma Zośkę.

– Zośka wyjdzie za mąż, pójdzie do obcych. Matce zostanie samotność. A przecie do starości już jej niedaleko.

– Ja wiem, Jaśku, ja zostanę. Tak tylko mówię o Zośce, bo żal mi tego Gdańska i Ameryki (PR, s. 140–141).

W cytowanym opowiadaniu Józek rzeczywiście wycofuje się z planowanej ucieczki. Z jednej strony można odczytać to jako działanie odpowiedzialne, a więc pozorny krok w stronę dorosłości. Z drugiej – krok ten uniemożliwia odcięcie się, oddzielenie od matki, które Elizabeth Badinter określa w *XY* jako pierwotny krok w stronę męskiej identyfikacji²⁰. Jest też rezygnacją z istic rimbaudowskiej fantazji o poetyckiej włóczędze, a jeszcze szerzej – z marzeń i wolności na rzecz obowiązku i przywiązania rodzinnego; etos na chwilę zwycięża.

Opowiadanie ma charakter kompensacyjny, bo w rzeczywistości siedemnastoletni Czechowicz decyduje się na udział w wojnie jako ochotnik (wrzesień–październik 1920)²¹. Możemy spekulować, że dokonuje tego przez wzgląd na brata i że jest to symboliczna próba wkroczenia w dorosłość. Próba ta powoduje oczywiście weryfikację mitu heroicznego bohatera, mężczyzny idealnego: dzielnego, opiekuńczego, z godnością opierającego się śmierci, wiernego sprawie ponadindywidualnej. Ta figura ulega destrukcji, podobnie jak wcześniej zanegowana została figura dziecka (już poety, ale wciąż jeszcze nie mężczyzny). Obie te utopijne struktury podmiotowości²², chociaż gwarantujące ochronę przez rozpadem świata i jego odczarowaniem, związanym zarówno z postępującą nowoczesnością, jak i zagrożeniem militarnym, zakorzenione były w filozofii romantycznej i nie wytrzymały starcia z modernistycznym kryzysem metafizyki.

Rzeczywistość wojenna jako rzeczywistość mityczna, sakralizująca, istnieje tylko w literaturze, wymyka się natomiast sferze doświadczenia²³. Do-

²⁰ Pisze Badinter, odwracając freudowski fallocentryzm: „Od dzieciństwa do dorosłości, a czasem przez całe życie, męskość jest bardziej odrzuceniem niż przystąpieniem. Chłopiec ustawia się w opozycji. Jego podświadomość mówi: nie jestem matką, nie jestem noworodkiem, nie jestem dziewczynką. [...] To siebie musi przekonać o swojej niewinności, czyli autentycznej męskości. Protest ten adresowany jest przede wszystkim do matki: nie jestem nią, nie jestem taki jak ona, jestem przeciwko niej” (É. Badinter, *XY – tożsamość mężczyzny*, przeł. G. Przewłocki, wstęp M. Janion, Warszawa 1993, s. 64–65).

²¹ „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 r. – zapisał zwięźle Czechowicz w swoim notatniku” (T. Kłak, *Wstęp...*, s. 40).

²² Wyczerpująco sposoby kreacji podmiotu u Czechowicza analizuje w swojej monografii Ewa Kołodziejczyk. Co ciekawe, problem winy i kary, o którym wspomniałem wyżej, uzupełnia ona o jego przeciwną (terapeutyczną) stronę, a więc o sferę niewinności, która wymusza wytworzenie podmiotu-dziecka. Zob. Kołodziejczyk, *op.cit.*, s. 21–54.

²³ Wierność doświadczeniu wymusza u Czechowicza specyficzną metodę twórczą. Mit jest tu rezultatem sublimacji, wynikiem konfrontacji z Realnym, które nie może zostać ujarzmione inaczej niż przez wprowadzenie struktur myślenia magicznego. Doświadczenie traumy musiałyby bowiem doprowadzić poetę do szaleństwa, które reprezentuje już figu-

minuje tymczasem monotonia, powtarzalność i ciągła, fizyczna konfrontacja z tellurycznym masywem natury, który wystawia chłopiące ciała na swoisty test wytrzymałości:

Deszcz lał od wielu godzin, chłodny, dokuczliwy, nieustający. Brnęliśmy w wodnym tumanie zmęczeni a przecież zziębnięci, choć chroniły nas grube płaszczki (PR, s. 143).

Szło się w błocie jak ku wieczności. Rozmokłe, za duże buty żołnierskie cmołały, wydobywając się zeń i chlapały, pogrążając się w brudnożółtą strugę. Niekiedy wzdymał się z boku drogi nasyp czy może skraj pagórka, gliniasty, oślizgły, pobudzający do dreszczy (PR, s. 143–144).

Szczególnie ciekawie jawi się refleksja na ten temat w opowiadaniu *Litery*, które zogniskowane zostało wokół problemu zgubionej w polu i odzyskanej potem Biblii. Możliwość obcowania z drukiem staje się tam dla bohatera załącznikiem nowego mitu, siłą spajającą na powrót świat, ale też impulsem pozwalającym przetrwać w sposób niemalże magiczny (w straceńczej z pozoru ekstazie):

W roku 1920 my, tacy właśnie chłopcy od książek i samotnych wędrówek po parkach oderwani, dostawaliśmy do obrony Ojczyzny przeważnie karabiny starego typu francuskiego, długie i ciężkie maszyny z bagnetem odpowiednio olbrzymim. [...]

Zapadałem w książkę jak w sen i to była moja obrona przed rzeczywistością pełną pogrzmotu odstrzałów i wybuchów. [...]

Odrzuciłem naboje, choć zdadne do mego karabinu, i w bitwie, w strzałach i ogniu chwyciłem skrawek gazety. Krakowski „Czas” sprzed trzech miesięcy w pierwszych słowach donosił o odwróceniu naszych wojsk z Ukrainy. Ta mało krzepiąca lektura ożywiła mnie niebywale. Następnym skok bojowy wykonałem bez ostrożności, biegnąc za daleko i za długo, a po drodze krzyczałem jak w gorącej: litery! litery! (PR, s. 131–133).

Nie będę szczegółowo komentował tego zastosowania Biblii, a właściwie druku – nie jako symbolu kultury, ale jako pierwiastka ekstazy²⁴. Zwracam tylko uwagę na kreację zbiorowego „ja”: chłopcy oderwani od książek, od samotnych wędrówek. Ta świadomość nie-dorosłości będzie przez Cze-

ra jego ojca. Realne w tym wypadku to ciągle prześladowające Czechowicza doświadczenie śmierci, która w obrębie mitu zaledwie „przenika do naszego świata” i „przejawia się pod pseudonimem sił życia” (J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 45–46).

²⁴ Biblia staje się tu symbolem nie tyle religii, ile po prostu kultury, sztuki opowiadania historii i umiejętności ich odczytywania. Jest zatem dla poety szansą na alegoryzację świata do tego stopnia, że zostaje on odrealniony w figurach pokroju Gedeonowych koni. To dość rzadki zabieg, który zamiast powoływać się na Biblię na zasadzie alegacji, jako na źródło motywów, powołuje się raczej na jej mityczny potencjał, zdolny ponownie zaczarować i ocalić rzeczywistość. Tomasz Kaliściak niebezzasadnie zastanawia się z kolei, czy

chowicza podkreślana wielokrotnie, ale nie po to, żeby wzbudzić współczucie czytelników czy zaakcentować bezwartościowość wychowania estetycznego w sytuacji konfliktu zbrojnego, co jest częstym motywem wojennych narracji inicjacyjnych. Na tym polu: samotnej wędrowki i estetycznej, iście książkowej, poetyckiej wzniosłości wyobraźni, będzie się bowiem zawiązywać kontrnarracja, opierająca się wymogom wojennego realizmu i pragmatyzmu, mówiąca o bezproduktywnej – z perspektywy ekonomii i wojny – kontemplacji, dającej nadzieję na mistyczne porozumienie dusz lub umysłów.

Współczesna wojna jest – jak pisze Bataille – „najsmutniejszą abberacją, której sensem jest stawka polityczna” (E, s. 83), odbiera bowiem wojownikowi (stereotypowo: mężczyźnie) możliwość transgresji. Żołnierz – za którego przebrany zostaje bohater opowiadań Czechowicza, a zatem również młody autor – nie jest już wojownikiem, staje się zaś bezwolnym narzędziem. Stąd bierze się u lubelskiego poety ciąg refleksji związanych z kryzysem wartości, tchórzostwem, pacyfizmem oraz oczywista awersja do zabijania i niemożność poradzenia sobie w odpodmiotawiającym, ale już nie transgresyjnym porządku. Bliskość śmierci w żadnym razie nie jest tutaj doświadczeniem pożądanym, erotycznym (jak w młodzieńczej jeszcze prozie), bowiem byt w swojej jednostkowości zostaje zanegowany, sprowadzony do roli munduru i przysłonięty kulturowymi atrybutami męskości.

Jedynym rozwiązaniem tak działającej instytucji wojny jest szansa odnalezienia się w nowej mikrowspólnocie. Jak trafnie pisze o tym za Giddensem Jacek Kochanowski, chodzi tu o:

[...] kontekst bezpieczeństwa, którego potrzeba jest [...] podstawowym czynnikiem warunkującym działania jednostki w zakresie kształtowania koncepcji siebie. Fundamentem owego poczucia bezpieczeństwa jest „podstawowe zaufanie”, jakim jednostka obdarza partnerów społecznych w przekonaniu, że ich działania będą zawsze przewidywalne²⁵.

Wspólnota, w której rozpoznane zostaną role społeczne i unormowane relacje, gwarantuje zatem stworzenie w miarę stabilnego podmiotu, nawet jeśli jest to wspólnota powołana doraźnie w ekstremalnych warunkach wojennych²⁶.

rzeczona lektura, skupiająca się na losach Dawida i Saula, nie jest tu czasem elementem kodu homoerotycznego, jak wcześniej lektura Platońskiego *Fajdrosa*. Por. T. Kaliściak, *Katastrofy...*, s. 159–160.

²⁵ J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 74.

²⁶ O istnieniu takiego mechanizmu i jego symptomatyczności pisze wyczerpująco w kontekście I wojny światowej Sarah Cole, z której rozważań korzystam w wielu momentach, nawet jeśli nie zostają one wprost przytoczone. Zob. S. Cole, *Modernism, Male Friendship, and the First World War*, Cambridge 2003.

Celowo użyłem wcześniej niezręcznej metafory „bohatera przebranego za żołnierza”, bowiem na aspekt umundurowania (tego arcysymbolu normatywnej męskości), a raczej karykaturalnego nieprzystawiania munduru do ciała wielokrotnie zwraca uwagę również Czechowicz, np.:

Byłem ja z tych młodziutkich żołnierzy, co wyszedłszy z domu spod słodkiej matczynej opieki, stają nagle wobec łunnego wichru wojny niespokojni a obcy sobie samym. Byłem z nich i rozumiałem to dobrze. Mundur, jak warstwa czasu, ochraniał mnie od wszystkiego, co zostawiłem w rodzinnym mieście. A był to mundur zbyt obszerny. Miał być strojem żołnierza Rzeczypospolitej, tymczasem okrywał siedemnastoletnie ciało chłopca, który niewiele miał wojennego animuszu, a mniej jeszcze wytrzymałości na trudy ostrych marszów i całego marszowego mozołu (PR, s. 130).

Sporo tu kontekstów: i świadomość wewnętrznego konfliktu w podmiocie, który poprzedza realny, wojenny konflikt, i ucieczka w mundur jako przebranie, i nieprzystawianie tegoż przebrania do ciała bohatera. „Chłopiec w za dużym mundurze” nie jest wojownikiem, nie może nim być. Jest zaledwie przebierańcem, którego przerastają instytucjonalne formy opresji oraz kulturowe wymogi wobec mężczyzn. Mundur chroni go w sposób magiczny, ale jednocześnie przypomina, że jego ciało nie jest ciałem żołnierza, czyli nie spełnia kryteriów idealnej, wyobrażonej męskości. Mundur staje się jednak jednocześnie nośnikiem wartości wspólnotowej: z jednej strony upodabnia do siebie jednostki, z drugiej odsyła do wspólnego doświadczenia o nieheteronormatywnych cechach: do młodości, bezbronności i kruchości męskiego ciała, które – z racji niespełniania wymogów wojennych – tym bardziej eksponuje swój estetyczny i erotyczny potencjał. Nic dziwnego, że w momencie powrotu bohaterów do domu w opowiadaniu *Dwa kierunki* ponownie wywołana zostanie „sprawa mundurowa”:

Wszyscy byliśmy w łachmanach, bo odjeżdżając z frontu, oddaliśmy pozostającym tam kolegom, co kto miał całego i przyzwoitego. Po co nam mundury? Trzeba tylko wytrwać jakoś te trzy czy cztery dni na stacji zbernej i – do cywila.

Na ławce naprzeciw nas śpią: Urman z III plutonu i Franek – jakżeż mu na nazwisko? – ordynans dowódcy kompanii. Urman położył mu głowę na kolanach. Braterstwo. A dokoła jeszcze kilka znanych twarzy. Są i nieznane, z innych kompanij, z innych batalionów. Wszyscy jedziemy do domów (PR, s. 195).

Mamy tu oczywiście element realistyczny: chęć pomocy, dzielenie się niepotrzebnymi już rzeczami, argument czysto utylitarny. Gdyby jednak pomyśleć nad symbolicznym wymiarem tej sceny, trzeba by stwierdzić, że mundury przynależą do świata wojny, są jego znakiem i w nim muszą pozostać. Nowa wspólnota i braterstwo, które cechuje powracających mężczyzn, nie jest już nerwową reakcją na obcowanie ze śmiercią, ale konsekwencją ich wcześniej-

szych działań, zbliżeń i przemyśleń. W tym kulminacyjnym momencie wspólnota wojenna zanika i zaczyna stawać się tym, co Sedgwick opisze jako mechanizmy homospołecznej protekcji.

Na wojnie: w poszukiwaniu rodziny

W opowiadaniach wojennych Czechowiczowi towarzyszy przez cały okres wojaczki (bardzo krótki zresztą) garstka towarzyszy, z którymi się zrzesza i brata, oraz dowództwo, które staje się uosobieniem władzy ojcowskiej i tym samym pozwala dokonać tożsamościowej identyfikacji. Sylwetka plutonowego Eggera jest dla bohatera ideałem żołnierza, którym on sam nigdy nie będzie, ale również ideałem mężczyzny, który potrafi lepiej odnaleźć się w patriarchalnym porządku (wymienia w tym sensie starszego brata poety i Jaśka z *Miasteczka nad wodą*)²⁷. W opowiadaniu *Bitwa i po bitwie* to właściwie motyw przewodni. W kluczowym momencie Egger włącza się w rozmowę oddziału, niczym ojciec odciągając i uspokajając rozhisteryzowanego Drobniakowskiego. Prowadzi to do wymiany zdań, dzięki której autorytet plutonowego zostaje uznany za ojcowski nawet przez jednego z najstarszych żołnierzy w oddziale²⁸:

– Słyszałem, że macie dzieci...

– Dwóch chłopaków, panie plutonowy!

– To i kłopot pewno trochę jest. Wiem, wiem. Mam jednego, nawet nieduży jeszcze, ot, pięciolatek, skrzat, a piszą z domu, że urwis, nie daj Boże... Wrodził się we mnie...

– Chciałbym ja, żeby moje chłopaki w pana się wrodziły, panie plutonowy... (PR, s. 208).

Drobniakowski, ojciec wszak i głowa rodziny, zaczyna podziwiać innego Ojca, symbolicznego, tym samym zapoczątkowując w oddziale tworzenie fantazmatycznego modelu rodziny, którego nieustannie poszukuje Czechowi-

²⁷ Opowiadania inspirowane są po części zapiskami z notatników, ale postacie zostają poddane odpowiedniej obróbce literackiej. Prawdziwy plutonowy Megger staje się tym samym plutonowym Eggerem. Zob. J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku* [w:] *Koń rydzy...*, s. 379.

²⁸ O jego miejscu w kompanii i wewnętrznych stosunkach dobrze mówi fragment dialogu z *Ludzie, konie, deszcz*: „– Chcecie papierosa?/ – Nie palę./ – To i lepiej. Pewno jeszcze nie macie dwudziestu lat?/ – Osiemnasty./ – A toż ja mam synka niewiele co młodszego... Czternaście lat skończył akurat tego dnia, kiedy ja na ochotnika...” (PR, s. 144).

czowski narrator. Podśluchany dialog kieruje ku następującej konkluzji i zbliża czytelnika do rozwiązania opowiadania, a więc pierwszej strukturyzacji męskości:

I krok plutonowego nie był już tym sprężystym krokiem starego żołnierza, który znaleźliśmy tak dobrze. Objawiał mi ten nowy jego krok perspektywy żołnierstwa pojętego głębiej i szerzej, niż to mogłoby się wydawać z gromkich komend, służbistości oraz bojowości Eggera. [...]

– I morus chłop, no nie, chłopaki? – dorzucił kapral.

Trzydzieści kilka głosów, cały pluton, wrzasnęło, aż wróble zerwały się z wielkiego drzewa, aż porucznik Wójcik wybiegł zza furgonu i patrzył na nas, mrużąc jedno oko i przechylając głowę:

– Niech żyje plutonowy! Morus chłop! Swój! Swój! (PR, s. 209)

Zaakceptowanie plutonowego przez oddział jest jednym z momentów przerwania dyskursu wojennego, momentem, w którym zawiązuje się inna wspólnota. Nie chodzi już bowiem o uznanie w nim dowódcy, a więc o doświadczenie czy zdolności bojowe, ale – jak mówi narrator – o żołnierstwo „pojęte głębiej i szerzej”, innymi słowy: o dopełniający się w tej scenie konserwatywny obraz mężczyzny-ojca, głowy rodziny, która zapewnia innym parasol ochronny w zmaganiu się ze światem. W opowiadaniu *Dwa kierunki* Egger trzykrotnie „upupia” zresztą Czechowicza i jego przyjaciela Zasławskiego wymownym określeniem „dzieciuchy” (PR, s. 193), podtrzymując niesymetryczną relację. Jest to jednak jednocześnie próba zaklinalna rzeczywistości, do której śmierć – dzięki postaci plutonowego – nie ma wstępu. Ale w opowiadaniu tym wyraźnie widać też, jak różnią się męskie kreacje Zasławskiego (i narratora), wrażliwców ciekawych świata i nieustannie problematyzujących własne przeżycia, od Eggera, który „[o] konkretnych zdarzeniach i rzeczach wykład miał jasny, wzorowy, gdy tylko o komentarz chodziło, brnął w zawilosci językowe nie do rozplątania i najczęściej urywał mowę” (PR, s. 194) i który miał „gibką postać starucha, teraz, bez munduru, przywodzącą na myśl tych zasuszonych chłopów, co o przedwiośniu chodzą po miedzach, rozplanowując sobie sprawy gospodarskie nie na rok, ale na lat kilka, choć sześćdziesiątka za pasem” (*ibidem*).

Od początku właściwie Czechowiczowski narrator poszukuje w wojennych dziennikach psychoanalitycznego Ojca (najpierw byłby to brat, potem funkcję tę pełnił przez chwilę porucznik Wójcik) i wreszcie w Eggerze – przy aplauzie pozostałych żołnierzy – figurę tę znajduje. Objawia się to jednak natychmiast innym spojrzeniem na plutonowego, niejako poza strukturami armii, i pozwala dostrzec w nim starość, czy raczej ojcowskie „starszeństwo”. To Egger daje potem bohaterowi rodzicielską radę w chwili wyjścia do cywila i jest to nie tyle formalne zwolnienie z wojska (rozkaz), ile właśnie dystynkcja, ustanawiająca młodego Czechowicza na powrót w społeczeństwie:

Gdy odjeżdżał do Kielc, do kadry, po zawieszeniu broni, aby wejść znowu w swoje codzienne ubranie i zasiąść do nauki, Egger podał mi rękę i powiedział:

– Uszy do góry, nie dajcie się zjeść w cywilu. Mały... A kwiatek Nysia pamiętacie?²⁹

– Tak jest, panie plutonowy! (PR, s. 167)

To właśnie ona pozwala na przejście z wypaczonego *sacrum* wojny w *profanum* codziennego życia. Metaforyczne „dwa kierunki” z tytułu przytaczanego opowiadania są właśnie takimi dwiema drogami: jedna wiedzie na powrót do rodziny poprzez nakaz dowódcy, druga prowadzi „na tamtą stronę”. Zwróćmy również uwagę, że przejście między wojną i życiem codziennym jest znowu przejściem z jednego ubrania w inne, zmianą munduru na strój codzienny, własny; to zarazem powrót „z tamtej strony”, zza ostatecznej granicy: „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” (PR, s. 196). Czechowiczowscy żołnierze wracają po „wojennej obróbce” nie tylko pozbawieni dzieciństwa („– Czas naprawi wszystko.../ – Nie, »mały«. Ja już nigdy nie będę miał znowu siedemnastu lat./ – Otóż to” [PR, s. 196]), ale przede wszystkim w stanie letargu, w uśpieniu, przechodząc z jednej niewoli (instytucjonalnej wojny) w drugą (społecznej normy).

Każdy z wojennych tekstów pisany jest jako wspomnienie, myślą przewodnią pozostaje jednak hasło „utrąty”: od zgubienia Biblii w *Literach*, przez utratę kolejnych towarzyszy, aż po refleksję pokoleniową, którą zgodnie z myślą Bataille’a należałoby czytać jako studium wydatkowania energii, trwonienia sił witalnych – refleksję o utraconych złudzeniach i wzorcach męskości. Między innymi dzięki przyjętej perspektywie pamięci, a więc zadaniu zachowania wspomnień o poległych towarzyszach, możemy obserwować psychiczne otwieranie się kolejnych bohaterów, które narusza konwencję heroicznej heteronormy. Intymność, a raczej jej rozbłyski, jest próbą stworzenia alternatywnego języka homospołecznych więzi, ulokowanego pomiędzy znanymi już schematami identyfikacji: analogicznego do modelu rodziny (dowódca jako ojciec, oddział jako synowie i bracia) oraz homoerotycznego z podstawową kategorią „przyjaźni”.

W utworze *Koń rydzy* narrator nawiązuje na chwilę bliższą relację z Knysem, cały zaś tekst sprowadza się ostatecznie do oddania grozy związanej

²⁹ „Kwiatek Nysia” jest obok Biblii jednym z symboli wywoławczych w prozie wojennej i lokuje się po stronie życia. To motyw przewodni opowiadania *Kwiatek (wspomnienie z 1920 roku)*. Miłosna karta oraz ususzony kwiat utrzymują przy życiu szeregowego Nysia, podczas gdy jego tajemnicę próbują zgłębić Egger (podejrzewając go o kolaborację z wrogiem) i przypadkowo również narrator. Paląc list i niszcząc ów kwiatek, Nys odchodzi z plutonu, a wieść po nim ginie. Narracja ułożona jest tak, że sugeruje właściwie śmierć bohatera z wyboru, a gest spalenia przeszłości jest gestem samobójczym: „A Nys nie wrócił do rana. Nie wrócił zresztą nigdy i wpisany jest w księdzę naszej kompanii jako zaginiony bez wieści” (PR, s. 167).

z przeczuwaną śmiercią towarzysza. Kpiący ze wszystkich i obracający wojnę w żart Knysz ujawnia swoją prawdziwą twarz w chwili zadumania: „– Zostawcie mnie – poprosił. [...] Tknęło mnie: Knysz się boi...” (PR, s. 154). Podstawową figurą, wokół której skupia się to opowiadanie, jest postać niemieckiego jeźdźca na tytułowym rydzym koniu – figura tyleż realistyczna, odnosząca się do podążającego za wojskami „zbieracza dokumentów” po zabitych, ile metaforyczna, przywodząca na myśl jeźdźców apokalipsy i samą śmierć:

Znaliśmy go. Przemierzał pobojowiska tuż za oddziałami walczącymi, przystawał nad ciałami poległych, zbierał ich dokumenty, listy, fotografie, drobiazgi, nieraz długo coś notował w czarnej książeczce, którą potem krył w kieszeni siodła. – Obcujały tylko z martwymi, milczący jak oni, działał na wyobraźnię wszystkich nas, młodzików i starych żołnierzy, szeregowców i szarż. Żandarm śmierci – to było jego popularne miano, a w skrócie – choć czy to był rzeczywiście skrót? – mówiliśmy: ten na rydzym koniu (PR, s. 157).

Knysz przeczuwa własną śmierć i widzi ją właśnie w sylwetce jeźdźca, a doświadczenie grozy z tym związane na chwilę skłania go do wyjścia poza maskę, do otwarcia się nie tyle na hierarchicznie zorganizowaną strukturę oddziału, ile na konkretne „ty”, co jest jednocześnie zaskakujące dla bohatera i filozoficznie zobowiązujące:

– Nie, nie... słuchaj mały – przeszedł nagle „na ty” – sny mam okropne... z domu nie piszą do mnie zupełnie... ten na rydzym koniu podjechał do mnie wtedy we wsi... [...]

Z nocnej rozmowy naszej zostało jedynie to, że mówił do mnie „ty”, co w kompanii na ogół nie było przyjęte (PR, s. 158–159).

To typowy moment tworzenia męskich więzi (*male bonds*), wychylania się Knysza – postaci heteronormatywnej przeciw, dalekiej od estetyzmu narratora czy „hrabiątka” Zasławskiego – poza hegemoniczną szorstkość męzczyzny, który nie znajduje języka na opisanie swojego życia wewnętrznego. Moment pierwszej konfrontacji z poczuciem śmierci przedstawiony został przez Czechowicza jako konfrontowanie się z masywem natury, z przejściem z użytkowej przestrzeni w stan letargu: „Ale Knysz? Knysz stał zapatrzony, nie mrugając, osłupiały jakiś, ogłuszony, a przecież w menażce miał jeszcze sporo zupy, w której tkwiła pokaźna i bynajmniej nie goła kość” (PR, s. 157). Zbudowanie kontrastu między wyzbywającym się fizjologicznych potrzeb Knyszem a zdziwieniem pozostałą w misce zupą potęguje jeszcze wrażenie dystansu. Knysz jest bowiem martwy już w momencie pierwszego spotkania z „żandarmem śmierci”, co nieuchronnie ujawnia nam narracja. Zakończenie opowiadania jest więc tym wymowniejsze: „– Ano, nie ma Knysza! – tak kapral zamykał, zaśrubowywał sprawę. – Szkoda go. – Wesoły był chłop!” (PR, s. 160). Ktoś symbolizujący władzę i starszeństwo (dowódca) musi w sposób performatywny dopowiedzieć tę śmierć, tak jakby jej istnienie w sferze domysłu pozosta-

wiało jakąś szczelinę między światami, wyrwę w spójnej strukturze wojennej rzeczywistości, ale też wyrwę w samej kompanii, próbującej normalizować relacje między bohaterami.

Estetyzacja i homoerotyzm: wobec samego siebie

Osobno zwrócić trzeba również uwagę na relację, jaka zaczyna łączyć głównego bohatera z Zasławskim, przezywanym w oddziale „hrabiątkiem”. Zastanawiające, że mimo początkowej pogardy w tonie narratora (wszak to on właśnie wymyśla przezwisko) i dystansu, który dzieli obie postacie, wydają się one bliźniaczo podobne. Procedura inicjacyjna w armii wymusza na Zasławskim rezygnację z własnego nazwiska, a zatem porzucenie „ja”. Przedstawione to zostaje w pozornie anegdotycznej scenie:

– Zastawka!

Nie było odzewu. Wówczas przysunąwszy listę kompanii do oczu, a zarazem i do lampy, zawołał nieco głośniej:

– Zasławka!

Knysz wtedy szepnął w dwuszeregu, szturchając hrabiątko:

– To chyba was wołają. [...]

– Nazwisko! – krzyknął w tej chwili sierżant, znalazłszy się tuż obok nich. – Wasze nazwisko!

– Zasławski!

– To dlaczego się nie odzywacie, jak was wywołują! Kpiny sobie stroicie? Ochotnik, cholera...

– Pan sierżant wywołał jakieś inne nazwisko...

– O, do stu ran z karabinu maszynowego, jeszcze tu będziecie dogadywali! Zasławka czy Zasławski, mnie wszystko jedno! Różnicy nie ma! Ja jestem sierżant, a wy jesteście szeregowiec i wystarczy! A o tytułach, herbach tu trzeba zapomnieć! Zrozumiano?

– Tak jest, panie sierżancie. Po to tu przyszedłem, aby zapomnieć.

– Dla ojczyzny i tak dalej... Chwali się, chwali się wam, ochotniku. Ale pamiętajcie, że w wojsku Zasławka i Zasławski to może być wszystko jedno... (PR, s. 147)

To przezwisko – wymyślone niby na złość – ratuje Zasławskiego od utraty tożsamości, gwarantując mu dalej jednostkowe, odróżnialne od reszty oddziału miejsce (tak jak odróżnia się sam narrator-Czechowicz). Jak wiemy, postać Zasławskiego jest właściwie lustrzanym odbiciem pisarza³⁰, jednym z jego fikcyjnych *alter ego*, a także pseudonimem, którym podpisywał się w wielu

³⁰ J. Cymerman, *op.cit.*

utworach. Hrabiaćko nie pasuje do prostych żołnierzy, synów chłopów i robotników, podobnie jak nie pasował tam aspirujący poeta Czechowicz. Również niesłychanie zbieżna jest przyczyna wstąpienia obu chłopców do armii: książki i opowieści, wiara w mit Ojczyzny i bohaterstwa rodem z romantyzmu, która powoli u obu się wypala:

Może sam odmienił się nieco. Może ujrzał dysproporcję między swoimi wypowiedziami zaczerpniętymi z lektury – a szarymi oczyma żołnierzy i dłońmi od pługa, młotka i maszyny, obejmującymi karabin jak niedobry, choć potrzebny ciężar.

Cóż z tego, że sam całym sobą świadczył o prawdzie, w którą wierzy? Lubiano go za to właśnie. Wiedzieliśmy wszyscy, że opuścił pałace, siwą matkę i wszystko, czym żył dotychczas, że spokorniał i przystał do szarej masy żołnierskiej i z dniem każdym wtapiał się w nią coraz bardziej (PR, s. 145).

Czechowicz obserwuje „szarzenie” Zaslawskiego, które coś każe mu wartościować pozytywnie. Być może to mieszczańska natura i zazdrość o arystokratyczne pochodzenie towarzysza, bardziej prawdopodobne jednak, że chodzi tu właśnie o nową konstrukcję podmiotu, który postrzega siebie w obrębie wspólnoty. Wtapienie się w męską, patriarchalną masę, w której przetrwają tylko niewyróżniające się, najsilniejsze psychicznie osobniki, jest zarazem uczeniem się dominującej fikcji męskości – zarówno przez jednego, jak i drugiego bohatera. Obaj przechodzą bowiem podobną drogę, po czym obaj, wbrew komentarzowi, starają się uciec od wojny w sferę wyobraźni i sztuki. Choć główny bohater zostaje wyznaczony przez dowódcę na opiekuna młodszego towarzysza, nawiązuje z nim „przyjacielską” relację:

– No, no, wy tam, nie pozwalajcie sobie... Hrabiaćko, nie hrabiaćko, nawet więcej, bo książątko... I wiecie co? Wyście takie inteligentkie dziecko, musicie być bliżej tego małego. Na pewno się zaprzyjaźnicie, po oczach to widzę. Kapralu, dopilnujcie, żeby im dano posłania obok siebie.

Od tego czasu sypialiśmy razem i gawędziliśmy w chwilach wolnych od ćwiczeń, a potem marszów. Zaprzyjaźniliśmy się istotnie. Od niego po raz pierwszy słyszałem o muzyce wielkich artystów, bo dzieciństwo moje minęło bez muzyki (PR, s. 147).

Na fakt ten wskazuje zwłaszcza końcowa scena z opowiadania *Ludzie, konie, deszcz*, gdy w chwili ostrzału Czechowiczowi wyrывa się apel po imieniu, mimo wspomnianego braku takich określeń w kompanii oraz notorycznego używania nazwisk lub przydomków: „– Michał – zawołałem, przecierając oczy. Spod kół wozu uniosła się głowa Zaslawskiego:/ – Strzelają!” (PR, s. 152). Skoro sporym nadużyciem zasad kompanii była zaimkowna forma „ty” w rozmowie z Knyszem, tym dziwniejsze, bardziej dosadne jest imię, pierwsze bodaj, padające w takim kontekście (jest to zarazem ironiczne, bo Zaslawski, którego stworzył Czechowicz jako autora części swoich tekstów, na imię miał wszak Henryk).

Wobec deklarowanej przez narratora samotności (inteligenta, tęskniącego za książkami, wśród robotników i chłopów) dziwić powinno jednak, jaką radość sprawia mu podkreślanie momentów wspólnych przechadzek, nawiązywania bliższych relacji czy poznawania sekretów towarzyszy. „I oto idzie teraz obok mnie [Wicek – przyp. J.S.], w czwórce, którą stanowimy on, ja, Drobniakowski, co szewcem był w cywilu, oraz młody Zaslowski, »hrabiątko« naszej kompanii” (PR, s. 149). Czuć w tej wypowiedzi dumę i ulgę, objawiające się na skutek ponownego ustanowienia wspólnoty, w której bohater może się odnaleźć jako „ja”. Ta przydziałowa czwórka odpowiada konfiguracji z młodzieńczego wiersza *We czterech*³¹. Jedyne, co się zmienia, to szybkość rekonfiguracji, tempo ubywania i odchodzenia kolejnych towarzyszy: „Wracamy./ Całek, Knysz, Nyś, Gołowski, Koryś nie zobaczą tych murów, pochłonęła ich ziemia inna i czas inny” (PR, s. 197).

Bohater prozy Czechowicza przez cały czas buduje swoją tożsamość od nowa, ucząc się społecznych ról i adaptując do wymogów *stricte* męskiej wspólnoty, tęskniąc za nią i fantazjując o relacjach, które wymykałyby się strukturze oddziały. Musi tego dokonać, bowiem zarówno wersja heroiczna – a więc zmityzowany żołnierz Legionów, jak i obronna – figura chłopca, zostały wymazane przez wojenną zawieruchę, a ich przywrócenie okazało się niemożliwe, zwłaszcza w obliczu kolejnego, zbliżającego się konfliktu zbrojnego (publikacja tekstów przypada wszak na lata 1938–1939, co warto podkreślić, bo zarówno pesymizm Czechowicza, tęsknota za wspólnotą, jak i jego wiara w czystość sztuki osiągają wtedy kulminację). Koniec końców wspiera się więc autor takimi np. obrazami braterskiej wielości:

Siedzieliśmy, Zaslowski, ja i plutonowy Jawrzos, każdy inny, każdy czymś innym zajęty, a mimo to zjednoczeni wspaniałymi obrazami ziemi i nieba, odwijającymi się przed oczyma z nieobjętych kresowych obszarów.

Zaslowski myślał o czymś cichy, przygarbiony, a oczy miał pod długimi rzęsami czystsze niż to chłodne niebo.

Plutonowy, w owijaczach, lecz bez butów, w rozchełstanej na piersiach koszuli, przysiadł na stołku trójnożnym, ręce opuścił między kolana, a głowę uniósł ku górze, tak ścigał wzrokiem fantastyczne pejzaże, piętzące się w błękicie po to, by w następnych już chwilach rozwiać się, rozproszyć, niby płynne nadzieje człowieka (PR, s. 191–192).

W ten sposób realizuje się paradoksalna idea międzyludzkiej wspólnoty (oczywiście – homospołecznej, bo nie ma w niej miejsca na kobiety). Każdy z członków tej mikrowspólnoty zachowuje niezależność „ja”, pielęgnuje jednostkowość i – w pewnym sensie – pozostaje skupiony na sobie samym,

³¹ Więcej o tym tekście zob. M. Wroński, *Życie literackie Józefa Czechowicza. Na marginesie wiersza „We czterech”* [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 233–242.

a jednak w obliczu estetycznej wzniosłości, jaką osiąga się tu dzięki obcowaniu z naturą, „ja” przechodzi w „my” (podkreślmy, że to właśnie „wspaniałość obrazów” jest tym, co ziemię i niebo zmienia w obraz pojednania się ludzi). W tej na poły metafizycznej, oczywiście zmitologizowanej scenie natura staje się polem działania estetyki. Dodajmy też, że chodzi o Kresy, a więc nie tylko odżywa charakterystyczny dla poety mit ziemi z kluczową figurą Anteusza, ale też znacznie ważniejszy – mit ziemi rodzinnej. Natura jest zatem planem skolonizowanym przez doświadczenie estetyczne, to zaś doświadczenie prowadzić ma do zawiązania się innej wspólnoty, wolnej od nakazów instytucjonalnych i wymogów frontu, ale też od walki o pozycje społeczne i od gry ról.

Ewolucja Czechowiczowskiego podmiotu w stronę coraz dalej postępującej solidarności z ludźmi i iście whitmanowskiej empatii paradoksalnie idzie więc w parze z wyznawaną przez autora ideą „poezji czystej”. Nie ma sprzeczności między późnymi artykułami metaliterackimi a deklaracją w kontekście ostatniego tomu – *Nuty człowieczej*: „Tytuł wyraża: przyznaję się do wspólnoty z ludźmi, więcej nawet, do współczucia z nimi”³². Nie jest to wyłącznie deklaracja empatii, wygłaszana z pozycji podmiotu lepiej umocowanego w strukturze symbolicznej. Choć pobrzmiewa w niej charakterystyczna dla Czechowiczowskiego ujęcia nuta lewicowej solidarności (owa „nuta człowiecza”), jest to jednocześnie ludzkość, *humanitas*, rozumiana idealistycznie: jako wspólnota estetyczna, wspólnota istot potencjalnie zdolnych do odczuwania piękna. To zaś odsyła nas – koniec końców – na powrót do modelu homoseksualnego oraz związanych z nim kodów kulturowej sublimacji. „Wołanie o wojnę jest tu wołaniem o prawdę – pisze Kruszewski. – Nie jest to już pragnienie dziecka, ale mężczyzny, który zna cenę, jaką się płaci za wojenne wtajemniczenie”³³. Dodałbym jednak: wołanie o wojnę jest u Czechowicza przede wszystkim wołaniem o tożsamość, o poczucie przynależności, które spełnia się niejednokrotnie właśnie w ekstremalnych warunkach, w obliczu potencjalnej lub zupełnie konkretnej śmierci (jak w czasie „pustej nocy” z opowiadania *Kwiatek*), w dekonstrukcji dominujących przedstawień męskości i w możliwości ciągłego uzgadniania ich na nowo, niejako od podstaw.

Bibliografia

- Badinter É., *XY – tożsamość mężczyzny*, przeł. G. Przewłocki, wstęp M. Janion, Warszawa 1993.
- Bataille G., *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.

³² *Rozmowa [Jana Śpiewaka] z Józefem Czechowiczem* [w:] J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca...*, s. 149.

³³ W. Kruszewski, *op.cit.*, s. 110.

- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. II, Gdańsk 2007.
- Bonowicz K., *Józefa Czechowicza teatr widziadel i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*, Kraków 2013.
- Cole S., *Modernism, Male Friendship, and the First World War*, Cambridge 2003.
- Connell R.W., *Masculinities*, II ed., Berkeley–Los Angeles 2005.
- Cymerman J., *Czechowicz – autor, podmiot, bohater. Przypadek Zaslawskiego [w:] Józef Czechowicz. Poeta, prozaik, krytyk, tłumacz*, red. A. Niewiadomski, A. Wójtowicz, Lublin 2015.
- Czechowicz J., *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990.
- Czechowicz J., *Proza*, red. T. Kłak, Lublin 2005.
- Czechowicz J., *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wybór, wstęp i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.
- Emerson R.W., *Essays: First & Second Series Complete in One Volume*, introduction I. Edman, New York 1951.
- Gralewski W., *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968.
- Kaliściak T., *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011.
- Kaliściak T., *Milcząca komnata króla Henryka. Wokół „Opowieści o papierowej koronie” Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kochanowski J., *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.
- Kołodziejczyk E., *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
- Kruszewski W., *Józefa Czechowicza marzenie o wojnie [w:] Józef Czechowicz. Poeta, prozaik, krytyk, tłumacz*, red. A. Niewiadomski, A. Wójtowicz, Lublin 2015.
- Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogrnicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999.
- Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971.
- Śmieja W., „*Topografia pożądania*” — *konstruowanie przestrzeni wokół homoseksualnych bohaterów polskiej prozy międzywojennej [w:] idem, Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze*, Katowice 2015.
- Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.
- Wroński M., *Życie literackie Józefa Czechowicza. Na marginesie wiersza „We czterech” [w:] Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.