

## LITURGIA W DRAMATACH TADEUSZA RÓŻEWICZA

*Poszukiwanie „nowego sacrum” w każdej epoce – jak pokazują na przykład dramatyczne dzieje wielu katolickich świętych – wiązało się zwykle z przekraczaniem zużytych form życia religijnej wspólnoty i z nierzadko wynikającymi stąd konfliktami ze zwolennikami dotychczasowego ładu. Różewicza – przy całej odrębności jego poetyckiego powołania – znamionuje podobne osamotnienie i niezrozumienie współczesnych.*

W dwóch dramatach Tadeusza Różewicza – w nienapisanej sztuce o Walerianie Łukasińskim<sup>1</sup> oraz w *Do piachu...*<sup>2</sup> – znajdujemy bezpośrednie odwołania do Mszy Świętej. Rozpocznijmy nasze rozważania od zaniechanego projektu. W *Ce petit trou nommé Schlüsselburg*<sup>3</sup> na plan pierwszy wysuwa się doświadczenie transcendencji. Wyraźnie mówi o tym autor: „Przez Łukasińskiego dotknąłem rzeczywiście największej tajemnicy. Przez jego milczenie i cierpienie. Sacrum. Sacrum. Dotknijmy tej sprawy... To msza w kościele...”<sup>4</sup>. Do tego wyznania z niedowierzaniem podchodzi Halina Filipowicz: „Ale czy dramat w teatrze może być mszą? Zwłaszcza dramat Różewicza?”<sup>5</sup>.

Na podstawie luźnych notatek autorskich trudno określić kształt nienapisanego utworu, ale możemy go sobie wyobrazić (oczywiście warunkowo i w ograniczonym zakresie), idąc za wskazówką, którą stanowi dokonana przez poetę w najnowszej edycji *Utworów zebranych* zmiana tytułu tej sztuki z *Klucza* na *Ce petit trou nommé Schlüsselburg*<sup>6</sup>. Jest to wyraźny sygnał rezygnacji z własnych rozwiązań kreacyjnych na rzecz wierności źródłowym dokumentom. Dzięki temu, nie dysponując sprecyzowanym tekstem Różewicza, możemy

<sup>1</sup> Por. T. R ó ż e w i c z, *Listopad*, w: tenże, *Dramat*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 144.

<sup>2</sup> Zob. t e n ż e, *Do piachu...*, w: tenże, *Utwory zebrane*, *Dramat*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 121-172.

<sup>3</sup> [„W nędznej dziurze zwanej Szlisselburgiem”]. *List Łukasińskiego do generała Leparskiego*, w: W. Łukasiński, *Pamiętnik*, PIW, Warszawa 1986, s. 174.

<sup>4</sup> K. B r a u n, T. R ó ż e w i c z, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 169.

<sup>5</sup> H. Filipowicz, *Od „Kartoteki” do „Klucza”*, w: E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4-6 XI 1991*, WiS, Poznań 1993, s. 48n.

<sup>6</sup> Zob. T. R ó ż e w i c z, *Ce petit trou nommé Schlüsselburg*, w: tenże, *Utwory zebrane*, *Dramat*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 145n. Wcześniej Różewicz rozważał dwa warianty: „Ta mała dziura od Boga zapomniana zwała się Schlüsselburg” oraz „Klucz”, przychylając się do wersji skróconej. Por. t e n ż e, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10, s. 73.

odwołać się wprost do relacji Łukasińskiego. W szlisselburskiej twierdzy odcięto więźnia całkowicie od świata, w tym i od posługi duszpasterskiej katolickiego kapłana. Mimo tych przeszkód w jego pamiętnikach natrafiamy na ślady wskazujące na liturgiczną wrażliwość.

W jednej z notatek więźnia znajdujemy interesującą poszlakę: „Pomiędzy małej liczby osób, z którymi moje położenie pozwalało zbliżyć się, każda z nich starała się nieść mi ulgę i pocieszenie”<sup>7</sup>. Do celi Łukasińskiego wolno było strażnikom wchodzić wyłącznie we trójkę; miało to ich zdyscyplinować do rygorystycznego przestrzegania nakazu milczenia. Spełniając rozkazy przełożonych, nie odzywali się ani słowem, ale – według świadectwa więźnia – z chęcią odpowiadali na jego słowa gestem i posługą. U rosyjskich żołnierzy daje się rozpoznać tę samą życzliwość do więzionych, co u Kaprała z trzeciej części Mickiewiczowskich *Dziadów*. Czynności, wykonywane zwykle przez jedną osobę, strażnicy zapewne rozdzielali między siebie, jak celebransi jakiegoś nienazwanego rytuału. Całymi grupami milczących postaci często posługiwali się tragicy greccy<sup>8</sup>. Można też spojrzeć na żołnierzy obcujących na co dzień z Łukasińskim jak na postaci z obrazów *sacra conversazione* z włoskiego trecenta. Łączyłby ich z więźniem rodzaj wewnętrznego dialogu spojrzeń, gestów i ustawień, które byłyby świadectwem wytworzenia wzajemnej więzi, zrodzonej ze wspólnoty miejsca i współodczuwania, a nade wszystko – z pozawerbalnych i intymnych relacji<sup>9</sup>.

W innym miejscu *Pamiętników* czytamy: „Moją bardzo krótką codzienną modlitwę ja zwyczajnie odbywam chodząc”<sup>10</sup>. W liturgii procesje mają głębokie, symboliczne znaczenie. W średniowiecznej Europie olbrzymie świątynie wznoszono nie z uwagi na tłumy wiernych, lecz z potrzeby zapewnienia świętym obrzędom właściwej i godnej przestrzeni. Łukasińskiego uwięziono tymczasem w celi o długości paru kroków. Przykład sztuki *Footfalls* Samuela Becketta wskazuje jednak, że takie ograniczenie nie musi być przeszkodą, a nawet może być pomocne w budowaniu atmosfery skupienia i w nadaniu ciasnemu wnętrzu monumentalnego charakteru.

Odniesienia – w tym przypadku bardziej adekwatnego, bo związanego z modlitwą – dostarcza też żydowska *Amida* (hebr. „stanie”). Jest ona głównym elementem liturgii judaistycznej. *Amidę* odmawia się po cichu, na stojąco, ze złączonymi stopami i z twarzą zwróconą w kierunku Świątyni w Jerozolimie. Modlący się robi trzy kroki do tyłu i trzy kroki do przodu, co ma oznaczać stawienie się przed oblicze Boga. Kończąc, wycofuje się tą samą liczbą kroków.

<sup>7</sup> Łukasiński, dz. cyt., s. 93.

<sup>8</sup> Por. L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, w: *taże, Od starożytności do współczesności*, PWN, Warszawa 1981, s. 22.

<sup>9</sup> Por. D. Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006, s. 215.

<sup>10</sup> *List Łukasińskiego do generała Leparskiego*, s. 171.

Znajdujący się w pobliżu muszą uważać, aby zanadto nie zbliżyć się do modlącego i nie wejść pomiędzy niego a Boga.

Przykład *Amidy* pokazuje, że nawet w ciasnej celi możliwe jest zbudowanie przestrzeni relacyjnej<sup>11</sup> o złożonej i subtelnej strukturze. Jest ona odpowiednia dla komunikacji diafonicznej, skoncentrowanej na wsłuchiwanie się w głos milczącego Boga<sup>12</sup>. Kroki Łukasińskiego w szlisselburskim więzieniu, poddane rytmowi wewnętrznej medytacji, upodabniały jego codzienną modlitwę do rytuału. Czy teatralny kształt owej swoistej liturgii bliższy byłby *Footfalls* Becketta czy *Amidzie*? „Lepiej to wszystko improwizować z zespołem”<sup>13</sup> – powiedział już Różewicz.

W *Pamiętniku* natrafiamy wreszcie na bezpośrednie odniesienie do liturgii: „Jeżeli ja nawiedzam te miejsca – pisze szlisselburski więzień – gdzie się zbierają podobni mnie chrześcijanie w imieniu Jezusa Chrystusa, to ja stosuję się tylko do zwyczaju przyjętego i postanowienia Kościoła i nadto jeszcze przez te uczestnictwo odnoszę moralne korzyści dla siebie”<sup>14</sup>. Mowa jest tu oczywiście o świadectwie ekumenicznego udziału Łukasińskiego w liturgii bizantyjskiej: „Chociaż urodzony i wychowany w religii katolickiej rzymskiej – pisze – ja w duszy jestem chrześcijaninem w duchu i prawdzie, szanuję każde wyznanie i jego obrzędy”<sup>15</sup>. W liturgii prawosławnej – co wydaje się istotne – zachowały się bardziej czytelne ślady antycznej tragedii niż w rycie zachodnim. Pojawiły się one jeszcze podczas kształtowania obrzędowości starożytnego Kościoła, pozostającego pod wpływem hellenistycznego otoczenia<sup>16</sup>.

Czy do tych właśnie fragmentów pamiętników Łukasińskiego sięgnąłby Różewicz w swoim opracowaniu tematu? Możemy snuć przypuszczenia, ale pewności nie uzyskamy. Więcej konkretów znajdujemy w sztuce *Do piachu...*, w której Różewicz umieścił scenę Mszy polowej, odprawionej dla oddziału Armii Krajowej w środku lasu, nieopodal rodzinnego Radomska. Msza Święta spełnia w konstrukcji tego dramatu funkcję zwornika. Słup światła przebijający się przez korony drzew zatrzymuje się na poszczególnych grupach uczestników Eucharystii. Sekwencja, w której światło zatrzymuje się na poszczególnych fragmentach sceny, odpowiada kolejno opisanym w sztuce zdarzeniom. Efekt ten zostaje dodatkowo wzmocniony przez echo Mszy Świętej w następnym obrazie, w którym wiatr, drzewa i ptaki chwalą Pana swoimi językami.

<sup>11</sup> Por. D. R a t a j c z a k o w a, *Przeźwyczeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1985, s. 59.

<sup>12</sup> Por. ks. H. W i t c z y k, „*Pokorny wołał, i Pan go wysłuchał*” (Ps 34,7a). *Model komunikacji diafonicznej w Psalmach*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1997, s. 388.

<sup>13</sup> T. R ó z e w i c z, *Przyrost naturalny*, w: tenże, *Dramat*, t. 2, s. 122.

<sup>14</sup> Ł u k a s i ń s k i, dz. cyt., s. 171n.

<sup>15</sup> Tamże, s. 93.

<sup>16</sup> Por. A. B a u m s t a r k, *O historycznym rozwoju liturgii*, tłum. M. Wolicki, Unum, Kraków 2001, s. 63.

Słowo modlitwy i Eucharystia towarzyszyły partyzantom w podradomskich lasach, tak jak zawsze towarzyszyły Polakom w ważnych chwilach historii narodu. Jan Długosz, relacjonując bitwę pod Grunwaldem, opisuje króla uczestniczącego tuż przed krwawym starciem z Krzyżakami w cichej Mszy Świętej i rycerstwo ruszające do boju przy śpiewie *Bogurodzicy*. Podobne świadectwa (spisywane jakby według tego samego wzoru) znajdujemy w wielu kronikach i pamiętnikach, poczynając od czasów najdawniejszych, aż do powstania warszawskiego i do solidarnościowego zrywu. Polskie doświadczenia są zupełnie wyjątkowe na tle zsekularyzowanej dziś Europy.

Eucharystia nie ujawniałaby swojej siły i znaczenia w przełomowych dla Polski momentach, gdyby nie jej stała obecność w życiu indywidualnym i rodzinnym. Wspomnienia autora tomu *Matka odchodzi*<sup>17</sup> z jego pierwszej Komunii Świętej zachowały do dzisiaj świeżość i aktualność – pod jego słowami zapewne chętnie podpisałaby się zdecydowana większość nie tylko jego generacji, lecz i ostatnich pokoleń, łącznie z pokoleniem Jana Pawła II: „Większość moich rówieśników, a ja na pewno, myśmy naprawdę Boga przyjęli. Ten opłatek na języku... Przymknęło się oczy... Chwilę się klęczało... Potem się wstawało... I chodziło się z Bogiem w sobie... Żeby znów gdzieś przyklęknąć w ciszy...”<sup>18</sup>. Zaraz jednak Różewicz dodaje: „To było doświadczenie dziecka. Które potem wraca do starego człowieka, do umierającego”<sup>19</sup>. Bez utrwalonego przez społeczny obyczaj obrzędu nie byłaby możliwa myśl poety o powrocie, podczas którego światło z ciemności zaczyna przenikać wszystko, a wszystko przybiera jakby jeden kształt<sup>20</sup>. Na możliwości doświadczenia „uczuć metafizycznych” duży wpływ mają zależności między wymiarami prywatnego i publicznego życia religijnego. Stosowanie ukształtowanego podczas rewolucji francuskiej modelu nowoczesnej struktury państwowej, w której duchową sferę ludzkiego życia ograniczono do prywatnych granic aktywności ludzkiej jednostki, w praktyce prowadzi do „zaniku samych uczuć metafizycznych, stających się w dalszym społecznym rozwoju ludzkości czymś zbytecznym, nieużytecznym”<sup>21</sup>. Wbrew silnym sekularyzacyjnym tendencjom w świecie pochrześcijańskim dla społeczeństwa polskiego Eucharystia zachowała swoją wcześniejszą pozycję.

Między życiem a sztuką nie ma jednak prostej relacji; „Najszlachetniejszy zyciorys i największa bitwa – zauważa Różewicz – nie wywołują automatycznie nowych form w sztuce”<sup>22</sup>. Dotyczy to również tematyki eucharystycznej, pra-

<sup>17</sup> Por. T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 116n.

<sup>18</sup> Braun, Różewicz, dz. cyt., s. 180.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Por. R. Sokolowski, „nie chcę nie dbam żartuję...” z rozmów z Tadeuszem Różewiczem, „Odra” 1993, nr 6, s. 37.

<sup>21</sup> S. I. Witkiewicz, *Teatr*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, PIW, Warszawa 1974, s. 246.

<sup>22</sup> T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10, s. 71.

wie nieobecnej w polskiej literaturze, zwłaszcza tej najambitniejszej. Jerzy Starnawski pisze nawet o dużej powściągliwości naszych największych pisarzy w zgłębianiu tajemnic Eucharystii; zupełnym wyjątkiem jest Cyprian Norwid, którego przypadek niejako potwierdza regułę<sup>23</sup>. Czy w tym świetle Różewicz plasowałby się tuż obok autora zaginionego rękopisu *O Mszy Świętej – ze stanowiska archeologii i sztuki*<sup>24</sup>?

Autor *Kartoteki* akcentuje znaczenie formy: nowa sztuka powstaje przez wynalezienie „nowego języka i składni, nie przez składanie najszlachetniejszych deklaracji [...] twórca zaangażowany to twórca zaangażowany w walkę o nową formę... treści dane są wszystkim”<sup>25</sup>. Sprawa jest jednak bardziej złożona i nie możemy jej ograniczać wyłącznie do kwestii formalnych; brak zaangażowania poprzedników w poszukiwaniu artystycznych sposobów przedstawiania Eucharystii ma źródło w świadomym przemilczaniu religijnej problematyki. Owe przemilczenia wynikają z dwóch różnych motywacji, intencjonalnie wobec siebie przeciwstawnych: z przekonania o konieczności wdrażania zsekularyzowanego modelu nowoczesnego społeczeństwa oraz z obawy przed sprofanowaniem największej świętości. Zdecydowanym przedstawicielem tej drugiej postawy był Zbigniew Raszewski, który uważał, że „teatr wcale nie musi być częścią liturgii, nie musi grać w kościele i nie musi odgrywać Ewangelii, aby zachować w sobie tę czystość, która go dzisiaj fascynuje w religii”<sup>26</sup>.

W zewnętrznym wobec polskiej kultury spojrzeniu Claude’a Backvisa możemy rozpoznać myśl o niekonkurencyjnym wobec Eucharystii sposobie teatralnego komunikowania się z odbiorcą. Miałby on być przyczyną ukształtowania się w Polsce swoistego schematu dramatu, rozpoznawalnego od *Odprawy posłów greckich*, przez *Nie-Boską komedię*, *Dziady* po sztuki Stanisława Wyspiańskiego. Jest to „nowy typ dramatu zakończony tragedią przyszłości: autor tak obmyślił widowisko, żeby publiczność wyszła z teatru pod wrażeniem najbardziej bolesnych skojarzeń i przewidywań”<sup>27</sup>. Polski autor, nie podejmując rywalizacji z oczyszczającymi i odradzającymi siłami Eucharystii, miałby budować swe dzieło, jakby był twórcą średniowiecznych misterii, obok – a nie zamiast – liturgii. Nie starałby się być „Bogiem Ojcem dla swoich postaci”<sup>28</sup>. Sam nie rozwiązywałby

<sup>23</sup> Por. J. Starnawski, *Tajemnice mszy św. w oczach poetów i pisarzy polskich*, w: *Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej, Łódź 14-17 maja 1996*, red. J. Okoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 29n.

<sup>24</sup> Zob. C. Norwid, *Do Janiny Kuczyńskiej*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 9, *Listy*, oprac. J. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, s. 302.

<sup>25</sup> Różewicz, *Sztuka nienapisana*, s. 70.

<sup>26</sup> Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Krąg, Warszawa 1991, s. 257.

<sup>27</sup> C. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, tłum. Z. Raszewski, w: tenże, *Szkice o kulturze staropolskiej*, tłum. M. Daszkiewicz i in., PIW, Warszawa 1975, s. 450.

<sup>28</sup> Określenie Juliena Greena (ang. God the Father to his characters).

opisanych konfliktów, jak to się dzieje w klasycystycznych tragediach, lecz przeciwnie, pozostawiałby czytelnika lub widza pod ciężarem mrocznych i gorzkich myśli, dając mu możliwość samodzielnego przezwyciężenia sprzeczności już nie w literaturze czy sztuce, lecz w obszarach życia społecznego i religijnego.

Gdy spojrzeć się na polski dramat misteryjny z wnętrza polskiej kultury – jak to czynią Małgorzata Dzięwulska<sup>29</sup> i Leszek Kolankiewicz<sup>30</sup> – to okazuje się, że „gnostycka” i konkurencyjna wobec Eucharystii linia jego rozwoju jest znacznie silniej obecna, a może nawet spełnia rolę wiodącą. Ale nawet w takim ujęciu – jak u Dariusza Kosińskiego, który wprowadzając do tytułu swojej książki pojęcie teatru przemiany, idzie o krok dalej w zaakcentowaniu samostności i samowystarczalności sztuki – pojawia się określenie „pasa startowego”, który jest niezbędnym etapem wstępnym odzyskania utraconego kontaktu z absolutem, bowiem „ostateczny cel podejmowanych działań wykracza zdecydowanie poza najszerszej nawet rozumianą dziedzinę sztuki”<sup>31</sup>.

Dopiero na tak zarysowanym tle można dostrzec całą dwuznaczność sytuacji i odwagę Różewicza we włączeniu do sztuki o Walusiu cytatów z liturgii. Gest dramaturga miał źródło w jego własnej wizji europejskiej sztuki i podjętym tuż po drugiej wojnie światowej programie „odbudowy gotyckiej świątyni”: „Żeby cegła po cegle wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka”<sup>32</sup>. Sztuka – zdaniem poety – nie była kiedyś oddzielona od religii i nie wyrażała jakiegoś osobnego, „laickiego” piękna – „sacrum” i „piękno” stanowiły jedność. Dopiero po renesansie piękno oddzieliło się od sacrum. „I ten proces trwał. Prawie do naszych czasów – podkreśla Różewicz – aż gdzieś do śmierci Witkiewicza. [...] Po pierwszej wojnie resztki dawnych estetyk w zabiegach awangardy były – jak to określił właśnie Witkiewicz – rozkładem i konaniem form. Była to męczarnia sztuki, która opuszczała sacrum albo też została przez nie opuszczona”<sup>33</sup>. Druga wojna światowa radykalnie zmieniła sytuację: „Kończyła się epoka piękna bez sacrum. Poezja bez sacrum stawała się igraszką i karykaturą”<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Por. M. Dzięwulska, *Ogniokrad*, w: *tenże*, *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 140n.

<sup>30</sup> Por. L. Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 249-339. Zob. też: *tenże*, *Dziady Grotowskiego*, z Leszkiem Kolankiewiczem rozmawiał Paweł Goźliński, „Gazeta Wyborcza” z 26-27 VIII 2000.

<sup>31</sup> D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 28.

<sup>32</sup> T. Różewicz, *Do źródeł*, w: *tenże*, *Proza*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 143.

<sup>33</sup> Braun, Różewicz, dz. cyt., s. 106. Zauważmy, że Różewicz używa formy nazwiska Witkacego w pełnym i czystym brzmieniu: „Witkiewicz”, odsuwając na bok sztubackie i artystyczne zniekształcenia pseudonimu. W ten sposób jakby chciał przywrócić nastrój powagi w rozważaniach o sztuce, podjętych przez twórcę teorii „czystej formy”.

<sup>34</sup> Tamże.

Poszukiwanie „nowego sacrum” w każdej epoce – jak pokazują na przykład dramatyczne dzieje wielu katolickich świętych: Szymona Słupnika, św. Franciszka, św. Jana Bosko i innych – wiązało się zwykle z przekraczaniem zużytych form życia religijnej wspólnoty i z nierzadko wynikającymi stąd konfliktami ze zwolennikami dotychczasowego ładu. Różewicza – przy całej odrębności jego poetyckiego powołania – znamionuje podobne osamotnienie i niezrozumienie współczesnych. *Do piachu* – jedna z najgłębszych religijnie powojennych sztuk polskich – została praktycznie odrzucona przez szerszą publiczność i przez pewną część krytyki<sup>35</sup>.

Omówienie roli sceny Mszy Świętej w budowie *Do piachu...* zacznijmy od przedstawienia treści dramatu. Sztuka opowiada o losach wiejskiego parobka – Walusia, który – jak większość jego rówieśników – wstąpił do Armii Krajowej. W czasie służby w leśnym oddziale złamał wojskowy regulamin, biorąc udział w napadzie na plebanię. Rabunki i gwałty zdarzają się – i to nie tak rzadko – w czasach pokoju; wówczas ich sprawców przykładowie się karze, wojsko bowiem musi dbać o dobre relacje z ludnością cywilną. W warunkach frontowych, a szczególnie w przypadku walk partyzanckich, zachowanie dyscypliny jest trudniejsze. Aby utrzymać żołnierzy w ryzach, sięga się po drastyczne środki, dlatego Walusia skazano na karę śmierci przez rozstrzelanie. Fakt, że go złapano, osądzono i ukarano, świadczy nie tylko o braku sprytu oskarżonego, lecz również o sprawności struktur polskiego państwa podziemnego. Inne cywilizacyjne standardy obowiązywały w armii sowieckiej i w PRL-u; wpisane w system trudności aprowizacyjne zmuszały prostych żołnierzy do nieregulaminowego „radzenia sobie”, a oficerowie „przymykali oko” na drobniejsze wykroczenia. Można przypuszczać, że gdyby Waluś dopuścił się podobnych czynów jako milicjant czy ormowiec prawdopodobnie uszłoby mu to płazem.

Historia opowiedziana jest w dziesięciu obrazach poprzedzonych prologiem. W sztuce tej Tadeusz Drewnowski rozpoznaje formułę Stationen-Drama, wykształconą przez ekspresjonistów: „*Do piachu...* to [...] dramat stacji męki historycznej ujęty pod kątem jednostkowej wędrówki, indywidualnego cierpienia strzelca Walusia; [...] stacje męki Walusia określa wszystko dokoła. Wszystko na nie pracuje. I sytuacja światowa, i europejska. I przeszłość Polski”<sup>36</sup>. W Prologu, rozgrywającym się w ziemiańskim dworze, nie ma jeszcze miejsca dla kogoś tak nieznaczącego jak Waluś. Ale ze sceny na scenę wiejski parobek staje się coraz bardziej widoczny; już od obrazu ósmego („Msza”) aż do swojej śmierci w finale sztuki zajmuje miejsce centralne.

<sup>35</sup> Zob. D. R a t a j c z a k o w a, *Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, „Kartoteka” i „Do piachu” jako przykład sukcesu i porażki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, nr 3 (1996).

<sup>36</sup> T. D r e w n o w s k i, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 241.

Ta symboliczna zmiana pozycji koresponduje z rewolucyjnymi zmianami w powojennej Polsce, w której po usunięciu dotychczasowych elit (w czym decydujący udział mieli obaj okupanci) nowa władza starała się stworzyć warunki awansu dla ludzi ze społecznych nizin, przekupując ich i indoktrynując. W tej walce o „rząd dusz”, w której chodziło o pozyskanie ludzi pokroju Różewiczowskiego Walusia, starły się ze sobą Partia i Kościół. Choć dziś wiemy, że program duchowego odrodzenia narodu kard. Stefana Wyszyńskiego okazał się skuteczniejszy od państwowej strategii wspomagania socjalistycznej kultury folklorem<sup>37</sup>, to w latach pięćdziesiątych nie było to oczywiste. Ciemny parobek, któremu „śmierdziały nogi” i który „poszedł z oddziału na bandziorkę”<sup>38</sup>, zajął opustoszałe miejsce po Kordianie i Konradzie.

Może drażnić wybór „głupiego Walusia” na bohatera narodowej tragedii, ale jest to decyzja precyzyjnie przemyślana: w „świecie na opak” Waluś jest postacią ze wszech miar wyjątkową. Daleko mu do średniowiecznych patronów europejskich miast, ale już bliżej do idoli kultury masowej. Skrytobójczy strzał i leśny dół jako miejsce bezimiennego pochówku – taki los okupanci wyznaczyli polskim profesorom, oficerom i urzędnikom. A tu prosty parobek ginie śmiercią „zastrzeżoną” dla najlepszych z najlepszych. To, że zastrzelili go polscy partyzanci, tylko podkreśla przewrotność sytuacji.

W peerelowskiej rzeczywistości całość pokawałkowanej i zepchniętej na margines kultury zniewolonego narodu zachowała się jako tekst ukryty i domyślny. Jej szafarzami stali się paradoksalnie ludzie niewykształceni, ale chłonni wiedzy, jak Waluś, który, aby usłyszeć parę słów o „polskich królach”, bez wahania oddał przydział spirytusu. Banalność i nieporadność ludzi żyjących poza wysoką kulturą wskazuje – pisze Jacek Łukasiewicz – „na zasady porządku świata, przede wszystkim na zasady etyczne [...]; poezja, niedostępna poecie [...] nadal trwa, nadal też ma własności [...] uświęcające”<sup>39</sup>. Historia pokazała, że „Walusiowie” wzniesli nie tylko Nową Hutę, ale i Arkę Pana. Zachowali przy tym wiarę w moralną całość kultury, bez czego powstanie „Solidarności” nie byłoby możliwe.

Obraz, w którym Waluś podczas Mszy Świętej wyznaje swoje winy słowami „Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami”, jest dominantą całego utworu, określającą jego sens i wymowę. Część badaczy zdaje się nie dostrzegać wyjątkowości tego obrazu. Kierując się ideałem „jedności stylistycznej”<sup>40</sup>, widzi w tej scenie tylko kolejną obyczajową ilustrację z życia partyzantów, utrzymaną, jak pozostałe, w „naturalistycznej” lub „hiperrealis-

<sup>37</sup> Por. T. Wałas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 53.

<sup>38</sup> T. Różewicz, *Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*, w: tenże, *Proza*, t. 3, s. 426.

<sup>39</sup> J. Łukasiewicz, *Zwiastowanie poezji*, „Odra” 1997, nr 5.

<sup>40</sup> Braun, Różewicz, dz. cyt., s. 172.



tycznej” poetyce<sup>41</sup>. Wydaje się to zabiegiem chybionym wobec założeń Różewiczowskiej dramaturgii, gdyż autor przeciwstawia się takim praktykom: „Nigdy bym nie niwelował, nie przysrzygał, jak trawnika, do jednego poziomu, do jednego nastroju...”<sup>42</sup>. Niekiedy krytycy, nie doceniając liturgicznej i teologicznej wagi cytowanych fragmentów Mszy Świętej i nie wnikając w istotę tajemnicy Wcielenia, rozpoznają w *Do piachu...* „skatologiczną blasfemię”<sup>43</sup> lub „błuźnierczy rytuał”<sup>44</sup>. Tymczasem chrześcijańska liturgia w swoim obecnym wysublimowanym i ogołoconym kształcie ogarnia wcześniejsze obrzędowe formy; dotyczy to również zwyczajów odrzuconych w nieprzerwanym ciągu ewolucji. We wszystkich religiach zasadniczym prawem liturgii – pisze kard. Józef Ratzinger – „było organiczne rośnięcie do uniwersalności wspólnotowej tradycji. Nawet w wielkiej i nagłej zmianie Starego Testamentu na Nowy reguła ta nie zostaje naruszona i kontynuacja liturgicznego rozwoju nie jest przerwana”<sup>45</sup>. Zestawienie – tak jak czyni to Różewicz – eucharystycznej ofiary z chleba i wina oraz scen przedstawiających zarzynane zwierzę i uśmiercanego człowieka nie jest aktem niezrozumiałej profanacji, lecz świadomym przypomnieniem przełomowych wydarzeń z przeszłości, które rozegrały się niegdyś na górze Moria i w Wieczerniku.

Znacznie więcej obaw niż obecność drastycznych scen świniobicia i egzekucji wzbudza w nas zróżnicowany sposób wypowiedzania przez Walusia modlitw. W *Agnus Dei* mówi on ze zrozumieniem i poprawną polszczyzną, podczas gdy w innych częściach sztuki słyszymy gwarę i zniekształcenia. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm scenom. W obrazie trzecim parobek odmawia przed snem na głos, jak dziecko, *Zdrowaś Mario*:

WALUŚ (klęka koło pryczy, zdejmuje czapkę, robi znak krzyża, mówi „Zdrowaś”)

Zdrowaśmaria łaskipena panztobom błogosławionaśty miedzynie wiastamibłogosławionowoc żywotatwego Jezus Świentamaryjo matkoboża mutsie zanami terai wgodzinie śmierci naszyament.

(Waluś przeżegnał się, nacisnął czapkę na głowę i wlaźł pod kolorową kołdrę)<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, w: T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 48.

<sup>42</sup> Braun, Różewicz, dz. cyt., s. 171.

<sup>43</sup> Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”. *Czytając Różewicza*, PIW, Warszawa 1993, s. 147.

<sup>44</sup> T. Żukowski, *Skatologiczny Chrystus. Wokół Różewiczowskiej epifanii*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 124.

<sup>45</sup> J. Ratzinger, *Struktura celebracji liturgicznej*, tłum. Z. Hanas, w: *Eucharystia*, Pallottinum, Poznań-Warszawa 1986, s. 195.

<sup>46</sup> Różewicz, *Do piachu...*, s. 134.

Bezmyślne „klepanie” modlitwy dałoby się usprawiedliwić zmęczeniem, ale bohater za chwilę mówi, że nie może zasnąć i chętnie włącza się do rozmów towarzyszy. Zniekształcenia sprawiają wrażenie utrwalonych od dzieciństwa. Widocznie wiejskie dziecko nauczyło się samo modlitwy, z błędami, tak jak potrafiło.

Drugi przykład z obrazu dziesiątego, gdzie odnajdujemy również ślady gwarowych deformacji, stwarza większe trudności, bo choć strach i zdenerwowanie przed rozstrzelaniem tłumaczy niewyraźne słowa *Ojcze nasz*, to pojawiają się wątpliwości co do dokończenia modlitwy.

KILIŃSKI: Może masz jakieś życzenia?

WALUŚ: Jo...

PARTYZANT: Może chcesz zapalić?

KILIŃSKI: Chcesz coś powiedzieć?

WALUŚ: Nie wim...

KILIŃSKI: Możesz zmówić pacierz

WALUŚ (zdejmuje czapkę, robi znak krzyża, jego wargi poruszają się... niewyraźne słowa) Ojcze nasz, któryś jest w niebie... jo... eee (jąka się, płacze) Święć się imię Twoje, bądź wola Twoja jakowniebie tak i na ziemi... jo nie strzymom (nagle gwałtownymi ruchami odpina spodnie, kuca becząc na kupce piachu) nie strzymom

(Żelazo chce strzelić do Walusia z tyłu, ale Partyzant go wstrzymuje.)

PARTYZANT: Dej mu się wysrać.

WALUŚ: Jo nie... (wciąga portki, zapina rozporek, ale mu to nie idzie) ...chleba naszego...

(KILIŃSKI daje znak. Żelazo strzela)<sup>47</sup>

Mimo, że Walusowi nikt od małego nie wpajał rycerskiego ceremoniału pięknego umierania<sup>48</sup> i choć nie powstrzymał płaczu i spazmu ciała, wyrok, z którym się nie zgadzał, bo nie czuł się bardziej winny od pozostałych, przyjął po żołniersku: „Co mam nie rozumieć? [...] We wojsku rozkaz to rozkaz”<sup>49</sup>.

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, w którym momencie pada strzał. Grzegorz Niziołek sądzi, że tuż po słowach „chleba naszego”<sup>50</sup>. Jeśli jednak uwzględni się uwagi odautorskie w całej sztuce i potraktuje się je jako zwarty system regulujący zasady przemilczeń i ustalania relacji między częścią a całością, to przez analogię do zaprezentowania Mszy Świętej i *Zdrowaś Mario* Żelazo powinien strzelić nie od razu, lecz dopiero po chwili ciszy, równej niedosłyszaniemu, końcowemu fragmentowi modlitwy. Różewicz

<sup>47</sup> Tamże, s. 171.

<sup>48</sup> Por. S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 108.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Por. G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 158.

umieszcza w tym miejscu pustą linię. Dokończenie *Ojciec nasz* sprawia, że mimo iż autor przedstawia egzekucję z najdrobniejszymi szczegółami fizjologii śmierci, to jednak godność Walusia zostaje ocalona. Wrażenie to potęgują chwile ciszy. Właśnie w tym utworze – zauważa Irena Górska – „milczenie zdaje się szczególną wartością – niezwykle mocno eksponuje ono sprawy najistotniejsze”<sup>51</sup>.

Omówienie obu scen nie rozwiało dotychczasowych wątpliwości: językowa nieskazitelność wypowiedzi Walusia w *Agnus Dei* pozostaje nadal zagadką, podobnie jak polski język w Mszy Świętej odprawianej w latach czterdziestych ubiegłego wieku pod Radomskiem; języki narodowe zabrzmiały przecież w katolickich świątyniach dopiero po reformach Soboru Watykańskiego II. Przy największej dbałości o realia autor dramatu historycznego zwykle dokonuje w tym zakresie ustępstw, aby utrzymać kontakt ze współczesnym widzem. W tym przypadku chodziłoby o wytworzenie u teatralnej publiczności odczucia obrzędowej bliskości. Dlatego też Halina Filipowicz do takiego liturgicznego anachronizmu nie przywiązuje większej wagi, sugerując swobodę realizatora (czytelnika) w zamianie polszczyzny na łacinę<sup>52</sup>. Kazimierz Kutz w swojej telewizyjnej realizacji *Do piachu...* tak właśnie postąpił, choć kwestię Walusia zachował w polskiej wersji językowej. My możemy wykazać się większą konsekwencją, wkładając w usta parobka słowa: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis”. Jest przecież możliwe, że Waluś pod okiem miejscowego proboszcza czy wikarego nauczył się pełnić służbę ołtarza starannie, tak jak należy. Gdy wiejskim chłopcom poświęci się czas i serce, to na efekty nie trzeba długo czekać.

Postać Walusia-ministranta przypomina pod pewnymi względami bohatera opowiadania Antoniego Czechowa – Sierozkę, wiejskiego lenia i pijaka, który w służbie liturgicznej potrafił wykazać się prawdziwym kunsztem<sup>53</sup>. W *Agnus Dei* postać parobka, zwracającego się do Stwórcy słowami łacińskiej liturgii, jakby w odpowiedzi oświeśla słup słonecznego światła – widomy znak Bożego Miłosierdzia. Wyznanie winy grzesznego Walusia zostało przyjęte. Podobne sygnały znajdziemy w opisie egzekucji:

<sup>51</sup> I. Górska, *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 147.

<sup>52</sup> Por. H. Filipowicz, *W laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, tłum. T. Kuntz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 56.; O innych możliwościach interpretacyjnych piszę w artykule *Obraz mszy św. w „Do piachu...” Tadeusza Różewicza*, w: *Liturgia w świecie widowisk*, red. ks. H. Sobeczko, Z. W. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 260.

<sup>53</sup> Zob. A. Czechow, *Kunszt*, tłum. M. Mongirdowa, w: *tenże*, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 45-50.

(Żelazo strzela Walusiowi w pierś – krew zaczyna bić z piersi jak małe czerwone źródółko [...])

[...]

(Żelazo odłożył karabin, bierze łopatę, która leżała obok dołu.

Cisza. Słysząc śpiew leśnego ptaka)<sup>54</sup>.

Archetypalna symbolika źródła i ptasiego śpiewu<sup>55</sup> wyraźnie odwołuje się do nadziei i życia, zwłaszcza do życia pozagrobowego. Czy trzeba koniecznie w tej realistycznej scenie dopatrywać się bezrozumnej i despotycznej cielesności<sup>56</sup>, odarcia z transcendencji<sup>57</sup>, zastąpienia metafizyki skatologią<sup>58</sup> czy antypodów chrześcijańskich koncepcji śmierci jako bramy transcendencji<sup>59</sup>?

<sup>54</sup> Różewicz, *Do Piachu...*, s. 172.

<sup>55</sup> Inaczej scenę tę interpretuje Stanisław Gębala, dla którego „śpiew leśnego ptaka” jest wyrazem „pełnej obojętności przyrody wobec tragicznych losów ludzi”. S. Gębala, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2005, s. 110.

<sup>56</sup> Por. E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 220.

<sup>57</sup> Por. Niziołek, dz. cyt., s. 160.

<sup>58</sup> Por. K. Pleśniarowicz, *Tadeusz Różewicz „Do piachu”. Tragedia okaleczona*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po 1918*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 309.

<sup>59</sup> Żukowski, dz. cyt., s. 125.