

Pamiętnik Literacki 1999, 1, s. 117-131



Skatologiczny Chrystus

Wokół Różewiczowskiej epifanii

Tomasz Żukowski

TOMASZ ŻUKOWSKI

SKATOLOGICZNY CHRYSYTUS WOKÓŁ RÓŻEWICZOWSKIEJ EPIFANII

„Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby cegła po cegle wznieść w sobie ten kościół” – notował Tadeusz Różewicz¹ wspominając rok 1945. Nosił się wtedy z zamiarem napisania poematu o odbudowie bazyliki Mariackiej. Szczęśliwym zrządzeniem losu zabytki Krakowa ocalały, gra toczyła się więc o kościół wewnętrzny. Była to przede wszystkim świątynia sztuki, ale nie tylko. Oprócz pytania o poezję po Oświęcimiu pisarstwo Różewicza zadawało od samego początku pytanie o możliwość doświadczenia religijnego po kataklizmie masowych mordów.

W zderzeniu ze zbiorowymi mogiłami tradycyjna religijność okazywała się formą zakłamania. Próby chrześcijańskiej teodycei lub nadawania sensu wojennym śmierciom musiały wydawać się Różewiczowi szczególnie ponurą kpiną z losu ofiar. Dlatego już *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* przyniosły zdecydowane deklaracje niewiary. Także później temat religijny pojawiał się zawsze opatrzony gestem negacji, posuwającym się nawet do bluźnierstwa, jak w wierszu *Biel* z tomu *Nic w płaszczu Prospera*. Różewicza przywykło się uważać za zdeklarowanego ateistę literatury polskiej. Katolicko zorientowana krytyka nie zawahała się przyczepić mu etykiety nihilisty.

A jednak w całej jego twórczości daje się wskazać nurt, który jest próbą mówienia o doświadczeniu religijnym z perspektywy wierności umarłym. Różewicz i tu obiera drogę negacji, nie mającą jednak nic wspólnego z apofatyczną drogą mistyków chrześcijańskich. „Jedynym przybliżeniem *sacrum*, bez upiększeń i estetycznych akcesoriów, jest opis jego nieobecności, braku, pustki” – pisze Wojciech Gutowski². Bóg jest w świecie Różewicza zaledwie śladem po swoim odejściu, jak to widać np. w wierszach *rzeczywistość którą oglądałem...* lub *Obraz*.

Na tak zarysowanym tle tym ciekawszy wydaje się jeden z ostatnich utworów Różewicza, którego tematem jest epifania. Mowa o wierszu *Widziałem Go*, zamieszczonym w kwietniowym numerze „Odry” z 1998 roku i przedrukowanym w zbiorze *Zawsze fragment. Recycling* (Wrocław 1998). Poeta spotyka w nim Syna Człowieczego, który okazuje się śmierdzącym żebrakiem śpiącym

¹ T. Różewicz, *Do źródeł*. W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 111.

² W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici” z. 193 (1989), s. 100.

na ławce w zaśmieconym parku pomiędzy uschlłym drzewkiem a podpaską zawieszoną na krzaku dzikiej róży. Różewiczowskie obrazy stawiają przed interpretatorem same niewiadome. Dlaczego Chrystus jest włóczęgą zepchniętym na margines społeczności? Dlaczego przybrał odrażającą postać? Dlaczego śmierdzi mu z ust? Co znaczą otaczające go rekwizyty i sam przebieg spotkania? Jakiej prawdy strzeże ten, o którym mówi się, że wie wszystko?

Jeżeli za klucz do interpretacji *Widziałem Go* uznamy postać poniżonego Zbawiciela ubranego w żebracze szaty, to najbardziej rzuca się w oczy jego drastycznie ukazana cielesność. Jest to Chrystus wcielony w obrzydliwą materię pełną gnijących wydzielin, atakujących węch i wzrok czytelnika. Zepsuty oddech, który świadczy o rozkładzie pokarmu we wnętrzu ciała i o nieustannym przerabianiu materii na gnój, umieszcza Różewiczowskiego Jezusa na samym dnie *horrendum* natury, pogrąża w skandalu życia, zanurza w *bios*. Oprócz ciała w sferę obrzydliwości przeniesiony zostaje także drugi najważniejszy sakramentalny symbol chrystologiczny. Stara krew miesięczna na zużytej podpasce prześmiewczo umieszczonej w miejscu czerwonego kwiatu róży nie jest już wodą życia ani zbawczym napojem. Jeśli symbole eucharystyczne są tu jeszcze znakiem odrodzenia, to można o nim myśleć tylko w powiązaniu z odrażającymi obrazami ciała.

W twórczości Różewicza temat ciała pojawia się wielokrotnie, i to w niezwykle znaczących punktach. *Maska*, wiersz otwierający pierwszy powojenny tom poety, przynosi dwa skontrastowane obrazy ciała — gnijącego i żywego:

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy i zaklejone gipsem okrutne uśmiechy

— i na końcu trzeciej zwrotki:

twoje uda są żywe
uciekajmy uciekajmy³

Te dwa obrazy organizują doświadczenie wojenne poety. Różewicz mówi o nim kontrastując siebie „okrutnie żywego”⁴ z umarłymi, którzy nieustannie narzucają się pamięci i których musi odtrącać w imię życia. Nie oznacza to jednak, że bierze stronę żywych, przyznając im nadrzędną pozycję kosztem ofiar. Poezja Różewicza wygrywa raczej grozę zderzenia życia i śmierci ujętych w ich jak najdosłowniej cielesnych, biologicznych przejawach: w żywych udach albo w obrazie puchnących trupów. W tym kontekście należy interpretować wiersze poświęcone śmierci jako gniciu — np. *Żywi umierali* — lub śmierci jako rzeźni — np. *Termopile polskie* (oba utwory z *Niepokoju*). Powstaje jednak pytanie, czy te odrażające obrazy mają tylko i wyłącznie szokować czytelników i na tym wyczerpuje się ich sens, czy też wstrząs o na poły somatycznym charakterze, podobny do tego, którego doświadczamy czując słodkawy zapach rozkładającego się mięsa, służyć ma jakimś innym celom. Intuicja czytelnicza podpowiada, że tam właśnie zamyka się sedno doświadczenia wojennego Różewicza. Należałoby zapytać, jaka może być jego treść.

W tym miejscu przyjdzie nam opuścić na dłużej poezję Różewicza i zająć się bliżej jednym z jego dramatów, a mianowicie *Do piachu...* Znajdziemy tam

³ T. Różewicz, *Maska*. W: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 6.

⁴ T. Różewicz, *Widzę szalonych*. W: *iw.*, s. 66.

prototyp Różewiczowskiego śmierzdźla i głupka, ostatniego z ostatnich, cierpiącego strzelca Walusia. Tadeusz Drewnowski opisywał jego los jako stacje męki historycznej i Golgotę⁵. Jest to oczywiście metafora, a ślady chrystusowości Walusia są niezwykle znikome, z drugiej jednak strony — nie sposób zrozumieć postaci Syna Człowieczego z *Widziałem Go* nie próbując zinterpretować postaci strzelca Walusia wraz z jego odrażającą cielesnością.

Do piachu... powstawało długo i można je uznać za sumę wojennych przeżyć poety. Różewicz zaczął pracę już w 1948 roku, później powrócił do pomysłu w 1955 i pracował nad nim przez 19 lat. Mimo pozorów prostoty sztuka jest świadectwem zmagania z doświadczeniami wojny i trudnościami związanymi z ich literackim wypowiedzeniem. Aby wydobyć prawdę czasu pogardy, Różewicz musiał zdestruować nadbudowane nad nimi literackie mity uderzając niejednokrotnie w autorów tak mu bliskich jak Rainer Maria Rilke. O energii wściekłości potrzebnej do tego obrazoburczego dzieła świadczy dobitnie opowiadanie *Sobowtór* z tomu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*⁶. Krytycy — np. Tadeusz Drewnowski⁷ — zwracają uwagę na umieszczone w dramacie wątki autobiograficzne. Nas interesować tu będzie przede wszystkim funkcja obscenów. Nasycenie sztuki szokującą skatologią jest tak silne, że trudno byłoby znaleźć coś podobnego w naszej literaturze.

Rzecz dzieje się jesienią 1944 w lasach w pobliżu Częstochowy. Bohaterem dramatu jest partyzant Waluś przyłapany na rabunku i gwałcie, trzymany w budzie w obozie partyzanckim i w końcu rozstrzelany. W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* Różewicz tak o nim mówił:

Teraz dopiero dojrzewam do tego, żeby napisać rzecz o głupim Walusiu. Nie o rycerzu, astronomie, filozofie, świętym, jeno o głupim, śmierzdzącym, ciemnym parobku Walusiu, który urodził się, żył i szczył za czasów narastającego faszyzmu. Nie wybrałem bohatera, wybrałem śmierzdźla, wybrałem ludzką kreaturę godną pogardy i zapomnienia, a nie szacunku i pamięci⁸.

Drewnowski rozpoznaje Walusia w jednym z bohaterów opowiadania *Nowgi... nogi...*, który jest „największym śmierzdźlem w ziemiance w prawym rogu wspólnej pryczy”⁹. Partyzanci z leśnego obozu niewiele ustępują Walusiowi, który poza wielokrotnie powtarzonym „nie wim” mówi niewiele i zaprzątnięty jest najprostszymi potrzebami ciała. Ich zajęcia to jedzenie, sranie, bzdzenie, obsceniczne dowcipy i rozmowy o kobietach. Walki z okupantem prawie nie widać.

Dramat wywołał ogromny skandal. Przez 7 lat zatrzymywany przez cenzurę, opublikowany został wreszcie w „Dialogu” w roku 1979 i niemal jednocześnie wystawiony na scenie Teatru na Woli w Warszawie, w reżyserii Tadeusza Łomnickiego. Zaraz po premierze na Różewicza posypały się wściekle ataki ze strony środowisk kombatanckich, które widziały w *Do piachu...* obrazę ducha polskości i patriotyzmu. Sztuka wywołała nie mniejsze poruszenie wśród ówczesnej elity kulturalnej. Publiczność nie mogła znieść obscenów, którymi epatuje tekst. Kamieniem obraży stała się sama postać Walusia jako bohatera

⁵ T. Drewnowski, *Walka o oddech*. Warszawa 1990, s. 249.

⁶ T. Różewicz, *Sobowtór*. W: *Proza*, t. 2.

⁷ Drewnowski, *op. cit.*, s. 249–250.

⁸ Różewicz, *Sobowtór*, s. 600–601.

⁹ Drewnowski, *op. cit.*, s. 244.

wojennego. Losu walczących Polaków nie mógł uosabiać głupi, śmierdzący parobek, który przed rozstrzelaniem przerywa *Ojczyzna nasza...*, zdejmując portki i robi ze strachu.

Poważna dyskusja wokół *Do piachu...* dotyczyła w gruncie rzeczy funkcji obscenicznego obrazu, skatologii i epatowania cielesnością, które nierozdzielnie wiązały się z kwestią tragizmu sztuki Różewicza. Pytano, czy Waluś może być postacią tragiczną i czy *Do piachu...* to tragedia o czasach wojny. W „Polityce” z 26 V 1979 na dużej stronie (formatu gazetowego) pod nagłówkiem *Spór o „Do piachu...” Tadeusza Różewicza* widnieją tytuły dwóch tekstów: *Marty Fik Pozory tragedii...* i *Czy tragedia prawdziwa Tadeusza Drewnowskiego*. Ton polemiki świadczy o tym, jakie kłopoty sprawiała krytykom rozpętana przez Różewicza obrzydliwa cielesność. Marta Fik określa ją jako koloryt lokalny, przyznaje przy tym uczciwie, że „tło staje się bohaterem: na placu boju zostają przekleństwa i sprośne dowcipy”. Ze zbitki tak potraktowanych obrazów nie wynika, jej zdaniem, nic więcej. „Człowiek nawet w sytuacjach, które lubi heroizować, ulega fizjologii – ale czy o tym warto pisać sztuki?” Pytanie to jest czysto retoryczne, a odpowiedź brzmi oczywiście: „nie!” Z materii, którą są śmierdzące nogi partyzantów, latryna, sranie i smarowanie z nosa, nie można zrobić tragedii. Nikną gdzieś sprzeczne racje, postaci stają się płaskie i jednowymiarowe. Marta Fik konkluduje, że to, co jeszcze w *Niepokoju* miało cechy tragizmu, w *Do piachu...* jest z niego wyzute. Charakterystyczne, że dochodzi do tego zarzut „braku elegancji i wyrafinowania”.

Drewnowski zabiera się do polemiki bardzo energicznie. Już w pierwszych słowach zarzuca polemistce niezrozumienie utworu, ale z całości artykułu wynika, że jej argumenty muszą być dla niego rzeczywiście groźne, skoro stara się je zneutralizować, przemilczeć lub obejść ostrze krytyki. Tak właśnie traktuje sprawę cielesnych obrzydliwości, którymi nasycona jest sztuka. Nazywa je łagodząco „zwykłymi sprawami ludzkimi, materią surową, konkretem”, tępiąc tym samym prowokacyjne ostrze obrazów. Także i on nie widzi tu nic ponad koloryt lokalny. Skatologia staje się po prostu realizmem, wiernie oddaną przez Różewicza rzeczywistością tamtych dni. Podobnie, w łagodzącym duchu, Drewnowski pisze o ostatniej, najbardziej drastycznej scenie. Zgodnie z jego opinią scenę tę „trzeba tak zrozumieć, że jeszcze przed śmiercią ten prosty parobek na to wszystko się po prostu wypiał”.

Zdaniem Drewnowskiego, tragizm *Do piachu...* wymyka się klasycznym formułom i podobny jest do tego, co w swoich opowiadaniach daje Tadeusz Borowski. O tragizmie decyduje ironia, która polega na tym, że ofiary są zarazone winą na równi z katami. Dopiero taka wina może stać się tragiczną. W tym kontekście Drewnowski rozpatruje winę Walusia. Nie uwalnia go od zarzutu gwałtu i rozboju, ale sprawa gwałtu nie jest do końca jasna, ponadto Waluś jest wyjątkowo tępy, więc czyn popełniony został na wpół świadomie. Nie mniej winni są jego kaci, partyzanci Żelazo i Kiliński. Drewnowski przykłada ogromną wagę do realiów historycznych dramatu, sytuacji AK, tarć politycznych w jej szeregach i walki klasowej, słusznie twierdząc, że *Do piachu...* jest tragedią uwikłań historycznych, a Waluś tej tragedii ofiarą. Tezy te, chociaż słuszne i bardzo ważne dla recepcji utworu, zupełnie nie tłumaczą szokujących obrazów, które krytykowała Marta Fik, a które stanowią niezbywalną część sztuki Różewicza. W interpretacji Drewnowskiego nie znajdują

one miejsca. Mogłyby być, mogłoby ich nie być – wymowa tekstu zasadniczo by się przez to nie zmieniła.

Tymczasem w odbiorze czytelnicznym i scenicznym obscena wysuwają się na pierwszy plan, domagając się interpretacji skatologicznych obrazów i – jeżeli uznamy dramat za udany, a takim niewątpliwie jest – wskazania ich miejsca w strukturze utworu. Trzeba mimo wszystko przyznać rację Marcie Fik, że łoś – załatwianie potrzeb fizjologicznych – staje się bohaterem, że znikają gdzieś ludzie i osobowości, nawet małoś skomplikowane. *Do piachu...* rzeczywiœcie szokuje i takie miałoś być w autorskim zamysœle. Posłuchajmy próbki Różewiczowskiego stylu:

Latryna ukryta wśród drzew, na lewo od budy Walusia. Oparcie zbite z drążków. W latrynie siedzi dwóch facetów (zadki gołe wypięte na widownię, oczywiœcie aktorzy są w cielistych trykotach, zresztą, jak się to mówi: „wygląda tylko d... zza krzaka”). Widać nogi w butach z cholewami, a drugie w kamaszkach, z opuszczonymi nogawkami¹⁰.

Tego typu cytaty można mnożyć. Podobnie wyglądają dialogi. Nie chodzi tylko o gwara, co chwila pojawiają się tłuste powiedzonka i przekleństwa. Partyzanci śmierdzą, cuchną im nogi, srają, pierdzą, przez cały czas sztuki kapral Sfinks czyści i oprawia świnię, która wisi rozpięta na drążkach na scenie, przed oczami widzów pojawiają się podroby na misce, partyzant Marek rzyga do patefonu, rozmowy ciągle powracają do gwałtu, którego Waluś dopuścił się na staruszcze. Nie sposób wymienić nawet wszystkich scen, które obrażają przyjęte poczucie estetyczne i dobry smak. Wszystko to przypieczone i zostaje ostatnim obrazem, w którym fizjologia i strach biorą górę nad modlitwą.

Anna Krajewska w tekście *Tragedia niemożliwej tragedii* stwierdza, że celestne niestosowności w *Do piachu...* służą likwidacji zjawiska tragiczności w jego klasycznej formie. „Tragedię niszczy brutalna fizjologia” – pisze autorka¹¹. Jej zdaniem, jest ona znakiem rozpadu wartości, aksjologicznej pustki, w której żyją i poruszają się bohaterowie dramatu. Na tym kończy się wywód. Krajewska podkreśla, że zanik zjawiska tragizmu związany jest z likwidacją wzniosłości, mimo to paradoksalnie w dramacie Różewicza zachowana zostaje, jej zdaniem, *katharsis*.

Kłopoty z ustaleniem, czy *Do piachu...* jest, czy nie jest tragedią, wraz z antynomiczną formułą Krajewskiej świadczą o zmieszaniu odbiorców, którzy odczuwają „litość i trwogę”, ale nie są w stanie wyłoić ze sztuki tragicznego zderzenia przeciwstawnych racji. Wyłumaczenia tego stanu rzeczy szukać można w zaniku wartości, który u Różewicza najdobitniej daje o sobie znać w *Spadaniu* oraz w metaforze śmietnika kultury. Na dobrą sprawę – nie trzeba jednak tak daleko szukać. Różewicz nie dąży do zderzania równorzędnych racji, co widać w samej konstrukcji utworu i jego głównego bohatera. Waluś jest uczestnikiem gwałtu i rabunku. Mimo starań krytyków przychylnych Różewiczowi trudno doszukiwać się tu niezawinionej winy. Tak Waluś,

¹⁰ T. Różewicz, *Do piachu...* W: *Teatr*. T. 2. Kraków 1988, s. 258. Dalej do tekstu tego dramatu odsyłamy skrótem D (liczba po skrócie oznacza stronicę).

¹¹ A. Krajewska, *Tragedia niemożliwej tragedii*. W zb.: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*. UAM, Poznań, 4–6 XI 1991. Red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalembe-Kasprzak. Poznań 1993, s. 72.

jak i partyzanci nie próbują też w żaden sposób usprawiedliwić jego czynu ani niczego rozumieć. Jeżeli padają pytania, to najprostsze — jak to było. Sztuka wydaje się wyprana nie tylko ze wzniosłości, ale i z wszelkich prób zawiązywania konfliktu tragicznego, w którym główną rolę grałyby namiętności czy przeciwstawne racje, w którym w jakikolwiek sposób brałaby udział świadomość bohaterów. Co więcej, wszystko to, co mogłoby nosić taki pozór, jest bezlitośnie ośmieszane: konflikty polityczne, społeczne, ideowe, sprawa walki wyzwoléncej zamieniają się we własną parodię. Spór o duchowe oblicze armii kończy się na ustaleniu, gdzie kto będzie chodził do wychodka, a pogadanka ideologiczna o komunizmie — na sprawie wspólnych żon w kołchozach.

Mimo wszystko przekonanie o tym, że mamy do czynienia z tragedią, jest silne. W tym duchu wypowiadają się ludzie teatru. Tadeusz Łomnicki w krótkim komentarzu do tekstu dramatu zamieszczonym w „Dialogu” podkreśla, że mamy do czynienia z nową formułą tragizmu, która nie jest ani polityczna, ani historyczna¹². W tomie *Języki teatru* Kazimierz Braun stwierdza: „Uważam tę sztukę za nowoczesną tragedię. Mówiłem, że ona zostanie jako wielka tragedia drugiej połowy XX wieku w dramaturgii światowej”¹³. Jaka jest więc ta nowa formuła?

Nowy tragizm ufundowany został na likwidacji wzniosłości. Jest to jednak zabieg, który nie tylko wyraża pustkę aksjologiczną, ale spełnia rolę swoistego oczyszczenia — oczyszczenia z estetyzacji. Równocześnie, przez parodię i absurd, dokonuje się oczyszczenie z wszelkich uzasadnień, które rodzą się w świecie ducha, czyli w kulturze — czy to będą jej rejony wysokie, czy popularne. Te dwa elementy — styl i konflikt racji — budowały niegdyś klasyczną tragedię, którą Różewicz zdecydowanie odrzuca. Halina Filipowicz w swojej książce *A Laboratory of Impure Forms* wypowiedziała niezwykle trafną intuicję: osobami dramatu Różewicza są nie postaci, ale odwieczne siły — życie i śmierć¹⁴.

Nieufność Różewicza wobec kultury i jej tworców jest ogromna. Obscena mają za zadanie nieustannie dyskredytować wszystko, co kulturalne i estetyczne. Gwałtowność ataku na kulturę, jakim niewątpliwie jest *Do piachu...*, równa się zajadłości argumentacji wymierzonej w nią przez innego myśliciela — Theodora W. Adorna. Obaj z Różewiczem znaleźli się w podobnej sytuacji i zadawali sobie podobne pytania o myślenie i poezję po Oświęcimiu, kiedy humanizm i europejska kultura skompromitowały się, służąc — jak to zajadliwie określił Adorno — „za akompaniament, którym SS zwykła była zagłuszać krzyki swoich ofiar”¹⁵.

W tej sytuacji Adorno rozpoczął poszukiwania nowego punktu zerowego, na którym można by ufundować myślenie w drugiej połowie XX wieku. Osiągnął go formułując w *Dialektyce negatywnej* nowy imperatyw kategoryczny: „myśleć i działać tak, aby nie powtórzył się Oświęcim, aby nie zdarzyło się już nic podobnego”¹⁶. Zdanie to — jak sam pisze — nie daje się właściwie uzasad-

¹² T. Łomnicki, *Refleksje przy lekturze „Do piachu...”* „Dialog” 1979, z. 2.

¹³ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 29–30.

¹⁴ H. Filipowicz, *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*. New York — Westport, Connecticut — London 1991, s. 33.

¹⁵ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*. Tłumaczyła K. Krzemieniowa, przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka. [Warszawa] 1986, s. 512.

¹⁶ *Ibidem*, s. 512–513.

nić, jest „praktycznie odczuwaną odrazą do niezmiernego bólu fizycznego”¹⁷. W tym miejscu wywodu Adorna niezwykle ważna okazuje się cielesność. Metafizyka ma zaczynać się od smrodu trupa, zanim przekształci się on w „kulturalne zwłoki”. Niemiecki myśliciel poświęca cały długi akapit opisowi obrzydliwości, w których kryje się prawdziwa tajemnica: znajdziemy tam mięso, rozkład, sferę obscenów analnych. Nawracanie do nich ma utrzymać myśl w stanie afirmacji absolutnej negatywności, czyli pomagać jej w rozbijaniu wszelkich mitologii, które próbowałyby z losu ofiar „wyciągać jakikolwiek, choćby wylugowany sens”¹⁸.

W sztuce ta sama postawa miałaby wyrażać się destrukcją piękna, rozumianego jako narzędzie opresji wymierzonej przeciw brzydocie, a wraz z nią przeciw wszystkim upośledzonym społecznie lub skazanym na zagładę z wyroku ideologii. W sensie najgłębszym piękno służy bowiem wykluczeniu. Za jego sprawą ciało i ból fizyczny znikają z pola świadomości, tracąc przy tym formę, dzięki której są dla Adorna początkiem myślenia. „Negatywność nowej sztuki” – jak pisze Adorno w *Teorii estetycznej* – „jest kwintesencją tego, co zostało wyparte przez oficjalną kulturę”¹⁹. A w innym miejscu: „Sztuka musi uczynić własną sprawą to, co skazane na banicję jako brzydkie, już nie po to, aby je integrować, łagodzić lub odpychać, ale po to, by w brzydocie denuncjować świat, który ją tworzy i reprodukuje na własne podobieństwo”²⁰. Innymi słowy: „sztuka nie powinna bronić się przed zarzutem, że jest zwyrodniała”²¹. Taką drogę obiera w *Do piachu...* Tadeusz Różewicz.

Dzięki skatologii i obscenom dokonują się redukcje, które wydobywają zza zasłon kultury fenomen cielesności, źródłowe doświadczenie życia jako biologicznego trwania. Szokując czytelnika i widza dramat ma doprowadzić go do stanu podobnego do afirmacji czystej negatywności u Adorna, pozbawić oparcia w jakichkolwiek kulturowych uzasadnieniach i przygotować do ostatniej sceny, w której unaoczniona zostanie tajemnica ciała.

Zanim to jednak nastąpi, konieczna jest negacja symboli, które nadając sens cierpieniu, usuwają je zarazem z pola widzenia. W powierzchniowej warstwie dramatu, która rzuca się w oczy już przy pierwszej lekturze, zdezawuowane zostają symbole narodowe, wywodzące się z romantycznego patriotyzmu. Równie wyraźna jest gra ze stereotypami dotyczącymi walki partyzanckiej utrwalonymi w piosenkach wojennych²². Różewicz nie oszczędza także symboli religijnych. Praca poetycka, którą na nich wykonuje, prowadzi do ich swoistego zniesienia i umieszcza je w nowej, nieoczekiwanej konstelacji.

Sekwencja scen poprzedzających śmierć Walusia zaczyna się od obrazu 8, zatytułowanego *Msza*. Waluś uczestniczy w obrzędzie na własną rękę, na prawach wykluczonego ze wspólnoty. Klęczy w swojej budzie, na uboczu, za drzewami, kiedy oddział partyzantów stoi w dwuszeregu przed ołtarzem, a obok modlą się „goście z terenu”. Dopiero pod koniec sceny wydobędzie go z mroku

¹⁷ *Ibidem*, s. 513.

¹⁸ *Ibidem*, s. 507.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Tłumaczyła K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 36.

²⁰ *Ibidem*, s. 90.

²¹ *Ibidem*, s. 92.

²² Zob. J. Święch, *Partyzancki raj*. W: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982.

teatralny reflektor, żeby po krótkiej chwili pozostawić samemu sobie i pokierować uwagę widzów ku godniejszym postaciom. Kilka słów, które wypowiada wtedy Waluś, to liturgiczna modlitwa *Agnus Dei*, poprzedzająca komunię. Różewicz nie pokaże widzom Walusia przyjmującego Ciało i Krew Pańską. Uczyni go jednak uczestnikiem innego, nie-boskiego obrzędu.

Okazuje się bowiem, że następny obraz zaczyna się od bluźnierczej komunii na opak, której szafarzem jest kapral Sfinks. W całkowitej ciszy, którą przerywa i potęguje zarazem stukanie dziecięcia, rozgrywa się taka oto scena: „*Sfinks idzie w kierunku budy. Niesie dość dużą niebieską miskę pełną gorącej grochówki (albo kaszy z sosem i z mięsem, może też być gulasz z kartoflami). Staje przed budą*” (D 280). Miska zupy zastępuje Eucharystię, której Waluś nie przyjął w poprzedniej scenie. Kazimierz Kutz reżyserując *Do piachu...*²³ podkreślił związek tego posiłku z poprzedzającym go obrazem mszy, wykorzystując tę samą delikatną melodię organową, która towarzyszyła modlitwie Walusia. W przedstawieniu Kutza Sfinks kroczy z powagą i dostojnie, jak ksiądz z komunikantami. Środki reżyserskie potęgują związek obu scen, lecz można o nim mówić także na podstawie samego tekstu dramatu, który posiłek Walusia umieszcza bezpośrednio po wypowiedzianym przez niego *Agnus Dei*, a zatem po modlitwie zapowiadającej komunię.

Waluś zamiast Ciała Chrystusowego dostaje mięso świni, którą kapral Sfinks razem z pomocnikami oprawia przez cały czas trwania dramatu. Sfinks spełnia tym samym obietnicę daną w scenie 5, kiedy przyrzekł Walusiowi „*ciepłą kiszkę, prosto z kotła*” (D 264) w zamian za opowiadanie o gwałcie podczas „bandziorki”. Zderzenie obrazów mszy i posiłku sprawia, że świńskie mięso pojawia się na scenie w zastępstwie Paschalnego Baranka, a ostatecznie w zastępstwie ukrzyżowanego Zbawiciela. Różewicz nie cofa się przed obrazową aluzją do Ukrzyżowania. W didaskaliach, w opisie obozu partyzanckiego czytamy, że „*między dwoma sosnami na poprzecznym drążku wisi świnka, już oczyszczona i wybebeszona*” (D 253). Dodajmy, że w inscenizacji *Do piachu...* w reżyserii Tadeusza Łomnickiego, w Teatrze na Woli, świńskie tusze wisiały rozkrzyżowane na drążkach na scenie. Waluś jeszcze raz dostanie świńskie mięso w równie symbolicznym miejscu akcji, kiedy Żelazo i Kiliński będą wyprowadzać go z obozu na egzekucję. W ostatniej drodze nie będzie przy nim ksiądz. Pożegna go kapral Sfinks, dając mu pęk kiełbas, zastępujących przedśmiertny wiatyk.

„Komunia” na opak ma swój bluźnierczy, skatologiczny rytuał. Waluś jest całkowicie pochłonięty łapczywym jedzeniem. Na pytania Sfinksa odpowiada belkocząc coś z pełnymi ustami. Didaskalia informują, że po posiłku „*zatkał palcem lewą dziurkę nosa, smarknął, a potem prawą, znów smarknął, wytarł nos wierzchem dłoni. Próbuje wyciągnąć palcami spomiędzy zębów włókna mięsa. Strzyknął śliną*” (D 282). W końcu cała ta „Wieczera Pańska” na opak wyląduje jako kał w dole, w który zaraz potem zepchnięty zostanie trup Walusia.

Tak pomyślana świętokradcza negacja chrześcijańskich symboli i sakramentów wymierzona jest w antropologię prymatu ducha, bez względu na to, czy będzie ona z pochodzenia platońska, stoicka, chrześcijańska czy romantyczna. Przekonanie o wyższości ducha, wyrażające się w sformułowaniu „Nie

²³ Teatr Telewizji, 1989. Emisja 24 IX 1990.

bójcie się tych, którzy zabijają ciało, lecz duszy zabić nie mogą” (Mt 10, 28), nie wytrzymuje próby Różewiczowskich obrazów. Waluś wykluczony ze mszy rozumianej jako kwintesencja duchowej religijności – przypomnijmy takie określenia z tradycji, jak wieczerza mistyczna, duchowa komunია, przedsmak raju – uczestnicząc w obrzędzie, którego znakiem jest rozwieszona na drążkach świnia, staje całkowicie po stronie ciała.

Jego nie dające się pominąć prawa dochodzą do głosu przede wszystkim w ostatniej scenie, kiedy Waluś jęcząc „nie strzymom” przerywa modlitwę, kuca nad grobem i robi ze strachu. Stanisław Gębala porównując *Do piachu...* z *Echami leśnymi* Żeromskiego i z *Pieśnią o miłości i śmierci Korneta Krzysztofa Rilke* Rilkego pisał o tym, w jaki sposób śmierć Walusia jest odwróceniem wzoru wzniosłej śmierci romantycznej²⁴. W scenie tej Różewicz neguje także wzór śmierci chrześcijańskiej. W tradycji męczennik przechodząc „chrzest z krwi” ostatecznie dowodził swego zwycięstwa nad ciałem. Podobnie jak asceta, którego ćwiczenia określano znamienym terminem „białe męczeństwo”, uniezależnił się od potrzeb fizjologicznych, strachu i bólu, a jego dusza bez przeszkód porzucała ziemię wznosząc się na spotkanie ze Stwórcą. O podziwianej przez chrześcijan pogardzie dla ciała świadczą niezliczone obrazy męczenników znoszących z błogim uśmiechem i oczyma wpatrzonymi w niebo najwymyślniejsze tortury.

Obraz defekacji nad grobem stawia scenę rozstrzelania Walusia na antypodach chrześcijańskiej koncepcji śmierci jako bramy transcendencji. Jest to śmierć całkowicie poddana władzy strachu obejmującego tak psychikę, jak fizjologię. We wczesnochrześcijańskich dyskusjach o bóstwie i człowieczeństwie Chrystusa sprawa defekacji budziła ogromne emocje i spory²⁵. Była znakiem hańbiącej zależności od materii i zanurzenia w diabelski *bios*, który nieustannie przerabia wszystko na gnój. Dla monofizytów posądzenie Chrystusa o defekację równało się najwyższemu bluźnierstwu godzącemu w jego boskość. Kwestia ta okazała się zresztą równie kłopotliwa dla zwolenników ortodoksyjnej nauki o bosko-ludzkiej naturze Zbawiciela. Obrazowanie Różewicza widziane na tle sporów chrystologicznych spycha postać Walusia w rejony skrajnej, poniżającej i na poły anty-boskiej cielesności. Jego śmierć jest śmiercią ciała ukazanego jako jedyna brutalna rzeczywistość.

Skatologiczne obrazowanie nie znajduje także przeciwwagi w nadziei zmarłych wstania. Konstelacja obrazów, w której umieszczona jest śmierć Walusia, pozostaje w opozycji do chrześcijańskiej koncepcji, w których kenoza Boga, rozumiana niekiedy z bezwzględną skrajnością, jest gwarantem uświęcenia materii i zapowiedzią jej odrodzenia w apokatastazie końca czasów²⁶. Różewicz budując dwuznaczny rytuał, w którym na miejscu Chrystusa pojawiają się rozwieszane świńskie tusze, nawiązuje do tradycji ikonograficznej biorącej początek od *Przepełowionego wołu* Rembrandta i przez mięsa Goi i Sutine'a prowadzącej do *Ukrzyżowań* Francisa Bacona.

²⁴ S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*. „Dialog” 1986, nr 11.

²⁵ Zob. J. Lacarriere, *Les Gnostiques*. Paris 1973.

²⁶ Najwybitniejszym przedstawicielem tego typu myślenia w Polsce jest R. Przybylski. Zob. jego książki *Homilie na Ewangelie dzieciństwa* (Paryż 1990) oraz *Pustelnicy i demony* (Kraków 1994), w których krytyka wywodzącego się od Platona przekonania o prymacie ducha jest wstępem do tezy o przebóstwieniu materii.

Zdaniem Jerzego Nowosielskiego „obrazy Ukrzyżowań Bacona wydobywają z aktu ukrzyżowania aspekt infernalny nie mający żadnego zakorzenienia w metafizycznym przewyżczeniu zła. Ukazują coś, co można nazwać złem absolutnym”²⁷. Radykalizm Nowosielskiego wynika z przyjęcia perspektywy określonej przez jego własną teorię sztuki, nawiązującą do teologii ikony. Przeraża go fakt, że malarstwo Bacona zdecydowanie zrywa z praktyką, którą on sam uznaje za istotę i tajemnicę sztuki: „Z tej rzeczywistości zasadniczo złej [mowa o świecie materialnym] sztuka potrafi wyciągnąć esencję odczuwaną przez naszą świadomość jako esencję dobra”²⁸.

Gra toczy się oczywiście o nadzieję zmartwychwstania, którą zawierają chrześcijańskie przedstawienia cierpienia ciała. Ich kwintesencją jest ikona Ukrzyżowania Pańskiego. Nowosielski tak o niej pisze:

Forma malarska tego wyobrażenia pokazuje upadek i poniżenie w taki sposób, że widzimy właśnie ten upadek, tę bezbronność i klęskę dosłownie „nagiej” egzystencji biologicznej jako rzecz nieskończenie piękną. Malowidło to pokazuje, jak cierpienie i tortura ciała ludzkiego przemienia się w pełen grozy i tajemnicy obraz chwały Boskiej.

Dalej czytamy:

To jest największa tajemnica tego wyobrażenia, że pokazuje nam oczywistość tej przemiany, jak i to, jak Zmartwychwstanie ciała zawiera się w jego hańbie i śmierci²⁹.

U Bacona tego typu przemiana jest nie do pomyślenia i właśnie tę cechę jego malarstwa ma na myśli Nowosielski, mówiąc o nim jako o przejawie osobowego zła absolutnego w sztuce. W swojej destrukcji symboliki chrześcijańskiej Różewicz idzie tropem Bacona, którym – jak sam przyznaje – interesował się od dawna³⁰. W ostatnim obrazie *Do piachu...* Waluś, którego śmierci patronuje zamiast Chrystusa rozkrzyżowana świńska tusza, sam zamienia się w martwe mięso pozbawione nadziei zmartwychwstania, w jednego z „furgonu porąbanych ludzi, którzy nie zostaną zbawieni”, jak trafnie zauważali krytycy. Tekst didaskaliów nie oszczędza czytelnikom drastycznych szczegółów ukazujących śmierć jako ubój ludzkiego mięsa:

Waluś upada bokiem na kupę ziemi, grzebie palcami w piasku, wywraca się naznak, twarzą do nieba, łapie powietrze otwartymi ustami. Żelazo strzela Walusiowi w pierś – krew zaczyna bić z piersi jak małe czerwone źródelko, rozlewa się po ubraniu. [...] Kiliński pochyla się nad Walusiem, wyciąga parabellum, mierzy z bliska w głowę. Oddaje jeden strzał, dobijający – widać stał zbyt blisko, bo krew i strzępy mózgu obryzgały mu buty i nogawkę spodni. [D 286]

Przeprowadzona przez Różewicza destrukcja symboli sprawia, że losu Walusia nie można czytać poprzez żaden kulturowy schemat. Tym, co pozostaje, jest wydestylowana męka ciała. Głód i zaspokajanie fizjologicznych potrzeb wyczerpują niemal całkowicie horyzont działań Różewiczowskiego bohatera – śmierdziela. Jedzenie jest też jedynym darem, za który można w jego świecie okazywać wdzięczność, i takiej wdzięczności uczy go Sfinks. Ich relacja opiera się na współczuciu wobec cierpiącego ciała. Próby inicjacji w kulturę

²⁷ J. Nowosielski, *Mój Chrystus*. Białystok 1993, s. 11.

²⁸ *Ibidem*, s. 10.

²⁹ J. Nowosielski, *Mistagogia malowanego wyobrażenia Ukrzyżowania Pańskiego*. W: *Inność prawosławia*. Warszawa 1991, s. 114–115.

³⁰ T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*. W: *Zawsze fragment*. Wrocław 1996.

narodową kończą się fiaskiem, być może z powodu tępoty Walusia, lecz zapewne w nie mniejszym stopniu ze względu na deprawację kultury, której symbole kompromitują się w służbie faszystujących ruchów nacjonalistycznych.

Sam Sfinks — bluźnierczy „kapłan” — nie jest postacią jednoznaczną. Współczucie miesza się w nim z podejrzaną ciekawością seksualnych ekscesów, których Waluś dopuścił się w czasie napadu na plebanię. Chęć usłyszenia pieprznej historyjki o gwałcie na księżej gospodyni powoduje nim na równi z litością. A jednak ten rzeźnik, kucharz i kelner w jednej osobie, wymieniający z kolegami z oddziału obsceniczne uwagi o nogach panny Hanecki i obznajomiony z wszelkimi aspektami cielesności, traktowany jest w dramacie z ogromną powagą. Różewicz poniekąd identyfikuje się z nim, stawiając go przy świńskich tuszach w białym fartuchu, tak jak sam stoi na jednym ze zdjęć z lat spędzonych w lesie. Sfinks jako jedyny krytykuje Kilińskiego, inną postać noszącą w *Do piachu...* wyraźne cechy autobiograficzne. Mówi o nim: „Kiliński nie jest głupi, ale głupstwa wygaduje” (D 267). Zapytany przez partyzanta, co właściwie ma na myśli, zbywa go sprośną piosenką. Przemilczane kryterium oceny, w którym Różewicz ustosunkowuje się do własnych młodzieńczych manifestów, wypowiedziane zostaje dopiero pod koniec sztuki. Jest to ostatnie zdanie obrazu 10, które wprowadza i podsumowuje scenę następną: obraz 11, zatytułowany *Śmierć Walusia*. Pobrzmiwa już w nim wiedza wypływająca z przeprowadzonych przez Różewicza redukcji.

Sfinks mówi do zakrwawionych pomocników, którzy niosą do niego miskę z świńskimi podrobami: „Macharzyny i flaków nie dawać, wszystko się wyczyści i wymyje, na salceson i kielbasy. Wszystko, uszy, ogon, ryj!... to tylko z ludzkiej padliny nie ma pożytku” (D 282). W tym zdaniu dochodzi do głosu absurd śmierci człowieka zredukowanego do postaci prowadzonego na rzeź mięsa. Kimś czy czymś takim stanie się w ostatniej scenie Waluś. Różewicz od początku stworzył go jako gnoma, „tryskającego zdrowiem byczka” (D 244). Ten prostak i śmierdziel myśli tylko o opędzeniu najbardziej podstawowych potrzeb ciała i tylko o tym mówi. Treść jego życia można wyrazić zdaniem innego partyzanta: „Ludzie patrzą jakoś przeżyć, zjeść, popić, jak trzeba, i pogadać o babach” (D 275). Jedynym bóstwem jego śmierci okazuje się strach, który wypływa z wnętrza broniącego się przed unicestwieniem ciała. Nie na darmo jego ostatnie słowa to „Jo nie...” Jest to tyle krzyk protestu, co znak całkowitego niezrozumienia własnego losu. Niezrozumienie to nie wynika już z głupoty. To, co spotyka Walusia w ostatniej chwili, nie może być w żaden sposób zrozumiane. Zarzynane mięso nigdy nie znajdzie żadnego uzasadnienia ani nie zgodzi się na to, co ma je spotkać, bo śmierć jest dla niego absolutnym absurdem. Zawsze niezawiniona, niesprawiedliwa, zawsze nie w porę. Osobista wina czy kryteria moralności przestają tu obowiązywać. Waluś jest winny, ale przed rozstrzelaniem, kiedy staje się skrajnie samotnym, bezsilnym i anonimowym przedmiotem, fakt ten nie ma już żadnego znaczenia. Winny czy niewinny, jest bohaterem tragedii, w której ścierają się życie i śmierć.

Jego los wzbudza „litość i trwogę”, ale należy podkreślić, że z anonimowości wyrwyją Walusia nie cechy charakteru czy ducha, ale reakcje ciała. Cielesność, mimo obrzydliwości i mimo to, że dotyczy na równi wszystkich, nie daje się sprowadzić do niczego innego, jest faktem pierwotnym i konkretnym. Jeżeli można mówić o Walusiu jako o indywiduum, to możliwość ta ufundowana jest

na konkretnie uobecnionej na scenie śmierci. Z mroku historii wydobywa go odraza do bólu fizycznego i protest, który się z niej rodzi. Oczywiście nie odbywa się to bez konsekwencji.

Przyjęcie antropologii czystej cielesności zasadniczo zmienia koncepcję transcendencji. Destrukcyjna tradycja pojęć Boga i zbawienia jest ceną, jaką trzeba zapłacić za ujawnienie fenomenu śmierci ciała. Symbole religijne padają więc jeden po drugim pod ciosami Różewiczowskiej krytyki, a Bóg wydaje się w świecie przedstawionym *Do piachu*... całkowicie nieobecny lub nieskończenie daleki. A jednak w bluźnierczych obrazach, które są negacją symboliki religijnej, zostaje odblask tego, przeciw czemu zostały wymierzone. Zjawisko to obserwujemy na dwóch poziomach. Po pierwsze, z dramatu daje się wyczytać projekt zbawienia bez transcendencji, które dokonuje się wyłącznie pośród ludzi. Po drugie, przy porównaniu *Do piachu* z wierszem *Widziałem Go* bluźniercze obrazy ujawniają swoją paradoksalną epifaniczność.

Anna Krajewska spostrzegła, że sztuka Różewicza buduje specyficzną sytuację odbioru. W świecie przedstawionym nie ma miejsca dla jakichkolwiek wartości, ale „nadzieja przeniesiona zostaje poza dramat. Tkwi w reakcjach odbiorcy”³¹. Uobecniona na scenie śmierć Walusia stawia widzów w sytuacji – jak powiedziałby Adorno – praktycznie odczuwanej odraza do niezmiernego bólu fizycznego. W jego obliczu rodzi się dopiero nowy imperatyw kateryczny, a wraz z nim nowa moralność. Jeżeli można mówić tu o projekcie zbawienia, to tylko w tym sensie. Jest to zbawienie bez transcendentnego Boga, dokonujące się zawsze tylko pośród ludzi.

Waluś odgrywa w tak pomyślanym projekcie rolę zbawiciela. Jego jedynym zadaniem jest rozbijanie schematów kultury, które pozwalają przejść do porządku dziennego nad faktem prześladowania. W swoich pracach poświęconych związkowi przemocy i *sacrum* René Girard podobnie określa rolę Chrystusa. Ewangelie stanowią przełom w dziejach ludzkości, gdyż demaskują wyobrażenia i mity leżące u podstaw kolektywnej przemocy, ujawniając tym samym mechanizm ofiarnczy. Dzięki ukazaniu niewinności prześladowanych i arbitralnej nienawiści oprawców dokonuje się istotna zmiana w obrębie języka komunikacji społecznej. „Słowo przemieszcza się od tych, którzy prześladowają, ku ich ofiarom, od tych, którzy tworzą historię, ku tym, którzy jej ulegają”³². I nieco dalej: władza „bez trudu doprowadza do śmierci Jezusa, lecz nie posiada już mocy manipulowania znaczeniem”³³. Girard podkreśla przy tym, że próba rozbicia totalności mitów naraża zawsze na zarzut niestosowności, który tyle razy spotykał tak *Nowy* jak i *Stary Testament*.

Do piachu... oddziałuje w podobny sposób. Praca negacji nie pozwala mitycznym uzasadnieniom zawłaszczyć losów Walusia. Różewicz, destrukcyjnie przyjąwszy kanony kultury, naraża się na zarzut niestosowności, lecz dzięki jego poetyckim zabiegom przemoc, której jesteśmy świadkami, nie może już wytworzyć własnego *sacrum*, które stałoby się maską dla następnych aktów prześladowczych. Cisza zapadająca po rozstrzelaniu jest przestrzenią, w której do głosu mogą dojść ofiary. Krew bijąca z rany na piersi Walusia jest w tym

³¹ Krajewska, *op. cit.*, s. 75.

³² R. Girard, *Kozioł ofiarny*. Tłumaczyła M. Goszczyńska. Łódź 1991, s. 152.

³³ *Ibidem*, s. 158.

porządku nowym źródłem zbawienia, analogicznym do tego, którym był w ujęciu Girarda krzyż Chrystusa.

W tym samym duchu można interpretować postać żebraczego Chrystusa z wiersza *Widziałem Go*. Interpretacja taka nie mogłaby jednak ująć najważniejszego tematu tego tekstu, jakim jest epifania. Podobieństwa między Walusiem a Synem Człowieczym z *Widziałem Go* są uderzające. Wymieńmy najważniejsze z nich. Obie postacie przedstawione są w sposób, który eksponuje ich cielesność i związane z nim poniżenie. „Zepsuty oddech z jamy ustnej” spełnia podobną rolę co defekacja nad grobem w dramacie *Do piachu...*, świadcząc o pełnym poddaniu prawom materii. Obaj bohaterowie Różewicza są wygnanymi ze społeczności. Obaj uosabiają niestosowność i banał, samym swoim istnieniem obrażają obowiązujące *decorum*. Są figurami obcych. Wybór Różewicza okazuje się niezwykle trafny: dla liberalnego społeczeństwa nie ma bowiem nic bardziej marginalnego niż żebrak.

Podobieństwa te sugerują, że postać Chrystusa z *Widziałem Go* zbudowana jest na podobnych negacjach jak te, które Różewicz przeprowadził w *Do piachu...*, i nie mogłaby zapewne powstać bez wcześniejszej pracy nad postacią Walusia. Epifania dokonuje się zatem w poniżonym ciele postrzeganym w odehraniu od kulturowych systemów symbolicznych, w niczym nie złagodzonej absurdalności. W wierszu *Widziałem Go* boskość przestaje być tylko śladem czegoś nieobecnego. Jej przebłysk dochodzi do głosu w wydobytym na powierzchnię poniżeniu. Warunkiem możliwości epifanii jest praca negacji. Dlatego paradoksalnie zdolność epifaniczną zachowują u Różewicza najbardziej bluźniercze obrazy, takie jak śmierć Walusia czy rozkrzyżowana świnia z dramatu *Do piachu...* Jednocześnie tracą ją symbole oficjalnej religijności.

Zanegowany zostaje chrześcijański schemat wartościowania oparty na rozróżnieniu czystego i nieczystego, a postać Różewiczowskiego Chrystusa zajmuje w tym schemacie nowe miejsce. Chrześcijaństwo zawsze podkreślało wyjątkowość Jezusa jako niewinnie cierpiącego, bezgrzesznego Boga-Człowieka. Zbawiciel i jego oprawcy przedstawiani byli jako dwa przeciwstawne sobie światy, między którymi nie może być punktów wspólnych. Po jednej stronie stawiano Boga, dobro, czystość i niewinność, po drugiej zło, plugawe intencje i brzydotę. W świecie chrześcijańskiej symboliki warunkiem utożsamienia z cierpiącym Zbawicielem jest nawrócenie rozumiane jako odzyskanie wewnętrznej czystości. Nie trzeba dodawać, że zakłada się przy tym nieustanną możliwość nawrócenia. Jest ono aktem woli, do którego, co prawda, potrzeba łaski, ale tej Bóg nigdy nie odmawia.

Dla Różewicza taki obraz Chrystusa był od początku nie do przyjęcia. Po pierwsze dlatego, że zbyt łatwo wpisywał wojenne śmierci w porządek teodycei, sprowadzając cierpienia ofiar do surowca, który dobry Bóg przerabia na zbawienie niczym cudowna maszyna. Po drugie, tak pomyślny Chrystus musiał wydawać się skrajnie obcy tym, którzy za swoje uznali doświadczenie opisane w tomie *Niepokój*. Jego istotą jest – tak jak w opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego – zarażenie złem. Różewicz i Borowski pokazali, że masowa śmierć nie zostawia swoim ofiarom luksusu niewinności i pozbawia je cech indywidualnych. Skoro tak, to i nieskalany Chrystus tradycji chrześcijańskiej oddala się od ludzi umierających w XX wieku. Przestaje tym samym pełnić rolę symbolu teofanicznego. Tradycyjnie rozumiany Zbawiciel traci moc objawiania Boga, odkąd nie można utożsamiać się z jego cierpieniem.

Bluźniercze obrazy z wiersza *Biel*, gdzie Baranek Paschalny przedstawiony został jako trywialny gadżet, podobnie jak deklaracje niewiary z wiersza *Cień*, są teologiczną konsekwencją obserwacji poczynionych przez Różewicza w *Niepokoju*. Język chrześcijańskich symboli postulujący świętość w obliczu śmierci staje się przedmiotem ataku, gdyż nie tylko nie umie wypowiedzieć doświadczenia wojennego, ale konsekwentnie je zakłamuje. Z tych samych powodów do lamusa trafia ośmieszony i pozbawiony znaczenia Chrystus tradycji.

Zabiegi poetyckie, które doprowadziły do powstania wiersza *Widziałem Go*, są próbą takiego przeformułowania obrazu Syna Człowieczego, które byłoby do przyjęcia z punktu widzenia bohatera *Niepokoju*. Chrystus Różewicza, skupiając w sobie cechy Walusia, traci wyjątkowość zasadzającą się na niewinności i bezgrzeszności. Obraz wybranego zwierzęcia ofiarnego, baranka bez skazy, zastąpiony zostaje obrazem ukrzyżowanej świni rodem z malarstwa Bacona. Chodzi tu nie tylko o zmianę dominanty: zastąpienie czystości – nieczystością. Śmierć ofiarnego baranka jest zawsze centrum obrzędu, dzięki czemu zyskuje wyjątkowość i jedyność. Ubój w rzeźni to coś zupełnie innego – śmierć anonimowa i masowa, wymykająca się uwadze jako nieistotny margines codzienności, banał.

Chrystusa-zebraka z *Widziałem Go*, Walusia i ukrzyżowaną Baconowską świnię łączy fakt, że cierpią „na peryferiach”, przez nikogo nie dostrzegani. Epifania jest równoznaczna z wydobyciem na jaw ich cierpienia. Syn Boży wyniesiony jako zbawcza ofiara zamienia się w jednego z anonimowej masy pomordowanych, a jeżeli można mówić o jego wyjątkowości, to jest ona ufundowana na wydobyciu bólu jako skandalu. Parodoksalnie warunkiem spotkania z boskością jest konfrontacja z drastycznie ukazanym, ponizonym i odstręczającym ciałem.

Tak pomyślana boskość nie jest gwarantem zbawienia, chyba że rozumie się je jako fakt wyłącznie międzyludzki, kiedy samo dostrzeżenie cierpiących ma wymiar zbawczy. Epifania nie może stać się również fundamentem żadnego systemu opisującego transcendencję. W tym sensie Chrystus z wiersza *Widziałem Go* jest wielkim Obcym kultury. Zamieszkuje obszary dostępne tylko dzięki destrukcji jej schematów, której dokonuje się w imię udzielenia głosu ofiarom, a miejscem jego epifanii jest nieczysta, obrzydliwa cielesność. Dzięki tym cechom może wytrzymać próbę, jaką jest spojrzenie na boskość z perspektywy XX-wiecznej śmierci. Chrystus Różewicza nie uzasadnia jej i nie buduje teodycei. Tak jak postać Walusia – odsyła do nieredukowalnego doświadczenia ciała.

Ostatnia scena *Do piachu...* burzy w gruncie rzeczy pionową oś łączącą Boga ze stworzeniem. Przerwana defekacją *Modlitwa Pańska* to nie tylko część pacierza. W *Ewangelii* pojawia się ona w *Kazaniu na górze* (Mt 5 i 6), gdzie skodyfikowane zostają zasady świętości i objawione najważniejsze cechy chrześcijańskiego Boga – dobrego Ojca czuwającego nad światem. Zderzenie modlitwy odwołującej się do Opatrzności z drastycznie ukazaną przedśmiertną defekacją wprowadza do finału dramatu rozpętany żywioł absurdu, który niszczy chrześcijańskie koncepcje. Podobną funkcję pełni w *Widziałem Go* zepsuty oddech, który okazuje się odpowiedzią na pytanie o prawdę. Dzięki tak zbudowanym kontrastom świadek epifanii może powiedzieć, że Syn Człowieczy, który milczy o transcendencji, „wie wszystko” o czasie pogardy i doświadczeniu

człowieka XX wieku, inaczej niż groteskowy baranek z wiersza *Biel*. Akcesoria, które otaczają Różewiczowskiego Chrystusa, oddalają wszelką myśl o uwzniośleniu. Podobnie jak obraz rozkrzyżowanej świni są bezwarunkowym ściąganiem w dół i zanegowaniem tradycyjnej symboliki religijnej. Miejsce mistycznej róży zajmuje więc „stara podpaska” zawieszona na krzaku. Z punktu widzenia logiki Różewiczowskiej epifanii jest to zamiana całkowicie uzasadniona.

Tak pomyślana transcendencja nie pozwala budować systemu. Ujawniając się na pograniczach czy wręcz na antypodach kultury, budzi zmieszanie i odbiera mowę. Jej świadek musi odejść, oddala się zmieszany, ze świadomością winy. Ten, kto mówi w wierszu *Widziałem Go*, przypisuje sobie cechy Piłata. W ten sposób wracamy do Chrystusa rozumianego jako gwarant nowego imperatywu kategorycznego po Oświeceniściu. *Horrendum* Różewiczowskiej epifanii uprzytamnia zobowiązanie, które rodzi się z faktu, że jesteśmy żywym mięsem. W tym sensie na pytanie: „czy ty jesteś Piotr?” – należałoby odpowiedzieć twierdząco. Chrystus (podobnie jak Waluś z *Do piachu...*) jest także Piotrem – skałą i opoką, na której zbudowany jest wyłącznie ludzki kościół. Tyle że ślad epifanii, który leży u podstaw tego kościoła, ciągle wymyka się kulturze, uchodzi w niestosowne rejony cielesności.