Zbigniew Władysław Solski
Katedra Teatru, Filmu i Nowych Mediów
Uniwersytet Opolski

SPEKTAKL TELEWIZYJNY – NOWE SPOJRZENIE. NA PRZYKŁADZIE *DO PIACHU* TADEUSZA RÓŻEWICZA W REŻYSERII KAZIMIERZA KUTZA

Premiera spektaklu *Do piachu* Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Kutza odbyła się 24 września 1990 roku w Teatrze Telewizji[1], wzbudzając kontrowersje i polityczne dyskusje, których klimat przybliżają tytuły ówczesnych publikacji: *Do piachu z Różewiczem*[2], *Zakneblować poetę*[3] czy *Dramat wyklęty*[4]. Okazało się, że różnice w recepcji społecznej telewizyjnego spektaklu i teatralnej prapremiery w Teatrze na Woli w 1979 roku były niewielkie[5]. Trwające wówczas „trzęsienie ziemi" polskiej sceny politycznej nie sprzyjało wypracowaniu nowego spojrzenia. Czas, jaki upłynął od ukończenia *Do piachu* przez Tadeusza Różewicza (1972), dokonanej przez Kutza telewizyjnej adaptacji (1989) oraz najistotniejszych wydarzeń polskiej transformacji ustrojowej, daje już pewien dystans i skłania do nowego odczytania sztuki – jej treści i społecznej wymowy. Zachęca też do podjęcia polemiki z ujęciem reżysera, zwłaszcza w zakresie dokonanych przez niego zmian konstrukcyjnych utworu, odmiennych oświetleń zdarzeń i postaci oraz zmodyfikowania, szczegółowo określonej przez autora, czasoprzestrzeni dramatu.

Zacznijmy od skonfrontowania Różewiczowskiej sztuki z reżyserskim opracowaniem tekstu. Najistotniejszą ingerencją Kutza było usunięcie prologu. Krok ten mógł być podyktowany chęcią oczyszczenia utworu ze „wzbogacających"[6] i wymuszonych przez cenzurę uzupełnień, bowiem publikację i wystawienie utworu przez kilka lat wstrzymywano, aż do momentu, gdy Różewicz zgodził się dołączyć prolog, wyjaśniający polityczne tło sztuki (1978)[7]. Lektura tego odrzuconego przez reżysera fragmentu, zwłaszcza gdyby go czytać (a tak go na ogół czytano) z dobroduszną naiwnością i bez uwzględnienia zastosowanej wobec cenzorów strategii autorskiej, mogła dawać wrażenie negacji polskich, narodowowyzwoleńczych aspiracji.

Usunięcie prologu stwarzało szansę istotnego złagodzenia prowokacyjnej wymowy utworu wobec tradycji, szczególnie romantycznej. Nie było to jednak intencją reżysera,

[1] T. Różewicz, *Do piachu*, reżyseria: T. Kutz, scenografia: B. Kamykowski, Kostiumy: M. Klewar; Muzyka: J. Kanty Pawluśkiewicz, reżyseria TV: S. Zajączkowski, TVP 1989.
[2] J. Majcherek, *Do piachu z Różewiczem*, „Teatr", 1990, nr 12.
[3] T. Burzyński, *Zakneblować poetę*, „Magazyn Tygodniowy Gazety Robotniczej" 1991, nr 7.
[4] K. Łukasiewicz, *Dramat wyklęty*, „Notatnik Teatralny" 1991, nr 2.
[5] Por. S. Majewski, *Achtung! Banditen!*, „Stolica" 1979, nr 18.
[6] G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 146.
[7] T. Łomnicki, *„Do piachu" Różewicza – dzieje prapremiery*, „Dialog" 1984, nr 3.

bo w tytule sztuki, w słowie „piach", widz rozpoznaje inicjał wzorowany na znaku „Polski Walczącej". Znak ten malowano na murach polskich miast nie tylko podczas okupacji, ale też w stanie wojennym, więc tytułowy zwrot „do piachu" nabrał nowych znaczeń, odnosząc się już nie tylko do rozstrzelanego za „bandziorkę" Walusia, lecz do wszystkich patriotycznie nastawionych Polaków. „Zbezczeszczony" w czołówce graficzny znak „Polski Walczącej" narzucił sposób odbioru całego telewizyjnego widowiska. Słowo „zbezczeszczony" umieściliśmy w cudzysłowie, ale nie zapominajmy, że wojska rosyjskie jeszcze wówczas stacjonowały na polskim terytorium.

W pustym miejscu po prologu reżyser umieścił wiersz[8], który uzupełnił jeszcze poetyckim fragmentem w zakończeniu przedstawienia[9]. Rozwiązanie z poetycką klamrą Kutz powtórzył za Wandą Laskowską z prapremierowego spektaklu *Kartoteki* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1960). O ile we wcześniejszym przypadku chodziło o kompromis na rzecz widzów nieprzygotowanych jeszcze do odbioru otwartej struktury Różewiczowskiego dramatu, o tyle u Kutza wartość tego rozwiązania wynikała z prostoty i trafności wyboru; brzmiące z czystością i siłą utwory, cytowane ze wczesnych tomików Różewicza – *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki* – wprowadziły do opowieści o Walusiu tony nieoczekiwanej podniosłości.

Był to wynik oddziaływania nie tylko poetyckiej frazy, lecz w silniejszym jeszcze stopniu zmienionej konstrukcji dzieła. Liryczne wstawki zwiększyły symetrię początku i zakończenia. Równocześnie przez wyeliminowanie rozgrywającej się we dworze sceny prologu uzyskano „klasyczną" jedność miejsca; wszystkie ukazane epizody rozgrywają się już tylko w lesie. „Misterium w lesie" – oczyszczone przez reżysera z rozpraszających obrazów – zapowiedziano w czołówce czarno-białym kadrem, z widokiem wnętrza lasu i dominującym pniem grubego drzewa. Ten graficzny motyw nawiązuje zarówno do późnych litografii Leona Wyczółkowskiego, który celowo obniżał punkt widzenia, aby przez sugestię bogactwa szczegółów odkryć ogrom lasu, jak i do jednego z – poświęconych powstaniu styczniowemu – kartonów Artura Grottgera.

Zwłaszcza to drugie odwołanie nabiera szczególnych znaczeń: statyczny obraz lasu na początku spektaklu telewizyjnego spełnia podobną funkcję jak rysunek *Puszcza*, otwierający Grottgerowski cykl *Lithuania (1863*). Rozpoznanie grottgerowskiego motywu przychodzi jednak z pewnym trudem, bo „puszcza" Kutza nie ma nic z romantycznej widmowości pierwowzoru. Inspiracje cyklem, w którym „postać niemal każda jest sportretowana z otoczenia wiejskiego"[10], widoczne są również w sposobie kadrowania obrazu w całym telewizyjnym widowisku, z wyraźnym preferowaniem zbliżeń i unikaniem – poza pojedynczymi, choć istotnymi wyjątkami – planu ogólnego.

Uzyskany przez poetyckie inkrustacje efekt uwznioślenia odpowiadał zarówno sugestiom autora, który opowieść o parobku Walusiu stylizował na balladową *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* Reinera Marii Rilkego[11], jak i założeniom reżysera:

---

[8] *Z domu mojego* z tomu *Niepokój*.

[9] *Jatki* z tomu *Czerwona rękawiczka*.

[10] A. Potocki, **** (Gdy widmo strasznego ranka...)*, wstęp do cyklu *Lithuania*; A. Grottger, *Cykle I/IV. Warszawa. Polonia. Lithuania. Wojna*, Nakładem Księgarni H. Altenberga we Lwowie, Warszawa – E. Wende i Ska, b.d.

[11] T. Różewicz, *Sobowtór* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, Wrocław 2004, t. 3, s. 427.

> Jest to przypowieść biblijna z silnym kolorytem lokalnym. Moje zadanie polegało na tym, jak z tego, co uniwersalne i lokalne, stworzyć ciąg zdarzeń ponadzmysłowych, czyli poetyckich. *Do piachu* jest dziełem poety – kluczem do realizacji był język obrazków o poetyckiej funkcji[12].

Zatrzymajmy się przy pominiętym w spektaklu prologu, aby dopełnić bilans tego posunięcia nie tylko w zyskach, ale i stratach. Mimo że fragment ten powstał pod wpływem zewnętrznych nacisków, to przez autora traktowany jest jako niezbędna i integralna część dramatu; potwierdza to ostatnia publikacja *Do piachu* w *Utworach zebranych*, gdzie sztuka pojawia się bez zmian, nie licząc korektorskich poprawek[13]. Niezwykle ważne jest usytuowanie prologu w ziemiańskim dworze – „twierdzy narodowych wartości" i „kuźni polskiego patriotyzmu" – co podkreśla starannie przemyślana przez autora scenografia[14]. W dworze odbywa się konspiracyjne zebranie terenowych struktur AK, podczas którego omawia się sytuację po oczekiwanym wkroczeniu Sowietów. Jednym z głośniejszych uczestników dyskusji jest Ułan, związany z Narodowymi Siłami Zbrojnymi.

Armia Krajowa – podobnie jak sierpniowa „Solidarność" – grupowała środowiska niezmiernie zróżnicowane politycznie, stąd utrzymanie jedności było kompromisem trudnym do uzyskania. NSZ, podporządkowane AK, starało się podkreślać swoją odrębność, co było źródłem zadrażnień. Różewicz, z pewnością wyrażając własne poglądy, z wyraźną niechęcią portretuje żołnierzy NSZ. Równie ostre tony polemik – i to dotyczące bez wyjątku wszystkich politycznych ugrupowań – odnajdujemy w nieograniczanej cenzurą publicystyce emigracyjnej. Tymczasem w kraju NSZ wyróżniano w szczególny sposób; o ile bowiem komunistyczna propaganda łagodziła swoje stanowisko wobec AK, przechodząc od całkowitej negacji do częściowego uznania jej zasług, o tyle NSZ było na indeksie do ostatnich dni PRL-u. Dopiero po 1989 roku podjęto nieśmiałe próby rehabilitacji tych formacji.

Ustępstwa cenzury do końca jej funkcjonowania miały charakter pozorny i służyły opisanej przez Jay'a Cartera strategii prześladowczej, w której „umniejszacz" (*invalidator*)[15] szuka bliskich relacji z ofiarą, aby zwiększyć szansę powodzenia aktu deprecjonującego. Starając się zyskać zaufanie, podstępnie zdobywa informacje na temat hierarchii wartości odbiorcy i jego „autoportretu". Pozwala mu to na uchwycenie braków i niedociągnięć ofiary, aby w starannie dobranych momentach skutecznie zaatakować[16]. O ile zatem w późnej peerelowskiej propagandzie tolerowano AK, o tyle reprezentowane przez nią racje i wartości starano się identyfikować z NSZ. Zrzucając odpowiedzialność na eneszetowskiego „chłopca do bicia", usiłowano zatem AK pośrednio zdeprecjonować i pozbawić tożsamości.

Na podstawie ukazanych w sztuce fragmentów dyskusji nie sposób zrekonstruować poglądów jej antagonistów, tym bardziej że Różewicz wszystkie kwestie niewygodne ze względów cenzuralnych włożył w usta Ułana, wywodzącego się z NSZ. Żołnierz

---

[12] K. Kutz, *Chodzenie na niedźwiedzia, czyli misterium o lesie*, „Notatnik Teatralny" 1991, nr 2.

[13] T. Różewicz, *Utwory zebrane*, t. 6, Wrocław 2005.

[14] H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 53.

[15] J. Carter, *Wredni ludzie*, przeł. J. Kotlicka, Warszawa 1993, s. 9.

[16] M. Majewska, *Akty deprecjonujące siebie i innych. Studium pragmalingwistyczne*, Kraków 2005, s. 50–51.

z pamięci przytacza rozkazy swoich dowódców, co brzmi groteskowo i sprawia, że w oczach widza postać ta traci wiarygodność i nie wzbudza sympatii. Równocześnie Różewicz, podejmując nierówną konfrontację z peerelowskimi „umniejszaczami", starał się wykorzystać ich strategię do odwrócenia sytuacji. Znak cytatu jest wyraźnym sygnałem, że treść tak wypowiedzianych słów trzeba rozumieć niezależnie od najbliższych okoliczności i stopnia skompromitowania osoby, która je wypowiada. Przypomina to rozstrzygnięcie z prawa kanonicznego, w którym ważność świętego obrzędu uniezależniono od niepewnej i grzesznej natury celebransa. Był to jednak efekt możliwy do uzyskania jedynie przy bliskiej współpracy publiczności z autorem, której w przypadku odbioru tej sztuki najwyraźniej zabrakło. Uwagi te można odnieść nie tylko do prologu, ale też do obrazu pierwszego („Panny cię będą witały"), w którym główną rolę odgrywa Marek z NSZ.

Kamuflażem ukazanego w prologu konspiracyjnego zebrania AK są urodziny córki gospodarzy – Hanny, która śmieje się, że; „to już [jej] trzecie urodziny w tym roku". Urodzinowy torcik jest dla uczestników bawiących się tą sytuacją – nie tylko w żartach – „klapą bezpieczeństwa". Symbolika tego z humorem skreślonego obrazka sięga głębiej: dotyka narodzin PRL-u, powstałego z pojałtańskiego porządku. W nowym państwie nie było już miejsca dla ziemiańskich siedzib, które po reformie rolnej całkowicie znikły z krajobrazu i kultury powojennej Polski. Prologu nie można już było zatem symetrycznie domknąć epilogiem, który też powinien rozegrać się we dworze. Brak epilogu przypomina zarzucone przez Grottgera zakończenie cyklu *Lithuanii* (noszącego pierwotnie tytuł *Bór litewski*):

> Ostatnim jego obrazem miał być rozniecony przez niewidocznego wroga „Pożar lasu", apokaliptyczne całopalenie, w którym jednoczy się i ginie wszystko – zarówno ludzie, jak i cała, osłaniająca ich dotąd w swych niedostępnych matecznikach natura[17].

Różewiczowski „brak zakończenia" jest równie dramatyczny. Ostatnie słowa „niedokończonego" dramatu brzmią dwuznacznie: „Cisza. Słychać śpiew leśnego ptaszka. K o n i e c". Ptasi świergot, kojarząc się z niezmiennością natury, sugeruje cień nadziei na odrodzenie lub, przeciwnie, podsuwa myśl – jak pisze Stanisław Gębala – „o nieświadomości i obojętności przyrody na ludzkie losy"[18]. A może też oznaczać zdystansowanie się autora wobec kultury; śpiew ptaszka może spełniać funkcję podobną jak wodny wir w zakończeniu *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, będący jedynym śladem po zrównanym z ziemią mieście.

Asymetrię konstrukcji *Do piachu* – przezwyciężoną w adaptacji Kutza przez dodanie poetyckich wstawek – uwydatnił Różewicz w obrazie ósmym („Msza"), gdzie dzięki odręcznemu rysunkowi autora ze szczegółowym planem partyzanckiego obozowiska jesteśmy w stanie zrekonstruować pełną sekwencję kolejnych oświetleń sceny punktowym reflektorem: „Światło silniejsze – czytamy w didaskaliach – wolno przesuwa się przez całą scenę". O dwóch ostatnich ekspozycjach wspomina Różewicz: „[światło] zatrzymuje się, wydobywa z głębi budę Walusia [...]. Teraz światło przesuwa się na grupę «gości z terenu»". Jeśli odniesiemy uwagę o przesuwającym się świetle do topograficznych szczegółów obozu, uzyskamy świetlistą strukturę odpowiadają-

[17] M. Porębski, *Gloria victis*, „Folia Historiae Artium" 1986, s. 85.
[18] S. Gębala, *Śmierci piękne i brzydkie*, „Dialog" 1986, nr 11.

cą jakby wszystkim ukazanym w sztuce, ale i pominiętym w tekście epizodom Walusiowej historii – wraz z epilogiem, którego rozegranie w historycznych realiach nie byłoby już możliwe. Kontrast między zamkniętą i symetryczną mikrostrukturą w obrazie ósmym, a całą sztuką podkreśla ślady ingerencji Różewiczowskiego „sekatora-długopisu"[19] w okaleczaniu tekstu, ujawniające się w nieciągłej narracji i asymetrycznej budowie.

W realizacji, która obejmowałaby prolog, sztuka nie musiałaby utracić swoich leśnych atrybutów. Różewicz, zarysowując w didaskaliach obraz ziemiańskiego dworku, przywoływał schematy utrwalone w powszechnej świadomości. Do teatralnej konwencji przedstawiania „szlacheckiego gniazda" należało zestawienie ograniczonej blejtramami przytulnej przestrzeni salonu czy jadalni z prospektem szerokiego widoku na wiejski krajobraz[20]. A nieodłącznym elementem polskiego pejzażu była – zamykająca widnokrąg – wąska wstęga lasu[21]. W tradycyjnym ujęciu las byłby zatem widoczny w tle sceny rozgrywającej się w prologu.

W swoim opracowaniu tekstu, poza omówionymi już odstępstwami, Kutz pozostaje wierny Różewiczowi. Nie tylko dzieli widowisko na wyodrębnione przez autora sekwencje, lecz, cytując należące do didaskaliów ułamki tekstu, wprowadza oryginalne tytuły scenicznych obrazów. Przez zastosowanie napisów (konwencji obecnej w filmie od czasu kina niemego) proponuje odbiór spektaklu jakby bliższy czytelniczemu doświadczeniu; w teatrze widz na ogół nie ma możliwości konfrontowania scenicznej wizji z odautorskimi uwagami i zetknięcia się ze słowem pisanym, które by wprowadziło podział i rytm graficznego zapisu, bliski, wspomnianym już, Grottgerowskim kartonom z powstania styczniowego.

Równocześnie, jakby rezygnując z pełnych możliwości filmu, Kutz sięga po elementy teatralnego sztafażu. Dzieje się tak szczególnie w obrazie pierwszym („Panny cię będą witały"): aktorzy, zamiast znaleźć się w realistycznie przedstawionym ciasnym wnętrzu „ziemianki (albo szałasu)", chodzą po deskach rozległej, teatralnej sceny i mówią szeptem, jakby byli w kościele. W ten sposób ziemianka została powiększona do rozmiarów monumentalnej budowli, mogąc swoimi rozmiarami sugerować ogrom polskiego państwa podziemnego. Przypomina to scenograficzne rozwiązanie z *Bolesława Śmiałego*, w którym Wyspiański skromne motywy drewnianego budownictwa ludowego przeniósł do skali architektury piastowskiego Wawelu, sięgając po motywy z dzieła Władysława Matlakowskiego *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892)[22]. Zmonumentalizowanie ziemianki było łatwiejsze dzięki kontrastowi; wspomniana scena zaczyna się u Kutza „zbliżeniami" opisanej przez Różewicza „martwej natury": „Na stole lampa naftowa z okopconym szkłem. Obok «martwa natura»: na papierze chleb...".

Zastosowane przez reżysera środki wyrazu mogą wzbudzać zaskoczenie, bowiem krytyka chętnie podkreślała „filmowy" charakter sztuki. Józef Kelera, nazywając *Do*

[19] T. Różewicz, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej (1968)* [w:] E. Udalska (red.), *O dramacie. Tom III: Od Sartre'a do Mrożka*, Warszawa 1997, s. 361.

[20] D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 35.

[21] A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja krajobrazu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 254.

[22] A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961, s. 167.

piachu „scenariuszem filmowym", pisał, że „zasadą strukturalną [utworu – Z.W.S.] jest nakładanie się obrazów, zestawianie obrazów, przenikanie obrazu w obraz". Krytyk umiejętnie wydobywa z lektury efekty filmowej techniki:

> Powtarzające się raz po raz panoramowanie obozowiska, intencjonalne jakby „miksowanie" obrazu. I raz po raz klasyczne już zbliżenia, zgoła agresywne jakby najazdy i odjazdy kamery, i nagłe zmiany barwy, tonacji, ostrości, i jakieś już finezje obiektywu...[23]

Pozostając zapewne pod wpływem uwag Różewicza do *Anonima*, że „widowisko powinno «unosić się» ponad tekstem"[24], Kelera nie kryje równocześnie swoich wątpliwości i rozczarowań: „i to wszystko ma być na scenie prowadzone tylko światłem...". Naturalizm scenicznych obrazów (Różewicz chciałby np., aby publiczność czuła zapach gotowanej na scenie grochówki i odczuwała wilgotny powiew leśnej mgły) wiąże się z dużą bezwładnością i oporem teatralnej maszynerii. Rzutuje to na brak lekkości, a nawet nieciągłość narracji. Zniecierpliwiony ubocznymi efektami naturalistycznej inscenizacji krytyk dochodzi do konkluzji:

> Chyba już wiemy, o co chodzi: w tak pomyślanej tkance obrazów światło może być tylko środkiem zastępczym i niedoskonałym – na użytek sceniczny, skoro nie da się inaczej. Na samym dnie struktury dramatycznej *Do piachu* jest zatem ukryty i zarazem naddany projekt scenariusza filmowego, który z mnogich powodów nie był, nie jest i najprawdopodobniej nie będzie za życia autora przeznaczony do realizacji[25].

W dwóch punktach przewidywania Kelery niewątpliwie nie spełniły się: autor w dobrym zdrowiu mógł obejrzeć *Do piachu* w Teatrze Telewizji i odeszła w przeszłość peerelowska rzeczywistość z etykietami i materiałami zastępczymi. Przyjrzyjmy się zatem bliżej okaleczeniom narracji, wywołanym, jak można by przypuszczać, bezładem teatralnej sceny: o ile usunięcie obrazka batalistycznego (który za Grottgerem można by nazwać „Bojem" lub „Bitwą"[26]) i zastąpienie go opisem nawiązywało do częstych zabiegów, ratujących teatr przed wysokimi wydatkami, to czy podobnymi argumentami potrafimy wyjaśnić brak sądu wojennego nad Walusiem, scenki angażującej nikłe środki realizacyjne?

Zatrzymania akcji – podobnie jak milczenie – są elementami o silnej ekspresywności, zachęcającymi widza do głębszej refleksji. Świadome wykorzystywanie technicznych utrudnień do wytwarzania dodatkowych znaczeń sięga początków teatru np. wyraziste milczenie w greckiej tragedii nierzadko wynikało z administracyjnego zakazu zwiększania liczby aktorów[27]. „Niedoskonałości" sceny sprzyjają inteligentnemu reżyserowi, gdy zechce podążać za myślą autora, a takim okazał się Kutz.

Odrębnym zagadnieniem staje się upoetycznienie widowiska, aby – jak powiada Kutz – „naturalistyczną fakturę utworu przełożyć na aurę poetycką". Jest to zadanie niezwykle trudne, bo zarówno język postaci, jak i ich obraz wyłaniający się z dialogów, są wręcz zaprzeczeniem wzniosłości. W tych warunkach poszukiwanie w leśnej

---

[23] J. Kelera, *Od „Kartoteki" do „Pułapki"* [w:] T. Różewicz, *Teatr*, t. 1., s. 50–51.

[24] T. Różewicz, *Głos Anonima* [w:] tenże, *Teatr*, Kraków 1988, t. 2, s. 175.

[25] J. Kelera, dz.cyt.

[26] Różewicz parodiuje Grottgera w tytule obrazu szóstego: *Bracia, do broni!!!*

[27] L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym* [w:] tejże, *Od starożytności do współczesności*, Warszawa 1981, s. 25.

scenerii dramatu złagodzenia ostrości Różewiczowskiego spojrzenia na ludzi wydaje się naturalne. Wskazuje na to sam autor, którego mistrzostwo w lapidarnym opisie zróżnicowanych, leśnych pejzaży można porównać z malarstwem Adolfa Dresslera, działającego w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu[28].

Tymczasem Kutz z bogatego inwentarza leśnych siedlisk (który z powodzeniem dałoby się sporządzić po lekturze *Do piachu*) wybiera jeden typ lasu: gąszcz. Bohaterowie telewizyjnego widowiska przedzierają się przez gęste, leśne poszycie. Sprawia to wrażenie osaczenia i zagubienia partyzantów. Zastosowane środki – silniej niż u Różewicza – eksponują topos „oblężonej twierdzy". Gałęzie krzewów wcinają się też niemal w każdy kadr i nikną jakiekolwiek odniesienia do perspektywy wertykalnej, dzięki której byłoby możliwe uporządkowanie krajobrazu i znalezienie w nim dominat, wskazujących drogę wyjścia z opresji. Dotyczy to nawet obrazu ósmego („Msza"), który Różewicz umieścił na rozległej polanie i wyrafinowaną grą górnych świateł zasugerował obecność transcendentalnego ładu, przekraczającego granice ludzkich ograniczeń. Reżyser umiejętnie kompensuje brak ogólnego planu z „flagą na maszcie" wśród wysokich drzew zbliżeniami kolejnej „martwej natury": ołtarzowej dekoracji nawiązującej do szlacheckiej panoplii.

Rezygnując z uwznioślających „sił natury", Kutz zwrócił się ku liturgii. Była to decyzja śmiała, jeśli weźmie się pod uwagę głosy krytyki, która w *Do piachu* chętnie widzi parodię symboliki i obrzędów chrześcijańskich. Realizacja Kutza, choć tego nie zauważono, przełamywała te stereotypy, dając lekcję uważnej lektury tekstu. Przyjrzyjmy się paru przykładom:

Obraz 1. Waluś na głos, jak dziecko, odmawia przed snem *Zdrowaś Mario* – autor przytacza pełny tekst modlitwy, z charakterystyczną dla parobka intonacją i gwarowymi zniekształceniami. Piotr Cyrwus (Waluś) mówi tekst czytelnie, czysto i z religijnym uniesieniem. Różewiczowski zapis modlitwy został przez reżysera potraktowany serio jak muzyczna partytura swoistej „linii melodycznej", a nie zachęta do przedrzeźnień.

Obraz 8. Waluś uczestniczy w mszy świętej, pozostając w swojej „budzie" – prowizorycznym areszcie. Tadeusz Żukowski dochodzi do wniosku, że więzień został wykluczony z udziału w mszy świętej[29]. Nie zauważa, że „koło budy stoi Partyzant z karabinem u nogi". Czy jemu również zabroniono by udziału w liturgii? Kutz umieszcza Walusia tuż za ołtarzem, dzięki czemu znajduje się najbliżej kapłana ze wszystkich uczestników mszy. Stało się tak dlatego, że w latach czterdziestych XX wieku podczas mszy kapłan zwrócony był do ołtarza twarzą, a tyłem do wiernych. Dopiero w dokonanej po Soborze Watykańskim II reformie liturgii, aby podkreślić dialogowe relacje łączące Boga z ludźmi, posłużono się znakiem odsłoniętej twarzy celebransa, odtąd już widocznej dla wszystkich obecnych w świątyni. W telewizyjnym spektaklu udział Walusia w mszy świętej nie tylko, że nie został zakwestionowany, lecz, przeciwnie, wyróżniony jego szczególną bliskością ołtarza, niemal tak, jakby był ministrantem. Zwraca też uwagę przywrócenie przez Kutza łaciny w liturgii. Przypomnijmy: u Różewicza jest to język polski. Polszczyzna może sugerować posoborowe już spojrzenie

[28] P. Łukaszewicz, *Malarstwo krajobrazowe na Śląsku w wieku XIX* [w:] P. Łukaszewicz, A. Kozak, *Obrazy natury. Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX*, Wrocław 1997, s. 97.

[29] T. Żukowski, *Skatologiczny Chrystys. Wokół Różewiczowskiej epifanii*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 123.

na tragiczne doświadczenia II wojny światowej. Różewicz mógł też w ten sposób odnieść się do trudnej sytuacji osłabionego przez okupanta Kościoła instytucjonalnego, którego miejsce w życiu społecznym zaczęły zajmować mnożące się podczas wojny sekty. Wyprzedziły one Kościół katolicki we wprowadzaniu języka narodowego do nabożeństw. Rozwiązanie Kutza uwalnia od podobnych spekulacji.

Obraz 10. Przed śmiercią Waluś odmawia *Ojcze nasz* – Różewicz przytacza fragmenty na chwilę przerwanej modlitwy. Grzegorz Niziołek wyciąga stąd wniosek, że strzał pada w trakcie jej odmawiania, gdy u Kutza aktor mówi *Ojcze nasz* do końca, dopiero wtedy słyszymy wystrzał. Reżyser zauważył pozostawioną przez autora pustą linijkę, na którą krytyk nie zwrócił uwagi[30].

Zasadnicze różnice między ujęciami autora i reżysera dotyczą wyboru odmiennych inspiracji, choć pochodzących z tego samego kręgu narodowego imaginarium. Przedstawiając akowski oddział w podradomskich lasach, każdy z nich odwołał się do Grottgerowskiej wizji powstania styczniowego, lecz sięgnął do innego jej elementu. Kutz odniósł się do całego cyklu *Lithuanii*, starając się akcentować podobieństwa między Walusiową historią a „epicką opowieścią o losach jednego bohatera, chłopa-powstańca”[31]. Zauważmy, że w innych cyklach Grottgera nie występuje tak silna indywidualizacja bohatera zbiorowego. Dzięki podziałom telewizyjnego widowiska na pojedyncze „powstańcze obrazki” uwidocznił się wyróżniony przez Dobrochnę Ratajczakową schemat Grottgerowskiej akcji (wspólny dla *Lithuanii* i *Polonii*): „znak – odejście – bitwa (zdrada i klęska) – męczeństwo lub znak – przybycie łotra – zdrada i klęska (bitwa) – męczeństwo”[32]. Mimo dokonanych przez Różewicza „okaleczeń” schemat ten pozostał nadal obecny w tworzywie dramatu – reżyser wydobył go tylko z cienia. Tymczasem Różewicz w konstrukcji swojej sztuki za zasadniczy punkt odniesienia nie przyjął cyklu *Lithuania*, lecz jeden karton z cyklu *Wojna*: „Zdradę i karę” (karton VII). Obie praktyki – inspirowania się całym cyklem lub wybranym kartonem – znane są z wielu realizacji polskiej dramaturgii popowstaniowej[33].

Przyjrzyjmy się wspomnianemu kartonowi „Zbrodnia i kara”. Grottger wprowadził konsekwentny podział kompozycji na dwie grupy, wizualnie odizolowane, choć narracyjnie ściśle ze sobą zespolone. Równocześnie wysunął na plan pierwszy grupę po prawej stronie, która bardziej przykuwa uwagę, gdyż tam ważą się losy bohaterów. Ustalają się, wzmagające napięcie dramatyczne, relacje czasoprzestrzenne:

> Stojący żołnierze, pochłonięci bez reszty lekturą, należą całkowicie do dziejącego się Teraz. Bardziej skomplikowana jest struktura czasowa grupy po lewej stronie. Jakkolwiek zarówno zdrajca, jak i przytrzymujący go żołnierze działają równocześnie z postaciami po prawej, reagują na *lekturę corpus delicti* i oczekują z napięciem ostatecznej decyzji, to jednak są również związani z Przedtem i Potem przedstawionej sceny. Na pierwszym planie, bezpośrednio przed nimi, wyeksponowana została specyficzna „martwa natura”, a więc rozrzucone bezładnie fragmenty kramu handlarza-zdrajcy, kramu zrujnowanego przed chwilą w wyniku gwałtownej szarpaniny żołnierzy ze zdemaskowanym szpiegiem[34].

[30] G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 158.
[31] *Artur Grottger (1837–1867)*, oprac. P. Łukaszewicz, Wrocław 1987, s. 10.
[32] D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 283–284.
[33] Tamże.
[34] M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 15.

Analogie między kartonem Grottgera a dramatem Różewicza są bardzo silne, choć dotyczą ukrytych podobieństw strukturalnych, a nie narodowowyzwoleńczej emblematyki. „Martwa natura" pojawia się u Różewicza w obrazie pierwszym jako „dowód rzeczowy" przestępstwa i zdrady. Topos łotra, przerwanego święta i zbezczeszczonej uczty u Różewicza ulega jakby przenicowaniu i przewartościowaniu. Nie jest to tylko kwestia zwykłego odwrócenia sekwencji scen: w obrazie pierwszym zbezczeszczenie, a w obrazie ósmym – uświęcenie pokarmów. Kutz podkreśla związek obu scen nakryciem ołtarza podczas mszy polowej, przypominającym stół ze starochrześcijańskiej agapy. Dzieje się tak za sprawą obecności ampułek z winem i wodą, zwykle stojących poza ołtarzową mensą, na pomocniczym stoliku.

Umieszczenie „martwej natury" w jednej z pierwszych scen sztuki jest też wyraźnym sygnałem dla potencjalnych realizatorów; przedstawione w tej konwencji przedmioty nie są przecież wynikiem zarejestrowania przez artystę obiektywnego stanu rzeczy, lecz zostały ustawione tam z rozmysłem. Jest zatem swoistym znakiem władzy dramaturga w zakresie kompozycji i doboru elementów, z czym reżyser powinien się liczyć. Jest też wskazaniem na obecność świata zwykle ignorowanego przez ludzkie spojrzenie i zwróceniem uwagi na nieświadomość wizualną[35]. Kutz podejmuje z autorem dialog, Różewiczowską „martwą naturę" uzupełniając o nowe, znaczące elementy: garść naboi i pozbawiony wskazówek kieszonkowy zegarek.

Można przypuszczać, że zgromadzone w ziemiance wiktuały pochodzą z obrabowanej plebanii, choć nie wspomina o tym żadna z postaci sztuki. Incydentalne napaści własnych żołnierzy na ludność cywilną, gdy to ona stanowiła oparcie dla oddziałów partyzanckich, nie mogły być interpretowane inaczej niż jako akty zdrady narodowej. Za udział w gwałcie i rabunku na plebanii Waluś zapłaci głową i tak jak zdrajca na rysunku Grottgera nie zobaczy twarzy swoich sędziów. W podobnej sytuacji pozostawia jednak autor także widzów. Różewicz – jak zauważa Hanna Filipowicz – „wbrew przyjętej na ogół tradycji, nie wyposaża [...] widzów w wiedzę, której nie posiadają jego postacie"[36]. Widz Grottgera wydaje się bardziej uprzywilejowany, ale różnica jest pozorna: nieprzedstawienie sądu jest dramaturgicznym ekwiwalentem malarskiego wysunięcia tej sceny na plan pierwszy. To „chwile ciszy – powiada Różewicz – budują [...] i posuwają «akcję» dramatu"[37].

Różewicz zaciera ślady swoich grottgerowskich inspiracji, bo jego intencją było bezpośrednie nawiązanie do przeciwstawnego ideowo i artystycznie obrazu powstania w dziele Stefana Żeromskiego. Kutz, odwrotnie, wydobywa na powierzchnię wszystkie podobieństwa historii Walusia do Grottgerowskiego kanonu. Daje to z jednej strony efekt rozjaśnienia aury tej opowieści, a z drugiej – zatarcia czarno-białych podziałów; „antybohater" przebywa wszystkie etapy męczeńskiej drogi bohaterskiego pokolenia, aby w końcu stać się jego faktycznym reprezentantem. Wzmacnia to i tak już wyeksponowaną w dramacie „sekwencję ofiary" (*victim sequence*); określenie Karen Cerulo odnosi się do prototypu narracji związanej ze scenami przemocy, w której buduje się

[35] K. Chmielecki, *W poszukiwaniu estetyki „autentycznego przedmiotu"* [w:] M. Jakubowska. T. Kłys, B. Stolarska (red.), *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, Kraków 2005, s. 141.

[36] H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych...*, s. 52.

[37] T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, s. 363.

określoną interpretację przedstawianych zdarzeń. Hierarchia elementów budujących znaczenie takiej sekwencji, pisze Eugeniusz Wilk: „wygląda następująco: 1. Ofiara, 2. Akt, 3. Sprawca, 4. Kontekst. Można zatem mówić o wielopoziomowym układzie semantycznym opisywanych sekwencji – kolejne elementy są podporządkowane przede wszystkim czynnikowi pierwszemu, w dalszej kolejności czynnikom usytuowanym «wyżej» w hierarchii”[38]. Wartościowanie Kutza mieści się w tym samym modelu: „wojna jest zniewagą człowieczeństwa, a to jest ból, który ogarnia wszystkie komórki ciała i duszy [...]. A Waluś – jak Chrystus – płaci tylko najwyższą cenę tej degradacji”[39].

Nawiązanie w telewizyjnej realizacji do rysunków Grottgera okazało się bardzo trafne, dotykając źródła ich niezwykle silnego oddziaływania – wielorakich i zróżnicowanych aktów uczestnictwa w kulturze narodu pozbawionego własnej państwowości. Swoimi kartonami malarz włączył się (i został równocześnie włączony) w obieg przenikających się i sprzężonych sfer korespondencji teatru i fotografii, fotografii i malarstwa, malarstwa i literatury, literatury i polityki.

Zarówno w mobilizacji polskiego społeczeństwa przed zrywem roku 1863, jak i w relacjonowaniu krwawych wydarzeń olbrzymią rolę odegrała fotografia. Zdjęcia o patriotycznych treściach powielano w setkach tysięcy egzemplarzy. Fotografia zdominowała również prasę. Przyczyniło się do tego zastosowanie w druku ówczesnych gazet drewna bukszpanowego (ciętego poprzecznie do słojów i przez to twardszego) oraz technika nakładania na klocki drzeworytnicze fotograficznego negatywu. Także powstańcy przed wyruszeniem do walki licznie odwiedzali fotograficzne zakłady, w których – jak np. u Walerego Rzewuskiego – układ i kompozycje, zwłaszcza portretów dwuosobowych, przypominały obrazy Grottgera[40].

Synteza metonimicznego szczegółu i całościowej metafory w rysunkach Grottgera sprawiła, że odbiorcy mogli nie tylko rozpoznawać na jego kartonach twarze z fotografii prasowej, nie tylko docierać do ukrytych pod powierzchnią treści archetypalnych, ale też w pełni identyfikować się z ukazanymi postaciami. Grottgerowi udało się pogodzić „dwa obozy – «alegoryczny» i «werystyczny»”[41]. Jego malarski sukces wynikał z ogólnej tendencji, bowiem, jak pisze Waldemar Okoń, „romantyczna religia patriotycznego czynu sprzyjała przemianie «poezyjno-muzycznego» charakteru narodu polskiego w «usposobienie» malarskie – preferujące siłę, tężyznę, barwność i swojskość”. Dzięki ideowej wspólnocie fotografii, malarstwa i literatury grottgeryzm stał się splotem problemów komunikacyjnych, ideowych, stylowych i strukturalnych.

Dramat Różewicza tymczasem wyraźnie nawiązuje do pisanych bezpośrednio po upadku powstania styczniowego powieści, w których – jak zauważa Okoń – „rzadko dochodziło do tak charakterystycznej dla Grottgera heroizacji uczestników walk, a częściej ich autorzy dążyli do przekazania paradokumentalnych relacji o niezbyt heroicznych w planie realnym działaniach partyzanckich”[42]. Umieszczenie przez Kutza

[38] E. Wilk, *Presja widzialności. Rekonesans* [w:] tenże (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność*, Katowice 2001, s. 53.

[39] K. Kutz, dz.cyt.

[40] I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii. 1839–1939*, Warszawa 2003, s. 78.

[41] W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 243.

[42] W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 13.

parobka Walusia w cyklu romantycznych obrazów mogłoby oznaczać bardziej stronnicze, niż u Różewicza, włączenie się do dyskusji o kresie dotychczas obowiązującego paradygmatu. Nie wydaje się jednak, aby chodziło tu o koniec „paradygmatu romantycznego", o którym mówiła Maria Janion na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Bardziej precyzyjne, choć mniej znane, okazuje się określenie Zdzisława Najdera o kresie „paradygmatu rycerskości" wraz z upadkiem powstania warszawskiego i klęską akcji „Burza". Jego istotą była idea wierności i „ciąg konserwatywnych ideałów etycznych, pojęć i wartości moralnych, opartych na przeszłych doświadczeniach, na tradycji – a nie na abstrakcyjnym rozumowaniu czy też wizjach lepszej przeszłości"[43]. Zwolennicy pojałtańskiego porządku nie chcieli ulegać „zdewaluowanym" złudzeniom: „Z zawodowej moralności kapitanów okrętu nie wolno czynić kodeksu postępowania człowieka wolnego. Ani wierność, ani honor nie są same dla siebie wartościami moralnymi"[44].

Kutz – jak już wspomnieliśmy – w miejscu nienapisanego epilogu umieścił wiersz: *Różowe ideały poćwiartowane/wiszą w jatkach...* Zmieniając kontekst, reżyser posłużył się słowami poety do złożenia własnej deklaracji. Czyżby zbliżył się w ten sposób do Krzysztofa Pleśniarowicza, który w historii o parobku Walusiu chciał widzieć „tragedię, gdzie metafizykę zastępuje skatologia"[45]?

[43] Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, przeł. H. Najder, Opole 2000, s. 215.

[44] J. Kott, *O laickim tragizmie*, „Twórczość" 1945, z. 2, s. 160.

[45] K. Pleśniarowicz, *Tadeusz Różewicz „Do piachu". Tragedia okaleczona* [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.). *Dramat polski. Interpretacje, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa*, Gdańsk 2001, cz. 2, s. 310.