

RYSZARD ZAJĄCZKOWSKI

W NURCIE PRAWDY
O NIEKTÓRYCH ASPEKTACH DRAMATURGII
ROMANA BRANDSTAETTERA

Stanisław Stabro dokonując oceny literatury polskiej z okresu socrealizmu zauważył, że „spośród dzieł dramatycznych tego okresu najważniejszymi były powstałe w kraju sztuki Romana Brandstaettera (1906-1987), poświęcone postaciom Adama Mickiewicza, Wojciecha Bogusławskiego, Józefa Sułkowskiego, a mianowicie *Noce narodowe* (1949), *Król i aktor* (1952), *Znaki wolności* (1953)”¹. Na pierwszy rzut oka wypowiedź ta może budzić zaskoczenie, tym bardziej, że wspomniany badacz nie wyjaśnia przyczyny wysokiej oceny utworów znanego polskiego dramaturga i, jak można przypuszczać, nie ceni go wyłącznie z uwagi na dużą popularność jego sztuk w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Wiadomo, że w opracowaniach naukowych dzieła Brandstaettera nie pojawiają się na liście utworów socrealistycznych. Spróbujmy więc dokonać bliższej charakterystyki wybranych utworów pisarza z tamtego okresu. Przedtem jednak kilka informacji porządkujących oraz słabo znanych faktów.

W polskiej dramaturgii powojennej Brandstaetter jest, obok Mrożka, autorem największej ilości sztuk teatralnych. Jego przygoda z dramatem zaczęła się w okresie przedwojennym, jeszcze w okresie dzieciństwa. Później, jako student polonistyki w Uniwersytecie Jagiellońskim, słuchał odczytów wygłaszanych przez Karola Huberta Rostworowskiego i Stanisława Przybylszewskiego. Kolejne cenne doświadczenia teatralne zdobywał podczas rocz-

Dr RYSZARD ZAJĄCZKOWSKI – adiunkt w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury KUL; adres do korespondencji: e-mail: rzajac@kul.lublin.pl

¹ *Literatura polska 1944-2000 w zarysie*, Kraków 2002, s. 45.

nego pobytu w Paryżu na początku lat trzydziestych, a później w Warszawie, w której teatry prowadziły dynamiczną działalność i reprezentowały wysoki poziom.

Po wybuchu wojny pisarz wyjechał do Wilna. Tam, oglądając występy Leona Kielanowskiego, podjął decyzję, że zacznie pisać dramaty. Wkrótce poślubił swą pierwszą żonę Tamarę Karren. Dzięki pomocy jej rodziny młodzi małżonkowie wyjechali do Jerozolimy. Pierwsze dramaty napisane w Palestynie zachowały się jedynie w wersji niemieckiej w archiwum pisarza w Ossolineum. Wiadomo, że spod jego pióra wyszło na początku lat czterdziestych, pięć sztuk: *Kupiec warszawski* (1940/41), *Zwycięstwo* (1941/1942), *Chirurg i golem* (1942), *Ludzie nocy* (1942/43), *Doktor Semmelweis* (1943). Są to utwory pod względem artystycznym dość słabe, świadczą jednak o znamiennej ewolucji autora. Dowodzą krystalizowania się jego postawy twórczej i wyraźnej opcji na rzecz problematyki moralnej². Za swój właściwy debiut literacki i dramaturgiczny Brandstaetter uważał jednak dramat *Rembrandt*, napisany w 1944 r. w Jerozolimie, a później publikowany i prezentowany na scenach pt. *Powrót syna marnotrawnego*.

Po powrocie do kraju w 1947 r. pisarz był przewidziany przez władze na twórcę teatru socrealistycznego. Nie uległ jednak naciskom³ i pozostał wierny własnej wizji teatru – aczkolwiek w ramach, na jakie pozwalała ówczesna sytuacja. Oprócz wspomnianych dramatów, które dostępne są jedynie w archiwum, spod pióra pisarza wyszło jeszcze 21 sztuk, których poziom, popularność i losy sceniczne są zróżnicowane. Nie czas jeszcze na pełną ocenę tej dramaturgii.

Nawiązując do zacytowanej na wstępie opinii Stanisława Stabry, warto pochylić się zwłaszcza nad kilkoma utworami Brandstaettera z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, które powstały w szczególnej sytuacji i jak dotąd doczekały się niewielu, i to najczęściej niesprawiedliwych, komentarzy. Przypomnijmy, że z okresu tego pochodzą takie utwory, jak: *Przemysław II* (1948), *Teatr świętego Franciszka* (1948), *Noce narodowe* (1949) *Król i aktor*

² Pisałem na ten temat szerzej w artykule *Droga do Damaszku. Ślady sacrum w międzywojennej i wojennej twórczości Romana Brandstaettera*, [w:] *Doświadczenie religijne w literaturze XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, Opole 2006, s. 187-202.

³ Charakteryzując w liście do żony sytuację polskiego teatru, pisarz wyznał: „Z moim nazwiskiem wiązane są nadzieje teatru polskiego. Po prostu jestem przewidziany na twórcę polskiego dramatu r e a l i s t y c z n e g o” Archiwum Romana Brandstaettera w Ossolineum, t. I, poz. 98, sygn. 18190/II. Brandstaetter odrzucił wówczas intratną propozycję napisania dramatu poświęconego Leninowi w zamian za przydział mieszkania w Szczecinie.

(1952), *Znaki wolności* (1952), *Kopernik* (1953), *Wojna żaków z panami* (1954) i *Marcholt* (1955). Oceniając te sztuki nie można zapominać o ówczesnej sytuacji politycznej. „W sezonie 1950/51 teatr polski wydawał się całkowicie spacyfikowany i zarazem zsovietyzowany. Scenami – z nielicznymi wyjątkami – kierowali komuniści lub osoby zaufane. Repertuar stanowiły w większości utwory pisane wedle recept «realizmu socjalistycznego», rodzime i sowieckie oraz dramaty rosyjskie”⁴. Rocznie obejmowały one od 60 do 80 procent premier teatralnych. Sztuki „produkcyjne”, zarówno o tematyce współczesnej, jak i historycznej, dawały wysoce uproszczoną, marksistowską interpretację rzeczywistości. Z kolei utwory rosyjskie i sowieckie „narzucały obcą kulturę, filozofię i ideologię”⁵.

Tematyka utworów Brandstaettera w pewnej mierze korespondowała z tym segmentem powojennej atmosfery ideologicznej, w którym akcentowano rdzenną polskość Ziemi Odzyskanych, szlacheckie źródło wad narodowych, nierówność klasową oraz biedę i ucisk warstw niższych. Podobieństwo to nie upoważnia jednak do posądzania autora o artystyczny koniunkturalizm. Do dramatów z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych odnosi się szczególnie głoszona przez pisarza zasada podwójnej lektury, odkrywania głębokiego dna tekstu. Brandstaetter twierdził mianowicie, że „czytając czyjś utwór – [...] należy zwrócić uwagę zarówno na to, co autor w nim ujawnia, jak i na to, co pragnie przed czytelnikiem ukryć. Dopiero to u j a w n i o n e i t o u k r y t e stanowią razem o wartości dzieła”⁶.

Już w pierwszym swym powojennym dramacie, pisanym na konkurs z okazji odzyskania przez Polskę dostępu do morza, autor nie dał się ponieść naciskom ideologicznym. Akcja sztuki *Przemysław II* rozgrywa się w XIII wieku i dotyczy, na pierwszy rzut oka, walki władcy o panowanie Polski nad wybrzeżem Bałtyku. Przedstawione wydarzenia odnoszą się jednak do szerszej problematyki moralnej i politycznej. Odległe dzieje potraktowane są zresztą bardzo swobodnie w stylu „ballady dramatycznej”. Faktycznie jest to dramat, w którym pod maską odległej historii Polski skrywa się zagadnienie moral-

⁴ K. B r a u n, *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 61.

⁵ Tamże, s. 64. Charakteryzując w liście do żony z 3 czerwca 1948 r. sytuację polskiego teatru Brandstaetter pisał: „Metafizyka i mistycyzm są zwalczane. Dla tych powodów teatry nasze są w ciężkiej sytuacji repertuarowej, zwłaszcza jeśli chodzi o repertuar Polski, rodzimy”, R. B r a n d s t a e t t e r, *Listy do Reginy Brandstaetter*, t. I, Archiwum Romana Brandstaettera w Ossolineum, poz. 99, sygn. 18190/II.

⁶ *O sztuce czytania*, [w:] *Bardzo krótkie i nieco dłuższe opowieści*, Poznań 1984, s. 97.

ności władzy, metod jej zdobywania i sprawowania. Główny bohater utworu dąży do zjednoczenia państwa rozbitego testamentem Bolesława Krzywoustego oraz do utrzymania Pomorza, które pragną posiąść Brandenburczycy. Czyni to jednak używając odrażającej przemocy. Zasadnicze pytanie, jakie stawia pisarz, pozostaje zawsze aktualne: „Czy zła droga może prowadzić do dobrego celu?”⁷. Wzniosły skądinąd zamysł króla nie może się urzeczywistnić, gdyż jest realizowany niegodziwymi środkami, zaś Przemysław staje się wkrótce ofiarą własnej niepohamowanej żądzy. Porażka władcy jest tu interpretowana w wyrażnie religijnej perspektywie. Chrystus i prawo zostały zepchnięte na margines życia króla, zaś „Tam, gdzie nie ma Chrystusa jest pustynia”⁸. Bliższa analiza utworu dowodzi, że jego przesłanie nie koncentruje się wokół politycznego tematu dostępu Polski do morza, ale dotyczy zagadnienia moralnego, sformułowanego w słowach: „Każda nawet najpiękniejsza prawda, na krzywdzie, cierpieniu i lęku człowieka stawiana, w wierutne zamienia się kłamstwo”⁹. Oczywiście trudno nie zauważyć, że utwór sugeruje aktualną problematykę, a więc bezduszne metody wprowadzania w Polsce ustroju komunistycznego. W podtekście ma wyrażnie charakter oskarżycielski i profetyczny wobec poczynań nowej władzy.

Od początku w dramatach Brandstaettera problematyka patriotyczna wiąże się z refleksją etyczną, dotyczącą zwłaszcza powinności moralnych, oraz z kreacją wybitnych postaci. Wokół tych kwestii koncentrują się takie dramaty, jak *Kopernik*, *Znaki wolności*, *Noce narodowe*. Akcja poszczególnych utworów rozgrywa się w różnych epokach, tym jednak, co je łączy, jest podobna kreacja postaci, a zwłaszcza ich odwaga w obliczu historycznych prób i ostateczne zwycięstwo moralne. Sposób prezentacji bohaterów Brandstaettera charakteryzują w pewnym sensie słowa przypisane Sułkowskiemu: „Jesteśmy znakami reprezentującymi wolę nie jednego człowieka, lecz ludu [...] sens owej wielkiej mądrości, która człowieka w znak idei zamienia”¹⁰.

W świetle koncepcji teatru Brandstaettera chybione są uwagi dotyczące nie dość udanej kreacji bohaterów jego sztuk. Postaci osadzone w teatrze poetyckim pisarza, operującym zwłaszcza metaforą i słowem, to przede wszystkim „znaki wartości”. Z założenia mniej dochodzą w nich do głosu pasje,

⁷ T e n ę e, *Przemysław II. Ballada dramatyczna w trzech aktach*, Poznań 1947, s. 17.

⁸ Tamże, s. 24.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ T e n ę e, *Znaki wolności*, [w:] *Noce narodowe. Dramaty wybrane*, Warszawa 1954, s. 350.

a więcej opcje aksjologiczne, zwłaszcza na rzecz dobroci, wolności, solidarności i patriotyzmu. Bohaterowie pisarza to nierzadko postaci symboliczne. Z powodzeniem można zastosować do nich celną uwagę A. Stoffa:

[...] symboliczność [...] nigdy nie określa samodzielnie statusu postaci, lecz ujawnia się jako jakość syntetyczna, nadbudowana nad historyczną indywidualnością bądź typowością. Ponieważ jednak znaczenie tego, co symboliczne, jest konsekwentnie ogólne, [...] postać uzyskuje status symboliczny kosztem częściowego jej odkonkretnienia – jeżeli rozumieć przez nie, na przykład idealizację cech charakteru, hiperbolizację czynów, a zwłaszcza ich skutków, ale także stylizację epopeiczną czy odautorską diagnozę, a nawet interpretację postaci¹¹.

W kreacji wszystkich Polaków występujących w sztukach Brandstaettera dominuje patriotyzm i wierność zasadom moralnym. Tak na przykład z osobą Kopernika autor połączył trzy wątki: uczuciowe związki z Italią, pracę naukową, a przede wszystkim walkę z zakonem krzyżackim o wolność Warmii. Na tym tle wyraźnie uwydatniona została propolska postawa astronoma. Kopernik jest w utworze wykreowany na człowieka miłującego Polskę, owszem na „potomka patriotycznych rodów Koperników i Waczenrodów, co ongi ginęli za polską sprawę pod Grunwaldem, Malborgiem i Łaszynem!”¹² Raz po raz staje on przed różnymi sprawdzianami swego patriotyzmu, z których zawsze wychodzi zwycięsko: odrzuca próbę przekupstwa ze strony posła krzyżackiego, nie zgadza się z sugestiami rady kapitulnej, aby poddać Frombork, wreszcie decyduje się postawić przed sądem Jenszera, swego brata-zdrajcę.

Jako niezłomny bojownik o wolność przedstawiony jest w *Znakach wolności* Sułkowski, który „w Warszawie uchodził za czerwonego jakobina. Równouprawnienie chłopów słowem i piórem głosił”¹³. W dramacie jawi się on jako przeciwnik wrogów wolności, w tym zwłaszcza zdrajców Polski, kolaborujących z caratem. Z jego ust padają kluczowe słowa utworu: „Kaźda wola narzucona ludowi jest władzą uzurpatorów. Dlatego musi być obalona”¹⁴ Sułkowski, mimo pewnych jakobińskich sympatii jest przede wszystkim człowiekiem sumienia i symbolem sił wolnościowych. Rozczarowany postawą Bonapartego wyznaje przed cesarzem:

¹¹ *Zagłoba sum: studium postaci literackiej*, Toruń 2006, s. 55.

¹² R. B r a n d s t a e t t e r, *Kopernik*, [w:] *Noce narodowe...*, s. 392.

¹³ T e n ż e, *Znaki wolności*, s. 275.

¹⁴ Tamże, s. 294.

Polska powstanie wolna i republikańska. Ci, którzy ją lekkomyślnie przegrali, nie mogą więcej ubiegać się o łaskę jej odbudowy. Nowe siły przyjsć muszą, które swoją krwią i potem okupią niecnotę i obłudę zdrajców i uczciwymi dłońmi podejmą z ziemi sponiewierany łańcuch Rzeczypospolitej. Chłopom ziemia musi być dana, a oni sami muszą się poczuć ludźmi wolnymi i współdziałać w tworzeniu ojczyzny, która dotychczas raczej im była macochą niż matką. Polskę, jenerale, tylko lud polski spod władzy obcych imperatorów wyzwolić może!¹⁵

Według patriotycznego wzorca wykreowana jest też postać Mickiewicza w dramacie *Noce narodowe*. Utwór jest próbą odpowiedzi na pytanie o przyczyny zamilknięcia Mickiewicza jako poety. W sztuce winę za to ponosi Towiański, który został ukazany jako szarlatan i zwodziciel. Ważniejszy jest jednak pozytywny aspekt przedstawionych w dramacie wydarzeń. Nie zabrakło w nim wszak zachęt do szukania wielkości („Každy z was musi być wielki, bo tylko z wielkości i przez wielkość Polska powstać może”¹⁶) oraz pouczeń moralnych wyrosłych na gruncie chrześcijaństwa („Módlmy się. Szukajmy Boga, a może Bóg nas znajdzie”¹⁷; „Im cichsze jest szczęście, tym bliższe i droższe jest sercu ludzkiemu”¹⁸). Podobnie, jak w innych sztukach Brandstaettera, również w tej wątek historyczny powiązany jest z istotną symboliką. „Noc narodowa”, podczas której rozgrywa się akcja sztuki, „Długa zimowa noc nad narodem umarłych”¹⁹, to nie tylko realia XIX wieku, lecz także ciemna współczesność, zaś dramata Mickiewicza, przeżywającego swą bezsilność wobec naporu brutalnej rzeczywistości, uzyskuje uniwersalny wymiar:

Czym są biedne, bezradne słowa [...] w obliczu krzywdy bliźniego i cierpień, których doznają ludzie traktowani butami żołądków Ludwika Filipa i jego ministrów? Czym są biedne, bezradne słowa poety w obliczu narodów umęczonych przez ciemiężycieli, którzy plwają na wszystko, cokolwiek nie jest szczeblem do ich wzgardliwej wielkości i potęgi? Czy są słowa, które umieją tylko krzyczeć i płakać nad nieszczęściem Polski, a nie mają dość siły, by uderzyć jak sztylet w piersi despotów rozrywających żywe ciało mojej ojczyzny? Niczym! Niczym! Niczym!²⁰

¹⁵ Tamże, s. 314-315.

¹⁶ T e n ż e, *Noce narodowe*, s. 467.

¹⁷ Tamże, s. 464.

¹⁸ Tamże, s. 505.

¹⁹ Tamże, s. 511.

²⁰ Tamże, s. 511.

Mimo wszechogarniającego zła wydzźwięk utworu jest optymistyczny. Wielki romantyczny poeta uwalnia się wszak z duchowej tyranii i podejmuje decyzję o wyjeździe do Rzymu, aby zbierać siły do „wojny powszechnej ludów, broni, znaków i orłów narodowych”²¹. Podróż do Wiecznego Miasta oznacza tu gotowość przyłączenia się do ruchów wolnościowych, a zarazem jest symbolem odrodzenia duchowego i narodowego. Złe moce zostają przewyciężone, przed polskim wieszczem otwiera się nowa perspektywa, którą daje stolica chrześcijaństwa. *Noce narodowe*, zwłaszcza w kontekście lat pięćdziesiątych w Polsce, są nie tylko opowieścią o Towiańskim i Mickiewiczu. Zasadniczą kwestią jest tu zmaganie się wielkiego Polaka o wolność duchową oraz o chrześcijańskie zwycięstwo nad wszelką opresją.

Dwa ostatnie utwory Brandstaettera sprzed „odwilży październikowej” – *Wojna żaków z panami* i *Marcholt* – są szczególnie apologią piękna polskiej kultury, sprawiedliwości i wolności. Pierwszy z nich w odbiorze niejednego widza musiał odznaczać się dużą aktualnością w sensie odważnego wołania o prawa polityczne, społeczne i kulturalne zniewolonego narodu, przypomnieniem starej i bogatej polskiej tradycji, a wreszcie wezwaniem do pielęgnowania kultury klasycznej i chrześcijańskiej. Utwór dotyka bolesnej dla żaków przemocy ze strony warstw wyższych, zwłaszcza decyzji sejmu o zniesieniu statutów piotrkowskich z 1496 roku, co oznaczało, że do Akademii Krakowskiej może wstąpić tylko jeden syn rodziny chłopskiej. W utworze walka o sprawiedliwe prawo i powszechny dostęp do nauki prowadzi żaków aż do tronu Zygmunta Augusta. Gdy jednak władca okazuje bezradność, brać żakowska decyduje się opuścić Kraków, by szukać wiedzy w innych krajach. Tylko pozornie wątek historyczny współbrzmi w utworze z nagłaśnianym przez propagandę PRL-u prawem do powszechnej edukacji tudzież z konfliktem klasowym, jaki na tym tle istniał w dawnej Polsce. Opowieść z dawnych czasów wpisuje się raczej w „niezwykle silny powojenny pęd do odbudowy nauki, oświaty, życia intelektualnego i kulturalnego, któremu towarzyszyły ostre dylematy moralne i polityczne”²². Gwałtowny wzrost liczby uczelni i studentów wiązał się wszak z takimi zjawiskami, jak upolitycznienie nauczania, ograniczenie ilości i nakładów publikacji naukowych, obsadzanie stanowisk profesorskich zwolennikami marksizmu, zerwanie kontaktów z nauką zachodnią, masowe wydania „radzieckiej klasyki” czy też wielkie nakłady

²¹ Tamże, s. 518.

²² A. P a c z k o w s k i, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 2005, s. 280.

broszur propagandowych. W sztuce Brandstaettera znajdziemy pogłos tej sytuacji, a zarazem symbole tego, co najbardziej polskie. W swej najistotniejszej warstwie utwór stanowi przede wszystkim pochwałę Kraju nad Wisłą i jego kultury. W *Wojnie* najważniejsze są myśli i hasła wolnościowe oraz atmosfera narodowa. Występujące postaci wygłaszają raz po raz zasady moralne, inspirowane moralnością ewangeliczną: „Czas ucieka /Powinnością jest człowieka/ Miłowanie”, „Więc śmiało sobie wszyscy powiedzieć możemy: Tylko to posiadamy, co ludziom dajemy”²³, „Przecież homo homini winien być res sacra/ Nie chcę, by Polska rosła jak lila na bagnach”²⁴. Wydarzenia prezentowane na scenie rozgrywają się w renesansowym Krakowie, słynnym z nauki, architektury i sztuki. Szczególny jest też przedstawiony moment, którym jest święto krakowskich żaków – gregorianki. Wraz z biednymi i często poniewieranymi bohaterami przedstawienia na scenę wkraczają wieści o teatrze rybałtowskim, w którym „życie [...] jest takie, jakim być powinno”²⁵, motywy architektury, krajobrazu i folkloru Krakowa, wzmianki o bogatej i smacznej polskiej kuchni, rodzima muzyka i taniec. W żakowskim przedstawieniu pt. *Diabeł z Biedą z Polski idą* rozbrzmiewa głośnie wołanie o sprawiedliwość, o zaprzestanie prześladowań i pomyślność ojczyzny, a nade wszystko o wolność. Ta ostatnia ma nie tylko wymiar polityczny, lecz także duchowy i urasta do istoty ludzkiego szczęścia. Przemowa, którą wygłasza bakałarz Jan Konopny, nie jest tylko obroną praw żaków:

Żacy! Panowie pozbawili synów chłopskich praw do nauki [...], a sprawiedliwości nam odmawiają! A wiecie wy, że ten co prawo plami i wolność gnębi, ten dusze ludzkie zabija!? A wiecie wy, że bez sprawiedliwości ludzie żyć nie umieją, jak ryby bez płetw, a ptacy bez skrzydeł! Żacy! Pamiętajcie, że tam gdzie wolność mają za nic i urągają prawom — tam umierają wszystkie radości i wesela, żałoba, sromota i zło władze sprawują! Nie upadajcie na duchu, bądźcie wytrwali i mężni, a zwycięstwo stanie się waszym udziałem!²⁶

Historia o krakowskich żakach jest dla pisarza okazją, aby wspomnieć o znaczeniu nauki i potrzebie jej osadzenia w śródziemnomorskim etosie, w przekonaniu, że „Łacina mądra rzecz”²⁷ i warto studiować starożytnych klasyków. Pojawia się też krytyka wąsko, materialistycznie rozumianego po-

²³ Tamże, s. 133.

²⁴ Tamże, s. 145.

²⁵ R. B r a n d s t a e t t e r, *Wojna żaków z panami*, Warszawa 1954, s. 39.

²⁶ Tamże, s. 108.

²⁷ Tamże, s. 41.

stępu i ciasnego ekonomizmu, jak choćby w apelu żaków skierowanym do władcy:

Gromadzone bogactwa szybciej, królu, wiedzna,
Niż nauką zdobyte wawrzyny i splendor,
A równie jest wiadomo, że nie jeno z złota
Rodzi się wielkość Polski i prawdziwa cnota²⁸.

Epilog – scena wyjścia braci studenckiej z królewskiego miasta – ma podwójny sens. Z jednej strony oznacza sprzeciw wobec braku wolności w zdobywaniu wiedzy i jej zideologizowanie, z drugiej jednak sugeruje, że piękno polskiej kultury i tradycji, którego wyrazem jest dźwięk hejnału, oraz szczerzy patriotyzm żaków skłonią ich do pozostania w Krakowie. Mocnym akordem, pochwałą niepodległości Polski, są m.in. podniosłe słowa piosenki kończącej utwór:

Przeto dziś wołajmy
Póki pierś oddycha:
Niechaj wiecznie żyje
Polska Res Publica!

Polska Res Publica,
Pani najpiękniejsza,
Nad życie kochana,
I nad śmierć silniejsza!²⁹

Aktualną wymowę polityczną ma też o rok późniejszy *Marcholt*. Nie jest to tylko sztuka o wesołych frantach. Od wątku komediowego znacznie ważniejszy jest w niej pierwiastek patriotyczny. Podobnie jak w poprzednim utworze, także i w tym zawarta jest wyraźna afirmacja praw ludzi ubogich i wolności. Ostrze satyry kieruje się natomiast przeciw głupiej i złej władzy, której reprezentant – sędzia Kalitowski – spotyka się z karą. Utwór ma charakter wybitnie aluzyjny, stanowi głos sprzeciwu wobec prześladowań i ucisku. Symboliczny jest już wybór miejsc wspomnianych w komedii. Akcja dzieje się głównie w Lublinie i jego okolicach, później zaś bohaterowie postanawiają wyruszyć do Krakowa. W kontekście powojennym miasta te urastają do symboli zniewolenia i swobody, wyobcowania i polskości. Tytułowy bohater i jego kompani nie są zwykłymi figlarzami i nicponiami, lecz przede

²⁸ Tamże, s. 143.

²⁹ Tamże, s. 180.

wszystkim obrońcami ludzi prostych i pokrzywdzonych. Marchołt zastawia sidła na niesprawiedliwego sędziego, a w liście do Wojewody wstawia się za najślabszymi:

W nędzarzu i żebraku upatrujcie brata,
I niszcząc w sobie szpetną i pańską zelżywość,
Czyńcie wszystkim nędzaczom mądrą sprawiedliwość,
I niechaj w waszych sercach będzie prawda żywa,
Że przyczyna ich nędzy w was, nie w nich spoczywa,
Bo tak się dzieje w smutnej, człowieczej niedoli,
Że raczej ma zawždy ten, którego boli³⁰.

Marchołt to przede wszystkim sztuka będąca apologią sprawiedliwości i wolności. Znamienna jest choćby wypowiedź głównego bohatera kończąca przedstawienie:

Wolność – ona to właśnie jest naszym klejnotem!
Wolności, która głosem balsamu przemawiasz,
Nędzaczom dajesz radość, a od biedy zbawiasz,
Która niby wirydarz, znojne czoła chłodzisz,
I jak gwiazda na morzu zbłąkanym przewodzisz,
I przez fale burzliwe – o, roztropna pani –
Wiedziesz w łodzi bukowej do pewnej przystani!
[...]
O, ty szczęścia szafarko, któraś jest promieniem
I człowieka obdarzasz radosnym widzeniem,
Mieczem rozcinająca więzy i ciemności,
Bądźże nam pozdrowiona, ty słodka wolności,
Z gwiazdą na białym czole, złotą i zaranną,
Muzo życia i słowa – o orfejska panno!³¹

Osobnym zagadnieniem żywo dotykającym spraw polskich jest w sztukach Brandstaettera sprawa teatru jako centrum narodowej kultury, miejsca, w którym najpełniej dochodzi do głosu wolny duch narodu, gdzie walczy się o narodowy etos i pielęgnuje się mowę ojczystą. Pisarz nie przypadkiem poświęcił jeden ze swych dramatów początkom narodowej sceny i postaci Wojciecha Bogusławskiego. Ojciec polskiego teatru symbolizuje wszak usilne dążenia do stworzenia w Polsce wolnej, narodowej sceny wystawiającej sztuki w rodzimym języku. W *Królu i aktorze* odzywa się więc wołanie o polski teatr, służący wolności i oświacie, który powinien być w rękach narodu:

³⁰ T e n ż e, *Marchołt*, Kraków 1954, s. 95.

³¹ Tamże, s. 111.

Teatr musi Polaków wychowywać w duchu publicznym, a nie dogadzać płaskiemu dowcipowi francuskich faworyt i pobłażliwość gustom płaskim okazywać³².

Chcę, by każde słowo, które ze sceny pada, wzywało do walki, by każde słowo było jak iskra, która jest wielkiego pożaru zwiastunem! Chcę, by teatr służył całemu narodowi, by zstąpił tam, na dół, w tłumy ludzkie, które łakną rozumu, wiedzy i oświaty. [...] Wśród kwitnących drzew i zielonych pagórków, pod żywym niebem mojej ojczyzny, przed niezliczonymi tłumami chcę grać dramy, które podnosić będą naród na duchu i krzepić upadłe serca³³.

– mówi Bogusławski w rozmowie z królem Stanisławem Augustem, a jego słowa z łatwością dają się rozumieć w odniesieniu do lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku w Polsce. Główny bohater *Króla i aktora* jest też z pewnością rezerwowym pisarza, w innym miejscu sztuki:

Z ubogiej sceny, z dekoracji, stawianych z taniego płótna i taniego papieru, tworzę szkołę obyczajów, która służy mojemu narodowi, wychowuje go i kształci, i będzie może tym ziarnem, z którego kiedyś wyrośnie wielki teatr na miarę Polski lepszej od dzisiejszej, mądrzejszej od wczorajszej. Tworzę scenę ojczystą, która uczy, jak należy z samego siebie ofiarę czynić, krew i majątek poświęcać narodowi i myśleć jedynie o męznym życiu i o związkach społeczności dla dobra Rzeczypospolitej³⁴.

Nie ulega wątpliwości, że Bogusławski ma wiele zasług dla polskiego teatru, które zwłaszcza z perspektywy lat pięćdziesiątych XX stulecia musiały budzić uznanie. W pamięci wielu widzów pozostał przede wszystkim jako autor opery *Cud mniemany czyli krakowiacy i górale*, utworu będącego „pierwszą w naszym teatrze pochwałą ludu”, a jednocześnie zawierającego wyraźne wówczas aluzje polityczne do sytuacji w Polsce na przełomie 1793/1794 r.³⁵ Ponadto był też legendarnym aktorem, reżyserem, autorem oraz dyrektorem Teatru Narodowego; wywarł decydujący wpływ na rozwój repertuaru w teatrze polskim, na grę aktorów oraz na inscenizacje³⁶. Teatr autora *Cudu mniemanego* „był [...] jedyną instytucją polską, która nie tylko przetrwała rozbiory, ale w dziedzinie kultury dawała nawet ludziom poczucie ciągłości”³⁷. Sztuki Bogusławskiego, choć dziejące się niekiedy w egzotycz-

³² Tamże, s. 130.

³³ Tamże, s. 132.

³⁴ Tamże, s. 173.

³⁵ Z. R a s z e w s k i, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 261.

³⁶ Tamże, s. 486.

³⁷ Tamże, s. 320.

nych krajach, zawierały aluzje do sytuacji Polski³⁸. Był to nierzadko teatr walczący i patriotyczny³⁹, „wyrażający najgłębsze uczucia widzów, czasami maskując to wedle dawnych, dobrze wypróbowanych sposobów, a czasami nawet bez maski”⁴⁰. Poza tym Bogusławski jako pierwszy wprowadził na polską scenę sztuki Szekspira⁴¹, tym samym mógł być dla Brandstaettera „przewodnikiem i patronem, uczył nowego pojmowania teatru, pomagał kształtować pewien styl”⁴².

Jednakże wypowiedzi zacytowane z dramatu *Król i aktor* bardziej odpowiadają ideom Brandstaettera niż Bogusławskiego. Teatr autora *Cudu mnie-manego* nie odznaczał się z pewnością takim heroizmem, jak to wynika ze słów włożonych w jego usta przez pisarza. W jego repertuarze było sporo utworów lekkich, charakteryzujących się sensacyjną akcją i egzotyczną scenerią, przygotowywanych z myślą o rozrywce dla mniej wymagającego widza. W rzeczywistości program artystyczny Bogusławskiego, zawarty w dramacie Brandstaettera, to przede wszystkim wzniosły ideał autora *Króla i aktora*, program dla teatru polskiego w czasach stalinowskich. Przywołanie ojca polskiej sceny, to zarazem apologia patriotyzmu i nowatorstwa dramaturgicznego, co musiało kontrastować z sowieckim i szablonowym teatrem lat pięćdziesiątych. W *Królu i aktorze* wypowiedzi bohaterów, choć odnoszące się do wydarzeń z XVIII wieku, układają się w bardzo aktualny obraz Polski. Zaznacza się w nich zwłaszcza niepozabawiona aluzji do współczesności, krytyka kosmopolityzmu włożona w usta Staszica:

Są ludzie, którzy Polskę dźwigają w swoim majątku, w pięknych meblach, w porcelanie, w kryształach i złocie, a nie w sercu. [...] Są u nas tacy, co ojczystymi zwyczajami pogardzają i wyszydząją narodowy obyczaj, prostotę i szczerłość. Porzucili oni suknię polską, napelniwszy dom cudzoziemcami. Wychowaniem zaszczepili oni w dzieciach nienawiść do tego, co polskie, obwozili je po cudzych krajach wmawiając w nich, że suknia i język polski są suknią i językiem głupstwa. Ni Niemcy to już ni Francuzi, ni

³⁸ Tamże, s. 376-377.

³⁹ Chodzi choćby o takie utwory, jak *Otto z Wittelsbach*, *Bigos hultajski czyli szkoła trzpiotów*, *Przerwana ofiara*.

⁴⁰ R a s z e w s k i, *Bogusławski*, s. 312.

⁴¹ Początkowo były to przerobione wersje dramatów *Romeo i Julia* oraz *Hamlet*, a później również *Otello* i *Król Lear*.

⁴² R a s z e w s k i, *Bogusławski*, s. 369. Przypomnienie w utworze Brandstaettera Szekspira, a zwłaszcza jego najslawniejszego dramatu – *Hamlet* wyraźnie kontrastuje choćby z oświadczeniem Ogólnopolskiego Zjazdu Polonistów, że „nie będzie już dla naszej młodzieży wielkością [...] ani stojący poza nawiasem życia społecznego Hamlet, ani niezdolny do życia w świecie realnym Kordian” (cyt. za: P a c z k o w s k i, *Pół wieku...*, s. 287).

Włosi, ni Anglicy. Jest w nich coś ze wszystkich narodów. Żyją w Polsce, a nie mają ojczyzny⁴³.

Ze sceny teatru Brandstaettera padają też słowa o tym, że „W Polsce jest smutne życie. Ten kraj wygląda jak wielka trumna. I tyle się tutaj o śmierci mówi”⁴⁴, a także nie mniej aktualne w latach pięćdziesiątych stwierdzenia, że „zbyt wiele niebezpieczeństw narodowi naszemu grozi”⁴⁵, a „w Polsce dziś poza nieszczęściem niczego nie ma”⁴⁶. Najbardziej przejmujące słowa o Polakach wygłasza Francuzka, Pani Vauban:

W Polakach kłębi się ciemny niepokój jakby swoją zagładę przeczuwali i ciężar cierpienia w sobie dźwigali, którego potem ma starczyć na całe pokolenia. Smutek jest w ich oczach⁴⁷.

W *Wojnie żaków z panami* oraz w *Królu i aktorze* szczególnie wybrzmiewa tryumf idei teatru narodowego, postrzeganego jako instytucja głęboko polska, zdolna odbudować siłę, sumienie oraz byt narodu. Ze sceny Brandstaettera padają raz po raz ważne słowa o roli rodzimej kultury, odzywa się wołanie o sprawiedliwość i o wolność oraz wypowiedzane są słowa otuchy w obliczu prześladowań i przemocy. Patriotycznej wymowie dramatów Brandstaettera często towarzyszy uśmiech oraz nadzieja na odrodzenie żywotnych sił Polaków i pomoc Opatrzności. Teatr, mimo swej wątej konstrukcji i ograniczonych możliwości oddziaływania, jawi się jako istotna siła polityczna, służąca temu, by „naród odrodzić i pchnąć do czynu”⁴⁸ oraz uczynić go wolnym. „Chcę by z narodowej sceny grzmiały armaty”⁴⁹ – powie o swym teatrze Bogusławski i jest w tym momencie niewątpliwie rezonerem autora. Przekonanie o sile słabego skądinąd teatru pojawia się też we frantowskiej piosence:

Bo nasz oręż, moc i chwała,
Są we fraszkach, w madrygałach,
W gniewnej lutni w tańcach dziarskich

⁴³ Tamże, s. 148-149.

⁴⁴ Tamże, s. 140.

⁴⁵ Tamże, s. 145.

⁴⁶ Tamże, s. 145, 147.

⁴⁷ *Król i aktor*, [w:] *Noce narodowe...*, s. 184.

⁴⁸ Tamże, s. 131.

⁴⁹ *T e n ż e*, s. 132.

I w minucjach sowizdrzalskich,
Które swą sentencją mądrą
Kłują niby ostre żądło⁵⁰.

*

Twórczość Brandstaettera z okresu stalinowskiego jest świadectwem zderzenia kulturowego. Przez lata powojenne pisarz przeciwstawiał się przemocy i całemu paradygmatowi symbolicznemu realnego socjalizmu. W czasach, w których chodziło o wyrugowanie wszelkich wyobrażeń patriotycznych i religijnych, jego sztuki niosły alternatywne wzorce i wartości oraz, na miarę możliwości stwarzanych przez cenzurę, były przestrzenią niszczonej przez totalitaryzm tradycji duchowej, a także obszarem walki z zafałszowaniem polskiej tradycji i kultury. Teatr Brandstaettera od początku daleki był od historycznego eskapizmu. Pisarz, choć obficie nawiązywał do przeszłości, podejmował każdorazowo próbę otwarcia nowych perspektyw artystycznych i światopoglądowych. Mówiąc o Polsce, chciał przeciwstawić się estetycznemu i ideologicznemu naciskowi doktryny PRL-u i represyjnej polityce kulturalnej.

Z tradycji i kultury polskiej autor *Marchołta* czerpał materiał do budowania własnego modelu patriotyzmu, opartego na dawności i moralności; polegającego na odnawianiu, oczyszczaniu, a nawet na uświęcaniu archaiczności oraz wydobywaniu z niej pierwiastków moralnych i patriotycznych. Symbolika odnosząca się do przeszłości pojawia się w twórczości dramaturga jako mowa oporu, staje się kodem jego tożsamości, wyrazem sprzeciwu wobec opresji politycznych, wszechobecnej przemocy symbolicznej i fałszów ideologicznych. Znaczenie sztuk Brandstaettera wystawianych w latach pięćdziesiątych polega na tym, że są one próbą odzyskiwania prawdy o dobru moralnym oraz o polskiej historii, kulturze i tożsamości narodowej.

W odniesieniu do twórczości Brandstaettera z lat pięćdziesiątych można śmiało użyć określenia „teatr ezopowy”. Należy przez to rozumieć taki rodzaj dramaturgii, w której problematyka historyczna jest tylko pretekstem do mówienia o sprawach uniwersalnych, a zarazem ważnych dla narodu, jak choćby sprawiedliwa władza, niepodległość, mowa, tradycja i kultura ojczyzna. Dzieje nie są tu ilustracją propagandowych haseł, ale tłem dla prezentacji wartości

⁵⁰ T e n ż e, *Wojna...*, s. 38.

absolutnych⁵¹. W sztukach autora *Marcholta* znajdziemy nierzadko odwołania do esencjalnych synonimów polskości: charakterystycznych miast (Warszawa, Kraków, Frombork), okresów świetności polskiej kultury (renesans, oświecenie, romantyzm) i wybitnych postaci (Kopernik, Bogusławski, Mickiewicz...).

Autor posługuje się często aluzją; traktuje miejsce i akcję swych sztuk jako pretekst do mówienia o sprawach daleko wykraczających poza dziejowy i lokalny kontekst. W ten sposób od problemów społecznych bądź politycznych minionych stuleci przechodzi do palących kwestii drugiej połowy XX wieku, a zarazem pogłębia prawdę o czasach współczesnych. Analogia przeszłości i terażniejszości jest często uderzająca. Słowa o Polsce XIII, XVI bądź XVIII stulecia odpowiadają doskonale sytuacji krótko po II wojnie światowej.

Dramaty Brandstaettera emanują, zwłaszcza w kontekście lat pięćdziesiątych, szczególnym nasileniem problematyki moralnej, patriotyzmem i troską o polskość. Ich tematyka świadczy wyraźnie nie tylko o ucieczce pisarza od skompromitowanego schematu sztuk produkcyjnych, lecz także o dążeniu do utrwalania profanowanych przez komunistów wartości etycznych i narodowych oraz o polemice z utrwalanym w Polsce modelem kultury.

Obraz historii, jaki wyłania się ze sztuk Brandstaettera, choć uproszczony i często dość swobodnie powiązany z faktami⁵², nie jest jednak poddany marksistowskiej rewizji. Utwory te są przede wszystkim apologią moralności wyrosłej z chrześcijaństwa i wielkości Polski. Pisarz odważnie podejmuje temat przemocy i zdrady, a zarazem wydobywa zakorzenie narodu polskiego w kulturze śródziemnomorskiej i w chrześcijaństwie⁵³ oraz akcentuje bohaterski etos wielkich Polaków. Jeśli szukać wspólnej cechy łączącej pozytywne jednostki wykreowane w sztukach autora *Marcholta*, to można powie-

⁵¹ T. K u b i k o w s k i, *Brandstaetter czyli lad*, „Dialog” 1988, nr 3; J. S z c z a - w i ń s k i, *Paradoks o autorze*, „Teatr” 1972, nr 18.

⁵² Nadrzędną zasadą konstrukcyjną w dramacie było wydobywanie ogólnej problematyki, stąd z „tworzywa, jakim jest [...] historia, tylko te momenty mają dla niego wartość i sens, które pogłębiają psychologiczną i ideologiczną sylwetę bohatera” (R. B r a n d s t a e t t e r, *Szpada i kij*, „Teatr” 1956, nr 7).

⁵³ Przebywając w Berlinie w 1963 roku, zapewne na kanwie poczynionych tam obserwacji Niemców, Brandstaetter w liście do żony z dumą zauważał „[...] jak bardzo Polacy są narodem łacińskim, rzymskim, z ducha i temperamentu. I skąd się bierze to, że naród zamieszkały nad Wisłą jest właśnie tak bardzo śródziemnomorski”. Berlin 19/5/63; B r a n d s t a e t t e r, *Listy do Reginy Brandstaetter*, t. III, Archiwum Romana Brandstaettera w Ossolineum, poz. 199, sygn. 18190/III.

dzieć, że są to ludzie pełni wewnętrznej siły, a przy tym postaci-znaki pokazujące, jak w ciemnościach historii znajdować światło, jak stawiać czoła zagrożeniom ludzkiej egzystencji oraz, jak z nadzieją patrzeć w przyszłość. Nierzadko bohaterowie ci stanowią literackie, uwspółcześnione reinterpretacje postaci Chrystusa. Idea tego teatru koncentruje się bowiem w dużej mierze na zbawieniu człowieka poprzez przyjęcie przez niego cierpienia i zawierzenie prawom moralnym Ewangelii. Powołanie, odpowiedzialność moralna, realizacja obowiązku – to problemy postawione w dramatach pisarza często w kategoriach indywidualnego wezwania i skomplikowanej drogi ku zbawieniu.

Teatr, będący jego ideałem, nie miał być bowiem „teatrem łatwych przeobrażeń i łatwego optymizmu” – jak to wielokrotnie bywało w sztukach socrealistycznych. Swój cel w związku z kształtem teatru pisarz sformułował w opozycji do panującego wówczas wzorca: „Będą w nim pokazane upadki człowieka, bezmiary nędzy moralnej, cierpienia i rozpacz, drogi kręte zbiegające ku otchłaniom, noce na pustyni. Niepewny będzie los człowieka. Pewne będzie zwycięstwo Boga”⁵⁴.

W jednej z niepublikowanych notatek, nawiązując zapewne do toczonej po wojnie dyskusji na temat literatury katolickiej, pisarz doprecyzował tę myśl: „Co to jest literatura katolicka? Jest to utwór, w którym Bóg zwycięża, a człowiek ponosi klęskę. – Ale ta klęska człowieka jest jego zwycięstwem – przez niego samego głęboko sobie uświadomionym”⁵⁵.

Ten estetyczny i etyczny wyróżnik twórczości pisarza można nazwać „wyobraźnią ocalającą”. Jest to ciągłe dążenie do tego, by mimo zła i cierpienia, w jakie nieustannie uwikłani są ludzie, dążyć do ukazywania jasnych stron świata oraz wielkości człowieka i narodu; wielkości, której gwarantem jest Bóg⁵⁶. W dramatach pisarza z lat pięćdziesiątych widać odwołania do narodowych i chrześcijańskich wartości, a dzieje Polski przypominają fragment historii świętej. Dlatego nie zaskakuje fakt, że gdy autor *Jezusa z Nazarethu*

⁵⁴ *Teatr świętego Franciszka*, s. 91.

⁵⁵ R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze z lat 1949-1983*, zeszyt 26, 1963-1967, s. 74, Archiwum Romana Brandstaettera w Ossolineum, sygn. 18046/I.

⁵⁶ Takie spojrzenie na człowieka potwierdzają też niezrealizowane plany dramaturgiczne pisarza. Wśród bohaterów z polskiej historii, którym planował poświęcić swe utwory, byli m.in. Mieszko I (miał to być dramat o przyjęciu chrztu przez Polskę), św. Stanisław, Władysław Warneńczyk, Waclaw z Szamotuł, gen. Henryk Dąbrowski, Tadeusz Kościuszko, Romuald Traugutt, Maria Curie-Skłodowska, św. Albert Chmielowski, św. Maksymilian Kolbe, kardynał Stefan Wyszyński, ks. Jerzy Popiełuszko. Informacje o tym można odnaleźć w Archiwum Romana Brandstaettera w Ossolineum.

kończył wojaz po Austrii, na przetłumaczonym przez siebie psalterzu napisał wiedeńskiemu przyjacielowi dedykację: „W dniu powrotu do Ziemi Świętej... nad Wisłę”⁵⁷.

IN THE CURRENT OF TRUTH
ON SOME ASPECTS OF ROMAN BRANDSTAETTER'S DRAMATIC WORKS

S u m m a r y

Roman Brandstaetter (1906-1987) was one of the most prolific Polish contemporary playwrights. In the 1950s he wrote eight dramas. Although their subjects are allusions to the past, they were also quite current. Against the background of the socialist realist plays that were reigning supreme on Polish stages at that time, the writer defined his dramatic works as “the theatre of subtexts and oblique statements”. For Brandstaetter, history was not an illustration of propaganda slogans, but a background for discussing contemporary times and the presentation of the highest ethical values, as well as criticism of what had originated from the spirit of injustice and cosmopolitanism.

In the works written by the author of *Wojna żaków z panami* ‘The War of Schoolboys against the Lords’ both patriotic and moral tones can be heard; they also remind the reader of Renaissance Poland, the Poland of a great culture. There is a call for Polish theatre and for respect for native speech, as well as for the ideas of freedom and justice that have always been so dear to the Poles. The symbolism referring to the past is, therefore, an expression of opposition to the political oppression and ubiquitous symbolic violence of the Stalinist period. In Brandstaetter's works, by alluding to the history of Poland and the lives of great Poles, traits such as sacrifice, struggle and transformation were especially emphasised, as was the spiritual strength of being a Pole, which was derived from Christianity.

Słowa kluczowe: Brandstaetter, teatr, Polska, patriotyzm, stalinizm.

Key words: Brandstaetter, theatre, Poland, patriotism, Stalinism.

⁵⁷ J. G ó r a, *Gość wiecznego domu: o Romanie Brandstaetterze*, Poznań 1990, s. 27-28.