

NOWA SZTUKA BRANDSTAETTERA

Roman Brandstaetter jest jednym z najwybitniejszych polskich dramaturgów współczesnych, toteż jego ideologiczny i artystyczny rozwój szczególnie nas interesuje. Do naszej powojennej dramaturgii Brandstaetter wkroczył z utworami wyrażającymi idealistyczny, nieraz mocno ocierający się o mistykę, poglądy na świat; sprawiły też one wyraźne kłopoty naszym teatrom szukającym repertuaru realistycznego. *Król i aktor* to pierwszy dramatyczny utwór Brandstaettera (poza librettem operowym *Bunt żaków*), w którym autor stara się ukształtować swą wizję w duchu realizmu, zgodnie z prawdą historyczną ukazując układ sił społecznych w Polsce Stanisławowskiej, w okresie Sejmu Czteroletniego i słusznie harmonizując walkę Wojciecha Bogusławskiego o stworzenie narodowej sceny z rewolucyjnymi tendencjami ówczesnych jakobinów polskich. Znalazienie takich ram dla swego obrazu historycznego i tak żywe zajęcie się postępową tradycją polskiego teatru sprawia, że *Król i aktor* w rozwoju ideologicznym pisarza oznacza poważny krok naprzód, słusznie też sztuka ta staje się jedną z bardziej popularnych pozycji obecnego sezonu teatralnego. Do tej popularności przyczynia się również w dużej mierze sama aktualność tematu, a także i to, że Brandstaetter nawet w swoich bardziej „literackich” utworach dramatycznych okazuje rzadkie u nas wycucie scenicznego efektu.

Świadectwem tego stała się prapremiera utworu w Teatrze Kameralnym w Warszawie, niewątpliwie udana zarówno jeśli chodzi o reżyserię (J. Warnecki), scenografię (J. Kosiński, Z. Węgielkowska — kostiumy), jak i większość ról aktorskich. Ciekawe kreacje tworzą zwłaszcza M. Milecki (Bogusławski) i A. Zabczyński (król). Uwagi niniejsze jednak nie mają na celu analizy tego interesującego spektaklu, lecz zajmują się wyłącznie utworem literackim.

Brandstaetter dał swemu utworowi podtytuł: sceny dramatyczne. Istotnie w *Królu i aktorze* mamy dość luźnie komponowaną akcję, mamy obrazy, które przecinając się jakoś co pewien czas ze sprawą walki o narodowy teatr, w zasadzie jednak mówią

o czym innym. Można by powiedzieć, że obrazy te stanowią tło dla działania Bogusławskiego; w naszym dzisiejszym dramacie — i „współczesnym”, to znaczy poświęconym problematyce obecnej, i „historycznym” — bardzo często spotykamy takie rozbudowanie tła przy wątej stosunkowo akcji, co wynika badając z trudności, jakie mają nasi pisarze z ukazaniem układu sił społecznych w samych konfliktach, istniejących pomiędzy głównymi postaciami utworu. W przypadku *Króla i aktora* jednak owo „tło” ma swoiste, bardzo charakterystyczne rysy. Mam wrażenie, że warto się tej sprawie bliżej przyjrzeć, gdyż mówi ona, jak się zdaje, wiele o ewolucji pisarskiej postawy Brandstaettera.

Mało jest w naszym współczesnym dramacie scen tak dobrze zbudowanych, tak prawdziwych i zwiezłych, jak pierwszy obraz *Króla i aktora*, zatytułowany *Czeladnicy fryzjerscy*. Brandstaetter kilku wyrazistymi rysami szkicuje sytuację upadającej Stanisławowskiej Polski, widzianą oczami Ryxa i Bizestiego. Ich oparcie stanowi kosmopolityczne towarzystwo polskiej magnaterii, przeciw nim występuje patriotyczny i postępowy obóz reform, zmierzający do naprawy Rzeczypospolitej. Ten obóz w następnej odsłonie, w rozmowie ze Stanisławem Augu-

stem, reprezentuje Bogusławski. W rozmowie tej pada z jego ust cały program, któremu — jak nas uczy historia teatru — poświęcił swe pracowite życie.

Bogusławski prosi króla o pomoc w realizacji tego programu, Stanisław August odpowiada bezsilnie: Ryx ma przywilej. Jakoż dopiero nacisk grupy postępowych uczestników Sejmu Czteroletniego doprowadza do zniesienia monopolu teatralnego, pozwala Bogusławskiemu zbudować podstawy sceny narodowej. Moment, kiedy Ryx i jego popleczniczka, przyjaciółka ks. Józefa, pani Vauban, dowiadują się o zniesieniu monopolu, jest ośrodkiem dramaturgicznym piątego obrazu będącego równocześnie trzecim i ostatnim z tych, które bliżej wiąże pomiędzy sobą główny nurt akcji.

Inne obrazy nie przynoszą już niczego istotniejszego dla samej „akcji” (w naszym przypadku warto ten wyraz ująć w cudzysłowach, bo jak widać, jest to tylko szkielec, przy którego pomocy autor pragnie załatwić jakieś ogólnejsze sprawy). Kiedy np. Brandstaetter wprowadza Staszica na salony ks. Józefa pod pozorem protekcji dla Bogusławskiego, uśmiechamy się niedowierzająco. Rozmowa z Dorotą nie dodaje niczego istotnego do sprawy walki o teatr. Pokazuje jedynie, że Bogusławski nie walczy właściwie z Ryxem, że włada nim znacznie rozleglejsza idea, w której służbie czuje się on w jednakim

stopniu i teraz, gdy nie mając sceny w Warszawie, objeżdża daleką prowincję z gościnnymi występami — co było już zresztą zaznaczone urzędnie. Tak samo rozmowa z królem w ostatnim obrazie to powtórzenie programu sceny narodowej, znane już nam z obrazu drugiego. W pewnym stopniu malują te obrazy tło historyczno-społeczne, ale tylko w pewnym stopniu. O *Królu i aktorze* trzeba bowiem powiedzieć, że chociaż utwór ten ukazuje układ stosunków pomiędzy trzema wchodzącymi w grę środowiskami (Polska arystokratyczno-szlachecka, półświatek kosmopolitycznych zauszników i obóz reformy) zgodnie z zasadniczymi liniami postępowej oceny naszej historii, to jednak zgodność ta jest bardzo ogólnikowa, nie oparta na nagromadzeniu konkretnych. W samej walce o teatr można by znaleźć momenty znacznie jaśniejsze i gwałtowniejsze, ściślej związane z walką społeczną i walką o wpływy, lepiej charakteryzujące te środowiska. Co ważniejsze, autor jest aż nadmiernie oszczędny w malowaniu owego tła, bardzo ogólnikowo ukazuje ramy historyczne scenicznego wątku, o walce politycznej epoki Sejmu Czteroletniego mówiąc sporo, niewiele jednak mówi konkretnego, niekiedy nawet swój brak pasji do historycznego opisywania posuwając aż do świadomej niedbałości wobec dat czy faktów. Będąc zatem w swych najogólniejszych rysach prawdziwym, obraz zawarty w *Królu i aktorze* o rzeczywistych sprawach tamtych lat mówi niewiele.

Co zatem dzieje się w reszcie utworu? Odpowiedź na to pytanie jest bardzo ważna, bo ona najwięcej mówi o rzeczywistych zainteresowaniach autora. Skoro sprawom, których nie mógł zupełnie pominąć w realistycznym, z zamierzenia historycznym utworze na scenę, świadomie przeznaczył tak mało miejsca, a za to tak dalece pozwolił rozrosnąć się jakimś innym nurtowi, to ten nurt — mamy prawo wnioskować — jest dla niego w jakiś sposób bliższy.

Formalnie rzecz biorąc, resztę utworu zajmują rozmowy. Mają one niejaki podobieństwo do znanych z literatury „dialogów



umarłych". Mówią bowiem za sobą postaci, z wyjątkiem jednej Doroty Padlewskiej historyczne, i charakterystyczne dla nich jest to, że wszystkie one obdarzone są jak gdyby pełnią świadomości swojego życia i swojej roli w historii. Stanisław August mówi nie tak, jakby mu nakazywała w pewnym rzeczywistym momencie jego życia naturalna ograniczoność doświadczeń i nieświadomość dalszej przyszłości, ale tak, jakby znał już swoje losy od początku do końca, jakby się już nie zmieniał i był całkowicie zamkniętą postacią. Tak samo Staszic, tak samo książe Józef. Książe Józef zwierza się Staszicowi: „widzę śniegi olbrzymie, pola lodowe zasłane trupami i rzeki krwi, którymi opływają miasta płonące, i słyszę jęki, potworne jęki umierającego narodu. I czuję, jak tonę w tej krwi, jak fale sięgają mego gardła. I wiem, że już nie ma do wygrania nic jak tylko ta śmierć, która idzie i przyjdzie”.

Wszystkie te postaci wiedzą o sobie mniej więcej tyle, ile wiemy o nich my. A jednak od „dialogów umarłych” dzieli te rozmowy bardzo wiele. Przede wszystkim, choć osoby dramatu obdarzone są taką zaziemską pełnią świadomości, to jednak nie jest to świadomość odkrywczą, która z reguły cechowała literackie wzory rozmawiających umarłych i która dawała właśnie cały smak tego rodzaju literaturze. Przeciwnie, autorowi widać nie zależy wcale na takiej odkrywczoci psychologicznej, wystarcza mu obdarzenie tych postaci banalną, gimnazjalną wiedzą o sobie. Po drugie, brak również osobom dramatu owego inteligentnego dystansu do życia, jaki według reguł literackich daje pobyt na tamtym chłodnym brzegu. Nad ich refleksją wciąż górę bierze jakaś namiętność, która nie jest namiętnością działania, ale namiętnością przeżyć. Te postaci nie działają, ale bardzo silnie, z gwałtowną pasją, nerwowo, przeżywają świat i swoje myśli o świecie. Wygląda to, jak gdyby cienie przywołano na chwilę na ten świat, aby toczyły ze sobą spory podobne do ludzkich. Te ich spory tworzą najsilniejszy nurt utworu, dają mu jednolitość nastroju i jakoś podskórnie jednoczą akcje, której autor nie zjednoczył na planie treści. Właśnie nie w akcji, ani też w sytuacjach obrazujących środowisko historyczne, ale w tych lirycznych spowiedziach postaci dramatu, sztucznie zlifowanych i pełnych nastroju, a składanych byle gdzie przy byle jakiej okazji, zawarł Brandstaetter najważniejsze dla siebie sprawy. Dla jego dramatopisarstwa zawsze charakterystyczna była liryczna, nastrojowa fraza, przetykająca zwięzły, nerwowy dialog; nigdzie jednak ta warstwa liryczna nie rozlała się tak szeroko, nie zyskała takiej samodzielności, jak właśnie w *Królu i aktorze*.

Ciekawe, że tam właśnie, w tej warstwie, zawarte są elementy, którymi zastępuje Brandstaetter i pewne składniki akcji i pewne składniki opisu tła społecznego. Więcej nawet — to zastąpienie służy mu wyraźnie do tego, aby obraz tamtych lat pozabwiał historycznej konkretności



„KRÓL I AKTOR”: scena zbiorowa z obrazu trzeciego. Pośrodku: Karolina Lubieńska (pani Vauban).

ci, przekształcić, uformować zgodnie z interesującą go problematyką, która w ścisłym historycznym obrazie nie mogłaby się zmieścić. Jest to bowiem najwyraźniej problematyka znacznie późniejsza, ukształtowana trochę przez romantyzm, a głównie przez Młodą Polskę. Nie jest to natomiast problematyka w pełni dzisiejsza — w stosunku do dziś niepokojących nas spraw zachowuje jeszcze jakieś ślady aktualności, ale jest już zapóźniona, peryferyjna.

Zamiast obrazu Polski Stanisławowskiej, Polski oświecenia i walki o reformy, ten lirycznie nastrojowy nurt utworu podstawił obraz, w którym zasadnicze konflikty kształtują się jakoś inaczej — w którym przeciwstawienie Polski i Zachodu przy-

romskiego. Polska, to kraj chłodu i cierpienia, nędzy i smutnych błotnistych dróg. Cudzoziemcy gardzą tym krajem, boją się go, tęskniąc za słonecznym niebem Francji czy Italii. Pani Vauban mówi, że „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 oczach”. A Polacy? Czują to samo. Tylko inny jest ich stosunek do ojczyźnej biedy. Stanisław August pyta: „Jak italskim niebem nakryć tę ziemię mazowiecką? Jak italskimi barwami wyzłocić te ogrody i stawy?”. Ale podobnie — i znów analogicznie do Żeromskiego — myślą o Polsce postaci pozytywne, Bogusławski, Staszic. Tylko u nich rośnie w



„KRÓL I AKTOR”. Po lewej: scena z obrazu czwartego: Ludwika Castori (Dorota) i Mieczysław Milecki (Bogusławski). Po prawej: Stanisław Zelenki (Bacciarelli) i Aleksander Zabczyński (Stanisław August) w scenie z obrazu szóstego. (Zdjęcia w artykule: COPA—A. F. Kaczkowski).

muje wygląd zgoła nie racjonalistyczny, ale romantyczny. Nie mieszcząc się w rzeczywistości historycznej wybranego przez autora tematu, ten liryczny nurt niejako rozpycha utwór, przepelnia go strugą zbyt do siebie podobnych dialogów; będąc zaś z swojej treści znacznie późniejszy, i swoją formę stylistyczną bierze z okolicy Młodej Polski. Brandstaetter był zawsze pod jej silnym wpływem, ale teraz, jak chyba nigdy dotychczas, zadźwięczał u niego Żeromski.

Obraz Polski bowiem, jaki się tworzy w toku tych lirycznych, nastrojowych wypowiedzi, zadziwiająco bliski jest obrazowi Że-



sercach ogromna miłość do tej polskiej nędzy, rośnie nakaz umiłowania tej nędzy, na przekór piękniejszym obcym krajom, aż do ostatnich wyrzeczeń. Staszic mówi: „Ilekrac słyszę żywą polską mowę — na theatrum mówioną, zapach naszych drzew czuję i burzę idące przez tę umęczoną ziemię, i wielkie wtedy rosną we mnie niepokoje, bo się trwożę, że dęby polskiej mowy od piorunów spłoną”. A Bogusławski: „W jesienne noce żal rośnie za utracionym domem, za cichym ogniskiem... I boli mnie moja bezdomność. I boli mnie nieskończone, błotniste drogi, które jak wąż moje serce opasu-

ją. i boli mnie ta noc w ciemnym teatrze, po którym błędę po skończonym spektaklu... — Tworzę scenę ojczyść, która uczy, jak należy z samego siebie ofiarę czynić, krew i majątek poświęcać narodowi i myśleć jedynie o mężnym życiu i o związkach społeczności dla dobra Rzeczypospolitej... Tu jestem. Nie tam. Czy mam samego siebie się zaprzeczyć?”

Ta masochistyczna nieco forma przybierająca miłość ojczyzny, ta chęć całopalenia na jej ołtarzu, to „szukanie siebie”, ten cały zresztą „konflikt uczucia i obowiązku”, wyrażający się w scenie z Dorotą, jakże jest bliski Żeromskiemu i jego czasom. Dziś na ogół przeżywamy tę sprawę chyba inaczej, inaczej również przeżywały ją racjonalistyczne czasy Sejmu Czteroletniego. Krasicki, pisząc pięknie o miłości Ojczyzny, składając tej Ojczyźnie w darze ofiary, czynił to jakoś inaczej — spokojniej i pogodniej...

Programy „budowania ojczyzny” i „poświęcania się dla ojczyzny” — to były w naszej historii dwa bardzo odmienne programy, wyrażające inne epoki i związane z innymi tendencjami społecznymi. W lirycznym kształcie utworu Brandstaettera zacierają się te różnice.

Na takim tle wyrasta w tych scenach dramatycznych ich zasadniczy konflikt, ważniejszy od konfliktu zaznaczonego przez akcję, choć żywiący się tamtym; równie jak tło, niehistoryczny, a podstawiony zamiast historycznego. To konflikt, od którego wziął się tytuł utworu, konflikt między królem i aktorem. Stanisław August, który chciałby ziemię polską przykryć włoskim niebem i tworzyć piękno „ku ucieście i artystowskiemu umiłowaniem wybrańców” jest schyłkowym ze znacznie późniejszego schyłku, niż koniec feudalizmu. I antagonizm między koncepcją „sztuki dla sztuki”, a „sztuki dla społeczeństwa”, w tym sformułowaniu, jakie daje Brandstaetter, również jest znacznie późniejszy. Znowu owa liryczno-nastrojowa fraza przeinacza jakoś rzeczywisty antagonizm historyczny, daje mu inne jakieś romantyczne zabarwienie, pozbawia go racjonalistycznego wyrazu.

O czym to świadczy? Zdaje mi się, że o tym, iż rozwój naszego autora, prowadząc go wyraźnie coraz bliżej obozu realizmu, nie doprowadził jeszcze do fazy pełnego wykrystalizowania się pojęć o świecie. Jeszcze pewne sprawy jawią się w chaosie, jeszcze trwa wewnętrzne ścieranie się i walka. Rozrost nadmierny owych liryczno-nastrojowych elementów stylistycznych, tak wyraźny w *Królu i aktorze* w porównaniu z niektórymi wcześniejszymi utworami Brandstaettera (reprezentującymi idealistycznie — mistyczny, ale nierównie bardziej uformowany pogład na świat) jest właśnie świadectwem tej niemożności ukształtowania obrazu konkretnego, jasnego i jednoznacznego. Dlatego niezmiernie ciekawi jesteśmy następnych utworów Brandstaettera, które niewątpliwie pozwolą śledzić dalsze fazy jego rozwoju. Wierzmy, że jego droga doprowadzi go do pełnego realizmu.