

Ks. Mariusz Lach: Teatr sumienia – problematyka egzystencjalna dramatów Romana Brandstaettera

Twórczość dramatyczna Romana Brandstaettera stanowi jeden z najbardziej konsekwentnych i oryginalnych projektów polskiego teatru powojennego. Autor, świadomy zarówno tradycji literackiej, jak i wyzwań współczesności, traktował dramat jako przestrzeń spotkania widza z najistotniejszymi pytaniami egzystencjalnymi, dotyczącymi sensu życia, odpowiedzialności i relacji ze Stwórcą – pisze ks. Mariusz Lach w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Brandstaetter. Powroty do źródła”.

Twórczość dramatyczna Romana Brandstaettera stanowi jeden z najbardziej konsekwentnych i oryginalnych projektów polskiego teatru powojennego, łącząc refleksję historyczną, religijną i filozoficzną z głęboką troską o kondycję moralną człowieka. Autor, świadomy zarówno tradycji literackiej, jak i wyzwań współczesności, traktował dramat jako przestrzeń spotkania widza z najistotniejszymi pytaniami egzystencjalnymi, dotyczącymi sensu życia, odpowiedzialności i relacji ze Stwórcą. Niniejszy tekst podejmuje próbę ukazania najważniejszych wątków obecnych w dramaturgii Brandstaettera, wskazując na ich uniwersalny charakter oraz znaczenie, jakie mają one dla rozumienia człowieka uwikłanego w historię, a zarazem przekraczającego jej ograniczenia.

Brandstaetter dużą wagę przywiązywał do elementów teatralnych, takich jak umiejętne konstruowanie akcji, sytuacji scenicznych oraz bohaterów. Tworząc dramaty przeznaczone na scenę, nie rezygnował jednak z pogłębionej problematyki. Nie był autorem skupionym wyłącznie na formie, eksperymentach językowych czy grze z widzem. Jego twórczość silnie zakorzeniona jest w tradycji postromantycznej – widoczna jest w niej tęsknota za misterium, tragizmem i poczuciem fatum, a także dążenie do tworzenia utworów poruszających ludzkie sumienia. Charakterystyczne są również nawiązania do podniosłego, wielkiego stylu poetyckiego, obecne w większości jego dramatów[1]. Jednak najistotniejszą dla pisarza była problematyka moralna zawarta na kartach jego dzieł. Jest ona osadzona „bezpośrednio czy pośrednio w moralistyce chrześcijańskiej, nie tej kaznodziejskiej czy zakrystyjnej, ale szczerzej i poważnej. Łączy się ona z humanizmem ogólnoludzkim, przecząc zasadzie przemocy i występku, łączy się z tradycją narodową i postępem społecznym”[2].

Przeczytaj również: Teatr odwagi. O dramaturgii Romana Brandstaettera pisze Tamara Trojanowska

W dramatach Brandstaettera nieustannie pojawiały się zagadnienia odnoszące się do spraw bieżących i nowatorskich. Autor proponował różnorodne sposoby ich rozwiązania, konsekwentnie zestawiając swoich bohaterów z tym, co nowe i nieznane, tak aby – przy zachowaniu wierności tradycji i zakorzenieniu w wartościach – nie unikali oni wyzwania współczesności. Intencje te nie zawsze spotykały się jednak z właściwym odczytaniem. Z tego powodu pisarz kilkakrotnie rozważał, a nawet podejmował decyzję o porzuceniu

twórczości dramatycznej. Po raz pierwszy stało się to po nieudanej inscenizacji *Kupca warszawskiego*, kiedy sens dramatu został zinterpretowany w sposób sprzeczny z zamierzeniami autora[3].

Kolejny moment załamania twórczego przypadł na okres pobytu Brandstaettera w Poznaniu, gdzie jego dorobek miał zostać podporządkowany celom politycznym. Wówczas autor przeniósł się – a właściwie schronił – w Zakopanem, skąd z pewnego oddalenia przyglądał się polskiemu życiu teatralnemu. To właśnie tam, w 1951 roku, powstał *Król i aktor*[4]. Początkowo utwór ten był pomyślany jako kameralny dramat trzyaktowy, przeznaczony dla małej grupy wykonawców. Ostatecznie jednak przyjął formę sześciu luźno powiązanych scen, wymagających obsady osiemnastu aktorów. Zasadniczym problemem dramatu stała się walka o polski teatr narodowy, która w ujęciu Brandstaettera miała także wymiar osobisty – była zmaganiem autora o własną tożsamość dramaturga tworzącego dla polskich scen.

Dwa lata po ukończeniu *Króla i aktora* Brandstaetter ponownie sięgnął po tematykę związaną z dziejami Polski. Zdecydował się stworzyć dramat *Kopernik* oparty na faktach z życia wybitnego astronoma i kanonika warmińskiego. Akcja utworu koncentruje się na okresie powrotu uczonego z Włoch do Fromborka. Poszczególne części rozgrywają się „w jednej dekoracji, w dostrzegalni mistrza Mikołaja”[5], w półrocznych odstępach czasowych. Powstało dzieło o charakterze umownym, lecz silnie skupione na warstwie psychologicznej, operujące oszczędnymi scenami i dialogami, które wydobywają najważniejsze cechy ludzkiej natury. Postać Kopernika, mimo osadzenia w konkretnym kontekście historycznym i odwołań do problematyki

narodowej, staje się w istocie figurą wędrowca poszukującego odpowiedzi na jedno z fundamentalnych pytań filozoficznych: kim jest człowiek.

Obok wybitnych postaci historycznych, takich jak Mikołaj Kopernik czy Wojciech Bogusławski, Brandstaetter kieruje uwagę również na bohaterów drugoplanowych, a niekiedy całkowicie anonimowych. Choć ich wybory mogą wydawać się niepozorne i pozbawione większego znaczenia, również one przyczyniają się do przemian rzeczywistości, przy czym kluczową rolę odgrywa tu zmaganie z własnym sumieniem. W wielu swoich utworach dramaturg ukazywał losy zwykłych ludzi, którzy w obliczu walki o ojczyznę odkrywali w sobie wewnętrzną siłę, prowadzącą niejednokrotnie do postaw heroicznych. Takie dylematy i decyzje towarzyszą bohaterom zmagającym się w andaluzyjskiej Hiszpanii w *Ludziach z martwej winnicy*, a także włoskim chłopom buntującym się przeciw władcy Neapolu w *Dramacie księżycowym*. Historie te, mimo że pozornie odległe od współczesnego doświadczenia, nabierają wymiaru uniwersalnego, ukazując ponadczasowe wybory związane z walką narodowowyzwoleńczą.

W twórczości Brandstaettera można wskazać kilka dramatów, których akcja została osadzona w realiach walki narodu o wolność. Gdyby jednak odczytywać je wyłącznie przez pryzmat historycznego kontekstu lub jako ilustrację powszechności problematyki narodowowyzwoleńczej, szybko utraciłyby swoją aktualność. Autor nie poprzestaje jednak na takim ujęciu. Wydarzenia historyczne traktuje jedynie jako punkt wyjścia do ukazania zagadnień o znacznie szerszym, uniwersalnym charakterze, odnoszących się do kondycji człowieka w ogóle. Konkretnie realia epoki nie odgrywają tu zasadniczej roli – pełnią funkcję swoistej zewnętrznej oprawy, która nadaje obrazowi

plastyczność, wypełniając rozległą konstrukcję myślową utworu. Brandstaetter wybiera jedynie te elementy historyczne, które dzięki swej powszechności zyskują znaczenie symboliczne.

Brandstaetter bardzo często umieszcza swoich bohaterów w jasno określonym kontekście historycznym, nie po to jednak, by wiernie odtworzyć realia społeczno-polityczne danej epoki. Osadzeni w konkretnej rzeczywistości bohaterowie mierzą się bowiem z problemami o charakterze uniwersalnym, wspólnymi dla wszystkich ludzi. Niejednokrotnie, wobec zachodzących zmian i postępu, tylko poprzez rezygnację z osobistych ambicji i pragnień są w stanie rzeczywiście oddziaływać na otaczający ich świat. Zdarzają się jednak szczególne momenty dziejowe – takie jak II wojna światowa czy okres stalinizmu w Polsce – które stawiają człowieka przed wyjątkowo trudnymi dylematami moralnymi. To właśnie skrajne uwarunkowania społeczno-polityczne w największym stopniu determinują losy jednostek, często zwykłych i anonimowych ludzi.

Przeczytaj również: Czy Roman Brandstaetter się nawrócił i czy poznaliśmy go po owocach?

Jednym z tzw. dramatów „wolnościowych”, których akcja toczy się po II wojnie światowej, a jednocześnie nawiązuje do doświadczeń okupacyjnych, jest *Upadek kamiennego domu*, napisany w 1950 roku. W utworze tym wojenne losy bohaterów służą budowaniu relacji międzyludzkich podporządkowanych nadrzędnemu problemowi – niesienia pomocy drugiemu człowiekowi w sytuacji zagrożenia. W twórczości dramatycznej Brandstaettera pojawiają się także teksty będące formą rozliczenia z rzeczywistością komunistyczną. Najbardziej znanym z nich, a zarazem często niedocenianym pozostaje *Milczenie*[6] – dramat powstały w Zakopanem w 1951 roku, napisany w zaledwie

kilka dni. Utwór ten był reakcją na bieżące wydarzenia i nosi wyraźne znamiona publicystycznego pośpiechu, stanowiąc sprzeciw wobec ówczesnych niesprawiedliwości. Jego problematyka skupia się na ukazaniu, jak system totalitarny wpływa na codzienne życie zwykłych ludzi. Bohaterami *Milczenia* nie są „jak w wielu innych sztukach Brandstaettera, moralni herosi, ale ludzie przeciętni uwikłani w nieustanny konflikt sumienia, co prowadzi ich do przemilczeń i destrukcji wzajemnych więzi”[7].

Człowiek zawsze stanowił najważniejszy punkt odniesienia w twórczości Brandstaettera. Jest to postać niejednoznaczna, zagubiona, poszukująca swojego miejsca w rzeczywistości, popełniająca liczne błędy, a jednocześnie konfrontowana z najważniejszymi pytaniami dotyczącymi ludzkiej egzystencji.

Brandstaetter nigdy nie ukrywał, że tworzy o sobie i dla siebie. W wierszu *Ars poetica* można przeczytać: „Piszemy tylko dla siebie / I może jeszcze dla dwóch przyjaciół, / Z których jednego na pewno / Nigdy nie poznamy”[8]. O ile w poezji sens i znaczenia zostają skondensowane w niewielkiej liczbie wersów, o tyle dramaty pozwalają odsłonić szersze powiązania i konteksty, dzięki którym możliwe staje się pełniejsze ukazanie kondycji człowieka nieustannie mierzącego się z tymi samymi, fundamentalnymi pytaniami egzystencjalnymi – o sens istnienia oraz miejsce człowieka wobec Boga.

Dla autora *Dnia gniewu* opis ludzkiej natury jest równoznaczny z określeniem relacji człowieka ze Stwórcą. Jest to przede wszystkim odpowiedź istoty stworzonej na Boże wezwanie – nie w wymiarze czysto teoretycznym, lecz takim, który realnie wpływa na wybory

kształtujące całe życie. Odpowiedź ta polega na realizacji Bożego powołania, często naznaczonej trudnościami, ale przenikającej codzienność i nadającej jej sens. Sam Brandstaetter, doświadczywszy osobistego spotkania z Jezusem Chrystusem, dokonał głębokiej przemiany własnego życia i wielokrotnie o niej świadczył, czyniąc ją jednym z centralnych tematów swojej twórczości. Bohaterowie jego dramatów, dążąc do wypełnienia swojego powołania w konkretnych realiach i relacjach międzyludzkich, wpływają na przemianę otaczającego świata. Proces ten nie jest jednak prosty ani jednoznaczny, dlatego autor konsekwentnie stawia przed odbiorcami pytania, na które każdy musi odpowiedzieć samodzielnie.

Niedługo po zakończeniu wojny, w 1948 roku, powstał dramat, który można odczytywać jako próbę wskazania zagubionemu w powojennej rzeczywistości człowiekowi wyraźnego celu oraz drogi prowadzącej do sensownego przeżywania codzienności. *Teatr świętego Franciszka*, należący do tzw. franciszkańskiego nurtu twórczości Brandstaettera, zalicza się do utworów afirmujących życie i niosących przesłanie nadziei. W obliczu dramatycznych pytań, zwątpienia i kryzysu wartości autor proponuje konkretne rozwiązanie: zatrzymanie się i uważne wsłuchanie w Głos, który daje nadzieję i wskazuje zadania do wypełnienia. Innym, a jednocześnie jednym z najbardziej znanych i najczęściej analizowanych dramatów Romana Brandstaettera pozostaje *Dzień gniewu*. Choć dramat w pewnym stopniu stanowi rozliczenie z okrucieństwami II wojny światowej, czasowy dystans dzielący moment powstania dzieła (1962 rok) od opisywanych wydarzeń pozwala spojrzeć na nie w sposób bardziej uniwersalny. Utwór nabiera charakteru przypowieści o wierności obranej drodze oraz o konsekwencjach wynikających z moralnie błędnych wyborów. Brandstaetter podejmuje w nim kwestie fundamentalne, takie jak wiara i niewiara, problem zła i cierpienia, a także zestawia zagadnienia

związane z hitleryzmem, judaizmem i chrześcijaństwem. Całość spina symboliczna scena parodii ukrzyżowania, zainscenizowana przez niemieckiego oficera na żydowskim uciekinierze w obecności chóru zakonników. W obu dramatach świadkiem wydarzeń jest Chrystus spoglądający z krzyża – przy czym w *Teatrze świętego Franciszka* pełni on funkcję rekwizytu scenicznego, natomiast w *Dniu gniewu* pojawia się jako monumentalny krucyfiks z naturalnej wielkości postacią Chrystusa, który każdego dnia przypomina zakonnikom o odpowiedzialności, jakiej wymaga od nich Boże wezwanie do całkowitego oddania się Stwórcy.

Jednym z pierwszych opublikowanych, a zarazem najbardziej charakterystycznych dramatów Brandstaettera jest *Powrót syna marnotrawnego*. Choć przedstawiona w nim opowieść może sprawiać wrażenie fabularyzowanej biografii malarza z Lejdy, nie stanowi ona klasycznej *vie romancée*. Utwór ten to raczej wywód „na rzecz określonej koncepcji ludzkiego losu i, jako taki, jest ważnym wprowadzeniem do twórczości pisarza, jest wykładnią jego zasad i celów”[9]. Centralnym zagadnieniem dramatu jest długotrwałe i trudne poszukiwanie sensu oraz celu istnienia. W przeciwieństwie do innych utworów, nie pojawia się tu jeden wyraźny moment spotkania z Prawdą ani wydarzenie, które jednoznacznie zmieniłoby losy bohatera. Brakuje klasycznego punktu katharsis, co jednak nie oznacza jego całkowitego braku – rolę tę pełni całe życie postaci, rozumiane jako stopniowe odkrywanie prawdy, że to nie człowiek zmierza ku celowi, lecz że ktoś na niego cierpliwie oczekuje.

W 1978 roku w Polsce odbywały się szeroko komentowane obchody dziewięćsetnej rocznicy śmierci św. Stanisława, biskupa krakowskiego. Oprócz uroczystości religijnych organizowano liczne wydarzenia

kulturalne, takie jak wystawy i spotkania, co stało się impulsem do pogłębionego zainteresowania Brandstaettera postacią męczennika ze Szczepanowa. Dramat *Pokutnik z Osjaku* został podzielony na trzy części, ukazujące kolejne etapy drogi powrotu do oczekującego Ojca. Utwór ten stanowi refleksję nad sensem i różnymi wymiarami tajemnicy odkupienia, prezentując konsekwentne dążenie do Boga w celu wstawiennictwa za drugim człowiekiem. Wejście na tę drogę poświęcenia wiąże się jednak z ogromnym wysiłkiem, przede wszystkim z koniecznością zmierzenia się ze złem obecnym w ludzkiej naturze. Nie jest to walka z innymi ludźmi, lecz z pierwiastkiem sprzeciwiającym się Stwórcy i dążącym do zniszczenia Jego dzieła. W *Pokutniku z Osjaku* Brandstaetter wychodzi poza konkretne realia historyczne, skupiając się na uniwersalnym obrazie człowieka i jego niezmiennych cechach. To opowieść o drodze poświęcenia, prowadzącej przez zmaganie ze złem ku odkupieniu, w której „bohater nie myśli o zemście, o karaniu złych ludzi. W tym sposobie myślenia autor [...] jest bardzo konsekwentny”[10].

Brandstaetter, jako pisarz doskonale zorientowany w realiach powojennego życia teatralnego, był świadomy słabości i niedostatków ówczesnej polskiej dramaturgii. Uważał, że jej zasadniczym problemem jest „zasadniczy brak katharsis [...] oczyszczenia, bez którego każdy «śmietnik» [...] pozostaje tylko «śmietnikiem»”[11]. W odpowiedzi na ten stan rzeczy zaproponował model tragedii chrześcijańskiej, mającej wyprowadzać człowieka z moralnej obojętności i milczenia, przywracać sens ludzkiej egzystencji oraz ukazywać ją w szerszym, metafizycznym wymiarze. Powstały w latach 1955–1961 cykl dramatów antycznych można odczytywać jako polemikę z krytykami, którzy dopiero co wyzwali się spod wpływu doktryny socrealizmu. Bogactwo inspiracji, rozległa wiedza filozoficzna i teologiczna, a także wysoka kultura języka i doskonała znajomość antyku świadczą o ogromnym

zaangażowaniu autora w realizację tego projektu. W swoich dramatach antycznych, opartych na motywach klasycznych i mitologicznych wprowadził on nowatorską perspektywę – ewangeliczne spojrzenie na człowieka. Pisarz „zarówno w swoich lirykach, jak i dramatach odwołuje się do starożytności po to, by odszukać prawdę o świecie dzisiejszym i aby tę prawdę uczynić własnością wszystkich”[12]. Antyk staje się więc narzędziem do ukazania uniwersalnych, ogólnoludzkich doświadczeń egzystencjalnych.

**Przeczytaj również: Miłość jak śmierć. Augustyn –
Brandstaetter – Wojtyła**

W centrum tych refleksji niezmiennie pozostaje człowiek, za każdym razem przechodzący własne oczyszczenie. Tragiczni bohaterowie Brandstaettera – Odys, Medea, Antygona czy Ifigenia – zostają przez autora pozostawieni w momencie duchowego przełomu, gdy otwiera się przed nimi możliwość nowego początku. Dramaturg nie narzuca dalszego biegu wydarzeń, wycofuje się i pozwala swoim postaciom samodzielnie podążać ku spotkaniu z Tajemnicą. Mitologiczne wątki tych „tragedii, zmodernizowane chrześcijańską myślą, ukazały nowe horyzonty uniwersalnych, nieprzemijających znaczeń. Prezentacja człowieka ponadczasowego, bez uwikłań w realia codzienności, niesiona przez rytmikę i metaforykę wiersza, uwypukla tragizm moralnych wyborów, heroiczny wymiar postaci. Maska teatru antycznego raz jeszcze potrafiła uskrzydlić moralne, filozoficzne i mistyczne treści i wzmocnić ich rezonans”[13].

Twórczość dramatyczna Romana Brandstaettera jawi się jako spójny i konsekwentny projekt artystyczny, w którego centrum zawsze znajduje się człowiek postawiony wobec fundamentalnych pytań egzystencjalnych, moralnych i religijnych. Autor, czerpiąc zarówno z

tradycji antycznej, jak i judeochrześcijańskiej, wykorzystywał historię, mit oraz konkretne realia społeczno-polityczne jedynie jako punkt wyjścia do rozważań o charakterze uniwersalnym. Niezależnie od tego, czy bohaterami jego dramatów byli wybitni przedstawiciele historii, czy ludzie anonimowi i zwyczajni, ich losy zawsze podporządkowane były zmaganiom sumienia, poszukiwaniu sensu życia oraz relacji człowieka z Bogiem. Brandstaetter łączył dbałość o formę teatralną z głęboką refleksją moralną, odrzucając zarówno czysty formalizm, jak i doraźną publicystykę. Jego dramaty – od utworów powojennych, przez misteria chrześcijańskie, po tragedie antyczne – tworzą wielowymiarową opowieść o kondycji człowieka uwikłanego w historię, ale przekraczającego jej granice.

Analiza dorobku dramatycznego Brandstaettera prowadzi do wniosku, że jego teatr jest przede wszystkim przestrzenią duchowego dialogu, a nie jedynie rekonstrukcją wydarzeń historycznych czy estetycznym eksperymentem. Autor świadomie dążył do przywrócenia dramaturgii wymiaru katharsis, rozumianego jako wewnętrzne oczyszczenie i moralne przebudzenie widza. Proponowana przez niego tragedia chrześcijańska oraz nowoczesne odczytanie formy antycznej umożliwiały ukazanie człowieka niepewnego, zagubionego, ale zdolnego do przemiany. Brandstaetter nie udzielał jednoznacznych odpowiedzi – pozostawiał odbiorcę z pytaniami, które każdy musi rozstrzygnąć sam. Dzięki temu jego dramaty zachowują aktualność, przekraczając granice czasu, miejsca i konkretnej sytuacji historycznej, a jego wizja teatru pozostaje ważnym głosem w refleksji nad rolą sztuki jako narzędzia etycznego i duchowego poznania świata.

Ks. dr Mariusz Lach SDB

Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień” [510]: Brandstaetter. Powroty do źródła

Przypisy:

[1] Por. E. Wysińska, *O dramaturgii Brandstaettera*, „Dialog” 1964, nr 7, s. 102.

[2] T. Kudliński, *Podwójny jubilat (Roman Brandstaetter)*, „Życie i myśl” 1967, nr 7–8, s. 183.

[3] Więcej wiadomości na temat problemów z wystawieniem i odbiorem *Kupca warszawskiego* można znaleźć w artykule E. Frister, *Kupiec warszawski. Debiut dramaturgiczny Romana Brandstaettera*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 2004, s. 145–159.

[4] Ostateczny tytuł tego dramatu to *Król Stanisław August* wydany w Warszawie w 1956 r. Późniejsze wydania przyjmują tytuł *Król i aktor*.

[5] Tamże, s. 139.

[6] R. Brandstaetter, *Milczenie*, „Dialog” 1956, nr 6, s. 3–28. W kolejnym numerze „Dialogu” w cyklu: „Rozmowy o dramacie” ukazał się zapis dyskusji o *Milczeniu*, w której udział wzięli Edward Csato, Tadeusz Drewnowski, Julian Przyboś i Adam Tarn.

[7] R. Zajączkowski, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009, s. 53.

[8] R. Brandstaetter, *Ars poetica*, [w:] *Hamlet i łabędź*, Poznań 1988, s. 5.

[9] E. Wyśńska, *O dramaturgii ...*, dz. cyt., s. 98.

[10] J. Godlewska, *Brandstaettera dramaty wędrowania*, „Dialog” 1983, nr 11, s. 115.

[11] R. Brandstaetter, *Teatr szkoła obyczajów. Pisarstwo działaniem etycznym*, „Kierunki” 1970, nr 51/51.

[12] S. Stabryła, *Inspiracje antyczne w liryce Romana Brandstaettera*, „Meander” 1976, nr 5-6, s. 15.

[13] Z. Jasińska, *Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 414.