

Tamara Trojanowska: Teatr odwagi. Dramaturgia Romana Brandstaettera

Sztuki Romana Brandstaettera dzielą z przywołanym przez te nazwiska wielokształtnym dramatem poetyckim jego najważniejsze, choć nie w każdym przypadku w pełni i tak samo realizowane, cechy i konkretyzują je na swój własny sposób. Otwierają się na transcendencję, by jednocześnie badać głębokie, wewnętrzne przemiany ludzkiej wolności i sumienia. Towarzyszą swoim bohaterom na drodze do tego, co nadprzyrodzone, i w tym, co doczesne – pisała Tamara Trojanowska.

„Poetyka wyrasta z etyki / Jak winnica z czerwonej ziemi”

Roman Brandstaetter, *Ars poetica*

Roman Brandstaetter jest pisarzem niszowym. I to pomimo dużego grona wielbicieli, wartościowych konferencji, prac dyplomowych i publikacji naukowych poświęconych jego twórczości. Nie był, nie jest i prawdopodobnie nie będzie pisarzem mainstreamu, choć za życia otrzymywał dowody zarówno oficjalnego uznania, jak i szczerego podziwu czytelników[1], a i obecnie jego utwory są wydawane[2]. W PRL-u, z oczywistych, ideologicznych względów, nie pomagała Brandstaetterowi etykieta pisarza religijnego, z którą całkowicie się identyfikował. Nie pomaga i dzisiaj. Stereotypowe wyobrażenia o tak

motywowanym pisarstwie, szczególnie gdy dotyczą dramaturgii, często wypychają je na margines publicznego dyskursu, zawężają zainteresowanie nim do wydawców i odbiorców wrażliwych na ten wymiar kultury. Na losy twórczości Brandstaettera wpływają jednak nie tylko nowoczesne resentymenty, które celnie podsumowuje Leszek Kołakowski: „w wykształconych lub półwykształconych klasach naszych społeczeństw być chrześcijaninem to wstyd – nawet nie dlatego, że chrześcijaństwo nie cieszy się intelektualnym szacunkiem, lecz dlatego, że jest to moralnie śmieszne”[3]. Mają swój udział w tych losach także rzeczywiste trudności z recepcją tego wielogatunkowego dzieła. Pisarz bowiem stawia czytelnikom wysokie wymagania. Nie wynikają one bynajmniej z hermetyczności jego myśli. Brandstaetter wyraża się jasno, pisze piękną, literacką polszczyzną i zaprasza czytelnika do swojego świata. Tyle że świat ten tworzą rozważania wynikające z nietypowych przeżyć duchowych i dramatycznych życiowych decyzji, z którymi czytelnik nie często się spotyka; z lektur, do których rzadko sięga; z języka, który zakłada dekodowanie swoich znaczeń w bogatych kulturowych intertekstach.

Przeczytaj również: Teatr sumienia – problematyka egzystencjalna dramatów Romana Brandstaettera

Brandstaetter opisywany jest zwykle jako człowiek pogranicza, a tymczasem sam był niepowtarzalnym, indywidualnym pograniczem tradycji, języków, kultur i religii. Wielokrotny i osobny (biograficznie i twórczo), nie mieści się w żadnej jednoznacznej definicji tożsamości, mimo dbałości, może aż nazbyt pieczołowitej, o jednolitość swojego obrazu. Wnuk tarnowskiego rabina i hebrajskiego prozaika, Mordechaja Dawida Brandstaettera, od dziecka intensywnie obcował z tradycją żydowską. Biblię czytał jednak w „dwumowie” – polskiej hebrajszczyźnie i hebrajskiej polszczyźnie, jak sam mówi w najczęściej

cytowanym wierszu *Biblio, ojczyzna moja*, który stał się nieomal hasłem wywoławczym opowieści o pisarzu. Polszczyzny, za sprawą matki, uczył się z Biblii Jakuba Wujka. Od swojego dziadka otrzymał w spadku przykazanie na życie: „Będziesz Biblię nieustannie czytał – powiedział do mnie. – Będziesz ją kochał więcej niż rodziców... Więcej niż mnie... Nigdy się z nią nie rozstaniesz... A gdy zestarzejesz się, dojdiesz do przekonania, że wszystkie książki, jakie przeczytałeś w życiu, są nieudolnym komentarzem do tej jedynej Księgi...”[4]. Testament ten Brandstaetter wypełniał nie tylko wobec lektury książek, ale także wobec ich tworzenia. Pisał bowiem wielopoziomowe komentarze do Pisma – te, które nas tu interesują, przybrały formę dramatu.

Klasyczne liceum, studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorat i podróże zagraniczne (Paryż, Turcja, Grecja, Palestyna) świetnie przygotowały Brandstaettera do aktywnego udziału w życiu intelektualnym Polski międzywojennej. Był przykładem człowieka nazywanego po wojnie „przedwojennym inteligentem”, a więc członkiem nie tylko pewnej warstwy społecznej, ale także pewnego etosu zachowania (maniery), pracy (rzetelność, uczciwość) i myślenia (swoboda). Spełniał się wówczas głównie jako poeta, cięty polemista, z czasem też zaangażowany w politykę tożsamościową (jak powiedzielibyśmy dzisiaj) publicysta syjonista, pamflecista oraz literaturoznawca. W każdej z tych ról głęboko powiązany z tradycjami polskiej literatury[5]. Dzięki wyjazdowi do Wilna, a potem z poślubioną tam Tamarą Karren do Palestyny, ocalał z Zagłady. W ziemi swoich przodków ponownie spotyka Chrystusa. Ponownie, bowiem znał go już dobrze jako Człowieka, „Męża Bożego”, z częstej przedwojennej lektury Nowego Testamentu i wcześniejszej wizyty w Palestynie w 1935 roku. O ponownym Spotkaniu będzie jednak pisał wielką literą. Dokonało się ono za pośrednictwem gazetowej reprodukcji rzeźby Innocenza da

Palermo z kościoła San Damiano w Asyżu. Wielokrotnie cytowane świadectwo warte jest przypomnienia, także ze względu na swoją oszczędną dramaturgię:

Spojrzałem na reprodukcję. Wyobrażała Chrystusa w chwilę po Jego śmierci. Z pół rozchylonych warg uszedł ostatni oddech. Kolczasta korona spoczywała na Jego głowie jak gniazdo uwite z cierni. Miał oczy zamknięte, ale widział. Głowa jego wprawdzie opadła bezsilnie ku prawemu ramieniu, ale na twarzy malowało się skupione zasłuchanie we wszystko, co się wokół działo. Ten martwy Chrystus żył. Pomyślałem: Bóg. I włożywszy reprodukcję do teczki, wyszedłem[6].

Epifania? Brandstaetter, polski Żyd, uznaje „Nowy Testament za całkowite wypełnienie Obietnicy Pańskiej zawartej w Starym Testamencie”[7] i w 1946 roku przyjmuje chrzest w Rzymie. Wraca do powojennej, stalinowskiej Polski, ale także na cmentarzysko popiołów, by w tej ponurej rzeczywistości pisać o osobistej relacji z wcielonym Bogiem. Trudno doprawdy o bardziej graniczny status inności w dwudziestowiecznej Europie.

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

O ile mógłby on uczynić Brandstaettera ciekawym przedmiotem badań dla fetyszyzującej inność ponowoczesnej humanistyki, o tyle jego jednoznaczne zamieszkanie w Słowie, w pewnym modelu europejskiej cywilizacji, która swoich źródeł upatruje we współistnieniu tradycji żydowsko-chrześcijańskiej z kulturą grecko-łacińską, sytuuje go w samym środku odrzuconego przez ponowoczesność dyskursu. Sam

wielokrotnie Inny, jako twórca pozostaje w paradygmacie uniwersalnie rozumianej kultury – wspólnoty cywilizacyjnej Europy. O znaczeniu, jakie dla Brandstaettera miał centralny tekst tej wspólnoty – Biblia – nikogo nie trzeba przekonywać. Koncentruje się na nim większość opracowań jego twórczości. Brandstaetterowskie „zamieszkanie w Biblii”, jak określiła relację pisarza do Pisma Świętego Anna Świderkówna, odczytywanie własnych losów w boskich losach świata oraz postrzeganie języka sztuki na kształt i podobieństwo Pisma sprawia, że pisarz bezdyskusyjnie opowiada się za zbiorem „metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone, w pełni obecne źródło sensu (logos), podporządkowujące sobie i wyznaczające wszystkie pochodne znaczenia, określone jako wtórne i zależne”, jak użytecznie przybliżył sens logocentryzmu Michał Markowski[8]. Opowiada się więc za tym, co detronizują filozoficzne i teoretyczne idee i doktryny kilku ostatnich dziesięcioleci, uznając je za źródło nieuprawnionej „świadomości totalizującej”, wykluczenia i opresji inności czy, mówiąc językiem Derridy, „subordynowania”, nie wspominając wielu innych nieszczęść. Rozbrat myślenia Brandstaettera ze współczesną posthumanistyką, zainteresowaną rzeczami i zwierzętami raczej niż człowiekiem, dotyczy też, rzecz jasna, personalistycznego rozumienia przez pisarza ludzkiego podmiotu.

Podobnie rozchodzi się Brandstaetter z głównymi tendencjami nowoczesnego teatru i dramatu – od modernistycznych i wczesnoawangardowych eksperymentów z osłabianiem znaczenia słowa, przez osobistą walkę z nim Antonina Artauda i tych, których zainspirował ekstremalną potencjalnością swoich idei (i doświadczeń), do neoawangardy lat sześćdziesiątych i wyczerpywania się całej tej formacji w teatrze postdramatycznym w totalnej wojnie wydanej sensowi. Są one częścią trwałych przewartościowań naszych sposobów widzenia, rozumienia i wyrażania współczesnego świata. Może więc nie

powinno dziwić, że w płodnej twórczości Brandstaettera dramaty, z ich literackością, specyficznym, często biblijnie inspirowanym, wysokim, nieraz patetycznym, poetyckim stylem oraz drażniącą deklaratywnością, historycznymi stylizacjami, precyzyjną, najczęściej symetryczną konstrukcją, bogatymi intertekstami, a także aspiracjami do ujawniania złożonych mechanizmów świata, ciężiej znoszą próbę czasu niż poezja i proza.

To paradoksalne, jako że do czasu pojawienia się głównych dzieł prozatorskich, szczególnie wybitnej tetralogii *Jezus z Nazaretu* (1967–1973) i autobiograficznego komentarza do niej – *Kręgu biblijnego* (1975), które niezmiennie znajdują wiernych (nomen omen) czytelników, Brandstaetter znany był głównie jako poeta-dramaturg, częsty w polskiej i europejskiej tradycji przykład poety piszącego dla teatru. Troskliwie wybierał formę dramatyczną dla swoich dzieł, ufając – z perspektywy czasu wydaje się, że chyba jednak zbyt optymistycznie – współczesnej nośności najróżniej łączonych ze sobą historycznych gatunków – od tragedii antycznej, średniowiecznego misterium, staropolskiej komedii, religijnego oratorium do historycznego i wreszcie realistycznego, ibsenowskiego dramatu. Poetyka jego twórczości związana jest przede wszystkim, choć nie wyłącznie, z popularnym w pierwszej połowie XX wieku dramatem poetyckim. Blisko spowinowacony z dramatem symbolicznym przełomu wieków, znanym głównie z twórczości Maurice’a Maeterlincka, a w Polsce Stanisława Wyspiańskiego, dramat poetycki znalazł swoich najznamienitszych dwudziestowiecznych twórców w artystach tej miary co Paul Claudel, T.S. Eliot, Jean Giraudoux, Federico García Lorca czy W.B. Yeats. W Polsce zyskał świetność w twórczości tak różnorodnych pisarzy jak Bolesław Leśmian, Karol Hubert Rożnowski, Tadeusz Gajcy, Anna Świrszczyńska, Zbigniew Herbert, Tymoteusz Karpowicz, Jerzy Szaniawski czy Jerzy Zawieyski[9].

Sztuki Romana Brandstaettera dzielą z przywołanym przez te nazwiska wielokształtnym dramatem poetyckim jego najważniejsze, choć nie w każdym przypadku w pełni i tak samo realizowane, cechy i konkretyzują je na swój własny sposób. Otwierają się na transcendencję, by jednocześnie badać głębokie, wewnętrzne przemiany ludzkiej wolności i sumienia. Towarzyszą swoim bohaterom na drodze do tego, co nadprzyrodzone, i w tym, co doczesne. Zanurzają dramat w czasie wiecznym i historycznym. Akceptują wieloprzejawowość i tajemniczość świata, a zarazem upatrują w Słowie jego odwieczną, choć niezgłębianą mądrość. Poetycką metaforą i oniryczną poetyką ewokują wieloznaczne sceniczne obrazy, by je ukonkretnić w teatralnej materii. Przywołują intensywne poetycko, ale zarazem obrazowo konkretne biblijne i liturgiczne wzorce stylistyczne oraz sekwencje wydarzeń, a także powołują i uwznioślają rzeczywistość sceniczną słowem odświętnym (i świętym – sprawczym), ale nie stronią od ironii.

Dramaty Brandstaettera, choć miały i światowe prapremiery, szybko (i często na całe dekady) zapadały w teatralną niepamięć[10]. A ta, jak wynika z bogatej korespondencji pisarza, była dla niego szczególnie bolesna. Zawdzięczał ją niewątpliwie komunistycznej cenzurze, ale także zmieniającej się gwałtownie od lat sześćdziesiątych estetyce teatru i jego intensywnym poszukiwaniom nowych źródeł sacrum. Paradoksalnie, jeśli pamiętać, że dramaturg jako jeden z niewielu nie wpisał się w obowiązujący dyktat socrealizmu, najgorętszym teatralnie okresem dla Brandstaettera były lata pięćdziesiąte. Jego dramaty cieszyły się wówczas znaczną popularnością i zarówno przed odwilżą, jak i zaraz po niej miały po kilka realizacji scenicznych rocznie. W końcu lat sześćdziesiątych teatralna obecność Brandstaettera wyraźnie słabnie, by powrócić w ciekawych inscenizacjach kilku

dramatów w popularnym w owym czasie Teatrze Telewizji, a w następnych dekadach odnaleźć miejsce, naturalne tak dla poetyckiego, jak i intymnego dramatu historycznego, w realizacjach radiowych, które sięgnęły także po adaptacje jego prozy[11]. To ona, a konkretnie opowieść *Ja jestem Żyd* z „*Wesela*”, stała się niewątpliwie najpopularniejszym materiałem teatralnym Brandstaettera w ostatnich latach. Zaadaptowana na scenę, doczekała się dziewięciu realizacji, spektaklu radiowego (1983) i telewizyjnego (w adaptacji i reżyserii Tadeusza Malaka, 1993). Ostatnio dwie sztuki Brandstaettera (*Dzień gniewu* i *Milczenie*) szczęśliwie trafiły do antologii dramatu polskiego. Wznowiono też wybór jego dramatów[12]. Ich pełna reaktywacja w głównym krwiobiegu teatralnym wydaje się jednak mało prawdopodobna.

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

Pytania o potencjalne owoce ponownej lektury tych sztuk wywołują pewien niepokój. Niech pozostanie z nami; zignorowanie go wyświadczyłoby dramaturgii Brandstaettera niedźwiedzią przysługę. Niepokój ten ma dwa źródła. Jedno z nich to niewspółmierność, głównie historycznej dziś, wartości zaprojektowanej przez Brandstaettera estetyki teatru, choć nadal można w niej znaleźć atrakcyjne rozwiązania, i filozoficznie ważkiej propozycji tej dramaturgii. Poprzez swój nienaganny porządek i uniwersalizujące aspiracje estetyka ta skazuje na wygnanie to, co się w niej nie mieści – cały irracjonalny chaos bezsensu, a więc to, co od dłuższego już czasu trwa w miłosnym uścisku ze współczesnym teatrem. Z drugiej strony porządek ten pozwala sformułować istotne odpowiedzi na pytania o sens życia i cierpienia, dobro i zło, relację sacrum i profanum. Drugie źródło to rozbudzone lekturą podejrzenie, że za współczesnym

upłynnieniem czy rozproszeniem świata, za kryzysem (i wynikającym z niego rzekomo finalnym rozpadem) formy dramatycznej i bezsensem mowy z niej demoniczna pustka, w którą tak skutecznie zaglądał na przykład Gombrowicz i z którą mierzy się także na swój sposób Brandstaetter. Być może współczesna humanistyka, w jej wielorakich wariantach (nowej humanistyki, posthumanistyki czy biohumanistyki), jest bardziej bezradna wobec wyobrażonego przez siebie świata, niż jesteśmy gotowi przyznać? Wskazywałyby na to obsesje i natręctwa jej refleksji nad historią, pamięcią, ciałem, językiem i tożsamością, a także – co nie dziwi – etyką. Może człowiek nie uczynił jeszcze ostatniego gestu swojego niegdysiejszego człowieczeństwa, a słowo nie powiedziało ostatniego słowa? A jeśli tak, to może warto zaufać pisarzowi i zgodnie z zaproponowaną przez niego receptą czytać to, co się w tej dramaturgii powtarza, jako zaproszenie do czytania między wierszami, zwracając uwagę „zarówno na to, co autor [...] ujawnia, jak i na to, co pragnie przed czytelnikiem ukryć”, gdyż jak sam nas przekonuje: „Dopiero to *ujawnione* i to *ukryte* stanowią razem o wartości dzieła”[13].

Twórczość Brandstaettera jest nieodwołalnie związana z jego biografią. Ten trop wielokrotnie podsuwa sam autor, a podążają nim także badacze jego dzieła. Pozostaje on i dla nas ważnym, choć niejedynym punktem odniesienia. Ważnym, bowiem w wielu dramatach autor przepracowuje literacko własne, opisane gdzie indziej doświadczenia. Horyzont tego przepracowania oraz jego język wyznacza jednak nie życie, ale Księga, nie sama rzeczywistość, ale transcendencja, nie mimetyzm, ale poetycka wyobraźnia. Biblia i sztuka są więc ze sobą ściśle powiązane jako filary (i filtry) zarówno myślenia, jak i wyrazu. Oferują spotkanie zarówno z wyjątkowością indywidualnego przeżycia, jak i z jego uogólnieniem. Z czasem spełnionym i wiecznym. Obydwie są dla pisarza sposobem na ominięcie pułapek nieciekawej

teraźniejszości, w której przyszło mu tworzyć, gwałtów cenzury i doraźnych manewrów władzy. Biblia wywarła wpływ na jego duchową, kulturową i językową wrażliwość oraz zadeklarowane przekonanie o etycznej powinności tworzenia, sztuka natomiast przekonywała o koniecznej dla swojego istnienia wolności wyobraźni, wyzwalającej ją od prymatu instrumentalnego rozumu i pragmatyzmu codzienności. Wolność tę Brandstaetter często uosabia w figurze artysty, który szuka drogi do samego siebie, pytając o sens życia i tworzenia, i poddaje się wewnętrznemu imperatywowi: przecucia, tęsknoty, wiary i sumienia. Na scenie podlegającego bezustannym wyborom, dramatycznego istnienia człowieka artysta (ale i święty, szczególne ucieleśnienie artysty) często daje świadectwo niewystarczalności doświadczanej na co dzień rzeczywistości, choćby najbardziej atrakcyjnej. W takim projekcie wolności tkwi jednak zawsze potencjał ośmieszenia. Dramaty Brandstaettera wiele mówią – także nam – o odwadze takiej śmieszności. Rozgrywają również starcie apokaliptycznych sił dobra i zła w konkretnej, historycznej, bardzo ludzkiej próbie wyzwolenia.

Tamara Trojanowska

Tekst zaprezentowany powyżej jest fragmentem Wstępu prof. Tamary Trojanowskiej do tomu: *Roman Brandstaetter. Dzień gniewu. Dramaty*, Warszawa 2015. Publikujemy za życzliwą zgodą autorki. Z pełną wersją tekstu można zapoznać się w Repozytorium Cyfrowym Instytutów Naukowych pod adresem:
https://rcin.org.pl/Content/159793/PDF/WA248_193777_2020_trojanowska-teatr_o.pdf

Fot. Pz, CC BY-SA 4.0

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

Przypisy:

[1] Zob. J. Góra, *Gość wiecznego domu*, Poznań: W drodze, 1990, s. 58–67.

[2] Utwory Brandstaettera za życia autora publikowane były przez PAX, teraz wydają je: W drodze oraz Wydawnictwo M.

[3] L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, tłum. i posłowie J.A. Kłoczowski, Kraków: Znak, 2014, s. 24.

[4] R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, Warszawa: PAX, s. 10.

[5] Na wiele dekad przed rozkwitem podobnych badań w Polsce pisze na przykład o przenikaniu się językowego i światopoglądowego żywiołu polsko-żydowskiego w polskiej literaturze.

[6] R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s. 90.

[7] Cyt. za J. Góra, *Gość wiecznego domu*, dz. cyt., s. 45.

[8] A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Znak, 2006, s. 363.

[9] Bibliografia polskich prac dotyczących dramatu poetyckiego jest obszerna. Zob. I. Sławińska, Ku definicji dramatu poetyckiego, w: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa: PWN, 1988; K. Latawiec, *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2007.

[10] Przykładem prapremiera *Teatru świętego Franciszka* w Teatrze Polskim w Adelajdzie w 1973 roku oraz *Dnia gniewu* w wiedeńskim Burgtheater w 1965 roku. Polskiej prapremiery pierwsza sztuka się nie doczekała, a ostatnia czekała na nią 23 lata.

[11] Na przykład *Ludzie z martwej winnicy* (1983), *Cisza* (1986), *Odys płaczący* (1987), *Noce narodowe* (1998), *Upadek kamiennego domu* (2000) i *Milczenie* (2008). Radiową realizację fragmentów *Jezusa z Nazaretu* (wraz z tekstami poetyckimi) wyemitowano w kwietniu 1990 roku.

[12] *Stwarzanie światów. Antologia współczesnego dramatu polskiego*, oprac. B. Urbankowski, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995; *Antologia dramatu polskiego, 1945–2005*, wybór i opracowanie J. Kłossowicz, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007. W 2005 roku wybór dramatów ukazał się w Wydawnictwie M w Krakowie.

[13] R. Brandstaetter, *O sztuce czytania*, w: *Przypadki mojego życia*,
Poznań: W drodze, 1992, s. 94.