

C Z A S W I N O B R A N I A

Utwory Romana Brandstaettera wzbudzają sprzeczne uczucia. Jakby pisał je dwóch autorów: dobry pisarz dramatyczny, wytrawny znawca architektury, zmierzający bezbłędnie do zbudowania konfliktu o silnym napięciu sprzeczności i racji, oraz mierny pomocnik doświadczonego budowniczego, o niewyżytych ambicjach literackich, przejawiających się w zamiłowaniu do fałszywego patosu, do koturnowości relacji scenicznej, do barokowego przeładowania języka banalną metaforą. Połączenie swoiste i zaskakujące, nieomal nieprawdopodobne. Trzeba głęboko wniknąć w tkankę tych utworów, aby oddzielić prawdę od fałszu. Trzeba ostrożnie oceniać poszczególne elementy dzieła, aby nie uśkokodzić żywotnych arterii dramatu. Trzeba wreszcie szukać źródeł dwiowości nie w formie utworów, lecz w samym autorze — w jego wizji świata, w rozumieniu i ideale sztuki.

Najpełniej dostrzec można pisarza w jego najmocniejszym utworze. Właśnie Teatr Ziemi Rzeszowskiej wystąpił z prapremierą „Ludzie z martwej winnicy” (napisanych jeszcze w roku 1949). Dziwna to sztuka. Żaden z wcześniejszych i żaden z późniejszych utworów Brandstaettera nie miał tak trafnie wyważonej konstrukcji, żaden nie odznaczał się tak czystym stosunkowo językiem. Od udratyzowanej kroniki historycznej, jaką uprawiał Brandstaetter („Powrót syna marnotrawnego”, „Król i aktor”), „Ludzie z martwej

winnicy” odlegli są o całą perfekcję budowy spietrzającej dramat i rozładowującej go w czterech krótkich aktach. Od dramatycznie żywych, lecz zmarnowanych chybioną metaforą utworów w rodzaju „Dramatu księżycowego” różni je natomiast powściągliwość i względna naturalność słownictwa, pozwalająca na percypowanie utworu na scenie bez obawy, że zaciera się o granicę między prawdą a parodią teatru.

Najważniejszą cechą formalną utworu jest wielość narastających konfliktów dramatycznych. To bogactwo potencjałów i napięć wewnątrz dramatu stwarza szereg silne pole magnetyczne i daje efektowne wykładania — godne wysokiego miejsca w hierarchii wartości artystycznych. W postępującej naprzód ewolucji form dramatycznych owa wielopostaciowość konfliktu, nasycenie dramatu rosnącym szeregiem różnych gatunkowo spójnych i problemów moralnych jest zjawiskiem stosunkowo nowym, otwierającym rozległe możliwości i rozszerzającym znacznie środki wyrazu. Pod tym względem Brandstaetter jest pisarzem nowoczesnym — i to nowoczesnym nie tyle w naśladowaniu formy (co jest u nas legitymacją nowatorstwa, chociaż stanowi przecież pełne jego zaprzeczenie), ile w tworzeniu jej. Dramat z grubszą biorąc posiada główny i uboczny nurt dramatyczny. Nurt główny skonstruowany jest na zasadzie postępujących po sobie i wzajemnie określających się konfliktów moralnych, wymagających coraz precyzyjniejszych kryteriów oceny, wiodących do coraz bardziej paradoksalnych rozwiązań.

Konstrukcja fabularna jest pozornie prosta, prostota, która rodzi przejrzystość i pozwala na szybkie podniesienie temperatury i napięcia dramatu. Oto w wiosce andaluzyjskiej okupowanej przez wojska Napoleona młody człowiek przychodzi po kochankę, aby uciec z nią w góry. Inez jest żoną dobrośliwego Pedra, którym gardzi. Zanim jednak Fernando wprowadzi wybraną, przychodzi Pedro, a wkrótce potem zjawia się trzech żołnierzy francuskich. Fernando ukryty na strychu słyszy rozmowę w izbie. Żołnierze aresztują Pedra, znaleziono bowiem we wsi trzy karabiny. Jeśli do rana nie zgłosi się właściciel — dwudziestu pięciu zakładników zostanie rozstrzelanych. Fernando wie jednak, że właściciel się nie zgłosi. Karabiny są jego własnością — a on przenosi walkę nad życie „kilku niedoświadczonych sterców i jednego głupka”. Być może ma rację, twarda, okrutna, wojenną rację, ale pozostaje jeszcze cała reszta, która wstrząsa Inez. To pierwszy, zawarty w ekspozycji, dramat „Ludzie z martwej winnicy”.

Drugi jest trudniejszy, ale też bardziej odkrywczy. Oto Inez idzie do sztabu, gdzie dowiaduje się, że z całej grupy zakładników zgładzony zostanie jedynie Pedro. Zznał bowiem, że karabiny należały do niego. Inez wie jednak, że karabiny nie były własnością Pedra. Pedro przyznał się, aby uratować dwudziestu czterech towarzyszy. Z głupka, za którego miał go rywal, z dziwaka, za którym biegają dzieci, wyłoniła się nagle postać heroiczna — będąca przeciwstawą mściwej nienawiści Fernanda. I oto Inez staje w obronie Pedra. Denuncjuje rzeczywistego właściciela broni, chociaż nie przestaje go kochać. Racja moralna zwycięża rację krwi. Poświęcenie Pedra i zdrada Inez, dokonane, ale nie spełnione, liczą się w świecie autonomicznych wartości moralnych jak pełne, rzeczywiste czyny. Brandstaetter nie będąc relatywistą tworzy dramat oparty na bezwzględnie obowiązującym systemie norm moralnych. Dramat rodzi się z pogwałcenia istniejącego porządku, nawet w imię słusznych racji. Porządek ten, to porządek miłości i przebaczenia, panteistycznego umiłowania świata i twórczej pracy w imię wyższego ładu natury. Szczególnie wyraźnie przewija się tu ideaowa odrębność Brandstaettera, filozoficzny kościec jego twórczości. Ale racje są rozproszone — komplikują dramat i tworzą ożywiający światłocien prawdy. Częściową rację ma przecież Fernando, gdy nie chce oddać się w ręce wroga, i rację ma Pedro w motywach swego poświęcenia. Rację ma również zadenuncjowany kochanek, gdy opanowawszy wieś w pierwszym odruchu zemsty pragnie ukarać Inez. „Najgorzej jest wtedy, gdy wszyscy ludzie mają słuszną rację”. Inez jest jak antyczna bo-



Teatr Ziemi Rzeszowskiej „Ludzie z martwej winnicy” Brandstaettera. Hanna Tomczykiewicz — Inez; Julian Krzywka — Pedro. Reżyseria — Hugon Moryciński. Scenografia: Salomea Gawrońska.

haterka, spełniła tylko swój obowiązek — w warunkach trudniejszych przecież od Antygony, bo wbrew miłości, która żyła. Następuje ostatni akt dramatu: starcie uzasadnionej zemsty z wyższą racją moralną Inez, walka małej nienawiści z wielką prawdą przebaczenia. I Fernando przebacza. Mściwielec spotyka się z bohaterem, gdyż jak mówi jedna z osób „...słuszność trzeba niekiedy między ludźmi dzielić jak chleb...”. I zwycięża racja wyższa, racja Inez i racja Pedra, rodząca życie i radość. Do małej andaluzyjskiej wsi przytłoczonej ciężarem wojny zbliża się czas odbudowy, czas zaszewu, po którym przyjdzie radosny, okupiony potem — czas winobrania.

Na tym kończy się główny nurt dramatu i zarazem kończy się jego najlepsza strona. Pisarza osaczają pokusy, wśród których najgroźniejszą jest pokusa łatwości i pokusa powiedzenia możliwie największej ilości prawd. Rodzi ona uboczny wątek dramatyczny — postać Borowskiego, żołnierza, który odmawia wykonania niesprawiedliwego rozkazu — i ginie. Borowski jest Polakiem, co daje okazję do rozwinięcia motywu rozczarowanego rewolucjonisty i do szeregu uwag o Polakach i Polsce, których obecność jest tam co najmniej zbędna, osłabia bowiem intelektualną dyscyplinę dramatu, wprowadzając do akcji problematykę Borowskiego według szacownej zasady „słuch a sprawa polska”. Ale główny zarzut wobec Brandstaettera to jego wizja teatru poetyckiego, to obrazowanie i język jego dramatów.

Dramat poetycki jest celem Brandstaettera. Poetycki — to jednak nie znaczy odkrywczy, zaskakujący, świeży, ujawniający nowe prawdy i nowe związki rzeczy, ale to raczej znaczy upoetyczony, udrapowany na poetycką pozę i odziany w szatę językową o mocno obnoszonych wzorach. Poetyckość tego teatru nie ma nic wspólnego z poezją — jest tylko konwencją przyjętą przez pisarza dla wywołania silniejszej kondensacji dramatycznej. Forma jej jest sztywna i jałowa, a banał stał się jedynym owocem. Nie ma tu mowy o związkach z poetyckim teatrem Giraudoux, z jego paradoksalną przekorą, czy z poetyckim teatrem Anouilha, z jego wielką poezją małych prawd; ani z namaszczonej, ale przecież poetyckim dramatem Claudela; ani z poetyckim, dobrze służącym współczesności teatrem Zawieyskiego z cyklu jego greckich dramatów. Teatr Brandstaettera nie jest teatrem intelektualnej i poetyckiej żonglerki, jest natomiast teatrem żywiołowych namietności i ostrych spiek moralnych o jaskrawych i kontrastowych barwach. Zarówno treściowo jak i formalnie najbliższy Brandstaetterowi wydaje się poetycki teatr Lorki — lecz i tutaj podobieństwa są raczej zewnętrzne, obu pisarzy dzieli bowiem znaczne różnice w charakterze ich twórczości, w tej związkach z folklorem i w świeżości poetyckiego spojrzenia. U Lorki panuje całkowita harmonia między treścią jego dramatów a ich żywą, wrosłą z folkloru poezją, podstawowa zaś cecha jego twórczości, zaw-

równo jeśli chodzi o treść, jak i o budowę utworów, są jej najściślej- szymi związkami z kulturą narodową. Cała jego twórczość od „Marii Pine- da” do „Yermy” jest na wskroś hiszpańska. Inspiracja jest tu oczywista i bezpośrednia. Nieco inaczej wygląda sprawa u Brandstaettera. Jego łączność z kulturą narodową nie zawsze jest równie bezpośrednia, inspiracja nie zawsze równie bliska. Szereg jego dramatów rozgrywa się pod niebem Włoch, w Hiszpanii czy Holandii. Nie jest to jedynie zbieg okoliczności, lecz owoc wielu różnych inspiracji artystycznych, patronujących pisarzowi. Jedną z nich jest z pewnością teatr Lorki.

Newralgicznym punktem dramaturgii Brandstaettera jest wewnętrzne pęknięcie formalne większości jego utworów. Między ich nowoczesną strukturą a nieświeżym, banalnym językiem, między dramatyczną treścią akcji a jej przepoetyzowaną, nieomal hieratyczną formą tworzy się sprzeczność, która wydaje mi się najbardziej niebezpieczną wadą. Ściąca całej twórczości autora „Nocy narodowych”. Ludzie w jego dramatach są koturnowi i miłoścy jest koturnowa. Fałszywy patos zabija intymną prawdę uczuć i daje często efekt niezamierzony, efekt najgorszy — bo komiczny:

Inez: Między mną a tobą jest tylko noc.

Fernando: Tylko noc.

Inez: Skwarna noc płynie w moich żyłach.

Fernando: Znam tę noc.

Inez: Wydaje mi się, że jestem ziemią czekającą na burzę.

Fernando: Pamiętasz burzę, która szalała w wiosenny wieczór, gdyś po raz pierwszy do mnie przysłał?

Inez: Burza szła jak tabun dzikich koni. Cały świat był dookoła nas śmiertelny. Były wtedy tylko dwa życia. Nasze dwa samotne życia.

Fernando: Wszystkie burze są samotne. (Wskazuje ruchem głowy sąsiadnia izbę) Chodź.

Obraz świata jest nieomal heroikomiczny i sztuczny. Oto jak wygląda zniszczona winnica:

Polamane pnie i porwane pędy, jakby burza przez winnicę przeszła. Toporami cięli szczepy, które jak ludzkie trupy leżą pokodem. To straszne. I ten księżyc stojący nad martwą winnicą, i to a ebo gwiazdziste do trumiennej wieki podobne.

I dalej:

Inez: Widziałam.

Fernando: Nie nie dostali. Nic. Bydła potuleni. Z domu popiół zostawiłem. (po chwili) Biedna winnica.

Inez: Umarła.

Fernando: Umarła.

Inez: Dziwna jest umarła winnica.

Poetyckość rodzi potrzebę udziwnienia, ale nie jest to leśmianowskie udziwnienie poprzez odrębność poetyckiej wizji świata, ani poetyckie bogactwo Schulza, ale udziwnienie werbalne, zmierzające jedynie do wywołania nastroju. Cała relacja piśarska utrzymana jest w podobnym tonie. Jedynie odkrywcze zdanie, jakie znalazłem w sztuce to słowa Sans Genisa:

Zaryzykowałbym twierdzenie, że jedno i drugie jest tylko formą ucieczki. Bohaterstwo — ucieczką od siebie, chłórzostwo — ucieczką do siebie.

A więc nie potknięcie metafory, nie sztywność obrazowania, ale podstawowe nieporozumienie co do istoty poezji i zadań teatru poetyckiego. Poezja u Brandstaettera to gładko oszlifowana fraza i jaskrawa metafora — u Lorki natomiast poezja niejako naturalnie przenika cały dramat, jest jego powietrzem i jego treścią. Sztywna u Brandstaettera, zagrzużająca się w banalną przenośnię — tam olśniewa lekkością i co chwila krystalizuje się w uroczych piosenkach, wyrosłych z owocnej gleby folkloru. Patoś Lorki jest zagęszczeniem prawdy — patoś Brandstaettera jest, niestety, fałszem. Lorca jest autentycznym żywiołowym poetą. Czy jest nim Brandstaetter? „Nie wiem. Nie wiem”. Stąd różnice między narodowymi obrazami Lorki, a hiszpańskim dramatem Brandstaettera. Stąd słabość jego języka i niepowodzenia jego poetyckiego teatru.

Reżyser rzeszowskiego przedstawienia Hugon Moryciński, wyczuwając ów fałsz w sztuce Brandstaettera, nadał „Ludziom z martwej winnicy” formę dramatu re-

listycznego. Odrzucił pseudopoetycki koturn. Postąpił arcyślusownie, ale niekonsekwentnie. Nie ukrócił prze-rostu metaforyki. W rezultacie najbardziej dęte sformułowania rażą tak samo, jak razilyby w konwencji teatru poetyckiego — takiego, jaki proponuje pisarz i jaki w swej inscenizacji „Dramatu księżycowego” próbował zrealizować Holoubek. Nieco bardziej kompromisowo postawiła postać Inez znakomita w tej sztuce Hanna Tomczykiewicz. Spokojna, opanowana, ale gwałtowna w wybuchach, nadała postaci wyniosły, skupiony ton, tworząc sylwetkę z pogranicza realizmu i poetyckiego skrótu, o dużej świeżości uczuć i silnej ekspresji. Druga aktorsko udana postać pokazał w tym przedstawieniu Julian Krzywka jako Pedro. Udana w ramach przyjętej koncepcji. Zastrzegam się dlatego, że sama koncepcja nie wydaje się najbardziej słuszną. Moryciński bowiem cofnął się przed ideowymi konsekwencjami dramatu. Przed moralną dynamiką Pedra. Filozofię zastąpił psychologią. Zrobił z niego człowieka słabego, poświęcającego się dla samego poświęcenia, zamiast oddać mu całą sprawiedliwość. Pozbawił przez to sztukę jednego z jej głównych filarów ideowych, a Fernanda — głównego przeciwnika w sporze o treść i wartość życia. A szkoda. Przedstawienie bowiem warte jest uwagi. Ambitna prapremiera dobrze świadczy o scenie rzeszowskiej, chociaż może nie cały zespół stanął na wysokości zadania. Poza reżyserem, który dał sztuce normalny, realistyczny wymiar, w jakim dramatyczna zawartość „Ludzi z martwej winnicy” uzyskuje dopiero właściwą oprawę, poza Tomczykiewicz i Krzywką — interesująca chociaż niepotrzebnie przerysowana postać Verdiera pokazał Henryk Różgiewicz. Podobali mi się również dekoracje Salomei Gawrońskiej. Bardzo malarskie, o ładnych bryłach i barwach, ani przeładowane, ani zbyt kuse, były dobrym przykładem ścisłego związku scenografii z klimatem przedstawienia i założeniami reżysera.

Sztuka będzie miała powodzenie. Jest przecież najlepszą sztuką Romana Brandstaettera. Brandstaetter w ogóle jest bardzo popularny. Popularność tę tworzy napięcie jego dramatów znamionujące żywy, autentyczny teatr, i pseudopoetycki język, który się jednak powszechnie podoba. Niebezpieczne to źródło. Przypomina popularność oleodruków. Zaciera rzeczywiste wartości tej dramaturgii i anektuje ją dla upodobań i wzorów estetycznych, których wartość nie budzi wątpliwości. Utrudnia wreszcie samemu pisarzowi bestronne spojrzenie na dzieło i nie pozwala na odrzucenie tego, co, używając pokrewnego mu słownictwa, jest niby usłuszną gałąź przy zdrowym pniu sztuki.

Język Brandstaettera z wszystkimi jego niebezpieczeństwami bardziej jest przejrzysty na scenie niż w lekturze. W czasie lektury sztuczność jego metaforyki nie jest tak oczywista jak w teatrze, ale też słowa nie mają takiej potoczności jak na scenie. Jest to język sceniczny, chociaż jest to równocześnie język fałszywy. Posiada wiele zakamarków i uroków, które mogą zwiść nawet najbardziej ostrożnego krytyka. Chwilami, w najlepszych swoich partiach, wydaje się nawet piękny, posiada bowiem gęsty, odurzający aromat:

Pedro: Nie martw się Fernando. Ja ci pomogę odbudować twój dom. I pomogę ci zasadzić winnicę. Ja ci pomogę ją skopać. Nieprawdaż, Inez, pomóżemy mi?

Inez (szepem): Pomóżemy.

Pedro: Potem ja tusto nawieziemy, potem posadzimy młodziutkie szczepki, które będą miały wielkość małych dzieci. A potem szczepki będą dojrzawać, wypuszczą zieloną winną latorośl, latorośl o małych zielonych listkach. A potem słońce zacznie przygrzewać. Dnie będą gorące i noce będą gorące. I wtedy słodkie soki zaczęły krążyć w młodym szczepie. Aż pewnego dnia niebó będzie bardzo błękitne, upał będzie doskwierał ludziom, zwierzętom i ziemi. I w taki wielki, słoneczny upał wyprostujemy plecy, podniesiemy dlonie ku szczepom i drżące palce zbliżymy ku dojrziałym gronom. I wtedy ożyje martwa winnica. I rozpocznie się czas winobrania.