

Artur Pruszyński

Dwa teatry – o "Sułkowskim" Stefana Żeromskiego i "Józefie Sułkowskim" Romana Brandstaettera = Two Theaters – about "Sułkowski" by Stefan Żeromski and "Józef Sułkowski" by Roman Brandstaetter

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 11, 109-118

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Artur Pruszyński

Akademia Pomorska
Słupsk

**Dwa teatry
– o *Sulkowskim* Stefana Żeromskiego
i *Józefie Sulkowskim*
Romana Brandstaettera**

**Two Theaters – about *Sulkowski*
by Stefan Żeromski and *Józef Sulkowski*
by Roman Brandstaetter**

Słowa kluczowe: dramat, legenda, historia

Key words: drama, legend, history

Legendy historyczne i narodowe a literatura

Legendę Napoleona Bonapartego zaliczyć należy do faktów historycznych nie-
mniej namacalnych niż jego podboje. Wszak to François-René de Chateaubriand,
niechętny przecież cesarzowi, pisze w *Pamiętnikach z za grobu*: „Bonaparte nie jest
już prawdziwym Bonapartem, to postać legendarna, złożona z fantazji poety, rachub
żołnierza i opowieści ludu; to Karol Wielki i Aleksander z eposów średniowiecz-
nych. Ten baśniowy bohater pozostanie jedyną postacią rzeczywistą, inne portrety
znikną”¹.

Współtwórcami owej legendy byli też nasi rodacy walczący na obczyźnie, co
znalazło najlepszy wyraz w słowach *Mazurka Dąbrowskiego*: „Dał nam przykład
Bonaparte, jak zwyciężać mamy”.

* * *

Kto jednak w krąg legendy wkracza, nie pozostaje tym samym, co przedtem; dla-
tego postaci polskich wodzów czy oficerów służących w wojskach napoleońskich

¹ F-R. de Chateaubriand, *Pamiętniki z za grobu*, wybór, przekład i komentarz J. Guze. Warszawa
1991, s. 357.

doznają heroizacji, skoro padł na nich cień wielkiego Francuza. Sława pierwszej wielkości opromieni oczywiście księcia Józefa Poniatowskiego, innym, już nie tak głośnym bohaterem, zostanie twórca Legionów – Dąbrowski². Wsławia się też postaci mniejszego formatu, takie jak Józef Sułkowski (1773-1798) – uczestnik wojny polsko-rosyjskiej w 1792 roku, świadek upadku insurekcji kościuszkowskiej, w której chciał wziąć udział, patriota i radykał, szukając po upadku powstania możliwości dalszej walki o ojczyznę u boku Bonapartego – zostaje jednym z jego adiutantów.

Sylwetka Sułkowskiego, przygotowywanego przez stryja Augusta, ordynata rydzyskiego, do służby dyplomatycznej i jednocześnie angażującego się w działania rewolucyjne (należał do polskich jakobinów), oddziaływała na wyobraźnię pisarzy. Często przedstawiał go w swojej liryce patriotycznej (na wzór *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza) m.in. Artur Oppman. Sułkowski pojawiał się też w powieściach biograficznych, np. Karola Koźmińskiego (*Józef Sułkowski*, wyd. 1935 i *Meteor. Opowieść o Józefie Sułkowskim*, 1961), a także Mariana Brandysa (*Oficer największych nadziei*, wyd. 1964). Stał się on także bohaterem dwóch dramatów: *Sułkowskiego* napisał Stefan Żeromski (I wydanie – 1910), a *Józefa Sułkowskiego* skreśliło pióro Romana Brandstaettera (data powstania – 1952). Można przypuszczać, że zainteresowanie obu pisarzy postacią adiutanta Bonapartego motywowane było szczególnie cechą, czy też zespołem cech określających sylwetkę nonkonformisty postawionego przed wyborem między możnowładczymi tradycjami rodzinnymi a poczuciem krzywdy społecznej wyrządzanej włościanom. Sytuacja przedstawiała się tym bardziej interesująco, że bohater pochodził z nieprawego łoża. Innym czynnikiem budzącym zainteresowanie była kolejna sprzeczność – Sułkowski naturalizował się we Francji, a trwał w zamiarze wykorzystania ówczesnej sytuacji europejskiej do odzyskania niepodległości Polski, jak sugerują obaj autorzy. Wszystkim tym rozterkom tragicznego rysu dodaje służba dla wodza, który – znów, jak zdają się twierdzić obaj autorzy – zdradził ideały rewolucyjne.

Dwa dramaty – dwa spojrzenia

Podstawowa różnica między obu dramatami tkwi w rozmaitych sposobach wypełnienia wzorca dramaturgicznego. W dużej mierze będzie to dotyczyło kompozycji utworów. W *Sułkowskim* Żeromskiego można zauważyć pewien nadmiar treści

² Kijowski pisze o nim: „Klasyczną, po dziś dzień żywotną wersję [...] mitu [o «wielkiej, polskiej armii, która przybędzie z obczyzny, zwycięży wrogów»] stanowi *Mazurek Dąbrowskiego*, a sam generał Jan Henryk był pierwszym jego bohaterem – bohaterem, który do swego uroczystego wjazdu do Poznania żył w cieniu Kościuszki, a rychło znalazł się w cieniu Poniatowskiego i od-tąd bytuje już tylko w nieśmiertelnym refrenie hymnu narodowego”. (A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*. W: idem, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził T. Burek, t. II. Warszawa 1991, s. 147.) Gwoli ścisłości wspomnieć należy o literackiej próbie sprawiedliwej oceny postaci generała dokonanej przez Wacława Berenta – Dąbrowski jest najważniejszym z głównych bohaterów jego *Nurtu* z cyklu opowieści biograficznych.

charakterystyczny raczej dla powieści niżli dramatu. W okresie Młodej Polski zjawisko przenikania się, a nawet kontynuacji fabularnej w utworach należących do różnych gatunków literackich nie było niczym osobliwym³. Obecność Józefa Sułkowskiego w szeroko zakrojonych *Popiołach* i w interesującym nas dramacie może tylko świadczyć o zamiarze pogłębienia portretu bohatera. Ale realizacja tych planów spowodowała zarzut nadmiaru „ducha epickiego” padający zarówno w opiniach współczesnych, jak i potomnych⁴. Chodzi tu przede wszystkim o trudność udźwignięcia przez sztukę teatralną, przyzwyczajoną do jedności akcji, zbyt wielu wątków.

Wymieńmy je w kolejności pojawiania się w utworze:

- zaangażowanie w walkę o wolność ojczyzny,
- intrygi Antraiguesa, obliczone na wciągnięcie tytułowego bohatera w działania antynapoleońskie,
- miłość Sułkowskiego i księżniczki Gonzagi,
- rywalizacja Sułkowskiego z Bonapartem.

Wymienione wątki w tekście Żeromskiego będą się krzyżować, komplikując i tak niezbyt klarowny (starający się zamknąć w ramach pięciu aktów całe niemal życie bohatera) zamysł fabularny utworu.

A trzeba dodać, że dramat życiowy tak bogatej postaci dodatkowo skomplikował Żeromski, starając się przedstawić różnorodność zalet swego bohatera, np. w akcie ostatnim prezentuje się on jako egiptolog – badacz i poszukiwacz starożytności. Dlatego też często pisano o utworze jako o dramacie poetyckim⁵.

* * *

A jak realizuje model poetyckiego dramatu Roman Brandstaetter w swojej wersji losów Sułkowskiego? Najpierw skraca rzecz na poziomie formalnym – to nie dramat pięcioaktowy, ale „w czterech aktach z prologiem”, decyzja uzasadniona tym, że ekspozycja dotyczy okresu odległego – adolescencji Józefa (w 1788 roku ma on 15 lat). Pojawiają się też tutaj – inaczej niż w dramacie Żeromskiego (czyli w trybie „powieściowym”) – wszystkie lub prawie wszystkie (bez napoleońskiego) wątki, które znajdują rozwinięcie w dalszym przebiegu akcji.

Po pierwsze będzie to wątek sprzeciwu wobec zdradliwych knoń szlachty – tu w formie zarzutu postawionego stryjowi, księciu Augustowi („Jurgielnik carycy!”⁶), potem rozwinięty podczas spotkania z księciem Karolem de Nassau („Proponowaliście mi [...] przystąpienie do konfederacji targowickiej. [...] Byłem wtedy zmuszony

³ Np. w twórczości Władysława Orkana losy Franka Rakoczego, bohatera powieści *W Roztokach* (1903), są kontynuowane w dramacie *Franek Rakoczy* (1908).

⁴ O recepcji dramatu pisze J.Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia – szkice – polemiki*. Warszawa 1975.

⁵ Np.: „*Sułkowski* [...] romantyczny, a nawet sentymentalny. Jest to przedziwnej urody dramat z ducha Corneille’a, dramat o walce obowiązku z miłością, o nadrzędności idei nad zmysłowym czałem życia”. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa 1982, s. 414.

⁶ R. Brandstaetter, *Józef Sułkowski*. W: idem, *Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty*. Poznań 1979, s. 221.

w twarz wam plunąć⁷). Podobny charakter – niezgody na zdradę – mają wątpliwości adiutanta Bonapartego wobec postanowienia dowódcy o odstąpieniu Wenecji Austriakom. Po wtóre pojawi się wątek miłosny, czyli uczucie Zofii Dzierżanowskiej, wychowawicy księcia Augusta. Od tej miłości (jak i od wszelkich związków rodzinnych) odżegna się Sułkowski w rozmowie z de Nassauem, przynoszącym rewelacje o ślubie Zofii z księciem Antonim Sułkowskim – stryjcem wrogo usposobionym do głównego bohatera.

Zalążkiem trzeciego – chyba najważniejszego – wątku jest konflikt z księciem protektorem o chłopów-buntowników: Wilgę i Topolaka, nadstawiających ucha ku libertyńskiej agitacji młodego Józefa. Cóż sami chłopci pojawią się w akcji drugim jako zbiegowie z wojska austriackiego – i znów uzyskają jego protekcję, by wreszcie wystąpić w akcji ostatnim jako żołnierze kwestionujący rozkaz stłumienia buntu Wenecjan. Również tam Sułkowski stanie po ich stronie.

Prolog kończy brawurowa scena ataku dusznicy (czy śmierci?⁸) rydzyńskiego ordynata, który nie może przeboleć zarzutów wychowanka.

Rozmaitość perspektyw, zróżnicowanie finałów

Jak już wspomniano, finał – czyli śmierć bohatera – dramatu Żeromskiego rozgrywa się w scenerii egzotycznej, a sam bohater zostaje przedstawiony jako archeolog; zabieg ten pozwala wprowadzić do dramatu epizod filozoficznej zadumy.

Sułkowski nie tylko odnajduje posąg Izydy, nie tylko zdobywa wiedzę o przeszłości, odwołując się do tradycji („Mieliśmy prawo zawładnąć legendami Egiptu!”⁹), ale sięga po władzę boską, czyli wykorzystuje starożytną mitologię w duchu romantycznego prometeizmu:

Kres bohatera jest poczęciem żywota boga [...]. Gdybym dziś przyszedł na sąd Ozirisa, przyszedłbym śmiało. [...] Ale potem kazałbym bóstwu powstać, usunąć się, zstąpić ze schodów i sam zająłbym jego tron¹⁰.

Tu można mówić o właściwym zakończeniu dramatu. Żeromski, ukazując dobitkowo śmierć Sułkowskiego, stawia bardzo wyraźnie kropkę nad i. Takie rozwiązanie stanowi domknięcie wątku rywalizacyjnego, ale przecież nastąpiło ono już wcześniej, w przepowiedni-ostrzeżeniu Venture’a:

[Bonaparte] rzucił na ciebie przekłete spojrzenie. [...] Wykonał ręką wschodni, sekretny gest. [...] Ten gest wschodni jednoczy się z zaklęciem: „Idź i zgiń!”...¹¹.

⁷ Ibidem, s. 250.

⁸ Notabene tu mija się autor z prawdą historyczną – wszak August Sułkowski umarł dwa lata wcześniej, w 1866 roku. Tak swobodne potraktowanie materii faktograficznej świadczyć może o zamierzeniach legendotwórczych Brandstaettera.

⁹ S. Żeromski, *Sułkowski*. W: idem, *Sułkowski. Turoń*, oprac. tekstu S. Pigoń. Warszawa 1966, s. 186.

¹⁰ Ibidem, s. 188.

¹¹ Ibidem, s. 193-194.

Głosy krytyków zwrócić uwagę na siłę tego zakończenia, choć będą mu przypisywać rozmaite znaczenia. Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej* ubolewa nad symbolizacją wątku rywalizacyjnego, uznając nieobecność Bonaparte'go za uchybienie wobec wymogów dramaturgii¹². Stefan Treugutt – przeciwnie – dowodzi mistrzowskiego efektu dramatycznego. Ukazanie się Bonaparte'go dopiero w finale świadczy – według badacza – o żywiołowym wyczuciu dramaturgii¹³. Jan Zygmunt Jakubowski zaś, uznając zasadność zarzutów współczesnych recenzentów¹⁴, podkreśla symboliczną moc finałowej sceny, w której Zawilec (reprezentant ludu) niesie skrwawiony strzyp munduru Sułkowskiego jako dowód wierności i – dopowiedzmy – wypełnienia przysięgi złożonej przez bohatera w I akcie: „Śmierć za swobodne życie stokroć jest lepsza niż podle życie w niewoli”¹⁵.

* * *

W sztuce Brandstaettera także najwięcej wątpliwości może budzić¹⁶ scena ostatnia, kończąca *happy endem* zagrożenie życia Wilgi i Topolaka. Mają oni nazajutrz stanąć przed sądem wojennym za odmowę wykonania rozkazu generała Capignaca, a zostają uwolnieni – oto kapitan Marigan umieszcza ich w lochu, z którego mogą wyjść tylnymi drzwiami. Przyjaciel autora, pierwszy czytelnik dramatu, reżyser Janusz Warnecki pisze w liście:

¹² „*Sulkowski*, tragedia postaci ukochanej przez bogów, dlatego młodo zmarłej. Ulubieniec to Żeromskiego, geniusz serca i geniusz rozumu, człowiek ludu, zarazem Polski – i na miarę ludzkości całej. Danton rewolucji i Napoleon czynu, któremu nie było danym osiągnąć swej pełni. Poznajemy go w kilku scenach silnych, z przepychem środowisk malowanych. [...] Niestety, nie poznajemy go w walce z niewidomym bodaj Napoleonem, jako przeciwnym duchowi polskiemu bieżunem. Stąd tragedia symboliczna pozbawiona dramatycznej swej osi”. (W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*. Kraków 1985, t. II, s. 87.)

¹³ „Prawda, daleko tu [w *Grzechu*] jeszcze do takiego mistrzostwa efektu dramatycznego, jakim jest w *Sulkowskim* ukazanie się generała Bonaparte dopiero w samym finale – i to ukazanie się milczące (o nim mówi się w całej sztuce, jest on fascynacją i osobliwym przeciwnikiem bohatera tytułowego). Zważmy jednak, że żywiołowe wyczucie dramaturgii, ciąg na dramaturgię obserwujemy tak samo na wielkim przykładzie (Bonaparte w *Sulkowskim*), jak i na bardzo drobnym (zaskakiwanie sytuacyjne w *Grzechu*). Taka sama [...] modalność myślenia autora o świecie. Chociaż manifestowana rozmaitymi środkami i na różnym poziomie ideowego funkcjonowania. Osoba Bonaparte'go (może lepiej należy powiedzieć: zjawisko), jako punkt odniesienia myśli o sile narodowej i czynnie wyzwalaającym, narasta za kulisami akcji tragedii o Sułkowskim z prostego przykładu (pamiętamy: „dał nam przykład Bonaparte”), rośnie do wymiarów dramatycznego i wieloznacznego antagonizmu. Ładunek eksploduje w milczącym finale”. (S. Treugutt, *Żeromski – pisarz dramatyczny*. W: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, red. Z. Goliński. Warszawa 1977, s. 78.)

¹⁴ M.in. Tadeusza Żeleńskiego, który pisał: „Nie ma sztuki, która by w ramach swoich zdołała objąć tę moc epicznego materiału [...], mgławicę idei, uczuć i faktów”. (Pierwodruk w „*Kurierze Porannym*” 1923, nr 316, cyt. za: J.Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim...*, s. 207.)

¹⁵ S. Żeromski, *Sulkowski...*, s. 28.

¹⁶ Taką wątpliwość wyraził już pierwszy czytelnik dramatu, reżyser Janusz Warnecki.

[chłopi] powinni zginąć, powinni być rozstrzelani, zmieceni rozkazem Capignaca, przedstawiciela ówczesnej soldateski, co podkreśliłoby bardziej tragedię całego narodu i klasy włościańskiej. Można by jeszcze mocniej zaznaczyć nawrócenie się Ganzona Marigana i zrozumienie idei reprezentowanych przez Sułkowskiego. [...] Brakuje [...] bardzo mocnej i dramatycznej sceny pomiędzy Capignakiem i Sułkowskim, w której pierwszy zajmuje stanowisko nieprzejednane. [...] Widz wie, że oni zginą, sympatia jest po stronie uciemżonych i skazanych. Sułkowski mimo to nie wątpi o sprawie i wierzyć będzie w zwycięstwo. Wówczas słowa końcowe: „Lecz równie będzie dobrze, gdy owa wolność z naszej śmierci powstanie, z kości próchniejących, z mogił samotnych, a może nawet nieznanych”¹⁷ – nabiorą większej mocy i znaczenia¹⁸.

Warnecki proponuje też zastąpić generała Capignaca samym Napoleonem Bonapartem, aby podkreślić bezkompromisową postawę głównego bohatera stanowiącą rys tragiczny.

Pod wpływem tych i innych sugestii Brandstaetter decyduje się na zmianę zakończenia, ale według swojego pomysłu: Marigan wypuszcza chłopów na wolność, Capignac rani go śmiertelnie, a on umiera na rękach Sułkowskiego, który mówi o zwycięstwie nieśmiertelnej idei. Chyba dobrze się stało, że w wersji ostatecznej autor zrezygnował i z tego pomysłu. Jeżeli bowiem poprzedni nazwać można *happy endem*, to ten należałoby określać chyba w kategoriach cudu.

Przyjrzyjmy się zatem ostatniej redakcji epilogu, gdyż właśnie w niej tragiczność postawy Sułkowskiego przez Marigana zostaje dostrzeżona i wyeksplikowana, który przeciwstawia się dowódcy pod wpływem tejże postawy – niezrozumiałej, a jednocześnie podziwianej:

MARIGAN Powiedźcie mi... Wyście o Bonapartem zwątpili?

SUŁKOWSKI Tak.

MARIGAN Więc dlaczego za nim idziecie? (*Sułkowski milczy*) Powiedźcie, dlaczego za nim idziecie?! (*Sułkowski milczy. Marigan chwytą go za rękę*) Powiedźcie! Dlaczego za nim idziecie?! (*Sułkowski milczy*) Kapitanie! Na litość Boga, powiedźcie!¹⁹.

To niewątpliwie najbardziej ekspresywny moment dramatu. Adiutant Bonapartego widzi przecież wyraźnie zmianę planów swego dowódcy. Dodatkowo uświadamia mu ją Capignac, mówiąc o rekwizycjach:

Naczelny wódz wielce dba o kieszeń Francji i Dyrektoriatu. Niech się nażrą. Dyrektoriat ma wielki apetyt. Francja ma wielki kałdun. Jest w co pchać. Więc pcha. Gdy się nażrą, to się uspokoją. Wiadomo, że syci są leniwi. Ciężko im się myśli. Jeszcze ciężiej działa. Naczelny wódz wie, co robi. Najłatwiej obezwładnić sytych. To aksjoma zapiszcie sobie w waszym pamiętniku. (*Sułkowski milczy*)²⁰.

¹⁷ Ta pierwsza redakcja zakończenia – niejako hołd złożony Żeromskiemu poprzez naśladowanie jego stylu – została później zmieniona.

¹⁸ R. Brandstaetter i J. Warnecki, *Listy 1947-1969*, wybór, opracowanie i wstęp M. Kuraś. Warszawa 1999, s. 112.

¹⁹ Idem, *Józef Sułkowski...*, s. 286.

²⁰ Tamże, s. 277.

Podobnie milczał w pierwszym akcie, rozgrywającym się pod San Giorgio, zaraz po przeprowadzeniu brawurowego ataku na austriacką baterię:

BONAPARTE (*podniósł się z ławy, podszedł do Sułkowskiego i patrząc mu prosto w oczy*) Dziękuję wam. (*uścisnął jego dłoń. Sułkowski milczy*) Otrzymacie szarfę mojego pierwszego adiutanta. (*Sułkowski milczy*)²¹.

To właśnie milczenie usposobi doń nieprzychylnie Capignaca, a obudzi podziw Marigana, który wprowadzie na rozkaz tego pierwszego zamknięte zbuntowanych fizylierów – Wilgę i Topolaka – w lochu, ale wybierze taki, z którego można łatwo uciec. Dla Marigana zresztą to milczenie pozostanie na zawsze zagadką, ponieważ to już koniec sztuki – następująca po nim wypowiedź Sułkowskiego jest powtórzeniem poetyckiego obrazu z rozmowy Sułkowskiego i Zofii Dzierżanowskiej:

Wstają mgły znad laguny... Gęste mgły... Z początku są bezkształtne, mleczne, niczego nie wyrażają i niczego nie przypominają, i są nieprzeniknioną ścianą, która nas od świata oddziela. Nagle zaczynają się kłębić, układać w rozmaite kształty, aż w końcu zamieniają się w pędzące rumaki. [...] Spójrzcie, Marigan, jak te rumaki pędzą, pędzą naprzód, wspaniałe, szalone, niepowstrzymane w biegu, rumaki wywołane z mgły i oparów... moje ukochane rumaki... *Zegar wybija godzinę, Sułkowski i Marigan patrzą przed siebie, zaszuchani w monotonne bicie zegara*²².

Symbolikę tego obrazu można interpretować rozmaicie: jako alegorię wolności, niedościgłą ideę, dowód na marzycielską naturę bohatera itd., w każdym razie Brandstaetter wyzyskał tu romantyczny wzorzec niedopowiedzenia.

Inną konsekwencją takiego zamknięcia akcji jest możliwość obarczenia prawie całą winą za zło towarzyszące polityce ustępstw wobec Austrii (odstąpienie Wenecji) cynicznego generała Capignaca. Pozwala to – z jednej strony – uprawdopodobnić „nawrócenie” Marigana, z drugiej zaś – przedstawić pogardzanych przez Capignaca Polaków jako prawdziwych bojowników o wolność. Nie bez znaczenia jest też uprawdopodobnienie wcześniejszej deklaracji Bonapartego, który na pytanie Józefiny o czystość jego własnych intencji, odpowiada twierdząco²³.

Sułkowski – sobowtór Bonapartego?

Trzecia różnica między omawianymi dramatami, która może zainteresować współczesnego czytelnika, wynika poniekąd z chronologii. Nie chodzi tu jedynie o różnice w dostępie do źródeł, ponieważ Żeromski, choć nie dysponował np. pracą Szymona Askenazego *Napoleon a Polska* (1914), dokonał skrupulatnej kwerendy przed przystąpieniem do pisania²⁴. Po prostu – bez pierwszego *Sułkowskiego* ten

²¹ Tamże, s. 234.

²² Tamże, s. 286-287. Zegar ów notabene przypomina kurantowy zegar, który słychać w zakończeniu prologu.

²³ Por. ibidem, s. 270.

²⁴ Por. A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*. Warszawa 1987, s. 110-111.

drugi musiałby przybrać inną postać, jeśliby w ogóle powstał. Prawdopodobnie tekst Żeromskiego wpłynął na decyzję Brandstaettera, by skonfrontować generała Bonapartego z kapitanem Sułkowskim jako tym, który nie zatracił idei rewolucji – rzeczniczki wolności. Stają się więc ci dwaj antagonistami, ale można też dostrzec w dramacie Brandstaettera rozwinięcie tego pomysłu w konstrukcję sobowtórów. Uprawomocnia ją zbliżony wiek bohaterów, odwaga oraz służenie podobnej sprawie. Jednak gdy Bonaparte się jej sprzeniewierzy, autor nie omieszka wskazać znaczących różnic. Widać to doskonale w scenie z Józefiną, gdy zwraca ona uwagę męża na fizyczne podobieństwo Sułkowskiego do Brutusa, którego popiersie znajduje się w pokoju generała. Ta scena zostaje przygotowana wcześniej, gdy popiersie-rekwizyt pełni funkcję zwierciadła: Bonaparte przemawia do posągu odwrócony plecami do swojego adiutanta. Następuje to w momencie wyznania-rozkazu o oddaniu Wenecji. Dowódca jak gdyby nie śmie spojrzeć w oczy kapitanowi, a tym samym wyklucza się spośród republikanów, jakimi są obaj Brutusowie.

Tu należałoby skonfrontować dramat Brandstaettera z dziełem Żeromskiego, w którym właśnie Sułkowski bez ogródek deklaruje się dwukrotnie jako potencjalny Brutus. Następuje to podczas rozmowy z Venturem (akt III) oraz w rozprawie z wrogami Bonapartego i Republiki Weneckiej – księciem d'Este i hrabią Antraiguesem:

Pójdę z nim wszędzie, krok w krok. Wesprę, lecz i zmierzę każdy jego czyn, [...] gdyby zamarzył o tym, co prorokujesz²⁵, to wiedz [...], że nie kto inny, tylko ja wydrę mu z rąk *sceptrum*²⁶.

Obietnica ta brzmi daleko groźniej niż dyskusja, choć burzliwa, w scenie konfrontacji generała i adiutanta u Brandstaettera.

Dramat Żeromskiego jest też zazwyczaj odczytywany jako konfrontacja rywalizującego z Bonapartem Sułkowskiego – prawo moralne reprezentuje czy też zachowuje ten drugi²⁷. Brandstaetter, aczkolwiek nie omieszka poruszyć tej kwestii, wskazuje jednak inny jej aspekt – spojrzenie od strony Bonapartego. Ujawnia się on w rozmowie Józefiny z generałem, który tłumaczy swoją decyzję wysłania Sułkowskiego do Wenecji i charakteryzuje adiutanta jako człowieka o czystych intencjach w porównaniu z innymi oficerami. Można chyba zaryzykować tezę, że utwór Brandstaettera jest komplementarny wobec wzoru Żeromskiego.

Recepcja: założenia i fakty

Stefan Żeromski nie doczekał się sukcesu, na jaki liczył. Po pierwsze zobaczył swój dramat na scenie dopiero 8 listopada 1917 roku w Teatrze Polskim (reżyseria

²⁵ Antraigues sugeruje, że Bonaparte podzieli się Polską z jej wrogami.

²⁶ S. Żeromski, *Sułkowski...*, s. 170-171.

²⁷ To domena legendy skwapliwie powtarzanej w wydawnictwach encyklopedycznych, np. w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska* Sułkowskiemu przypisano motywację ideową, zaś Bonapartemu – osobistą (por. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. H. Geber i in. Warszawa 1985, t. II, s. 411-412).

Ludwik Solski), w innych już uwarunkowaniach polityczno-historycznych (wersja drukowana z 1910 roku nie mogła się ukazać w zaborze rosyjskim, wydano ją w Krakowie).

Po wtóre nadzieje, jakie żywił autor, określając swój utwór jako „fundamentalną pracę”, „przedsięwzięcie europejskie”, raczej się nie potwierdziły. Prapremiera zawocowała głosami krytycznymi, m.in. Jana Lorentowicza („najpiękniejsze dialogi i dyskusje nie mogły wytrzymać próby scenicznej”) i Władysława Zawistowskiego („*Sulkowski* [...] jest dziełem wielkiego poety – nie dramaturga”). Podobnie zareagowali recenzenci po spektaklu w wolnej Polsce (Teatr Rozmaitości 1923 rok)²⁸.

Na prapremierę swojego dzieła w Teatrze Polskim liczył też Roman Brandstaetter²⁹. Niestety ani tam, ani w Krakowie, ani w Dreźnie *Znaków wolności* (pierwotny tytuł) nie wystawiono. Pierwsza prezentacja dramatu pod zmienionym tytułem *Bonaparte i Sulkowski* (reż. L. Luszczewski i K. Łaszewski) odbyła się w Łodzi, w Teatrze im. S. Jaracza 12 lipca 1953 roku. Przedstawienie spodobało się autorowi, który pisał do Warneckiego: „Całość wypadła znakomicie i jestem naprawdę zadowolony z owej prapremiery”. W tym samym roku odbyła się premiera we wrocławskim Teatrze Polskim (23 grudnia 1953 roku, reż. W. Horzyca, pod tytułem pierwotnym). Można więc mówić o umiarkowanym sukcesie. Jego miary dopełnia inscenizacja Teatru Telewizji (również *Znaki wolności*) – 28 kwietnia 1969 roku w reżyserii Marka Okopińskiego.

Tematyka wojen napoleońskich i udziału w nich Polaków nie zestarzała się, stając się jednym ze stałych zagadnień poruszających narodową wyobraźnię. Należą wszak do okresu narodowych zrywów powstańczych. Jednakże pozycja księcia Poniatowskiego jako głównego ich bohatera wydaje się niezagrożona. Postaci takie jak Sułkowski czy Kozieltulski pozostaną na zawsze bohaterami drugiego planu, których czyny przypomni niekiedy literatura.

Bibliografia

- Brandstaetter R., *Józef Sułkowski*. W: idem, *Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty*. Poznań 1979
- Brandstaetter R. i Warnecki J., *Listy 1947-1969*, wybór, oprac. i wstęp M. Kuraś. Warszawa 1999

²⁸ Przytaczana już opinia Żeleńskiego (wszystkie te wiadomości podają za: J.Z. Jakubowski, *Dramat – dyskusja ideowa (o Sułkowskim)*. W: idem, *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia – szkice – polemiki*. Warszawa 1975).

²⁹ „Byłbym straszliwie rad, gdyby się udało tak całą sprawą pokierować, byś Ty mógł *Znaki wolności* reżyserować. Ale nie chcę żadnej Marszałkowskiej i żadnego Kameralnego. Albo Teatr Polski – albo nic. [...] Jeżeli nie, to pójdę z całym kramem do Krakowa” – pisał autor do Janusza Warneckiego. R. Brandstaetter i J. Warnecki, *Listy...*, s. 117 [list z 16 lipca 1952 roku]. A w pół roku później: „Gdyby zatem Bronek [Dąbrowski, dyrektor Teatru Polskiego] zdecydował się wystawić prapremierę «Sułkowskiego» na jesień, sprawa wzięłaby idealny obrót. Jeśli nie, to niech prapremiera polskiej sztuki, o polskim bohaterze narodowym, odbędzie się w niemieckim teatrze w Dreźnie, a ja będę siedział z założonymi rękami i czekał cierpliwie, aż nam czynnik oficjalne [Włodzimierz Sokorski] zdecydują prapremierę w Teatrze Polskim”. Ibidem, s. 131. [list z 13 stycznia 1953 roku].

- De Chateaubriand F-R., *Pamiętniki zza grobu*, wybór, przekład i komentarz J. Guze. Warszawa 1991
- Eustachiewicz L., *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa 1982
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864-1918*. Kraków 1985
- Hutnikiewicz A., *Stefan Żeromski*. Warszawa 1987
- Jakubowski J.Z., *Dramat – dyskusja ideowa (o Sulkowskim)*. W: idem, *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia – szkice – polemiki*. Warszawa 1975
- Kijowski A., *O dobrym naczelniku i niezłomnym Rycerzu*. W: idem, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził T. Burek, t. II. Warszawa 1991
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. H. Geber i in. Warszawa 1985
- Treugutt S., *Żeromski – pisarz dramatyczny*. W: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, red. Z. Goliński. Warszawa 1977
- Żeleński (Boy) T., *Flirt z Melpomeną, wieczór trzeci i czwarty*. W: idem, *Pisma*, t. XX, Warszawa 1963
- Żeromski S., *Sulkowski*. W: idem, *Sulkowski. Turoń*, opracowanie tekstu S. Pigoń. Warszawa 1966

Summary

The paper makes comparison between two dramas: *Sulkowski* by Stefan Żeromski and *Józef Sulkowski* by Roman Brandstaetter from a few points of view. In the aspect of the history of literature, the work by Żeromski was treated by Brandstaetter as a prototype. From the dramaturgic point of view, the construction of Brandstaetter's play is more consistent. In the aspect of history, both dramas can be discussed as the examples of the specific ability to create legends possessed by literature. In the conclusion the expectations and intentions of both authors are compared with the stage realization of their dramas.

Biogram

Artur Pruszyński – adiunkt w Akademii Pomorskiej w Słupsku. Prowadzi badania nad literaturą przełomu XIX i XX wieku i nowszą, oraz psychoanalitycznymi aspektami oddziaływania dzieła literackiego. Otrzymał wyróżnienie w konkursie o nagrodę „Archiwum Emigracji” w Toruniu za pracę doktorską *Gry intersemiotyczne Stefana Themersona* w 2001 roku (opublikowana jako *Dobre maniery Stefana Themersona*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.) Jego działalność pedagogiczna zaowocowała m.in. wydaniem podręcznika: A. Pruszyński, M. Składanek, *Język polski 4. Zeszyt ćwiczeń dla ucznia szkoły podstawowej*, wyd. Operon, Gdynia 2008.

pruszynski@poczta.onet.pl