

# SAGA DRAMATYCZNA O REMBRANDCIE

Biorąc za temat całe życie człowieka, trudno napisać o nim dramat, chociażby ten człowiek był najprostszą istotą, a żywot jego dał się przedstawić w jednej formule myślowej. Biorąc za temat cały żywot wielkiego artysty napisać tym trudniej. Dlatego Roman Brandstaetter w „Powrocie syna marnotrawnego” nie dał dramatu o Rembrandcie, ale utwór, pod którym można by przepisać podtytuł z „Wielkiego Fryderyka” Nowaczyńskiego — powieść dramatyczną. Szukając dla „Powrotu syna marnotrawnego” analogii w dotychczasowej dramaturgii polskiej, znajdujemy ją w twórczości Adolfa Nowaczyńskiego. Analogii, powtarzam, formalnej, ponieważ od liryzmu, mistyki i chrześcijaństwa Brandstaettera daleko do ironii, złośliwości i obrazoburstwa słowotwórczego Nowaczyńskiego.

Mimo to podtytułu powieść dramatyczną nie przepisuję. Bo Nowaczyńskiego powieść dramatyczną o Fryderyku Wielkim trwać będzie wszystkie dwie doby, a rozmiar powieści nadaje jej tylko rozpęd pióra i słowa. U Brandstaettera rozmiar nadaje rozpęd tematu. Kilkadziesiąt lat życia Rembrandta skoncetrował autor w apostolską liczbę scen — dwunastu. W tej opowiedzianej środkami dramatycznymi sadze czy powieści — rzece czas płynie wciąż. Dziesięciolecia oddzielają poszczególne tomy sagi, żywot Rembrandta otwiera się tylko na głównych swych kartach, chociaż w obrębie tych kart przeważnie w sposób dramatyczny, podporządkowany scenie i jej wymogom, Brandstaetter rzemiosło dramaturga zna bowiem dobrze i nie skłonność do burzenia wyrazu dramatycznego, do zastępowania go poetyzowaniem, ze sceny ten wyraz ograniczył, lecz — wymógł tematu.

W roku 1631 Rembrandt opuścił rodzinny młyn w Leydzie i udaje się do Amsterdamu; początek sagi. W roku 1669 powraca w marzeniu do ojcowskiego młyna; rok jego zgonu; koniec sagi. Te cztery dziesiątki lat dostarczą Brandstaetterowi osnowy, w którą wplata on kilka interpretacji i kilka formuł dotyczących osobistego i społecznego losu wielkiego malarza. Bo Rembrandt w ujęciu Brandstaettera nigdzie nie jest postacią jednakową i konsekwentnie rozumianą. Gdziekolwiek go spotkamy, pod paną ma jedno szcze-

Ten pełen rozmachu plebejusz własnym talentem zdobywając bogactwo i Sasię, przechodzi zarazem do innej i kuszącej go swoją ogładą klasy społecznej. Saskia imponuje mu podobnie jak Desdemona Otellovi i podobnie jak Maur przez młodą Wenecjanę wspaniałego rodu, tak Rembrandt przez zmieszana z poczuciem obecności miłość dla Saskii szuka dla siebie potwierdzenia w nowej dlań sferze społecznej. To przejście genialnego barbarzyńcy w świat bogatego mieszczaństwa, natychmiastowe opanowanie przez niego prawideł gry nowego środowiska, opanowanie, po którym rychło przychodzi zemsta na tym doraźnie wybranym otoczeniu, zemsta przez własną sztukę, zrywającą z tym, co ówemu otoczeniu się dotąd podobało — cały ten przebieg wydarzeń jest na pewno najciekawszy i najwięcej na przyszłość budzący nadziei w sadze Brandstaettera. Niestety, jest to zarazem zespół wydarzeń najskromniej poparty przez autora a probatycznym komentarzem, najbardziej zdany na własną wymowę.

Los Rembrandta rozgrywa się pomiędzy wekslem a biblią. Weksel, skrypt, dłużny pojawia się w równie centralnych miejscach wydarzeń, co księga biblii z przypowieścią o synu marnotrawnym. Brandstaettera znacznie więcej obchodzi biblią. Sugeruje on, że przemieniające Rembrandta cierpienie, że zemsta i bunt brzęciwo zdobytemu wraz z Sasią otoczeniu są jakimś bezpośrednim wpływem jego osobowości, symptomem szukania samego siebie za wszelką cenę, tymczasem widz co innego dostępuje. To mianowicie, że cierpienie nigdy by się nie dopełniło, bunt nigdy by się nie stał buntem dotkliwym dla samego artysty, gdyby się rozgrywał w próżni jego intencji. Procent, który według lichwiarza Pan Bóg przykazał i którego lichwiarz nie oznacza, póki domostwo Rembrandta jest pełne bogactw, staje się procentem skrupulatnie wiadomym, kiedy dłużnika trzeba ściągać po oberżach. I miała rację ta pani za moimi plecami, która widząc, że w jednej z odsłon ubył z kredensu zastawy a ze ścian fartczy i broni, szepnęła sąsiadce: „Już ich wysprzedają. Bedzie nieszczęście”.

Ta bez komentarza autóra, sama z siebie aktualizująca się interpretacja protestanckiego środowiska siedemnastowiecznego, jego moralności, w której powodzenie pieniężne jest znakiem łaski Bo-

cji na jakimkolwiek stopniu, dalsze wrastanie w rzeczywistość społeczną ulega zahamowaniu i trudnościom. Nieudanie się rozwiązania tego stosunku oznacza zawsze pewnego rodzaju klęskę, jakkolwiek z tej klęski mogą wyrastać wysokiej wartości utwory liryczne, przejawiające się w postaci dzieł sztuki, filozofii lub mistyki religijnej. (Z. Mysiakowski „Personalizm a wychowanie”, „Kuznica”, 1947, nr. 46).

Rembrandt buńczucznie się przeciwko sferze Saskii, z pozoru mnoży płaszczyzny starcia ze współczesnymi, ale równocześnie coraz mocniej wstępuje w samego siebie, w swoją odrębność. Dlatego to wówczas w sadze o nim wynika sprawa powrotów. Tych powrotów jest kilka. Powrót syna marnotrawnego, to najpierw powrót do utraconej ziemi dzieciństwa do ścieżek deptanych bosymi stopami dziecka, ścieżek, które iluzji do artystom wyznaczały później całą mapę świata. Przypomnijmy chociażby Zeromskiego, jego uporczywe, do końca życia aktualne nawroty wzruszeniowe na te ścieżki, jego apostrofy z „Puszczy jodłowej”. Siła takich marzeń jest bowiem ściśle związana z problemem wyferzenia i Jasia z „Ludzi bezdomnych” dlatego z taką mocą wzruszenia odtwarza utracone gniazdo rodzinne, ponieważ to gniazdo w rzeczywistości minęło bezpowrotnie. „Domy mijają jak ludzie” — mówi Rembrandt o tym samym bolesnym marzeniu.

Ale powrót Rembrandta do młyna z Leydy to kilka szcudeł naraz. Ten powrót jest zarazem powrotem do samego siebie prawdziwego, nieśkażonego jeszcze kontaktem ze światem, jest odnalezieniem prawdziwej osobowości swojej w tym okresie, kiedy te kontakty jeszcze jej nie plamiły. Młody Dou, uczeń Rembrandta, zapowiada mistrzowi, że odnajdzie on kiedyś siebie, kiedy zmaże wszystkie hałoty zewnętrzne. Złudzenie, jeszcze większe złudzenie aniżeli powrót do utraconego domu. Typowe złudzenie introwertyka, człowieka nakierowanego wyłącznie ku własnemu wnętrzu i przekonanego, że im bardziej nad sobą się zamknie, tym więcej uchroni swoją czystość. Tymczasem Brandstaetter na to złudzenie całkowicie się godzi i błędnie odkrywa w nim prawdę. „W każdym człowieku jest tłum, który się przeciw niemu buntuje” — mądrze powiada młody Dou, nie Brandstaetter. W sprawie powro-

tu wiele do powiedzenia. To zadanie powiodło się Warneckiemu rozwiązać w sposób prawie bezbłędny, ba, udało się pomnożyć widowisko o sceny nieprzeczwane w czytaniu. Na myśl mam przesunięcie sporu kompanii kapitańca Cocqa z artystą, wizję rozgrywającą się w oberży, wizję świetną zharmonizowaną pod względem głosowym i malarzkim.

Jedność nadało też inscenizacji stopienie malarzkiej strony widowiska z wyraźnie oznaczonym w tekście przebiegiem sagi: od gromady do samotności. Na scenie — od kolorów do światła jedynie. Tutaj zaczyna się rola dekoratora i projektodawcy kostiumów, Karola Frycza. Rozłamuje on dekorację na dwie wyraźne partie: najpierw, póki Rembrandt nie zaczyna się cofać w samego siebie, dekoracje posiadają charakter imitacyjny wobec stylu epoki. Kostiumy i tosy wopec dzieł Rembrandta. Dopiero w oberży i izdebce malarza dekoracja staje się samodzielną. Za Rembrandta mówi tylko stłumione światło, coraz wymowniej w ostatnich odsłonach, aż po błyski kagańca, pełgające po twarzy artysty, przegazane światło. Za epokę nie mówi na szczęście nikt. Dlatego na szczęście, ponieważ wydaje mi się, że jedynie partie, gdzie widowisko krakowskie popadło w nadmiar, że tak powiem uczenie, „adekwatny” do tekstu, stanowią sceny zbiorowe, w kostiumach zbyt na mój smak imitacyjnych, w dekoracjach zbyt werystycznych.

Jedność nadało również nie mniej trafne, tym razem bez najmniejszego zastrzeżenia, utrzymujące ogromnego zespołu grających w mierze podporządkowanej przebiegowi sprawy głównej — sprawy Rembrandta. Warnecki z godnym uznania taktem ani razu nie pozwala scenom gromadnym „wygrać się” samym dla siebie. Albo przesuwa w wizję, jak spór z kompanią Cocqa, albo daje ledwo zaznaczoną sugestię pochodzą, jak w scenie na cmentarzu, a tylko wówczas punktuje dokładnie, kiedy to dla sprawy głównej jest konieczne: w rozmowie z rodzeństwem Saskii, w sporze z Sixem w oberży. Hierarchię sceniczną ustala bowiem dla Warneckiego tekst i dlatego nie ma w jego inscenizacji, mimo jej bogactwa, teatru rozpasanego, teatru dla samego siebie. Chociaż spod muzyki w międzyaktach zgrzyta scena obrotowa i tłuka się bloki, widowisko mądre słuszy tekstowi.

„Prawo” — z kącią czeka — szcudło kilka na zmianę.

Tutaj to, w tym równoczesnym istnieniu kilku formuł tkwi bogactwo — bardzo niepokojące i niełatwe do prostego przedstawienia — bogactwo „Powrotu syna marnotrawnego”. Niepokojące, ponieważ trudno przewidzieć, które ze szcudła Brandstaetter obieże w dalszej twórczości. Niełatwe do przedstawienia, skoro będąc niejednokrotnym czytelnikiem „Powrotu” — do druku, w korekcie „Twórczości” — i niejednokrotnym też widzem, mimo to nieraz się gubię w tym utworze.

Spróbujmy chronologicznie. Młody Rembrandt porzuca dom rodzicielski, ponieważ dla wstępującego w życie młodego artysty za mało w nim podnieć, zbyt mało blasków, jasności, świetlnej duszy przedmiotów, tej duszy, jaką oblicuje sobie znaleźć w Amsterdamie. Górnie w nim prawo artysty, ściślej — egoizm wyobraźni, która tyle dla siebie zabiera z rzeczywistości, ile ją syci. Reszta, chociażby etycznie i społecznie ważna, nie liczy się zgola. Oto interpretacja pierwsza, szcudło najwcześniejsze nabyte. Wsparty o nie, syn młynarski z Leydy wyrusza na podbój świata. Interpretacja dawno znana, przynależna do gatunku antynomii na temat życia wewnętrznego artysty, dostępnej już romantykowi, nowy wariant formuły Krasińskiego: „Przez ciebie przepływa strumień piękności, lecz ty nie jesteś pięknością”.

Prawo wyobraźni do egoizmu cęszy jeszcze Rembrandta w latach powodzenia i bogactwa u boku Saskii. Z kryształem w dłoni zwrócony do lustra, powstając od słynnego portretu z Saskią przy zastawionym stole, głosi wówczas jego chwałę. To prawo pod koniec sagi obróci się przeciwko niemu w wykrzykniku syna artysty Tytusa: „Dlaczego matkę moją zamęczyłeś? Dlaczego nie oddałeś mnie Sixowi? Dlaczego majątek roztrwoniliśmy? Dla czyjego dobra? W imię czego? Dla tych kilku nowych kolorów i kilku nowych smug światła w twoich obrazach? Dla tych wątych promyków światła...“ Prawo to przecież jest zbyt wąskie, zbyt jednostronne, ażeby starczyło do wyjaśnienia takiej jak Rembrandt osobowości artystycznej.

Dlatego już wówczas, kiedy wspólnie ubranie malarz głosi uwielbienie swiste uwielbionego w kryształ, autor zmienia szcudło.

Wreszcie, najpełniejszego wyrazu dosięga w scenie na cmentarzu. Za rozrzucone opłacony grób swojej pierwszej żony Rembrandt z lichwą i strąta otrzymuje miejsce na grób dla Hendrickie Stoffels. Towar używany jest zawsze tańszy, a kto z konieczności musi się go wyżywiać, „zyskuje” jak Rembrandt. Za dwieście guldenów dwadzieścia. I chociaż nadzorca cmentarza, Hamilkar, w równanie weksel-biblia w miejsce weksla wstawia łopate grabarską, wynik równania pozostaje ten sam: „Móim zdaniem, a na zwyczajach pozagrobowych dobrze się znam, dziad z dziadami powinien leżeć a między bogaczami się nie pechać, bo potem z tego powodu na drugim świecie tylko przykrości dla niego wynikają. Bogacze nie lubią wśród siebie lapersdaków, a ubogiemu jakoś nie sporo wśród samych pasibrzuchów. Mdli go ze żądności. Pniądź i poza grób sięga. Takie ci jego święte prawo...“ Powtórzmy: „takie ci jego święte prawo”.

To podwójne wyszerzenie Rembrandta, jedno z prostego domu rodziców, drugie z otoczenia Saskii, najpierw linią wstępującej kariery, później linią kariery pozabawionej arobaty społecznej współczesnych, oznacza jego żywot. Ale na obydwu tych liniach kreśli się ten sam problem: zagadnienie stosunku osobowości do tła społecznego. Wiadomo dzisiaj dobrze, że osobowość nie jest jakością metafizyczną, lecz konstrukcją stosunku naszych dyspozycji wewnętrznych do tła, na jakim przychodzi jej się rozwijać lub zaniżyć, zwyciężać lub przegrywać. Pod widniejący w tej sadze los Rembrandta można doskonale podłożyć słowa współczesnego pedagoga, zwłaszcza do komentarza, który dla Brandstaettera jest najważniejszy. Umieścił go w tytule i wielokrotnie, nie tylko wobec samego Rembrandta, wprowadza w wydarzenia. Zagadnienie powrotu do samego siebie.

Przyrzekłem cytaty. Oto jest: „Człowiek zrównoważony normalnie walczy z przeciwieństwami i walczy o realizację pewnych rzeczy; człowiek o chybionej równowadze redukuje płaszczyznę starcia z rzeczywistością i obfala się „in interiore hominem...“ Rozwój osobowości przebiega przez następujące fazy: dzieciństwo jako okres wrastania z grupą „swoich” (rodzinną); w drugiej fazie występuje człowiek „obcy” i uregulowanie stosunku do niego; w trzeciej i ostatniej fazie — wrastanie w świat c.o.r.a.z.s.z.e.r.s.z.y.c.h.t.w.o.r.ó.w.s.p.o.l.e.c.z.n.y.c.h.; praktycznie jest to już pole nieograniczone dla ekspansji. W razie nieudania się regula-

dzianym ja a siłami rzeczywistości, człowiek się dopiero formuje, a nie z głową w płasku, choćby mistycznym.

Wreszcie powrót ostatni: droga do samego siebie prowadzi tylko przez samobiczowanie i cierpienie. Bo droga ta jest równocześnie drogą do Boga. Lichwiarz Clessem upomina się u Rembrandta o własnego syna: „Był u ciebie! Opowiedziałeś mu gładką o synu marnotrawnym! Więc uciek! Uciek! W świat! Do Chrystusa!“ I w uporzeczonym nawiacianiu tego trzeciego z powrotów, w jego ustawicznie skandowanej doniosłości jest niewątpliwie coś bardzo osobistego i kompleksowego niedłwie. Ale w wyrazie scenicznym, w zestrojeniu z realnym losem Rembrandta, to najczęściej dostawiane mu szcudło najbardziej każe wątpić o prawdziwości chodu z jego pomocą. Czegoś bowiem tutaj nie ma! I elementy osobniczego mesjanizmu, i podszywka cierpiętniczej dostojewszczyzny, i upodobanie w oczyszczających po francuskańsku urókać nędzy. Te składniki, dla piszącego najbardziej wątpliwe, podpiwiają pod wszystkie inne interpretacje sprawy Rembrandta i zbyt często kłócą się z tym, co naprawdę odbywa się przed oczyma widza.

Saga Brandstaettera choruje bowiem na nadmiar. Na jakiś ostateczny nadmiar, jakby pisarz w tym jednym dramacie chciał wypowiedzieć całą swoją wiedzę o świecie, nie wprowadzając w nią hierarchii i ładu. Stąd mówi rzeczy sprzeczne, bo w testamentie wolno robić zapisy sprzeczne. Dla tych, co zasłużyli, i dla tych, którym żyjąc nie dalibyśmy ani grosza. Ten nadmiar jest jednak prawdziwie ludzki. Z widniejącej w nim wiedzy o świecie tylko część, ta część obiektywnie przymierna do epoki i osoby Rembrandta, nadaje się do przyjęcia, ale zasięg tej wiedzy każe widzieć w „Powrocie syna marnotrawnego” drugie obok „Dwóch teatrów” osiągnięcie powojennej dramaturgii polskiej. W dodatku osiągnięcie bardziej przenośne, bardziej europejskie.

Krakowska, na dużej scenie Starego Teatru, realizacja sceniczna dała widowisko równie pełne, czasem nadmiernie pełne, jak daje je sam tekst Brandstaettera. Zadanie inscenizatora i reżysera — Janusza Warneckiego (współpraca reżyserska Maryny Broniewskiej) — było bardzo niełatwe. Należało podciąć i przeredzić skłębioną koronę tekstu, ale tak to czyniąc, ażeby główne konary, główne koncepcje pisarza, nie stanęły obok siebie zbyt nagie i nie wiadomo gdzie zróżnięte. Przypuszczam, że kierownik literacki L.H. Moratin

Wykonawcy? Ponieważ tylko niektórych będą mogli wymienić z nazwiska, zacznijmy od zbiorowego pewnika. Powiada się przenośnie o fluidzie, który od aktora udziela się natychmiast widzowi. Mam wrażenie, że jest to po prostu suma pracy, przekonania o jej celowości i wiary w sens każdego gestu. Tak pojęty fluid, szlachetny i sprawdzalny, na przedstawieniu krakowskim udzielał się zbiorowo od całego zespołu.

Wreszcie nazwiska. Największą trudnością odtwarzanej przez Warneckiego roli Rembrandta jest czas sagi, który przepływa poza sceną, w międzyaktach. Z wyjątkiem spotkania z rodzeństwem Saskii Warnecki nigdzie nie ma sposobności, ażeby przemianę Rembrandta wygrać przed widzem. Dziesięć razy przychodzi doń z już gotowym wykiem i ten wynik musi narzucić. W tej sytuacji główny walor zyskują dostępne i oczywiście efekty gry aktorskiej — maska, coraz to inna, i postawienie głosu stosownie do wymagań nowej odsłony. Tymi obydwo efektami Warnecki operuje imponująco, szczególnie w ostatnich odsłonach. Jego stary Rembrandt, w którym jednak jest i czułość spóźnionego ojcostwa, i dzieciennie naiwny liryzm wewnętrzny, i zgoda z losem, to kawał gry aktorskiej godny widzenia i podziwu.

Sceny krakowskie mają szczęście do młodych ról kobiecych. Prawo dobrej serii trwające od Miłkolskiej jako Eurydyki w „Śmierci Orfeusza” Świrzyńskiej i Stojewskiej jako Maryli w „Promienistych” Grzybowskiej, w sztuce Brandstaettera potwierdziło się dwukrotnie. Debiutantka Marta Stebnicka bardzo szlachetnie wydobyla styl osobistego wdzięku, koniecznego dla roli Saskii i styl umownego wdzięku epoki. Zofia Węclawówna jako Hendrickie Stoffels miała zadanie inne: skupiony wyraz istoty oddanej i wiernej. Podolała mu w sposób chyba najlepszy z wszystkich kobiecych ról spektaklu.

A jest z kim konkurować, tak pośród ról męskich, jak kobiecych. J. Zmijewska jako matka artysty, H. Chaniecka jako wieloletnia służąca Geertie, Z. Modrzewski jako przyjaciel domu Six, W. Sheybal jako syn artysty Tytus, K. Podgóski jako jego uczeń Dou — powracam do słów o fluidzie pracy, nie chcąc powtarzać długiego wykazu nazwisk. Realizacja „Powrotu syna marnotrawnego” dowiodła niezbitnie poziomowi możliwości krakowskich teatrów miejskich i wolno ufać, że w sezonie obecnym nie pozostanie wyjątkiem.

Kazimierz Wyka

\* Akt II i III drukowany był w „Twórczości”, r. 1947, zeszyt 4 i 6, akt I w „Dzienniku Literackim” z kwietnia 1947