

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 wszystkiego dwie doby, a rozmiarowi powieści nadaje jej tylko rozped pióra i słowa. U Brandstaettera rozmiar nadaje rozped tematu. Kilkadziesiąt lat życia Rembrandta skoncentrował autor w apostołską 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 — wymogli tematu.

W roku 1631 Rembrandt opuszcza rodzinny młyn w Leydzie, udaje się do Amsterdamu; początek sagi. W roku 1669 powraca w marzeniu do ojcowskiego młyn; rok jego zgonu; koniec sagi. Te cztery dziesiątki lat dostarczają Brandstaetterowi osnowy, w którą wplata on kilka interpretacji i kilka formuł dotyczących osobistego i społecznego losu wielkiego malarza. Bo Rembrandt i ujęcie Brandstaettera nigdzie nie jest

Ten pełen rozmachu plebejusz własnym talentem zdobywając bogactwo i Saskie, przechodzi zarazem do innej i kuszącej go swoją ogładą klasy społecznej. Saskia imponuje mu podobnie jak Desdemona Otellowi i podobnie jak Maur przez młodą Wenejankę wspaniałego rodu, tak Rembrandt przez zmieszana z poczuciem obcości 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 owemu 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 probatynym komentarzem, najbardziej zdany na własną wymowę.

Los Rembrandta rozgrywa się pomiędzy wekslem a biblią. Weksel, skrypty dłużny pojawia się w równie centralnych miejscach wydarzeń, co księga biblii z przypowieścią o synu marnotrawnym. Brandstaettera znacznie więcej obchodzi biblija. Sugeruje on, że przemieniające Rembrandta cierpienie, że zemsta i bunt przeciwko zdobytemu wraz z Saskią otoczeniu są jakimś bezpo. rednim wpływem jego osobowości, symptomem szukania samego siebie za wszelką cenę, tymczasem widz co innego dostarcza. 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 ścigać po oberzach. I miała rację ta pani za moimi plecami, która widząc, że w jednej z odsłon ubyło z kredensu zastawy, a ze ścian farchy i bronii, szepnęła sąsiadce: „Już ich wysprzedają. Będzie nieszczęście”.

Ta bez komentarza autora, sama z siebie aktualizująca się interpretacja protestanckiego środowiska

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. Myślakowski „Personalizm a wychowanie”, „Kuznica”, 1947, nr. 46).

Rembrandt buntując się przeciwko sferze Saskii, z pozoru mnoży płaszczyznę 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 utraczonej ziemi dzieciństwa do ścieżek deptanych bosymi stopami dziecka, ścieżek, które iluz to artystom wyznaczały później całą mapę świata. Przypomnijmy chociażby Żeromskiego, 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 Joasia z „Ludzi bezdomnych” dlatego z taką mocą wzruszenia odtwarza utracone gniazdo rodzinne, ponieważ to gniazdo w rzeczywistości minęło bezpowrotnie. „Domy mijają jak ludzi” — 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 intrawertyka, 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

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

Jedność nadało też inscenizacji stopienie malarskiej 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 osoby wobec dzieł Rembrandta. Dopiero w oberży i izdebce malarza dekoracja staje się samodzielna. Za Rembrandta mówi tylko stłumione światło, coraz wymowniej w ostatnich odsłonach, aż po błyski kaganka, pełgające po twarzy artysty, przygaszone 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 trafnie, 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 przesuwają w wizję, jak spór z kompanią Cocqa, albo daje ledwo zaznaczoną sugestię pochodzą, jak w scenie na komentarz, 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 między-

się jako jednakowo i konsekwentnie rozumiana. Gdziekolwiek go spotkamy, pod pacną ma jedno szcudło, — a w kącie czeka szcudła 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 niejednokrotnie czytelnikiem „Powrotu” — do druku, w korekcie „Twórczości” — i niejednokrotnie 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, świetnej duszy przedmiotów, tej duszy, jaką obiecuje sobie znaleźć w Amsterdamie. Góruje w nim prawo artysty, ściśle — egoizmu wyobraźni, która tyle dla siebie zabiera z rzeczywistości, ile ją syci. Reszta, chociażby etycznie i społecznie ważna, nie liczy się zgoła. Oto interpretacja pierwsza, szcudło najwcześniej nabyte. Wsparty o nie, syn młynarski z Leydy wyrusza na podbój świata. Interpretacja dawną znana, przynależna do gatunku antynomii na temat życia wewnętrznego artysty, dostępnej już romantyzmowi, nowy wariant formuły Krasińskiego: „Przez ciebie przepływa strumień piękności, lecz ty nie jesteś pięknością”.

Prawo wyobraźni do egoizmu częściej jeszcze Rembrandta w latach powstania 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 roztrwoniliłeś? Dla czyjego dobra? W imię czego? Dla tych 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 wspaniale ubrany malarz głosi uwielbienie światła uwiecznionego w kryształach, autor zmienia szcudło.

Wielka siedemnastowiecznego, jego moralności, w której powodzenie pieniężne jest znakiem łaski Bożej, najpełniejszego wyrazu dostaje w scenie na cmentarzu. Za rozrzutnie optacopy 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 wyżywać, „zyskuje” jak Rembrandt. Za dwieście guldenów dwadzieścia. I chociaż nadzorca cmentarza, Hamilkar, w równaniu weksel-biblia w miejsce weksla wstawia łopatę grabarską, wynik równania pozostaje ten sam: „Móim zdaniem, a na zwyczajach pozagrobowych dobrze się znam, dziad z dziadami powinien leżeć a między bogactwów się nie pehać, bo potem z tego powodu na drugim świecie tylko przykości dła niego wynikają. Bogacze nie lubią wśród siebie lapserdaków, a ubogiemu jakoś nie sporo wśród samych pasibrzuchów. Mdlł go ze zawiści. Pieniądz i poza grób sięga. Takie ci jego święte prawo...” Powtórzmy: „takie ci jego święte prawo”.

To podwójne wyśzerzenie Rembrandta, jedno z prostego domu rodziców, drugie z otoczenia Saskii, najpierw linią wstępującej kariery, później linią kariery pozbawionej aprobaty społecznej współczesnych, oznaczają 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 zanikać, zwyciężać lub przegrywać. Pod widniejącą w tej sadze los Rembrandta można doskonale podłożyć słowa współczesnego pedagoga, zwłaszcza że słowa te doprowadzą nas 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 cytować. Oto jest: „Człowiek zrównoważony normalnie walczy z przeciwnościami i walczy o realizację pewnych rzeczy; człowiek o chybotanej równowadze redukuje płaszczyznę czynnych starcia z rzeczywistością i oba się „in interiore hominem”. Różnicę 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 z e r s z y c h t w o r ó w s p o ł e c z n y c h; praktycznie jest to już pole nieograniczone dla ekspansji. W razie nieudania się regula-

cie się przeciw niemu buntuje” — mądrze powiada młody Dou, nie Brandstaetter. W uprzedzeniu pomiędzy własnym 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 gadkę o synu marnotrawnym! Więc uciek! Uciek! W świat! Do Chrystusa!” W uprzedzeniu nawracaniu tego trzeciego z powrotów, w jego ustawicznie skandowanej doniosłości, jest niewątpliwie coś bardzo osobistego i kompleksowego nieledwie. Ale w wyrażeniu scenicznym, w zestrojeniu z realnym losem Rembrandta, to najczęściej dostawiane mu szcudło najbardziej każe wątpić o prawidłowości chodu z jego pomocą. Czegoż bowiem tutaj nie ma! I elementy osobniczego mesjanizmu, i podszełka cierpiętniczej dostojewszczyzny, i upodobanie w oczyszczających po franciszkańsku urokać nędzy. Te składniki, dla piszącego najbardziej wątpliwe, podpiływają 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 daliśmy ani grosza. Ten nadmiar jest jednak prawdziwie ludzki. Z widniejącej w nim wiedzy o świecie tylko część, ta część obiektywnie przyziemna do epoki i osoby Rembrandta, nadaje się do przyjęcia, ale zasieg tej wiedzy każe widzieć w „Powrocie syna marnotrawnego” drugie obok „Dwóch teatrów” osiągnięte 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 podjąć i przerzedzić skłębioną koronę tekstu, ale tak to czyniąc, ażeby główne konary, główne koncepcje pisarza, nie stanęły obok siebie zbyt nagie i nie wiadomo gdzie zróżnione. Przypuszczam, że kierownik literacki, L.H. Morstin

aktach zgrzyta scena obrotowa i tłuką się bloki, widowisko mądre służy tekstowi.

Wykonawcy? Ponieważ tylko niektórych będę mógł wymienić i nazwiska, zacznijmy od zbiorowego pewnika. Powiada się przenośnie o fluidzie, który od aktora udziela się natychmiast widowni. 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 wynikiem 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 obydwoma efektami Warnecki operuje imponująco, szczególnie w ostatnich odsłonach. Jego stary Rembrandt, w którym jednak jest i czułość spóźnionego ojcostwa, i dziecinnie 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 Mikołajskiej jako Eurydyki w „Śmierci Orfeusza” Świrszczyńskiej i Stojowskiej 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 Włocławówna 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 wśród 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. Podgórski jako jego uczeń Dou — powracam do słów o fluidzie pracy, nie chcąc powtarzać długiego wykazu nazwisk. Realizacja „Powrotu syna marnotrawnego” dowiodła niezbitnie poziomu 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