

SYN MARNOTRAWNY

■ ALINA BIAŁA

Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera

Jeden z najważniejszych motywów fabularnych literatury światowej osnuty jest na figurze: Odejście – Wędrówka – Powrót. Mity i Święte Księgi ludzkości powtarzają ów motyw w rozmaitych wersjach i odmianach¹. W kręgu cywilizacji śródziemnomorskiej pojawia się on m. in. w *Odysei* Homera i w przypowieści o synu marnotrawnym z Ewangelii wg św. Łukasza [15, 11-32].

Najważniejsza różnica w homeryckim i biblijnym ujęciu trójczłonowego modelu omawianej fabuły polega na odmiennej koncepcji jednostki i uznawanych przez nią wartości.

„Biblia” [to] (...) rzecznik zasad ponadczasowych i ponadjednostkowych, natomiast „Odyseja” bliska jest rzeczywistości widzianej przez pryzmat tematów doczesnych, indywidualnych².

Ponadczasowy i ponadjednostkowy sens opowieści o synu marnotrawnym wyraża się w usytuowaniu jej zdarzeń w pozahistorycznym czasie i w aksjologicznie nacechowanej przestrzeni, co pozwala wyeksponować okres moralnego i duchowego dojrzewania jednostki oraz rolę, jaką w jego osiąganiu odgrywa dom rodzinny.

Badając sposoby wykorzystania opowieści o synu marnotrawnym w sztuce współczesnej, Joanna Meleszyńska wyodrębniła dwa nurty odczytywania jej duchowego sensu.

W świetle pierwszego przypowieści interpretowana jest jako figura konfliktu pokoleń, sprzeczności racji i interesów między dorastającym synem a ojcem zmagającym się z trudem wychowania. Zanegowawszy ojcowskie wartości, bohater opowieści Odchodzi w świat, jawiący się mu jako przeciwień-

stwo tego, co przedstawia dom rodzinny. Doświadczenia Wędrówki powodują zweryfikowanie i przewartościowanie dotychczasowych sądów i ocen, prowadząc w konsekwencji do Powrotu.

Świadomość syna w sposób widoczny ewoluuje. Zmienia się ona od negacji domu ojca i afirmacji świata, będącego pociągającą sferą całkowitej inności, do zgodnej z „p r a w d z i w ą”, tzn. różną od wyjściowej – oceny ich walorów³.

Drugi nurt literackich interpretacji przypowieści eksponuje motyw Odejścia bohatera, akcentując potrzebę buntu, autokreacji, tworzenia i formowania własnego „ja”. W świetle tych odczytań kładzie się nacisk na:

głęboko tragiczny konflikt między rzeczywistością faktów zastanych a wartościami m o ż l i w y m i do osiągnięcia – i już przez to wyjątkowo cennymi.; na (...) opuszczenie domu, wszystkich, którzy „tak spowszednieli obecnością swoją”

¹ Por.: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzach*, tłum. A. Jankowski, Poznań, 1997.

² J. Meleszyńska, *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 221.

³ Tamże, s. 225.

(...); na (...) konieczność odrzucenia miraży i banalnych obrazów, poszukiwanie autentycznego pierwowзору wszystkich rzeczy; na (...) sprzeniewierzenie się wartościom sprawdzonym, związanym z domem⁴.

W tym drugim nurcie sytuują się literackie odczytania biblijnego motywu w wierszu *Syn marnotrawny* (z obrazu Hieronima Boscha) (1955) Tadeusza Różewicza oraz w dramacie *Powrót syna marnotrawnego* (1948) Romana Brandstaettera. Obydwa teksty łączy przywołanie Łukaszej przypowieści z malarzkiej interpretacji obrazu: *Syna marnotrawnego* (ok. 1500-1510) Hieronima Boscha (utwór Różewicza) i *Powrotu syna marnotrawnego* (1669) Rembrandta (dzieło Brandstaettera).

Syn marnotrawny z obrazu Boscha w ujęciu Różewicza

Zanim powstał *Syn marnotrawny* Boscha, artysta stworzył tryptyk *Wóz siana* (1490 – 1502). Na rewersach jego skrzydeł namalował postać idącego drogą młodego człowieka w zniszczonym ubraniu, z bagażem na plecach i kijem w ręce. Podąża on przez świat naznaczony piętnem złego doświadczenia, co sygnalizują udręki ofiary napadniętej przez złodziei, para oddająca się hulance, szubienica, koło tortur czy szczątki kości strzeżone przez warczącego psa.

Bohater obrazu to *homo viator*, człowiek w drodze, tak jak Odyseusz, Eneasza, Don Kichot, a jego doświadczenia symbolizują ludzki los, tułaczkę po nieprzyjaznym i okrutnym świecie w celu poszukiwania własnego w nim miejsca. Ta część tryptyku została zatytułowana *Wędrowiec*.

Oglądając tondo na desce Boscha zatytułowane *Syn marnotrawny* nie sposób nie dostrzec jego podobieństw z *Wędrowcem*. Bohaterowie obydwu obrazów zostali ukazani w drodze, mają takie same rysy twarzy, uchwycono ich w niemal identycznej pozie, w podobnych szatach, a także z podobnymi rekwizytami. I choć przestrzeń ich drogi została ukształtowana odmiennie, to wyraża to samo negatywne doświadczenie świata.

Syn marnotrawny pełen jest miejsc niejasnych i wieloznacznych⁵. Historycy sztuki spierają się więc o tytuł: *Syn marnotrawny* czy może *Wędrowiec*? Odmienne są też ich zdania na temat sportretowanej na desce postaci. Czy ma ona twarz Boscha (autoportret), wędrownego kramarza, żebraka czy



Hieronimus Bosch, *Syn marnotrawny*

„dziecka Saturna” (nieuleczalnego melancholika)? Rozmaicie też odczytywana jest symbolika ukazanych na obrazie znaków.

Różne odpowiedzi na pytania o treść dzieła implikują wiele możliwych jego interpretacji. Przyjmijmy tę, która stała się kanwą intersemiotycznego przekładu Różewicza: malowidło na desce jest nawiązaniem do biblijnej opowieści o synu marnotrawnym.

Obraz ukazuje młodego człowieka, który roztrwonil już swój majątek (co potwierdza jego znoszone ubranie i żebraczy kij), a także doświadczył pokus świata oraz nędzy upadku (kostur symbolizuje genitalia; sztyl wbił w kapelusz – rozpustę lub trud pracy; warząchew przytwierdzona do tobołka na grzbiecie – marnotrawstwo).

Bohater malowidła, podobnie jak ten z *Wędrowca*, ogląda się wprawdzie za siebie, ale krok stawia śmiało, zamasyżuje. W dodatku gest jego lewej dłoni i pochylona do przodu

⁴ Tamże, s. 228.

⁵ Na ten temat: W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. II, Warszawa-Chicago 1997, s. 335-336.

sylwetka zaprzeczają wahaniom, sygnalizując zdecydowanie w wyborze drogi życia.

Przestrzeń peregrynacji syna marnotrawnego została przez malarza wypełniona znakami nacechowanymi etycznie i moralnie. Podróżnik mija karczmę, symbolizującą życie hulaszcze, rozpustę (łabędź na szyldzie), dom publiczny (gołębnik i klatka z ptakiem na szczycie dachu), grzeszne instynkty (para ściskająca się w drzwiach tawerny).

Znaki obrazu zamieszczone w perspektywie, ku której podąża wędrowiec, konotują pozytywne wartości. Furtka to symbol przejścia do nowego życia, a krowa, „zwierzę bez skazy” – symptom pojednania⁶. Taką wymowę podkreśla nadana kompozycji forma – tondo ujęte w oktagon, symbolizujące śmierć i zmartwychwstanie.

Literacki „przekład”

Zgodnie z tytułem wiersza Różewicza poetycki monolog wygłasza bohater z *obrazu Hieronima Boscha*. Poeta kreuje więc w poemacie sytuację wypowiedzi z wnętrza dzieła malarskiego.

W literackim „przekładzie” kilkakrotnie powtarza się fraza: *między zamknięciem / i otwarciem drzwi / w gospodzie / „Pod Białym Łabędziem”*. Stanowi ona nie tylko przywołanie realiów obrazu oraz początkowego momentu opowiedzianych w wierszu zdarzeń, ale także zakreślenie ogólnej ramy czasowej, w jakiej się one dokonały (*tylę wiosen / zim tyle jesieni odleciało*).

W tym właśnie czasie los doświadczał syna marnotrawnego tragicznymi wydarzeniami (*widziałem ziemię / co przez deszcz / leż i krwi / świeciła / trupim światłem / stygnącego ciała*). Układają się one w pasmo nieszczęść, okrucieństw i niezawinionej śmierci, postrzeganych zarówno w perspektywie odniesień biblijnych (*ludzie na krzyżach / którzy nie zbawiali; koniec / i początek świata*), jak i ikonograficznych motywów z dzieł Boscha (*życie / z wilczą szczęką / świński ryj / pod kapłanem / mnicha / otwarty brzuch świata*), np. *Sądu Ostatecznego*, *Ogrodu rozkoszy ziemskich* czy *do Kuszenia św. Antoniego*.

Wydarzenia te stanowią oczywistą aluzję do wojennych przeżyć poety.

Przywołanie osobistych doświadczeń Różewicza wpływa na przekształcenie sugerowanej w tytule utworu identyfikacji „ja” lirycznego. Na twarz namalowanego na tondzie bohatera nakłada się więc maska samego poety. Biblijne, ponadhistoryczne ujęcie postaci ulega przesunięciu ku kategoriom historycznego konkrety i doczesności.

Wizerunek podmiotu lirycznego przestaje być jednoznaczny, komplikuje się i nawarstwia. To inicjuje literacką grę z tradycją kultury. Bohater Różewicza identyfikuje się przede wszystkim z synem marnotrawnym z obrazu Boscha, w ewokacji wojny zaś – przede wszystkim z samym poetą, człowiekiem naznaczonym piętnem katastrofy.

Jak się wydaje, sens przeobrażeń i zmian lirycznej kreacji sprowadza się do zakwestionowania chrześcijańskiej koncepcji człowieka. Wedle *Biblii* bowiem jednostka może wpływać na własne życie dzięki świadomości podejmowanych decyzjom i dokonywanym wyborom. Zdarzenia zaś opisane w poemacie Różewicza są niczym fatum, nie można ich odmienić, zatrzymać ani uniknąć.

Kiedy wreszcie wojenne przeznaczenie zostało wypełnione i syn marnotrawny mógł Powrócić z Wygnania, jego traumatyczne przeżycia nie znalazły ukojenia, a boleść spotęgowała się. Oto *marzył / że wraca do gniazda / do gwiazdy*, tymczasem miejsce takie nie istnieje i nie istniało *w kształcie, do którego „ex post” przynaję się podmiot*⁷. Faktycznie dom okazał się karczmą „Pod Białym Łabędziem”, identyfikowaną wedle realiów z obrazu Boscha, wraz z ich pejoratywną symboliką. W gospodzie tej panuje marność (*wszystko tu stare / brudne małe / strasznie brudniejsze / i mniejsze ode mnie*), nijakość i nieprawdziwość (*marne tu piwo /*

⁶ M. Adamczyk, Różewicz wśród znaków kultury. „Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)”, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, s. 247.

⁷ R. Cieślak, *Oko poety, Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 128.

letnia popłuczyna), egoizm (wszyscy *wokoło siebie zabiegają skrzętnie*).

Tragiczne Wypędzenie pozwoliło więc przeniknąć bohaterowi Istotę Rzeczy. To, co uważał za wartość – nigdy nie istniało, było jedynie potrzebą idealizacji, pozwalającą znosić los, jaki zawisł nad jego egzystencją. To, co faktycznie istnieje – okazuje się banalne, marne, wątpliwe i podejrzanie moralnie, a nad wszystkim unosi się fatum Historii.

Podmiot liryczny stwierdza więc: *wracać nie trzeba*. I ta właśnie decyzja staje się wyrazem prawdziwego, biblijnego Odejsia (*to ja odszedłem*), będącego w pełni świadomym wyborem człowieka, jego ucieczką od świata, wynikającą z niezgody na rzeczywistość i z poszukiwania nowego ładu moralnego. Różewiczowski bohater podejmuje swą decyzję w pełni świadom wiążącego się z nią trudu.

Zawarta w wierszu egzystencjalna koncepcja ludzkiego losu nie mieści się w schemacie figury syna marnotrawnego. Eksplicacja poetyckiego sensu wiersza Różewicza zawiera się raczej w motywie *homo viator*. Liryczny monolog został zainspirowany więc *Synem marnotrawnym* Boscha, ale w konsekwencji polemik podejmowanych z tym obrazem, a za jego pośrednictwem i z tradycją biblijną, rzeczywistość tonda staje się niewyraźna, zamglona i słabo widoczna, aż w końcu „prześwituje” przez nią inne dzieło artysty – fragment tryptyku *Wóz siana* zatytułowany *Wędrowiec*.

Syn marnotrawny z obrazu Rembrandta w ujęciu Brandstaettera

Historycy sztuki często porównują malarstwo Rembrandta z literackimi dokonaniem Szekspira. Czynią tak, aby wskazać, że artysta potrafił doskonale zgłębiać niuanse charakterów człowieka, sekrety ludzkiej duszy i serca oraz ze względu na dramatyczne napięcie, ponadczasowość i uniwersalizm scen.

Malarstwo Rembrandta koncentrowało się wokół tematów mitologicznych, biblijnych oraz historycznych, ujmowanych wszakże w kontekście wydarzeń artystycznie współczesnych. Pozwalało to twórcy wypo-



Rembrandt, *Powrót syna marnotrawnego*

wiadać się na temat ważkich zagadnień egzystencjalnych i społecznych w kostiumie historycznym czy w realiach zaczerpniętych ze sfery *sacrum* lub mitologii. Podobnie rzecz ma się z *Powrotem syna marnotrawnego*, odczytywanym jako „mówienie” *Biblią* o doświadczeniach z życia holenderskiego artysty.

Powrót syna marnotrawnego, jak przystało na barokowe dzieło, zostaje wydobyty światłem z mrocznej przestrzeni. Światło to trudne jest do zlokalizowania, niełatwo też określić jego źródło. Pada jednak ze szczególną ostrością na centralną część obrazu, zwłaszcza na te elementy, które stanowią jego pierwszy plan.

Czułość i tklliwość

Centralna płaszczyzna dzieła ukazuje starca obejmującego kłęczącego przed nim syna, który jest odwrócony tyłem do widza. Ogołona (katorżnicza?) głowa potomka oraz jego tułów tulą się do rodzicielskiego łona. Obydwie postaci są naturalnej wielkości. Stanowią jedność figuralną, zarówno w sferze kształtu sylwetek, jak i wyrażanych przeżyć.

Najbardziej przejmujące części tej kompozycji to twarz i dłonie ojca oraz stopy skruszonego potomka. One też w interesujący

sposób zostały naznaczone światłem, wskazującym kolejność elementów, na które powinien padać wzrok widza, a także gradacją siły wyrazu przeżyć postaci.

Najjaśniejsze są czoło i prawa kość policzkowa rodzica, wyraźnie wyodrębniające się od pozostałej, ciemniejszej części jego twarzy, co staje się wyrazem gwałtowności i siły przeżytego cierpienia. Oblicze ojca poorane jest bruzdami i wychudzone. Oczy (niewidome?), z przysłoniętymi powiekami skierowane są w dół, sygnalizując, że w sercu witającego nastąpiło głębokie poruszenie. Światło obrazu rzeźbi też starcze dłonie o palcach rozchylonych tak, jakby chciały objąć i przegarnąć jak największą powierzchnię synowskiego ciała. Gest rąk, przeniknięty ciepłem, dopełnia wyrażone na twarzy cierpienie, stanowiąc z nim jedność.

Także plecy syna kreowane są w świetlistej tonacji. Padająca na nie smuga intensywnego światła sygnalizuje siłę i żarliwość przytulenia.

Z kolei znoszone buty syna odsłaniają stopy, po których znać, że wiele świata już przemierzyły. Ta część obrazu została namalowana z niezwykłą dbałością szczegółu, lecz mniej wyrazistym, lekko brązowym światłem. Służy to podkreśleniu całej nędzy doświadczonego przez bohatera upadku i bezmiaru jego marnotrawstwa.

W obrazie próżno by szukać radości. Dominuje w nim raczej ból, wynikający zarówno ze szczerzej skruchy i wyrzutów sumienia, jak i czekania, długiego, połączonego być może już ze zwątpieniem.

Czułość i tkliwość tej sceny została wyrażona środkami niezwykle oszczędnymi, a towarzyszący tym uczuciom dramat rozgrywa się przede wszystkim, podobnie jak w dramatach Szekspira, w psychice postaci.

Kompozycja utrzymana jest w odcieniach czerwieni – jasnej (przede wszystkim szaty ojca) i ciemnej (płaszcz mężczyzny stojącego na drugim planie najbliżej widza), a także zgaszonej żółci (znoszony ubiór syna), nieczystej bieli (światło na sylwetkach postaci) i rozmaitych odcieni barw ciemnych, prze-

chodzących od brązu w czerń, które posłużyły głównie do ukazania drugiego planu obrazu (cztery postacie, w obecności których odbywa się powrót).

Doświadczenie śmierci

Powrót syna marnotrawnego stanowi oczywiście nawiązanie do Biblii, co nie zmienia faktu, że wielu historyków sztuki widzi w nim osobiste doświadczenia i przeżycia malarza. Jedni doszukują się odniesień do wydarzeń z czasów młodości artysty, kiedy to rzekomo między nim a ojcem, młynarzem Hermenem, doszło do awantury.

Ostatecznie, zanim ojciec pogodził się z tym, że syn rzuci atelier Swanenburcha i wyjedzie do stolicy (...) doszło między nim i upartym synem do okropnej awantury. (...) Nędzę tego „syna marnotrawnego” ukaże syn młynarza środkami tak oszczędnymi, że patrząc na owo dzieło trudno uwierzyć, że można tak zwyczajnie powiedzieć tyle prawdy o człowieku i jego powrocie, wielkim, ale i pokornym powrocie do życia, które rzucano kiedyś lekkomyślnie⁸.

Wedle innych obraz jest wyrazem rozpaczy niemłodego już Rembrandta-ojca po śmierci syna-Tytusa. Jedyne dziecko malarza i Saskii, któremu dane było przeżyć, od najmłodszych lat było wątłe i chorowite. Słaby organizm nie miał siły walczyć z dżumą, jaka w XVII w. rozpełtała się w Amsterdamie. Tytus zmarł w lutym 1668 r., a więc na rok przed powstaniem *Powrotu syna marnotrawnego*.

Doświadczenie śmierci bliskich Rembrandtowi osób było nieustannie obecne w życiu artysty. Okresu niemowlęctwa nie przeżyło troje innych jego dzieci, które przyszły na świat przed Tytusem. W 1642 r. umarła ukochana żona, Saskia. W 1663 r. skończyła życie Hendrickie – wieloletnia towarzysza życia artysty, matka jego córki.

Historycy sztuki dopatrują się też w *Powrocie syna marnotrawnego* przeżywaną przez artystę, obolałego i schorowanego, śmierci. Wszak dzieło powstało na rok przed zgonem mistrza.

⁸ J. Cepik, *Samotny o zmierzchu*, Katowice 1985, s. 50.

Więc może ten starzec to dobry Bóg, a u jego stóp korzy się grzesznik? I może ten grzesznik to autor dzieła? Może Hamann miał rację, gdy szukał paraleli między starcem a Bogiem, i między tymi rękami na barkach klęczącego a celebracją jakiegoś świętego rytuału? Może ołtarzowy wymiar tego płótna miał być równie ołtarzowy, co jego zawartość? Zresztą mógł być ołtarzem nie tylko dla Rembrandta. Każdy potrzebuje kiedyś wybaczenia⁹.

Każda z przedstawionych interpretacji potwierdza, iż prezentowana na płótnie scena jest najpewniej projekcją własnych doświadczeń artysty i że za każdym razem malarz utożsamia się z głównymi postaciami obrazu.

Biograficzna przypowieść

Dramat Brandstaettera *Powrót syna marnotrawnego* osnuty jest na wydarzeniach biograficznych z życia Rembrandta. Odwołania biograficzne w utworze są dość rozległe. W jego akcji biorą udział najbliższe sercu malarza osoby (np.: ojciec Hermen van Rijn, matka Cornelia – w rzeczywistości Neeltgen, brat Adrian, siostra Lisbeth, żona Saskia, syn Tytus, wieloletnia przyjaciółka Hendrickie, córka Cornelia) bądź też autentyczne postaci, z którymi artysta się stykał (np.: Hendrick van Uylenburgh – handlarz obrazów; Constantin van Huygens – dworzanin haski; Nicolaes Tulp – lekarz i burmistrz Amsterdamu; członkowie gwardii obywatelskiej: Frans Banning Cocq – kapitan oraz Willem van Ruytenburgh – porucznik; Geertje Dirckx – gospodyni Rembrandta).

Na ciąg dramatycznych zdarzeń składają się fakty z różnych okresów życia artysty (np.: odejście z domu, ślub z Saskią, sława, życie w luksusie, niesnaski z rodziną żony, śmierć Saskii, związek z Hendrickie i narodziny córki, ruina i powolne zapomnienie, śmierć Hendrickie i Tytusa).

Dramat kreuje też interesujący portret psychologiczny twórcy (np. jego silne poczucie indywidualizmu, przyjaźń z ludźmi z niższych sfer, zamiłowanie do zbytku, rozrzutność, wytrwałość, niezależność, upór), który w znacznym stopniu potwierdza się we wspomnieniach współczesnych mu ludzi¹⁰.

Wszelkie biograficzne odniesienia zostały wszakże poddane prawom procesu fikcyjno-twórczego. Pisarz modelował bowiem dostępny mu materiał wedle schematu biblijnej przypowieści, stanowiącej temat ostatniego wielkiego dzieła malarza. Świadczą o tym tytuły niektórych odsłon dramatu, np. *Samson wśród filistrów*, *Marność nad marnościami* czy *Ofiarowanie Izaaka*.

Najważniejszym wszakże odniesieniem biblijnym jest w dramacie przypowieść o synu marnotrawnym. Nawiązują do niej tytuły pierwszej (*Młodszy syn odjechał w daleką krainę*) i ostatniej (*Powrót syna marnotrawnego*) odsłony utworu, stanowiące swoistą ramę kompozycyjną, pozwalającą przyjąć, iż dzieło stanowi tak literacką rekonstrukcję genezy obrazu Rembrandta *Powrót syna marnotrawnego*, jak i jego interpretację.

Kluczowymi scenami pierwszej odsłony dramatu są: kłótnia Rembrandta z ojcem o pieniądze na wyjazd do Amsterdamu, rodzinna lektura *Przypowieści o synu marnotrawnym* i śmierć Hermena. Po nich następuje Odejście bohatera z rodzinnego gniazda Lejdy.

Motywacji dla decyzji o opuszczeniu domu rodziców doszukuje się dramaturg w konflikcie między wartościami wyznawanymi przez ojca i syna. Pierwszy nie rozumie potrzeb młodzieńca (*Rembrandta z domu nie wypuszczę! (...) Pod okiem go mieć muszę*), pragnie decydować o jego życiu (*losem jego osobiście kierować pragnę! Dość fanaberii!*), chciałby też wychowywać dziecko w kulcie pieniądza (*Jest młody, lekkomyślny i pieniędzy nie umie uszanować*) i nauczyć poszanowania dla powszechnie uznawanych autorytetów (*Słyszane to rzeczy, żeby uczeń źle się wyrażał o nauczycielu?*).

Z kolei syn czuje się skrzepowany rodzinnym domem (*Ciasno mi tutaj*). W dodatku dojrzewają w nim pasje malarskiego widzenia świata (*Amsterdam kipi światłem, barwa-*

⁹ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, tom V, Warszawa-Chicago 1999, s. 294.

¹⁰ *Rembrandt w oczach współczesnych*, tłum. i oprac. J. Michalkowa i J. Białostocki, Warszawa 1957.

mi i ruchem. Wielki port, okręty, kolorowe tłumy) i potrzeba dotarcia do głębszych duchowych wartości (*Każdy człowiek i każda rzecz dźwigają swoje światło w sobie. (...) Im więcej przestrzeni, im więcej ludzi i rzeczy, cierpienia i radości, upadków i wzlotów, tym więcej jest światła. Nic nie jest w człowieku ukryte*). Podobne odczucia obce są domownikom.

Artysta jawi się więc jako jednostka nieprzeciętna, twórcza, pragnąca samodzielnie zdobywać wiedzę o świecie, a także realizować własne marzenia. Takie ujęcie Rembrandta kontrastuje go z postacią starszego brata, który powiada: *Tu trzeba pozostać. (...) W młynie. Tu siedział dziad, pradziad*.

Kolejne odsłony dramatu pokazują obrazy Wędrownki malarza – drogę do sławy, czasy świetności, nieszczęścia rodzinne, bankructwo – kończącej się całkowitym upadkiem.

Ostatnia odsłona stanowi przygotowanie Rembrandta do Powrotu.

REMBRANDT (...) *Wiem, że trudno zrozumieć to, co mówię. Ale naprawdę niczego więcej nie pragnę. Mam tylko jedno pragnienie. Chcę wrócić do domu. (zapatrzony przed siebie) Pragnę posłuchać szelestu młyńskich skrzydeł. Pragnę wdychać zapach lejdzkich pól. (chwila milczenia) I odnaleźć w mroku młyna cienie ojca, matki, siostry, brata. (chwila milczenia) I chcę jeszcze namalować jeden obraz. Ostatni obraz. Pozostało mi trochę farb. Jest żółta, czerwona. Jest biała, czarna. Jest nawet trochę zielonej. Z oliwą wymieszam. To są ostatnie farby, jakie posiadam. Ostatnie. (po chwili) Powrót syna marnotrawnego. Klękę u stóp ojca. Będzie we mnie wielkie, kamienne znużenie. W dotyku rąk ojcowskich będzie cicha, wszystko wybaczająca łagodność. (po chwili) Gdzie światło tego obrazu znaleźć? To nie może być światło dalekiego i obcego świata. (...) W tym obrazie powinno być światło Lejdy¹¹.*

W tej scenie marzenie o domu rodzinnym i spotkaniu z najbliższymi przeistacza się

w pragnienie utrwalenia wizji spotkania z ojcem. Oczami duszy widzi Rembrandt swój nie namalowany jeszcze obraz, *Powrót syna marnotrawnego*, jego treść, kolorystykę, a przede wszystkim uczucia przedstawionych na nim postaci, odczytywane w kontekście biografii malarza: jego konfliktu z ojcem i poszukiwania własnej drogi życia.

Przypowieść o synu marnotrawnym kryje, wedle Brandstaettera, głęboki, oczyszczający sens dla obydwu postaci. Ojciec, obolały cierpieniem, bez wyrzutów przygarnia dziecko, syn zaś powraca zmęczony światem, ale też odmieniony, bogatszy wewnętrznie.

Dramat kończy się wizyjną sceną spotkania Rembrandta z nieżyjącymi już rodzicami oraz z rodzeństwem. Padają sobie w objęcia. I nim znów wspólnie zasiądą do czytania przypowieści o synu marnotrawnym, Rembrandt wyznaje matce:

CORNELIA *Powiedz mi, synu, czegoś ty szukał na szerokim świecie?*

REMBRANDT *Światła szukałem, matko.*

CORNELIA *Czy znalazłeś światło, synu?*

REMBRANDT *Tak, matko. Tutaj znalazłem. W Lejdzie¹².*

W dramacie Brandstaettera Odejście wiąże się więc z buntem, Wędrownka – z cierpieniem, a Powrót – z odnalezieniem Światła, będącego znakiem najcenniejszych wartości, do których trzeba dojrzeć przez cierpienie.

Może dlatego właśnie na obrazie Rembrandta światło tak pięknie się rozkłada na postaci ojca i syna?

Zdaniem Meleszyńskiej: *parabola o synu marnotrawnym sprowadza nas do drugiego człowieka i jednocześnie do – r o d z i n n e j E u r o p y¹³*. Ten ostatni powrót potwierdza ją zarówno wiersz Różewicza, jak i dramat Brandstaettera. Jeśli zaś chodzi o *sprowadzanie nas do drugiego człowieka*, to nie jest już ono tak oczywiste. Brandstaetter zdaje się potwierdzać ten sąd, ale poetycki głos Różewicza na ten temat pełen jest wątpliwości.

¹¹ R. Brandstaetter, *Powrót syna marnotrawnego*, w: *Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty*, Poznań 1979, s. 138.

¹² Tamże, s. 141.

¹³ J. Meleszyńska, *op. cit.*, s. 236.