

Krzysztof Wańczyk SJ

## „CIELESNOŚĆ UDUCHOWIONA”. RELIGIJNE DYLEMATY BOHATERÓW BIBLIJNYCH W MALARSTWIE REMBRANDTA

### Aspekty antropologii biblijnej

*Nefesch* jest podstawowym terminem antropologii biblijnej tłumaczonym powszechnie jako „dusza” lub „życie”<sup>1</sup>. To hebrajskie słowo oznacza w pierwszym rzędzie gardło, zwłaszcza wyschnięte gardło, a także przełyk. Z tego powodu stosuje się je w odniesieniu do takich czynności życiowych, jak jedzenie i picie (czy szerzej: aby zakomunikować o głodzie lub pragnieniu), ale także oddychanie. Słowo *nefesch* dotyczy zatem witalności człowieka oraz jego popędu życiowego. „Dusza” ludzka pragnie, szuka, pożąda, syty się. *Nefesch* oddaje prawdę o jednostce, która pożąda powietrza, pokarmu, napoju, przyjaciela czy wreszcie Boga.

Dla zobrazowania posłużmy się kilkoma przykładami użycia omawianego terminu w tekstach biblijnych. „[...] dusza moja (– *nefesch*) pragnie Boga żywego” (Ps 42,2n). W tym kontekście należy odczytać przykazanie miłości Boga całą duszą, tzn. całym swoim pragnieniem (por. Pwp 6,5; Mk 12,30 i par.). *Nefesch* cierpi: „jak długo będziecie dręczyć moją duszę i gnębić mnie słowami” (Jb 19,2); „czemu rozpaczasz duszo moja... ufaj Bogu...” (Ps 42,6–7). *Nefesch* współczuje: „czy nie płakałem nad utrapionym przez los, a moja dusza nie ubolewała nad biednym?” (Jb 30,25). *Nefesch* jest niespokojna z namiętnej miłości: „Na łożu mym nocą szukałam umiłowanego mej duszy, szukałam go, lecz nie znalazłam. Wstanę, po mieście chodzić będę, wśród ulic i placów, szukać będę ukochanego mej duszy. [...] Znalazłam umiłowanego mej duszy, pochwyciłam go i nie puszczę...” (por. Pnp 3,1–4).

*Nefesch* oznacza zarówno pragnienie, jak i osobę pragnącą. Człowiek jako *nefesch* jest stale zorientowany na to, co może zaspokoić jego życiowy głód. Tego zaś, co spełnia jego pragnienie, nie czerpie sam z siebie. Ową prawdę podkreśla obraz stworzenia z Księgi Rodzaju ukazujący Boga tchnącego człowiekowi w nozdrza „tchnienie życia”, czyli *nefesch* (por. Rdz 2,7).

---

<sup>1</sup> Por. F.P. Fiorenza, J.B. Metz, *Der Mensch als Einheit von Leib und Seele*, [w:] J. Feiner, M. Löhrer (red.), *Mysterium Salutis. Grundriss heilsgeschichtlicher Dogmatik*, t. 2, Benziger Verlag, Einsiedeln–Zürich–Köln 1967, s. 584–632.

Zbierając wszystkie podane określenia, warto podkreślić, że *nefesch* odnosi się do całego człowieka, nie zaś do jakiejś określonej funkcji ani tym bardziej do jakiegoś duchowego elementu w nim, który odróżniałby się od ciała.

Chociaż *nefesch* bywa w Biblii określeniem Boga, to jednak nie jest znany żaden pojedynczy przypadek, by do Stwórcy odniesiono inny termin, często stosowany przy opisie człowieka, mianowicie *basar*. Tego właśnie hebrajskiego słowa używano na określenie ciała. W Biblii nie brak za to miejsc, w których się mówi o *basar* zwierząt. Termin ten pojawia się w Starym Testamencie 273 razy, z czego 104 w odniesieniu do zwierząt. Wynika z tego, że cielesność *basar* w rozumieniu autorów biblijnych łączy człowieka ze zwierzęciem.

*Basar* oznacza to, co jest widoczne, dostrzegalne w ciele. Chodzi przy tym zawsze o ciało żywe, a nie – jak w antycznym greckim rozumieniu – o zwłoki. *Basar* pojawia się w opozycji do wyrażenń znamionujących duchowe postrzeganie życia (*ruach* – ‘duch’, *nefesch* – ‘dusza’, *leb* – ‘serce’). O człowieku jako *basar* mówi się także podczas dokonywania jakościowej oceny. Zwykle była to negatywna ocena, na przykład rozróżnienie pomiędzy ludzkim przemijaniem i bezradnością a istotą Bożego ducha. Mówiąc o człowieku, że jest *basar*, Biblia podkreśla jego przemijalność, ułomność, skłonność do zła oraz podatność na pokusy. To słowo odnosi się nie tylko do słabości fizycznej człowieka, ale także do słabości etycznej, która wyraża się w niewierności czy braku posłuszeństwa wobec Bożych wskazań<sup>2</sup>. *Basar* to również cielesność jako medium komunikacji (człowiek komunikuje się z innymi poprzez ciało).

Zarówno *basar*, jak i *nefesch* służą jako określenia całego człowieka. Oznacza to, że człowiek nie tyle „ma duszę i ciało”, ile raczej „jest duszą i jest ciałem”.

Na jeszcze inne znaczenie terminu *basar* zwraca uwagę Friedrich Weinreb w swojej książce poświęconej cielesności jako wyrazie powołania człowieka do wieczności<sup>3</sup>. Omawiane określenie miałoby dotyczyć ciała i jednocześnie wyrażać posłanie, powołanie człowieka. *Basar* to zatem „ciało” i jednocześnie „posłanie”, „zapowiedź”. Łącząc te dwa znaczenia, stwierdzamy, że „ciało-basar” wyraża godność człowieka wynikającą z jego powołania do wieczności.

Z „ciałem-basar” nieodłącznie wiąże się „krew”, czyli po hebrajsku *dam*. Słowo to pochodzi od czasownika *dome* i oznacza „być podobnym”. W tym miejscu trzeba przypomnieć opis stworzenia człowieka według tradycji kapłańskiej (Rdz 1), która upatruje podstawę godności człowieka w jego powołaniu do bycia na wzór Stwórcy. Okazuje się, że „krew-*dam*” jest w ciele wyrazem podobieństwa do Stwórcy. Zakaz przelewania krwi wynikał właśnie z powołania człowieka do bycia obrazem Boga oraz z faktu, że to właśnie krew jako nośnik życia wyraża nasze powołanie do wieczności, które z kolei jest szczególnym wyrazem podobieństwa do Stwórcy. To właśnie powołanie objawia się w ciele czy raczej poprzez ciało. Ale skoro inne określenie *basar* podkreśla przygodność człowieka i jego zdanie się na pomoc, to możemy tu dodać, że ludzkie zdanie się na pomoc dotyczy przede wszystkim realizacji powołania

<sup>2</sup> Por. H.W. Wolff, *Anthropologie des Alten Testaments*, Chr. Kaiser, Monachium 1990, s. 49–56.

<sup>3</sup> Por. F. Weinreb, *Leiblichkeit. Unser Körper und seine Organe als Ausdruck des ewigen Menschen*, Weiler im Allgäu 1987, s. 9–55.

do wieczności. Dodatkowo podkreśla to fakt, iż imię Boże „Pan” oznacza „bycie”, które nie przemija i wyraża się w trwaniu.

F. Weinreb zauważa także, że hebrajskie słowo na określenie twarzy: *panim* oznacza jednocześnie „wnętrze” osoby. Z połączenia tych dwóch znaczeń wynika, że twarz objawia (ukazuje) wnętrze jednostki, także w negatywnym znaczeniu, gdy człowiek kłamie. Wtedy twarz zamiast objawiać, zasłania, przesłania wnętrze. Ważne dla analiz malarstwa Rembrandta jest również biblijne rozumienie wzroku, widzenia. Hebrajskie słowo *ro-e* oznacza zdolność widzenia i jednocześnie łączenia różnych elementów w całość; powiedzielibyśmy, że „widzieć” to inaczej mieć zdolność syntezy. To nie najbardziej istotny wniosek, na który pozwalają analizy F. Weinreba. Należy jeszcze koniecznie uwzględnić hebrajski termin na określenie oka – *ajin*. Istotny jest fakt, że oznacza ono jednocześnie ‘źródło’ i ‘studnię’. Z połączenia obu znaczeń wynika, iż oko ma zdolność sięgania w głąb. Zdolność widzenia w biblijnym znaczeniu oznacza ostatecznie dostrzeganie objawiającego się Boga. Ktoś, kogo fizyczna możliwość postrzegania jest bez zarzutu, a kto jednak w otaczającym go świecie nie rozpoznaje śladów obecności Stwórcy, ten w rozumieniu Biblii jest ślepcem.

Te uwagi pozwalają, jak sądzę, lepiej zrozumieć liczne ewangeliczne opowiadania o uzdrowieniu niewidomych przez Jezusa, a uwaga w tym miejscu jest o tyle ważna, że motyw wzroku, prawdziwego widzenia (w biblijnym sensie tego słowa) pojawia się wielokrotnie w malarstwie Rembrandta, zwłaszcza zaś w jego religijnych obrazach.

Antropologia chrześcijańska podkreśla z naciskiem, że cały człowiek z duszą i ciałem został stworzony przez Boga jako dobry. Trzeba jednak powiedzieć, iż myślenie o człowieku jako istocie „składającej się” z dwóch pierwiastków: duszy i ciała, „przedarło” się do chrześcijaństwa z filozofii greckiej (platońskiej). Możliwość przewyciężenia dualizmu w spojrzeniu na człowieka, a więc rozdzielania duszy od ciała, pojawiła się u Tomasza z Akwinu, który ujmował duszę jako „formę”, zasadę ciała. Człowiek nie jest jako istota cielesna ukrwioną zbitką mięśni i kości powleczonej skórą, a więc „ciałem” dającym się wyczerpująco rozpatrzeć z biologiczno-chemicznego punktu widzenia. Człowiek to osoba dzięki ciału wchodząca w relacje z innymi i zapisująca właściwą tylko sobie historię. Dusza/*nefesch* jako życiowy pęd człowieka, jako jego tęsknota, pragnienie (ostatecznie za Bogiem) nadaje kształt, formę ciała, czyni je prawdziwie człowiekiem.

## Ciało objawiające duchowy wymiar człowieka na przykładzie wybranych obrazów Rembrandta

To, co napisałem wyżej o antropologii biblijnej, o cieleśności, która objawia duchową rzeczywistość człowieka, można w szczególny sposób prześledzić na przykładzie biblijnych postaci w malarstwie słynnego holenderskiego malarza XVII wieku – Rembrandta. Częste szukanie inspiracji w Biblii nie było w przypadku tego artysty podyktowane zamówieniami ze strony dostojników kościelnych. Inaczej niż wielu jego katolickich kolegów, jak Paul Rubens czy Caravaggio, Rembrandt nie tworzył

obrazów ołtarzowych. Kierowało nim raczej typowo protestanckie (sympatyzował z odłamem protestantyzmu wyznawanym przez menonitów) poszukiwanie odpowiedzi na własne egzystencjalne problemy w świetle opowiadań o biblijnych bohaterach. Rembrandta fascynowały momenty objawienia, sytuacje, w których następowało zderzenie pierwiastka boskiego i ludzkiego. Pokazywał to w jedynej w swoim rodzaju sposób, a mianowicie przez duchowość malowanych ludzi i ich otwarcie na boskie działanie. Postaram się to prześledzić na wybranych przykładach z jego twórczości. Nie omawiam szerzej powszechnie znanych i szeroko komentowanych cech jego malarstwa, takich jak introwertyczność przedstawianych postaci, wspańnię operowanie światłocieniem i wreszcie mistyczna aura obrazów pozwalająca widzowi skupić się na świecie wewnętrznych przeżyć bohaterów.

### Ofiarowanie w świątyni

Rembrandt wracał w swoich pracach do sceny ofiarowania Jezusa w świątyni, którą ewangelista Łukasz opisywał zdumiewająco często (por. Łk 2,22–40). Artysta uwiecznił postać starca Symeona, który przyszedł do świątyni w Jerozolimie w momencie, gdy przybyli tam rodzice Jezusa, aby – zgodnie z tradycją judaistyczną – dokonać aktu ofiarowania swego nowo narodzonego dziecka Bogu Jahwe. Znanych jest aż 19 obrazów i rysunków Rembrandta poświęconych temu motywowi, a zwłaszcza przemianie, jaka dokonała się w Symeonie dzięki spotkaniu z Mesjaszem. Porównując jedną z pierwszych prób przedstawienia tej sceny i jej przesłania z 1627 roku (Kunsthalle, Hamburg) z ostatnią, znaną w stanie niedokończonym w pracowni malarza po jego śmierci w 1669 roku, możemy prześledzić ewolucję w przedstawianiu tego motywu i tym samym w sposobie przedstawiania ingerencji (objawienia) boskiej mocy w życiu ludzi. Wersja z 1627 roku bardzo dosłownie przekazuje biblijny oryginał w odróżnieniu od symbolicznego potraktowania tematu we wspomnianej wersji z 1669 roku. W tej pierwszej, z początkowego okresu twórczości Rembrandta (malarz miał wtedy zaledwie 21 lat), Symeon w rozmowie z rodzicami Jezusa przekazuje im proroctwo dotyczące Jezusa: „Oto ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu i na znak, któremu sprzeciwiac się będą”. Zwraca się też do Maryi: „A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (Łk 2,34b–35).

Malując obraz w 1669 roku (Muzeum Narodowe, Sztokholm), Rembrandt radykalnie zredukował liczbę uczestników wydarzenia. Zrezygnował z przedstawienia rodziców Zbawiciela, by skupić się wyłącznie na Symeonie i na dziecięciu Jezus trzymanym przez niego. Biblijnym punktem odniesienia nie jest już orędzie do rodziców Jezusa, ale modlitwa-wyznanie starca: „Teraz, o Władco, pozwól odejść słudze Twemu w pokoju, według Twojego słowa. Bo moje oczy ujrzwały Twoje zbawienie, któreś przygotował wobec wszystkich narodów: światło na oświecenie pogan i chwałę ludu Twego, Izraela” (Łk 2,29–32). Wydaje się, że pokazanie tego wyznania i jednocześnie dogłębnej przemiany Symeona dzięki odkryciu prawdy o Mesjaszu przyświecało malarzowi w jego ostatnim artystycznym przedsięwzięciu. Rezultat jest wyjątkowy. Malarz pokazał Symeona jako niewidomego starca w głębokim, kontemplacyjnym

namyśle, w uniesieniu, z lekko uchylonymi ustami, sygnalizując rodzaj dogłębnego spojrzenia w siebie. Malarz był bliski hebrajskiego, biblijnego rozumienia jedności duszy i ciała, związku duchowości i cielesności. Pamiętamy hebrajskie rozumienie człowieka jako *nefesch*/duszy i widzenia jako zdolności odkrycia Stwórcy objawiającego się w życiowych realiach człowieka. Jednostka poszukuje tego, co zaspokoiłoby jej pragnienie pełnego życia. Zaspokojenie pochodzi z zewnątrz. Człowiek nie czerpie go sam z siebie. A skoro w znaczeniu hebrajskim człowiek nie tyle ma ciało i ma duszę, ile raczej jest ciałem i zarazem duszą, to cielesność uduchowiona wyraża jego tęsknotę za spełnieniem i tym samym za prawdziwym widzeniem. Bohater ostatniego dzieła Rembrandta uzmysławia tę ludzką duchową specyfikę w wyjątkowy sposób.

Źródło światła, które rozjaśnia twarz Symeona i dziecię trzymane przez niego w objęciach, znajduje się z boku, powyżej bohatera. W ten sposób odkrycie-rozpoznanie Mesjasza i zarazem nadziei na spełnienie własnego życia jawi się jako dialog pomiędzy Symeonem a tym, do którego kieruje on swoją modlitwą.

#### Matka malarza jako prorokini Anna<sup>4</sup>

Powszechnie wiadomo o roli autoportretu w twórczości Rembrandta. Namalował on w sumie ponad 60 wizerunków samego siebie, które dokumentują zewnętrzne okoliczności jego życia, a także jego rozwój duchowy i artystyczny. Większość z nich została namalowana z bliskiej perspektywy, co sprawia, że dokładnie widać rysy twarzy. Rembrandt był mistrzem w stosowaniu światłocienia, dzięki czemu poprzez wyraz twarzy mógł w wyjątkowy sposób oddać własny stan psychiczny i duchowość portretowanych osób, jak choćby własnej matki. Obraz matki malarza, o którym chcę tu powiedzieć, powstał na rok przed jej śmiercią w 1639 roku (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń)<sup>5</sup>. Był to dla Rembrandta jako malarza okres intensywnego rozwoju połączony ze znacznym awansem społecznym. Postać na obrazie to kobieta w podeszłym wieku o lekko pochylonej sylwetce. Starsza pani wspiera obie dłonie na lasce, a odziana jest w kunsztowny strój – żydowski płaszcz modlitewny. Kolory, w których Rembrandt przedstawił matkę (ciepły brąz, ciemna, pogodna żółć przechodząca w czerwień), sprawiają, że emanuje ona czymś ciepłym, pogodnym; chciałoby się powiedzieć: mądrą ufnością. Lekko uchylone usta zdają się sugerować, iż postać została uchwycona w intymnej chwili. To wrażenie potęguje dodatkowo zaskoczenie malujące się na jej twarzy. Rozumiemy wyjątkowość chwili, w której malarz przedstawił swoją matkę, dzięki sugestii, że postać na obrazie to jednocześnie prorokini Anna, o której w „ewangelii dzieciństwa Jezusa” wspominał ewangelista Łukasz (por. Łk 2,36–38). Prorokini „bardzo podeszła w latach [...] nie rozstawała się ze świątynią, służąc Bogu w postach i modlitwach dniem i nocą”. Za natchnieniem Ducha (można i do niej odnieść słowa ewangelisty o starcu Symeonie) przybyła do

<sup>4</sup> Por. K. Wałczyk, *Dzieło sztuki jako objawienie istoty rzeczywistości*, [w:] A. Waśko (red.), *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*, WAM, Kraków 2007, s. 95–96.

<sup>5</sup> Korzystam z katalogu muzeum: *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie*, Wien 1996. Por. także: W. Nigg, *Rembrandt. Maler des Ewigen*, Diogenes Verlag, Zurych 2006, s. 63.

świątyni w Jerozolimie w momencie, gdy byli tam Jezus i jego rodzice. Prorokini rozpoznała w nim obiecanego Mesjasza: „Przyszedłszy w tej właśnie chwili, sła-  
wiła Boga i mówiła o Nim wszystkim, którzy oczekiwali wyzwolenia Jerozolimy”.  
Uprawniony wydaje się wniosek, że pogoda i ciepło, jakie biją od starszej kobiety na  
portrecie, to owoc jej duchowego doświadczenia. Wskazują na to nie tylko uchylone  
usta i wzrok (charakterystyczne spoglądanie „w głąb siebie”), ale przede wszystkim  
jasność bijąca od jej oblicza. Blask oblicza to nie rezultat oświecenia przez jakieś  
zewnętrzne źródło światła. Przeciwnie, światło płynie z wnętrza tej osoby i niewąt-  
pliwie pozostaje w związku z całym jej życiem „naznaczonym” oczekiwaniem na  
Bożego posłańca i spotkanie z nim.

### Prorokini Anna<sup>6</sup>

Wśród wielu płócien Rembrandta zdobiących Rijksmuseum w Amsterdamie uwagę przyciąga niewielki obraz. W 1631 roku 25-letni Rembrandt namalował znaną z kart Ewangelii według św. Łukasza prorokinię Annę czytającą tekst biblijny. Ude-  
rza w nim zwłaszcza czuły gest, z jakim sędziwa niewiasta dotyka czytanych stronic.  
Daniela Tarabra, autorka komentarza do zbiorów amsterdamskiego Rijksmuseum,  
sugeruje, że mamy do czynienia z wizerunkiem matki malarza<sup>7</sup>.

O biblijnej postaci przedstawionej przez artystę wiemy z przekazu ewangelisty  
Łukasza, że wyczekiwała Zbawiciela, żyjąc w świątyni jerozolimskiej i „służąc Bogu  
w postach i modlitwach dniem i nocą” (Łk 2,37). Właśnie prorokini Anna rozpozna-  
ła w Jezusie obiecanego Mesjasza. Posłużyła ona Rembrandtowi do przedstawienia  
własnych intuicji na temat natchnionej lektury Biblii, czyli zakładającej przyjęcie  
orędzia zawartego w medytowanym tekście.

Postawa, w której Rembrandt pokazuje odkrycie właściwego sensu tekstu bi-  
blijnego z jednoczesnym przyjęciem jego przesłania, wyraża się w dotyku. Dotyk  
pozwala wnikać w poznawaną rzecz i wyrazić nasz stosunek do niej dzięki temu,  
że stanowi on w szerszym znaczeniu wyraz naszej osobowości i duchowej natury.  
Czytająca prorokini dotyka czule kart świętego tekstu. Gest dłoni w połączeniu z do-  
stojnym strojem czytającej podkreśla rangę tekstu oraz jego przesłania i coś jeszcze,  
a mianowicie postawę oddania. Chcąc właściwie odczytać znaczenie gestu kobie-  
ty, trzeba pamiętać o jej życiowej historii, naznaczonej oczekiwaniem na Mesjasza.  
Wydaje się, że czułość, z jaką dotyka tekstu biblijnego, wyraża odnalezienie w nim  
tego, co stanowiło cel jej poszukiwań. Podkreśleniu wagi odkrycia służy dodatko-  
wo gra światła na obrazie, które padając z góry na czytającą, rozświetla stronicę  
i spoczywającą na nich dłoń. Światło zdaje się komentarzem do postawy respektu  
wobec Stwórcy, którego niewątpliwie dotyczy kontemplowany tekst. Źródło światła  
jest gdzieś ponad czytającą. Rozświetla ono księgę, jednocześnie obejmując postać  
niewiasty, nadając im podniosły, ale i pogodny, ciepły wyraz. Można też zauważyć

<sup>6</sup> Por. K. Walczyk, *Das Problem der Inspiration*, [w:] M. Kłańska, J. Kita-Huber, P. Zarychta (red.), *Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Dresden–Wrocław 2009, s. 127–128.

<sup>7</sup> Por. D. Tarabra, *Muzea świata. Rijksmuseum Amsterdam*, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 62.

tajemniczy cień padający na fragment biblijnego tekstu. Przy analitycznym podejściu nie sposób ustalić, co rzuca ów cień. Pozostaje wniosek o charakterze teologicznym, a mianowicie, że bycie w Bożym świetle, jak prorokini na obrazie Rembrandta, jest i pozostaje czymś nieuchwytnym, tajemniczym właśnie.

## Apostoł Paweł

Inna postać znana z kart Biblii, której dzieje i pisma na tyle zaintrygowały malarza, że wielokrotnie do niej wracał, to apostoł Paweł. Na obrazie *Św. Paweł przy stole pisarskim* (1629–1630, Norymberga) mężczyzna, choć zwrócony do widza, nie patrzy na niego; pozostaje w głębokim namyśle, a jego dłoń spoczywa na Biblii i na nią wskazuje. Właśnie ten gest ma wyjątkowe znaczenie dla odbiorcy. W tekście, na który wskazuje apostoł, znajdzie on prawdy dotyczące i jego. Znaczenie obrazu i przesłania biblijnego jest szczególnie podkreślone przez grę światła. Płynie ono z dwóch „dopełniających się” źródeł. Jedno znajduje się za postacią i to ku niemu zwraca się zamyślony Paweł, a drugie bije wyraźnie od tekstu biblijnego. W samym centrum obrazu Rembrandt umieścił miecz, symbol męczeństwa apostoła i zapewne powód jego namysłu.

Wydaje się jednak, że światło padające z góry, ku któremu zwraca się nasz bohater, a także to intensywnie bijące od tekstu biblijnego domagają się dodatkowej interpretacji. Nie zadowala w pełni stwierdzenie, że wymowa obrazu to zapowiedź męczeńskiej śmierci apostoła. Teologia pism św. Pawła nie wyczerpuje się w stwierdzeniu, iż wierzący przez własne cierpienie ma udział w krzyżu Chrystusa. Mężczyzna odkrywa dalej idącą prawdę, mianowicie że „tak” dla siebie i własnego losu w zaufaniu i w łączności z Chrystusem otwiera na nadzieję spełnienia w wieczności. Wydaje się, iż dopiero to dopowiedzenie wyjaśnia sens gry światła na omawianym obrazie. Światło bijące od tekstu biblijnego symbolizuje religijną prawdę o człowieczeństwie i „obejmuje” apostoła, któremu dane było tę prawdę odkryć. Wyjątkowość tej tezy domaga się potwierdzenia w pozostałych obrazach Rembrandta zainspirowanych postacią św. Pawła.

Jak wspomniałem wyżej, malarz wielokrotnie do niej wracał i – co ciekawe – zawsze z nawiązaniem do losów apostoła i w poszukiwaniu szerszego odniesienia. W najwcześniejszym obrazie z 1627 roku widzimy więźnia (*Apostoł Paweł w więzieniu*, Staatsgalerie, Stuttgart), jak zatopiony w myślach studiuje teksty biblijne i pisze. Paweł jest skupiony na sobie. Przejęcie w jego twarzy, szeroko otwarte oczy i dłoń podniesiona do ust zdają się potwierdzać odkrywanie przez niego czegoś ważnego. Światło w celi pada tak, że rysuje na ścianie, za przedstawioną postacią, kontur drzwi. Czy chodzi tu o sugestię podróży, przejścia? Apostoł na jednej stopie ma but, a druga jest bosa, jakby szykował się do drogi. To oczywiście spekulacje, ale malarz świadomie do nich zachęca. Przywołam w tym miejscu potwierdzającą tę intuicję opinię wnikliwego komentatora dzieł Rembrandta, Michaela Bockemühla:

[...] pióro i zapisany przez Pawła papier wskazują na treść działania głównej postaci. Jedynie pełna zadumy poza postaci uświadamia widzowi, że zachodzi akcja. Tu staje się istotny sposób, w jaki Rembrandt poprzez wybraną pozę postaci oddziałuje na widza.

Nie chodzi tu tylko o to, by poprzez daną pozę widz uświadomił sobie, że przedstawiona postać jest wewnętrznie aktywna. Uchwyciwszy przedmiot tej kontemplacji [...] widz zaczyna zastanawiać się, o czym myśli przedstawiona osoba.

Najważniejsza wydaje się sugestia, że

[...] patrząc na obraz, odbiorca sam zaczyna przejawiać wewnętrzną aktywność, taką, jaką rozpoznaje u postaci z obrazu. W ten sposób dzięki kontemplacji widz zyskuje możliwość doświadczenia (do pewnego stopnia) procesu, jaki zachodzi na obrazie<sup>8</sup>.

Na dwóch kolejnych płótnach ze św. Pawłem, w wersji wiedeńskiej z 1635 roku (*Apostoł Paweł*) i amsterdamskiej z 1661 roku, w której malarz przedstawił siebie jako apostoła narodów religijne przesłanie nabiera dodatkowej wyrazistości dzięki intensywnemu kontaktowi wzrokowemu, jaki bohater Rembrandta (względnie on sam) nawiązuje z widzem. Jak już wspomniałem, cechą charakterystyczną portretów tego malarza jest uderzająca introwertyczność jego postaci. Zastanawia to szczególnie w portretach nawiązujących do motywów biblijnych. Wgląd bohatera w siebie oznacza jego otwieranie się na przesłanie o charakterze religijnym. W sytuacji, gdy bohater Rembrandta szuka wzrokowego kontaktu z widzem, jest to jakby próba spotkania się i dzielenia z nim fundamentalnych intuicji religijnych, niemalże wzajemnego upewniania się co do słuszności prawd, które się odkrywa i którym się daje posłuch.

W komentarzu do autoportretu Rembrandta jako apostoła Pawła (1661, Rijksmuseum, Amsterdam) D. Field, autor tłumaczonej na język polski monografii poświęconej malarzowi, zauważa, że: „Rembrandt jest jakby świadomy ludzkiej słabości, lecz niepozbawiony nadziei na zbawienie”<sup>9</sup>. Bardziej wnikliwie przesłanie płynące z tego obrazu odczytuje przywoływana wcześniej D. Tarabra:

Na tym płótnie pięćdziesięciopięcioletni Rembrandt sportretował siebie jako św. Pawła, w orientalnym nakryciu głowy i ze zwojem pergaminu pokrytego hebrajskim pismem; spod fałd jego kaftana wylania się rękojeść miecza. W latach dużej aktywności swego warsztatu Rembrandt malował postacie świętych i apostołów, w których podkreślał podobieństwo życia świętego do życia zwykłych śmiertelników. To zatarcie różnic uwidacznia się wyraźnie w płótnie przedstawiającym św. Pawła jako zwykłego człowieka, na którego twarzy maluje się jakby wyraz zakłopotania, o czym świadczy zmarszczone czoło i uniesione brwi. Nie jest to groźny, nieprzystępny św. Paweł, lecz głęboko ludzka postać, niosąca pocieszenie<sup>10</sup>.

Nawiązując do charakterystycznych atrybutów apostoła, D. Tarabra stwierdza:

Święty trzyma w dłoni zwój zawierający listy, które wysyłał do chrześcijańskich wspólnot w Azji Mniejszej. Paweł zapłacił najwyższą cenę za wiarę w Chrystusa: uwięziony przez Rzymian, został przez nich ścięty, o czym przypomina atrybut miecza. Pod wpływem

<sup>8</sup> M. Bockemühl, *Rembrandt. Tajemnica objawionej formy*, TASCHEN, Kolonia 2006, s. 28.

<sup>9</sup> D.A. Field, *Rembrandt*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Wyd. Arkady, Warszawa 2006, s. 226.

<sup>10</sup> D. Tarabra, *op.cit.*, s. 103.

światła padającego z góry, z lewej strony obrazu, rękojeść miecza tworzy cień na kartce papieru<sup>11</sup>.

Wydaje się, że w komentarzu do tego wyjątkowego autoportretu Rembrandta trzeba pójść o krok dalej, ponieważ przytoczone sugestie nie wyczerpują wymowy dzieła. Utożsamienie się malarza z apostołem to być może próba odczytania własnego życia w świetle losu Pawła, ten zaś nie będzie zrozumiał bez światła płynącego z dziejów i z męczeństwa Chrystusa. Wraca w tym miejscu wzmiankowana wcześniej teologiczna intuicja apostoła o wierzącym chrześcijaninie jako zanurzonym (własnym życiem) w śmierć Chrystusa. Oznacza to, że przyjęcie własnego losu w zaufaniu i w łączności z Chrystusem otwiera osobę wierzącą na nadzieję wieczności. I to chyba po tej linii trzeba szukać wyjaśnienia badającego, wnikliwego spojrzenia postaci z portretu. Na pewno Rembrandt, przedstawiając siebie jako apostoła Pawła, zachęca, by w świetle losów świętego, a zwłaszcza jego pism i intuicji chrystologicznych, spojrzeć na własne życie.

### Walka Jakuba z aniołem

Obrazy poświęcone apostołowi Pawłowi są przykładem potwierdzającym religijną motywację Rembrandta, który – w zgodzie ze współczesną egzegezą biblijną – szukał zrozumienia własnego losu w świetle dziejów bohaterów biblijnych. W tym kontekście ważny wydaje się starotestamentowy motyw, historia walki patriarchy Jakuba z aniołem. Właśnie taki tytuł: *Walka Jakuba z aniołem* nosi obraz stworzony przez malarza w 1658 roku (Staatliche Museen, Berlin). Artyście udało się w nim dokonać imponującego uogólnienia, pomagającego odkryć znaczenie tej zagadkowej sceny. Oryginał biblijny (Rdz 32) opowiada o całonocnym zmaganiu, walce Jakuba z aniołem. W rozumieniu biblijnym anioł to boży posłaniec. Śledząc na kartach Biblii teksty, w których pojawiają się ci wysłannicy Boga, trudno dokonać jednoznacznego podsumowania, z kim tak naprawdę mamy do czynienia. Znajdujemy również świadectwa dowodzące, że pod postacią anioła ukrywał się sam Stwórca. Według późniejszej refleksji teologicznej specyfiką tych postaci nie jest skupianie na sobie, ale pozostawanie anonimowym i wskazywanie na Stwórcę. Mogą nimi zatem być ludzie bądź żywioły natury, gdy tylko ich działanie wskazuje na Boga wkraczającego w historię.

Wizja walki patriarchy z aniołem, jaką prezentuje Rembrandt, zaskakuje. Bez odniesienia do biblijnego oryginału trudno byłoby widzowi wywnioskować, iż rzeczywiście chodzi o walkę. Poza, w jakiej malarz przedstawił swoich bohaterów, pozwala równie dobrze na wniosek, że anioł obejmuje Jakuba i przyciąga go do siebie. Zamknięte oczy mężczyzny sugerują namysł patriarchy nad tym, co się wydarza i czego on sam doświadcza. Powraca tu znów biblijny motyw wzroku, który zakłada nie tyle spostrzeganie fizycznych zjawisk, ile odkrywanie w wydarzeniach objawiającego się Stwórcy. Ręka anioła spoczywająca na biodrze Jakuba (w zgodzie z zapisem w Rdz 32,26) nie wygląda, jakby miała zadać ból, a tajemniczy wyraz twarzy anioła bar-

<sup>11</sup> *Ibidem*.

dziej wyraża współczucie niż chęć walki. Przesłanie wydobyte przez malarza z tekstu biblijnego, którego pozwala się nam domyśleć po sposobie ukazania swoich bohaterów, to prawda o ludzkim odkrywaniu Stwórcy we własnej historii znamionowanej przez napięcie pomiędzy przyciąganiem i zmaganiem się.

To samo napięcie znajdujemy w refleksji doświadczenia religijnego u Rudolfa Otto. On również mówi o przyciąganiu, bo boska rzeczywistość *sacrum* fascynuje, i o zmaganiu się, bo *sacrum* jako rzeczywistość całkiem inna wymyka się, przytłacza oraz wywołuje lęk i obawę<sup>12</sup>.

## Portret kaznodziewi Cornelisa Anslø

W 1641 roku Rembrandt podjął wyzwanie rzucone mu przez poetę Joost van den Vondela, by artysta namalował... głos jednego z najbardziej znanych w Holandii kaznodziejów wspólnoty mennonickiej (z którą malarz najprawdopodobniej sympatyzował), Cornelisa Anslø. W przypadku kaznodziewi to nie wygląd zewnętrzny, ale „niewidzialny” głos stanowił istotę jego osobowości i to poznawalną tylko słuchem. Czy można go zatem przekazać i uwiecznić w „bezdźwięcznym” obrazie<sup>13</sup>?

Szczęśliwie jesteśmy w posiadaniu dwóch rysunków powstałych przed wersją finalną obrazu. Wcześniejszy z 1640 roku przedstawia Cornelisa siedzącego, zwróconego do niewidocznej na obrazie osoby. Na fakt rozmowy wskazuje twarz kaznodziewi z uchylonymi ustami, a zwłaszcza gest lewej dłoni. O rok późniejszy rysunek ukazuje mężczyznę siedzącego za stołem z wymownym spojrzeniem. Można powiedzieć, że spogląda on na każdego i na nikogo. Lewa dłoń wskazuje na otwartą księgę, na którą Cornelis (mówiąc) wyraźnie się powołuje (usta są lekko uchylone).

Pozycja Cornelisa na obrazie jest *en face*, postać zwraca się w stronę oglądającego obraz (*Portret kaznodziewi Cornelisa Anslø*, 1641, Gemäldegalerie, Berlin). Kobieta przysłuchująca się mu (żona kaznodziewi) jest wprawdzie skierowana w jego stronę, ale nie spogląda na niego. Przyświeca temu oczywisty zamysł. Gdyby kobieta obserwowała coś określonego, trudno byłoby o wrażenie, że przysłuchuje się wypowiedzianym przez kaznodziewę słowom.

Inaczej niż na rysunku z 1641 roku, na obrazie Cornelis nie wskazuje na tekst w otwartej księdze. Rembrandt nadaje większą autonomię samemu gestowi. Można się tu powołać na typowe dla południowej mentalności mówienie połączone z gestykulacją. Artysta wykorzystał motyw „mówiącej dłoni” (który już wcześniej pojawił się na rysunku z 1640 roku). Gest „mówiącej dłoni” zyskuje pełne znaczenie dopiero na obrazie. Malarz „wyodrębnił” ją z ciemnej odzieży kaznodziewi, oświetlając światłem padającym z lewej strony. W ten sposób gest „mówiącej dłoni” staje się centrum obrazu.

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na inny element. Otóż malarz stworzył iluzję, jakby dłoń mężczyzny wykraczała z przestrzeni obrazu ku widzowi, przez co pogłębił wrażenie sugestywności argumentacji, której nie sposób się oprzeć.

<sup>12</sup> Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 17–53.

<sup>13</sup> Por. O. Pächt, *Rembrandt*, Monachium 2005, s. 173–188.

Tą samą metodą malarz posłużył się w pośmiertnym rysunku innego kaznodziei, Jana Cornelisa Sylviusa (z 1646 r.). Tutaj zarówno dłoń argumentującej postaci, jak i tekst Biblii wykraczają z przestrzeni obrazu ku widzowi, „rzucając” przy tym cień. Malarz stworzył przez to wrażenie, jakby kaznodzieja przemawiał do widza z wieczności (rysunek powstał po śmierci kaznodziei) i z innego wymiaru wkraczał (z biblijnym przesłaniem) w życiowe realia odbiorcy.

Rembrandt rzadko przypisywał autonomiczne znaczenie dłoniom. Zwrócenie uwagi na ułożenie dłoni służyło co najwyżej podkreśleniu konkretnej sytuacji. Trudno zapamiętać dłonie określonej osoby, z wyjątkiem może „modlących się dłoni” Albrechta Dürera z 1508 roku (Albertina, Wiedeń). A. Dürer wyraził poprzez nie postawę osoby zwracającej się w potrzebie do Boga. Inaczej niż na wcześniejszym rysunku, na obrazie nie ma wskazywania gestem dłoni na tekst Biblii, co nie znaczy, że nie ma odwołania do niej. Przeciwnie, pojawia się symboliczny motyw księgi i świecy w kandelabrze, które tworzą razem najjaśniejszą partię obrazu. Zestawienie razem księgi i świecznika symbolizuje, że oba te przedmioty są „źródłem światła”<sup>14</sup>.

### Emaus, ofiara Abrahama (Rembrandt, Caravaggio)

Do tej pory zajmowały nas religijne intuicje Rembrandta na przykładzie bohaterów biblijnych. Malarz wychwytywał uniwersalne przesłanie biblijnych scen i przekazywał je w zachowaniu swoich bohaterów. Ten malarski sposób biblijnej egzegezy daje nam szansę mówienia o duchowym wymiarze wpisanym w rzeczywistość, a zwłaszcza o duchowym/religijnym znaczeniu ludzkich zachowań. Pouczające jest w tym względzie porównanie, jak te same motywy biblijne były interpretowane przez włoskiego mistrza Caravaggia i przez Rembrandta. Malarstwo tego pierwszego naznaczone szczególnie intensywnym operowaniem światłem i cieniem znalazło licznych naśladowców. Należał do nich holenderski malarz, Gerrit van Honthorst, którego płótna mogły stanowić dla Rembrandta kopalnię wiedzy o technice wielkiego Włocha, a szczególnie o idei pojedynczego snopu światła, często emanującego z ukrytego wewnątrz obrazu źródła lub też występującego jako pojedynczy, mocny strumień biegnący spoza obrazu<sup>15</sup>.

Zamierzam w tym miejscu odwołać się do dwóch motywów biblijnych, które i Caravaggio, i Rembrandt wielokrotnie podejmowali, szukając właściwej formy wyrazu, by uchwycić zawarte w nich przesłanie. Pierwszy z tych motywów to opisana przez ewangelistę Łukasza scena spotkania dwóch uczniów Jezusa uciekających po jego śmierci z Jerozolimy do Emaus ze zmartwychwstałym Mistrzem. Spotkanie nastąpiło w drodze do Emaus, ale uwieczniony przez obu malarzy moment to chwila rozpoznania zmartwychwstałego Jezusa podczas wspólnej wieczerzy (por. Łk 24, 13–35). Drugi motyw to opisana w Księdze Rodzaju scena ofiarowania Izaaka – na wyraźne Boże polecenie patriarchy Abraham zamierzał złożyć swego syna w ofierze (por. Rdz 22, 1–20).

<sup>14</sup> Por. S. Zuffi, *Klasyki sztuki. Rembrandt*, tłum. H. Borkowska, Seria Rzeczpospolitej, Warszawa 2006, s. 66.

<sup>15</sup> Por. W. Nigg, *op.cit.*, s. 64.

Najstarsza wersja motywu z Emaus u Rembrandta podporządkowana charakterystycznemu dla tego malarza religijnemu poszukiwaniu i rozeznawaniu pochodzi z 1629 roku (Musée Jacquemart-André, Paryż). Artysta w teatralny sposób operował światłocieniem. Światło padające zza siedzącego przy stole Chrystusa pozostawia jego samego w cieniu, ale oświetla twarz jednego z uczniów, który z przejściem i niedowierzaniem przygląda się Jezusowi. Drugi apostoł, prawie niewidoczny, klęczy u stóp Mistrza. Jego zachowanie świadczy o tym, że rozpoznał on w „nieznajomym” zmartwychwstałego Pana. Akcent spoczywa jednak wyraźnie na pierwszym z nich, który przygląda się Chrystusowi, jakby nie do końca pewien, z kim ma do czynienia. Aurę niepewności osiągnął Rembrandt wspomnianą grą światła. Dzięki niej siedzący centralnie Chrystus pozostaje w cieniu.

Ten motyw przypomina genialny obraz Gerrita van Honthorsta poświęcony uwolnieniu apostoła Piotra z więzienia (*Uwolnienie Piotra*, 1616–1618, Gemäldegalerie, Berlin), o czym opowiadał św. Łukasz w *Dziejach Apostolskich* (por. Dz 12,5–17). Anioł uwalniający skutego łańcuchem i uwięzionego w lochu mężczyznę wyciąga w jego stronę dłoń, ale go nie dotyka. Światło, które pada zza wkraczającego do lochu anioła, oświetla zdumioną twarz niedowierzającego Piotra i jednocześnie sprawia, że boska przyczyna cudownego uwolnienia (anioł) pozostaje w cieniu, a więc nierozpoznana. Pozwala to zrozumieć zdumienie na twarzy Piotra. Genialna wydaje się intuicja malarza pokazującego wkraczanie anioła, czyli objawienie boskiej wyzwalającej mocy, ale tak, że oba porządki, boski i ziemski, nawzajem się nie przenikają. Anioł, jak wspomniano, wyciąga rękę w stronę apostoła, ale go nie dotyka. Egzegeza chrześcijańska potrzebowała jeszcze kilku wieków i radykalnego zderzenia z tendencjami ateizującymi, by odkryć, że objawienie boskiej mocy nie oznacza naruszenia naturalnych prawideł rządzących naszymi realiami. Wydaje się wręcz nieprawdopodobne, że G. Honthorst miał co do tego jasność już na początku XVII wieku.

Późniejszy obraz z motywem Emaus autorstwa Rembrandta pochodzi z 1648 roku (Luwr, Paryż) i przypomina obie wersje Caravaggia: londyńską z 1600 roku (Galeria Narodowa), a zwłaszcza mediolańską z 1606 roku (Pinakothek Brera). Reakcja uczniów na pierwszym ze wspomnianych malowideł Caravaggia jest znacznie bardziej dynamiczna niż w wersji mediolańskiej i na obrazie Rembrandta z 1648 roku. Jezus Rembrandta dzieli wprawdzie stół z uczniami, ale jest tajemniczo nieobecny, jakby pozostawał w innym wymiarze. Zdaje się o tym świadczyć jego wzrok i postawa. Zachowuje się tak, jakby pozował, jakby chciał, żeby mu się uważnie przyjrano, a reakcja przyglądających mu się uczniów zdradza zaintrygowanie i niepewność (dłoń przy ustach jednego z nich). Klimat tajemniczości podkreśla dodatkowo postać służącego (gospodarza?). Ta postać, która pełni podobną rolę co na obrazach Caravaggia, czyli nieobecnego w biblijnym oryginale komentatora, jest u Rembrandta uważna, ostrożna, świadoma wyjątkowości wydarzenia przy stole, choć chyba nim zaskoczona. O ile uczniowie u Rembrandta ciągle jeszcze są na etapie rozeznawania, odkrywania, kim jest ich towarzysz, o tyle w londyńskiej wersji Caravaggia gwałtowna reakcja uczniów sugeruje olśnienie, a zatem rozpoznanie już stało się faktem. Taką właśnie wymowę obrazu podkreśla postawa stojącego przy stole gospodarza przyglądającego się bezradnie uczniom, zupełnie nieświadomego przyczyny ich gwałtownej reakcji.

W wersji z 1606 roku reakcja apostołów jest połączeniem olśnienia z zaskoczeniem. Można powiedzieć, że w procesie rozpoznawania Jezusa są oni dalej niż „jedynie zaintrygowani” uczniowie u Rembrandta. Reakcja gospodarza w wersji mediolańskiej zdaje się „nawoływać o rozsądek”, zdradza sceptycyzm, dystans; przygląda się on uważnie Jezusowi, jakby sam chciał się przekonać o słuszności odkrycia, które wywołało poruszenie uczniów.

Z uwagi na teologiczną wymowę intryguje inna jeszcze wersja wydarzenia z Emaus, którą Rembrandt namalował w latach 1648–1649 (Cambridge, Massachusetts), a w której postać zmartwychwstałego Chrystusa została przedstawiona jako światło, zgodnie ze świadectwem Pawła w *Dziejach Apostolskich* (por. Dz 9,1–8; 22,1–11). W każdej z trzech przywołanych tu prób Rembrandt zaakcentował proces rozpoznawania, ale uczniowie są raczej zaintrygowani aniżeli olśnieni odkryciem, jak to się dzieje w obu wersjach Caravaggia. „Protestant” Rembrandt okazał się bardziej powściągliwy niż „katolik” Caravaggio. Dla niego objawianie się *sacrum* w codzienności pozostawało tajemnicze. Właśnie dzięki aurze tajemniczości i niedopowiedzenia malarz osiągnął znaczący teologicznie efekt *sacrum*-świętości, która się nam wymyka, intryguje, ale nie daje sobą dysponować. Rembrandt był bliski teologicznej intuicji na temat hierofanii *sacrum* stanowiącej apel do wolności człowieka.

Interesujące jest porównanie drugiego ze wspomnianych biblijnych motywów podejmowanych przez obydwu malarzy, czyli ofiary Abrahama, w której na Boże polecenie miał złożyć swojego syna Izaaka. Dramaturgii całej sytuacji dodaje fakt, że to właśnie z Izaakiem wiązała się boska obietnica licznego potomstwa dla Abrahama. Włoski malarz nadał twarzy swojego bohatera rysy zdecydowania i determinacji w wykonaniu Bożego polecenia (*Ofiarowanie Izaaka*, 1601–1602, Uffizi, Florencja). Anioł zdaje się powstrzymywać Abrahama przed złożeniem ofiary z syna w ostatniej chwili. On sam badawczo przygląda się boskiemu posłańcowi, jakby chciał z jego twarzy wyczytać nowe wskazanie co do tego, jak się ma zachować. Teologiczna wymowa jest oczywista. Zdecydowanie Abrahama sugestywnie pokazane przez Caravaggia podkreśla wagę całkowitego zdania się na Boga. Prawdziwa religijność, zawierzenie nawet w najtrudniejszej sytuacji nie zna rozterek ani wątpliwości. Caravaggio skorygował czy raczej uzupełnił to przesłanie w malowidle stworzonym kilka lat po wspomnianym obrazie z Florencji, a dokładnie w 1605 roku. Wtedy powstała inna wersja *Ofiarowania Izaaka* znajdująca się dziś w zbiorach Barbary Piaseckiej-Johnson w Princeton. Punkt ciężkości spoczywa w nim na argumentacji anioła. Nie wkracza on do akcji, powstrzymując dłoń Abrahama, ale przeciwnie – rozmawiając z nim, zachęcając go do „rozważenia” innego zachowania niż to, o którym sądził, że musi podjąć, ponieważ oczekuje tego Bóg. Ten późniejszy obraz zawiera ciekawą sugestię dotyczącą religijnej więzi człowieka z Bogiem. Człowiek nie jawi się w niej jako bezwolny wykonawca boskich poleceń, ale jako autonomiczna jednostka dokonująca swoich aktów po ich dokładnym przemyśleniu. Caravaggio najwyraźniej sugeruje, że religijność i motywowane nią zachowania to wolny wybór osoby.

Zdecydowanie inaczej postrzega swojego bohatera Rembrandt. W obu znanych interpretacjach tej sceny (petersburskiej z 1635 r., wiedeńskiej z 1655 r.) twarz Abrahama jest naznaczona niewyobrażalnym cierpieniem. Jego spojrzenie na po-

wstrzymującego go anioła (wersja z 1635 r.) zdradza przytłoczenie, niemal porażenie aktem, którego miał dokonać. W późniejszym rysunku ze zbiorów wiedeńskiej galerii „Albertina” gest anioła powstrzymującego patriarchę przed zabójstwem zdradza chęć ukojenia wystawionego na taką próbę Abrahama; anioł tuli zboląłego ojca. W podobny sposób pokazany jest anioł na obrazie namalowanym przez Rembrandta w 1636 roku, czyli rok po wersji z Petersburga, która dziś znajduje się w zbiorach monachijskiej „Alte Pinakothek”. Jest ona niemal zwierciadlanym odbiciem obrazu z 1635 roku.

Kto wie, czy obolały Abraham Rembrandta nie ukazuje w bardziej sugestywny sposób heroicznego zawierzenia patriarchy i tym samym postawy wiary jako bezgranicznego zaufania stwórcy. Możliwe, że osobiste doświadczenia holenderskiego malarza pomogły mu w odkryciu wiary jako postawy, do której człowiek dojrzewa poprzez trudne i wymagające samozaparcia doświadczenia. Sposób, w jaki Caravaggio przedstawił Abrahama, z determinacją dążącego do wykonania Bożego polecenia, z zaufaniem nieznanym rozterek ani wątpliwości, tchnie nieprawdopodobieństwem. Wprawdzie malarzowi udaje się pokazać oczywistość zawierzenia Bogu charakterystyczną dla wiary i tym samym wiare jako postawę, w której nie ma miejsca na wahanie, ale zdecydowanie Abrahama czyni z jego wiary postawę niedostępną zwykłemu człowiekowi. Aż strach pomyśleć, że wschód słońca w tle mógłby być komentarzem do zachowania mężczyzny. Piszącemu te słowa łatwiej zaakceptować sugestię, że budzący się wraz ze wschodem słońca nowy dzień to komentarz do odkrycia wpisanego w zachowanie anioła i w jego zdecydowane ruchy powstrzymujące Abrahama. Chwyciwszy patriarchę za rękę, anioł pewnym ruchem wskazuje na barana znajdującego się w pobliżu, którego ten powinien ofiarować zamiast swego syna. Inaczej niż u Rembrandta, anioł nie wyraża współczucia dla zboląłego ojca. Przeciwnie, jego twarz i oczy zwrócone nie na Abrahama, ale ku zwierzęciu kontrastują ze zdecydowaniem wpisanym w twarz i zachowanie patriarchy, jakby boży posłaniec dystansował się od jego zachowania.

Dramat Abrahama u Rembrandta podkreśla dodatkowo ufnie zachowanie Izaaka poddającego się zamiarom ojca. Izaak Rembrandta obrazuje religijność poddającą się wyrokom Opatrzności. W rysunku ze zbiorów „Albertina” anioł powstrzymujący Abrahama, jak wspomniano, tuli go do siebie. Jego współczujące zachowanie kwestionuje postrzeganie Boga jako surowej postaci. Takie pokazanie bożego posłańca, jak na wspomnianym rysunku, raczej pogłębia wrażenie nieprzeniknioności i tajemniczości naszych ludzkich losów.

Teologia, która zainspirowała Rembrandta, to wyraz religijności z wpisanym w siebie zmaganiem z losem. Człowiek nie wie, dlaczego dotyczą go bolesne doświadczenia ani jaki jest ich sens. W zaaprobowaniu własnego losu pomaga mu – jak zdaje się sugerować Rembrandt – świadomość, że ma Boga po swojej stronie.