

KS. JANUSZ KRÓLIKOWSKI
TARNÓW

**UCHWYCIĆ ŚWIETLISTY BLASK DOBRA.
KRAJOBRAZ Z MIŁOSIERNYM SAMARYTANINEM
W MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE
NA TLE INNYCH DZIEŁ REMBRANDTA**

„Na wystawie zatytułowanej szumnie *Rembrandt i jego krąg* zobaczyliśmy osiem płócien artysty, z czego siedem złych. [...] Z półmroczonej sali wychodzimy nie doznawszy żadnej przygody. Wzrok nie został ani razu poruszony, nie uderzono nas światłem, nie zostaliśmy wciągnięci w barokowy dramat kontrastów, nie otwarto przed nami przepaści widzialnego światła”.

Zbigniew Herbert¹

„Widzę mą piękność, czystą i wspaniałą.
Nawet królowi zwycięstw nie zazdroścę,
Bo ja do większych prawo sobie roszcę.
Król, żądny chwały, tylko tym się puszy,
Że gnębi ciała – ja ujarzmiam dusze,
Które są piękna właściwym królestwem.
Któż kiedyś widział rządy potężniejsze?”.

Pedro Calderon de la Barca²

Kim był REMBRANDT, a właściwie Harmenszon van Rijn Rembrandt (1606 [Lejda] – 1669 [Amsterdam]?) Jego portret psychologiczny i artystyczny dobrze od-

¹ Z. Herbert, *Węzeł Gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 197.

² P. Calderon de la Barca, *Wielki teatr świata*, [w:] Tenże, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata, Magia grzechu, Życie jest snem*, wybrał, przełożył i opracował L. Biały, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 44.

malował współczesny mu „krytyk” sztuki Joachim von Sandrart (1606–1688): „Pozostał zawsze związany z własnymi przekonaniem i nie wahał się sprzeciwić i zaprzeczyć naszym prawom sztuki – jak szacunek dla anatomii i proporcji ciała ludzkiego – perspektywie, studiowaniu rzeźb klasycznych, rysunkowi i autorytatywnej kompozycji malarskiej Rafaela, jak również szkołom, tak bardzo koniecznym w naszym zawodzie. A robiąc to, twierdził, iż należy pozwolić na bycie prowadzonym tylko przez Naturę, a nie przez inne prawa. W ten sposób, stosownie do okoliczności, traktował przychylnie – w obrazie – światła, cienie i zarysy przedmiotów, chociaż były w kontraście z podstawowymi zasadami perspektywy, byle – według jego opinii – były odpowiednie i skuteczne. [...] Pod tym względem był bardzo zręczny i nie tylko umiał z troską odmalować prostotę prawdy, ale także nadać jej naturalną moc lub silną podniosłość, szczególnie w portretach i w głowach starców, ale także – jeśli chodzi o mało wymiarowe obrazy – w eleganckich strojach i innych przyjemnych drobiazgach. Oprócz tego, wyrył w miedzi bardzo wiele i różnorodnych przedmiotów, które potem drukował. Na podstawie tych wszystkich dzieł można zobaczyć, że był bardzo aktywny i niestrudzony, dlatego fortuna przyniosła mu olbrzymie środki pieniężne i wypełnił swój dom w Amsterdamie niezliczoną ilością młodych, z dobrych rodzin, którzy tam uczyli się, aby pobrać u niego instrukcje i naukę. Każdy z nich płacił mu sto florenów rocznie. Do tej sumy trzeba dodać zyski, które czerpał z obrazów i rycin wykonywanych przez tych jego uczniów. [...] Jest pewne, że gdyby był zdolny utrzymać dobre relacje i odpowiednio czuwać nad swymi interesami – znacznie pomnożyłby swoje bogactwa; jednak mimo tego, że nie szastał pieniędzmi, nie miał żadnego pojęcia o znaczeniu rangi społecznej i stale odwiedzał niższe klasy, co przeszkadzało także jego pracy. [...] Był ponadto wielkim pasjonatem wszelkich przejawów sztuki, jak obrazy, rysunki i ryciny, jak również rozmaitych egzotycznych osobliwości, których posiadał bardzo dużo. [...] Malując starców, ich skórę i ich włosy, dowiódł wielkiej zręczności, cierpliwości i doświadczenia, zbliżając się znacznie do życia. Namalował niezliczone tematy zainspirowane poezją klasyczną albo alegorie i sceny klasyczne, ale raczej podejmował tematy codzienne i pozbawione szczególnego znaczenia, tematy, które mu się podobały i które były «schilderachtig» – malownicze, jak mówi się w Niderlandach, a zarazem pełne czaru, zaczerpnięte z natury”.

W interpretacjach dzieł sztuki i życia artystów, którzy je tworzyli nie ma absolutów, skoro dzieła sztuki są najgłębszymi manifestacjami wewnętrznego życia artystów, a ich życie w jakiś sposób i w jakimś stopniu zawsze odbiega od schematów i łatwych systematyzacji. Artysta i jego dzieło należą oczywiście do tego świata, ale są jakoś nie z tego świata – w najlepszym znaczeniu tych stwierdzeń. To wszystko sprawia, że zmieniają się interpretacje dotyczące artystów i ich dzieł, co dodatkowo wynika także z faktu, że zmieniają się okoliczności życia i myślenia interpretatorów. W tym dynamicznym kontekście ujawnia się warta zapamiętania prawda słów, których autorem jest Pablo Picasso: „Ci, co dążą do wy tłumaczenia obrazów, zwykle schodzą na manowce”.

Relatywność interpretacji uwidocznia się w sposób oczywisty w przypadku Rembrandta. Jest ona tak wielka, że może pojawić się pytanie o sens tych wszystkich zapisanych i wypowiedzianych „tłumaczeń”, dla których stał się okazją. Ta relatywność ujawniła się już za jego życia, a przedłużyła się do ostatnich dziesięcioleci, których owocem są nowe tłumaczenia i korekty, idące tak daleko, że pojawia się pytanie o to, czy Rembrandt prawdziwy – jeśli to określenie w ogóle ma jeszcze dla nas jakieś znaczenie – w ogóle istnieje, a w każdym razie, czy jest sens szukania go. Efektem tych nowych interpretacji ma być podobno Rembrandt, który bardziej zadość czyni współczesnym poszukiwaniom prowadzonych w oparciu o kryterium „prawdy naukowo dowiedzionej”, nawet jeśli jest to typ prawdy, którego odkrycie w dziedzinie sztuki trudno sobie wyobrazić.

Miejscem, w którym widać już te korekty jest *corpus* jego dzieł. Na początku XX wieku zaliczano do niego jeszcze około tysiąc dzieł; bardziej krytyczni, na przykład Rosenberg, podawali ponad sześćset. W efekcie badań podjętych w ramach *Rembrandt Resarch Project* zostało ich już tylko około dwustu pięćdziesięciu. Ta – oczywiście w wielu przypadkach nieodzowna – korekta rembrandtowskiego katalogu zapoczątkowana w 1967 roku, a oparta na danych dokumentalnych oraz analitycznych obserwacjach techniczno–stylistycznych (czy też naukowo–technicznych, które w większości przypadków budzą podejrzenie, jeśli chodzi o atrybucję dzieł sztuki) jest tylko ostatnią z „redukcji” dokonanych przez ekspertów, którzy już przed wspomnianym „Projektem” krytycznie rozprawili się z wieloma arcydziełami Rembrandta. Na pewno nierzadko robili to dla pieniędzy i sławy. Nie ostał się nawet *Jeździec polski (Lisowczyk)* – najpiękniejsze dzieło Rembrandta – czego nie mogę darować tak samo, jak jego sprzedaży z Polski przez Zdzisława Tarnowskiego do M. C. Frick Collection w Nowym Jorku w 1910 roku³.

Rewizja katalogu holenderskiego artysty jest tylko jednym z elementów głębokiej i ciągłej transformacji jego obrazu, która bynajmniej nie została zakończona. Wynika to przede wszystkim z tego, że Rembrandt zawsze, nawet w najbardziej wrogo do niego nastawionych momentach, to znaczy, gdy pojawiały się rozmaite klasycyzmy, zajmował zawsze znaczące miejsce w kulturze, to znaczy w świadomości Zachodu. Jeśli prześledzimy zmienne losy jego powodzenia, w oparciu o posiadane dokumenty, które przekazują sądy wydane przez jego współczesnych, relacje z jego zleceńodawcami, świadectwa większych bądź mniejszych zamówień, opinie wydane o jego zawiłym życiu rodzinnym, by w końcu – po czterech wiekach – dojść do dnia dzisiejszego, to zdajemy sobie sprawę, że zmiany w obrazie Rembrandta nie dotyczą głównie atrybucji dzieł, ale całkowicie innej rzeczy. Zresztą, czy mogło być inaczej, skoro kwestia kompilacji katalogów poszczególnych artystów jest kwestią

³ Por. K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*, Wrocław 1957, s. 15–17; M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1965, s. 176–182; J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 308–314 (Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce, t. 1).

względnie nową, właściwie wywodzi się z XIX wieku, gdy krytyka sztuki stała się „krytyką tego, widzialne” oraz została ona umożliwiona dzięki powstaniu muzeów publicznych, łatwieszemu dostępowi do kolekcji, rozwojowi rynku antykwarycznego, a zwłaszcza prze powstanie klanu tak zwanych „ekspertów”. W przeszłości więc Rembrandt utożsamiał się z „rembrandtyzmem”, to znaczy ideą „innego”, nowego malowania, a stąd też nie rozróżniano między nim i jego szkołą, w pewnych okresach bardzo rozbudowaną, a tym samym zajmowano się „odróżnieniem” go od reszty. Tym, co przyciągało – lub odpychało, co oczywiście miało miejsce znacznie rzadziej – był ów nowy sposób patrzenia na życie i historię, na rozumienie relacji między rzeczywistością i wyobraźnią, ów sposób malowania zarówno tego, co widzialne, jak i tego, co niewidzialne, to znaczy rzeczywistości zewnętrznej i rzeczywistości wewnętrznej, a więc ta cała „ekspresyjność”, różniąca się od wszelkich wcześniej skodyfikowanych teorii wyrażania uczuć. szybko zauważono, że nie trzyma się reguł ustalonych przez artystów i filozofów. Jak te fakty wpłynęły na szybkie osiągnięcie sławy przez Rembrandta, tak też – zupełni słusznie – dominowały w spojrzeniu na niego. Czy warto od tego odchodzić w imię naukowego „szkiełka i oka”?

Wróćmy jednak do samego mistrza z Amsterdamu, koncentrując się przede wszystkim na przeżyciu religijnym, które emanuje z niektórych jego obrazów, a które jest nam bliskie i ciągle aktualne, które wyraża się w modelach znalezionych w bliskim otoczeniu – modelach, które są takie same jak nasze: rodzina, dom, pracownia, miasto, krajobraz, ból i upadek, nieszczęście i dramat, wyzwanie wiary i poryw miłości.

Vincent van Gogh tak wypowiadał swój zachwyt malarstwem Rembrandta: „On jeden malował wyjątkowo Chrystusów [...] ale u niego w niczym to nie przypomina dzieł innych malarzy religijnych – to jakaś metafizyczna magia. [...] Rembrandt nic nie wymyślił – on znał i tego anioła, i tego dziwnego Chrystusa – czuł ich”⁴. W stwierdzeniach zawartych w tej wypowiedzi, jak sam van Gogh zresztą zaznaczył w cytowanym liście, kryje się łatwa do zauważenia sprzeczność, która – gdy ujmujemy ją całościowo – jednak się broni i nie budzi sprzeciwu u podziwiających obraży holenderskiego mistrza. Bo czyż nie ma sprzeczności w zestawieniu „metafizycznej głębi” z „poznaniem” i „czuciem”? Przecież metafizyka sytuuje się na antypodach i „poznania” i „czucia”. Już na długo przed Kantem, który uchodzi za filozofa, który ostatecznie uzasadnił agnostycyzm metafizyczny, święty Tomasz z Akwinu, którego nie można podejrzewać o pesymizm metafizyczny, pisał z przekonaniem, że „istoty rzeczy”, czyli to, czym zajmuje się metafizyka, są niepoznawalne. A jednak, idąc śladem wyznaczonym przez Akwinatę, możemy powiedzieć, że paradoks, a nawet przeciwstawność pewnych stwierdzeń, nie muszą się wykluczać, a skoro tak – to mogą utworzyć jedną całość. Nie przypadkiem francuskie powiedzenie opowiada się za „spotykaniem się skrajności”.

⁴ V. van Gogh, *Z listów do Emila Bernard (Arles, koniec lipca 1888 r.)*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie E. Grabowska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 21.

Czytając studia o Rembrandcie, łatwo zauważamy, że ten paradoks zauważony przez van Gogha, jest w nich stale obecny. Najczęściej jest on wyrażany przy pomocy przymiotnika „tajemniczy”. Bez tajemniczości u jej magii Rembrandt przestałby być Rembrandtem – nasuwa się wniosek. Mamy więc „tajemnicze cienie”, a skoro tak, to można je wydobyć tylko w zestawieniu z „tajemniczym światłem”, a więc – jednym słowem – „tajemniczy światłocień”; mamy „tajemnicze głębie”, „tajemnicze zestawienia”, „tajemnicze gesty i ruchy”, „tajemniczy kontrapunkt” ecc. Jest oczywiste, że na tę tajemniczość powołują się najczęściej autorzy dokonujący niejako literackiego opisu życia Mistrza z Lejdy, bogatego w wydarzenia o oddziaływaniach głęboko kształtujących jego psychologię, oraz pozostawionych przez niego dzieł, zdobiących najsłynniejsze galerie. Tajemniczość jest brana niemalże odruchowo pod uwagę wszędzie tam, gdzie zachodzi potrzeba szybkiego zestawienia Rembrandta z innymi artystami epoki w ramach jakiegoś szerszego dyskursu historycznego i estetycznego, by ukazać ich na tle jednego z największych i najbardziej twórczych malarzy w historii. Przykładów takiego postępowania można by przytoczyć wystarczająco dużo.

Samo w sobie stwierdzenie paradoksu, bądź też tajemniczości oznacza jednak niewiele, bądź też nie oznacza niczego, jeśli ogranicza się do użycia tych kategorii na sposób uniwersalnego wytrychu, czy też skrótu myślowego, który ma w sposób błyskawiczny otworzyć dostęp do „istoty rzeczy” czy też w sposób błyskawiczny i jednorazowy rozwiązać wszystkie trudności z wyjaśnieniem czegoś, co jako wyzwanie pojawiło się na horyzoncie inteligencji. Podobnych skrótów/wytrychów, nawet bardzo pojemnych i przekonujących, trzeba strzec się zwłaszcza wtedy, gdy stajemy wobec geniusza, który wprawdzie charakteryzuje się najpierw tym, że jego twórczość – jakiegokolwiek dotyczyłaby ona dziedziny – rozwija się wobec jakiegoś dobrze określonego, unifikującego centrum, ale – z drugiej strony – wiadomo, że to centrum nie da się sprowadzić mechanicznie do jednego prostego pojęcia, choćby najbardziej wykwintnego. Geniusz uporządkowuje wszystko w odniesieniu do jednej „wartości” – myślę, że najlepiej ująć to właśnie aksjologicznie – ale ta wartość wcale nie jest czymś tak zwyczajnym, jak jej definicja zapisana w jakimś słowniczku kieszonkowym. Lubię czytać studia, w których dokonuje się analizy treści i znaczenia jakiegoś jednego pojęcia w dziele jakiegoś wybitnego autora. Wiele ciekawych studiów o takim charakterze, a dotyczących zagadnień związanych z estetyką, która nas tutaj interesuje, można znaleźć u Władysława Tatarkiewicza⁵. Pasjonujące studium na temat pojęcia piękna u Tomasza z Akwinu opracował Umberto Eco⁶.

Znając ograniczenia związane z interpretacją Rembrandta w kluczu „tajemniczości”, ale zarazem będąc świadomi, że jest on artystą rzeczywiście trudnym do wyjaśnienia, spróbujmy zgodzić się na jego tajemniczość, ale stawiając od razu za-

⁵ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988.

⁶ Por. U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano 1998.

sadnicze pytanie, na czym bliżej ona polega i z czym jest związana. Nie można bowiem zgodzić się na łatwe, czy wręcz narzucające się utożsamienie tajemniczości z trudnością, gdyż tajemniczość zawiera pewne rysy obiektywne, a więc może być, przynajmniej w jakimś przybliżeniu, nazwana. Przecież także na temat Rembrandta i jego twórczości – jak pokazują znaczące studia na jego temat – możemy powiedzieć wiele, i to całkiem sensownych rzeczy. Można nawet powiedzieć o wiele więcej na temat jego życia, mimo wyjątkowego dynamizmu, z którym je przeżywał, niż na temat innych malarzy z jego epoki. Udało się wręcz drobiazgowo odtworzyć jego biografię. Paradoksalnie jednak – możemy równocześnie powiedzieć o nim o wiele mniej niż o innych, gdyż bardziej niż inni ukrywa się on za bogactwem swojej psychologii, żywą siecią wielorakich relacji, wielopostaciową indywidualnością, która jakby odsłania się przed nami – choćby wtedy, gdy patrzymy na jego autoportrety – ciągle pozostając zakrytą. Jest kimś, kto im bardziej staje się dostępny naszemu poznaniu, zdaje się być tym, kto się od nas po cichu oddala. Poznając go, może jak w przypadku rzadko którego artysty, on staje się kimś obcym swoim bogactwem wewnętrznym, tak że na osiągnięte przez nas poznanie pada cień jakiejś surowości, jakiejś powierzchowności, jakiegoś niepokoju intelektualnego, wprost rażąc nas swoją bezdusnością.

Cały ten dynamizm psychologiczny Rembrandta, który opisujemy przez odwołanie się do jego tajemniczości, pogłębia się jeszcze bardziej, gdy – patrząc na jego obrazy – zdajemy sobie sprawę, że był on niebywałym znawcą ludzkich serc, genialnie utrwalając wywoływane przez nie wrażenia w malowanych wyrazach twarzy i ruchach ludzkich gestów. Tajemniczość Rembrandta nie byłaby pełna bez stwierdzenia i uwzględnienia mistrzostwa ekspresji, do którego wyrażenia doszedł w swoich dziełach⁷. Już jego pierwszy mecenas – Constantijn Huygens (1596–1687) pisał o nim, że jest „malarzem poruszeń duszy, zmian i odcieni uczuć” oraz że jest zdolny wyrazić „najwyższe emocje wewnętrzne”⁸. Na tej podstawie i nie przypadkowo też Hippolyte Adolphe Taine zestawia Rembrandta z Szekspirem: „[Rembrandt] pragnie ukazać głębokie i szczególne cechy indywidualności, nieskończone i nieopisane skomplikowanie osobowości moralnej, całe to znamienne piętno, które w jednym momencie koncentruje na twarzy całą historię duszy i którą tylko Shakespeare widział z przenikliwością równie cudowną. W tym jest on najoryginalniejszym i najnowocześniejszym z artystów i wykuwa jeden z końców tego łańcucha, którego drugi wykuli Grecy”⁹. Do tego zestawienia powrócił Ernst Gombrich. Właśnie to życie jego duszy oraz przedstawianie duszy innych sprawia, że nie da się go sprowadzić

⁷ Por. E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 331–332.

⁸ Por. *Rembrandt w oczach współczesnych*, opracowanie J. Michałkowa, J. Białostocki, Warszawa 1957, s. 45–49.

⁹ Cyt. za: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 191.

do znajomości danych z życiorysu, a jego dzieł nie ogląda się po to, by obok nich zatrzymać się na dłuższą bądź krótszą chwilę, a potem pójść spokojnie dalej, jak gdyby nic się nie stało.

Rembrandt wywołuje poruszenie, wzrusza, przeraża, pociąga, pyta, odpowiada; on mówi poprzez swój obraz do całego człowieka, jakby w nim „uobecniając się” przez tym, kto zechce go przywołać i poprosić o osobistą rozmowę. Ta jego wieloraka „obecność” w obrazie wywołuje zaangażowanie w sferze uczuć, które przywołuje, jak również w sferze wrażeń fizycznych, które zamierza wywołać, bądź też wprowadza w ten klimat, którą tworzy wokół tego, co przedstawia. To, co zostało przedstawione na płótnie, to, co jest przeżywane i doświadczane przez jego postacie, wywołuje w oglądającym odpowiedni rezonans – zostaje on porwany i przeniesiony w to „miejsce”, włączony w to „wydarzenie”, objęty tym „uczuciem”, które stworzyła wyobraźnia Rembrandta. On sam mówił, iż zadaniem sztuki jest szukać „najintensywniejszego i najnaturalniejszego wzruszenia” (*die meeste en die natureelste beweegelijkheid*). Z tego powodu jego dzieła stały się inspiracją dla poetów, wśród których znajduje się także ksiądz Janusz Stanisław Pasierb ze zwartym cyklem poetyckim *Rembrandt w tomie Czarna skrzyńka*¹⁰.

Pojawia się więc przerażenie lub współczucie, cierpienie lub zachwyt, zdumienie lub oburzenie, tkliwość lub ironia. Rembrandt zdaje się być wewnętrznym muzykiem, który na wszystkich nutach duszy widza może zagrać dowolną partyturę. Można by więc powiedzieć, że jego dzieła są w jakimś sensie narzędziami współ-przeżywania z nim tego, co on przeżywa, by nabyć ogólniejszą mądrość życiową oraz zanurzyć się w problemach bytu i świadomości. A wszystko to czyni w sposób tak naturalny, bezpośredni i spontaniczny, że nie jesteśmy przyzwyczajeni do doświadczania czegoś takiego, gdy staniemy przy innych dziełach powstałych w jego epoce mozołą się, by osiągnąć podobny efekt. Być może podobne dzieła udało się stworzyć tylko mistrzom romantycznym, którzy i programowo i przy pomocy dostępnych im środków prowadzili widza do podobnych doświadczeń. Rembrandt nie jest oczywiście romantykiem, a zatem także to porównanie jest dalece niewystarczające, ale jawi się jako użyteczne do opisanego jego dzieła. A może właściwie w tym porównaniu nie ma aż tak wielkiej przesady, skoro romantycy kochali go jak nikt inne, czerpiąc z niego bardzo daleko idące inspiracje: Delacroix, Courbet i Daumier, a także Moreau, czy nawet Doré.

To nasycenie treści obrazu głębokim uczuciem jest szczególnie ważne, a także widoczne w dziełach Rembrandta, które zainspirowała Biblia, czytana najpierw przez jego ojca dzieciom, a potem przez niego samego długo medytowana. I chociaż był on protestantem, nie powstrzymały go od przedstawiania treści religijnych, ikonoklastyczne tezy reformatorów, ani ich dewastujące działania wynikające z wpro-

¹⁰ J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1998, s. 219.

wadzenia ich w życie, których ofiarą padło wiele dzieł sztuki i przedmiotów kultu. Pozostał w tej kwestii katolikiem, niejednokrotnie wręcz rygorystycznym. Słusznie więc pisze Jan Białostocki o szczególnym charakterze wątku religijnego w jego malarstwie: „Religijny temat malarstwa barokowego, w krajach katolickich tak popularny, podjęty został przez Rembrandta w sposób głębszy i bardziej przeżyty. Środkami wielkich mistrzów barokowych, światłem i barwą, stawiając przed oczy mistrzów iluzje biblijnej przeszłości, Rembrandt zarazem nasycił jej wymowę swym własnym uczuciem, które kieruje się do wszystkich ludzi, w sposób bezpośredni, pozbawiony wszelkiej retoryki. Dzięki temu obrazy jego są nam dzisiaj na pewno bliższe niż baldachim Berniniego, alegorie Rubensa, czy piękne, lecz obce nam w istocie, infantki Velazqueza”¹¹.

Wobec dzieł religijnych Rembrandta czuje się nadzwyczajną wolność wyrażania swoich uczuć, nawiązywania z postaciami i wydarzeniami relacji bezpośrednich i prostych, a w pewnej chwili czujemy się jakbyśmy byli żywymi protagonistami oglądanych przedstawień przez co stają się nam bliskie zapisane w nich emocje i wrażenia, treści i forma. To, co zostało w nich utrwalone i jakby zatrzymane w czasie ma jakby swój dalszy ciąg, gdy zatrzymujemy się przed nimi. Ma dalszy ciąg nie tylko w naszym oglądzie, ale przede wszystkim w modlitwie, którą ten ogład wzbudza. Na ten aspekt oddziaływania tej sztuki zwrócił trafnie uwagę Charles Baudelaire, gdy pisze, że z niej wyrывa się łzawa modlitwa, nawet wtedy, gdy malarz przedstawia śmieci i brud, czy nagle przerwany zimowy promień słońca:

„Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
et d'un rayon d'hiver traversé brusquement”

W studiach nad Rembrandtem często podkreśla się, że odrzuca on normy, że jest obojętny na klasycyzm, że nie wzruszają go starożytności i przeszłość w ogóle – jakże różni się w tym od mistrzów z Italii! – a idzie po linii naturalnej eksplikacji wolności w stosunku do własnej wyobraźni, świadomości życia obecnie w świecie wrażeń wizualnych, które nie odbijają się echem – dalekim lub bliskim – w historii sztuki, ale tylko w rzeczywistości osobowej i psychicznej człowieka, która ma swoje korzenie w prawdziwej historii człowieka. Owszem, to wszystko jest prawdą, ale z dwoma wyjątkami. Po pierwsze Rembrandt ceni bardzo doświadczenie mądrości, a więc najogólniej mówiąc dążenie do uporządkowania życia, biorąc za punkt odniesienia bardzo wysoko sytuujący się punkt, czyli Boga, świadomy tego, że im wyższy punkt obserwacji, tym łatwiej można uporządkować najbliższe sytuujące się sprawy i rzeczy. Po drugie zaś – doświadczenie religijne oparte na podstawowych prawdach wiary w Boga tworzy ramy interpretacyjne przeżywanych doświadczeń, czyli jego

¹¹ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 1966, s. 451.

historii, a tym samym wyznacza kierunek eksplikacji wspomnianej wolności. Jest więc obecny w jego dziele głęboki namysł nad wolnością, którego przebieg wędrówki dobrze podpowiada nam jeden z bohaterów Faulknera w powieści *Zstąp, Mojżesz*: „Widocznie nawet poza mądrością nabytą przez cierpienie jest jakaś mądrość konieczna, by odróżnić wolność od rozpasania”.

W Stadelsches Institut we Frankfurcie na jednej ze ścian dominuje wielkie płótno Rembrandta *Samson oślepiiony przez Filistynów (Oślepienie Samsona)*¹². Jest na nim odmalowana gwałtowna i uporczywa przemoc oprawców, ich ślepe bestialstwo i barbarzyńska brutalność, które jakby koncentrują się dokonywanym nieludzkim, wręcz zwierzęcym, oślepieniu Samsona, wijącego się i przęcącego mięśnie w kajdanach i ich bolesnym ucisku. Przed naszymi oczami rozgrywa się kołująca się dzika bójka, a my, patrząc na jej przebieg, który do nas dociera ze swoimi hałasami i wciąga nas w cały swój brutalny wir, gniewliwie zaciskamy zęby, gdy patrzymy na nacierających Filistynów, bądź też drżymy z bólu, gdy patrzymy na Samsona, któremu oprawca z zimną krwią przebija oko. A nad tą bolesną walką dominuje Dalila z nożycami i włosami Samsona w ręku, a przede wszystkim z tymi zuchwałymi i bezdusznymi, szeroko otwartymi oczami, w których odmalowuje się tylko poczucie postawienia na swoim. Jest w jej wzroku coś z oczu ślepeca, gdyż odbija się w nich ta głębsza, bardziej tragiczna ślepotą, która może dotknąć człowieka, a której przyczyną jest popełniania niegodziwość. Patrząc na nią, niemal bezwiednie przychodzą nam na myśl te wszystkie zdrady, których padliśmy ofiarą, cała perfidia, która na nas niejednokrotnie nacierała, cały lęk, który rodzi się na myśl, że ktoś z naszych bliskich, przyjaciół i zaufanych pewnego dnia mógłby na zdradziecko wbić nóż w plecy, nie czując najmniejszego skrupułu czy wahania.

Na tym obrazie ślepotą dokonywanej zdrady staje się widoczna w tym, czym jest w swojej istocie. Zdradza się z wielu powodów, najczęściej z powodu pieniędzy. W Dalili Rembrandta widzimy, wręcz woła on do nas, że zdrada może wynikać po prostu z głupoty, która szuka przejściowej satysfakcji i małostkowego postawienia na swoim.

Wędrując po petersburskim Ermitażu nie można nie zatrzymać się przed monumentalnym *Powrotem syna marnotrawnego*¹³, bodaj najbardziej znanym wśród chrześcijan obrazem Rembrandta, który jest nam bardzo bliski i z tego powodu, że jakoś w nim się odnajdujemy z powodu naszej zażyłości z przypowieścią ewangeliczną o miłosiernym ojcu i synu, który idzie w swoją, nie najszcześniejszą, stronę, a potem wraca skruszony i pokutujący. Jest to obraz prowadzący do współprzeżywania przedstawionej sceny. Michał Walicki pisał w swojej refleksji nad tym obrazem: „Wierny własnemu temperamentowi oraz żywionej niezmiennie zasadzie czynienia

¹² Por. W. Becket (przy współpracy P. Wright), *Historia malarstwa. Wędrówki po historii sztuki Zachodu*, tłum. H. Andrzejewska, I. Zych, Warszawa 2002, s. 200–201.

¹³ Por. W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 5, Warszawa–Chicago 1999, s. 290–296.

z widza współautora sceny, Rembrandt maluje to tylko, co może zauważyć nie analityk–obserwator, lecz człowiek wzburzony, i to tylko, co zobaczy i na czym zatrzyma się widz współprzeżywający scenę¹⁴.

Jest to więc obraz przedstawiający każdego z nas, ale przede wszystkim wydaje się, że jest to nie tylko ostatni obraz Mistrza z Amsterdamu, ale jest to także jego *ostatni autoportret* – autoportret może najwyraźniejszy, najbardziej dramatyczny i najbardziej przeżyty, który staje się także jego testamentem duchowym. Zdaje się mieć rację Roman Brandstaetter, gdy swój dramat o życiu Rembrandta zatytułował *Powrót syna marnotrawnego*. Takie słowa wkłada w nim w usta malarza, mające wyjaśnić genezę i intencję namalowania tego ostatniego obrazu: „I chcę namalować jeszcze 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, które posiadam. Ostatnie. Powrót syna marnotrawnego. Klęka u stóp ojca. Będzie we mnie wielkie, kamienne znużenie. W dotyku rąk ojcowskich będzie cicha, wszystko wybacząca łagodność¹⁵”.

Wielkie płótno rzuca się w oczy swoją czerwonią, która promieniście otacza ojca, czule obejmującego powracającego z dalekiej podróży syna marnotrawnego. Syn w łachmanach klęczy przed nim, a więc podejmuje i przeżywa najwyższy gest pokuty i prośby o przyjęcie, tuląc swoją ogoloną głowę więźnia do piersi starca. Oczy ojca – dyskutują zbędnie interpretatorzy nad tym, czy są zamknięte, czy są to oczy ślepeca. Są zamknięte, bo miłosierdzie nie patrzy. Otwartym oczom narzucałoby się zarówno wyrachowanie, gdyż w powracającym synu byłoby widoczna cała jego przeszłość, którą nosi na sobie – w odarciu z wszystkiego jako więzień, jako wyrzutek społeczny, jak również litość ojcowska, która mimo i nade wszystko każe widzieć w wyrzutku syna. Tymczasem chce być darmowa – ojciec przyjmuje syna absolutnie darmowo, ze względu na to, kim jest jako człowiek, jako istota ludzka ze swoją wewnętrzną godnością, której nic nie jest w stanie wyeliminować, nawet największa niegodziwość. Człowiek ciągle pozostaje człowiekiem.

Z tymi zamkniętymi oczami ojca splata się dodatkowo jego milczenie i milczenie innych przedstawionych postaci, w tym także syna. Owszem, to spotkanie gdzieś w tle rozbrzmiewa nutą radości, ale przede wszystkim słyszy się w nim jęk boleści i wyrzut smutku powodowane tym, co przynosi z sobą marnotrawny syn. Te uwierające serce uczucia są zawsze źródłem milczenia. Bo i cóż można powiedzieć wobec odejścia grzechu i wobec tego powrotu, nad którym – mimo wszystko – ciąży ciężar utraty wszystkiego, łącznie z prawie ostatecznym zatraceniem siebie? I cóż można powiedzieć wobec tej miłości, która łagodnie przebacza i serdecznie przytula, mówiąc na nowo z całą darmowością i całą prawdą: „Moje dziecko”.

¹⁴ M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*, s. 205.

¹⁵ R. Brandstaetter, *Powrót syna marnotrawnego*, [w:] Tenże, *Dramaty*, Kraków 2005, s. 176.

Nikt się nie cieszy, aby nie była to radość banalna – bo i jak wyrazić wielkość tego, co się dzieje? Nikt nic nie mówi – bo i cóż można powiedzieć, gdy ten powrót, tak jak każdy powrót z grzechu, jest zawsze spóźniony, zawsze oznacza, że dar został odrzucony, że płomień wielkodusznej, życzliwej i czulej miłości został sponiewierany, że tęsknota i oczekiwanie były przecież znoszeniem zadawanego z premedytacją bólu? Cóż powiedzieć wobec tego ojcowskiego „cierpienia miłości”, jak mówi Orygenes o „cierpieniu Boga” z powodu ludzkiego grzechu. Czy nad obrazą, nawet przebaczoną, można tak spokojnie, jak gdyby nic się nie stało, przejść do porządku dziennego?

Ilekróć medytuję nad *Powrotem syna marnotrawnego*, tylekróć zastanawiamą mnie ręce ojca. Jest oczywiste, że cały gest ojcowskiego przyjęcia powracającego syna Rembrandt powierzył rękom. Rzadko zauważa się, że każda z rąk jest inna, bynajmniej nie dlatego, że malarz nie umiał namalować dwóch jednakowych. Jedna jest ręką męską, a druga niewątpliwie jest ręką kobiecą. Co artysta chce nam przez te ręce powiedzieć? Wydaje się, że akcent położony na rękach, a właściwie na ich wrażliwości dotykowej, chce wskazać, że ojciec przyjmuje syna z całą możliwą czułością; co więcej – z całą czułością ojca i z całą czułością matki, których sposoby wyrażania czułości są jakże różne, ale dopiero w całości, jakby w swoim wewnętrznym i komplementarnym splocie, stanowią jedną, pełną i doskonałą całość. Nie przypadkiem, gdy mowa o Bożym miłosierdziu, język biblijny starając się je wypowiedzieć i przybliżyć, odwołuje się zarówno do cech subtelności męskiej jak i kobiecej, do znamion relacji ojcowskich jak i macierzyńskich. Można by powiedzieć także o oblubieńczym znaczeniu tego dotyku, czego wymownym przykładem jest *Żydowska narzeczona*, inne wielkie płótno Rembrandta, które należałoby uwzględnić w tym miejscu, by wydobyć pełniejsze znaczenie ojcowskiego gestu¹⁶.

Począwszy od Arystotelesa – bliskiego także Rembrandtowi, czego dowodzi wymowny obraz *Arystoteles i popiersie Homera* – zamysł dotyku jest uważany za najwrażliwszy z ludzkich zmysłów, zarówno w przekazywaniu odczuć jak i w ich przyjmowaniu. W omawianym obrazie nie można pominąć zwłaszcza tego drugiego aspektu. Starożytna tradycja filozoficzna i teologiczna podkreśla, że dotyk jest tym zmysłem, który jest w stanie uchwycić *świeżość* przedmiotu, którego się dotyka, a tym samym cieszyć się nim, a nawet kosztować go. Święty Bonawentura, którego nie można posądzać o nadmiar empiryzmu i zmysłowości w jego propozycjach duchowych, opisując wędrówkę duszy w Bogu, stwierdza między innymi: „Zmysł bowiem znajduje przyjemność w uchwyconym obrazie [...] ze względu na zdrową świeżość, gdy idzie o smak i dotyk”¹⁷. A potem dodaje bardzo po ludzku i z dużym wyczuciem, że świeżość „budzi radość”. Właściwie wszyscy zdajemy sobie z tego

¹⁶ Por. W. Becket, *Historia malarstwa*, s. 204–205.

¹⁷ Bonawentura, *Droga duszy do Boga* (wstęp, przekład i objaśnienia S. C. Napiórkowski) [2, 5], [w:] *Mistyka w życiu człowieka*, red. W. Słomka, Lublin 1980, s. 138.

sprawę, gdy oddychamy świeżym powietrzem po wiosennej burzy, lub gdy wstajemy odświeżeni duchowo odbytą spowiedzią. Wszechstronnie czułe ręce ojca też zdają się szukać świeżości powracającego syna, tej świeżości, do której prowadzi pokutujące przyklęknięcie przed nim powracającego syna. Chodzi o tę świeżość najważniejszą, to znaczy tę, która sytuuje się w głębi duszy. Nie widać jej bowiem ani na zmęczonych i zakurzonych pyłem drogi stopach syna, pokazujących „jakość” odbytej wędrówki, ani na twarzy, na której szarości i bezwyrazowości zapisały się najciemniejsze przeżycia. Wszak twarz, nie tylko oczy, odbija najwyraźniej świat przeżyć człowieka.

Pokuta, jako powrót ze stanu grzechu, z bolesnego upadku dotykającego tożsamość i godność człowieka, jest odzyskiwaniem ludzkiej świeżości przez pokutującego człowieka, ale jest też „radością Boga”, o której wielokrotnie mówi Biblia. Nie ma powrotu do Boga bez podjęcia pełnej i dążącej do osiągnięcia pewnego maksimum pokuty. I ojciec Rembrandta zdaje się być nastawiony na znalezienie motywu rozradowania się w najwyższym stopniu świeżością odnalezioną przez swoje dziecko. Zamknawszy oczy, zdaje się na ten zmysł, który może ją rozpoznać i wczuć się w nią. I w tym czuły ojciec jest także obrazem wiecznego Ojca.

Powróćmy jeszcze do oczu ojca. Jak pokazały dokładne badania obrazu przeprowadzone przez Michaiła Ałpatowa, prawe oko ojca jest lekko otwarte i skośnie patrzy w dal. Zdaje się patrzeć, na tego drugiego syna, który według przypowieści Chrystusa został w domu, przy ojcu. Patrzy na tego syna, z którym my łatwo się utożsamiamy, sądząc, że to inni są synami marnotrawnymi. To my jesteśmy tymi pretensjonalnymi dziećmi, które buntują się na widok grzechu i powrotu rodzeństwa, czyniąc ojcu wyrzut, że zbyt łatwo przebacza, przyjmuje, raduje się, świętuje. Czy nie warto by się odkryć w tym spojrzeniu, łatwo uważając się za lepszych od innych? Może wtedy odkrylibyśmy, że stoimy wobec wyzwania utożsamienia się z synem marnotrawnym, który wciąż jeszcze chodzi po manowcach życia, a powinien zdecydować o powrocie.

Rembrandt wprowadza nas mistrzowskim pędzlem do przypowieści o synu marnotrawnym. Znakomity pisarz Graham Greene zdaje się wprowadzać w ten głąb przeżyć związanych z odejściem grzechu i uściskiem przyjmującego ojca w książce *Sedno sprawy*, która jest jakby literacką transpozycją przypowieści o synu marnotrawnym. Warto w tym miejscu przypomnieć finał tej powieści. Po samobójczej śmierci, którą popełnia Scobie, główny bohater na końcu swojego moralnego staczenia się, jego żona przychodzi na rozmowę do księdza:

„– Czy ksiądz wie to wszystko, co ja o nim wiem?

– Naturalnie, że nie, proszę pani. Była pani przez piętnaście oną, nieprawdaż? Ksiądz wie tylko rzeczy nieważne.

– Nieważne?

– No, mam na myśli grzechy – rzekł ksiądz niecierpliwie. – Nikt nie przychodzi do nas, żeby się spowiadać ze swoich cnót. [...]

– On był złym katolikiem.

– Nie znam chyba głupszego komunału – rzekł ksiądz.

– A na koniec to... ta ohyda. Musiał wiedzieć, że sam siebie skazuje na potępienie. Nigdy nie ufał w miłosierdzie; tylko w miłosierdzie – dla innych.

– Nie warto nawet modlić się...

Ksiądz zatrzasnął dziennik i powiedział z wściekłością: – Na miłość Boską, niech pani sobie nie wyobraża, że pani albo ja wiemy cokolwiek o Boskim miłosierdziu.

– Kościół twierdzi...

– Wiem, że Kościół tak twierdzi. Kościół wie, jak wyglądają reguły. Ale nie wie, co się dzieje bodaj w jednym ludzkim sercu.

– Więc ksiądz myśli, że jest jakaś szansa? – rzekła ze znużeniem.

– Tak bardzo jest pani na niego rozgoryczona?

– Nie ma już we mnie żadnej goryczy.

– A według pani Bóg miałby być bardziej rozgoryczony od kobiety? – nalegał szorstko ksiądz, ale Luiza uchyliła się przed argumentami nadziei.

– Ach dłaczego, dłaczego musiał to wszystko poplątać?

– To może dziwne – powiedział ksiądz – że mówię w ten sposób o kimś, kto postępował aż tak źle, ale myślę, o ile go znałem, że on naprawdę kochał Boga.

Przed chwilą twierdziła, że nie czuje żadnej goryczy, lecz jeszcze trochę jej wypłynęło, jak łzy z wyczerpanych już przewodów. – Z pewnością nie kochał nikogo innego – rzekła.

– Kto wie, może ma pani rację – powiedział ksiądz¹⁸.

Pielgrzymując po petersburskim Ermitażu nie sposób nie wspomnieć o *Danae*¹⁹. Obraz został chyba już bezpowrotnie zniszczony, gdyż w 1988 roku antykomunista litewski barbarzyńsko zalał płótno kwasem, chcąc w ten sposób przypomnieć o wywiezieniu Litwinów do sowieckich łagrów. Czy barbarzyństwem można zwalczać barbarzyństwo?

Może to nie jest nadzwyczajnie piękna kobieta – ale na pewno nie brzydula, jak chcą niektórzy – zanurzona, niemal kąpiąca się w złocistym świetle, jakby otoczona specjalną aureolą składającą się z niezliczonych cząsteczek złota, która zagęszcza się na jej ciele, w geście oczekiwania i przywoływania kogoś, z którym podnosi się z gorących i rozrzuconych prześcieradeł, jest naładowana kusząco i urokliwie tak intensywną i indywidualną erotyką, której na próżno chciałoby się szukać w innych przedstawieniach nagości z XVII wieku. Dla innych artystów erotyzm jest zawsze niewolnikiem poetyki, czymś, co nie zdaje się nie należeć do realności życia ludzkiego, dla Rembrandta staje się poprzez *Danae* podstawową życiową siłą, która nie ma

¹⁸ G. Greene, *Sedno sprawy*, tłum. J. Woźniakowski, Warszawa 1987, s. 222.

¹⁹ Por. E. Panovsky, *Setany Eros. Przyczynek do genealogii Danae Rembrandta* [tłum. J. Maurin Białostocka], [w:] Tenże, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 307–323.

w sobie nic wulgarnego. Jest w tej sile ukrytej w człowieku zarazem wymiar ekskluzywny, to znaczy należący tylko do człowieka i zwracający się do jednego człowieka – oczywiście płci przeciwnej! – z tęsknotą szukającą połączenia się tylko z nim i w nim, jak i wymiar uniwersalizujący, to znaczy chcący jakoś objąć sobie wszystkich ludzi i wszystko inne, co napotyka na swojej drodze. Dzieło jest właściwie proklamacją *pozytywności* cielesności i erotyki – cielesności i erotyki pospolitej, chciałoby się rzec, jak pospolita była ona w życiu Rembrandta, a ściśle mówiąc *miłości erotycznej* w człowieku. Eros oznacza dogłębne zjednoczenie sił w człowieku i między ludźmi, aby w tej podstawowej wspólnotce stworzyć dzieje własne i świata. Artysta zdaje się mówić swoim płótnem to, co współcześnie Erich Fromm napisał o miłości erotycznej na podstawie swoich analiz psychologiczno-filozoficznych w pięknej i mądrej książce *O sztuce miłości*: „Miłość erotyczna jest ekskluzywna, lecz pozwala ona w drugim człowieku kochać całą ludzkość, wszystko, co żywe. [...] Miłość erotyczna, jeśli jest miłością, ma jedną przesłankę. Kocham z głębi mojej istoty – i przyciągam drugiego człowieka również do głębi jego lub jej istoty. A istota wszystkich ludzi jest identyczna. Wszyscy jesteśmy częścią Jedności; jesteśmy Jednością”²⁰.

To złoto lśniące światło w *Danae* jest jakby otwartą przestrzenią, w której ma spotkać się to, co zmysłowe z tym, co nadzmysłowe, w której najbardziej ziemskie oczekiwanie i najbardziej ziemskie, czy nawet „cielesne”, tęsknota mają już w sobie nie tylko jakieś przeczucie, ale cząstkę samą boskiej istoty, stan psychiczny przenika się ze zjawiskiem nadzmysłowym, jeśli nie wprost nadprzyrodzonym. Komnata z łóżem, na którym oczekuje *Danae* jest właściwie świątynią, w której panuje podniosły klimat dyskrecji i powagi. Przedstawione jej ludzkie piękno nie budzi pożądliwości, ale daje nawet uspokojenie i wytchnienie, nie po to, aby w nim zagubić się, ale by czerpać z niego inspirację do rzeczy większych. Malarstwo Rembrandta to *ars erotica*, a nie współczesna *scientia sexualis*, która wulgarnie zajęła jej miejsce i panoszy się wszędzie. Jego eros to nie wulkan zbudowany na ludzkim *ja*, jak chciał Luter, choć może także stać się wulkanem buchającym gorącą lawą, ale to przede wszystkim potencjalność, która jest już w akcji, w działaniu, którego przeznaczeniem jest także doświadczanie zbawienia. Stanie się to bliższe, gdy zatrzymamy się przy objawiającej i przemieniającej funkcji, jaką w swoich obrazach Rembrandt nadał światłu.

Nie byłoby pełnego wprowadzenia do Rembrandta, gdybyśmy nie zatrzymali się na chwilę przed *Strażą nocną*, powszechnie znanym płótnem znajdującym się w Rijksmuseum w Amsterdamie. Dzisiaj, gdy po jego restauracji usunięto brunatną noc, spowodowaną przyciemnieniem werniksu, częściej określa się go jako *Wymarsz strzelców* lub *Kompania kapitana Fransa Banninga Cocqa*. Niech za inspirację do jego odczytania posłuży tym razem wiersz Mieczysław Jastruna – który zresztą wielokrotnie powraca do Rembrandta w swojej twórczości – o takim samym tytule, jak dawny tytuł obrazu.

²⁰ E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Warszawa 1992, s. 54.

„Po tamtej stronie płótna noc: Przy świecy
 Ujrzeć krajobraz cudzoziemskiej twarzy.
 W Gild, magistratów natrętnej opiece
 Zmylić po nocy czujne kroki straży.
 Noc. Złota zbroja w ciemności. Hełm, pancerz.
 Po bruku głucho stukają kopyta,
 Dopóki (sino) pełgają kagańce,
 O tajemnicę milczenia nie pytać”.

Gdy chcemy zachwycić się Rembrandtem, to nie sposób nie zachwycić się *Krajobrazem z miłosiernym Samarytaninem*, obrazem, który szczęśliwie znajduje się w zasięgu naszych zwyczajnych wędrówek historyczno-artystycznych, a mianowicie w Muzeum XX. Czartoryskich, przy ulicy św. Jana w Krakowie²¹. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, jest to najlepsze dzieło Rembrandta w zbiorach polskich. Z kolejnej wizyty w tej wspaniałej świątyni sztuki rodzą się niniejsze refleksje. Trzeba tę najstarszą placówkę muzealną w Polsce, której historia ma już ponad dwa stulecia, nazwać *świątynią*, to znaczy miejscem, w którym duch wykracza poza siebie i staje na granicy innego świata – świata przyszłego, o który wiele zebranych tam dzieł się ociera i do którego szczęśliwie i łagodnie wprowadza. Rzeczywiście jest to „przeszłość przyszłości”, jak zapowiadał napis ze Świątyni Sybilli w Puławach, gdzie rodziła się ta kolekcja jako zbiór domowych „ciekawości”. Dotkliwie brakuje tam oczywiście *Portretu młodzieńca* pędzla Rafaela i wielu innych dzieł sztuki i zabytków kultury, które padły ofiarami wojny i złodziejskiej brutalności, ale – tęskniąc za powrotem tego, co zostało utracone – podziwiamy to, co zostało²². Chciałoby się powiedzieć, że nie tylko można tam nie być, tam trzeba po prostu bywać, by obcować z wielkimi duchami.

Po dokonanej konserwacji obraz rzuca się w oczy tym, co najbardziej specyficzne dla Rembrandta, a mianowicie – promieniuje *światłem*. Powiedziano już o nim wiele. Nasz Cyprian Kamil Norwid w *Bransoletce*, nawiązując do *Wieczery w Emaus*, którego oryginał znajduje się w Luwrze, pisał: „I patrząc na ów Rembrandtowski pędzel, rozważałem o światło–cieniu sztuce, albowiem powiedzieć by można bez wahania się, iż do Rembrandta nikt, nawet i Rafael sam, nie znał ś w i a t ł a. L i n i ę znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej – ale światło jego jest światłem wcale bezżywnym. Rembrandt zaś odkrył i objawił głęboką światła tkliwość i mistyczną logikę”²³. Cytowany już Hippolyte Adolphe Taine – choć nie do

²¹ Por. *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, opracowali. Białostocki, M. Walicki, Warszawa 1955, nr 236, 237, tabl. IX.

²² Por. R. J. Kudelski, *Zrabowane skarby. Losy dzieł sztuki na ziemiach polskich w czasie II wojny światowej*, Kraków 2012, s. 69, 87.

²³ C. Norwid, *Bransoletka*, [w:] Tenże, *Pisma wybrane* t. 4: *Proza*, Warszawa 1983, s. 64.

końca można się pod nim podpisać – pisał: „U Rembrandta punktem zainteresowania w obrazie nie jest człowiek, lecz tragedia światła, zamierającego, rozproszonego, wibrującego, nieustannie zwalczanego przez napór ciemności”. Roman Brandstaetter w cytowanym wyżej dramacie każde mówić artyście poetycko: „Posłuchaj. Każde żywe stworzenie, człowiek, zwierzę, nawet najmniejszy robaczek przynoszą w sobie na ten świat promyczek światła. Cierpienie i gorzka krzywda oczyszczają owo światło, które staje się coraz jaśniejsze i szlachetniejsze, jak brylant po oszlifowaniu”²⁴. Waldemar Łysiak z właściwą sobie przenikliwością pisze: „Światło arcydzieł Rembrandta jest światłem należącym tylko do Rembrandta. Rembrandt wymyślił własne, zupełnie nieobiektywne światło, bardziej irrealne niż u jakiegokolwiek irrealnego luministy wcześniejszych lub późniejszych czasów. [...] Czasami figury i przedmioty Rembrandta nie tyle absorbują światło, ile same promieniują nim, jakby były żarówkami, a jeśli już absorbują, to zadziwiająco nieobliczalnie. Konsekwencją tej irrealności światła musiała być irrealność cieni. Razem – takie światło i takie cienie [...] – dają magiczność, cudowność, nadprzyrodzoność scen oryginalną w stu procentach”²⁵. Światło jest niewątpliwie niekwestionowanym protagonistą dzieł Rembrandta, bez względu na to, jakby się je interpretowało.

Oczywiście, skoro jest światło, to na obrazie musi być również ciemność. Taka ciemność, która nie zagłusza światła, ale je pomnaża, gdy niejako rozkłada je na przedstawionym krajobrazie. Jest w tej ciemności coś dynamicznego, coś twórczego, chciałoby się nawet powiedzieć – coś promieniującego. Można by powiedzieć, że w dynamice dzieła dzieje się coś takiego, jak w szczęśliwych przypadkach możemy obserwować w czasie burzy. Otóż zdarza się, że w odpowiednich warunkach atmosferycznych z mrocznej i ciężkiej chmury burzowej rodzi się świetlista i lekka tęcza, która w jednej chwili oświetla teren, pobudzając do zachwycenia się nią. Ale to światło i ta ciemność nie jest właściwą treścią arcydzieła Rembrandta. Jego treścią jest czyn miłosiernego Samarytanina, który zostaje ukazany na tle tego krajobrazu, który swoim światłem i swoją ciemnością w nim uczestniczy. W ciemności, umiejscowione po lewej stronie obrazu, rozgrywa się wydarzenie, na pierwszy rzut oka bardzo mało znaczące, które Jezus opowiedział swoim słuchaczom. To wydarzenie, na które niewielu zwróciło uwagę. Czymże ostatecznie jest udzielenie pomocy potrzebującemu człowiekowi? Jeden z wielu gestów, które należą do porządku dziennego przyzwoitego człowieka, tak że byłoby zuchwałością i pyszałkowatością chcieć z niego robić problem czy sensację. Jak w dzisiejszych mediach! Czy jest problemem, że ktoś zrobił coś dobrego? Czy dziennikarze szukają tych, którzy przeżyli uczciwie swój dzień? Czy istnieją kolumny w gazetach rejestrujące dobre i prawe czyny zwyczajnych, uczciwych ludzi? To wszystko jest „mało medialne”, jak mówią dziennikarze, których przekonuję do zainteresowania się tymi sprawami. To wszyst-

²⁴ R. Brandstaetter, *Powrót syna marnotrawnego*, s. 131.

²⁵ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, s. 279.

ko jest otoczone milczeniem, by nie powiedzieć ciemnością, zepchnięte na margines zainteresowań. To tam, w milczeniu i w ciszy, czy nawet w zapomnieniu, ma swoje życie i swoje trwanie czyn dobra, czyn oczywisty, czyn zwyczajny, czyn zbawienny, czyn świetlany, od którego zależy historia tego świata.

To nie jest jednak problem wyłącznie naszych czasów. Także Rembrandt zdaje się być zniecierpliwiony takim stawianiem sprawy. Ten błysk światła po lewej stronie obrazu, niemal jak wybuch bomby atomowej, towarzyszy uczynkowi spełnionemu nieopodal, w milczącej ciemności. Z tego uczynku, który sam w sobie jest już świetlany – jak wyraźnie to czujemy słuchając opowiadania Jezusa – zstępuje płomień, który zdaje się nie tylko wpisywać w życie tego, kto go spełnia, ale także napętnia sobą cały kosmos. Nieznaczący z punktu widzenia historii powszechnej, ukryty w ciemności gest nabiera znaczenia kosmicznego i uniwersalnego.

W obrazie Mistrza z Amsterdamu krajobraz nie jest zwykłym tłem, na którym człowiek spełnia swój zwyczajny dobry czyn. Jest jego aktywnym uczestnikiem oraz przestrzenią, w której spełniają się jego konsekwencje. Człowiek i kosmos w tym ujęciu stanowią przenikającą się i oddziałującą na siebie jedność. Życie jednostki jest zanurzone w życie całości – natura, przestrzeń, środowisko oraz życie innych ludzi, tych w jadącej w promieniującym świetle karecie. Mają niewątpliwie rację ci, którzy mówią o „kosmicznym” wymiarze malarstwa Rembrandta. W tym przypadku znajdujemy jeszcze jedno potwierdzenie tej tezy.

Dzięki skromnemu uczynkowi prawego człowieka, prosta, zwyczajna, niepoetycka, powszednia rzeczywistość, napętnia się jasnym i świetlistym blaskiem, cały byt zostaje jakby naładowany nową energią, która w nim już była, ale potrzebowała jeszcze tego wyzwającego impulsu. Majestatyczny błysk światła, jego żyjąca tkanka, zagęszczająca się i przenikająca w środowisko, które je otacza, pokazuje, w czym tkwi jego fundament i gdzie należy go szukać. Artysta zdaje się być zwolennikiem tezy – uzasadnionej zarówno filozoficznie jak i teologicznie – że byt za pośrednictwem spełnianego w nim dobra staje się światłem, czyli doznaje już eschatologicznej przemiany. Ta teza ma charakter ściśle metafizyczny, ale w naszym przypadku staje eksperymentalnie wyczuwana i może zostać spokojnie zaakceptowana. Co więcej – dramat zapisany w egzystencji zdaje się nabierać poetyckiego i idealnego piękna, a nawet jakiegoś romantycznego charakteru, o którym zostało już wyżej wspomniane.

W tym miejscu pokazuje się, że nie jest prawdą, jak w swojej radykalnej i w decydującej mierze apriorycznej krytyce sztuki Zachodu twierdzi Grek Stamatis Skliris, że światło u Rembrandta odgrywa tylko funkcję psychologiczno–estetyczną. Jak przystało na Greka koniecznie musi on uzasadnić, że sztuka zachodnia, ta po średniowieczu, diametralnie różni się od sztuki wschodniej, to znaczy bizantyńskiej – ze szczególnym naciskiem kładzionym w tych porównaniach na malarstwo ikon – a w domyśle należy to rozumieć: wschodnia jest „lepsz” niż zachodnia. Te dwa rodzaje sztuki mają wiele więcej wspólnego niż się powszechnie sądzi, wystarczy

czytać je pozytywnie. Pisze więc nasz Grek: „Światło jest elementem, który się dodaje. Dodaje się do bytów już istniejących, to znaczy preegzystujących. Chodzi więc o *przykrycie*, a nie o element konstytutywny bytu. Światło Rembrandta nie jest czymś, co ma znaczenie ontologiczne dla bytu – ma wyłącznie znaczenie psychologiczno–estetyczne”.

Wydaje się, że w rzeczywistości jest po prostu odwrotnie. Rembrandt niczego nie „przykrywa” – on wydobywa właśnie to światło „preegzystujące” w bycie, ale jest świadomy, że ono się nie narzuca. Trzeba wielkiego wysiłku, by je wydobyć; trzeba pracy, by je odkryć; trzeba wielkiego działania etycznego, związanego nierozdzielnie z „czynem ludzkim – *actus humanus*”, by ukazało się w historii. Co więcej, światło Rembrandta te wydobyte tajemnice bytu i ludzkiej egzystencji przełożyć na wrażliwość widza oraz dostosować je do jego możliwości uchwycenia. To jest pełnia jego wysiłku odsłaniania światła, które dotyka pośrednio także tych, którzy żyją nawet daleko od teologii i mistyki. A u podstaw tego wszystkiego potrzeba Łaski Bożej, która jako jedyna jest światłem wszystkiego i prowadzi do wejścia w światło. Nie przypadkiem do teologów scholastycznych Światło było synonimem Łaski. Zresztą, takie ujęcie ma swojej biblijne korzenie. Można więc powiedzieć, światło i byt u Rembrandta nie tylko łączą się ze sobą nierozdzielnie, lecz także, że działanie istoty ludzkiej staje się ruchem oświecania (lub zaciemniania), a więc staje się ewidentne także ściśle powiązanie między oświeceniem i łaską.

Natura bierze więc na siebie i dynamicznie odzwierciedla to, co dzieje się w dramatycznym biegu ludzkich losów, a odzwierciedla to wręcz lepiej niż zdaje się to czynić sam człowiek przygnieciony ciężarem swoich codziennych działań, doświadczeń i dramatów, któremu często zwyczajnie brakuje chęci i subtelności, by z codziennego dobrego trudu zwyczajnej miłości czynić wydarzenie o kosmicznych rozmiarach. W obrazie Rembrandta odnajduję także jakąś odpowiedź na pytanie–wątpliwość wyrażone przez najbardziej bodaj konsekwentnego i krytycznego krytyka świata zbudowanego przez chrześcijaństwo, a zapisane na kartach *Z genealogii moralności*: „Cóż jest właśnie dla mnie najnieznośniejszym? To, z czym ja sam nie mogę dojść do ładu, co mnie dusi i dławii? Zepsute powietrze! Zepsute powietrze! Że coś nieudatnego zbliża się do mnie; że muszę wachać trzewia nieudatnej duszy!... Ileż to zresztą człowiek nie wytrzyma nędzy, niedostatku, niepogody, chleractwa, znoju, osamotnienia? W gruncie rzeczy da sobie z wszystkim radę, jako że urodzony do podziemnego, wojującego istnienia; znowu kiedyś wydostanie się na światło, znowu przeżyje swą złotą godzinę zwycięstwa – i znowu będzie wtedy, jak się urodził niezłomny, napięty, na nowy, jeszcze trudniejszy, dalszy rzut gotów, jak łuk, który wszelka potrzeba jeszcze sprężniej napina. – Lecz kiedy niekiedy pozwólcie mi – rozumie się, jeśli istnieją sprzyjające niebianki poza dobrem i złem – na jedno spojrzenie. Jedno spojrzenie tylko pozwólcie mi rzucić na coś doskonałego, do końca udatnego, szczęśliwego, potężnego, tryumfującego, w czym jeszcze bać się jest czego! Na człowieka, który

jest usprawiedliwieniem człowieka, na jakiś dopełniający i zbawczy, szczęśliwym trafem udatny okaz człowieka, gwoli któremu byśmy w i a r ę w c z ł o w i e k a zachować mogli!... Bo tak się rzecz ma: zmniejszenie i wyrównanie europejskiego człowieka kryje n a s z e niebezpieczeństwo, bo widok ten nuży... Nie widzimy dziś nic, co chce się stać większem, przeczuwamy, że to wciąż jeszcze wstecz i wstecz iść będzie, w coraz większą rozcieńczoność, w coraz większą dobroduszość, roztropność, wygodę, mierność, obojętność, chińszczyznę, chrześcijaństwo – człowiek, nie ma wątpliwości, stawać się będzie coraz »lepszym«... W tem właśnie tkwi grożące fatum Europy – warz z obawą przed człowiekiem postradaliśmy i miłość do niego, cześć dla niego, nadzieję i chęć ku niemu. Widok człowieka już nuży – czemże dziś jest nihilizm, jeśli nie t e m?... Znużyliśmy się c z ł o w i e k i e m...²⁶

Samarytanin jest tym „człowiekiem, który usprawiedliwia człowieka”, a usprawiedliwia go przez ten zwyczajny, prosty, spełniony w ciemności, dobry uczynek. Powraca na myśl Jezus, który mówi, że kubek wody podany spragnionemu nie pozostanie bez nagrody, a ma na myśli nagrodę *wieczną*. Dlaczego? Ponieważ każde dobro jest sprowadzeniem Boga do świata i wejściem człowieka w wieczność. Obraz Rembrandta jest wielką proklamacją usprawiedliwienia człowieka – mówi nam, że nie trzeba się nim nużyć. Może to zbyt katolickie spojrzenie na protestanta Rembrandta, który przecież powinien radykalnie opowiadać się za zasadą „sama łaska – *sola gratia*”, a tutaj opowiada się za tezą ściśle katolicką: „wiarą i uczynki”. Czy można inaczej czytać ten *Krajobraz*? Może nawet trzeba by pójść dalej i powiedzieć wprost, że opisuje on dokonywanie się tego przemienienia, które zostało ukazane przez Chrystusa na Górze Tabor, a nam zostało zapowiedziane jako droga, w której możemy już tutaj, na ziemi, uczestniczyć poprzez zbliżanie się w miłości i z miłością do drugiego człowieka. Powraca na myśl zdanie zapisane przez Daga Hammarskjölda (1905–1961), tragicznie zmarłego Sekretarza Generalnego ONZ, który w zestawionych *Drogowskazach* zapisał: „Człowiek nawet najbardziej aktywny, jeżeli nigdy nie «zbliżył się» do drugiego człowieka, ma uczucie obracania się w świecie nierzeczywistym. Stara bajka: zaklętemu w zwierzę lub w ducha może przywrócić ludzką postać tylko miłość innego człowieka²⁷”.

Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem stawia sobie na celu wprowadzenie nas w świat najbardziej rzeczywisty z możliwych – świat, w którym dobro jest jego najbardziej twórczym tworzywem oraz pierwszym i jedynym środkiem jego utrwalania na wieczność, poprzez wprowadzanie go w klimat dobroci Bożej, która nas zbawia. I w tym świecie warto żyć. Nie można nużyć się egzystencją wystawioną na powszedniość codziennego życia, bo ono jest miejscem, w którym objawia się blask światła – wystarczy je tylko uchwycić odpowiednim spojrzeniem. Tym spojrzeniem, którym uchwycił je Chrystus, zauważający i odnotowujący gest Samarytanina.

²⁶ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. L. Staff, Warszawa 1904, s. 39–40

²⁷ D. Hammarskjöld, *Drogowskazy*, tłum. J. Zieja, Kraków 1967, s. 81.

Z wielkim wyczuciem istoty zagadnienia pisała więc Anna Kamińska w wierszu zatytułowanym po prostu *Rembrandt*:

„Sztuka jeśli ludzka
rodzi się z litości
ze współnictwa z tym
co straszliwie śmiertelne
dlatego największy był syn młynarza
Rembrandt
którego ciała ulepione z mroku i gliny
ciężkie jak ziemia rzadko obnażone
pełne tajemnic
jego tłumy kupy trumiennych szmat
jego rośliny z cementarnej blachy
niebo jak rozplątana tusza wołu
starcy wspaniali o brunatnych rękach
cielesne kobiety
w pół drogi do powrotu w nicość
litował się nad żywymi
mądrością swojej ręki
wiedział o sobie że jest wielki
i własną chłopską twarzą
pieczętował prawdę
a jego Chrystus stawał na progu promienia
o krok nim wkroczył w ludzką nieporadność
Chrystus jak każdy artysta
smutny i samotny”²⁸

Warto pójść śladami holenderskiego mistrza pędzla, by wraz z nim konsekwentnie odkrywać blask dobra, który łagodnie oświeca nasze codzienne życie i przybliża nas do zbawienia. Widzieć dobro we wszystkim i ponad wszystko – takie niebanalne przesłanie można odczytać w *Krajobrazie* i wielu innych dziełach Rembrandta. Dlatego jest on w najwyższym stopniu malarzem religijnym i chrześcijańskim.

²⁸ A. Kamińska, *Nowe imię*, Nakładem Epideixis 1987, s. 92.