

Bożena FABIANI

## JUDASZ W MALARSTWIE NOWOŻYTNYM

*Duccio łagodnie się obszedł z Judaszem. Ale nadejdą czasy, gdy brać malarska nie będzie dla niego już tak łaskawa. Przedstawią go z trzosem w ręku, z twarzą o szpetnych rysach, z diabłem na ramieniu i kotem u stóp. A wszystko dla wzmocnienia ekspresji.*

Zacznijmy od Giotto di Bondone (1267-1337), ojca nowożytnego malarstwa. W padewskiej Kaplicy Areny, na samym początku czternastego wieku, Giotto wykonał cykl fresków poświęcony dziejom Matki Bożej i Jezusa. Wśród ilustracji wielu epizodów ewangelicznych znajdują się tam i takie, które ukazują Judasza. Pierwsza – to scena zatytułowana *Zdrada Judasza*.

Na tle błękitnego nieba, obok świątynnego przedsionka, stoi kilku mężczyzn. Trzej z nich to żydowscy kapłani, czwarty – to Judasz. Przyszedł po pieniądze, które już ściska w lewej ręce, w płóciennym woreczku. Ma na sobie żółty płaszcz narzucony na żółtą suknię. Giotto ukazał go w profilu – niskie czoło, wydatny nos, rude włosy, ryża bródka i wąsik. Nie jest szpetny ani odrażający; jest zwyczajny.

Słucha w wielkim skupieniu arcykapłana ubranego w obszerny czerwony płaszcz ze złotą bordiurą, a kapłan z przejęciem udziela mu jakichś instrukcji, zbliżając przy tym poufale, niemal z ojcowską miłością, swoje dłonie do dłoni Judasza. Obok stoją dwaj inni kapłani: jeden w zielonej szacie, drugi – w popielatej. Spoglądają na siebie znacząco, a ten w zielonej szacie, wskazując stojącego z tyłu Judasza, dyskretnie daje drugiemu znak kciukiem prawej dłoni.

I to byłoby już wszystko, gdyby nie drobny wkład wyobraźni artysty. Kolor żółty to symbol fałszu, ponieważ żółty podszywa się pod złoto. Malarzowi nie wystarczyły jednak żółty płaszcz i ruda pleć Judasza jako oznaki zdrady. Zapragnął scharakteryzować tego człowieka dobitniej: nad jego rudą głowę umieścił grubą czarną aureolę, a za plecami – kosmatego doradcę. Miał pełne prawo tak go przedstawić, jako że św. Jan wyraźnie pisze, iż w Judasza, po przyjęciu chleba z rąk Jezusa, wstąpił szatan (por. J 13, 27). Giotto jednak wołał obecność diabła związać ze srebrnikami aniżeli z chlebem.

Odrażająca kudłata kreatura, chudy diabeł wzrostu samego Judasza, pazurzaste łapska trzyma na ramionach swego podopiecznego. Brodatą paszczę zbliża do karku Judasza, aż chucha na niego; już go nie wypuści...



Obraz Giotta jest doskonały, nasycony narracją, malarz za pomocą spojrzeń, gestów i kolorów odsłania nam kulisy zdrady i charakteryzuje postać zdrajcy. *Zdrada Judasza* to jednak dopiero początek opowieści. Ciąg dalszy ukazał Giotto na obrazie *Ostatnia Wieczerza*.

Przedstawił Judasza nieomal tyłem do patrzących, obok czterech innych Apostołów siedzących plecami i – poza żółtą szatą – niczym szczególnym go tym razem nie wyróżnił. Nawet nie innym kolorem aureoli, bo wszystkie aureole, z wyjątkiem Jezusowej, po wiekach szerniały; fundator najwyraźniej poskąpił złota. Judasz jednak, jako jedyny z Apostołów, sięga ręką do misy, do której w tej samej chwili sięga Jezus. I tylko ten gest, zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza, stanowi potwierdzenie, że człowiek w żółtej tunice, który z Jezusem „macza [...] rękę w misie” (Mt 26, 23)<sup>1</sup>, to z pewnością Judasz.

Innym znakiem, że wokół tego człowieka dzieje się coś niedobrego, jest niezwykle wyraz twarzy Apostoła siedzącego vis à vis Judasza – siwowłosego mężczyzny, wprost osłupiałego z wrażenia – ze wzrokiem utkwionym w zdrajcy, który na to spojrzenie wcale nie reaguje. Jeszcze tylko jeden z Apostołów, siedzący po przekątnej z prawej strony stołu, wpatruje się groźnie w Judasza. I to już wszystko. Cisza. Jezus milczy. Jan z zamkniętymi oczami oparty na Jego piersi wygląda jakby spał.

Ożywioną akcję wprowadza Giotto dopiero na trzecim fresku z tego cyklu – na *Pocałunku Judasza*. Zgiełk, tłum, pochodnie, dzidy, maczugi, dźwięk rogu, słowem, jak w Ewangelii św. Mateusza – „wielka rzesza z mieczmi i z kijami” (Mt 26, 47). Na pierwszych dwóch planach poszczególne gestykujące postacie, w głębi – zbity tłum, głowa obok głowy, ludzie bez twarzy zasłaniający się wzajem. Uwagę naszą przyciągają Jezus i Judasz – stanowiący niemal jedność, bo Judasz właśnie zarzucił swój żółty płaszcz na Jezusa i przyciągnął Go mocno do siebie. Otyły, niski, zbliża swą puciołowatą gębę do twarzy Jezusa i bezczelnie patrzy Mu w oczy, zbierając się do pocałunku. Jezus nieco wyższy, niezwykle spokojny, odpowiada spojrzeniem sięgającym dna duszy. Obaj ukazani są w profilu. Chociaż oko każdego z nich Giotto zaznacza tylko dwiema kreskami i kropką ciemnej farby, malując, jak zwykle, oczy w kształcie trójkątka, osiąga zdumiewającą siłę spojrzenia, spięcie wzroku odpowiadające wadze wydarzenia.

Z lewej strony obrazu wzburzony św. Piotr sięga nożem do ucha jednego z napastników (ucho już ledwo się trzyma i zwisa poniżej noża); po przeciwnej stronie czarnobrody kapłan w fioletowej szacie, wskazując palcem Jezusa, zdaje się dawać hasło żołnierzom: to ten, brać Go! Na prawej krawędzi, wśród tłumu, rozpoznajemy twarze dwóch kapłanów ze sceny pierwszej – arcykapłan przyszedł sprawdzić, czy aby nie poszły na marne wyplacone srebrniki...

I ten fresk jest doskonały, artyście udało się przekazać nam wszystko to, co najważniejsze: istotę zdrady, postawę Jezusa, reakcje innych. Tyle Giotto.

<sup>1</sup> Wszystkie fragmenty z Biblii przytaczam w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka.



Inni malarze ukazywali Judasza zazwyczaj tylko w scenie Ostatniej Wieczery. Obrazów na ten temat jest bardzo dużo. Zatrzymajmy się przy kilku najslawniejszych, pozostając w kręgu sztuki włoskiej z czternastego i piętnastego wieku. Zaczniemy od przedstawiciela szkoły sienieńskiej Duccia di Buoninsegni (1278-1318), który działał w tym samym czasie co Giotto.

*Ostatnia Wieczera* Duccia, którą obecnie można oglądać w Muzeum Katedralnym w Sienie, powstała prawdopodobnie wcześniej niż padewski cykl Giotta. Czy Giotto ją znał – trudno powiedzieć, ale obaj malarze podobnie rozmieścili postaci Apostołów: wbrew kanonom bizantyjskim umieścili ich po dwóch przeciwnych stronach stołu i, tych na pierwszym planie, odwróconych od patrzącego: Giotto namalował kilku siedzących tyłem, a Duccio – bokiem.

I tu, podobnie jak u Giotta, trzeba sobie zadać nieco trudu, żeby odnaleźć Judasza, bo nie wyróżnia się ani szpetotą, ani czarną aureolą. Jednak tylko jeden z Apostołów ma na sobie żółtą tunikę i tylko jeden ma puste ręce, bez chleba i bez wina. I tylko ten jeden prowadzi ożywioną dyskusję z sąsiadem, jak to wynika z gestów. Inni milczą. Jan z zamkniętymi oczami opiera głowę na ramieniu Jezusa. A człowiek w żółtej tunice, zajęty rozmową, nie dostrzega nawet, że Jezus wyciąga ku niemu dłoń z chlebem, zgodnie z zapisem Ewangelii św. Jana: „On jest, któremu ja omoczywszy chleb podam” (J 13, 26). Jezus jest głęboko zasmucony, spogląda gdzieś w dal, nie patrzy na Judasza. I tylko jeden z uczniów, siedzący – jak u Giotta – z prawej strony po przekątnej, siwowłosy i siwobrody, kieruje spod krzaczastych brwi swe przenikliwe spojrzenie na rozprawiającego zdrajcę.

Duccio łagodnie się obszedł z Judaszem. Ale nadejdą czasy, gdy brać malarzka nie będzie dla niego już tak łaskawa. Przedstawią go z trzosem w ręku, z twarzą o szpetnych rysach, z diabłem na ramieniu i kotem u stóp. A wszystko dla wzmocnienia ekspresji.

We Florencji, w refektarzu klasztoru św. Apolonii, znajduje się fresk *Ostatnia Wieczera* pędzla Andrei del Castagno (1423-1457). Na pierwszym planie obrazu Judasz w zielonej sukni siedzi samotnie przy bardzo długim stole, za którym malarz umieścił postacie pozostałych jedenastu Apostołów. Jako jedyny nie ma aureoli; zastąpiły ją kruczoczarne włosy nad twarzą osłoniętą gęstą czarną brodą. I tylko dwóch Apostołów poświęca mu uwagę: Bartłomiej i Szymon – wiemy kto, bo są podpisani. Bartłomiej składa ręce jak do modlitwy, jakby chciał powiedzieć: – Błagam cię, bracie, nie czyn tego! A Szymon przyłożył dłoń do twarzy, gestem wyrażającym przerażenie.

Ćwierć wieku później na bocznej ścianie Kaplicy Sykstyńskiej na Watykanie swoją wersję *Ostatniej Wieczery* namalował Cosimo Rosselli (1439-1507). I on „pokarał” zdrajcę separacją, umieszczając go – jako jedyne – po drugiej stronie stołu. Co więcej, na jego karku umieścił małego skrzydlatego czarnego diabełka, wczepionego we włosy Judasza niczym nietoperz. Dodał szarą aureo-



łę i parę nastroszonych zwierząt: kota, symbol fałszu, i warczącego nań psa, symbol wierności.

Na obrazie Rossellego reakcja zgromadzonych Apostołów jest także bardzo powściągliwa, choć aż pięć osób spogląda na Judasza: Piotr kładzie prawicę na sercu i patrzy Judaszowi błagalnie w oczy, Jan przykłada obie dłonie do piersi, wyrażając zdumienie. Obok siedzą jeszcze dwaj Apostołowie, wyraźnie przejęci sytuacją – jeden młody patrzy z niechęcią na Judasza, drugi siwy, mocno oparty o stół, lekko pochylony z wrażenia, przygląda mu się z zafrasowaną miną.

Nad stołem, ustawionym w półkole w niszy, znajdują się trzy okna, przez które widać trzy dalsze sceny: „Modlitwę w Ogrójcu”, „Pojmanie” i „Ukrzyżowanie”. W „Pojmaniu” malarz raz jeszcze ukazał Judasza jako tego, który swoim pocałunkiem wydaje Nauczyciela.

Bardzo podobnie ukazuje *Ostatnią Wieczerzę* Domenico Ghirlandaio na fresku w klasztorze San Marco we Florencji, w refektarzu na parterze. Zasadnicza różnica dotyczy drugiego planu – Rosselli namalował w tle dalsze epizody z Ewangelii, Ghirlandaio umieścił tam pejzaż. Także i on umieszcza Judasza po drugiej stronie stołu, przydając mu kota za krzesłem. Podczas gdy wszystkie postacie mają złote aureole, nienaruszone zębem czasu, Judasz wokół głowy nie ma nic. Tym razem to on trzyma chleb w ręce, sięgając w stronę misy stojącej przed Jezusem, by go umoczyć w oliwie, jak zapisano w Ewangelii: „który macza ze mną rękę w misie, ten mię wyda” (Mt 26, 23).

Jeśli chodzi o reakcję współtowarzyszy, dwóch tylko wyraża silniejsze emocje, są to Apostołowie siedzący po prawicy Jezusa, obaj znacznie starsi. Pierwszy, zapewne św. Piotr, wprost piorunuje wzrokiem Judasza, kierując jednocześnie w jego stronę ostrze noża – zapowiedź, że w obronie Nauczyciela gotów jest się nim posłużyć. Drugi Apostoł, prawdopodobnie św. Andrzej, opiera na stole splecione dłonie i patrzy na Judasza tak, jakby jeszcze nie dowierzał, jakby roztrząsał w myślach: czy ten człowiek może popełnić coś tak strasznego?

Fresk Ghirlandaia jest cudowny kolorystycznie, bardzo dekoracyjny, aż zbyt dekoracyjny jak na taki temat: stół ustawiony pod dwiema arkadami, a na czystym, zaprasowanym „w kancik” obrusie, przy nakryciu każdego z uczniów ktoś rozsypał pachnące czereśnie. Wszyscy siedzą na długiej ławie, której oparcie stanowi wysoka drewniana obudowa. Za nią, przez otwarte arkady, widać korony drzew obsypane owocami, smukłe cyprysy i przelatujące po niebie ptaki. Na parapecie okna przysiadł paw – od czasów katakumb będący symbolem nieśmiertelności. W rezultacie tej obfitości, patrząc na obraz, chłonie się przede wszystkim jego malarską urodę, a nie dramatyczny przekaz.

Inaczej jest z *Ostatnią Wieczerzą* Leonarda da Vinci, której opisem chciałabym zakończyć ten przegląd. Zanim jednak przejdę do charakterystyki tego obrazu, pragnę jeszcze zwrócić uwagę na mniej znany sposób przedstawiania *Ostatniej Wieczerzy*, na tak zwaną Komunię Apostołów, gdzie główny akcent malarze kładą na ustanowienie Eucharystii.



Ujęcie takie występuje o wiele częściej w malarstwie Europy Północnej, u Flamandów, na przykład u Justusa z Gandawy, urodzonego prawdopodobnie w roku 1440, a zmarłego po 1480, który *Komunię Apostołów* wykonał dla Federiga Montefeltre z Urbino. Obraz ten, znany też pod tytułem *Ustanowienie Eucharystii*, znajduje się w zbiorach muzealnych w Urbino. Justus także pokazał Judasza jako rudego antypatycznego człowieka w żółtej tunice i z trzosem srebrników w ręce.

Włosi rzadko podejmowali ten temat chociaż *Komunię Apostołów* namalował na przykład Luca Signorelli (1450-1523) dla swojej ojczystej Kortony, gdzie w Muzeum Diecezjalnym obraz znajduje się do dziś. Jest to o tyle oryginalne ujęcie, że Judasz – człek pospolity, o zwyczajnej twarzy, wychudzony, łysawy, w kolorowych szatach – niebieskiej koszuli, pomarańczowej sukni i ciemnozielonym płaszczu – zachowuje się niegodnie już podczas wieczerzy: gdy z rąk Jezusa otrzymuje chleb-komunię, chowa go cichaczem do czarnej sakwy u pasa...

I wreszcie Leonardo (1452-1519). Jego słynny fresk w mediolańskim klasztorze dominikanów mimo zniszczeń wart jest szczególnej uwagi. Leonardo malował go na zlecenie Lodovica Sforzy, zwanego il Moro, w latach 1495-1498. Fresk wypełnił niemal całą poprzeczną ścianę refektarza (ma około dziewięciu metrów szerokości), a dzięki efektom iluzjonistycznym stał się naturalnym przedłużeniem sali. Ponieważ postacie są wielkości ponadnaturalnej, wszystko to razem sprawia niezwykle wrażenie. Dodajmy, że malarz świadomie nie wprowadził żadnych ozdób, żadnych złocen, symboli, nawet aureoli – niczego, co mogłoby rozproszyć naszą uwagę: surowe ściany refektarza, skromny belkowany strop, za oknem odległy pejzaż ginący we mgle. Tematem jest przecież poruszenie wewnętrzne Apostołów.

Za punkt wyjścia artysta przyjął moment, w którym uczniowie dowiadują się z ust Jezusa, że jeden z nich Go zdradzi. Wiadomość ta wywołuje we wszystkich wstrząs, istną eksplozję emocji. Ciała wyrażają ducha – niektórzy zrywają się z miejsc, inni gwałtownie się przechylają, a wszyscy z ożywieniem gestykulują. To prawdziwy taniec rąk, tak ruchliwych u południowców. Jedną z rąk jest przecież bohaterką tej opowieści: „oto ręka tego, co mię wydaje, że mną jest na stole” (Łk 22, 21). Ręce Judasza zatem pozostawił malarz na stole. Zdrajca cofnął się ze zdumienia, ale dłonie tylko przesunął nerwowo, rozlewając przy tym wino. W żadnym z dotychczasowych przedstawień tej sceny ręce nie były aż tak ważne, jak na obrazie Leonarda da Vinci. Stały się nośnikami niepokojącej treści malowidła, zastąpiły słowa.

Leonardo długo dochodził do ostatecznego kształtu malowidła, niejedną noc musiał spędzić na rozmyślaniach nad swoją *Ostatnią Wieczerzą*. Świadczą o tym zarówno jego własne zapiski i rysunki przygotowawcze, jak też skargi przeora na powolność pracy czy monit sekretarza księcia Sforzy, ponagląjący artystę, i wreszcie wspomnienia świadków.



„Częstokroć widziałem – zapisał w swych wspomnieniach bratanek przeora dominikanów, Matteo Bandello – jak Leonardo szedł wcześniej rano na rusztowanie [...] i tam od świtu do nocy nie odkładał pędzla tylko malował, nie jedząc i nie pijąc. Potem bywało, że mijały trzy, cztery dni, kiedy ani tknął pracy, lecz co dzień przyglądał się malowidłu godzinami i krytykował postacie mówiąc sam do siebie”<sup>2</sup>.

Kiedy już malarz rozmieścił przy stole niemal wszystkie postacie, nadal brakowało dwóch najważniejszych – Jezusa i Judasza. Leonardo krążył po mieście ze swym notatnikiem u pasa, łowiąc typy charakterystyczne, ale na tych dwóch nie mógł się natknąć. Wreszcie dostrzegł postać Judasza w dzielnicy przestępców, Barghetto.

Początkowo, jak o tym świadczą rysunki przygotowawcze, zamierzał go przedstawić, podobnie jak jego koledzy malarze, z drugiej strony stołu, samotnie. Po przemyśleniu jednak umieścił go w pobliżu Jezusa, obok Piotra. Jego twarz zaledwie ukazał, malując ją en profil perdu. Podkreślił przez to gwałtowny i mocny gest odchylenia się Judasza, który usłyszał właśnie zdumiewające słowa Jezusa. W ręku Judasz trzyma nóż, którym przy poruszeniu potrącił szklankę z winem, rozlewając je.

Dziś malowidło jest tak uszkodzone i odmienione, że ani profil Judasza nie znajduje się w swym pierwotnym położeniu, ani rysy jego twarzy nie są już oryginalne. Nie jest też rzeczą pewną, co Judasz trzyma w rękach. Wydaje się, że w prawej – worek z pieniędzmi, w lewej – szklankę z winem. Wątpię, czy to Leonardo namalował w dłoni Judasza trzos srebrników, bo to zbyt oczywisty atrybut. Artysta zastanawiał się nad każdym gestem, nad każdym przedmiotem, rozważał każdy szczegół malowidła, dążąc do tego, aby był jak najbliższy prawdy, w zgodzie z reakcją psychiczną bohatera. „Dobry malarz maluje dwie sprawy: człowieka i wnętrze duchowe”<sup>3</sup> – napisał kiedyś.

Zachował się fragment notatek z czasów, gdy Leonardo zmagał się z tematem *Ostatniej Wieczery*, gdy poszukiwał najwłaściwszych gestów Apostołów. Zapisał wtedy: „Ten, który pił, odstawia kielich na swym miejscu i zwraca głowę ku mówcy. Drugi splótł palce rąk i z surowymi brwiami [...] zwraca się do towarzysza; inny z rękoma otwartymi pokazuje dłonie, wznosi ramiona ku uszom i otwiera w podziwie usta [...]. Inny mówi coś do ucha następnemu, a ten, który go słucha, zwraca się ku niemu i nachyla doń ucho, trzymając w jednej ręce nóż, a w drugiej chleb w pół rozkrojony tym nożem. Inny, odwracając się, z nożem w ręce, przewraca tą ręką kielich na stole”<sup>4</sup>. „Inny” to właśnie Judasz.

<sup>2</sup> Cyt. za: K. Clark, *Leonardo da Vinci*, tłum. K. Jurasz-Dąbska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1964, s. 90n.

<sup>3</sup> M. Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984, s. 74.

<sup>4</sup> Cyt. za: Clark, dz. cyt., s. 96.



Ale to już nie ten Judasz, którego my oglądamy. Żadna z postaci Apostołów widoczna dzisiaj na ścianie mediolańskiego klasztoru nie jest już dziełem Leonarda. Malowidło niefortunnie wykonane farbą olejną z werniksem na podłożu gipsowym, na ścianie zawilgoconej z powodu wód podskórnych, zaczęło bardzo prędko niszczeć. Już w roku 1517, jeszcze za życia artysty, jeden z jego uczniów pisał, że wspaniałe to dzieło zaczyna zanikać. W roku 1556 Giorgio Vasari stwierdził, że „nic zeń nie widać, tylko rozmazane plamy”<sup>5</sup>. Sto lat później Francesco Scanelli zapisał, że z oryginału pozostało zaledwie kilka zarysów postaci. Ponieważ ocalały wczesne kopie fresku (w Weimarze i w Strasburgu), wykonane przed jego zniszczeniem, nietrudno dostrzec przeróbki nieznanymi malarzami, kolejno ratującymi malowidło przed zagładą<sup>6</sup>.

Powinniśmy być im wdzięczni za wysiłki, żaden z nich jednak nie był obdarzony talentem geniusza z Vinci i nie potrafił sprostać jego zaleceniu, że postacie malowane „winny być przedstawione w taki sposób, by widz mógł łatwo odgadnąć z ich ruchów myśl ich ducha”<sup>7</sup>. Niefortunne przemalówki odmieniły w pewnym stopniu i układ postaci (na przykład ręka z nożem za plecami Judasza znalazła się właściwie bez właściciela), i położenie głów, i wyraz twarzy. Na przykład Apostoł, który znajduje się najbliżej Jezusa po Jego lewicy, podnoszący ku niebu palec, ma tak paskudną twarz, że gdy pierwszy raz oglądałam obraz, sądziłam, że to on jest Judaszem.

Zaniknięcie oryginalnych twarzy pędzla Leonarda to niepowetowana strata. Nawet ostatnia konserwacja z wykorzystaniem techniki komputerowej, dziesięć lat mozolnej pracy pani Pinin Brambilli Barcilon w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, nie przywróciła, bo nie mogła przywrócić, pierwotnej prawdy i urody malowidła. Mimo wszystko jednak fresk jest wspaniały, nadal wieje od niego przedziwny wiatr, bo rozbiegane ręce i poruszenie postaci nadają mu niezwykłą dynamikę.

I co za szczęście, że nie unicestwiły malowidła ani wojska hiszpańskie stacjonujące w klasztorze w roku 1620, kiedy to przebito dla wygody drzwi pod freskiem, ani żołnierze napoleońscy, którzy z refektarza dominikanów uczynili stajnię i właśnie przy tej ścianie przywiązywali swe konie, ani bomba zrzucona w roku 1943.

Malarze zawsze opierali się na Ewangeliach, gdy ukazywali sceny z Judaszem. Ciekawe jednak, że z opowieści Ewangelistów czerpali tylko pewne wątki, a inne pomijali. Nigdy na przykład nie pokazywali sceny, kiedy Jezus wyraźnie ostrzega Judasza, że zdrada skończy się dla niego tragicznie: „biada onemu człowiekowi, przez którego Syn człowieczy będzie wydan!” (Mt 26, 24).

<sup>5</sup> Cyt. za: Clark, dz. cyt., s. 91.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 91-93.

<sup>7</sup> Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, tłum. L. Staff, De Agostini, Altaya, Warszawa 2002, s. 246.



Nie malowali też Judasza opuszczającego wieczerzę: „On tedy, wzięwszy sztuczkę, natychmiast wyszedł, a noc była” (J 13, 30). Jakież wspaniałe nokturn mógłby powstać o takiej treści! Ale chyba nigdy nie powstał. Nikt też nie sięgnął, do powszechnie znanych apokryfów, które zawierały niekiedy bogaty materiał do przemyśleń na temat Judasza, jak choćby scena z piętnastowiecznego *Rozmyślenia przemyskiego*<sup>8</sup>, kiedy to po uwięzieniu Jezusa zrozpaczona Matka Boska szuka rady u... Judasza właśnie, jako że miał znajomych „pomiędzy biskupy”. Wyobrażam sobie to niezwykle spotkanie w wykonaniu Leonarda czy Caravaggia – specjalisty od trudnych scen, albo Rembrandta: Ją, ufną i kochającą, gorączkowo szukającą ratunku, i jego, chytrego krętacza, udającego przyjaciela. Ale skoro taka scena nigdy nie powstała, sięgnijmy do innej, właśnie w wykonaniu Rembrandta.

Rozpoczęliśmy nasz przegląd scen malarskich z Judaszem od przyjęcia przez niego pieniędzy, skończmy może na ich zwrocie, kiedy to Judasz „żalem zdjęty odniósł trzydzieści srebrnych przedniejszym kapłanom i starszym” (Mt 27, 3). Tę scenę zilustrował Rembrandt (1606-1669), geniusz z innej epoki i z innej części Europy. Obraz *Judasza zwracający srebrniki* (1629), malowany olejno na desce, znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych w Wielkiej Brytanii.

Judasza Rembrandta to postać budząca współczucie, a autor – to artysta miłosierny i największy psycholog wśród malarzy. Ukazuje Judasza prawdziwie zrozpaczonego, nieszczęśliwego, tragicznego. Padł właśnie na kolana przed gromadą kapłanów, rzucił im pod nogi owe przeklęte srebrniki i splótł ręce w błagalnym geście. Ale kapłani nie chcą już mieć z nim nic wspólnego: arcykapłan odwraca od niego głowę, a wyciągniętą w jego stronę ręką odpycha Judasza wraz z jego kłopotliwymi wyrzutami sumienia, które nie mają prawa wstępu do świątyni.

Inni, choć nachyleni ku klęczącemu Judaszowi, reagują podobnie – gestami rąk i wyrazem twarzy dają do zrozumienia, że nie ma tu czego szukać, a wyglądają tak, jakby chcieli odpędzić wściekłego psa, który im zagraża. Tylko jeden, stojący najbliżej siedzącego arcykapłana, zachowuje się inaczej – w oczach ma przerażenie, dłonie ściśnięte w pięści – nie wiadomo, czy ukazała mu się jakaś straszliwa wizja, czy też chce się rzucić z pięściami na Judasza. Niezwykle napięcie panuje na tym obrazie, wieje wprost grozą. Co się stanie potem, wiadomo z Ewangelii... Judasz się powiesi. Ale takiej sceny w malarstwie nowożytnym nigdy nie widziałam.

<sup>8</sup> Zob. *Rozmyślenie przemyskie*, Wyd. A. Brückner, Kraków 1907.