

„UKRZYŻOWANIE” Z KOŚCIOŁA SANTA MARIA DEL ROSARIO

Jacopo Tintoretto w przeciwieństwie do swego nieco młodszego kolegi Paola Veronesego uważany jest za artystę „skromnego”³⁴. Jego sztuka w warstwie formalnej nie może konkurować z klasycznie rozumianym koloryzmem Veronesego, pod względem inwencji ikonograficznej natomiast nie ustępuje żadnemu ze współczesnych Tintoretta.

Obraz znajdujący się w kościele Matki Bożej Różańcowej, który należał niegdyś do jezuitów, jest tego dobrym przykładem (il. 2)³⁵. Duchowość jezuitów, którzy podobnie jak hieronimicy dziś już nie istnieją, pod wieloma względami bliska była ideom benedyktyńskiej wiary żywej. Praktykowali oni częste przywoływanie imienia Jezusa, dlatego porównywano ich z hezychastami.

Ukrzyżowany Chrystus namalowany został przez Tintoretta na tle olbrzymiej tarczy słonecznej o bardzo subtelnym, niemalże białym świetle, przypominającej hostię. Przypuszczam, że może to być aluzja do idei *im panatio*, po raz pierwszy zaproponowanej przez Ruperta z Deutz³⁶. Głosiła ona rzeczywiste utożsamienie ciała Chrystusa z materią hostii. Pewne niuanse teologiczne sprawiły, że idea ta została odrzucona przez Sobór Trydencki³⁷. Sądzę zatem, że obraz powstał, jak chce tradycyjna historiografia, w latach siedemdziesiątych szesnastego wieku, gdy idea *impanatio* nie mogła zostać wyrażona w sposób nadto oczywisty. Jeszcze w roku 1565, wkrótce po zakończeniu Soboru Try-

³⁴ Por. D. R o s a n d, *Tintoretto and Veronese: Style, Personality, Class*, w: *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto*, s. 72-76.

³⁵ Na temat jezuitów zob. M. C h m i e l e w s k i, M. D a n i l u k, hasło „Jezuaci” w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1997, k. 1252n.

³⁶ Por. G. D’ O n o f r i o, *Historia teologii*, cz. 2, *Epoka średniowiecza*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo M, Kraków 2010, s. 238.

³⁷ Zob. S. N a p i ó r k o w s k i, hasło „Impanacja”, *Encyklopedia katolicka*, t. 7, k. 87.

denckiego, kiedy Tintoretto malował *Ukrzyżowanie* w bractwie św. Rocha (do tego dzieła powrócimy w dalszej części artykułu), odważył się na bardziej wyraziste oddanie idei tożsamości ciała Chrystusa i hostii (il. 5)³⁸.

Na obrazie z kościoła Matki Bożej Różańcowej u stóp krzyża znajdują się cztery kobiety. Trzy z nich zajmują się Maryją, która w tym przedstawieniu wyraźnie oczekuje momentu narodzin. Mają one na głowach przeźroczyste czepki, które przywodzą na myśl dziewiczy welon, ale ze względu na okoliczności odczytane zostały jako atrybuty mamek³⁹. Gest jednej z kobiet skupia uwagę widza na łonie Maryi, co łatwo odczytać nawet bez odniesień ikonologicznych do przywołanego wcześniej traktatu Bonifacia. Czwartą kobietą, Magdalena, przedstawiona została w pozie wskazującej na modlitwę wstawienniczą. Wpatruje się ona w Chrystusa już zmartwychwstałego, czyli w wyobrażenie hostii. Umiejętność uprzedzania następujących po sobie wydarzeń ewangelicznych według klucza łacińskiej figury retorycznej prolepsis stała się znakiem firmowym twórczości Tintoretta⁴⁰. Magdalena miała jako pierwsza zobaczyć Chrystusa po Zmartwychwstaniu, stąd też jej apostolska misja. Na obrazie u jezuitów widzi Go jako Zmartwychwstałego już wtedy, gdy jeszcze wisi On na krzyżu. Wizja ta jest najlepszym przykładem interioryzacji „*Imago Dei*”, pojęcia o szczególnym znaczeniu dla idei odrodzenia duchowego w myśl reformy benedyktyńskiej.

Na obrazie przedstawione są również trzy postacie męskie. Dwaj mężczyźni, w charakterystycznych orientalnych nakryciach głowy, dzięki którym możemy rozpoznać po lewej stronie hebrajczyka, a po prawej muzułmanina, z podniesionymi do góry głowami wpatrują się w Chrystusa⁴¹. Nic nie wskazuje, że zauważają, co dzieje się u stóp krzyża. Patrzą na Chrystusa niejako od tyłu, można zatem mieć wątpliwości, czy widzą Go jako wywyższoną hostię. Może dla nich pozostaje jedynie ukrzyżowanym człowiekiem lub tylko prokiem? Odwołują się do swej wiedzy historycznej, nie zaś – jak Magdalena – do swojej wiary.

Zupełnie inną postawę przyjmuje trzecia postać męska, która tak jak kobiety pochyla się nad Maryją. Twarz tego mężczyzny jest niemal niewidoczna, gdyż Tintoretto w charakterystyczny dla siebie sposób ukazał go profil perdu:

³⁸ Zob. R. Pallucchini, P. Rossi, *Ukrzyżowanie* (karta katalogowa), w: *Tintoretto. Opera completa*, t. 2, Electa, Milano 1990, s. 186.

³⁹ Zob. A. Gentili, *Giorgione e la vecchia nutrice*, w: *L'Attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, red. M.A. Chiari Moretto, A. Gentili, Il Poligrafo, Padova 2008, s. 97-100.

⁴⁰ Por. t e n z e, *Personaggi e metafore nell'Annunciazione di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco*, s. 241.

⁴¹ Na temat identyfikacji religijnej por. t e n z e, *Giorgione*, Giunti Editore, Firenze 1999, s. 23-31.

zaznaczając obecność, ale unikając portretowania. Myślę, że w tak dyskretny sposób malarz umieścił na obrazie postać mecenasa.

W kilku redakcjach testamentu protonotariusza apostołskiego Giovanniego Vidala czytamy, że chciał on zostać pochowany w swojej kaplicy Ukrzyżowania w kościele jezuitów. Ani w pierwszej redakcji tekstu, pochodzącej z roku 1567, ani też w ostatniej, z roku 1580, kapłan ten nie wspomniał o obrazie Tintoretta, ale podkreślał, że zadbał o wyposażenie ołtarza w potrzebne paramenty. W kontekście niniejszych rozważań interesujące są zwłaszcza te wątki testamentu, które mówią o związkach Vidala z benedyktyńskimi klasztorami. W dokumencie z roku 1567 wykonawcami testamentu mianował – obok przeora jezuitów – przeora benedyktyńskiego klasztoru San Angelo di Concordia oraz przeorysę weneckiego klasztoru Ognissanti. Benedyktynkom z Ognissanti pozostawił jedyny posiadany przez siebie obraz, który także przedstawiał Ukrzyżowanie. Wszystkie redakcje świadczą o szczególnej pobożności, którą prezbiter otaczał Krzyż. Jako członek kapituły bazyliki św. Marka uczynił kanoników odpowiedzialnymi za sprawowanie Mszy Świętej w kolejne rocznice jego śmierci, zaznaczając, że liturgia powinna być sprawowana przy ołtarzu Ukrzyżowania u jezuitów. Zaznaczył także, że gdyby warunki pogodowe były niesprzyjające, to kanonicy mogą odprawić Mszę rocznicową w bazylice św. Marka, ale również przy ołtarzu Ukrzyżowania.

Współczesnego badacza może zaskoczyć informacja, że Giovanni Vidal miał adoptowanego syna, Giovanbattistę. Z testamentu z roku 1572 wynika, że sprawiał on wiele kłopotów. Vidal kilkakrotnie nazywa przybranego syna niewdzięcznym, nie pozbawia go jednak spadku, jak często miało to miejsce nawet w przypadku dzieci rodzonych. Kapłan podkreślał, że uczynił tak ze względu ufność w wyroki Trybunału Boskiego, który słowami Jezusa poleca oddać to, co cesarskie, cesarzowi, a to, co Boskie, Bogu (por. np. Mt 22,21). Trudno byłoby znaleźć bardziej czytelne świadectwo, że w szesnastym wieku „dzieci duchowe” (wł. figli d’anima) były nie tylko figurą retoryczną.