

Ewa RYBAŁT

„ET DOLORES TANQUAM PARTURIENTIS HABENS”  
O przedstawieniach Ukrzyżowania  
w weneckim malarstwie szesnastego wieku<sup>1</sup>

*Dominującym motywem pozostaje rodząca Maryja, z której misją w historii zbawienia Wenecjanie identyfikowali własne przeznaczenie. Przekaz ten był szczególnie aktualny w dobie konfliktów i podziałów konfesyjnych szesnastowiecznej Europy. Najbardziej czytelną odpowiedzią na zaistniałą wówczas sytuację wenecka kultura pozostawiła w przedstawieniach Maryi, która „rodzi” już nie z ciała, lecz z ducha. Maryja, ukazywana jako kobieta w bólach rodzenia, staje się Coredemptrix.*

Rupert z Deutz, benedyktyn żyjący na przełomie jedenastego i dwunastego wieku, był pierwszym egzegetą Nowego Testamentu, który zauważył, że Maryja stojąca pod krzyżem (por. J 19,25-27) odczuwała ból, jaki towarzyszy kobiecie przy narodzinach dziecka. Przytoczone w tytule słowa: „I bólów doświadczyła jako rodząca”<sup>2</sup>, pochodzą z jego komentarza do dziewiętnastego rozdziału Ewangelii według św. Jana. Papież Benedykt XVI podkreślał, że dokonując syntezy patrystycznej mariologii, Rupert zdołał zobaczyć „w brzemienną kobietę z Apokalipsy całą hisytorię ludzkości, której uwieńczeniem jest Chrystus”<sup>3</sup>.

Przez stulecia artyści bardzo subtelnie zaznaczali brzemiennosc Maryi w przedstawieniach tak zwanej Madonny del Parto<sup>4</sup>. W szesnastym wieku niektórzy weneccy malarze zdecydowali się jednak ukazać w scenach Ukrzyżowania Matkę Chrystusa jako rodzącą. W przedstawieniach tego tematu pędzla Jacopa Tintoretta (il. 2-5) i Paola Veronesego (il. 1) Maryja nie stoi, lecz siedzi, a niekiedy niemal leży na ziemi lub na kolanach jednej z kobiet. Wspomniany Rupert – za św. Janem – pisze o dwóch kobietach towarzyszących Matce Bo-

<sup>1</sup> Pragnę podziękować prof. Bożenie Iwaszkiewicz-Wronikowskiej oraz anonimowym recenzentom za pomoc w ulepszeniu niniejszego tekstu. Reprodukacja obrazu Jacopa Tintoretta *Ukrzyżowanie* (inv. 1557) ukazuje się za uprzejmą zgodą Comune di Padova – Assessorato alla Cultura. Wraz z redakcją kwartalnika „Ethos” dziękuję dyrektorowi Pinacoteca Musei Civici di Padova dr. Davide Banzato za nieodpłatne udostępnienie fotografii.

<sup>2</sup> R u p e r t z D e u t z, *In Evangelium S. Joannis commentarium Libri XIV*, ks. XIII, w: *Patrologia latina*, t. 169, kol. 789. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – E.R.

<sup>3</sup> B e n e d y k t X V I, *Rupert z Deutz* (Katecheza podczas audiencji generalnej, Watykan, 9 XII 2009), „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 31(2010) nr 2(320), s. 50.

<sup>4</sup> Zob. *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, red. E.M. Ronchi, M.T. Molza, Libri Scheiwiller, Milano 2000.

żej: o Marii, żonie Kleofasa i Marii Magdalenie. Na omawianych tu obrazach niekiedy jest ich więcej, zapewne dlatego, że nawet Ewangelie synoptyczne nie podają jednoznacznie, które niewiasty towarzyszyły Maryi w drodze krzyżowej<sup>5</sup>. Istotniejsze dla omawianego tu tematu jest jednak to, że zachowanie ukazanych na owych obrazach kobiet przypomina czynności wykonywane przez położne. Niewiasty zajęte są na przykład rozwiązywaniem sznurowadeł krepujących gorset sukni Dziewicy, ich spojrzenia, a niekiedy również gesty kierują uwagę widza ku Jej łonu. Przedstawienia postaci kobiet – z wyjątkiem św. Magdaleny, zapatrzonej w ukrzyżowanego Chrystusa – zdają się nie nawiązywać do zasadniczego tematu obrazu<sup>6</sup>.

Popularność tematu Ukrzyżowania i oryginalność jego ujęcia w weneckim malarstwie szesnastego wieku pozwalają przypuszczać, że miał on szczególne znaczenie nie tylko w życiu osobistym mecenasów, ale i dla weneckiej kultury w ogólności. Nie jest moim zamiarem przedstawienie pełnej lektury ikonologicznej przedstawień, zmierzam raczej do uchwycenia kruchych tropów historycznych, które pozwalają interpretować wizerunek Maryi w omawianym tu malarstwie nie tylko jako alegorię kościoła, ale również personifikację dziejów weneckiej wspólnoty, oraz wykazania związku wizerunków innych postaci z losami członków tej wspólnoty.

Z pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że piętnastowieczna reforma przeprowadzona przez benedyktynów, wśród których znajdowali się weneccy patrycjusze, pozwoliła na kolejne uwspółcześnienie tematu Maryi-Współodkupicielki (łac. *Coredemptrix*)<sup>7</sup>. Stąd też uprzywilejowane miejsce w niniejszej pracy zajął benedyktyn Rupert z Deutz, nie zaś inni teolodzy przywoływani przez historyków sztuki (jak na przykład cysters św. Bernard, czy franciszkanin św. Bonawentura). W mojej opinii Rupert zainicjował semantyczne pogłębienie egzystencjalnego bólu Maryi jako bólu fizycznego kobiety rodzącej. Uzupełnił on opis cierpienia Maryi pod krzyżem perykopą z rozdziału szesnastego Ewan-

<sup>5</sup> Por. S. H a r ę z g a, hasło „Maria” w: *Encyklopedia katolicka*, t. 11, red. E. Ziemann i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, k. 1295n.

<sup>6</sup> Na temat Tintoretta przedstawień Ukrzyżowania zob. B. P a u l, *Archaism and Pauline Spirituality in Jacopo Tintoretto's Crucifixion for SS. Cosma e Damiano*, w: *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto. Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007*, red. M. Falomir, Museo Nacional del Prado, Madrid 2009, s. 25-35. Na temat duchowego macierzyństwa Maryi w sztuce weneckiej por. A. G e n t i l i, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, w: *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto*, s. 22n., 24 (przyt. 11); zob. S. N a p i ó r k o w s k i, hasło „Macierzyństwo duchowe Maryi”, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 11, k. 750-754; J. S c h n e i d e r, hasło „Rupert von Deutz”, w: *Marienlexikon*, t. 5, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, EOS, St. Ottilien 1993, s. 601n.

<sup>7</sup> Zob. O. v o n S i m s o n, *Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, „The Art Bulletin” 35(1953) nr 1, s. 9-16.

gelli według św. Jana<sup>8</sup>: „Kobieta, gdy rodzi, doznaje smutku, bo przyszła jej godzina. Gdy jednak urodzi dziecko, już nie pamięta o bólu z powodu radości, że się człowiek narodził na świat” (J 16,21). Zdaniem większości egzegetów w perykopie tej Jezus pragnął powiedzieć uczniom, żeby nie obawiali się przesładowań, gdyż mają one charakter przejściowy<sup>9</sup>.

Tradycyjnie ilustracją wątku jedności Kościoła była nierozzerwana tunika, o którą żołnierze pod krzyżem rzucali losy. Wątek ten w omawianych obrazach przedstawiony został na różne sposoby, ale dominującym motywem pozostaje rodząca Maryja, z której misją w historii zbawienia Weneccjanie identyfikowali własne przeznaczenie. Przekaz ten był szczególnie aktualny w dobie konfliktów i podziałów konfesyjnych szesnastowiecznej Europy. Serenissima musiała mierzyć się nie tylko z podziałami świata katolickiego, ale też z ekspansją muzułmańską. W niniejszym artykule postaram się wykazać, że najbardziej czytelną odpowiedzią na zaistniałą wówczas sytuację wenecka kultura pozostawiła w przedstawieniach Maryi, która „rodzi” już nie z ciała, lecz z ducha. Zwłaszcza w obrazach Tintoretta pojawia się wiele orientalnych postaci muzułmanów, ale też hebrajczyków, którzy występują po stronie złego łotra; na tych samych obrazach Maryja, ukazywana jako kobieta w bólach rodzenia (łac. dolores tanquam parturientis habens), staje się Coredemptrix<sup>10</sup>.

Znajdujące się w archiwum weneckim nieopublikowane dokumenty (głównie testamenty) rzucają nowe światło na interpretację przedstawień Ukrzyżowania i uzasadniają – jak sądzę – obecność w nich tematu duchowego macierzyństwa Maryi. Teksty te, dotyczące mecenasów dzieł (takich jak Girolamo i Alvise Garzoni, Giovanni Vidal, benedyktyнки z klasztoru San Lorenzo i członkowie bractwa św. Rocha), pozwalają powiązać z ich życiem i działalnością niektóre z wątków występujących w przedstawieniach. Wynikające z dokumentów pozornie rozproszone tropy łączy pojawiający się w nich wątek benedyktyńskiej Kongregacji św. Justyny z Padwy, zwanej też Kongregacją kasyneńską, która powstała w wyniku radykalnej reformy zainicjowanej w piętnastym wieku przez weneckich patrycjusz<sup>11</sup>. Reforma, która miała na celu przemodelowanie życia zakonnego zarówno w zakresie vita contemplativa, jak i vita activa, przekładała się na kwestie praktyczne, takie jak nowa

<sup>8</sup> Por. I. de la Potterie SJ, *Męka Jezusa Chrystusa według Ewangelii Jana*, tłum. T. Kukułka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006, s. 125; S. Mędała CM, *Ewangelia według świętego Jana* (komentarz biblijny), t. 4, cz. 2, *Rozdziały 13-21*, Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2010, s. 242-244.

<sup>9</sup> Por. Mędała CM, dz. cyt., s. 137.

<sup>10</sup> Por. von Simon, dz. cyt., s. 9-16.

<sup>11</sup> Zob. B. Collett, *Italian Benedictine Scholars and The Reformation. The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Clarendon Press, Oxford 1985; *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto. Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443)*, red. G.B.F. Trolese, Pubblicazioni del Centro Storico Benedettino Italiano, Cesena 1984.

filantropia, polityka wojny i pokoju czy zaangażowanie na rzecz rozwoju nauk humanistycznych. Ten ostatni aspekt w sposób szczególnie unaoczniony został w traktacie Benedetta Fontaniniego da Mantovy o dobrodziejstwach płynących z ukrzyżowania Jezusa<sup>12</sup>. W świetle tego traktatu z łaski Chrystusa może korzystać każdy, kto wyróżnia się wiarą żywą, zinterioryzowaną (chyba najlepszą metaforą tej interioryzacji był obraz dziecka w łonie matki). Nie może natomiast korzystać z tej łaski człowiek – nawet chrześcijanin – który posiada jedynie wiedzę na temat Ukrzyżowania, odnoszącą się tylko do historycznego faktu męki Chrystusa. Traktat Benedetta da Mantovy opublikowany został w Wenecji w roku 1543 i uważany jest za najbardziej dojrzały wyraz nie tylko benedyktyńskiej reformy, ale też duchowości włoskich spirytuałów<sup>13</sup>. Traktat ten wpisany został do pierwszego indeksu ksiąg zakazanych (z roku 1559), uważano bowiem, że zreformowani benedyktyni, podobnie jak luteranie, zbyt powierzchownie traktują kwestię grzechu i indywidualnej odpowiedzialności za grzech. W obawie przed oficjalnym potępieniem głoszonych przez nich poglądów, benedyktyni, którzy zostali oddelegowani do udziału w Soborze Trydenckim, zdecydowali się go opuścić<sup>14</sup>.

#### „UKRZYŻOWANIE” Z KOŚCIOŁA SAN SEBASTIANO

Dobłą ilustracją wspomnianego kryzysu reformy benedyktyńskiej, ale też zmierzchu włoskich spirytuałów i ethosu związanych z nimi weneckich patrycjuszów, są dzieje dekoracji wnętrza kościoła św. Sebastiana w Wenecji. Paolo Veronese namalował w nim między innymi jedno ze swych Ukrzyżowań – nadal znajduje się ono w kaplicy grobowej Girolama Garzoniego (il. 1). W szesnastym wieku kościół św. Sebastiana należał do klasztoru hieronimitów, zgromadzenia dziś już nieistniejącego<sup>15</sup>. W roku 1538 benedyktyni z Kongregacji św. Justyny podjęli się reformy owego weneckiego klasztoru<sup>16</sup>.

W tym czasie można było jeszcze żywić nadzieję, że benedyktyńska reforma stanie się zapleczem duchowym przyszłego Soboru Trydenckiego.

<sup>12</sup> Zob. [B. Fontanini], *Trattato utilissimo del Beneficio di Giesù Christo Crocifisso verso i Christiani*, Bernardinum de Bindonis, Venetiis 1543 (pierwsze wydanie ukazało się jako tekst anonimowy). Na temat Benedetta Fontaniniego zob. C. Ginzburg, *Due note sul profetismo cinquecentesco*, „Rivista Storica Italiana” 78(1966) nr 1, s. 184-227.

<sup>13</sup> Zob. C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul „beneficio di Cristo”*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>14</sup> Zob. H.O. Evennett, *Three Benedictine Abbots at the Council of Trent, 1545-47*, „Studia Monastica” 1(1959), s. 343-377.

<sup>15</sup> Zob. J. Duchniewski, hasło „Hieronimici”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, k. 859n.

<sup>16</sup> Por. Collett, dz. cyt., s. 189.

Zadanie przygotowania soboru powierzone zostało między innymi Gasparemu Contarinemu, który w tym celu został kreowany kardynałem<sup>17</sup>. Był on już wówczas wybitną postacią weneckiej polityki, bardzo blisko związaną z benedyktynami<sup>18</sup>. Hubert Jedin zauważa, że Contarini w roku 1511 właśnie w kościele św. Sebastiana przeżył moment nawrócenia, który badacz porównuje z późniejszym doświadczeniem Marcina Lutra<sup>19</sup>.

Nie znamy przyczyn, dla których nie powiodła się przedsięwzięta przez benedyktynów reforma klasztoru św. Sebastiana. Możliwe, że benedyktyni zostali zmuszeni do opuszczenia klasztoru, ponieważ w roku 1541 wiadomo już było, że ostatnia próba dialogu z protestantami, której podjął się działający zgodnie z benedyktyńskim programem Gaspare Contarini<sup>20</sup>, zakończyła się porażką. Właśnie w chwili, kiedy Contarini utracił wpływ na przebieg reformacji, na miejsce benedyktynów do klasztoru św. Sebastiana skierowany został hieronimita z Werony Bernardo Torlioni. Działania tego zakonnika polegały nie tyle na zabiegach zmierzających do wewnętrznej reformy, ile na rozwiązywaniu problemów jurysdykcyjnych i porządkowaniu finansów klasztoru.

W połowie lat pięćdziesiątych szesnastego wieku Torlioni, chcąc przypieczętować sukces swych reformatorskich poczynań wśród hieronimitów, zlecił wykonanie pełnego wystroju wnętrza kościoła św. Sebastiana swojemu ziomkowi Paolowi Veronesemu, którego twórczość uważana jest za ucieleśnienie weneckiego koloryzmu. Jego sztuka musiała być bliska hieronimitom, których klasztory w rodzimej Hiszpanii wyróżniały się okazałością, czego przykładem stał się Escorial, klasztor królewski<sup>21</sup>. Żadne inne weneckie wnętrza nie jest tak wyraziście naznaczone pędzlem Veronesego jak kościół św. Sebastiana; zapewne dlatego malarz chciał być pochowany właśnie tam.

Nad niewielką nawą główną kościoła umieszczono trzy olbrzymie plafony, na których opowiedziana została historia triumfu Estery, ale też wypędzenia nieposłusznej prawu Waszti, historia upadku Hamana i sukcesu Mardocheusza. Może przedstawienia te miały stanowić aluzję do pozbycia się benedyktyńskich spirytuałów i udokumentowania legalistycznych zabiegów Torlioniego, które dobrze współbrzmiały z ostatnią fazą Soboru Trydenckiego?

<sup>17</sup> Zob. M. D a n i l u k, hasło „Contarini Gaspare”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1979, k. 582n.

<sup>18</sup> Por. C o l l e t t, dz. cyt., s. 77n.

<sup>19</sup> Zob. H. J e d i n, *Ein „Turmerlebnis“ des jungen Contarini*, „Historisches Jahrbuch” 70(1951), s. 115-130 (por. s. 117).

<sup>20</sup> Zob. C. C o l t A n d e r s o n, *The Great Catholic Reformers: From Gregory the Great to Dorothy Day*, Paulist Press, New York 2007, s. 150-176 (por. zwłaszcza s. 169-176).

<sup>21</sup> Zob. J.M. M u n o z J i m é n e z, hasło „Hieronimici (sztuka)” w: *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, red. L. Castelfranchi, M.A. Crippa, red. wyd. pol. M. Pieniążek-Samek, Jedność, Kielce 2013, s. 322-324.

*Ukrzyżowanie* – ostatni z obrazów, które Veronese namalował w kościele św. Sebastiana – nie powstało już na zamówienie Torlioniego, ale dla Girolama Garzoniego, prywatnego właściciela niewielkiej kaplicy. W dziele tym z trudem odnaleźć można ślady wcześniejszego stylu malarza i tematyki triumfu, która afirmować miała sukces przeprowadzonej reformy. Ukrzyżowany Chrystus zajmuje dwie trzecie całego płótna, a Jego opuszczone powieki sugerują, że spogląda w dół, gdzie u stóp krzyża spoczywa bezwładne ciało Maryi. Jest ono ułożone w taki sposób, że odnosi się wrażenie, iż krzyż wyrasta z łona Dziewicy – wydaje się Ona go rodzić<sup>22</sup>. Ujęcie to przypomina drzewo Jessego, które występuje między innymi w przedstawieniach św. Dominika jako mistrza duchowego swych uczniów<sup>23</sup>. Maryja jako Matka Kościoła staje się zatem jednocześnie mistrzynią życia duchowego, życia wewnętrznego. Jej ciało częściowo spoczywa na kolanach kobiety, która stara się pomóc Maryi zachować oddech. Jedną dłonią usiłuje nie dopuścić, aby włosy i welon zasłoniły ziemistą twarz Dziewicy, przez palce jej drugiej dłoni przewija się dyskretnie sznurówka gorsetu Maryi, który należało rozluźnić. Postać kobiety nie ma żadnych atrybutów poza przeźroczywym, niemal niedostrzegalnym czepkiem.

W dalekiej perspektywie obrazu widoczny jest monochromatyczny pejzaż. Strzelistymi wieżami kościołów przypomina on Padwę, przynależące do Wenecji miasto, w którym powstała benedyktyńska Kongregacja św. Justyny. W Padwie rodzina Garzonich posiadała jedną z najwspanialszych i najwcześniejszych powstałych weneckich willi, o której w swych testamentach wspominali dwaj bracia – Girolamo i Alvise Garzoni. Najbardziej jednak czytelne, z historycznego punktu widzenia, ślady związków między rodziną Garzonich a benedyktynami ze św. Justyny pozostawił Alvise, który został mianowany głównym wykonawcą testamentu Girolama. W dokumencie z roku 1574 Alvise oświadczył, że swój własny testament spisał w Padwie, w klasztorze Santa Giustina<sup>24</sup>. Świadkiem podpisania testamentu Alvisa był jeden z zakonników (został on później przeorem innego benedyktyńskiego klasztoru – Santa Maria di Praglia<sup>25</sup>). Alvise Garzoni podzielał z benedyktynami z Santa Giustina bardzo praktyczne zainteresowania dotyczące bonifikacji terenów<sup>26</sup>. Być może wyobrażenie Maryi, z której łona wyrasta krzyż, jest także personifika-

<sup>22</sup> Por. A. G e n t i l i, M. D i M o n t e, *Veronese nella chiesa di San. Sebastiano*, Chorus–Marsilio, Venezia 2005, s. 14.

<sup>23</sup> Zob. I. F r a n k, hasło „Dominikus von Caleruega”, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, t. 6, Herder, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, k. 75.

<sup>24</sup> Por. Archivio di Stato Venezia, *Notarile Testamenti*, t. 163, f. 104.

<sup>25</sup> Por. tamże.

<sup>26</sup> Zob. D. H o w a r d, *Cittadini in Villa: Alvise Garzoni and Alvise Cornaro*, w: *Der unbestellte Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, red. M. Geier, B. Nicolai, T. Weddigen, Porta-Alba-Verlag, Trier 2005, s. 293-302.

cją d z i e w i c z e j ziemi padewskiej – uwidocznionej w tle obrazu – z której wyrosła benedyktyńska reforma, naznaczona bólem rodzenia nowej rzeczywistości. Alegorycznym odniesieniem do „ziemi dziewiczej” (łac. terra vergine) może być ziemista barwa twarzy Maryi, tak obca koloryzmowi Veronesego<sup>27</sup>.

Za Maryją malarz usytuował Marię Magdalenę, jedną dłonią trzymającą bezwładną rękę Dziewicy, a drugą unoszącą niemal niewidoczny, przeźroczysty szal, który zapewne, podobnie jak gorset, krępował pierś matki Jezusa – jak na dobrze znanym *Wniebowzięciu* (z roku 1518) Tycjana w Santa Maria dei Frari<sup>28</sup>. Zastanawiające jest, czy tak wyjątkowe potraktowanie postaci Magdaleny może mieć związek z tym, że Girolamo Garzoni, właściciel kaplicy, w której znajduje się malowidło, pozostawił szczególny zapis na rzecz ubogich convertite, czyli nawróconych prostytutek, którym patronowała św. Magdalena<sup>29</sup>. Postanowił on umorzyć połowę ich długu, w zamian prosząc podopieczne św. Magdaleny jedynie o modlitwę za jego duszę. Sądzę, że ten fragment testamentu najlepiej wyraża przywiązanie Garzoniego do benedyktyńskiej reformy, zgodnie z jej duchem bowiem nad zewnętrzny materialny dostatek należy przedkładać wewnętrzne nawrócenie.

Z punkt widzenia ikonografii Ukrzyżowania zastanawiający jest na obrazie Veronesa także gest św. Jana. Zdaje się on pewnym krokiem wstępować w przedstawioną scenę z prawej strony widza. Apostoł ma dłonie złożone jak do aplauzu. W świetle traktatu Giovanniego Bonifacio taki układ dłoni może mieć przeciwstawne znaczenia<sup>30</sup>. Powołując się na antycznych autorów, Bonifacio wskazywał, że gest ten może być wyrazem radości i akceptacji, nawiązując natomiast do przekazów ze Starego Testamentu, stwierdzał, że może on być uznany za akt rozpacz, lamentu i tragedii<sup>31</sup>. Kontekst Ukrzyżowania, a zarazem macierzyństwa Maryi w lekturze benedyktyńskiej pozwalała na pogodzenie owych sprzeczności. Św. Jan miał prawo dać wyraz swemu bólowi i cierpieniu, winien jednak przyjąć i zaakceptować testament Jezusa, czyniący umiłowanego ucznia przybranym synem Matki Bożej. We włoskiej terminologii piętnastego i szesnastego wieku adoptowane dzieci określane były jako „figli d’anima” – „dzieci duszy”<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Por. G e n t i l i, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, s. 22, 24 (przyp. 13).

<sup>28</sup> Por. t e n ż e, *Personaggi e metafore nell’Annunciazione di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco*, „Venezia Cinquecento” 6(1996) nr 12, s. 235, 242 (przyp. 4).

<sup>29</sup> Por. Archivio di Stato di Venezia, *Notarile Testamenti*, t. 836, I k. 95-96.

<sup>30</sup> Zob. S. G a z z o l a, *Introduzione alla lettura dell’Arte de’ cenni di Giovanni Bonifacio*, „Venezia Cinquecento” 20(2010) nr 39, s. 147-169.

<sup>31</sup> Por. G. B o n i f a c i o, *Arte dei cenni*, Appresso Francesco Grossi, Padova 1616, s. 302.

<sup>32</sup> Zob. *Figli d’elezione. Adozione e affidamento dall’età antica all’età moderna*, red. M. Rossi, M. Garbellotti, M. Pellegrini, Carocci Editore, Roma 2014.

Testament Girolama Garzoniego świadczy także o przywiązaniu autora do postaci św. Jana. Już na wstępie Garzoni zaznacza, że chce być pochowany w kapie Konfraterni św. Jana Ewangelisty.

Nie znamy dokładnej daty powstania omawianego tu obrazu, ale ze względu na bliskość ikonograficzną z przedstawieniem Ukrzyżowania, które Veronese wykonał do kaplicy szpitala Incurabili, uważa się, że dzieło to powstało w połowie lat siedemdziesiątych szesnastego wieku<sup>33</sup>. Być może przebrzmiały już wówczas sukcesy reformy klasztoru św. Sebastiana przeprowadzone przez Bernarda Torlioniego i milczący, ale jakże wymowny obraz mógł przypomnieć o tych, którzy z formalnego punktu widzenia zaznali porażki.

### „UKRZYŻOWANIE” Z KOŚCIOŁA SANTA MARIA DEL ROSARIO

Jacopo Tintoretto w przeciwieństwie do swego nieco młodszego kolegi Paola Veronesego uważany jest za artystę „skromnego”<sup>34</sup>. 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)<sup>35</sup>. 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 impanatio, po raz pierwszy zaproponowanej przez Ruperta z Deutz<sup>36</sup>. Głosiła ona rzeczywiste utożsamienie ciała Chrystusa z materią hostii. Pewne niuanse teologiczne sprawiły, że idea ta została odrzucona przez Sobór Trydencki<sup>37</sup>. 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-

<sup>33</sup> Por. T. P i g n a t t i, *Veronese. L'Opera completa*, t. 1, Electa, Milano 1976, s. 152.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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)<sup>38</sup>.

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 mamek<sup>39</sup>. 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 Tintoretta<sup>40</sup>. Magdalena miała jako pierwsza zobaczyć Chrystusa po Zmartwychwstaniu, stąd też jej apostołska 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 Chrystusa<sup>41</sup>. 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:

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

<sup>39</sup> 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.

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

<sup>41</sup> Na temat identyfikacji religijnej por. t e n ż e, *Giorgione*, Giunti Editore, Firenze 1999, s. 23-31.

zaznaczając obecność, ale unikając portretowania<sup>42</sup>. Myślę, że w tak dyskretny sposób malarz umieścił na obrazie postać mecenasa.

W kilku redakcjach testamentu protonotariusza apostolskiego Giovanniego Vidala czytamy, że chciał on zostać pochowany w swojej kaplicy Ukrzyżowania w kościele jezuitów<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup>. 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 przeoryszę 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.

### „UKRZYŻOWANIE” Z KOŚCIOŁA SAN SEVERO

Dzieciństwo duchowe znajdowało wyraz w akcie profesji zakonnej w klasztorach benedyktyńskich. Akt ten stanowił symboliczne przejście od stanu człowieka upadłego do stanu człowieka zdolnego odnaleźć swoje podobieństwo do Boga – Imago Dei – jako Jego dziecko. Otrzymywany podczas

<sup>42</sup> Por. C. Gould, *The Cinquecento at Venice I – Two Crises*, „Apollo” 95(1972), s. 381.

<sup>43</sup> Por. Archivio di Stato Venezia, *Notarile Testamenti*, t. 1259, f. 509, f. 596.

<sup>44</sup> Por. tamże.

profesji habit był znakiem szaty radości i zbawienia<sup>45</sup>. Myślę, że Tintoretto dobrze przedstawił tę koncepcję szaty (tuniki) w *Ukrzyżowaniu* (zwykle datowanym na około 1555 roku, obecnie znajdującym się w Gallerie dell'Accademia w Wenecji), które pochodzi z nieistniejącego już dziś parafialnego kościoła San Severo (il. 3).

Przedstawienie to nie było obrazem ołtarzowym, ale znajdowało się na bocznej ścianie kaplicy, z której korzystało parafialne bractwo otaczające szczególnym kultem Eucharystię<sup>46</sup>. Literatura przedmiotu w jasnej, nietypowej dla Tintoretta paletce barw doszukuje się wpływów Veronesego<sup>47</sup>. Na tej podstawie zakłada się, że obraz powstał w połowie lat pięćdziesiątych szesnastego wieku, w czasie, kiedy Veronese pracował w San Sebastiano.

Podobnie jak na obrazie u jezuitów, na przedstawieniu z San Severo pojawiają się postacie, których twarze nie możemy rozpoznać. Tutaj są to jednak kobiety (uwiecznione w tych postaciach rzeczywiste osoby najwidoczniej pragnęły pozostać nierozpoznane). Sprawiają wrażenie bardzo zaniepokojonych stanem Maryi. Jedna z nich zdecydowanym gestem wyciąga sznurówkę z dekoltu sukni Matki Bożej. Inna z kolei – jedyna, której twarz jest wyraźnie widoczna – kładzie dłoń na łonie dziewicy, jakby badała poruszenia dziecka, aby służyć pomocą we właściwym czasie.

Na obrazie z San Severo łatwo można rozpoznać św. Jana. Ma on właściwe tej postaci młodzieńcze rysy, ale jest też na tyle dojrzały, aby ujawnić się jako alter Christus – nowy, duchowy syn Maryi. Zapewne właśnie jako syn, w bardzo nietypowy sposób, stanowczym gestem wyciąga spod Matki Bożej szatę symbolizującą zbawienie; tę szatę, o której mówiły teksty benedyktyńskiego rytu profesji. Dodajmy, iż Rupert z Deutz uważał, że „Pismo jest szatą jednego Słowa Bożego i jedynej wiary, która nie powinna być dzielona przez heretyków”<sup>48</sup>. Ukazani na obrazie żołnierze już zaczęli rzucać kości o tunikę, ale jeszcze nie weszli w jej posiadanie. Przypuszczam, że jest to ikonograficzny ślad nadziei mecenasów dzieła na możliwość zachowania jedności Kościoła, ale też świadomości, że nadzieja ta opiera się na kruchych podstawach. Takie przesłanie wiązano ze wspomnianym wcześniej kongresem w Ratyźbonie.

*Ukrzyżowanie* z San Severo odbiega od przekazu Ewangelii, koncepcja obrazu nie mogła zatem powstać w środowisku drobnych rzemieślników będących członkami bractwa eucharystycznego. Jak wynika ze statutu bractwa, który był także rodzajem kroniki najważniejszych wydarzeń, w roku 1540 do niewielkiej konfraterni przyłączył się cały żeński klasztor siostr benedykty-

<sup>45</sup> Por. C o l l e t t, dz. cyt., s. 45 (przyp. 58).

<sup>46</sup> Dziękuję Jacopowi Cossu za zwrócenie uwagi na niektóre detale przedstawienia.

<sup>47</sup> Por. P a l l u c h i n i, P. R o s s i, *Ukrzyżowanie* (karta katalogowa), w: *Tintoretto. Opera completa*, t. 2, s. 168n.

<sup>48</sup> Por. M ę d a l a C M, dz. cyt., s. 249.

nek z San Lorenzo<sup>49</sup>. Był to jeden z największych i najbardziej znakomitych klasztorów weneckich, do którego przyjmowano jedynie patrycjuszki z najsłynniejszych weneckich rodów<sup>50</sup>. Dość zaskakująca decyzja ksieni o przystąpieniu do bractwa wynikała z chęci zażegnania wielowiekowego sporu jurysdykcyjnego między klasztorem a parafią San Severo. Tuż po wstąpieniu benedyktynek do bractwa rozpoczęło ono dekorowanie kaplicy. Zasilenie kasy konfraterni nowymi składkami zapewne nie było bez znaczenia.

Najbliższe konceptualnie obrazowi z San Severo jest *Ukrzyżowanie* znajdujące się obecnie w pinakotece w Padwie. Nie zawsze jest ono przypisywane Tintoretowi (il. 4)<sup>51</sup>, a brak informacji na temat jego pierwotnego miejsca przeznaczenia utrudnia atrybucję.

Na obrazie z Padwy także wyróżnia się postać św. Jana mająca cechy alter Christus. W przedstawieniu tym Jan nie sięga jednak po tunikę, a jedynie na nią wskazuje, zapewne Magdalenie, która już biegnie do grobu (zgodnie ze stosowaną przez Tintoretta figurą prolepsis). W tym ujęciu tematu Ukrzyżowania brakuje grających w kości żołnierzy. Ich miejsce zajęła siedząca na ziemi ze związanymi z tyłu rękoma postać w turbanie. Według Bonifacia może ona wyobrażać niewolnika, a postać stojącego obok mężczyzny – jego właściciela. Jest on muzułmaninem, na co wskazuje nie tylko charakterystyczny ubiór, ale też nonszalancka postawa. Niewolnik spogląda pożądliwie na tunikę, którą Jan wskazuje Magdalenie – być może tunika ta symbolizuje wyzwolenie. To nie jedyna szata znajdująca się na obrazie – po kolejną sięga postać łącie polisemantyczna. Jest to kobieta zapatrzona w ukrzyżowanego Chrystusa. Jedną ręką podtrzymuje ona Maryję, uciskając jej pierś. Gest ten można by odczytać jako niestosowny – uważany był on jednak za stymulujący poród. Drugą ręką postać wyciąga po szatę przełożoną przez ramię znajdującej się obok kobiety, która ma dłonie złożone do modlitwy i wpatrzona jest w Maryję. Można jedynie przypuszczać, że kobieca postać sięga po szatę, którą benedyktyнки otrzymywały po profesji zakonnej jako znak odrodzenia duchowego. Ciemny kolor jednolitej sukni tej kobiety przypomina barwę sukni jednej z tajemniczych niewiast z *Ukrzyżowania* z San Severo.

Kompozycja obrazu z Padwy wskazuje, że on także pomyślany był jako „laterale” (boczny), a zatem mógł wisieć na bocznej ścianie kaplicy, na przy-

<sup>49</sup> Por. Archivio di Stato Venezia, *Provveditori di Comun*, reg. Q, k. 186; por. też: G. V i o, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Angelo Colla Editore, Vicenza 2004, s. 150.

<sup>50</sup> Zob. F. G a e t a, *S. Lorenzo*, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti Relative all Storia di Venezia, Venezia 1959.

<sup>51</sup> Zob. E. E c h o l s, *Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto*, „Artibus et Historiae” 16(1995) nr 31, s. 69-110.

kład w klasztorze San Lorenzo, który – jak wiele innych – został radykalnie przebudowany pod koniec szesnastego wieku.

### „UKRZYŻOWANIE” ZE SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

Na koniec chciałabym poświęcić kilka uwag najbardziej zapewne znanemu *Ukrzyżowaniu* Tintoretta, znajdującemu się w Scuola Grande di San Rocco – budynku bractwa św. Rocha (il. 5). Bogata literatura przedmiotu zwalnia mnie z opisywania jego znaczenia dla weneckiej sztuki drugiej połowy szesnastego wieku<sup>52</sup>. Warto natomiast wspomnieć, że dzieło to było ważne nie tylko w dorobku artystycznym malarza, ale także w jego życiu osobistym. Dwie córki Tintoretta, które były zakonnicami w benedyktyńskim klasztorze św. Anny, wykonały haftowaną kopię obrazu<sup>53</sup>.

W ostatnim czasie badacze dużo uwagi poświęcili wizerunkom osób znajdujących się na obrazie po stronie złego łotra. Spośród różnych orientalnych postaci wyróżnia się mężczyzna siedzący na koniu maści kasztanowatej. Jedną dłonią trzyma lejce, a drugą podpira bok. Bonifacio uważał gest ten za oznakę gnuśności i nonszalancji<sup>54</sup>. Obok mężczyzny inny jeździec, w turbanie, odwrócony do widza tyłem, chowa dłonie w rękawach długiego i bogatego stroju. Ten zaś gest wyraża fałsz i skryte zamiary przypisywane zwykle faryzeuszom. Przyjmuje się obecnie, że opisywane tu postacie odnoszą się do współczesnego malarzowi dyplomaty Josefa Nasi<sup>55</sup>. Wielokrotnie zmieniał on przynależność religijną, aby ostatecznie, w zamian za usługi dla Selima II, uzyskać możliwość utworzenia autonomii dla Żydów na miejscu antycznej Tyberiady. Jego przedsiębiorczość miała stanowić jeszcze jedno zagrożenie dla interesów handlowych Wenecji, a zatem także dla bogatych członków bractwa św. Rocha. W poszukiwaniu politycznych odniesień w obrazie nie zwrócono jednak uwagi na postacie usytuowane po stronie dobrego łotra. Tam również znajduje się dwóch rzucających się w oczy jeźdźców. Jeden z nich ma bardzo młodzieńczy wygląd, wręcz nastoletni, drugi natomiast, w pełnym rynsztunku rycerskim – jako miles Christi – zdaje się pouczać młodzieńca, wskazując na dobrego łotra wyznającego swe winy i przyjmującego obietnicę rajy. Nawet

<sup>52</sup> Zob. np. *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, red. A. Vicenzi, Panini, Modena 2009; F. Valcanover, *Jacopo Tintoretto and the Scuola Grande of San Rocco*, Storti, Venezia 1999; R. Palluccini, *Jacopo Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, Stamperia, Venezia 1994.

<sup>53</sup> Zob. O. Koseleff Gordon, *Riproduzioni della Crocifissione del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco a Venezia*, „*Rivista di Venezia*” 3(1934), s. 99-105.

<sup>54</sup> Por. Bonifacio, dz. cyt., s. 302.

<sup>55</sup> Por. Gentili, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, s. 24 (przyp. 11).

pobieżne zestawienie wizerunku młodego mężczyzny z portretami Karola IX Walezjusza pozwala rozpoznać w nim króla Francji, który w roku 1565, po tumulcie w Ambroise, mógł już spodziewać się wojen religijnych<sup>56</sup>. Jakkolwiek *Ukrzyżowanie* ze św. Rocha „denuncjuje” niewiernych, którzy stanowili zagrożenie dla stabilności ekonomiczno-politycznej Wenecji, to jednocześnie dla wierzących „wiarą historyczną”, a nie wiarą żywą, może być zachętą do naśladowania dobrego łotra.

Warto zwrócić uwagę na znajdującą się w dolnej części obrazu postać, która modli się ze skrzyżowanymi na piersi ramionami, klęcząc i pochylając się nad omdlewającą z bólu Maryją<sup>57</sup>. Postać ta jest zapewne wizerunkiem samego Tintoretta. Malarz przedstawił się w bogatych szatach Nikodema, aby dać wyraz swej autentycznej, płynącej z serca wierze – wierze, której nie deklaruje się w blasku dnia<sup>58</sup>. Po przeciwnej stronie znajduje się zakapturzona figura, którą badacze postrzegają jako alegorię Synagogi<sup>59</sup>. Takie usytuowanie postaci wyraża nadzieję, że jeśli dla Nikodema możliwe było nawrócenie, to jest ono możliwe dla niewiernych, a przede wszystkim dla wierzących zbyt powierzchownie.

\*

Po Soborze Trydenckim przedstawienia Maryi, która u stóp Krzyża doświadczała bólu kobiety rodzącej, uznane zostały za niestosowne, a w konsekwencji temat ten niemalże zniknął z przedstawień. Z tego względu badanie jego znaczenia – nie tylko dla weneckiej religijności szesnastego wieku, ale przede wszystkim dla artystów i ich sztuki – nie jest proste. Warto przypomnieć, że we wszystkich państwach tak zwanego przedmurza chrześcijańskiego istniał kult Maryi związany z jej wstawienniczą rolą w zachowaniu

<sup>56</sup> Zob. V.E. Graham, W. McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici Festivals and Entries 1564-66*, University of Toronto Press, Toronto 1979. Na temat portera Karola IX zob. E. Rybałt, *Tintoretto e i confratelli nella Scuola Grande di San Rocco*, Roma 2000 (nieopublikowana praca magisterska, archiwum Università di Roma „La Sapienza”).

<sup>57</sup> Zob. T. Weigel, *Ein Selbstbildnis Jacopo Tintoretto's hoch zu Ross. Zur Identifikation und Funktion einiger Kryptoporträts auf der „Kreuzigung Christi” in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 34(2007), s. 163-198.

<sup>58</sup> Zob. W. Stchow, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, w: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, red. W. Lotz, L.L. Möller, Prestel, München 1964, s. 289-302; C. Ginzburg, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Einaudi, Torino 1970.

<sup>59</sup> Por. A. Gentili, *La Bilancia dell'Arcangelo: vedere i dettagli nella pittura veneziana dell' Cinquecento*, Bulzoni, Roma, s. 22, 24 (przyp. 13).

pokoju oraz w pokojowym nawracaniu niewiernych. Jednakże tylko weneccy malarze, podążając tropem myśli Ruperta z Duetz, uznali, że najwłaściwszym przedstawieniem tej roli będzie obraz Niewiasty rodzącej nowe stworzenie.