



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Piety : miniatura interpretacyjna

**Author:** Romuald Cudak

**Citation style:** Cudak Romuald. (2015). Piety : miniatura interpretacyjna. W: M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter (red.), "Balaghan : mikroświaty i nanohistorie" (S. 109-117). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Romuald Cudak

Uniwersytet Śląski

## Piety. Miniatura interpretacyjna

„Co ci, mój synu?” — mówi stara, strapiona kobieta  
Podtrzymując wyrozumiałe zwłoki, które ledwo zdjęto z krzyża.  
„Wyglądasz tak dziwnie blade,  
Jakbyś dziś nie wziął do szkoły śniadania  
Albo znowu się pobił tornistrami z tym łobuzem Judaszem,  
Już ja jego matce zrobię gwałt!”

Dla zmęczonej, strapionej kobiety  
Wizja kłótni z matką Judasza  
Nie jest łatwa  
Zwłaszcza po całodziennym praniu  
Krwawego całunu  
I chustki Weroniki

Jan, nieśmiały przyjaciel ukrzyżowanego  
Odwraca zwilgotniałe oczy w puste stronice świata  
„On już nie jest chłopcem, Matko, on już jest Bogiem”  
„Mój Boże — co ty wygadujesz, chłopcze?”  
Roześmiała się przez łzy (to zmęczenie wzroku oparami mydła i ługu)  
Matka Boska

S. Grochowiak: *Bellini „Pietà”* z tomu: *Bilard*<sup>1</sup>

### 1.

Wiersz: *Bellini „Pietà”* to jeden z najpiękniejszych tekstów poetyckich Stanisława Grochowiaka. Jest również interesującym przykładem

---

<sup>1</sup> S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. 218.

współczesnych realizacji ekfrazy<sup>2</sup> i niesłuchanie oryginalną interpretacją obrazu, który można byłoby wskazać jako hipotekst. Rzecz jednak i w tym, że kiedy dokonuje się lektury tego wiersza, sprawia on dość znaczne kłopoty. Główna przyczyna tkwi w tytule, który jest podstawowym indeksem relacji i kontekstów intertekstualnych wiersza. Giovanni Bellini jest bowiem autorem kilku obrazów zatytułowanych *Pietà* i wielu, które zwykło się klasyfikować jako dzieła, podejmujące wątek piety<sup>3</sup>. Umieszczona w tytule *Pietà* nie odsyła zatem w sposób oczywisty do jakiegoś konkretnego dzieła. Na tej zasadzie i w dotychczasowych uwagach o wierszu znajdziemy różne decyzje dotyczące relacji pomiędzy tekstami. Justyna Filipczyk zdaje się przywoływać w swoim szkicu *Pietę* Belliniego z 1505 roku, sytuując postać św. Jana poza ramą obrazu<sup>4</sup>. Agata Ławniczak proponuje uwzględnić w ekfrastycznych rozważaniach na temat wiersza *Pietę* z 1460 roku<sup>5</sup>. Jacek Łukasiewicz, autor książki o Grochowiakowych ekfrazach<sup>6</sup>, wskazuje wprawdzie w swojej książce *Pietę* „berlińską” jako ogniwo relacji intertekstualnej, ale pisze również, że być może należałoby rozważyć sytuację, iż wiersz kontaktuje się na swój sposób ze wszystkimi dziełami Belliniego z tego kręgu<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> O współczesnej ekfrazie zob. przede wszystkim: M.P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2; M. Czermińska: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3; A. Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

<sup>3</sup> Prac, które powszechnie tytułuje się zgodnie z wolą autora *Pietà*, odnalazłem około pięciu. Liczba podwaja się, kiedy bierze się pod uwagę również prace mające w tytule „martwy Chrystus” czy „martwe ciało Chrystusa”. Nie wliczam natomiast prac, w których temat opłakiwania jest realizowany w układzie postaci stojących pod krzyżem, zakładając, że wszystkie obrazy klasyfikowane jako piety łączy opłakiwanie Jezusa zdjętego z krzyża.

<sup>4</sup> J. Filipczyk: *Obraz renesansowego mistrza jako podstawa XX-wiecznej ekfrazy. Bellini „Pietà” Stanisława Grochowiaka*. „Dociekania. Kwartalnik Humanistyczny” 2011, nr 1. Autorka szkicu pisze, że obrazowane postaci nie posiadają aureoli i dodaje: „Później pojawia się jeszcze Jan-apostoł, którego na obrazie Belliniego nie widać, jednak można byłoby usytuować »nieśmiałego przyjaciela ukrzyżowanego« tuż za ramą *Piety*”.

<sup>5</sup> A. Ławniczak: *Ut pictura poesis erit*. W: „W ciemną mą ojczyznę”. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.

<sup>6</sup> J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.

<sup>7</sup> „Bezpośrednim jednak modelem wiersza Grochowiaka jest zapewne *Opłakiwanie Chrystusa* z muzeum w Berlinie, choć bardzo prawdopodobne, że żaden wzorzec nie jest jedynym, a wiersz powstał pod wpływem oglądania reprodukcji różnych obrazów mistrza” (Ibidem, s. 154). W wydaniu Biblioteki Narodowej wierszy Grochowiaka w dopisku do utworu badacz stwierdza: „Scenie przedstawionej w wierszu najbardziej odpowiadają dwa z nich [obrazów — R.C.]: jeden znajduje się w muzeum w Berlinie, drugi w mediolańskim muzeum Brera”. S. Grochowiak: *Wybór poezji...*, s. 218.

Po części podzielam zdanie badacza, uważając, że to, co jest znamienne dla geniuszu Belliniego w przedstawianiu tematu — swoista emocjonalizacja sytuacji opłakiwania śmierci Syna przez bolejącą Matkę, jest cechą wspólną namalowanych przez Belliniego piet. Wydaje się jednak, iż da się również uzasadnić inną hipotetyczną relację pomiędzy wierszem i jego hipotekstem, uznając jednocześnie, że utwór Grochowiaka jest, jako się rzekło, kongenialną lekturą tego właśnie dzieła Belliniego i znakomitą interpretacją (nie twierdzę, że trafiającą w intencje Mistrza) obrazu, co staje się rzeczą najważniejszą. Ale po kolei.

## 2.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że religijny fragment twórczości malarskiej Belliniego to dzieła z nieustannie powtarzającymi się tematami. Jednym z nich — np. oprócz Madonny — jest właśnie pieta. Jak zostało powiedziane, obrazów tak zatytułowanych i takich, w których motyw opłakiwania jest wyrazisty, można wymienić ponad dziesięć. Wydaje się również, że podejmując na przestrzeni kilkunastu lat temat piety, twórca nieustannie poszukuje najpełniejszego dla niego wyrazu, tworząc kilka jego ujęć i podążając jednocześnie z duchem epoki.

Jednym z ostatnich obrazów, w którym Bellini realizuje temat opłakiwania martwego Chrystusa, jest dzieło stworzone w 1505 roku. Obraz, zatytułowany właśnie *Pietà*, znajduje się obecnie w Gallerie dell'Accademia w Wenecji. Dzieło powstało już u schyłku życia mistrza — Bellini zmarł w 1516 roku. *Pietà*, malowany olejem na desce, obraz niewielkich rozmiarów (65×90), bo przeznaczony do prywatnego kultu dewocyjnego, jest reprezentantem pełnego renesansowego ujęcia tematu. W tle po lewej stronie Bellini usytuował emblematyczne złamane drzewo figowe, krajobraz stanowi zarys miasta z widocznymi murami miejskimi, bryłami katedry, bazyliki, dzwonnicy. Pietà ma układ horyzontalny, dwójkowy. Znajdująca się na pierwszym planie Maria siedzi i podtrzymuje złożone na kolanach ciało Chrystusa. To przedstawienie piety Belliniego jest oczywiście powieleniem charakterystycznego już w tych latach sposobu realizacji tematu, najbardziej znanego w postaci rzeźby Michała Anioła znajdującej się w watykańskiej Bazylice św. Piotra, a pojawiającego się najwcześniej w rzeźbach sztuki religijnej Europy Północnej<sup>8</sup>. Zgodnie z renesansowym kanonem postać Marii

<sup>8</sup> Przykładem mogą być dzieła z terenu Polski: Pietà z Lubiąża (1360—1370), z Gdańska (ok. 1400), z Krakowa (lata 50. XIV w.).

jest dystygowana, Jej twarz pełna dostojeństwa w obliczu dotykających Ją wydarzeń. Charakterystyczne dla ujęcia są również bezwładnie opadająca prawa ręka Jezusa i Jego zwisające długie włosy. Umęczone ciało jest majestatyczne.

Taki sposób realizacji tematu piety ma swoje jednorazowe wykonanie w twórczości weneckiego mistrza. Ponadpięćdziesięcioletnia praca Belliniego nad tematem to obrazy, w których ujęcie jest budowane nie w wersji horyzontalnej, ale w wersji wertykalnej. Wśród obrazów tego czasu znajdziemy temat martwego Chrystusa podtrzymywanego przez aniołów (np. *Martwy Chrystus w towarzystwie czterech aniołów* 1474; *Martwy Chrystus w towarzystwie dwu aniołów* 1460, 1480–1485), piętę w układzie czterech postaci malowaną w latach 1471–1474, rysunek Matki obejmującej ramionami Syna<sup>9</sup> i ujęcie grupowe *Oplakiwanie Ciała Chrystusa* z ok. 1500 roku. Dominują jednak te realizacje tematu, w których występuje Chrystus samotnie, i te, w których jest podtrzymywany przez dwie postaci. Wszystkie wymienione prace to tzw. ujęcia popiersiowe. Mają one swoje źródło w ikonografii bizantyjskiej. Do Europy Zachodniej docierają już w XIV wieku<sup>10</sup>. W sztuce prawosławnej ekwiwalentem pasji popiersiowej jest ikona *Nie rozpaczaj po mnie, Matko* (*Ne rydaj mienie, Mati*). Przedstawia ona postać nagiego Chrystusa, złożonego do połowy w grobie. Oczy Chrystusa są zamknięte, głowa jest przechylona w prawą stronę i opada w dół. Na skrzyżowanych rękach widoczne są rany po gwoździach. Z prawej strony Chrystusowi towarzyszy Jego Matka. Podtrzymuje ciało Syna i przytula Go do siebie. Ikona Chrystusa wyłaniającego się z grobu jest nie tylko reprezentacją oplakiwania Syna przez Matkę. Jej symbolika wiąże ideę ofiary na krzyżu ze zmartwychwstaniem<sup>11</sup>.

Jednym z najwcześniejszych przykładów pasji popiersiowej w twórczości Belliniego jest obraz malowany w latach 1455–1460, znajdujący się obecnie w Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie. Malowidło przedstawia jedynie postać Chrystusa złożonego w grobie. Figura ma układ wertykalny. Ręce Chrystusa są założone na siebie. Nie mają śladów ukrzyżowania, ale widoczna jest rana w boku zadana włócznią.

<sup>9</sup> Rysunek znajduje się w British Museum w Londynie.

<sup>10</sup> W sztuce weneckiej pojawia się w latach 1300–1310. Pierwsze ujęcia zachowują jeszcze elementy ikoniczne — za ciałem Chrystusa jest malowany jak w prawosławiu krzyż.

<sup>11</sup> Warto również dodać, że swoistym wariantem w sztuce protestanckiej jest tzw. Tron Łaski. W tym ujęciu Bóg Ojciec trzyma przed sobą ukrzyżowanego Syna, a nad Jego głową jest malowana gołębica symbolizująca Ducha Świętego. W muzeum w Metz miałem również okazję oglądać drewniane przedstawienie Tronu Łaski (dzieło anonimowe), na którym Bóg Ojciec, podobnie jak Matka Boska w ikonografii katolickiej, trzyma bezwładne ciało Syna na swoich kolanach!

Głowa Chrystusa z koroną cierniową jest przechylona w prawo, oczy są zamknięte. Namalowana została aureola w stylu „bizantyjskim” – z wpisanym w nią krzyżem. Figura Chrystusa jest widoczna na tle krajobrazu.

Tak samo ujętą postać Ukrzyżowanego odnajdziemy na obrazie malowanym w tym samym czasie, który znajduje się w Accademia Carrara w Bergamo. Martwy Chrystus jest jednak podtrzymywany przez dwie osoby: Marię i św. Jana. Stojąca po prawej stronie Syna Maria obejmuje prawą ręką nadgarstek prawej ręki Chrystusa, św. Jan trzyma Mistrza lewą ręką za łokieć lewej ręki. Fakt, że Chrystus znajduje się w grobie, sugeruje zaznaczone obrzeże grobowca, na którym jest widoczna inskrypcja autorska. Jezus ma pochyloną głowę, zamknięte oczy. Widać ranę po włóczni, a na złożonych rękach ślady po gwoździach. Towarzyszące Mu postaci są lekko odchylone od martwego ciała. Na twarzy Marii i św. Jana widać wyraźnie rozpacz. Matka z załzawionymi oczami, współprzymkniętymi powiekami i z grymasem bólu na ustach wpatruje się w martwego Syna, zastygając w boleści. Święty Jan, z twarzą podpieraną ręką w geście zafrasowania, z zsuniętymi powiekami i z otwartymi ustami, zrozpaczony i zamyślony, zdaje się jednocześnie płakać. Niemal niewidzący wzrok kieruje przed siebie. To, co stanowi o mistrzostwie Belliniego, to fakt, że temat jest pozbawiony od początku cech, jakie charakterystyczne są dla prawosławnej ikony. Obrazy nie mają charakteru znakowego, Mistrz wenecki próbuje pokazać stany uczuciowe osób opłakujących martwego Chrystusa, a sama postać Ukrzyżowanego jest również przedstawiona w sposób realistyczny.

W twórczości Belliniego dwie wczesne prace są prototypami serii ujęć piety w obu układach<sup>12</sup>. Dla nas istotna będzie seria piet popiersiowych, gdzie scena jest złożona z trzech postaci. Czytając wiersz Grochowiaka i rekonstruując jego hipotekst, musimy uwzględnić takie właśnie wyznaczniki: a) najważniejszy – przedstawienie obrazowe muszą tworzyć trzy postaci: Chrystus, Maria i Jan, b) Maria powinna być starą kobietą, tracącą w rozpaczycie poczucie rzeczywistości i usiłującą rozmawiać z Synem, c) umiłowany uczeń podtrzymujący ciało Mistrza powinien odwracać oczy w drugą stronę – „w puste stronicie świata”.

W ten mniej więcej sposób wykonuje Bellini nastawę ołtarzową w 1472 roku w Palazzo Ducale w Wenecji, w ten sposób malowana jest pieta w 1495 roku – obraz znajdujący się obecnie w Gemäldegalerie

<sup>12</sup> Zob. Web Galery of Art. Paintings of Christ by Giovanni Bellini. <http://www.wga.hu/cgi-bin/search.cgi?author=BELLINI%2C+Giovanni&time=any&school=any&format=5&form=any&type=any&title=Redeemer+OR+Agony+OR+Piet+OR+Christ+NOT+Christopher&comment=&header=0&other=0&showauthor=0&caption=Paintings+of+Christ+by+Giovanni+Bellini> [dostęp: 28.12.2014].

w Berlinie. Jest to pieta, na którą zwrócił uwagę Jacek Łukasiewicz. Oto, jak badacz interpretuje scenę oplakiwania:

Na berlińskim obrazie przy zwłokach Chrystusa są tylko dwie osoby. Białe, młode ciało Chrystusa-efeba podtrzymywane jest w pozycji wpośledzającej przez Matkę i Jana. Maria patrzy na nie z pewnej odległości (nie tak blisko jak w Brerze), właśnie w żalu i smutku. Lewą ręką obejmuje ramiona Jezusa (trzyma ją na lewym barku). Palcami prawej ręki lekko dotyka wzdętego brzucha tych pięknych zwłok. Chrystus jest tu młodszy niż na innych „oplakiwaniach” pędzla Belliniego. Maria przeciwnie – chyba starsza. [...] Święty Jan ma tu dużo kędzierzawych włosów, patrzy w inną stronę, niby na nas, lecz trochę zezuje, a u zezujących nie bardzo wiadomo, gdzie rzeczywiście patrzają<sup>13</sup>.

W znakomitej lekturze obrazu mocnym argumentem wyboru „berlińskiej” piety przez badacza jest to, że tylko na tym malowidle ciało Chrystusa nie znajduje się w grobie i wygląda tak, jakby je „ledwo zdjęto z krzyża”. Matka obejmuje tutaj ramiona Syna, a Jan, nieobecny duchem, faktycznie nie uczestniczy w oplakiwaniu. Warto jednak dyskutować, czy Maria jest faktycznie starsza niż na innych obrazach i czy Jan patrzy w „stronice świata”. Wydaje się, że te indeksy pomieszczone w wierszu sugerują jednak obraz wcześniejszy. Jest to *Pietà* namalowana w 1460 roku, znajdująca się obecnie w Pinakotece Brera w Mediolanie<sup>14</sup>, arcydzieło pierwszego okresu twórczości malarskiej Giovanniego Belliniego. I ją chciałbym widzieć jako inny (drugi?) możliwy hipotekst, mogący być przedmiotem poetyckiej ekfrazy, zgadzając się w tym przypadku z wyborem Agaty Ławniczak.

Obraz ma niewielkie rozmiary, został stworzony do celów prywatnego kultu dewocyjnego. Martwe ciało podtrzymuje Maria, trzymając rękę Syna w swojej ręce. Twarz Jezusa jest wyraźnie przechylona ku Marii. Jezus ma zamknięte oczy, ale lekko rozchylone usta, pokazany jest tak, jakby nasłuchiwał, co mówi do niego Matka. Na tym właśnie

<sup>13</sup> J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy...*, s. 153–154. Reprodukację internetową obrazu można odnaleźć pod adresem: Scala Archives [http://www.scalarchives.com/web/ricerca\\_risultati.asp?ricerca\\_s=Giovanni+Bellini+Pietà&andor=and&SC\\_NDD=&exsearch=&xesearch=](http://www.scalarchives.com/web/ricerca_risultati.asp?ricerca_s=Giovanni+Bellini+Pietà&andor=and&SC_NDD=&exsearch=&xesearch=) [dostęp: 24.08.2015].

<sup>14</sup> Reprodukacja internetowa pod adresem: Scala Archives [http://www.scalarchives.com/web/ricerca\\_risultati.asp?posizione=1&nRisPag=12&pagIniziale=1&pagFinale=2&nextPrev=0&prmsset=on&ANDOR=and&xesearch=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch\\_ita=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch\\_fra=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch\\_ger=giovanni+and+bellini+and+pietas&ricerca\\_s=Giovanni+Bellini+Pietà&SC\\_PROV=RR&SC\\_Lang=eng&Sort=9&luce=](http://www.scalarchives.com/web/ricerca_risultati.asp?posizione=1&nRisPag=12&pagIniziale=1&pagFinale=2&nextPrev=0&prmsset=on&ANDOR=and&xesearch=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch_ita=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch_fra=giovanni+and+bellini+and+pieta&xesearch_ger=giovanni+and+bellini+and+pietas&ricerca_s=Giovanni+Bellini+Pietà&SC_PROV=RR&SC_Lang=eng&Sort=9&luce=) [dostęp: 24.08.2015].

obrazie Maria z przytuloną twarzą do ramienia Syna zdaje się coś szeptać do Niego, wpatrując się uważnie w Jego twarz. Uwidoczniona jest w geście bólu, może chęci niesienia pomocy, jako stara kobieta. Stojący z drugiej strony św. Jan jest lekko cofnięty w planie i odsunięty nieco od Chrystusa. Podtrzymuje Jego ciało, ale twarz ucznia jest najwyraźniej odwrócona od Nauczyciela, oczy wpatrzone są w dal, przed siebie. Jan wyraźnie odwraca twarz od nauczyciela, nie uczestniczy w opłakiwaniu i „nie przystaje” do grupy. Jakby z wiersza Grochowiaka<sup>15</sup>.

### 3.

Wiersz można uznać za ekfrazę dyskursywną. Poeta nie tyle opisuje obraz Belliniego, ile komentuje i interpretuje to, co zostało w dziele przedstawione. Próbuje zrozumieć intencje weneckiego twórcy zawarte w takim właśnie układzie i przedstawieniu postaci. Tekst ma charakter dialogowy. Maria, w oszalałej rozpacz, w prostym i serdecznym matczynym odruchu próbuje rozmawiać z Synem. Ból zaciera niejako perspektywę czasową, matka rozmawia z synem jak z małym dzieckiem, niewiele rozumiejąc z tego, co się dzieje i nie przyjmując do wiadomości, że próbuje rozmawiać z dorosłym już i martwym człowiekiem. Jest po prostu matką. Postawę tę i „emocjonalną” perspektywę ujęcia eksponuje również motyw prania chusty Weroniki i krwawego całunu oraz szkolnych porachunków pomiędzy kolegami. Zmiana perspektywy czasowej w relacji Matka — Syn ma swój ekwiwalent w swoistym uwspółcześnieniu dziejącego się wydarzenia (szkoła, tornistry, drugie śniadanie). Jan próbuje przywrócić strapionej matce pamięć. Jednocześnie jednak uzasadnia realia w sposób dość paradoksalny. Oponując: „On już nie jest **chłopcem**, Matko”, wyjaśnia, że „on już jest **Bogiem**”, a nie dorosłym mężczyzną. Maria, matka umęczonego syna, uznaje to wyjaśnienie za niedorzeczne, deprecjonując słowa Jana wiekiem: „Mój **Boże** — co ty wygadujesz, **chłopcze**”. Ale pointa w wierszu sankcjonuje to, co mówi Jan. Maria — matka Jezusa, chłopca, który pobił się przed chwilą z łobuzem Judaszem, matka Jana, bo wszak w ten sposób Jan zwraca się do Marii, staje się Matką Boską:

<sup>15</sup> Na obrzeżu grobowca Bellini umieścił inskrypcję: „Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant: Bellini poterat flere Ioannis opus”. („Jeśli lament może wywoływać łzy, to dzieło Giovanniego Belliniego może płakać”). Pierwsza część to fragment hymnu z *Elegii Propertiusa*.



Roześmiała się przez łzy (to zmęczenie wzroku oparami mydła i ługu)  
Matka Boska<sup>16</sup>.

W tej poetyckiej scenie wiersza tkwi komentarz Grochowiaka, wyjaśniający taki właśnie, a nie inny układ postaci na obrazie. Przede wszystkim — zachowanie Jana, który patrzy w puste stronice świata.

Jan to umiłowany uczeń Nauczyciela z Nazaretu. To również ten z apostołów, który miał odwagę towarzyszyć Marii pod krzyżem, na którym zawisł Jezus, i ten, któremu Chrystus powierzył opiekę nad swoją Matką:

A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: „Nie-wiasto, oto syn Twój”. Następnie rzekł do ucznia: „Oto Matka twoja”. I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie.

J 19, 25–27<sup>17</sup>

Jak mówi tradycja, św. Jan to także jeden z ewangelistów. Autor Objawienia i Ewangelii, której powstanie zwykło datować się na lata 90. naszej ery. To także postać, która pojawia się już w średniowieczu w ikonografii i w literaturze w dziełach podejmujących wątek śmierci Jezusa. Jest to, jak się wydaje, efekt pamięci sceny pod krzyżem. Są to fakty tłumaczące obecność Jana w pasji, ale nietłumaczące jednak dostatecznie tego wewnętrznego zróżnicowania układu — owej na swój sposób biernej obecności Jana na obrazie Belliniego. Wyjaśnienie podsuwa w swojej ekfrazie Grochowiak, interpretując zachowanie Marii jako bolejącej matki i Jana zapatrzonego w „puste stronice świata”.

Motyw świata jako księgi jest powszechnie znany. Tu jednak, w wierszu, ma wyjątkowy wymiar. Jacek Łukasiewicz pisze:

„Puste stronice świata” mogą mieć dwa, a nawet trzy znaczenia. Są puste, gdyż zabrakło im treści, a treścią był dla matki jej Syn, po jego śmierci świat stracił sens. Drugie znaczenie — są puste, więc do zapisania. I trzecie (dopowiedziane) — są puste w buddyjskim sensie,

<sup>16</sup> Warto może dodać i to, że jest to swoiste przesunięcie wagi wydarzeń w planie boskim z narodzin Jezusa na Jego śmierć i rychłe zmartwychwstanie — Maria staje się Matką Boską nie z racji macierzyństwa, ale ofiary Syna. Ekspozycja ofiary i śmierci jako centrum boskiego planu w wierszu Grochowiaka ciekawie koresponduje ze wschodniochrześcijańskim rodowodem pasji popiersiowej.

<sup>17</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: w przekładzie z języków oryginalnych.* Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań—Warszawa 1980.

gdzie pustka jest potencjalną rzeczywistością, „dynamicznym podłożem bytu”, domem, do którego się dąży<sup>18</sup>.

Wybieram drugie znaczenie. Puste stronice świata to księga jeszcze niezapisana. Niemniej jednak powstaje już jej „konspekt”. To księga, której stronice zaczynają się powoli zapisywać wraz z momentem śmierci Boga-Człowieka, który przyszedł na świat, aby rozpocząć jego nową Historię. Słowa, które stało się Ciałem. Znawcy Ewangelii dowodzą, że *Ewangelia według św. Jana* ma odmienny charakter od pozostałych synoptycznych zapisów. O ile Ewangelie według Mateusza, Marka i Łukasza opowiadają o ziemskim życiu Tego, który przyszedł na świat, o tyle św. Jan nieustannie dokumentuje boskość Jezusa i boski plan zbawienia. „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo” – rozpoczyna swoją księgę Jan. Można więc rzec, że lewa strona sceny malowanej przez Belliniego jest interpretowana przez Grochowiaka z perspektywy Ewangelii synoptycznych. To dramat ludzki. To pasja. To cierpiąca matka w obliczu śmierci jej syna. Jan – prawa strona sceny – nie bierze w cierpieniu udziału, ponieważ widzi w dziejących się wydarzeniach plan boski. Jan w wierszu Grochowiaka jest już Ewangelistą, który zaczyna zapelniać strony swojej księgi tym objawieniem o Bogu, który cierpiał, był umęczony i ukrzyżowany, aby trzeciego dnia zmartwychwstać, dając ludziom zbawienie.

Powtarzam, nie wiem, czy taka interpretacja obrazu Belliniego jest jakoś zgodna z intencjami Belliniego. Mam głęboką nadzieję, że moja lektura nie rozmija się drastycznie z tym, co można wyczytać z pięknego wiersza Grochowiaka i co być może wyczytał Grochowiak, pilnie studiując obrazy weneckiego mistrza.

---

<sup>18</sup> J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy...*, s. 154.