



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
1/2023 (LVIII)
<https://doi.org/10.36770/bp.773>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Joanna Dziedzic*

Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland

ORCID: 0000-0002-4354-5882

Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Oplakującej w *Bursztynowym jabłku* Haliny Twaranowicz

Between Ekphrasis and Hypotyposis – the Motif of the Mother
of Sorrows in the *Amber Apple* by Halina Tvaranovich

Abstract: In this article, I discussed the issue of ekphrasis and hypotyposis, understood as literary descriptions (and interpretations) of works of art, in poems by Halina Tvaranovich, a Belarusian poet and professor of Slavic literature. The subject of the study was poems from the volume *Amber Apple*, including ekphrastic and hypotypical references to motifs of religious art such as the Pietà and the Mother of Sorrows. The paper discusses analogies between these poems and the sculpture of *Pietà* by Nicolas Cousteau, Orthodox iconography, and religious painting. The author of *Amber Apple* is primarily interested in the deep spiritual message of the artifacts she describes, as well as motifs and images present in art, their expression, and their impact on the recipients. As a result, what prevails in her works is not classical ekphrasis, merely describing works of art, but interpretive ekphrasis, focusing on the meaning of artifacts.

Keywords: Halina Tvaranovich, ekphrasis, hypotyposis, literature and art, orthodox iconography.

Duchowe poszukiwania człowieka, transcendentny wymiar jego istnienia, kwestia wiary w życiu ludzkiej jednostki to tematy stale obecne w twórczości

* Joanna Dziedzic – dr, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, autorka m.in. pracy *The Image of Maria Lazich in Afanasy Fet's Prose Memoirs* (2020).

Joanna Dziezic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

Haliny Twaranowicz (ur. 1955), literaturoznawczyni i białoruskiej poetki¹. W zainteresowaniu taką sferą problematyczną upatrywać należy źródeł obecności w jej poezji motywów i symboli kultury chrześcijańskiej (krzyż, Golgota, cerkiew, postaci świętych itd.). Mimo to w liryce autorki *Grabarki* rzadko można spotkać odniesienia do artefaktów sztuki chrześcijańskiej. W niniejszym artykule postaram się zbadać i omówić wąski wycinek tego zagadnienia, czyli obecność figur ekfrazy i hypotypozy w wybranych wierszach z tomu *Bursztynowe jabłko* (2007)².

Relacje pomiędzy sztuką a literaturą stanowiły już od czasów antycznych przedmiot refleksji naukowej. Wtedy też powstały figury ekfrazy i hypotypozy, które z czasem ewoluowały i zmieniały swoje znaczenie. We współczesnych badaniach teoretycznoliterackich funkcjonują różnorodne, często odmienne, rozumienia tych pojęć³. Najprostszą i najbardziej, jak się zdaje, funkcjonalną definicję ekfrazy podaje *Słownik terminów literackich*, zgodnie z którą jest to „utwór poetycki, będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”⁴. Adam Dziadek podkreśla, że aby utwór literacki „mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej...”⁵. Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego.

1 Patrz: B. Siwek, *Tajemnicza przestrzeń transcendencji. O „Bursztynowym jabłku” Haliny Twaranowicz*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 23, s. 116–124.

2 Г. Тварановіч, *Бурштынавы яблык*, Беласток 2010.

3 Dla przykładu przytaczam zaledwie część bogatej literatury krytycznej, poświęconej rozważaniom na temat ekfrazy i hypotypozy: M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, red. B. Sobczak, H. Zgólkowa, Poznań 2007, s. 192–202; *Экфрасис в русской литературе*, под ред. Л. Геллера, Москва 2002; R. Webb, *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009; J. Elsner, *Patrząc i mówić. Ekfrazja w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 68–81; B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–114; P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152; R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład*, Kraków 2020.

4 J. Sławiński, *Ekfrazja*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1988, s. 122.

5 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 50.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

Figurę hypotypozy tenże *Słownik terminów literackich* definiuje jako „[...] obrazowy sposób przedstawiania słownego, apelujący szczególnie do wyobrażeń wizualnych, unaoczniający i aktualizujący treść wypowiedzi m.in. przez zastosowanie *praesens historicum*”⁶. Dziadek doprecyzowuje cechy opisu hypotypotecznego w sposób następujący:

Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią. **Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego**⁷.

A zatem w ujęciu tego badacza hypotypoza kreuje obraz, który budzi w potencjalnych czytelnikach skojarzenia z utrzymanymi w określonej stylistyce przedstawieniami o charakterze wizualnym. Z kolei opis ekfrastyczny niejako „odtwarza” konkretne dzieło sztuki wizualnej.

W omawianym tomie *Bursztynowe jabłko* pojawiają się zaledwie dwa wiersze, cechujące się obecnością ujęć ekfrastycznych i hypotypotecznych. Są to *Pieta z Notre Dame... (Пьета ад Нотр-Дам...)* oraz *Syna śmiertelne ciało... (Сына плоть смяротную...)*. Autorka sięga w nich do funkcjonującego w kulturze zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa tematu Matki Boskiej, opłakującej śmierć Syna. Motyw ten wyrażany był w sztuce w różnych formach i odmianach (na przykład *Stabat Mater Dolorosa, Pieta*)⁸.

Tytuł utworu *Pieta z Notre Dame...* stanowi jasny, metajęzykowy wyznacznik ekfrazy, przywołując konkretne dzieło sztuki rzeźbiarskiej, znajdujące się w paryskiej katedrze. Kamienna rzeźba została wykonana w 1723 roku przez francuskiego barokowego artystę Nicolasa Coustou (1658–1733). Przedstawia

⁶ A. Okopień-Sławińska, *Hypotypoza*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 189.

⁷ A. Dziadek, dz. cyt., s. 76–77.

⁸ Więcej na temat tego motywu maryjnego patrz: B. Kochaniewicz, „*Stabat Mater Dolorosa*” według Jana Pawła II, „*Rocznik Skrzatuski*” 2013, t. 1, s. 27–34; S. Konopacka-Bąk, *Motyw Stabat Mater Dolorosa a wizualizacja ludzkiego cierpienia w fotografii prasowej*, „*Kultura – Media – Teologia*” 2012 (11) nr 4, s. 32–40.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Oplakującej...*

siedzącą postać Maryi, na kolanach której spoczywa martwe ciało Jezusa⁹. Mimo takiego układu figur rzeźba jest pełna ekspresji – Matka rozpościera ręce i unosi wzrok ku niebu w geście, wyrażającym zarówno matczyną boleść, jak i podporządkowanie Boskiej woli¹⁰. Zgodnie z estetyką baroku Bogurodzica odziana jest w bogato drapowaną szatę i przykrywający głowę płaszcz. Układ fałd ubrania podkreśla ruch i siłę gestu tej postaci. Wrażenie dynamiki wzmagają również ukazane w ruchu figury drugoplanowe: stojący po prawej stronie grupy figuratywnej anioł nachyla się ku Chrystusowi, ujmując jego dłoń, zaś siedzący po lewej cherubin dzierży koronę cierniową, spoglądając na pozostałe figury. Statycznym kontrapunktem tych postaci jest nieruchome ciało Zbawiciela oraz krzyż, znajdujący się za Marią.

Tytuł wiersza sugeruje, że w utworze pojawi się opis rzeźby, jednak autorka twórczo sięga po elementy barokowej poetyki, już w pierwszej strofie zaskakując czytelnika. W zwrotce inicjującej opisuje bowiem nie dzieło Cousteu, ale jego wyobrażenie: dewocyjny obrazek (być może fotografię *Piety*), który jako prezent z Paryża daje podmiotowi mówiącemu artysta-pielgrzym. Z tekstu wyłania się ukryta antyteza *sacrum* (wizerunek Matki Boskiej oplakującej Syna) – *profanum* (obrazek, jakich wiele w sklepikach z dewocjonaliami, sprowadzający to, co uświęcone do roli pamiątki dla turystów):

⁹ Jak przypomina Beata Bigaj-Zwonek, „*Pietà* w języku włoskim oznacza współczucie, miłosierdzie, litość. W sztuce to przedstawienie Matki Boskiej, na kolanach której spoczywa martwy Syn”. Badaczka wskazuje również na różnorodność realizacji i zróżnicowanie ekspresyjne tego tematu w sztukach plastycznych: „Jezus często był mocno okaleczony drogą krzyżową i umieraniem na krzyżu. Czasem nie spoczywał na kolanach, a u stóp Maryi. Był w skali dzieciątka, równocześnie wyglądając na dorosłego. Maryja najczęściej była smutna, aczkolwiek w niektórych dziełach obdarzona jest pięknym uśmiechem. *Pieta schodkowa, piękna pieta, pieta corpusculum, pieta radosna...*”. Patrz: B. Bigaj-Zwonek, *Tragedia wyrażona klasyczną figurą*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, red. B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, Kraków 2017, s. 335.

O kłopotach z jednoznaczną definicją *Piety* pisze Lech Kalinowski, podkreślając, że termin ten pojawia się jako „określenie co najmniej pięciu tematów ikonograficznych o charakterze pasywnym [...]”. Badacz podkreśla także sprzeczne poglądy na temat pochodzenia tego motywu i wymienia trzy najważniejsze grupy poglądów na ukształtowanie się motywu: „Pierwsza grupa wyprowadza go ze źródeł literackich: lirycznych, epickich i mistycznych; druga podkreśla związek jego z narracyjną sceną Oplakiwania; trzecia widzi w *Piecie* przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem Umęczonego Chrystusa zamiast Dzieciątka na kolanach”. Patrz: L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1952, nr 10, s. 156, 161.

¹⁰ O specyfice sztuki barokowej pisze m.in. Karol Estreicher. Zob. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1982, s. 445–480.

Пьета ад Нотр-Дам...
Ці ж знала я тады –
ціхаю вястункай жальбы
выява светлая Марыі
рукою пілігрыма-мастака
пакладзена ў маю далонь...
Не знаў і сам мастак,
Парыжа ўсмешкай акрылёны. (s. 122)¹¹

Obrazek okazuje się jednak dla podmiotu lirycznego-kobiety niezwykle ważny w trudnym dla niej momencie, o którym mówi tak:

Па белых, стылых матылях
да жвавых махаонаў жніўня –
жыццё пражытае наўзрыд. (s. 122)

W wypowiedzi bohaterka unika szczegółowej relacji o tym, co ją spotkało, zamykając dramatyczne przeżycia w jednej uderzającej frazie: „жыццё пражытае наўзрыд”. W tej trzywersowej środkowej strofie wiersza Twaranowicz wprowadza także złożony metaforyczny obraz motyli. Mogą one wskazywać symbolicznie na ramy czasowe owych ciężkich chwil, czyli okres od wiosny, kiedy to pojawiają się pierwsze białe motyle, po lato (sierpniowe pazie królowej). W kulturze owad ten jest związany także z motywami przemijania i ulotności życia.

W tej strofie autorka sięga po ujęcia hypotypotyczne, nawiązując do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, w którym jednym z tematów martwych natur były wizerunki motyli i innych owadów, muszli, kwiatów i owoców, jako symboli przemijania¹². Pojawia się zatem w tym utworze tak częsta w poezji Haliny Twaranowicz tematyka temporalna. Jednocześnie motyl symbolizuje „dążenie do światła; życie; śmierć; nieśmiertelność, zmartwychwstanie, duszę, Psyche...”, zaś w chrześcijańskiej tradycji „Wielkanoc, zmartwychwstanie

¹¹ Wszystkie cytaty z tekstów źródłowych przytaczam za: Г. Тварановіч, *Бурштынавы яблык*, Беласток 2010. W nawiasie podaję numer strony.

¹² Patrz: W. Jakubczyk, *Psychologia, czyli rozważania o motylach*, „Wszechświat” 2012, t. 113, nr 4–6, s. 99–105.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

Chrystusa; zmartwychwstałą duszę ludzką”¹³. Tak interpretowany motyw wiąże się tematycznie z przedstawioną przez barokowego rzeźbiarza Pietą, która ukazuje nie tylko cierpienie Marii po śmierci Dziecka, ale przypomina o pokonaniu śmierci i powstaniu z martwych. Ta właśnie problematyka ukazana jest w ostatniej strofie analizowanego wiersza.

Poetka zdaje się głęboko odczuwać siłę wyrazu i ekspresję rzeźby, w swoisty sposób „kończąc” scenę, którą przedstawia francuski artysta. W wierszu Maria opuszcza uniesione w górę dłonie i w pożegnalnym geście kładzie je na oczach Syna:

Апошні дотык да вачэй –
далонь кранула Вечнасць. (s. 122)

Jednocześnie jest to moment, w którym dokonują się sprawy najważniejsze – Maria jest osierocona w dwójnasób, w osobie Chrystusa tracąc nie tylko swe Dziecko, ale także Boga:

Тут нараждалася ў смерць
асірацеляя дачка й маці.
Тут вечнасць Боскай мілаты
над хатай, грушападам
зрасталася са слабаю душой.
Пьета ад Нотр-Дам –
Марыі мілажальный лік... (s. 122)

Pojawia się tu echo barokowej poetyki – Twaranowicz wprowadza oksymoron „rodzi się do śmierci” („нараждалася ў смерць”), co oznacza, że poprzez śmierć Jezusa, Dziewica rodzi się do życia wiecznego. Twórczyni przełamuje ograniczenia figuralne rzeźby, wprowadzając obraz kruchej, słabej ludzkiej duszy i opis otoczonej drzewami owocowymi chaty. Dzięki temu cierpienie i przemiana Marii przybierają charakter ogólnoludzkiego doświadczenia, w którym istotną rolę odgrywa kategoria Boskiej Łaski. Stroniąc od przesadnej ornamentyki dawnej epoki, autorka *Bursztynowego jabłka* stosuje takie środki wyrazu, które

¹³ Patrz: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 234–235.

pozwalają jej zaakcentować i wyostrzyć tak istotną dla człowieka doby baroku oraz współczesności problematykę filozoficzno-teologiczną, związaną z tematami marności ludzkiego życia, cierpienia i przemijania, śmierci i odrodzenia.

W odróżnieniu od omawianego powyżej wiersza, utwór *Syna śmiertelne ciało...* nie odsyła czytelnika jednoznacznie do konkretnego dzieła sztuki. Mimo to zastosowane przez Twaranowicz sformułowania przywołują w pamięci odbiorcy znajome, funkcjonujące w kulturze obrazy i tematy, ukazujące cierpienie Matki Boskiej po śmierci Syna. Taki sposób obrazowania przywodzi na myśl figurę hypotypozy i opisu hypotypotycznego.

W napisanym w 2007 roku wierszu autorka kreśli wizerunek Bogurodzicy obejmującej martwe ciało Zbawiciela¹⁴:

Сына плоць смяротную
у абдымкі прыняла.
Прадказана і сталася –
дзіда працяла сэрца Ёй.

Паміж тутэйшых даляглядаў
завершана Яго хада ўжо.
Галгофа. Новыя й час, і свет
нарэджаны крыжовым Дрэвам.

Яна ж, у пакуце скамянелая, усё
гарнула Вечнасць да грудзей –
Абранніца Нябёсаў, Маці Бога. (s. 182)

Wersy inicjujące (*Сына плоць смяротную / у абдымкі прыняла*) oraz zamykające (*Яна ж, у пакуце скамянелая, усё / гарнула Вечнасць да грудзей*) wiersza budzą skojarzenia z wyobrażeniami funkcjonującymi w ikonografii

¹⁴ Utwór powstawał pomiędzy 28.08 a 20.11.2007. Obie daty mają znaczenie symboliczne, bowiem odnoszą się do świąt maryjnych. Zgodnie z prawosławnym kalendarzem liturgicznym 28 sierpnia (według kalendarza gregoriańskiego) obchodzone jest święto Zaśnięcia Matki Boskiej, zaś na dzień 4 grudnia (według kalendarza gregoriańskiego) i 21 listopada (według kalendarza juliańskiego) przypada święto Wprowadzenia Przenajświętszej Bogurodzicy do świątyni. Oba wydarzenia należą do cyklu dwunastu wielkich świąt w Kościele Prawosławnym. Symbolika tych dat koresponduje z kompozycją wiersza, w którym uwaga Autorki koncentruje się na postaci Marii.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Oplakującej...*

chrześcijańskiej. Poetka koncentruje się na geście Marii, która przytula niezwykłego Jezusa¹⁵. Podobny obraz pojawia się w ikonie „Nie płacz po mnie, Matko” („Не рыдай мене, Мати”), która stanowi ikonograficzny odpowiednik zachodniochrześcijańskiego motywu oplakiwania śmierci Jezusa przez Matkę Boską (w tym wspominanych wcześniej *Stabat Mater Dolorosa* czy *Piety*). Ten wariant ikony nie ilustruje sceny z Pisma Świętego¹⁶, ale wywodzi się z apokryficznej Ewangelii Nikodema¹⁷. Nawiązuje także do etiopskiego tekstu *Lament Maryi*¹⁸. Nazwa ikony pochodzi od hiermosu dziewiętej pieśni Kanonu, śpiewanego w Cerkwi Prawosławnej w Wielką Sobotę: „Nie płacz nade Mną, Matko, widząc

- 15 Na marginesie niniejszych rozważań można dodać, że obok ikony „Nie płacz po mnie, Matko”, drugim typem ikonograficznym, na którym widać szczególną bliskość Matki i Syna jest „Eleusa” (gr. „miłościwa”, ros. „Умиление”), zwany w greckiej tradycji również „Glykofloussa” (gr. „słodko miłująca”). Ikona „Eleusa” przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem siedzącym na jej kolanach. Maria najczęściej ubrana jest w tradycyjny maphorion z gwiazdami, symbolizującymi Jej czystość. Wzrok Bogurodzicy zwykle skierowany jest na Syna, czasem na patrzącego. W kompozycji ikony Jezus wyobrażony jest przede wszystkim jako dziecko. Atrybuty boskości – dłoń wzniesiona w geście błogosławieństwa lub trzymana w rękach ewangelia – są tu nieobecne. Cechą ikon tego typu jest całkowity brak dystansu między Bogurodzicą a Zbawicielem. Przytulają się do siebie, co symbolizuje bezgraniczną miłość i zaufanie między nimi. Jednak spojrzenie matki wyraża już pewien smutek: antycypuje cierpienie, które przygotowane zostało dla Jej Boskiego Syna. Ten rodzaj ikony uważany jest za pierwszy wizerunek Matki Boskiej napisany przez Ap. Łukasza. „Eleusa” stanowi jeden z najbardziej rozpowszechnionych we wschodniej słowiańszczyźnie wyobrażeń Bogurodzicy. Do tego typu należą między innymi Dońska ikona Matki Boskiej (napisana w XIV wieku, jej autorstwo przypisywane jest Teofanowi Grekowi) oraz Włodzimierska ikona Matki Boskiej (datowana na XII wiek). Zob. ks. H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych*, [w:] *Ikona maryjna w życiu Kościoła*, red. D. Klauza, K. Stawecka, Częstochowa 2015, s. 27–31.
- 16 Wydarzenia, związane z pochówkiem Zbawiciela, św. Jan opisuje w Ewangelii następująco: „Potem Józef z Arymatei, który był uczniem Jezusa, lecz ukrytym z obawy przed Żydami, poprosił Piłata, aby mógł zabrać ciało Jezusa. A Piłat zezwolił. Poszedł więc i zabrał Jego ciało. Przybył również i Nikodem, ten, który po raz pierwszy przyszedł do Jezusa w nocy, i przyniósł około stu funtów mieszanki mirry i aloesu. Zabrali więc ciało Jezusa i obwiązali je w płótna razem z wonnościami, stosownie do żydowskiego sposobu grzebania” (J, 19, 38–40). Zgodnie z Ewangelią św. Marka pochówkowi Chrystusa przyglądały się dwie Marie: Maria Magdalena i Maria, Matka Józefa (Mk, 15, 47).
- 17 Sięganie do apokryfów jako źródła inspiracji było i jest częstym zjawiskiem w kulturze, w tym ikonografii. Jak podkreśla ks. Roman Krawczyk: „Wartość apokryfów polega na tym, że są świadectwem myśli, poglądów i oczekiwań, które panowały w judaizmie i chrześcijaństwie w niezwykle ważnym okresie historycznym przed i po Chrystusie. Forma i treść literatury apokryficznej została zainspirowana pismami biblijnymi i nawet jeśli do treści biblijnych dodaje historycznie nieprawdziwe czy legendarne elementy, których nie ma w źródłach biblijnych, to jednak jest świadectwem myślenia i oczekiwania ludzi tamtej epoki”. Patrz: Ks. R. Krawczyk, *Kulturotwórcza rola apokryfów biblijnych*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 2013, t. X, nr 10, s. 44.
- 18 Patrz: J. Woźniak, „*Lament Maryi*”: *apokryf etiopski*, „Salvatoris Mater” 2004, nr 6/2, s. 35–50.

w grobie Syna, którego w łonie poczęłaś bez nasienia, powstanę bowiem i wysławię się, i jako Bóg wyniosę w chwale tych, którzy nieustannie w wierze i miłości Ciebie wywyższają” („Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, Его же во чреве без семене зачала еси Сына: востану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, вероу и любовию Тя величающия”)¹⁹.

Kompozycja ikony „Nie płacz po mnie, Matko” (jak zresztą wszelkich artefaktów, należących do tej dziedziny sztuki) dąży do symetrii i harmonii²⁰. W jej najczęściej spotykanym wariacie centrum obrazu (jego oś) stanowią figury Chrystusa i obejmującej Go Marii. Ten typ ikonograficzny przedstawia postać Zbawiciela na wpół spoczywającego w grobie, z pochyloną w kierunku Matki głową, zamkniętymi oczami i skrzyżowanymi rękoma. Postać Bogurodzicy umieszczona jest po prawej stronie Syna, nieco za nim. Dwiema rękami obejmuje Ona martwe ciało, przytulając swój policzek do policzka Jezusa. Tłem (a jednocześnie symbolicznym dopełnieniem) dla sceny figuralnej jest krzyż, czasem także pejzaż (którego elementami mogą być niebo, skały, fragmenty budynków)²¹. Niekiedy obok krzyża przedstawiane są narzędzia, którymi torturowano Jezusa²².

Podobną scenę ukazuje także ikona „Złożenie do grobu” („Положение во гроб”), którą francuski teolog o. Michel Quenot opisuje w ten sposób:

Pośród wielu wariantów najczęściej widać umiłowanego ucznia (Jana) i Józefa z Arymatei, pochylonych nad Chrystusem owiniętym w całun, podczas gdy Maria Dziewica obejmuje Go po raz ostatni. Ikona ignoruje więc relacje czterech Ewangelii, które nie wspominają ani o Marii, ani o Janie (Mt 27, 59–61; Mk 15, 46–47; Łk 23, 53–56; J 19, 39–42). Scena przedstawiająca Marię obejmującą swego Syna wywodzi się z apokryficznej Ewangelii Nikodema, można jednak sobie wyobrazić, że taki fakt miał miejsce. Inne nieruchome postacie, jak Maria Magdalena i Nikodem, są przedstawione na drugim planie, na tle gór²³.

¹⁹ tinyurl.com/bp58-dzi-3 [data dostępu: 18.12.2022].

²⁰ Э.Д. Шлеко, М.И. Сухарев, *Основы иконописного рисунка. Учебное пособие*, Москва 2011, с. 65.

²¹ W niektórych przedstawieniach ikonograficzny typ „Nie płacz po mnie, Matko” łączony jest z typem „Deesis” (gr. „modlitwa”). W takim ujęciu ikonograficznym Matce Boskiej, obejmującej Jezusa, towarzyszy Jan Chrzciciel.

²² Т.М. Никольская, *Символика и семантика иконописного образа*, „Социально-экономические явления и процессы” 2011, № 9 (31), с. 300–319.

²³ M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, przeł. ks. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 176.

Ten temat religijny występuje także w malarstwie zachodnioeuropejskim, czego przykładem może być renesansowy obraz *Złożenie do grobu* Rafaela (Raffaello Santi, in. Raffaello Sanzio, 1483–1520), a także tak samo zatytułowane płótno Caravaggia (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571–1610) (uważane przez znawców za najlepsze dzieło tego artysty) oraz malowidło Rubensa (Peter Paul Rubens, 1577–1640). Wszystkie trzy przytoczone wyobrażenia biblijnej sceny ukazują ciało Jezusa składane do grobu przez św. Apostoła Jana i św. Nikodema oraz postać Matki Boskiej w otoczeniu świętych niewiast (najczęściej św. Marii Magdaleny i św. Marii Kleofasowej). Na płótnie Rafaela omdlała Maria w otoczeniu kobiet tworzy kompozycyjny kontrast dla martwego ciała Chrystusa. Podobny dystans pomiędzy tymi postaciami wprowadził Caravaggio – Matka pochyla się nad Jezusem, ale „odgradzają” ją św. Jan i św. Nikodem. Scena, w której Bogurodzica otacza ramionami martwe ciało Syna pojawia się w tym przypadku jedynie na obrazie flamandzkiego artysty.

We wszystkich wymienionych wizualnych wyobrażeniach tego motywu najważniejszym dla poetki elementem kompozycji jest gest Marii przytulającej Dziecko, który symbolizuje miłość i bliskość tych dwóch Postaci oraz wnosi ciepły, ludzki wymiar. Tę scenę kreśli autorka w swoim utworze, budując jednocześnie dynamiczny obraz narastających uczuć cierpienia i bólu, co ukazują frazy: „Прадказана і сталася – / дзіда працяла сэрца Ёй; / Яна ж, у пакуце скамянелая, / усё гарнула Вечнасць да грудзей”. Przy tym wersy te wprowadzają kolejne analogie ze sfery ikonografii i malarstwa religijnego. Motyw serca przebitego mieczem (w ikonografii także strzałami) nawiązuje do proroctwa św. Symeona, który w momencie wprowadzenia Marii do świątyni mówi, że „Miecz [...] przeszyje Jej duszę (Łk 2, 35). Temat ten znalazł swoje odwzorowanie w maryjnym typie ikonograficznym „Семистрельная”, przedstawiającym samotną postać Bogurodzicy, w której serce godzi siedem strzał lub mieczy. Cyfra siedem ma w tym przypadku dwojaką symbolikę: po pierwsze, może oznaczać liczbę cierpień Chrystusa w trakcie Wielkiego Tygodnia, które Maria współodczuwała; po drugie, odnosi się do siedmiu grzechów głównych, jakich może dopuścić się człowiek. Autorka nawiązuje w utworze do pierwszego z przytoczonych znaczeń, oryginalnie przetwarzając omawiany motyw – w liryku serce Marii przebija włócznia, która pojawia się w Piśmie Świętym jako narzędzie tortur Jezusa. W zachodnioeuropejskim malarstwie religijnym taki wizerunek

nosi miano „Matki Bożej Bolesnej” (łac. „Mater Dolorosa”) i przedstawia postać Bogurodzicy z jednym lub siedmioma mieczami wbitymi w Jej serce. W tradycji chrześcijaństwa zachodnioeuropejskiego siódemka symbolizuje także najważniejsze wydarzenia w życiu Marii (wprowadzenie do świątyni i proroctwo Symeona, ucieczka do Egiptu, zgubienie Jezusa, spotkanie z Chrystusem na Drodze Krzyżowej, ukrzyżowanie i śmierć Zbawiciela, zdjęcie Go z krzyża i złożenie do grobu). Wszystkie te plastyczne warianty tematu koncentrują się na postaci Matki Boskiej, co czyni także Twaranowicz. W analizowanym wierszu ukazuje cierpienie Bogurodzicy jako zwielokrotnione cierpieniem Syna. Gest przytulenia sprawia, że Maria i Jezus stanowią jedność. Owo zaakcentowanie współodczuwania²⁴ wskazuje, że dla poetki istotna jest kategoria soborowości („sobорности”), w której dobrowolnie przyjęcie na siebie cierpienia innej ludzkiej jednostki „[...] staje się twórczym doświadczeniem, a śmierć ofiarą wyłącznie wówczas, gdy dobrowolnie przyjmowane są przez tego, kto musi cierpieć, czy też umrzeć”²⁵.

W sferze tematycznej wiersza i ikony gest, pojmowany jako „nacechowany znaczeniowo ruch ciała towarzyszący mówieniu lub zastępujący słowo”²⁶, koresponduje z prawosławnym rozumieniem ciała oraz jego sakralności. Współczesny teolog, biskup Kallistos Ware, wypowiada się w tej kwestii następująco:

Antropologia holistyczna zobowiązuje nas do wiary nie tylko w nieśmiertelność duszy, ale również w zmartwychwstanie ciała. Skoro ciało jest integralną częścią całego człowieka, to rozważając o naszym przyszłym zmartwychwstaniu jako ludzi w pełnym tego

²⁴ Na zjawisko współodczuwania zwraca uwagę także Maria Patruszewa, opisując ikonę „Nie płacz po mnie, Matko” napisaną przez siostrę Joannę (Julia Nikolajewna Reitlinger, 1898–1988): „Можно отметить композиционную особенность: фигура Спасителя сильнее смещена к левому краю доски, чтобы дать больше пространства для фигуры Богородицы, поддерживающей Его тело. **Акцент с молитвенного предстояния Богородицы переносится на оплакивание и сопереживание.** Ее фигура становится единым целым с телом Сына. Это подчеркивается и тщательно прописанным ликом Богородицы — ее глаза являются зрительным центром изображения. Через живописный акцент зритель призывается к молитвенному переживанию евангельского события”. Patrz: M.Б. Патрушева, *Место художественного творчества в жизни церкви по иконописным и богословско-философским произведениям инокини Иоанны (Рейтлингер) (1898–1988)*, „Свет Христов просвещает всех: альманах Свято-Филаретовского института” 2014, Вып. 10, с. 124), с. 117–133. Wyróżnienie moje – J. D.

²⁵ K. Ware, *Królestwo wnętrza*, przeł. W. Misijuk, Lublin 2003, s. 162.

²⁶ *Gest*, [w:] *Słownik języka polskiego*, tinyurl.com/bp58-dzi-2 [dostęp: 12.12.2022].

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

słowa znaczeniu, nie możemy ograniczać nieśmiertelności jedynie do duszy, bowiem musi ona dotyczyć również ciała²⁷.

Z przekazów ewangelicznych dotyczących Przemienienia na górze Tabor, a także okresu od Zmartwychwstania do Wniebowstąpienia wiadomo, że ciało Jezusa opisywane jest jako „zmienione”:

Jego ciało nie przestało być ciałem prawdziwie fizycznym, ale jednocześnie zostało uwolnione od znanych nam ograniczeń materii, które tak jak my, są częścią tego upadłego świata. Stało się ciałem duchowym (gr. *soma pneumatikon*), co w tym kontekście oznacza, że nie uległo „dematerializacji”, lecz „zostało przemienione przez moc i chwałę Ducha”²⁸.

Kategoria jedności rozciąga się zatem na prawosławne postrzeganie jednostki ludzkiej jako pierwotnie integralnej, harmonijnie łączącej pierwiastek duchowy i cielesny. Poetka realizuje takie właśnie pojmowanie ludzkiej natury poprzez stosowanie struktur składniowych, w których opis ciała i wykonanego przezeń ruchu łączy się w jednym zdaniu z teologiczno-filozoficznym pojęciem wieczności: „Яна ж [...] гарнула Вечнасць да грудзей”.

Rolę gestu Marii, obejmującej Syna, podkreśla odwzorowanie go przez autorkę w kołowej kompozycji wiersza, w której pierwsza i ostatnia strofa, ukazujące Bogurodnicę, otaczają/„obejmują” środkową zwrotkę, przywołującą postać Chrystusa.

Postać Zbawiciela została przedstawiona w wierszu za pomocą kontrastowego zestawienia „śmiertelnego ciała” („плоць смяротная”) i Wieczności („Вечнасць”), co wyraża chrześcijańskie przekonanie o bosko-ludzkiej naturze Chrystusa. Akt Jego śmierci ma wymiar tragiczny dla całej Ziemi. Autorka *Słońca* podkreśla ten fakt, ukazując uczucie pustki, nieobecności Boga w przestrzeni ziemskiej/*profanum*: „Паміж тутэйшых даляглядаў / завершана Яго хада ўжо”. Jednak śmierć na krzyżu zapowiada narodziny nowego świata i nowego czasu. W ten sposób białoruska poetka ukazuje w swoim utworze ciąg pojęciowy: cierpienie – śmierć – narodziny – zbawienie.

²⁷ K. Ware, dz. cyt., s. 63.

²⁸ Tamże, s. 64.

Twaranowicz rezygnuje z zastosowania takich istotnych w ikonografii chwytów malarskich, jak wprowadzenie opisów barw czy symbolika kolorów. Podobnie jak w przypadku poprzedniego wiersza operuje zwięzłym językiem poetyckim, jednak dzięki metaforze i hypotypozie wprowadza duchową poetycką refleksję o naturze człowieka, ontologicznej roli cierpienia, o relacji pomiędzy jednostką ludzką a Bogiem. Przy tym autorka *Pojedyńku* twórczo wykorzystuje złożony symboliczny charakter wizerunków Bogurodzicy w ikonopisarstwie i malarstwie religijnym²⁹.

Na znaczenie wszystkich ikon maryjnych zwraca uwagę teolog ks. Henryk Paprocki:

Po ikonie Chrystusa, która przypomina o Jego Wcieleniu, **ikona Matki Boskiej z kolei mówi o przebóstwieniu człowieka**. Ikona Bogarodzicy przedstawia więc pierwszą ludzką istotę, której dane było zrealizować cel Wcielenia, czyli przebóstwienie. Kiedy Sobór Efeski w roku 431 ogłosił, że Maria jest Theotókos, co wynika ze sformułowania odnoszącego się do Chrystusa – „prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek” – to właśnie ikony Bogarodzicy są świadectwem tajemnicy Wcielenia³⁰.

W analizowanych wierszach autorka poprzez sferę poezji próbuje uchwycić ów moment przebóstwienia Bogurodzicy, które dokonuje się w momencie Jej największego cierpienia – bólu po śmierci Dziecka, śmierci niezawinionej i niesprawiedliwej. Obraz Marii wyraża więc stan duszy matki, przeżywającej śmierć potomka, czy też w szerszej perspektywie – człowieka, który utracił bliską osobę. Jest to zarazem niezwykle akt wiary Dziewicy, która w pełni zawierza Bogu i pokornie poddaje się Jego woli.

Poetyckie wyobrażenia dzieł sztuki stanowią w liryce Haliny Twaranowicz nieliczną grupę utworów, przybierają jednak interesujące i złożone formy. Poetka sięga po figury ekfrazy i hypotypozy, by ukazać dzieła chrześcijańskiej wschodnio- i zachodnioeuropejskiej sztuki sakralnej. Autorkę *Bursztynowego jabłka* interesuje przede wszystkim głęboki duchowy przekaz opisywanych artefaktów oraz utrwalonych w sztuce tematów i obrazów, ich ekspresja oraz wpływ

²⁹ Więcej o związkach pomiędzy dogmatyką chrześcijańską a ikonografią patrz: L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2009.

³⁰ H. Paprocki, dz. cyt., s. 27. Wyróżnienie moje – J. D.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Oplakującej...*

na odbiorcę. To powoduje, że w jej utworach dominuje nie ekfrazą klasyczną, opisująca dzieło sztuki, ale ekfrazą interpretacyjną, koncentrującą się na znaczeniu artefaktu.

Polska literaturoznawczyni Anna Łebkowska, pisząc o funkcji malarskiego portretu, wprowadzonego przy pomocy ekfrazy do tekstu literackiego, stwierdza, że może on, po pierwsze, „być przedmiotem oglądu, obiektem opisu, [...] soczewką działań interpretujących”, po drugie, pełnić istotną „rolę **w odsłonięciu tego, co ukryte** [...]”³¹. Słowa te można odnieść także do ekfrastycznych i hypotypotycznych ujęć, jakimi posługuje się w omówionych wyżej wierszach autorka *Ziemi*. W obu lirykach poprzez poetyckie doświadczenie próbuje „**odsłonić to, co w ukryte w artefaktach**” – mistyczny pierwiastek w sztuce i człowieku.

Bibliografia

- Bigaj-Zwonek B., *Tragedia wyrażona klasyczną figurą*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, red. B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, Kraków 2017, s. 335–349.
- Dynkowska J., *Ekfrazą jako apokryf. O powieści „Saturn”. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela*, [w:] *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, pod red. A. Izdebskiej, A. Przybyszewskiej, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 123–134.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Ekfrasis v russkoi literature*, pod red. L. Glogera, Moskwa 2002.
- Elsner J., *Patrzyć i mówić. Ekfrazą w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 68–81.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1982.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152.

³¹ A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 116. Wyróżnienie moje – J.D. Cyt. za: J. Dynkowska, *Ekfrazą jako apokryf. O powieści „Saturn”. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela*, [w:] *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, pod red. A. Izdebskiej, A. Przybyszewskiej, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 123–134.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

- Jakubczyk W., *Psychologia, czyli rozważania o motylach*, „Wszechświat” 2012, t. 113, nr 4–6, s. 99–105.
- Kalinowski L., *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1952, nr 10, s. 153–260.
- Kochaniewicz B., „*Stabat Mater Dolorosa*” według Jana Pawła II, „Rocznik Skrzatuski” 2013, t. 1, s. 27–34.
- Konopacka-Bąk S., *Motyw Stabat Mater Dolorosa a wizualizacja ludzkiego cierpienia w fotografii prasowej*, „Kultura – Media – Teologia” 2012 (11), nr 4, s. 32–40.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Krawczyk R., *Kulturotwórcza rola apokryfów biblijnych*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 2013, t. X, nr 10, s. 31–44.
- Łebkowska A., *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.
- Nikolskaa T.M., *Simvolika i semantika ikonopisnogo obraza*, „Social’no-ekonimiceskie javlenia i processy” 2011, № 9 (31), c. 300–319.
- Paprocki H., *Eklezjalna typologia ikon maryjnych*, [w:] *Ikona maryjna w życiu Kościoła*, red. D. Klauza, K. Stawecka, Częstochowa 2015, s. 27–31.
- Patrusheva M.B., *Mesto hudozestvennogo tvorcestva v zizni cerkvi po ikonopisnym i bogoslovsko-filosofskim proizvedeam inokinii Ioanna (Reitlinger) (1898–1988)*, „Svet Hristov prosveshchaet vseh: almanach Sv’ato-Filaretovskogo instituta” 2014, Moskva, Vyp. 10, s. 117–133.
- Quenot M., *Zmartwychwstanie i ikona*, przeł. ks. H. Paprocki, Białystok 2001.
- Sheko E.D., Suharev M.I., *Osnovy ikonopisnogo risunka. Uchebnoe posobie*, Moskva 2011.
- Siwek B., *Tajemnicza przestrzeń transcendencji. O „Bursztynowym jabłku” Haliny Twaranowicz*, „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 23, s. 116–124.
- Skwara M., *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, red. B. Sobczak, H. Zgółkowa, Poznań 2007, s. 192–202.
- Ślodziak R., *Ekfaza, hypotypoza, przekład*, Kraków 2020.
- Twaranowicz H., *Burshtynawy jablyk*, Belastok 2010.
- Uspienski L., *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2009.
- Ware K., *Królestwo wnętrza*, przeł. W. Misijuk, Lublin 2003.
- Webb R., *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009.

Joanna Dziedzic, *Pomiędzy ekfrazą a hypotypozą – motyw Matki Boskiej Opłakującej...*

Witosz B., *Ekfaza w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–114.

Woźniak J., „*Lament Maryi*”: *apokryf etiopski*, „*Salvatoris Mater*” 2004, nr 6/2, s. 35–50.

Źródła internetowe

http://www.liturgia.cerkiew.pl/pages/File/docs/elkiej-soboty_nastrone.pdf [dostęp: 18.12.2022].

Słownik języka polskiego, <http://www.liturgia.cerkiew.pl/pages/File/docs/meka-07-sobota.pdf> [dostęp: 12.12.2022].