

RYSZARDA BULAS
Lublin

*PRZEJŚCIE PRZEZ MORZE CZERWONE
W SYNAGODZE W DURA EUROPOS (POŁOWA III W.)
JAKO AKEDAĀ NARODU ŻYDOWSKIEGO*

"Utworzy się droga dla Reszty Jego ludu,
która przetrwa wygnanie z Asyrii, podobnie
jak się to stało dla Izraela, kiedy ten wycho-
dził z krainy egipskiej".

(Iz 11, 16)

Najstarszy znany nam zespół malowideł żydowskich pokrywa ściany synagogi znajdującej się w położonym nad Eufratem Dura Europos. Synagoga powstała w połowie trzeciego wieku w wyniku przebudowy synagogi wcześniejszej¹. Jej wnętrze obiegały cztery pasy dekoracyjne, z których trzy wyższe zawierały ilustrację tekstów starotestamentowych². Jednym z najważniejszych jest obraz ukazujący Przejście przez Morze Czerwone.

Z powodu skomplikowanej kompozycji *Przejścia* uczeni nie są zgodni co do liczby scen budujących przedstawienie (proponuje się 3, 4, 5, 6 scen)³. Jedyną

¹ R. Mesnil du Buisson. *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos 245-256 après J.-C.* Roma 1939 s. 7-13.

² A. Grabar. *Le thème religieux des fresques de la synagogue de Dura.* "Revue de l'histoire des religions" 44:1941 s. 26-27; M. Rostovtzeff. *Die Synagoge von Doura.* "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte" 42:1932 s. 203-218; *Reallexikon für Antike und Christentum.* T. 4 s. 363 oraz Mesnil du Buisson, jw. pl. VIII.

³ M Rostovtzeff (jw. s. 209) wymienia 4 sceny: wyjście, podróż Izraelitów ku morzu, zatopienie Egipcjan, cud w Mara, z podziałem na dekady, centurie i chiliady. Mesnil du Buisson (jw. s. 30) podaje 5 scen: siedem plag, ucieczka z Egiptu, Mojżesz rozdzielający morze, tonący Egipcjanin, wyjście Izraelitów na brzeg wraz z włączoną wąż szóstą sceną cudu w Mara. R. de Vaux (*Un détail de la synagogue de Doura.* "Revue biblique" 47:1938 s. 383) dzieli przedstawienia na 3 sceny: wyjście z Egiptu, Mojżesz zamykający wody morza, cud w Mara. C. Kraeling (*The synagogue.* New Haven 1956) wyróżnia 4 sceny: wyjście z Egiptu, marsz Izraelitów i rozdzielenie wód, marsz przez pustynię, cud w Mara. Kraeling scenę drugą określa jako dziwnie przesuniętą i niezrozumiałą, stwierdza, że jej koniec znajduje się w morzu, pierwszą grupę Izrael-

drogą pozwalającą uniknąć błędów czy niekonsekwencji w interpretacji jest analiza struktury kompozycji oraz bazujący na niej precyzyjny opis obrazu. Ważne jest podejście do każdego elementu obrazu ze świadomością, że jest on znakiem, słowem skierowanym do patrzącego. Przypadkowość jest raczej wykluczona. Wszelkie zabiegi redukcji, odstępstw czy mnożenia wydarzeń zawartych w historii spisanej są drogowskazem ku pełnemu odczytaniu historii namalowanej.

Przejsie przez Morze Czerwone umieszczono na głównej, znajdującej się po stronie zachodniej, ścianie synagogi w prawym rogu najwyższego pasa dekoracji. Wyróżniam w przedstawieniu trzy sceny odczytując ich treść od strony prawej ku lewej, zgodnie z hebrajskim kierunkiem narracji (patrz przerys)⁴.

Scena pierwsza: na prawym krańcu przedstawienia znajdują się dwie zbudowane z bloków kamiennych budowle zwieńczone krenelażem. Na górne partie budowli opada deszcz gradu i ognia oraz insekty. Przed budowlą stoją dwie kolumny. Na osi jednej z budowli znajdują się szeroko otwarte drzwi zwieńczone gzymsem i półkolistym tympanonem. Grad, ogień i insekty są ilustracją plag zesłanych przez Yahwe na faraona i Egipcjan (Wj 7, 14 – 11, 10). Budowla wyobraża Egipt, z którego wyszli Izraelici (Wj 9, 33-34; 12, 37). Otwarte drzwi sugerują, że wyjście Izraelitów z Egiptu już nastąpiło (Wj 12, 31-32).

Na lewo do budowli ściśle przylega tłum Izraelitów, uformowany w czterech rzędach, jeden nad drugim tak, że zajmują całą wysokość przedstawienia⁵. Dwa rzędy zajmują żołnierze, jeden naczelnicy dwunastu pokoleń Izraela, w najniższym umieszczono prosty lud. Stłoczeni i ściśnięci Izraelici tworzą monolit, utrudniając wyodrębnienie postaci i rzędów⁶. Statycznie, izokefalicznie ukazani naczelnicy dwunastu pokoleń Izraela różnią się od stłoczonych, ginących pod wysuniętymi tarczami i nasuniętymi na twarze hełmami żołnierzy. Jeszcze większa różnica występuje w wyobrażeniu ludu. Idą boso, w krótkich chitonach, robią wrażenie utrudzonych drogą. Niektórzy z niepokojem oglądają się za siebie. Bra-

litów uważa więc za zbędną. E. R. Goudenough i M. Avi-Yonah (*Encyclopaedia Judaica*. T. 6 kol. 281 (dalej: EJud) wymieniają 4 sceny: Izraelici opuszczają Egipt, Mojżesz dzielący morze, tonący Egipcjanin, dwanaście rodów Izraela kroczących suchym korytem morza.

⁴ J. Dekers (*Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rome*. Bonn 1976 s. 169-171) zaprzecza tezie, że tego rodzaju kierunek narracji jest cechą typową sztuki żydowskiej. Wykazuje, że w Dura ma on podłoże kompozycyjne, że artysta chciał ukierunkować scenę na oś ściany, tzn. ku przedstawieniu na Torze (ofiara Izaaka, świecznik). Podobne zjawisko widzi w innych scenach. Przerys wykonałam według: M e s n i l d u B u i s s o n, plansza XV-XVII.

⁵ M. Cagiano de Azevedo (*Il patrimonio figurativo della Bibbia all' inizio dell' alto Medioevo*. "Settimana di studio sull' alto Medioevo" X. Spoleto 1963 s. 351) sugeruje, że malarz usystematyzowanie postaci w przestrzeni zastąpił następstwem czasu, tzn. rzędy ukazane u dołu szły na początku, natomiast najwyższy rząd żołnierzy zamyka korowód. W ten sposób artysta, jego zdaniem, skontaminował orientalne archetypy z zachodnią perspektywą.

⁶ Dekers (jw. s. 161) używa słowa "vielkopfige" na określenie tłumy Izraelskiego.



Przerys wykonałam według: R. Mesnil du Buisson. *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos 245-256 après J.-C.* Roma 1939 (plansza XV-XVII).

kuje w tłumie kobiet, ktoś prowadzi za rękę dziecko. Wielu ma szyje owinięte torbami w formie wałków.

Mojżesz równy wysokością opisanemu monolitycznemu tłumowi Izraelitów kroczy zamaszystym energicznym krokiem. Zbliża się do morza (jedna stopa stoi już w morzu) z wyciągniętą nad głową ręką, dokonuje aktu rozdzielenia morza (Wj 14, 21). Między nogami Mojżesza umieszczono napis w języku aramejskim: "Mojżesz, który wyszedł z Egiptu i który rozdzielił morze"⁷.

Scena druga: Morze Czerwone ukazano jako szeroki wertykalny pas rozszerzający się u góry i u dołu obrazu. Wizualnie dzieli całą kompozycję na dwie części. Wody wypełnione są tonącymi ludźmi i końmi. Niektórzy są nadzy⁸. Idąc dalej, na drugim brzegu morza antytetycznie do opisanej wcześniej postaci Mojżesza, ukazano powtórnie jego postać. Jest mniejszych rozmiarów, stoi przodem do widza w pozie niemal statycznej z uniesioną nad wodami morza ręką. Obok widnieje napis "Mojżesz". Ponad jego głową namalowano dłoń Yahwe.

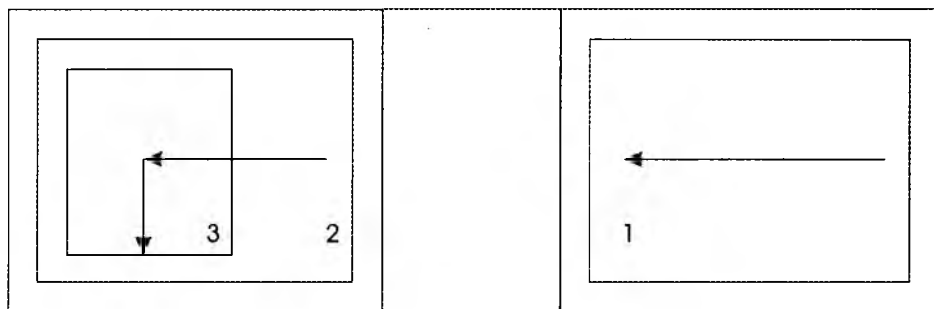
Za plecami Mojżesza, na drugim planie, biegną ciemne linie, które łączą się z grupą Izraelitów ukazanych nieco dalej na lewo. Izraelitów ukazano tym razem mniej liczebnie, widzimy jedynie rząd żołnierzy oraz dwunastu reprezentantów pokoleń, którzy tym razem trzymają w prawej ręce chorągwie bądź tablice umieszczone na długich kijach⁹. Ponad Izraelitami widzimy ponownie dłoń Yahwe. Wspomniane wyżej linie wychodzą z morza i łączą się z grupą Izraelitów. To plastyczne przedstawienie (znanej z targumu i midraszy) legendy o dwunastu drogach bądź murach, którymi szło przez morze dwanaście pokoleń Jakuba¹⁰. Opisane wyżej elementy przedstawienia (ciemne pasy, mniejszych rozmiarów Mojżesz, zmniejszona grupa Izraelitów oraz dwie dłonie Yahwe) proponuję odczytać jako ilustrację kolejnego wydarzenia biblijnego: momentu po cudownym uratowaniu, odśpiewanie pieśni dziękczynnej (Wj 15, 1-21). Dłonie Yahwe stanowią tutaj klamrę, sugerują, że należy opisać elementy połączyć w jedną treściową całość. Wyrazem tej jedności są słowa z pieśni dziękczynnej: "[...] Uwielbiona jest potęga prawicy Twojej Panie. Prawica Twa, o Panie starła nieprzyjaciół (15, 6) [...] Prawicę swą wyciągnąłeś i pożarła ich ziemia (15, 12). Wiodłeś Twą łaską lud oswobodzony, przeprowadziłeś [go] Twą mocą w święte Twe mieszkanie (15, 13)". Opisana scena znajduje się w tle sceny następnej, cudu w Mara (patrz rysunek).

⁷ Tłumaczenie tekstów aramejskich cytuję za: M e s n i l d u B u i s s o n, jw. s. 159.

⁸ A. Perkins (*The Art of Dura Europos*. Oxford 1973 s. 60) tak opisuje Morze Czerwone: "Różnobarwna woda, ciemnozielona z jasnymi odcieniami, czerwono-brązowe ciała dają efekt różnobarwnego gobelinu w centrum przedstawienia".

⁹ Tamże s. 39. Autorka sądzi, że element ten zapożyczony jest z opisu w Księdze Liczb (1, 52 i 2, 2-33). Por. R o s t o v t z e f f, jw. s. 209 oraz D e k e r s, jw. s. 168.

¹⁰ Zob. de V a u x, jw. s. 384.



Scena trzecia: W scenie cudu w Mara (Wj 15, 25) widzimy ponownie gigantyczną postać Mojżesza. Stoi na silnych, rozstawionych nogach, trzymając w dłoni kij, który wrzuca do wody. Woda z Mara to podłużny prostokątny pas ukazany u stóp Mojżesza po jego lewej stronie. W wodzie skaczą liczne ryby, są też skorupiaki. Scena ukazuje moment, kiedy Mojżesz przy pomocy Jahwe przemienił gorzkie wody Mara w wody zdatne do picia. Grupę Izraelitów ze sceny poprzedniej należy włączyć do cudu w Mara, gra ona bowiem podwójną rolę (w scenie drugiej i trzeciej).

Zaproponowana w opisie próba rekonstrukcji kompozycji wskazuje, iż obraz z Dura zawiera trzy sceny. Proponowana przez uczonych większa liczba scen wynika, jak sądzę, z niezrozumienia charakteru kompozycji. Każda scena ma bowiem, moim zdaniem, cechy inscenizacji określonego dramatu, zatrzymane w kadrze sytuacja-dramat i jest tak pomyślana, że zawiera czasowy rozwój wypadków, skutek i zarazem przyczynę, znajdującą się w jego tle. Pierwsza scena to: zbliżanie się Izraelitów do wód Morza Czerwonego (skutek), w tle opuszczone mury miejsca niewoli – Egiptu (przyczyna). Scena druga: odśpiewanie pieśni dziękczynnej (skutek) po cudownym przejściu morza (przyczyna). Scena trzecia: cud w Mara (skutek) po uformowaniu Narodu w dwanaście plemion Jakuba (przyczyna).

Mesnil du Buisson nazwał styl kompozycji *Przejścia* kontynuacyjnym i związanym¹¹. Kontynuacyjnym, gdyż występuje jedna scena obok drugiej w ścisłym z sobą związku przyczynowym; związanym, gdyż sceny łączy postać Mojżesza, występująca dwa razy w dwóch scenach jednocześnie. Takie podejście do problemu zakłada większą ilość scen: 1) siedem plag; 2) wyjście z Egiptu; 3) rozcięcie wód morza; 4) zatonięcie Egipcjan; 5) wyjście na brzeg wraz z cudem w Mara. W tej

¹¹ Mesnil du Buisson, jw. s. 40-41.

sytuacji scena 2 i 4 istnieje jedynie w domyśle. Kompozycja bardzo się komplikuje pozostawiając wiele niekonsekwencji. Pewien dynamizm, który sugeruje Buisson, nie występuje faktycznie w scenach w Dura¹². Jedyńm akcentem ruchu jest zamasyżcie kroczący Mojżesz w scenie pierwszej. Wszystkie elementy sceny są "zastygłe", "blokowane", bez komunikacji między sobą. Trafne zdanie na ten temat napisała Perkins: "Całościowy efekt kompozycji Exodusu to serie ciężkich wertykalnych bloków [...]"¹³.

Inspiracją dla mojej tezy, że scena z Dura składa się z trzech inscenizowanych obrazów, były rozważania Perkins na temat stylu kompozycji malarstwa Durene w ogóle. Jako jedną z cech tego stylu, mającego jej zdaniem swe korzenie w sztuce Mezopotamii, jest dążność do tworzenia *i n s c e n i z a c j i* w c e l u w y r a ż e n i a n a r r a c j i¹⁴.

Zaproponowany wyżej sposób odczytania kompozycji sceny *Przejścia przez Morze Czerwone* dotyczy stanu malowidła zachowanego do naszych czasów. Wiadomo bowiem, że sanagoga była przemalowywana¹⁵. Przede wszystkim zwraca uwagę postać Mojżesza ze sceny drugiej, różniąca się od pozostałych wysokością, kubaturą, starannością wykonania oraz podobieństwem twarzy. Obok niego mamy napis "Mojżesz", jakby malarz sądził, że widz może mieć trudności z identyfikacją postaci. Można wysunąć hipotezę, że postać została domalowana później i służyła zmienionej koncepcji przedstawienia. Poza tym wspomniane pasy mające symbolizować dwanaście dróg, którymi szli Izraelici wykonane są dość niezręcznie, z braku miejsca za dwoma postaciami Mojżesza, jak gdyby w ostatniej chwili. Z faktem tym wiąże się skomplikowana konstrukcja sceny drugiej (w tle trzeciej) oraz fakt, iż grupa Izraelitów gra podwójną rolę¹⁶. Ponadto całościowe wrażenie, jakie kompozycja przedstawienia wywiera na patrzącym, zaprzecza tezie o wielości scen w przedstawieniu. Skomponowane jest ono bowiem z dwóch części przedzielonych pasem morza. Sugeruje to, że artysta zamierzał ukazać dwie historie z Morzem Czerwonym jako spoiwem bądź granicą między nimi.

W kontekście powyższych przesłanek sądzę, że zamiarem artysty było ukazanie pierwotnie jedynie dwóch scen: wyjścia z Egiptu i cudu w Mara. Przyjmując

¹² Perkins (jw. s. 58) pisze na temat ruchu w malarstwie Dura: "W stylu Durene wartka akcja nie istnieje, są tylko nikle sugestie nagłych ruchów".

¹³ Tamże s. 60, 116. Perkins nazywa kompozycję sceny *Przejścia z Dura* "nakrapianą", gdyż blokowaty układ wszystkich elementów sceny pozostawia takie wrażenie. Kompozycja tego rodzaju wyklucza jakikolwiek ruch z powodu braku plastycznej łączności między komponentami sceny.

¹⁴ Tamże s. 118.

¹⁵ Mesnil du Buisson, jw. s. 7-9.

¹⁶ Mesnil du Buisson (tamże s. 30) przyznaje, że wyjście Izraelitów na brzeg miesza się z cudem w Mara.

to założenie dostrzegamy, że kompozycja całego przedstawienia staje się przejrzysta, a poszczególne sceny jasno zbudowane. Scena określona wcześniej jako druga (wyjście na brzeg i odśpiewanie pieśni) w tym układzie nie istnieje. Po drugiej stronie morza znajduje się bowiem jedna scena – cud w Mara, ukazana w sposób rozbudowany z uszeregowanym Narodem i *Manus Dei*.

Moim zdaniem musiało dojść do rozbudowania całego przedstawienia. Szeroki pas morza wypełniono tonącymi Egipcjanami, czy to w celu wzmocnienia dramaturgii wydarzeń, czy jako ilustracja stanu faktycznego. Być może sądzono, że należy choć w taki sposób ukazać bądź co bądź bardzo ważnych uczestników wydarzeń (nie ma bowiem w tym obrazie innego wyobrażenia Egipcjan). Obraz tonących nie stanowił pełnej sceny, ponadto byłby niekonsekwentny czasowo wobec faktu, że Izraelici dopiero zbliżają się do wód morza. Dla wkomponowania motywu morza w logicznie zbudowaną scenę brzeg morza połączono z lewą stroną obrazu, a więc tłumem Izraelitów należących do sceny cudu w Mara za pomocą ciemnych pasów, domalowano Mojżesza, siłą rzeczy mniejszych rozmiarów oraz dla wzmocnienia jedności treściowej wszystkich elementów namalowano po raz drugi *Manus Dei*. Tym sposobem powstała w tle cudu nowa scena, której budowa jest z tej racji bardziej skomplikowana od pozostałych.

Warunkiem poznania treści *Przejścia przez Morze Czerwone* w Dura jest wyodrębnienie tych elementów, które wyróżniają ją od przedstawień chrześcijańskich. Na 21 zebranych przeze mnie obrazów *Przejścia przez Morze Czerwone* 20 to przykłady chrześcijańskie: sarkofagi (II-IV w.) z terenu Rzymu i Galii oraz z Rzymu: malowidła z katakumb przy via Latina (połowa IV w.), mozaika w bazylice S. Maria Maggiore (V w.) i drzwi w bazylice S. Sabina (V w.)¹⁷ oraz malowidło kopuły mauzoleum Exodusu w el-Bagawat w Egipcie (V w.)¹⁸. Różnice w porównaniu z obrazami chrześcijańskimi są daleko idące, warunkują odmienną jej treść. W przeciwieństwie do przykładów chrześcijańskich, w Dura: 1) w całym wydarzeniu nie istnieje faraon oraz uzbrojona pogoń egipska; 2) Izrael ukazano uszeregowany wraz z uzbrojonym wojskiem; 3) Mojżesza przedstawiono trzykrotnie w sposób monumentalny. Ponadto należy dołączyć jeszcze dwa elementy, które uwidocznione wskażą drogę interpretacji kompozycji, a być może programu ikonograficznego całej synagogi; 4) W scenie drugiej grupa Izraelitów jest mniejsza liczebnie niż w scenie pierwszej; 5) Wodzowie

¹⁷ R. B u l a s. *Przejście przez Morze Czerwone jako symbol chrztu na sarkofagach IV wieku*. RH 32:1984 z. 4 s. 37-45; t a ż. *Wyjście z Egiptu czy Wskreszenie Łazarza? Katakumba przy via Latina w Rzymie*. RH 38:1990 z. 4 s. 19-30; t a ż. *Ikoniografia płaskorzeźbionych drzwi z kościoła S. Sabina w Rzymie*. "Vox Patrum" 1990 z. 18 (w druku).

¹⁸ T a ż. *Analiza stylu i kompozycji mauzoleum Exodusu z nekropoli el-Bagawat w Egipcie (IV wiek)*. RTK 29:1982 s. 181-187.

pokoleń w scenie drugiej zostają zaopatrzeni w tabliczki umieszczone na długich kijach (prawdopodobnie z nazwami rodów).

Brak pogoni egipskiej i faraona oraz sposób w jaki ukazano tonących Egipcjan (nadzy, nieuzbrojeni) dowodzi przyjętej z góry koncepcji "zdegradowania" i zminimalizowania roli Egipcjan w całym tym przedstawieniu. Dalece odbiega to od przedstawień chrześcijańskich, w których dużą rolę odgrywa pogoń, jest uzbrojona, galopująca.

Faraon, który na przedstawieniach jest ważnym czynnikiem rozgrywającego się dramatu i stanowi przeciwwagę dla Mojżesza, w Dura nie istnieje.

Izraelici w synagodze to uszeregowany, prowadzony przez wodzów, strzeżony przez uzbrojone wojsko Naród, są potężni, w scenie pierwszej zajmują całą wysokość przedstawienia. Natomiast na przedstawieniach chrześcijańskich widzimy prosty, ubogo odziany lud.

Mojżesz w Dura jest nieporównywalny z żadnym z przedstawień chrześcijańskich. W synagodze jest kimś więcej niż narzędziem w ręku Yahwe, więcej niż cudotwórcą, więcej niż prorokiem: "Nie powstał więcej w Izraelu prorok podobny do Mojżesza, który by poznał Boga twarzą w twarz, ani równy we wszystkich znakach i cudach, które polecił mu Pan czynić w ziemi egipskiej wobec faraona, wszystkich sług jego i całego jego kraju; ani równy mocą ręki i całą wielką grozą, jaką wywołał Mojżesz na oczach całego Izraela (Pwt 34, 10-12). W całym Exodusie rola Mojżesza była wyjątkowa. "Bunt i niewiara [Izraelitów] towarzyszyły pochodowi przez pustynię. Za każdym razem powtarzał się schemat: gniew Boga, kara, modlitwa Mojżesza i przebaczenie"¹⁹.

Tematem przedstawienia, jego osią jest więc Naród i wódz, którzy wypełniają kolejne kadry opowiadanej historii. Ważkie w tym miejscu wydaje się pytanie o charakter, koloryt, umieszczonego w poszczególnych kadrach Narodu. Czy w każdym wypadku jest to ten sam Naród? Wybitny znawca sztuki żydowskiej Erwin Goudenough występuje z bardzo ciekawą propozycją: "Na scenach chrześcijańskich faraon i jego armia zgrupowani są na jednym brzegu lub w wodzie, Izraelici stoją bezpiecznie na drugim brzegu. W Dura schemat zawiera pozostałość armii Izraela, którą narysowano w morzu, podczas gdy faraon i jego armia nie zostali w malowidle w ogóle ukazani"²⁰. Sugestia Goudenougha jest dyskusyjna pod względem formalnym, gdy wśród tonących widzimy konie, których nie posiadają zbliżający się do morza Izraelici. Ponadto ekspresja, z jaką Mojżesz rozcina i zamyka wody morza, kłóciłaby się z faktem tonięcia pewnej

¹⁹ J. S t r y k o w s k i. *Odpowiedź*. Poznań 1982 s. 92.

²⁰ "In the Christian scenes the hosts of Pharoah are massed on one side or in the water, and the Israelites stand safely on the farther bank. In Dura scheme is adopted with the rest of hosts of Israel, and they are the persons drowned in the sea while Pharoah and his hosts appear nowhere in the painting at all" (*Catacomb Art*. "The Journal of Biblical Literature" 1962 s. 121).

części Narodu Wybranego. Niemniej propozycja ta ma podstawowe znaczenie dla interpretacji treściowej omówionego dzieła. Goudenough dopuszcza bowiem myśl o zmianie przez autorów malowidła, tekstu biblijnego (w Biblii nie znajdziemy wzmianki o tonących Izraelitach). Idąc za sugestią Goudenougha znalazłam w malowidle dwa momenty odejścia od wzoru literackiego: 1) ukazano Izraelitów uzbrojonych wraz z wodzami w scenie wyjścia; 2) w scenie drugiej nastąpiła kontaminacja dwóch czasowo odległych wydarzeń: cudu w Mara oraz podziału na dwanaście pokoleń Jakuba i zebrania wokół Namiotu Spotkania (Lb 1, 52; 2, 2-33).

Wprowadzone do obrazu zmiany w stosunku do pierwowzoru literackiego sugerują, iż widzimy nie prostą ilustrację wydarzeń lecz propozycję określonej rzeczywistości, stanu, że jest to obraz o charakterze alegorycznym. Zrozumienie alegorii sceny pierwszej nie stwarza trudności, jest to ucieczka z Egiptu, lecz nie bezbronny lud, ale uzbrojonego mającego elementy struktur organizacyjnych Narodu. Alegoryzm sceny drugiej wymaga szerszej analizy. Pomocą będzie, jak sądzę, skupienie uwagi na najważniejszym miejscu synagogi edikuli przeznaczonej na czytanie Tory oraz na pokrywającym je malowidle. Chodzi o ofiarę Izaaka stanowiącą oś całego programu malarskiego synagogi²¹. Ofiara Izaaka jest w judaizmie rodzajem prośby o wybaczenie, błaganiem o wstawiennictwo, nadzieją na oczyszczenie – *Akedah*²². Idea *Akedah* była żywa w mentalności Hebrajczyków przez tysiąclecia, pozostała taka do dzisiaj²³. Na publicznych świętach żydowskich czytano: "Może, On który odpowiedział Abrahamowi naszemu ojcu na górze Moria, odpowie tobie i usłyszy głos twojego wołania tego dnia"²⁴. *Akedah* było również typem gotowości na męczeństwo, liczne przykłady męczeństw były również zaliczane do *Akedah*²⁵.

Wyobrażenie Ofiary Abrahama istniało w wielu świątyniach żydowskich, by wspomnieć wielką mozaikę podłogową w synagodze w Beth Alfa²⁶, odkrytej

²¹ Zdaniem A. Grabara (*L'art de la fin de l'antiquité*. Paris 1968 s. 290) ofiara Izaaka jest sceną centralną, należy więc wnioskować, że najważniejszą.

²² *Akedah* znaczy więź, więzanie (Zob. EJud t. 2 kol. 480). Jest aluzją do więzów, którymi związany był Izaak idący na śmierć, utożsamieniem grzesznika z Izaakiem, którego uratować może jedynie miłosierdzie Boga. Na temat *Akedah* patrz: E. G o u d e n o u g h. *Jewish Symbols in Greco-Roman Period*. T. 1 s. 231 i 250 oraz T. 4 s. 172 i 189-194.

²³ Zob. EJud t. 2 kol. 481-484. Najbardziej znanym w literaturze tematem *Akedah* jest opisana przez Søren Kierkegaarda (*Bojaźń i drżenie, choroba na śmierć*. Warszawa 1982 s. 86-134) historia Abrahama, Izaaka i Sary zamieszczona w rozdziale pt. Czy można moralnie obronić Abrahama, że zataił swój zamiar przed Sarą, Eleazarem i Izaakiem?

²⁴ EJud t. 2 kol. 480.

²⁵ Zob. L. G i n z b e r g. *The Legends of Jews*. Philadelphia 1911. T. 5:1925 s. 218.

²⁶ *Reallexicon für Antike und Christentum*. T. 1 s. 241, il 631, 532.

przez E. L. Sukenika²⁷. Fakt, że scenę tę umieszczono na podłodze, a więc w miejscu, gdzie wszyscy wchodzący deptali po niej, ma podstawowe znaczenie, potwierdza jej ekspijacyjny aspekt²⁸. "Żydzi wchodzący do synagogi mieli nadzieję być oczyszczonymi przez *Akedah*, by móc wznieść się do Boga"²⁹.

Wiele faktów przemawia za tym, że malowidła synagogi mają charakter przeblagalny, ekspijacyjny, wyrażają skrucę Narodu rzuconego w diasporę³⁰. Dobór scen, ich plastyczna interpretacja wskazują, że chciano ukazać wielorakie wydarzenia z życia Izraela, również porażki (porwanie Arki Przymierza przez Filistynów, zburzenie świątyni). Wobec tego faktu powszechne wśród uczonych mniemanie, że malowidła synagogi wyrażają ideę Wielkiego Izraela, niezachwianą troskę Yahwe o Naród Wybrany, wydaje się niepełne i powierzchowne³¹.

Osią programu malarskiego synagogi jawi się idea *Akedah*, która widoczna jest również w analizowanej przez nas scenie Przejścia przez Morze Czerwone. Akcenty właściwe *Akedah* (gotowość na męczeństwo, obietnica przemiany) spotrzegamy w charakterze kompozycji całego przedstawienia (dwie części przedzielone pasem morza) oraz w aranżacji poszczególnych scen. Wyjątkowa kompozycja poszczególnych scen i całego przedstawienia zdaje się być przejawem pragnienia wspólnoty z Dura Europos zmiany przebiegu historii swoich przodków, bowiem "postoje od Morza Trzciny do wrót Kanaanu to ogniska buntu, narzekania i lamentów. Na nic zdały się gniew i miłosierdzie Boga oraz cuda. Skuteczność była chwilowa"³².

Być może nie przypadkowo w scenie Wyjścia kierunek ruchu przebiega równoległe do płaszczyzny obrazu z prawa na lewo, a w scenie cudu prostopadle do jego płaszczyzny, z głębi obrazu ku widzowi. Ten aspekt kompozycji ma duże

²⁷ E. L. S u k e n i k. *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*. Jerusalem 1932.

²⁸ Godenough (*Jewish Symbols* t. 4 s. 188-189) wywodzi *Akedah* z *shofar* towarzyszącego Świętu Nowego Roku (Lb 29, 1). *Shofar* jest symbolem pokuty i sądu ostatecznego. Zdaniem Goudenough ma to związek ze sceną ofiary w Dura. Obraz ten ukazuje moment gdy "[...] Abraham and Isaac returned to her [Sara] in the tent, and she heard how nearly Isaac had been Killed she cried out Six times [...] and died". Por. *Shofar*. *EJud* t. 14 kol. 1442-1447.

²⁹ G o u d e n o u g h. *Jewish Symbols* t. 1 s. 250.

³⁰ Na temat programu ikonograficznego synagogi zobacz: J. L e v e e n. *The Wall Paintings at Dura-Europos. Hebrew Bible in Art*. London 1944 s. 22-65; E. J. B i c k e r m a n. *Symbolism in the Dura Synagogue*. "The Harvard Theological Review" 58:1965 s. 136, 143; J. S o o n e. *The Paintings of the Dura Synagogue*. "Hebrew Union College Annuaire" 20:1947 s. 255-362; J. M o r g e n s t e r n. *The Painting of Dura Synagogue*. "Hebrew Union College Annuaire" 20:1947 s. 15. Autorzy ci uważają, że trójpasem podział synagogi odzwierciedla motyw triady. Najwyższy pas ma obrazować Torę, środkowy księgi prorockie, najniższy hagiografię (Torah, Nebiim, Ketubin).

³¹ Na przykład: M. Simor (*Verus Israel. Études sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'empire romain (135-425)*). Paris 1948 s. 444) pisze: "L'idée centrale qui anime la décoration de la synagogue, c'est la souveraineté de Jahvé, dogme fondamental du judaïsme... elle se manifeste dans le cadre national et s'exprime par les actes du gouvernement de Jahve sur son peuple"; por. też G r a b a r, *iw.* 25-27.

³² E. G o u d e n o u g h. *By Light, Light*. New Haven 1935 s. 108, 259; S t r y j k o w s k i, *iw.* s. 95.

znaczenie dla toku interpretacji obrazu. W ten sposób osiągnięto bowiem dwa cele: dokonano prezentacji Narodu – owej wiernej Yahwe Reszty, a nadto scena ta stała się ostatnią sceną opowiadania, zamknięto tok narracji, kończąc w ten sposób ciąg wydarzeń.

Alegoryczna scena cudu kończąca opowiadanie zawiera w sobie moment z Mara oraz odległy w czasie podział na dwanaście pokoleń Jakuba. W ten sposób "wykreślono z historii" wiele "buntów i narzekań" oraz niechlubnych wydarzeń (zbudowanie złotego cielca), które miały miejsce w czasie rozciągającym się pomiędzy wspomnianymi dwoma wydarzeniami.

Morze w naszym przedstawieniu, które jest granicą między tym, co było i "innym", do którego wkroczył Naród, pochłonęło nie tylko wroga, ale jak należy mniemać również pewną część Narodu Wybranego, bowiem żadne Przejście nie może dokonać się bez pewnego rodzaju straty i pewnego rodzaju zysku³³. Zginęli ci, którzy nie godni byli wód Mara, zyskiem jest odmieniony Izrael. Wielu z uczonych zwraca uwagę na czynnik plastyczny obrazu, który z dużą siłą sugeruje, że historia składa się z dwóch części, a wertykalny pas morza bez reszty dzieli historię Izraela na dwa etapy³⁴.

Malowidło z Dura Europos jawi się nie jako prosta ilustracja opowieści hebrajskich, lecz alegoria historii Izraela, historii zaktualizowanej, nałożonej na ówczesną sytuację diaspory żydowskiej. Jest rozrachunkiem z przeszłością. Po przekroczeniu Morza Czerwonego Izraelici wkraczają w "nowozarysowaną" historię Izraela, Izraela bez złotego cielca, Izraela śpiewającego pieśń dziękczynną, Izraela obdarowanego przez Yahwe wszelaką obfitością. Omawiane przedstawienie ma charakter modlitwy – *Akedah*, jest prośbą o wybaczenie, nadzieją na oczyszczenie, deklaracją Reszty, z którą prawdopodobnie utożsamiała się wspólnota z Dura Europos.

THE PASSAGE ACROSS THE RED SEA IN THE SYNAGOGUE IN DURA EUROPOS
(THE MID-THIRD CENTURY)
AS AKEDAH OF THE JEWISH NATION

S u m m a r y

The Passage across the Red Sea from the synagogue in Dura Europos is the only known example of this scene in the Jewish art the late Greco-Latin world. On the basis of formal description, the analysis of the structure of composition and comparative analysis I attempt to read out the substance of the scene:

³³ A. van G e n n e p. *Les rite de passage* [...]. Paris 1904 s. 4.

³⁴ Mesnil du Buisson (jw. s. 146-147) dostrzega w kompozycji założenie tryptyku: Morze Czerwone flankowane dwoma wielkimi figurami Mojżesza.

the passage across the Red Sea. I think it is not a common illustration of a biblical text but an alegoric image of the history of Israel. I start from the main scene contained on the torah, namely, Abraham's Offering, which was understood in Judaism as *Akedah*. Then I prove that the passage across the Red Sea also contains the idea of *Akedah*, that is, a request of forgiveness and hope to be cleansed and absolved from sins.

Translated by Jan Klos