

SEWERYN KUTER

## ZAŚLUBINY STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU W SZTUCE XV WIEKU

### ZARYS PROBLEMATYKI BADAWCZEJ

Motyw zaślubin i związanych z nimi uczt weselnych, występujący wielokrotnie na kartach Pisma Świętego, stanowił przez wieki inspirację dla artystów. Temat ślubnych ceremonii dostarczał im pewnej swobody w redagowaniu dzieł plastycznych, gdyż posiadał wyjątkowo zdecydowanie świecki, a w związku z tym nie był częstym zagadnieniem rozważań teologicznych<sup>1</sup>. Autorzy przedstawić *Zaślubin Mojżesza z Seforą*, *Jakuba z Rachelą*, *Samsona z Dalilą* czy *Tobiasza z Sarą*, wyobrażali je zgodnie z panującymi w ich czasach zwyczajami weselnymi, pomimo iż w Biblii odnajdujemy szereg wskazówek dotyczących okoliczności towarzyszących zamążpójściu. Wiemy, że uroczystości trwały siedem dni (Rdz 29, 27; Sdz 14,10), podczas których ucztowano przy akompaniamencie muzyki, składano dary nowożeńcom, a pannie młodej, strojonej w odświętne szaty, towarzyszył bogaty orszak weselny (1 Mch 9, 37-39). Z historii patriarchy Jakuba, któremu Laban zamienił podczas wesela Rachelę na jej starszą siostrę Leę, wywodzi się zwyczaj oględzin narzeczonej przed ślubem (Rdz 29, 1-30). Jednocześnie Biblia dokładnie określa kodeks postępowania oraz zobowiązania prawne obu stron zawierających kontrakt małżeński (Lb 30, 2-17).

Tendencje do aktualizacji, widoczne w plastycznych przedstawieniach omawianego motywu, wynikają z ogólnego charakteru opisów biblijnych, nie określających dostatecznie poszczególnych historii. Malowane przed wiekami wizerunki zaślubin dają zatem autentyczny obraz ówczesnych uczestników doniosłych uroczystości. Niemniej sceny te mają, prócz wymiaru ilustracji

---

<sup>1</sup> T. Dziubecki, *Dzieciństwo NMP*, [w:] *Maryja Matka Chrystusa. Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 115.

bieżącego wydarzenia, także kontekst biblijny, podkreślany przez twórców poprzez nawiązywanie do symboliki i obrzędowości Narodu Wybranego. Dokonywana w ten sposób recepcja motywów żydowskich do sztuki chrześcijańskiej, wytworzyła specyficzne nawarstwienie i przeniknięcie się dziedzictwa judaistycznego z chrześcijańskim.

Wpływy sztuki i obrzędowości żydowskiej na chrześcijańską ikonografię biblijnych zaślubin, ze szczególnym naciskiem na sceny *Zaślubin Maryi z Józefem* oraz *Godów w Kanie Galilejskiej*, będą stanowić główny punkt rozważań autora i dotyczyć sztuki przełomu średniowiecza i doby nowożytnej – czasu przemian społecznych i kulturowych Europy. Celem badań będzie nie tylko skonfrontowanie narracji biblijnej z przedstawieniową, wyodrębnienie repertuaru symboli żydowskich oraz wyrobów rzemiosła artystycznego wyobrażanych w scenach zaślubin i uczt, ale równoczesne ukazanie uwidaczniającej się w sztuce infiltracji żydowskiej obrzędowości weselnej do rytuałów chrześcijańskich. Odpowiedniego materiału ilustracyjnego dla tego rodzaju badań dostarcza włoskie *domestic painting*<sup>2</sup>, ukazujące szczegółowo kolejne etapy zawierania małżeństw we Włoszech<sup>3</sup>, analogiczne do trój etapowości powstawania małżeństw w kulturze żydowskiej. Malowidła zdobiące włoskie *cassone* ukazują uroczystości weselne, ale także uświęcone tradycją tematy biblijne, nawiązujące do odświętnych wydarzeń, jak chociażby historia Estery<sup>4</sup>.

Powszechny w malarstwie i grafice nowotestamentowy motyw *Zaślubin Maryi z Józefem*, oparty na wzmiance z *Ewangelii św. Mateusza*, dotyczącej zaślubin Matki Jezusa z Józefem (Mt 1, 18-19), rozwijał się w sztuce europejskiej od XI w., a swą popularność osiągnął w wiekach XIV-XVI<sup>5</sup>. W następnym stuleciu stracił na znaczeniu w związku z upowszechnieniem się w sztuce ikonografii starotestamentowej<sup>6</sup>. Ukazywany zazwyczaj w cyk-

---

<sup>2</sup> J. M i z i o ł e k, *Toskańskie malarstwo cassonowe z Kolekcji Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana”, 6-7(1997-1998), s. 96-109.

<sup>3</sup> B. W i t t h o f t, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, „Artibus et Historiae” 1982, nr 5, s. 43 n.

<sup>4</sup> M. H a r a s z t i - T a k á c s, *Fifteenth-Century Painted Furniture with Scenes from the Esther Story*, „Jewish Art”, 1980, nr 15, s. 14-25.

<sup>5</sup> L. R é a u, *Iconographie de l'art chretien*, t. II: *Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 170-171; Th. M o l s, *Verlobung. II. Kunstgeschichte*, [w:] *Marienlexikon*, Bd. 6, hrsg. von R. Bäumer, L. Scheffczyk, St. Ottilien 1994, s. 611-612; G. S c h i l l e r, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2. Gütersloh 1980, s. 76-80.

<sup>6</sup> A. Z i e m b a, *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 59-67.

lach z życia Maryi, pomiędzy scenami *Prezentacji w Świątyni Jerozolimskiej* a *Zwiastowaniem*<sup>7</sup>, rozpowszechnił się dzięki malowidłom Giotta z Capella Arena w Padwie<sup>8</sup>. Ukazują one, rozbudowany na podstawie przekazów zawartych w *Protoewangelii Jakuba*<sup>9</sup>, szereg związanych z nimi wydarzeń: dostarczenie arcykapłanowi różdżek (lasek) przez pretendenta do ręki Maryi<sup>10</sup> oraz ich adorację, w wyniku której zakwita różdżka Józefa, czyniąc go – wbrew jego woli – mężem Maryi (ProtEwJk VIII-IX). Giotto ukazuje w dalszej kolejności właściwy moment zaślubin i uroczysty orszak panny młodej do domu małżonka.

Wspomniane wydarzenia, poprzedzające ceremonię zaślubin młodej pary, przywodzą na myśl starotestamentową historię wybrania Aarona na arcykapłana (Lb 17, 16-26). Jahwe nakazał Mojżeszowi zebrać różdżki od wszystkich przywódców pokoleń izraelskich w celu wskazania uprawnień kapłańskich jednemu z nich. Znamienne jest analogiczne zakwitnięcie lasek Aarona i Józefa – symboli opatrności i potęgi Boga<sup>11</sup>, predystynującego ich do odegrania szczególnej roli (Wj 4, 20). W rozbudowanych scenach *Zaślubin Maryi z Józefem* występuje, oparty na wspomnianej już *Protoewangelii Jakuba*, motyw mężczyzn łamiących swe różdżki na znak rezygnacji z praw wobec Maryi i oddania Jej pod opiekę starszego Józefa. Wątek ten pojawia się przede wszystkim w malarstwie włoskim, a dobitny przykład stanowią Rafaelowskie *Sposalizio* (1504, Pinacoteca di Brera, Mediolan). Na słynnym obrazie widnieje pięciu wytwornych młodzieńców towarzyszących św. Józefowi, łamiących po kolei różdżki. Mężczyzna z pierwszego planu łamie ją na kolanie, przybierając charakterystyczną, pochyloną pozę, pojawiającą się w wielu włoskich obrazach ukazujących moment zaślubin rodziców Jezusa.

Kolejny dowód na przenikanie żydowskich zwyczajów weselnych do sztuki chrześcijańskiej stanowi występowanie na wizerunkach zaślubin baldachimem,

<sup>7</sup> A. R ö d e r, *Die Ikonographie des Marienlebens auf den Flügeln des Hochaltars aus dem Hamburger Dom*, [w:] *Die vier Flügel des Hochaltars aus dem Hamburger Dom*, red. M. Doose, Hamburg 2001, s. 45-47.

<sup>8</sup> L. M. B o n g i o r n o, *The Theme of the Old and New Law in the Arena Chapel*, „The Art Bulletin”, 50(1968), nr 1, s. 11.

<sup>9</sup> Por. *Protoewangelia Jakuba*, [w:] *Apokryfy Nowego i Starego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, Lublin 1980, s. 190-192.

<sup>10</sup> W *Protoewangelii Jakuba* kandydatami do ręki Maryi są wdowcy spośród ludu judzkiego (ProtEwJk VIII, 3), zaś w *Ewangelii Pseudo-Mateusza* (por. M. Starowieyski, s. 217-219) – niezona mężczyźni z pokolenia Judy (PsMt VIII, 2).

<sup>11</sup> J. D a n i é l o u, *Etudes d'Exégèse judéo-chrétienne*, Paris 1966, s. 142-143; D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 413-415.

umiejscowionego nad parą nowożeńców. Według żydowskiej tradycji uroczystość zawierania małżeństwa odbywała się pod baldachimem ślubnym, wykonanym z bogato haftowanego aksamitu, zwanym *chupą* (*huppah*)<sup>12</sup>. Symboliczny namiot pana młodego ustawiano na wolnym powietrzu, zawieszano na czterech drążkach i to pod nim dokonywano właściwej ceremonii. Najwcześniejsze przykłady, unaoczniające zapożyczenie żydowskiej *chupy* do przedstawień chrześcijańskich odnajdujemy w Rzymie. Boczne ściany nawy głównej kościoła Santa Maria Maggiore przyozdobiono w V w. mozaikami o tematyce starotestamentowej, ukazującej dzieje Abrahama, Izaaka i Jakuba<sup>13</sup>. Interesujące nas sceny *Zaślubin Mojżesza z Seforą* oraz *Jakuba z Rachelą* skomponowane zostały według antytetycznego układu: stojący po środku kapłan, ukazany *en face*, obejmuje nowożeńców stojących po jego bokach, zwróconych ku niemu *en trois quarts*. Nad całą grupą widnieje wyraźnie zarysowany baldachim ślubny – świadectwo przenikania żydowskich tradycji do kształtującej się wówczas ikonografii chrześcijańskiej. W kolejnych wiekach *chupa* przybierała formę rozbudowanego baldachimu oraz portyku ozdobionego drogocennymi tkaninami. Właśnie pod przesklepionym portykiem umieścił swe *Zaślubiny Maryi z Józefem* Sano di Pietro (poł. XV w., Pinacoteca, Watykan (il. 1)). Sienieński malarz ukazał wielopostaciową scenę, w centrum której widzimy arcykapłana<sup>14</sup> łączącego dłonie Maryi i starego Józefa, trzymającego kwitnącą różdżkę. Tuż za arcykapłanem stoi św. Anna, patrząca z troską na swoją córkę, a jej mąż Joachim, odwrócony tyłem do centralnej grupy osób, uspokaja gestykulujących mężczyzn – odrzuconych kandydatów do ręki Maryi. Jeden z nich łamie różdżkę. Maryi towarzyszy orszak weselny oraz grupa muzykantów.

Sano di Pietro udekorował malowany portyk drogocenną, podwieszoną tkaniną, tworzącą tło dla postaci, a lazuruwe podniebia sklepienia ozdobił złotymi gwiazdami. Zabieg ten w kontekście biblijnych zaślubin może posiadać znamienny, symboliczny wydźwięk – otóż Żydzi ustawiali *chupę* bezpo-

---

<sup>12</sup> N. F e u c h t w a n g e r, *The Coronation of the Virgin and of the Bride*, „Jewish Art”, 1986/1987, nr 12/13, s. 221-222.

<sup>13</sup> E. J a s t r z ę b o w s k a, *Mozaiki łuku triumfalnego w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie*, [w:] *Maria w tajemnicy Chrystusa*, red. S. C. Napiórkowski, S. Longosz, Niepokalanów 1997, s. 121.

<sup>14</sup> W *Protoewangelii Jakuba* arcykapłan, który zdecydował, według woli Bożej, o wydaniu za mąż młodej Maryi, przebywającej wówczas w Świątyni Jerozolimskiej, nosi imię Zachariasz (ProtEwJk VIII, 3), zaś w *Ewangelii Pseudo-Mateusza* nazywany jest Abiatarem (PsMt VII, 1).

średnio pod gołym niebem<sup>15</sup>, aby świadkami doniosłej uroczystości zawierania małżeństwa były gwiazdy – symbol płodności (Rdz 27, 17). Inny intrygujący zabieg malarza polega na umieszczeniu pod stopami bohaterów dywanu, posiadającego powtarzający się wzór – antytetycznie ustawione ptaki po bokach przestylizowanej *menory*, z odwróconymi ku sobie głowami, zamknięte w kwadratowych polach o ściętych narożach. Ptaki wyobrażane w kompozycji antytetycznej, wywodzącej się z kręgu sztuki Bliskiego Wschodu<sup>16</sup>, stanowią typowy element sztuki żydowskiej, a pojawiają się już na VI-wiecznej mozaice z posadzki synagogi w Beth Alpha<sup>17</sup>.

Kompozycja sceny, w której oblubienicę z orszakiem ukazywano po lewicy kapłana, zaś oblubienicę ze świadkami po jego prawej stronie, stała się wręcz kanoniczna przy obrazowaniu zaślubin. Ten swoisty układ postaci podczas ceremonii wywodzi się z sepulkralnej sztuki rzymskiej, a przypuszczenie to zdaje się potwierdzać fakt występowania w omawianych wyobrażeniach *dextrarum iunctio* – gestu połączenia dłoni przyszłych małżonków<sup>18</sup>. Na szczególną uwagę zasługują także kwestie nakładania sobie nawzajem przez narzeczonego pierścieni wykonanych ze szlachetnych metali oraz koronowanie panny młodej – charakterystyczne od wieków rytuały żydowskie<sup>19</sup>. Znajdują one odzwierciedlenie w obrazowaniu *Zaślubin*, gdzie głowę Maryi ozdobi często diadem czy wręcz korona, jak ma to miejsce na obrazie Roberta Campina – *Zaślubiny Maryi* (ok. 1428-1430, Museo Nacional del Prado, Madryt), a Józef nakłada małżonce obrączkę (wspomniane *Zaślubiny* Giotta z Capella Arena i *Sposalizio* Rafaela).

Dokumentem ilustrującym wymianę pierścieni pomiędzy nowożeńcami – oznak stanu małżeńskiego – jest XIV-wieczny kontrakt ślubny *Krems Ketubah* (1392, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. Ms. 218, Wiedeń)<sup>20</sup>. Spisany na pergaminie, ozdobiony został bordiurami o motywach roślinnych, na tle których wyobrażono wizerunki młodej pary. Mężczyzna trzymający w dłoni pierścień wyciąga ją w kierunku panny młodej, ubranej w długi płaszcz i koronę. Smukła, dziewczęca postać podaje prawą dłoń

<sup>15</sup> Por. N. F e u c h t w a n g e r, dz. cyt., s. 221-222, fig. 12-15.

<sup>16</sup> J. B a j, *Grupa antytetyczna w sztuce starożytnej i wczesnochrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, 31(1983), z. 4, s. 5.

<sup>17</sup> Por. *Die jüdische Kunst*, red. G. Sed-Rajna, Freiburg 2002, il. 315.

<sup>18</sup> A. S a d u r s k a, *Pobożność (Pietas) w sztuce rzymskiej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, 8(1981), s. 48-49.

<sup>19</sup> F e u c h t w a n g e r, dz. cyt., passim.

<sup>20</sup> Por. *Die jüdische*, il. 476-477.

swemu wybrankowi, lewą zaś podtrzymuje tekst aktu ślubnego. Kontrakt ślubny – pismo niezbędne przy zawieraniu małżeństwa, Żydzi nazywają *ketubą* (*ketubbah*). Redagowany w języku aramejskim, często bogato dekorowany, zawiera powinności prawne małżonków względem siebie<sup>21</sup>. Być może śladem żydowskiego zwyczaju spisywania *ketuby* jest obecność siedzącego skryby, zapisującego kontrakt ślubny podczas ceremonii nakładania obrączek, ukazany na fresku wykonanym przez szkołę Domenica Ghirlandaia (koniec XV w., San Martino dei Buononimi, Florencja).

Przestrzeń, w której artyści umieszczali scenę *Zaślubin Maryi z Józefem*, to najczęściej perspektywistycznie rozwiązany, otwarty dziedziniec lub portyk, w związku z tradycją zawierania małżeństw pod wspomnianą *chupą*, ustawioną na wolnym powietrzu. W ten sposób ukazali omawiane przedstawienie Giovanni da Milano (1365, Capella Rinuccini, Santa Croce, Florencja) czy Ottaviano Nelli (XV w., Foligno). Na dziedzińcu Świątyni ukazał je Franciabigio (1513, Santissima Annunziata, Florencja) i Rafael, po mistrzowsku oddając rozległe przestrzenie i idealne proporcje Przybytku<sup>22</sup>. W krużgankach dziedzińca scenę umiejscowił Ghirlandaio (1485-1490, Cappella Maggiore, Santa Maria Novella, Florencja), a w murach Świątyni ukazał ją Carpaccio (1504-1508, Pinacoteca di Brera, Mediolan) (il. 2). Nietypowy kompozycyjnie obraz Carpaccia przedstawia niezwykle monumentalne pomieszczenie (w rzeczywistej Świątyni odpowiadające dziedzińcowi), o ścianach obłożonych marmurami, na środku którego widoczne jest czterostopniowe podwyższenie. Na nim stoi dostojny arcykapłan spoglądający i wskazujący na niebiosa, skąd nadchodzi Boże błogosławieństwo dla przyszłych małżonków, symbolizowane przez postać zstępującego anioła. Maryja, w płaszczu i rozpuszczonych włosach, klęczy na najwyższym stopniu, podczas gdy Józef, trzymający różdżkę, kroczy pokornie pochylony ku górze. W tle rozpoznajemy rodziców Maryi wraz z orszakiem oraz tłum odrzuconych, łamiących różdżki. O tym, iż mamy do czynienia z wnętrzem Świątyni Jerozolimskiej, przekonuje nas szereg eksponatów rozmieszczonych w scenerii obrazu, wymienionych w Biblii, jako nieodzowne wyposażenie świętego miejsca religii judaizmu (1 Krl 6; 7). Na gzymsie ściany tworzącej tło sceny, dostrzegamy ustawioną *menorę*, implikującą skojarzenia z żydowskim pomieszczeniem

<sup>21</sup> A. U n t e r m a n, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 2003, s. 145-146.

<sup>22</sup> J. T r a e g e r, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, s. 335-338.

sakralnym<sup>23</sup>. Znamienny jest w tym wypadku także ołtarz ofiarny, na którym płonie ogień, jak również pozostałe, ustawione przy podwyższeniu, archaizujące w formie, elementy wyposażenia. Stół mógłby stanowić chęć zaakcentowania *spiżowego morza*, które *opasywały dokoła rozchylone kielichy kwiatowe* (1 Krl 7, 24). Stopnie schodów oraz dywan zdobią, charakterystyczne dla nieprzedstawieniowej z założenia sztuki żydowskiej, ornamenty stylizowanych wici roślinnych, przywołujące asocjacje z wzorami haftowanymi na obrusach, czy *talesach*. Sugestywnym zabiegiem mistrza było umieszczenie na ścianach obramionych tablic z inskrypcjami hebrajskimi. Autentyczne napisy i litery stylizowane na pismo hebrajskie, pojawiają się często w kontekście wyobrażenia Świątyni<sup>24</sup>.

Omówione przedmioty występują w sztuce, jako swoiste atrybuty określające czasoprzestrzeń wydarzenia, odwołując nas do określonego kręgu kulturowego. Często potraktowane są umownie, niemniej jednak należałoby przebadać, na ile artyści wzorowali się na autentycznych wyrobach rzemiosła artystycznego, wytwarzanego w warsztatach żydowskich. Przedstawienia zaślubin i uczt dostarczają obrazy precyzyjnie odmalowanych naczyń czy obrusów. Trafnymi przykładami mogą okazać się dzieła ilustrujące *Uczkę Baltazara*, na których ukazywano drogocenne naczynia skradzione ze Świątyni<sup>25</sup> oraz *Gody w Kanie Galilejskiej*.

Analizując obraz Carpaccia, nie sposób ominąć kwestii ubiorów, które noszą jego bohaterowie. Centralna postać – żydowski arcykapłan – ma autentyczny strój, znany powszechnie dzięki dokładnym opisom z Księgi Wyjścia (Wj 28, 4 n.): na wyszywaną tunikę nałożoną ma suknie wierzchnią, ozdobioną na brzegach jabłkami granatu i złotymi dzwoneczkami. Suknię tę nakryto *efodem*, przewiązano pasem, na szyi dostojnika zawieszono *pektorat*, a głowę przyozdobiono *tiarą*. Znacznie mniej informacji posiadamy o ubiorach świeckich Żydów. Wiemy, iż w średniowieczu nakazywano im noszenie spiczastych czapek (łac. *pileus cornutus*), które stały się w efekcie atrybutem określającym przynależność do tego narodu. Spiczaste kapelusze, występują powszechnie na głowach Żydów uczestniczących chociażby w scenach z życia

<sup>23</sup> V. A. K l a g s b a l d, *The Menorah as Symbol: Its Meaning and Origin in Early Jewish Art*, „Jewish Art”, 1986/1987, nr 12/13, s. 126.

<sup>24</sup> D. H a i t o v s k y, *A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's Presentation in the Temple*, „Artibus et Historiae”, 1994, nr 29, s. 111 n.

<sup>25</sup> E. I w a n o y k o, *Uczta Baltazara – uwagi na temat obrazu w Galerii Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 1985, nr 4, s. 40.

Maryi i Jezusa, nosi je także św. Józef<sup>26</sup>. W czasach przełomu średniowiecza i epoki nowożytnej Żydzi nie wyróżniali się strojem wśród innych mieszkańców Europy<sup>27</sup>. Jednak ich obecność podkreślano nadal charakterystycznymi nakryciami głów<sup>28</sup>, tak jak czyni to Carpaccio, przydając odrzuconym spiczaste turbany i kapelusze.

Zarysowane przez autora problemy badawcze i postawione tezy wymagają szczegółowych studiów, potwierdzających ewentualnie ich słuszność. Oprócz badań dotyczących genezy układu kompozycyjnego, plastycznych rozwiązań przedstawień zaślubin oraz prześledzenia procesu recepcji żydowskich tradycji do sztuki chrześcijańskiej należałoby określić sens egzemplaryczny obrazów ślubnych ceremonii i uczt, szczególnie zaś *Zaślubin Maryi z Józefem*. Ikonografia chrześcijańska przydaje im ogólny wymiar w procesie Zbawienia, umieszczając w cyklach maryjnych. Należałoby jednak spojrzeć na tę scenę z innej perspektywy i umieścić ją w szerszym kontekście.

W rozbudowanej ikonografii *Stworzenia świata*<sup>29</sup> pojawia się scena *Zaślubin Adama i Ewy w Raju*, której geneza tkwi w biblijnym wersecie dotyczącym Bożego nakazu opuszczenia przez mężczyznę swych rodziców i połączenia się z żoną (Rdz 2, 24). Motyw zawarcia małżeństwa przez pierwszych rodziców wywodzi się bezpośrednio z przedstawień *Doprowadzenia Ewy do Adama* (niem. *die Züführung*)<sup>30</sup>. Popularne w XV-wiecznej ikonografii *Zaślubiny Adama i Ewy*<sup>31</sup> należałoby skonfrontować z *Zaślubinami Maryi z Józefem* oraz metaforycznymi *Zaślubinami Chrystusa z Ecclesia*<sup>32</sup>. Takie połączenie tematów tworzy bowiem znacznie szerszy krąg znaczeniowy zaślubin, a zestawienie Ewa – Maryja – Ecclesia, nabiera w tym przypadku dodatkowego znaczenia.

<sup>26</sup> Por. B. Blumenkranz, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966, il. 139-140, 150-152.

<sup>27</sup> A. Cała, H. Węgrzynek, *Strój żydowski*, [w:] *Historia i kultura Żydów polskich*, red. A. Całej, s. 321-322.

<sup>28</sup> Blumenkranz, dz. cyt., s. 36-39, por. il. 36 a i b.

<sup>29</sup> U. M. Mazurczak, *Obraz Boga-Stwórcy w średniowiecznej ikonografii siedmiu dni stworzenia. Stwórca jako Architekt*, [w:] *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Oidakowska-Kufel, U. M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 341-363.

<sup>30</sup> A. Heiman, *Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch”, 1975, nr 37, s. 11.

<sup>31</sup> G. N. Detsch, *Iconographie de l'illustration de Flavius Josephus au temps de Jean Fouquet*, Leiden 1986, s. 70-74. *Starożytności żydowskie* Józefa Flawiusza wywierały również duży wpływ na sztukę jak Biblia, por. Ziemba, dz. cyt., s. 33.

<sup>32</sup> Heiman, dz. cyt., s. 13.



THE WEDDING OF THE OLD AND NEW TESTAMENT IN THE 15<sup>th</sup> CENTURY ART  
AN OUTLINE OF THE RESEARCH PROBLEMS

S u m m a r y

Reception of Jewish art and rituals as well as their effect on Christian iconography of the wedding of the Old and New Testament, and especially the scenes of *The Wedding of Mary and Joseph* are the main objects of the author's research. They are concerned with the art of the end of the Middle Ages and the beginning of the modern age. The author's aim is not only to confront the Biblical narration with the art presentations and to distinguish the repertoire of Jewish symbols and objects made by handicraft presented in the scenes of weddings and of wedding parties, but also to show the infiltration of Jewish wedding rituals into Christian ones that can be seen in art.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** estetyka recepcji, sztuka żydowska, zwyczaje weselne, *domestic painting*, ikonografia zaślubin biblijnych, ikonografia uczt biblijnych.

**Key words:** esthetic of reception, Jewish art, wedding rituals, domestic painting, iconography of Biblical weddings, iconography of Biblical wedding parties.



1. Sano di Pietro, *Zaślubiny Maryi z Józefem*, poł. XV w., Pinacoteca, Watykan



2. Vittore Carpaccio, *Zaślubiny Maryi z Józefem*, 1504-1508, Pinacoteca di Brera, Mediolan