

URSZULA M. MAZURCZAK

Z KRĘGU ZAGADNIEŃ CIAŁA I CIELESNOŚCI
W CYKLACH OBRAZOWYCH *GENESIS*

NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ

Stworzenie człowieka w jego ciele i duszy było dla wiernych wczesnego chrześcijaństwa i średniowiecza podstawą wiary i dogmatu w zmartwychwstanie. Podejmując pytanie o sposób ukazywania człowieka w sztuce w jego cielesnym ukształtowaniu i kondycji duchowej, próbujemy wskazać na istotne cechy obrazowania, jakie wynikały z Księgi Rodzaju z dwoma opisami stworzenia człowieka. Już w początkach interpretacji partyzystycznej określono je jako opisy: jahwistyczny Rdz 1, 1-31 i kapłański, Rdz 2, 1-25. W teologicznym rozumieniu oba opisy były dopełniającą się jednością¹. Na bazie tekstu powstały obrazy, w których formułowano konkretne modele figuratywne ilustracji Księgi Rodzaju, dopełniane tekstami komentarzy o stworzeniu świata i człowieka.

Postaci Stwórcy, Adama i Ewy, ukazane w wyobrażeniach malarstwa katedrального i sztuki sarkofagowej, nie były ujmowane w cyklicznych obrazach, które w szerszym kontekście przedstawiały tajemnice stworzenia świata i człowieka. Jednak w tych najwcześniejszych scenach dostrzega się początki wizualizacji Stwórcy. Obraz Boga jako stwórczy Logos stał się podstawą

Prof. dr hab. URSZULA M. MAZURCZAK – kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechniej, Instytut Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin.

¹ Ks. J. H o m e r s k i, *Pieśń o stworzeniu świata. Refleksje egzegetyczno-teologiczne nad tekstem Rdz 1, 26-28 i 2, 7.15.18.21-23*, [w:] *Początek świata – Biblia a nauka*, red. M. Heller, M. Drózd, Tarnów: Biblos 1998, s. 18-31.

klasyfikacji i typologii ikonografii *Genesis*, jaką podjął J. Zahlten, autor klasycznej monografii o stworzeniu świata w sztuce średniowiecznej Europy². Wskazał on na wczesne wyobrażenia stworzenia człowieka, proponując określone typy przedstawień, np. Stwórcy-Logosu³. Osoba Chrystusa jako Logos była niezwykle istotnym zagadnieniem w wyobrażeniach wczesnego i pełnego średniowiecza, ponieważ nie przedstawiano Boga. Rozwinięta ikonografia stworzenia w sztuce średniowiecznej zróżnicowała obrazy Boga–Stwórcy. Ukazywany był w trzech identycznych Osobach jako Trójca Święta, w dwóch postaciach Ojca i Syna oraz jako architekta. Bóg *Artifeks Architekt, Twórca, Stworzyciel, Sprawca, Rzemieślnik* to były częste określenia Stwórcy⁴.

Oprócz różnych sposobów ukazania Stwórcy, daje się zaobserwować różne sposoby przedstawiania pierwszych rodziców – Adama i Ewy. Artyści, zwłaszcza w malarstwie, postrzegają konieczność określenia miejsca, oddania atrybutów raju. Wszystko to razem daje podwaliny ikonografii Stworzenia według Księgi Rodzaju, którą w pełni wypracowano w cyklach kolejnych dni stworzenia świata i człowieka, prezentowanych w iluminacjach Biblii karolińskich. Tutaj też obraz i słowo stawały się spójnym związkiem treści i formy. W plastyce obserwuje się tendencje, aby nie tylko unaocznić tekst Biblii, ale by za pomocą obrazu wyjaśnić zawile problemy dogmatyczne, które wносиła nowa wiara w Boga jako Stwórcę człowieka – istoty materialnej i duchowej. Dlatego, oprócz podstawowego tekstu biblijnego, ważnymi źródłami dla sztuki są komentarze greckie, potem łacińskie oraz liczne teksty średniowieczne.

Obrazowe cykle *Genesis* do zdarzeń stworzenia człowieka wprowadzały istoty anielskie oraz personifikacje jako rezultat tekstów teologicznych i apokryfów. Powstawały dylematy związane z rozumieniem natury tych istot, wizualnie upodobnionych kształtem do ciała ludzkiego. Wraz z postaciami aniołów pojawiła się szeroko zarysowana w piśmiennictwie późnoantycznym i średniowiecznym problematyka kosmologii: światła, ciemności, natury ciał niebieskich świecących, a także cyklów dnia i nocy, pór roku. Istotę natury ludzkiej jako mikrokosmosu związane z makrokosmosem. Kruche ciało ziem-

² *Creatio Mundi. Darstellungen der Welt der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik*, Bd. XIII, Klett–Cotta 1979.

³ H. S c h a d e, *Adam und Eva*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. I: *Allgemeine Ikonographie*, red. E. Kirchbaum, G. Bandmann, Rom–Freiburg–Basel–Wien: Herder 1968, s. 42-70; por. Z a h l t e n, dz. cyt., s. 105.

⁴ S. K o b i e l u s, *Człowiek i Ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1997, s. 11-38.

skie partycypowało w tym co niebieskie. Ten aspekt obrazów *Genesis* pozostawiamy w tym miejscu, ponieważ wymaga on odrębnego zakresu badań⁵.

W literaturze przedmiotu często podkreśla się fakt, że ciało człowieka nie było pierwszorzędnym i zasadniczym problemem w sztuce średniowiecznej ani pod względem formy, ani treści. Jednak właśnie ono legło u podstawy wszelkiego obrazowania, również interesujących nas pierwszych wersetów Księgi Rodzaju. Jedynie w ciele i poprzez ciało można było ukazać obraz Stwórcy w człowieku⁶. Ilustracje do Księgi Rodzaju ukazywały historię stworzenia człowieka – Adama i Ewy, a nie nagiego mężczyznę i nagą kobietę.

Nasze refleksje nie mogą pretendować do pełnej analizy ikonografii stworzenia człowieka, interesują nas te aspekty, które mogą wskazać na sposoby wyobrażania Adama i Ewy jako istot cielesnych – materialnych i duchowych. Chcemy skierować uwagę na związek wyobrażania ciała z nauczaniem Kościoła. Interesują nas środki artystycznego wyrazu, za pomocą których próbowano unaocznic tajemnicę ciała ludzkiego w jego cechach zmysłowych i zarazem duchowych. Zagadnienia te były do tej pory w badaniach ikonografii w sztuce traktowane marginalnie, zwłaszcza w miniaturstwie wczesnośredniowiecznym, gdzie ukształtowały się pierwsze cykle *Genesis*⁷. Dla nas istotne są relacje człowieka z pierwowzorem – Stwórcą, stworzonego na Jego obraz i podobieństwo. W obrębie stworzenia istotne miejsca zajmuje natura – przyroda.

Świadomi jesteśmy także zależności i różnic pomiędzy tekstem a obrazem. Jednocześnie tylko tekst naprowadza ku metodom wyjaśnienia obrazu w jego sensie historycznym, alegorycznym, tropologicznym lub mistycznym⁸.

⁵ Z a h l t e n, dz. cyt., s. 55-67. Pełną analizę oraz bibliografię przedstawia M. Kowalewska (*Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2007).

⁶ H. M. E r f f a, *Ikonologie der Genesis. Die christliche Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Berlin 1978, s. 12-28.

⁷ Bibliografia podstawowa: S c h a d e, dz. cyt., s. 42-70. Obszerną bibliografię do roku 1979 zebrał J. Zahlten (dz. cyt., s. 304-329); por. U. M a z u r c z a k, *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, [w:] *Acta Mediaevalia*, t. VIII, Lublin: Redakcja Wydawnictw 1995, s. 111-138.

⁸ H. O h l y, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und Deutsche Literatur”, 89(1958/1959), s. 1-22; t e n ż e, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt 1977; ks. M. S z r a m, *Ciało zmartwychwstałe w myśli patrystycznej przełomu II i III wieku*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010, s. 7-30, *Wstęp*, passim.

Jednym z istotnych dla nas cykli obrazowych jest seria miniatur w *codex purpureus* zwanym *Wiener Genesis* – Biblii niezwykle bogato iluminowanej, pochodzącej z początku VI wieku, która poddana została najnowszym badaniom przez Barbarę Zimmermann⁹. Wskazuje się na stylistyczną kompozycję obrazów, które kontynuują późnorzymski styl miniatur spójności natury ludzkiej ciała z naturą przyrody – raju. Postaci w swojej żywotnej cielesności zanurzone są w ‘ciele natury’, którą wypracowało malarstwo antyczne, zwłaszcza freski. Przyroda raju ukazana jest jako gęstwina roślin, drzew, krzewów i kwiatów. Ten styl rozwinięty został szczególnie w dekoracji zwojów, stanowiąc rodzaj ‘parawanu’ dla zdarzeń na pierwszym planie. Stworzono tutaj rodzaj iluzji ogrodu jako otwartej, nieograniczonej przestrzeni ziemi implikującej *continuum*, nie poddanej żadnym granicom. Wyobrażenia Raju – ogrodu Edenu miały natomiast swoje konotacje z przestrzenią zamkniętą¹⁰. Ukazane epizody ludzkiej *storii*, w których usytuowanie Adama i Ewy jest raz frontalne, to znowu profilowe, suponują zmiany upływu czasu. Kolejne zdarzenia jako ograniczone, sceniczne interwały czasowe, adekwatne dla opisanych dni, wyznaczają następstwo *przed* i *po*. Stworzenie Adama, następnie Ewy, określa styl egzystencji w raju z Bogiem obok drzewa poznania, następnie kuszenie i grzech powodują przesłanianie nagości ciała liśćmi figowymi i profilowe ujęcie w stosunku do Boga¹¹.

W tym prostym przekazie obrazowania można odczytać refleksję nad nagim ciałem człowieka ukazanym najpierw w reprezentacji, następnie w ujęciu bocznym. Wtedy zamiast w naprężonej, wyprostowanej postawie, analogicznej z postawą Stwórcy, ukazani są w pochyleniu zgiętego kręgosłupa. Rodzice po grzechu pierwotnym skierowani są profilem zarówno do Boga, jak i do miejsca swojej pierwotnej egzystencji.

⁹ *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2003, s. 4-38. Kodeks powstał w syryjsko-antiocheńskim kręgu klasztorowym. Przypuszcza się, że Biblia wykonana została dla dworu cesarskiego ze względu na wyrafinowaną formę dekoracji oraz pisma, jak również na zastosowaną purpurę oraz inne cenne barwniki zarezerwowane dla bizantyńskiego dworu cesarskiego w Konstantynopolu. Od roku 1664 jest w ona posiadaniu Österreichischen Nationalbibliothek w Wiedniu. Wcześniejsze badania por.: K. C l a u s b e r g, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt am Main: Verlag GmbH 1984, s. 83.

¹⁰ J. D e l u m e a u, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa: PIW 1992, rozdz. 1-II, s. 38.

¹¹ O liściach figowych jako ubiorze Adama i Ewy zob.: ks. J. N a u m o w i c z, *Szaty ze skór*, „Vox Patrum” 30(2010), t. 55: *Antyk Chrześcijański. Księga Jubileuszowa Księdza Profesora Edwarda Stańka*, s. 463-475.

Przyroda w swoim bogactwie gatunków roślin tutaj ukazanych pozostaje dla każdego epizodu niezmienna, odmienieni są rodzice w swoim odwzorowaniu ciała. Frontalne ujęcie w reprezentacji to obraz pewnego *constans*, które zastąpione zostaje w dalszych epizodach ukierunkowaniem ku *actio*. Antyczna konwencja stylu kontynuacyjnego, którą postrzegali pierwsi badacze miniatur tej Biblii, doskonale oddaje sens człowieka będącego w jednościi: w *Bogu* lub z *Bogiem* w raju. Po grzechu pierworodnym, nakierowani są *ku*, w relacji *od – do*, po grzechu pierworodnym. Ludzkie postaci oddają stan przed grzechem i po grzechu¹². Frontalnie ukazany raj, bez wyznaczonych, odseparowanych miejsc, jest adekwatny do frontalnej prezentacji ludzkich postaci zjednoczonych z przyrodą. Separację miejsca insynuują zatem postaci pierwszych rodziców a nie przyroda. Być może w tym sposobie ukryta jest antyczna myśl wiecznej, niezmiennie powracającej siły natury¹³.

Artysta miniaturowych obrazów w *Wiener Genesis*, który zainicjował ten sposób ukazywania człowieka i przyrody, wywodził się z tradycji antycznej, która w takim sposobie komponowania związku człowieka z przyrodą odrodzi się dopiero w kompozycjach freskowych Italii w XIV wieku.

W Biblii Cottona z końca V wieku obrazy koncentrują uwagę na problematyce kosmologicznej oraz udziale istot anielskich, obecnych obok Stwórcy w czasie stworzenia świata. Liczba aniołów, od jednego do siedmiu w kolejnych dniach, wskazuje na inspiracje bogatej problematyki alegorycznej liczby, która rozwinięta została w niektórych komentarzach biblijnych, w środowiskach teologów aleksandryjskich. Średniowieczna fascynacja liczbą, która legła u podstaw świata, kosmosu, również rządziła ludzkim ciałem¹⁴.

Miniatorskie cykle zawarte w tejże Biblii ubogaciły obrazy, które nie wskazywały bezpośrednio na istotę obrazowania ciała, ale właśnie w tych rozwiniętych symbolach i metaforyce pojawiają się jednocześnie ikonograficzne szczegóły, które wzbogacają treści związane z ideą człowieka w momencie

¹² Wskazywano na związek z kompozycjami obrazów w antycznych zwojach oraz reliefach na kolumnach, np. Trajana i M. Aureliusza (F. W i c k h o f f, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895), co podtrzymali późniejsi badacze, zob.: O. W u l f f, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914-1918; K. W e i t z m a n n, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977.

¹³ F. P. H a g e r, *Natur*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. VI, hrsg. J. Ritter, K. Grunder, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, s. 422-442.

¹⁴ J. W i d o m s k i, *Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia z ontologii liczby w starożytności i średniowieczu*, Kraków 1996, s. 16-103.

stworzenia. Biblia była inspiracją, między innymi, mozaikowych kompozycji w kopule narteksu kościoła San Marco w Wenecji¹⁵.

Przełomową rolę w kształtowaniu obrazowych modeli człowieka w cyklach miniatorskich stworzyli iluminatorzy karolińskich Biblii, którzy byli jednocześnie uczonymi skrybami. Fakt ten wyklucza przypadkowość ikonografii oraz kompozycji¹⁶. W okresie tym kształtują się konkretne modele postaci Boga – Stwórczego Logosu, ukazywanego w określonej relacji do stwarzanej rzeczywistości, również do człowieka. Istotne dla naszej analizy jest wskazanie na usytuowanie Stwórcy względem człowieka i na sposób jego stwarzania¹⁷. Pomimo miniaturowego typu obrazu kształtuje się stopniowo również określony model cielesności figur Adama i Ewy, porównywany często z antycznymi wzorami. Pozwala rozpoznawać ich ciała w kategoriach nowych, adekwatnych do nowej interpretacji człowieka. W epizodach ilustrujących tekst Księgi Rodzaju w miniatorstwie karolińskim podejmuje się próby ukazania kondycji duchowej człowieka egzystującego w raju z Bogiem przed grzechem pierworodnym. Wskazuje się na zmysłowość ciała, a zarazem na ideał kształtu, następnie zmianę jego formy w czasie pracy i życia na ziemi.

Można podjąć próby typologicznego ujęcia stworzenia Adama i Ewy.

– Adam leży na ziemi pozbawionej roślin, Stwórca pochyla się nisko nad człowiekiem.

– Adam w pozycji siedzącej, usytuowany na zboczu wzgórza, tym samym pochylenie Stwórcy jest znacznie złagodzone.

– Adam stoi wyprostowany przed Stwórcą, z wyprężonym kręgosłupem, patrzy prosto w twarz Boga.

– Adam i stworzenie usytuowane są w znacznym oddaleniu. Odrębne miejsce ma Stwórca na kręgu kosmicznym i człowiek na płaszczyźnie gruntu.

Usytuowania Adama w relacji do Stwórcy były rezultatem określonych koncepcji artystycznych, u podstaw których legły komentarze kolejnych eta-

¹⁵ U. M a z u r c z a k, *Aniołowie w obrazie pierwszego dnia stworzenia świata w „Biblii Czerwińskiej”*. Z kręgu ikonografii „Genesis” w sztuce średniowiecznej, [w:] *Acta Mediaevalia*, t. XIII, Lublin: Redakcja Wydawnictw 2000, s. 53-74; t a ż, *Patrystyczna geneza treści mozaik „Genesis” w narteksie kościoła San Marco w Wenecji*, [w:] *Fructus Spiritus est Caritas. Księga Jubileuszowa ofiarowana Księdzu Franciszkowi Drączkowskiemu*, Lublin 2011, s. 275-288.

¹⁶ P. S k u b i s z e w s k i, *Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Auriga 1973, passim.

¹⁷ Problem ten jest istotny w analizach J. Zahltena w kontekście Stwórcy (dz. cyt., passim).

pów stworzenia. Postać Stwórcy zdecydowała o sposobach ukazywania ciała Adama i Ewy.

Uderzający jest bogaty repertuar gestów dłoni Boga stwarzającego ciało Adama i Ewy. Miniatury w Biblii Moutier-Grandval (Londyn, British Museum, Add. Ms. 10546), pochodzącej ze skryptorium Karola Łysego w Tours z roku 834, ukazują Stwórcę, który pochyla się nisko nad śpiącym Adamem¹⁸. Bóg przedstawiony został jako młodzieniec o wyrazistych ciemnych rysach twarzy, szeroko zarysowanych czarnych brwiach stanowiących oprawę oczu. Ciemne, długie włosy opadają na ramiona, a niskie pochylenie nad Adamem sprawia, że odsłonięte zostały łydki i dłonie Boga dotykającego głowę i ucho człowieka. Ubrany jest w białą tunikę mieniącą się zielonym odcieniem i obficie udrapowany, purpurowy płaszcz. W pierwszym epizodzie ukazującym stworzenie Adama Bóg usytuowany jest za Adamem. W ten sposób twarze człowieka i Boga są lustrzanym odbiciem – identyczne w formie głowy i w szczegółach twarzy. Bóg przegląda się w twarzy Adama widząc w niej swoje oblicze odbite jak w lustrze wody.

Ciało Adama jest nagie, nieruchome, oczy wydają się zamknięte. Bóg dużymi wydatnymi dłońmi dotyka jego czoła i ucha, a tak niskie pochylenie nad twarzą zdaje się przekazywać tchnienie życia. Tuż za Bogiem jest jedno drzewo, drugie, odmiennego gatunku, obok Adama¹⁹. Spoza niebieskiej strefy wynurza się półpostać anioła z diademem na głowie. Obok zdarzenia stworzenia Adama jest moment stworzenia Ewy. Bóg delikatnym gestem wyjmuje żebro z ciała śpiącego Adama, który leży na ziemi, i jednocześnie dotyka oka. Owo wskazanie na oko jest istotnym gestem obrazującym interpretację widzenia w sensie zdolności poznawczych danych człowiekowi.

W kolejnym pasie Bóg-Stwórca postawił Ewę obok Adama i błogosławił rodzicom, których ciała, niewykształcone pod względem płci, mają podobne twarze i włosy. Ukształtowany został spójny obraz twarzy człowieka z twarzą Boga. Nie chodziło tutaj zatem o zindywidualizowanie ciała męskiego i ko-

¹⁸ J. B e c k w i t h, *Early medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London: Praeger 1964, s. 52, 230; P. S k u b i s z e w s k i, *Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa: WAI F 1973, s. 48; B. D ą b - K a l i n o w s k a, *Ziemia Piekła Raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 14-15.

¹⁹ W tekście biblijnym jest mowa o „wszelkich drzewach”, o „drzewie życia” w środku ogrodu „drzewo poznania dobra i zła” (Rdz 2, 8-10). O. M a z a l, *Der Baum. Symbol des Lebens in der Buchmalerei*, Graz 1988, s. 9-12. Autor wymienia gatunki drzewa życia, które ukazywano w malarstwie: palma, drzewo oliwne, figa, jabłoń, winna latorośli. *De facto* liczba drzew oraz ich usytuowanie są różne. W późniejszym malarstwie są one liczne, sugerujące sad z pomarańczowymi owocami kaki, czasem także park lub wręcz las.

biecego, lecz o podkreślenie aktu stworzenia człowieka dłońmi Boga na obraz i podobieństwo Stwórcy, co skondensowało ich oblicza.

W scenie egzystencji w raju Bóg gestem wysuniętej dłoni zabrania spożywania owocu, który w kolejnej sekwencji zrywa Ewa. Ukazana jest ona sama bez Adama, jedynie z wężem oplatającym pień drzewa. W następnym obrazie rodzice są ukazani ponownie razem, gdy spożywają owoc, popełniając grzech. W kolejnej scenie pojawia się Bóg o groźnym obliczu, zaś Adam i Ewa przesłaniają swoje nagie ciała. Ubrani w krótkie tuniki wychodzą z raju odwracając głowy, aby spojrzeć na anioła trzymającego krzyż na długim drzewcu. Ostatnia scena karty przedstawia pracę Adama na roli oraz Ewę karmiącą dziecko. Jej obnażone do pasa ciało ma cechy dojrzałej, wręcz zdeformowanej cielesnie kobiety.

W dziewięciu epizodach Biblii z Tours, ilustrujących stworzenie człowieka przez Boga, nie ma jednoznacznego dążenia artysty iluminatora i zarazem skryby, aby w sposób szczególny zaprezentować ciała ludzkie mężczyzny i kobiety. W obrębie tej malowanej historii uwidocznione zostały teologiczne interpretacje związku człowieka z Bogiem. Położony został akcent na podobieństwo twarzy, ponadto wypracowane zostały dłonie Boga stwarzające Adama. Ciała Adama i Ewy posiadają pewne delikatnie zaznaczone cechy anatomiczne. Narysowane zostały żebra, łuk klatki piersiowej, brzuch. Styl tej cielesności jest odległym echem wzorców, jakich dostarczać mogły reliefy rzymskie. Zminiaturyzowane obrazy tego cyklu *Genesis* nie podejmowały jednak pełnego odwzorowania ciała według modeli antycznych²⁰.

W omawianych scenach ukazane zostały postaci aniołów, których ubiory wskazują na liturgiczny sens wpisany do sceny stworzenia. W tej konwencji jest także zachowany ubiór Stwórcy-Chrystusa. W kategoriach metafory ubioru rozpatrywano nawet nagość pierwszych rodziców, których przed grzechem pierworodnym odziewała łaska Boga, określana jako *doxa*. 'Odzienie łaski' chroniło przed poczuciem wstydu przed Bogiem i wzajemnie wobec siebie. Według Filona z Aleksandrii szaty pierwszych rodziców odnoszą się do

²⁰ Dyskusje dotyczące związków miniatur tej Biblii z wzorami antycznymi toczyły się pomiędzy dwoma wybitnymi badaczami i pozostają nadal nierozstrzygnięte. W. Koehler (*Die karolingischen Miniaturen. I Die Schule von Tours*, Berlin 1930-1933) wskazywał na związki z Południem, czemu przeciwstawił się E. B. Garrison (*Studies in the History of Medieval Italian Painting*, vol. IV, Rome 1960-1961, s. 196 nn.). Obszerne studium porównawcze tradycji Italii w VII/VIII wiekach również w miniaturstwie karolińskim por.: H. B e l t i n g, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, [w:] *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, t. I, hrsg. K. Hauck, Berlin 1967, s. 144-185.

rzeczywistej skóry, czyli ciała jako takiego. W procesie stwórczym, w trzech kolejnych fazach człowiek otrzymał: rozum, zmysły i cielesność. Na początku Bóg stworzył intelekt i nazwał go Adamem, następnie ukształtowane były zmysły, które otrzymały nazwę Życie, na końcu stworzone zostało ciało symbolicznie nazwane szatą ze skóry. Skórzane szaty według tego myśliciela są okryciem dla umysłu i zmysłów²¹.

Znamienne jest wypracowanie związku postaci rodziców z rajem, a następnie dramat jego opuszczenia. Adam i Ewa podczas tego wydarzenia idą w kierunku bramy, o czym świadczy ustawienie stóp, jednocześnie ich głowy odwrócone są w stronę przeciwną do kierunku ruchu. Odwrócenie postaci, spowodowane ostatnim spojrzeniem na Stwórcę, ma swoje ikoniczne znaczenie i było ważniejsze, aniżeli logiczny ruch ciała adekwatny do zdarzenia²². Jednocześnie poprzez odwrócenie w kierunku Boga głów rodziców wychodzących z raję eksponowany jest zmysł wzroku widzącego Stwórcę twarzą w twarz.

W Biblii zwanej Biblią Alkuina, uznawanej jako najstarsza spośród kodeksów powstałych w środowisku w Tours, przechowywanej w Bambergu (Staatsbibliothek, cod. Bibl. 1), Adam siedzi na wzgórzu i patrzy na swojego Stwórcę²³. Bóg gestem wysuniętej ręki stwarza i zarazem błogosławi człowieka. W następnej sekwencji Adam postawiony został przed zwierzętami, nadając im imiona. Podczas stwarzania Ewy Adam leży na ziemi, wtedy też Bóg wyjmując delikatnie żebro z jego boku, nie raniąc ciała. Pochylenie Stwórcy nad człowiekiem podkreśla precyzyjnie czynność otwarcia, ale nie poranienia ciała, bowiem nie ma tutaj żadnej kropli krwi. Czynność ta nie miała żadnych wzorów antycznych, bowiem tam otwarcie powłoki skóry było raną ciała. Ostateczna prezentacja ciała mężczyzny i kobiety następuje w momencie doprowadzenia Ewy do Adama. Zaakcentowane zostało miejsce usytuowania raję na górze, którą rozwiną mistrzowie późniejszego malarstwa monumentalnego Italii.

W zupełnie niezwykły sposób ukazane zostało stworzenie człowieka w Biblii powstałej dla Karola Łysego około roku 870, przechowywanej

²¹ N a u m o w i c z, dz. cyt., passim.

²² H. S c h a d e, *Paradies und Imago Dei*, [w:] *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. II, Berlin 1966, s. 164-165. Autor zwraca uwagę na ukazanie innych postaci w miniaturstwie omawianego okresu jako na styl dyskursu wewnętrznego tychże postaci.

²³ J. P o r c h e r, *Die Bilderhandschriften*, [w:] J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, *Die Kunst der Karolinger von Karl dem Grossen bis zum Ausgang des 9 Jahrhunderts*, München 1969, s. 136-137.

w bibliotece San Paolo fuori le Mura w Rzymie²⁴. Postaci ludzkie Adama i Ewy uderzają nadmierną wielkością, wypracowaną muskulaturą, siłą ramion i nóg, jakby unaoczniły pierwotnych gigantów. Stworzenie rozpoczyna się od dotyku przez Boga ramienia Adama, odpoczywającego w wygodnej pozycji, opartego o łagodne zbocze wzgórza. Oczy Adama są otwarte i patrzą wprost na Stwórcę. Jest to moment sugerujący przekazanie tchnienia. W następnej sekwencji Adam stoi przed Bogiem patrząc w twarz swojego Stwórcy. Jego naprężona, wyprostowana postawa jest identyczna z postawą Boga. Budowa fizyczna Adama jest niewątpliwym nawiązaniem do reliefów rzymskich, na co wskazują badacze tej Biblii²⁵. E. Panofsky badając renesans karoliński uzasadnił jego istnienie w plastycznych odwzorowaniach ludzkiego ciała, przedstawianego jako jednolity organizm określony cechami anatomii i fizjonomii²⁶. Odwzorowanie wydatnej muskulatury ciała zarówno Adama, jak i Ewy, oprócz faktu artystycznego, ma swoje racje treściowe. Ciało stworzone 'odziane' powłoką skóry, posiadało żywotne organy wewnętrzne, w których koncentrowało się życie zmysłowe człowieka. Teologowie toczyli dysputy o miejsce ducha, podkreślając, że tchnienie Boga obejmuje całe ciało, a nie tylko konkretny organ.

W tej misternej kompozycji ciała Adama dostrzega się nieprzypadkowy modelunek nóg, zwłaszcza stóp, jako realnej części ciała i jako symbolu²⁷. Stopy w naszej kompozycji związane zostały z drzewem. Adam stojąc, przed Bogiem opiera stopę na korzeniu drzewa. Ten związek ciała Adama z drzewem nie jest przypadkowy. Wskazuje na świadomy zamysł określenia Adama w kategoriach początku generacji ludzkiej, który podjęty zostanie również w późniejszych przykładach malarskich.

²⁴ Biblia powstała przed koronacją cesarza, czyli przed 875 r. P. Skubiszewski (dz. cyt., s. 54) i J. Beckwith (dz. cyt., s. 52) wskazują, że Biblia została ofiarowana przez Karola Łysego papieżowi Janowi VIII na Boże Narodzenie w roku 875. Pierwotnie przechowywana była w bibliotece klasztoru San Calisto w Rzymie, obecnie w klasztorze św. Pawła za murami w Rzymie.

²⁵ Otwarte oczy Adama w tej scenie porównuje Herbert Schade do odśloniętego oblicza Mojżesza i oczu Chrystusa Pantokratora w tej oraz innych bibliach karolińskich. Por. H. S c h a d e, *Hinweise zur frühmittelalterliche Ikonographie. Adams grosses Gesicht. Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 11/12(1958), s. 375-392.

²⁶ E. P a n o f s k y, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1979, s. 57-63.

²⁷ Znaczenie stóp omawiane będzie w dalszej części pracy, tutaj możemy jedynie podkreślić sens przedstawienia stóp Adama, które łączą się ze stopami Stwórcy lub oparte są na korzeniach drzewa. O symbolicznym znaczeniu stóp w scenie obmycia ich apostołom zob.: K o b i e l u s, dz. cyt., s. 69.

W trzecim zdarzeniu Adam usytuowany jest w pozycji odpoczynku, znanej z przedstawień odpoczywającego Jonasza. Prawa ręka zgięta w łokciu pozwala podeprzeć dłonią twarz, lewa zaś delikatnie dotyka łokcia. Adam nie śpi, lecz czuwa, jego oczy są otwarte, gdy Bóg wyjmuje żebro z jego boku²⁸.

Doskonałym konturem wyrysowana postać Adama oddaje piękny, proporcjonalny kształt młodzieńczego ciała. Jasna karnacja skóry, delikatny światłocien, wydobywają wewnętrzną tkankę mięśni, kości, ścięgien, np. stóp, określając w ten sposób żywe, pulsujące ciało. Ewa ukazana jest podobnie, w pozycji półleżącej, oparta o zbocze wzgórza. Jej ciało oddaje dojrzałe ukształtowaną kobietę. W następnej sekwencji Bóg przedstawia Ewę Adamowi, który wyciągniętymi ku niej rękami zdaje się przyjmować kobietę na wzór starotestamentowych odwiedzin. Taka postawa ciała i gesty rąk, cechowały przedstawienia gospodarzy witających gości na progu domu, rozpowszechnione w scenach np. Gościnności Abrahama.

Miejsce spotkania Adama z Ewą, podobnie jak w poprzednich sekwencjach, określa drzewo. Każde z przedstawionych tutaj drzew zróżnicowane zostało dla poszczególnych zdarzeń pod względem gatunku²⁹. Są drzewa kwitnące, owocowe oraz zielone pinie. Pod drzewem poznania dobra i zła po stronie Ewy pojawia się Bóg. Uniesiona dłoń ponad jej głowę sugeruje wypowiedziane słowa zakazu, podczas gdy grzech już się dokonał. Wąż oplótł pień drzewa, a rodzice przesłaniają liśćmi swoje ciała.

Proporcja tych ogromnych silnych figur pierwszych rodziców w tym właśnie zdarzeniu została ujednolicona pod względem ich wysokości oraz muskulatury. Grzech pozbawił ich pierwotnej subtelności, zwłaszcza postać Ewy. W tym właśnie kodeksie obserwuje się nadzwyczajne zainteresowanie ciałem ludzkim w jego zmysłowych walorach malarskich. Nawet postać Boga nie jest tylko figurą o ludzkich kształtach, ubraną w bogaty ubiór. Spod delikatnej materii tuniki prześwitują silne męskie, rzeźbiarsko wypracowane nogi odsłonięte do połowy łydki. Pierwowzór antycznych wzorców figur jest tutaj niewątpliwy³⁰.

²⁸ S c h a d e, *Hinweise zur...*, s. 115.

²⁹ P. C u l t r e r a, *Erbario Biblico*, a cura di C. Valenziano, Citta del Vaticano 2000, passim; M a z a l, dz. cyt., s. 9 nn.

³⁰ Inspiracja malarstwa monumentalnego i miniaturstwa w czasach renesansu karolińskiego jest przedmiotem badań E. Panofsky'ego. Autor wskazuje na widoczne pod szatami kontury ciała, np. nóg, łydek, co świadczy o malowaniu najpierw ciała, *de facto* odmalowane wzory reliefów rzymskich, a potem szat (P a n o f s k y, dz. cyt., s. 71).

Deformacja ciała rodziców, zwiotczenie, nawet starczość, widoczne są w scenie wypędzenia z raju. Odwzorowanie starych postaci ludzkich w antyku wносиło znaczenie pozytywne, tutaj mają znaczenie pejoratywne.

Już we wczesnych komentarzach pisanych do pierwszych wersetów Księgi Rodzaju, właśnie nagość ciała Adama i Ewy stanowiła ważny element interpretacji stworzenia i egzystencji w raju. Jan Chryzostom wyjaśnił „Tak więc powiedział Mojżesz, że byli nadzy i nie rozumieli tego, że są nadzy, ponieważ odziani byli glorią Boga i zdołała ona ich ciała bardziej, aniżeli jakikolwiek ubiór”³¹.

Artystyczne tendencje w ukazywaniu ciała w miniatorstwie karolińskim wskazują na różne podejście do odwzorowania ciała męskiego i kobiecego. Istnieją miniaturowe postaci pozbawione cech seksualnego odwzorowania jako dojrzałych ludzi: mężczyzny czy kobiety. Powyższy przykład z iluminacji Biblii z San Paolo eksponuje z kolei nadzwyczaj sugestywnie zmysłowe walory ciała. Ważny był niewątpliwie wzór, z którego miniaturzysta czerpał inspirację. Zminiaturyzowanie postaci, pomniejszenie ich proporcji względem pierwowzoru, było oczywiste w miniatorstwie IX-X wieku. Figurę Stwórcy, starano się ukazać w sposób szczególnie wypracowany w detalach: twarzy, dłoniach i stopach. Ubiór: tunika oraz obficie udrapowany płaszcz nie deformowały ciała, ale je podkreślały.

Zachowane są przykłady, które ukazują postaci Adama i Ewy świadomie pomniejszane jako drobne istoty, nawiązujące do postaci dziecięcych. Adam i Ewa jako dzieci mają podwójne konotacje. Albo jest to stylistyczny zabieg zatarcia i niedookreślenia cech nagich ciał dojrzałych ludzi, albo celowe eksponowanie ciał dzieci, które pojawiły się również w interpretacjach teologicznych. W egzegezie syryjskiej już od IV wieku zakorzeniła się koncepcja Adama i Ewy jako dzieci, które, nie znając swojego ciała, nie zaznały wstydu. Idea ta znana z tekstów Efrema, z jego hymnów o raju, powtórzona została i rozpowszechniona w anonimowym dziele *Liber Graduum*³². Brak wstydu pierwszych rodziców w raju oznaczał, że nosili oni szatę ‘chwały’ Boga oraz posiadali niewinną ufnosć, o której nauczał sam Chrystus „jeżeli nie staniecie się jak dzieci...” (Mt 18, 3). Koncepcja dzieci w osobach pierwszych rodziców uzasadniała ich nagość i pomniejszone proporcje. Oprócz kształtu dziecięcego ciała ukazywano często radość nawiązującą do płaszą-

³¹ S c h a d e, *Paradies und Imago*, s. 115-116.

³² A. K o w a l s k i, *Adam i Ewa jako dzieci w egzegezie syryjskiej*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 30(1983), z. 1, s. 117-120.

cych, antycznych putt. Ich prawdziwie dziecięcy sposób bycia podkreśla trzymanie się za ręce i nieporadne ruchy. Poglądy o Adamie i Ewie w raju jako dzieciach znane były również w środowiskach autorów przednicejskich, piszących w języku greckim, spośród których szczególnie rozpowszechniane były teksty Klemensa Aleksandryjskiego³³.

Już we wczesnych przykładach malarstwa podkreślana była rola przyrody, która wspiera również zmysłowe walory ciała człowieka. Dzięki przyrodzie człowiek mógł doznawać bogactwa swoich zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku, węchu, także i mowy. Rozpoznał ją w sobie Adam, gdy po raz pierwszy nadawał imiona zwierzętom. W komentarzu Tertuliana miejsce raju, w którym Bóg umieścił człowieka, było szczególnie ważne, bowiem tutaj tchnął Stwórca w niego swojego ducha, przekazując życie wegetatywne i duchowe³⁴. Jan Szkot Eriugena (801-877) znając teksty patrystyczne interpretował naturę ludzką bytującą w jej stanie idealnej niewinności. Była ona pozbawiona wstydu ciała, który nastąpił po grzechu pierworodnym. W tym dualistycznym systemie opisu natury człowieka, według Eriugeny, kluczową rolę odgrywa raj, szczególnie jego granice. Przekroczenie granic raju, to przekroczenie granic natury w stanie łaski. Koncepcję raju wyjaśnił Eriugena w czwartej księdze *De divisione naturae*, w której potwierdził znaczenie raju według tradycji Grzegorza z Nyssy³⁵.

W średniowiecznych cyklach miniatorskich powstały również i takie obrazy, które ukazują miejsce Stwórcy-Logosu oddalone od Adama, można posłużyć się określeniem 'transcendentne' w stosunku do miejsca człowieka. Stwórca siedzi na kuli wypełnionej różnobarwnymi kręgami: najczęściej; zielonym, błękitnym, białym, Adam natomiast spoczywa na zboczu zielonego pagórka, z którego spływają wody czterech rzek rajskich. Nieodzownym elementem są drzewa, krzewy, rośliny. Fakt oddzielnych miejsc Stwórcy i człowieka nie jest przyczyną zmiany cielesności Adama, lecz odnosi się do interpretacji Stwórcy. Bóg nie lepi własnymi rękoma człowieka z gliny, nawet nie dotyka jego ciała, ale stwarza go gestem prawicy, mocą Słowa, adekwatnie do istoty własnej Logosu³⁶.

³³ Tamże, s. 120.

³⁴ S z r a m, dz. cyt., s. 236-250.

³⁵ A. K i j e w s k a, *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny. Podmiotowe warunki doświadczenia mistycznego w tradycji neoplatonickiej*, Lublin: RW KUL 1994, s. 138-139.

³⁶ Podkreślają to św. Ambroży (*Hexaemeron. Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. IV, tłum. O. W. Szoldrski, Warszawa: ATK 1969, passim) w swoim komentarzu do księgi Rodzaju. Jest to znacznie wcześniejsza idea patrystyczna, którą omawia ks. M. Szram (dz. cyt., passim).

Wypracowano nowy sposób łączenia osoby Stwórcy z Adamem za pomocą linii wychodzącej z ust lub ucha Boga, która dochodzi do ust lub ucha Adama. W ten sposób akcentowano nową jakość związku Stwórcy ze stworzeniem, z ciałem stworzonego człowieka. Kompozycje tego typu powstały w obrazach miniaturowych Biblii z XII wieku w Italii, Hiszpanii oraz Francji, czego przykładami są (wymieńmy najważniejsze) iluminacje: Biblii z Panteonu z 2. poł. XII wieku, Biblii z Perugii (Perugia, Bibl. Augusta MS.L. 59, 1-2v) z poł. XII wieku oraz luksusowej Biblii z Biblioteki Arsenалу w Paryżu z XII wieku (Bibl. De l Arsenal Cod. 5211, fol. 3v)³⁷.

Szczególnie interesujące pod względem bogatej treści są miniatury w Biblii z Panteonu, powstałej w Rzymie w połowie XII wieku (Watykan, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 12958)³⁸. Ten styl kompozycji rozwinięty został również w monumentalnym malarstwie Italii XII wieku. Drzewo oddziela siedzącego na kuli Boga od Adama. Na jego korzeniach opiera swoje stopy Adam. Jego postawa jest niezwykle interesująca, wskazuje na inspiracje różnych pierwowzorów. Tułów Adama sugeruje pozycję siedzącą, ale głowa odchylona do tyłu pozwala upatrywać inspiracje z modeli pólleżących, opartych na gruncie ziemi. Jednocześnie linia falistego gruntu skalnej płaszczyzny zaznaczona jest do linii bioder. Mamy zatem już w samej pozycji Adama łączenie momentu siedzenia z pólleżącym stanem odpoczynku. Tęm dla dolnej części ciała jest ziemia, zaś dla górnej błękit. W tym obrazowym podziale ciała Adama na części: głowy i tułowia oraz bioder i stóp, przywołane są teksty komentarzy patrystycznych o części górnej jako części ducha oraz części dolnej ciała jako części wegetatywnej³⁹. Potwierdzeniem tej hipotezy

³⁷ Z a h l t e r, dz. cyt., passim.

³⁸ C. B e r t e l l i, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, [w:] *Storia dell arte italiana parte seconda Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, Torino: Giulio Einaudi ed. 1983, s. 154.

³⁹ Nowy sposób ułożenia Adama i optycznego podziału na dwie części tułowia i bioder jest rezultatem redukcjonizmu krajobrazu jako zabiegu stylistycznego, który obserwujemy w procesie niwelowania krajobrazu rzymskiego już od V wieku. Rezygnacja z krajobrazów według modeli antycznych, na rzecz warstwowego pasowego układu z podłożem gruntowym w dolnej części, a pasem złotego lub gładkiego tła w części górnej, jest cechą malarstwa romańskiego, zarówno miniatorstwa, jak i malarstwa monumentalnego. Zob. M. B u n i m, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940, rozdz. II. Pozbawienie oparcia dla pleców Adama – jakim było wzgórze – będące wynikiem redukcji form pejzażowych, dało nowe jakości wizualizacji ciała ‘uwolnionego od ziemi w partii tułowia i klatki piersiowej, a związanego w części bioder i nóg z gruntem. Nowy jest typ ukształtowania głowy i twarzy okolonej krótkimi włosami w przeciwieństwie do dłuższych włosów Stwórcy. Twarz Adama i twarz Stwórcy nie są do siebie upodobnione.

jest promień, który wychodzi z ust Stwórcy i dotyka ust Adama jako unaocznienie przekazywanego tchnienia. Gołębica umieszczona na promieniu dotyka warg Adama.

Następne sekwencje ukazują: stworzenie Ewy wychodzącej z boku Adama oraz grzech pierworodny. Tutaj również podkreślone zostały usta. Paszcza węża oplatającego pień drzewa dotyka ust Ewy. W scenie rozmowy Boga z rodzicami po grzechu część ciała od bioder zostaje zakryta falistym gruntem ziemi, w głębi której znalazł się wąż. Przekaz o funkcji ciała, jego duchowym i wegetatywnym znaczeniu, jest w miniaturach tej Biblii jednoznaczny.

W obrębie cyklicznych przedstawień, ilustrujących stworzenie człowieka jako jedność tekstu i obrazu, przekazywano bogate treści teologiczne, wprowadzające szerszy kontekst dotyczący dogmatu o Logosie i obrazie Boga w człowieku⁴⁰. Treściowo ubogacone obrazy podkreślały także konsekwencje grzechu w historii dziejów i to nie tylko w zmysłowych cechach ciała męskiego czy kobiecego. Unaoczniony został również dotyk ciała własnego. Chodziło bowiem o wskazanie na rolę zmysłów – wzroku, dotyku człowieka, jako jednych z najważniejszych zmysłów poznawania realnej rzeczywistości. Nawet jeżeli ciało sprowadzane było do umownego rysunku, to wypracowane zostały, prawie we wszystkich scenach *Genesis*, szczegóły: twarze, dłonie, które pozwalają uchwycić w obrazach świadomie wypracowaną refleksję o istocie natury cielesnej, zmysłowej człowieka.

Obrazy upowszechniały dydaktykę o stworzeniu człowieka w jego ciele. Szczególną w tym względzie rolę przejmowały wyobrażenia na reliefach drzwi wprowadzających do kościoła. Nieprzypadkowo kompozycje te nawiązują do znanych miniatur karolińskich. Jednym z najwcześniejszych przykładów są drzwi z brązu, fundowane przez arcybiskupa Bernwarda z Hildesheim (993-1022) dla kościoła św. Michała w Hildesheim w 1015 roku⁴¹. Wyeksponowany został moment dotyku przez Boga ramienia i ręki Adama leżącego

⁴⁰ Na podstawie kompozycji stworzenia Ewy powstawały np. alegoryczne obrazy stworzenia Kościoła z boku Chrystusa ukrzyżowanego, które omawia H. Schade, porównując obrazy w *Bible moralisee* z XIII wieku z Wiednia (Nationalbibliothek cod. 2554, fol. 1); H. S c h a d e, *Hinweise...*, s. 383, il 9.

⁴¹ U. G ö t z, *Die Bildprogramme der Kirchenturen des 11. und 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1971. Symboliczne znaczenie drzwi omawia autorka s. 9-30. Por. również U. M e n d e, *Die Bronzeturen des Mittelalters 800-1200*, München 1983, s. 134-145. W cyklu stworzenia na drzwiach w Hildesheim wskazuje się na figurę anioła stojącego obok Boga; zob.: R. W e s e n b e r g, *Bernwardine Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, Berlin 1955, s. 70 nn.

na ziemi. Bóg stwarzający własnymi rękami, głęboko pochyla się nad człowiekiem. Układ twarzy oraz ust tych dwu postaci suponuje przekazanie technienia. W postaci Adama z otwartymi dłońmi zaznaczone zostały stopy położone na stopach Stwórcy. Mistrz doskonale wypracował rysy twarzy, sklepienie czoła, które nie są kopią antycznych rzeźb, pomimo częstych pobytów biskupa w Rzymie⁴². Inspiracje poddane zostały nowej, artystycznej interpretacji, aby wskazać na ważne przesłanie treściowe o stwarzanym człowieku.

Po roku 1000 rozpowszechniony został w obrębie sztuki niemieckiej nowy typ antropologii twarzy, które nie były twarzami 'rzymskimi' ale germańskimi. Sztuka podjęła rolę komunikatu dydaktycznego treści, ale wraz z nią przekazywany był model twarzy człowieka. Miała ona uwiarygodnić kontakt ukazanego zdarzenia z konkretnym odbiorcą. Wierny miał widzieć w sztuce swoją twarz, a nie twarz odwzorowaną z innej sztuki.

Sztuka była skierowana do nowego, konkretnego odbiorcy z określonymi cechami wyglądu, z określonymi nawykami zachowań i gestów. Wierny, patrząc na zdarzenia, widział w nich historię świętą i z tą historią utożsamiał się, a nie ze stylem sztuki. W drugim epizodzie ukazany jest moment doprowadzenia Ewy do Adama. Tutaj również wyeksponowany został delikatny dotyk przez Stwórcę pleców Ewy, która z kolei dotyka rąk Adama. Cieleśność pierwszych rodziców jest sumaryczna, oznaczona jedynie kształtem z wyeksponowanymi biodrami. Czytelne są natomiast owe gesty Boga i rodziców, przyciągające uwagę wiernych. Wskazuje się na związek z miniaturstwem karolińskim, zwłaszcza Biblią Karola Łysego, w której wypracowano repertuar cieleśny, zwłaszcza gestów⁴³.

Całkowicie odmienna jest kompozycja ciał po grzechu pierworodnym; zarówno Adam, jak i Ewa wstydliwie zakrywają swoją nagość jednocześnie energicznymi, nerwowymi ruchami dłoni wskazują winowajców. Ewa wskazuje na węża, Adam na Ewę. Jest to niemal dramaturgia gestów, a postawa rodziców, teraz mocno zgarbiona, staje się wręcz skulona. Nieprzypadkiem artysta ukazał zgięcie w kręgosłupie oraz ugięcie kolan pierwszych rodziców,

⁴² F. J. T s c h a n, *Saint Bernward of Hildesheim*, t. I-III, Indiana: Indiana University of Notre Dame 1951, t. I: *His Life and Times*. Autor omawia szczegółowo kolejne pobyty biskupa w Rzymie w czasie, gdy był kapelanem cesarzowej Teofano oraz później w służbie cesarza Ottona III (s. 134 nn.).

⁴³ Tamże, t. II: *His Work of Art*. Zebrane są tu liczne reprodukcje kodeksów karolińskich, które mogły być wzorem dla scen ukazanych na drzwiach, zwłaszcza w ilustracjach *Genesis*.

którzy zostają wypędzeni z raju. Został tutaj szczególnie wyraźnie wypracowany gest wstydu, którego doznaje Ewa⁴⁴.

Idealnym przykładem artystycznego kunsztu techniki odlewu w brązie są drzwi do katedry Santa Maria Nova w Monreale z 1186 roku⁴⁵. Mistrz, Toskańczyk, Bonano z Pizy, przemyślał tutaj sceny *Genesis* w nowy sposób, nie kopiując karolińskich modeli miniaturowych. Przede wszystkim podkreśla się doskonałość warsztatu, techniki odlewów i przygotowanych modeli kompozycyjnych, które długo inspirowały sztukę Italii, zarówno średniowieczną jak i renesansową⁴⁶. Misterny rysunek reliefu oddaje tym bardziej precyzyjnie relację Stwórcy z człowiekiem. Adam ukazany jest na zboczu niewielkiego wzgórza, którego linia wygięcia garbu odpowiada wklęsłości kręgosłupa, co też oddaje optyczną jedność człowieka z ziemią. Stwórca stwarzając Adama pochyla się nad leżącym na ziemi człowiekiem, dotykając jego prawej dłoni w nadgarstku, to sugestia badanego pulsu przekazanego życia? Nieprzypadkowe jest również misterne zbliżenie prawej stopy Boga, która dotyka prawej stopy Adama. Swoją lewą ręką sięga Adam prawego biodra. Ten wyeksponowany ruch nieruchomo leżącej postaci, wydaje się być pierwszym gestem życia, nawiązuje do biblijnego znaczenia lędźwi, które wielokrotnie objaśniane w Starym Testamencie określały ojcostwo i władzę nad potomstwem. Ewa sugestywnie do ruchu Adama, lewą dłonią dotyka swojego brzucha⁴⁷.

Mistrz Bonano, mimo ograniczenia, jakie daje relief w brązie, podkreślił szczególnie rolę raju, nawet jeśli jest to niewielkie wzgórze oraz drzewa, które w kolejnych zdarzeniach tworzą kulisy flankujące z dwu stron postaci

⁴⁴ Psychologia wstydu rodziców jest odrębnym zagadnieniem, które szerzej omawiam w książce *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. I, Lublin 2012, rozdz. Cykliczne wyobrażenia ciała według Księgi Rodzaju, s. 35-122.

⁴⁵ G. M a t t h i a e, *Le Porte bronzee bizantine in Italia*, Rome 1971. Autor omawia doskonałość warsztatu mistrza znającego tradycję bizantyńską. Analizę ikonograficzną podejmuje John White (*The Bronze Doors of Bonanus and the development of dramatic Narrative*, „Art. History” 1988, vol. 11, nr 2, s. 158-189).

⁴⁶ Mistrz ten został szczególnie doceniony przez Andrea Pisano, kiedy ten przygotowywał się do wykonania drzwi z brązu do bazyliki florenckiej w roku 1329, ceniony był przez Donatello a nawet Michała Anioła; zob. M a t t h i a e, dz. cyt., passim.

⁴⁷ Biodra, szczególnie eksponowane części ciała w sztuce romańskiej Europy i w rzeźbie francuskiej szerzej omawiam w: *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Humanistyczne”, Księga Pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego SDB 54-55(2006-2007), z. 3, s. 156-180.

ludzkie. Na szczycie wzgórza wyrasta palma, w pozostałych scenach gałęzie drzew złączone koronami zamykają jakby sklepienia⁴⁸.

W języku wypracowanych gestów dotyku Boga i rodziców ich własnego ciała, przekazana została tajemnica stworzenia człowieka. Ważne było również usytuowanie w raju. Pierwotnie miniaturowa, „opowieść” o stworzeniu świata i człowieka, skierowana najpierw do elitarnych odbiorców Biblii, rozpowszechniana następnie w odlewanych reliefach, wskazuje na upowszechnienie refleksji nad ciałem. Sceny sugerują wyzbycie się lęku przed ciałem, a zarazem są memento o grzechu. Takim dydaktycznym komunikatem są rozpowszechniane w sztuce średniowiecznej rzeźby w portalach katedr, np. francuskich, oraz reliefy na fasadach katedr włoskich, np. w Modenie z około roku 1100 i w Weronie w kościele San Zeno z lat 1135-1140, dzieło mistrza Mikołaja.

Na płytach marmurowych fasady katedry w Modenie, wykonanych przez mistrza Wiligema, Adam stoi przed Stwórcą z nimbem krzyżowym. Jest piękną postacią uformowaną z gliny rękami Boga⁴⁹. Następna sekwencja ukazuje śpiącego Adama leżącego na ziemi, w której wyryte są bruzdy czterech rzek rajskich: Gehon, Physon, Tygrys i Eufrat. Rdz 2, 11: „Z Edenu wypływała rzeka, aby nawadniać ogród, i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom, nazwa pierwszej Pizon; jest to ta, która okrąży cały kraj Chawila, gdzie się znajduje złoto. Nazwa drugiej rzeki – Gichon, okrąży ona cały kraj Kusz. Nazwa rzeki trzeciej – Chiddekel; płynie ona na wschód od Aszuru, czwarta rzeka to Perat”⁵⁰. W ikonografii wczesnochrześcijań-

⁴⁸ J. White porównuje sposób komponowania drzew w tym reliefie z budowlami centralnymi wspartymi na dwóch kolumnach. Pnie drzew i splecione w górze konary są analogią do kolumn wspierających zminiaturyzowane kopuły budowli nawiązujących do Grobu Chrystusa. Powtarzane są w scenach Starego i Nowego Testamentu. W scenach *Genesis* wyróżnia się palma na wzgórzu rajskim, która porównywana jest z palmami oddzielającymi postaci proroków. Inne gatunki drzew w cyklu *Genesis*, z rozbudowanymi koronami, porównywane są z budowlami kopułowymi, są to dla autora aktywne elementy kreujące narrację scen. Dla naszych rozważań są antycypacją związku raju–ogrodu z miastem – Niebiańską Jerozolimą. Ten problem pojawia się na freskach w Camposanto w Pizie. Zagadnienie to obszernie omawiam w książce *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*.

⁴⁹ Chiara Frugoni w monograficznym studium *Wiligemo Le scultore del Duomo di Modena* (ed. Franco Cosimo Panini Modena 1996) podejmuje pełną analizę historyczną i ikonograficzną. Pochodzenie mistrza Wiligema, jego związek z tradycją i stworzenie własnego warsztatu omawia C. Bertelli w: *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana* ([w:] *Storia dell'arte italiana...*, s. 155-160).

⁵⁰ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie Benedyktynów Tynieckich*, Warszawa 1971, s. 23.

skiej i romańskiej wyobrażenie rzek związane było z majestatem Chrystusa, Niebiańską Jerozolimą a nawet krzyżem, co pokazuje tablica marmurowa z kościoła św. Agnieszki w Rzymie z VI wieku. W ilustracjach *Genesis* rzeki pojawiają się w rozwiniętym kształcie od XI wieku⁵¹. Rzeki rajskie zjednoczone zostały z pojęciem ziemi jako miejscem stworzonego ciała ludzkiego. W interpretacjach Eriugeny, rozpowszechnionych w środowiskach szkolnych w X i XI wieku, ziemia jako suchy ład była obrazem ciała człowieka wolnego od przypadłości zmysłowych. Jednak to właśnie woda i wilgoć ziemi gwarantowały siłę życiową i siłę w rozumieniu *vis seminum*⁵². Potrzebę zjednoczenia ciała ludzkiego z naturą wody przybliżało w świadomości ówczesnego człowieka codzienne życie zależne od ziemi i od wody. Doświadczenie to nie wykluczało symbolicznego rozumienia rzek rajskich jako obrazu czterech cnót człowieka. Cztery rzeki rajskie określały granice raj, wyznaczały *imago mundi* określone w traktatach antycznych oraz chrześcijańskich interpretacjach, np. Augustyna lub Izydora z Sevilii⁵³.

Ciało Ewy ukazane na reliefie z Modeny podkreśla jej dziewczęcość poprzez niższy wzrost, drobną budowę, twarz o delikatnych rysach otoczoną długimi włosami. W cyklu tym ukazana została rozmowa Boga z rodzicami po grzechu. Scenę tę uznaje się jako wzorcową dla epizodów dialogu Stwórcy przed wyjściem z raj. Inspiracją, jak się wskazuje, mógł być tekst żydowskiego apokryfu przetłumaczonego przez anonimowego autora, prawdopodobnie mnicha benedyktyńskiego, na język łaciński. Na podstawie tego tekstu stworzony został liturgiczny dramat *Jeu d Adam*. Jego liczne kompilacje łacińskie, powstałe w kręgach Italii w latach 1125-1175, rozwinęły treść o Bogu miłosiernym, okazującym łaskę przebaczenia. W późnym średniowieczu do tego dialogu przypisano scenę rozmowy rodziców w raj z Bogiem. Upatrywano także ideę chrztu świętego i Eucharystię, jednocząc Stary Testament z Nowym⁵⁴. Dramat ten rozgrywano w kościołach jako wydarzenie paraliturgiczne, w kolejnych częściach ukazywano historię Adama i Ewy, historię Kaina i Abla oraz procesję proroków zapowiadających nadejście

⁵¹ K o b i e l u s, dz. cyt., s. 131.

⁵² A. K i j e w s k a, *Księga Pisma i Księga Natury. Heksaameron Eriugeny i Teodoryka z Chartres*, Lublin: RW KUL 1999, s. 121.

⁵³ J. S t r z e l c z y k, *Gerwazy z Tilbury. Studium z dziejów uczoneści geograficznej w średniowieczu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, w części recepcja De Imagine Mundi w średniowieczu, s. 93 nn.

⁵⁴ F r u g o n i, dz. cyt., s. 34. Na tej kanwie apokryfów żydowskich powstawały liczne teksty w nowożytności, o których pisze J. Delumeau (dz. cyt., rozdz. VII).

Chrystusa. W dialogu Boga z rodzicami przed ich wyjściem z raju wyeksponowane zostało po raz pierwszy wyznanie grzechu, którego się oni dopuścili. Bóg w tym zdarzeniu jest określony jako *Salwator*. Wyjawiona została także przepowiednia Boga o życiu na ziemi, gdy dopuszczą się grzechu poznania owocu z drzewa zakazanego „Żadnego dnia tygodnia, który nadejdzie, nie będzie takiego czasu, abyście nie odczuwali głodu i zmęczenia, nie będzie dnia, abyście nie odczuwali cierpienia”⁵⁵.

Prezentację wybranych scen z miniatorstwa i reliefów chcemy zakończyć zupełnie niezwykłymi miniaturami powstałymi w XIII wieku, czyli w tym okresie, kiedy interesowano się naturą ciała ludzkiego i przyrody w kręgach teologii oraz filozofii przyrody. W scenie stworzenia, ukazanej w *Psałterzu* przechowywanym w Grazu (Graz, Universitätsbibliothek Cod, 287, fol. 9), datowanym na 1. ćwierć XIII wieku, Stwórca z nimbem krzyżowym wskazując na owoc zakazany z drzewa poznania, dotyka go palcem⁵⁶. Obok ukazani są Adam i Ewa na tle odrębnych drzew, jednak sposób zaprezentowania ich ciała wskazuje na świadome ukształtowanie wewnętrznej anatomii. Nie jest ono tylko w zewnętrznym wyglądzie kobiety i mężczyzny. Na ciele w części torsu i brzucha Adama zaznaczone są organy wewnętrzne, które mogły być przerysowane z kart medycznych⁵⁷. Ten zakres problematyki dotyczącej ukazywania na ciele ludzkim wewnętrznej anatomii, pozostawiamy w tym miejscu jako istotnie ważny do szerszego badania. Podkreślić należy fakt, że miniatura pochodzi z Psałterza, a nie z Biblii, stąd można dostrzec innowacje w ukazywaniu ciała nie tylko jako zewnętrznego kształtu–powłoki, bowiem w jego obrębie zaznaczone są organy wewnętrzne. Twarze Stwórcy i Adama są niemal identyczne a prawa dłoń Adama dotyka lewej dłoni Stwórcy.

Związek Adama z ziemią został w różny sposób eksponowany. Potwierdza to jego imię Adam jako „być czerwonym”, „czerwienić się”, znaczy także proch ziemi. Adam oznacza przede wszystkim człowieka, mężczyznę również w znaczeniu wspólnym ludzi⁵⁸. Cztery litery składające się na imię Adam tworzą również skrót czterech stron świata, jak objaśnił św. Augustyn.

⁵⁵ F r u g o n i, dz. cyt., s. 36.

⁵⁶ Datowanie *Psałterza* za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Ostereich Gotik*, hrsg. G. Brucher, München–London–Wien 2000, s. 17, il 5.

⁵⁷ P. M u r r a y J o n e s *Heilkunst des Mittelalters in illustrierten Handschriften*, Stuttgart 1999, s. 24-56.

⁵⁸ H o m e r s k i, dz. cyt., s. 19 nn. (tamże bibliografia); T. D e k e r t, *Teoria rekapitulacji Ireneusza z Lyonu w świetle starożytnych koncepcji na temat Adama*, Kraków: WAM 2007, s. 76-78.

Rodzice zakrywają swoje ciała wieńcami uplecionymi z liści albo jednym liściem, co odpowiada dwóm wersjom opisu w Księdze Rodzaju. Zakrycie liśćmi jest także sugestią ich pierwszego ubioru, którego idea zostanie rozwinięta w malarstwie monumentalnym⁵⁹.

Wraz z człowiekiem pojawia się miejsce jego stworzenia – raj i ziemia po wyjściu z raju. Integralny jest związek z ziemią, z drzewami, rzadziej – z wodą. Niektóre przedstawienia ukazują usytuowanie raju na górze. Raj jako ogród jest w tych wczesnych wyobrażeniach rzadko ogrodzony. Można upatrywać granice wyznaczone kształtem góry lub płaszczyzną ubitej ziemi. Sugeruje to, że cała ziemia była ogrodem, a ogród Edenu był otwarty. Zamknięty, ograniczony – nawet murem obronnym raj pojawi się w sztuce późniejszej, najpierw w miniatorstwie niemieckim XIII wieku, a potem w malarstwie monumentalnym późnego średniowiecza⁶⁰.

BIBLIOGRAFIA

- A m b r o ż y, św., Hexaemeron. Pisma starochrześcijańskich pisarzy, t. IV, tłum. O. W. Szoldrski, Warszawa: ATK 1969, passim.
- B e c k w i t h J., Early medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque, London: Praeger 1964.
- B e l t i n g H., Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter, [w:] Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, t. I, hrsg. K. Hauck, Berlin 1967.
- B e r t e l l i C., Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento, [w:] Storia dell'arte italiana parte seconda Dal Medioevo al Novecento, a cura di F. Zeri, Torino: Giulio Einaudi ed. 1983.
- B u n i m M., Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, New York 1940, rozdz. II.
- C l a u s e r g K., Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte, Frankfurt am Main: Verlag GmbH 1984.
- Creatio Mundi. Darstellungen der Welt der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, Bd. XIII, Klett-Cotta 1979.

⁵⁹ N a u m o w i c z, dz. cyt., passim.

⁶⁰ O poszukiwaniach raju w tekstach geograficznych zob. S t r z e l c z y k, dz. cyt., s. 118 nn., 146 nn.

- C u l t r e r a P., Erbario Biblico, a cura di C. Valenziano, Citta del Vaticano 2000, passim.
- D ą b - K a l i n o w s k a B., Ziemia Piekło Raj. Jak czytać obrazy religijne, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.
- D e k e r t T., Teoria rekapitulacji Ireneusza z Lyonu w świetle starożytnych koncepcji na temat Adama, Kraków: WAM 2007.
- D e l u m e a u J., Historia raj. Ogród rozkoszy, przeł. E. Bąkowska, Warszawa: PIW 1992, rozdz. I-II.
- Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention, Wiesbaden: Reichert Verlag 2003.
- E r f f a H. M., Ikonologie der Genesis. Die christliche Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Berlin 1978.
- G a r r i s o n E. B., Studies in the History of Medieval Italian Painting, vol. IV, Rome 1960-1961.
- G o t z U., Die Bildprogramme der Kirchenturen des 11. und 12. Jahrhunderts, Tübingen 1971.
- H a g e r F. P., Natur, [w:] Historisches Wörterbuch der Philosophie, t. VI, hrsg. J. Ritter, K. Grunder, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.
- H o m e r s k i J., Pieśń o stworzeniu świata. Refleksje egzegetyczno-teologiczne nad tekstem Rdz 1, 26-28 i 2, 7.15.18.21-23, [w:] Początek świata – Biblia a nauka, red. M. Heller, M. Drózdź, Tarnów: Biblos 1998.
- K i j e w s k a A., Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny. Podmiotowe warunki doświadczenia mistycznego w tradycji neoplatońskiej, Lublin: RW KUL 1994.
- K i j e w s k a A., Księga Pisma i Księga Natury. Heksaameron Eriugeny i Teodoryka z Chartres, Lublin: RW KUL 1999.
- K o b i e l u s S., Człowiek i Ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1997.
- K o e h l e r W., Die karolingischen Miniaturen. I Die Schule von Tours, Berlin 1930-1933.
- K o w a l e w s k a M., Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2007.
- K o w a l s k i A., Adam i Ewa jako dzieci w egzegezie syryjskiej, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 30(1983), z. 1, s. 117-120.
- M a t t h i a e G., Le Porte bronzee bizantine in Italia, Rome 1971.
- M a z a l O., Der Baum. Symbol des Lebens in der Buchmalerei, Graz 1988.
- M a z u r c z a k M., Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, [w:] Acta Mediaevalia, t. VIII, Lublin: Redakcja Wydawnictw 1995.
- M a z u r c z a k U., Aniołowie w obrazie pierwszego dnia stworzenia świata w „Biblii Czerwińskiej”. Z kręgu ikonografii „Genesis” w sztuce średniowiecznej, [w:] Acta Mediaevalia, t. XIII, Lublin: Redakcja Wydawnictw 2000.
- M a z u r c z a k U., Patrystyczna geneza treści mozaik „Genesis” w narteksie kościoła San Marco w Wenecji, [w:] Fructus Spiritus est Caritas. Księga Jubileuszowa ofiarowana Księdzu Franciszkowi Drączkowskiemu, Lublin 2011.

- M a z u r c z a k U., Cieleśność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii, t. I, Lublin 2012.
- M e n d e U., Die Bronzeturen des Mittelalters 800-1200, München 1983.
- N a u m o w i c z J., Szaty ze skór, „Vox Patrum” 30(2010), t. 55: Antyk Chrześcijański. Księga Jubileuszowa Księdza Profesora Edwarda Stańka, s. 463-475.
- O h l y H., Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, „Zeitschrift für deutsches Altertum und Deutsche Literatur”, 89(1958/1959).
- O h l y H., Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.
- P a n o f s k y E., Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt am Main 1979.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie Benedyktynów Tynieckich, Warszawa 1971.
- P o r c h e r J., Die Bilderhandschriften, [w:] J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, Die Kunst der Karolinger von Karl dem Grossen bis zum Ausgang des 9 Jahrhundert, München 1969.
- S c h a d e H., Hinweise zur frühmittelalterliche Ikonographie. Adams grosses Gesicht. Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 11/12(1958).
- S c h a d e H., Paradies und Imago Dei, [w:] Probleme der Kunstwissenschaft, t. II, Berlin 1966.
- S c h a d e H., Adam und Eva, [w:] Lexikon der christlichen Ikonographie, t. I: Allgemeine Ikonographie, red. E. Kirchbaum, G. Bandmann, Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder 1968.
- S k u b i s z e w s k i P., Malarstwo karolińskie i przedromańskie, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Auriga 1973, passim.
- S t r z e l c z y k J., Gerwazy z Tilbury. Studium z dziejów uczoneści geograficznej w średniowieczu, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- S z r a m M., Ciało zmartwychwstałe w myśli patrystycznej przełomu II i III wieku, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010, s. 7-30, Wstęp, passim.
- T s c h a n F. J., Saint Bernward of Hildesheim, t. I-III, Indiana: Indiana University of Notre Dame 1951, t. I: His Life and Times.
- W e i t z m a n n K., Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977.
- W e s e n b e r g R., Bernwardine Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim, Berlin 1955.
- W i d o m s k i J., Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia z ontologii liczby w starożytności i średniowieczu, Kraków 1996.
- W u l f f O., *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914-1918.

BODY AND CARNALITY IN THE SCENE OF "GENESIS":
AN ANALYSIS OF SELECTED MEDIEVAL WORKS OF ART

S u m m a r y

The Medieval imagery in the representations of the *Genesis* are profusely analysed in the literature of the subject. This is owing to the fact that the images in question cumulate a large number of interrelated religious motifs and ideas. The paramount motif is that of the Creator, whose presence was usually represented graphically by the figure of Christ with the cross-nimbus. Other figures were also used as substitutes of God the Father. Figures of angels taking part in the consequent stages of creation are a frequent iconographic element, too. Irrespective of the above, the bodies and the carnality of Adam and Eve has been discussed only marginally, or completely ignored in the research on the Medieval imagery of the *Genesis*. Despite the common belief that Medieval art had no intense interest in the human body, the scenes depicting the creation of the human being reveal the artists' attempts to take up the theological discourse on the nature of carnality, bearing "God's image."

This paper points at a selection of patristic texts and those written by other authors who interpreted carnality in the context of the mystery of the human soul, intellect, human senses as well as the conditions relating to the sexual divide. The analysis is based on the most outstanding Medieval miniatures and reliefs that represent the relationship between the human being and the Creator in the moment of creating, first, Adam and then Eve. Special emphasis is placed on the artists' efforts to carefully represent the gestures of the Creator, which are to tell the spectator about the dignity of the human body as created by God. Also discussed are images that pinpoint the difference in the artistic positioning of the representation of God in relation to Adam and Eve. Some of the images show closeness and affinity, when God leans down towards the world in the act of creating man. In others, God sits on a globe, creating man by means of a divine gesture, but staying in a distance to His creation.

A vital element in the way in which the first parents' bodies were painted was how a given artist emphasised or understated the anatomical features of Adam and Eve. Some artists even presented them as children, in an apparent need to give their own interpretation of their age. Yet another significant aspect in the analysis of how the human body was depicted is that of surroundings. The representations of the garden of Eden present nature, with special exposition of the ground on which the newly-created Adam is lying, a rock as well the trees and rivers in paradise.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: Stwórca, człowiek, ciało, cielesność, zmysły, intelekt dusza, ubiór.

Key words: God the Creator, human being, body, carnality, senses, intellect, soul, apparel.