

URSZULA M. MAZURCZAK

INSPIRACJE TEKSTÓW STAROTESTAMENTALNYCH
I APOKRYFÓW ŻYDOWSKICH
W ŚREDNIOWIECZNYCH WYOBRAŻENIACH
SCENICZNYCH KSIĘGI RODZAJU

Podstawowym źródłem biblijnym dla ikonografii stworzenia świata i człowieka, powstałej w łacińskim kręgu sztuki, były dwa teksty Księgi Rodzaju z dwoma opisami stworzenia świata i człowieka przez Boga, dogłębnie analizowane przez teologów. Podstawowym zaś źródłem obrazowania Stwórcy i dzieła stworzenia w najwcześniejszych kompozycjach malarskich katakumb i reliefów sarkofagowych były bogate przekazy ikonografii, analizowane w licznych badaniach znawców wczesnego chrześcijaństwa. Dla naszych rozważań podstawą są miniatury oraz inne malarskie przykłady zobrazowania stworzenia, które uwzględniają – oprócz podstawowego tekstu Biblii – komentarze oraz interpretacje pochodzące z kręgów rozważań żydowskich, znanych artystom chrześcijańskim zazwyczaj w sposób pośredni poprzez interpretacje filozoficzno-teologiczne pisarzy czerpiących z zapożyczeń wątków myśli żydowskiej. Warto dodać, że wspomniane wczesnochrześcijańskie wyobrażenia nie stanowiły zwartego cyklu obrazowego Księgi Rodzaju – były to pojedyncze postaci, zazwyczaj akcentujące fakt grzechu pierwotnego pierwszych rodziców, jak to prezentują wybrane przykłady sarkofagów z drugiej połowy IV wieku z Muzeum Watykańskiego. W tym obrębie sztuki pojawiły się pozabiblijne przedstawienia Stwórcy w trzech lub dwóch Osobach, ukazanych obok stwarzanego Adama. Współczesne odniesienia badaczy do problemu stworzenia człowieka skupiają się najczęściej

Prof. dr hab. URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK – kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechniej w Instytucie Historii Sztuki KUL oraz kurator Katedry Wiedzy o Sztuce w Instytucie Kulturoznawstwa KUL; adres do korespondencji: ul. Droga Męczenników Majdanka 56, 20-325 Lublin; e-mail: ursmaz@kul.lublin.pl

na zagadnieniu nagości Adama i Ewy, bazując na nowożytnych obrazach w sztuce¹.

Prawdziwy rozwój ikonografii Księgi Rodzaju nastąpił wraz z rozwojem skryptoriów, w których powstawały pierwsze cykliczne obrazy bezpośrednio ilustrujące teksty Starego i Nowego Testamentu, stanowiące kanon Biblii. Najwcześniejsze obrazy, spośród zachowanych do naszych czasów, pochodzą z przełomu V/VI wieku, a miejscem ich powstania – jak się wskazuje – było ważne środowisko aleksandryjskie. W czasach renesansu karolińskiego w skryptoriach łacińskich klasztorów benedyktyńskich oraz cesarskich powstawały liczne Biblie z cyklami ilustracji do tekstów Księgi Rodzaju jako już dojrzałe formy obrazowania, na które wpływ miały, oprócz samego tekstu biblijnego, również komentarze łacińskie. Ważnym tekstem był *Hexaemeron* św. Ambrożego². Podstawowe znaczenie tego tekstu polega na tym, że jest to pogłębiona interpretacja teologiczna treści Biblii, między innymi Osoby Stwórcy jako Chrystusa istniejącego w umyśle Boga. To wyjaśnienie pozwoliło artystom ukazywać Stwórcę w ludzkiej postaci młodzieńczego Chrystusa z nimbem krzyżowym wokół głowy. Unikano w ten sposób obowiązującego zakazu obrazowania Boga Ojca. Problemy teologiczne sięgały jednak znacznie głębiej: wyobrażano Stwórcę w trzech identycznych Osobach lub jako Architekta zakreślającego cyrklem obwód kosmosu, co wskazuje na wspomaganie się ilustratorów tekstami ze Starego Testamentu, np. Księgą Mądrości³. Wyobrażanie stworzenia świata i człowieka podejmowane było w sztuce europejskiej, szczególnie włoskiej, w niezwykle bogatych scenariuszach ogrodu, Edenu, w którym umieszczano narracje stworzenia człowieka, jego szczęśliwości i jego grzechu. Badania związków tekstów komentarzy łacińskich, greckich i żydowskich, szczególnie gnostycznych, wykazały istnienie paralelnego przełożenia tekstów komentarzy synkretycznych na wyobrażenia w sztuce, dotyczące zazwyczaj konkretnych obrazów konkretnych artystów.

Pierwsze syntetyczne studia z ikonografii Księgi Rodzaju, wraz z zebranym materiałem ilustracyjnym oraz ukazaniem stanem badań uwzględniającym interesujące nas związki, stanowią monografie H. Zahltena i H.M.

¹ L. Seidel. *Nudity as Natural Garment: Seeing Through Adam and Eve's Skin*. W: *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Ed. S.C.M. Lindquist. London 2012 s. 207-231.

² Św. Ambroży. *Hexaemeron*. Tł. O.W. Szoldrski. (Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy T. IV). Warszawa 1969.

³ Cytaty biblijne pochodzą z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia]. Poznań–Warszawa 1971.

von Erfy. Autorzy wykazali skomplikowaną problematykę przedstawień w sztuce pierwszych wersetów Księgi Rodzaju, zawsze wzbogacanej dodatkowymi tekstami pozabiblijnymi⁴. Porządkując chronologicznie dzieła oraz tworząc typy ikonograficzne, autorzy dotarli do wielu zachowanych zabytków sztuki monumentalnej, drobnej plastyki oraz bogatego miniaturowstwa. Studia te stanowią niewątpliwą bazę dla wnikliwych badań, dotyczących ikonografii Genesis.

Rozwinięte zostały również zagadnienia szczegółowe dotyczące poszczególnych dni stworzenia, konkretnych postaci oraz wątków kosmologicznych, które rozwinięte zostały w dojrzałym średniowieczu. Te aspekty ikonograficzne w obrazowaniu Genesis oraz interpretacji ikonograficznej zebrałam w studium, opublikowanym w 1995 r., w którym wskazałam na konieczność pogłębienia badań dotyczących związków ikonografii z komentarzami i apokryfami, m.in. tradycji żydowskiej, zasymilowanymi w piśmiennictwie patrystycznym i w średniowiecznych skryptoriach zakonnych⁵.

Badania skrypturystyczne wykazały ścisłą zależność wielu tradycji religijnych i filozoficznych. W historii sztuki pojawia się jednak odrębny problem: o ile można wskazać na ikonograficzne serie obrazów stworzenia świata i człowieka, uporządkowane w chronologiczne cykle, powstałe w środowiskach chrześcijańskich, o tyle nie ma takich możliwości, aby równolegle do nich podkreślić związek tekstów i obrazów w tradycji żydowskiej. Bogactwo tekstów i komentarzy żydowskich do Księgi Genesis nie mogło być przełożone na język obrazu. Nie mogło też być równorzędne pod względem siły oddziaływania i nauczania wiernych, jaka istniała w chrześcijaństwie⁶. Problem tkwił w Dekalogu, podkreślającym jedyność Boga, któremu przysługuje adoracja i zakaz cielesnego wyobrażania, i to rozumiany z konsekwentnym rygoryzmem: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach i pod ziemią” (Wj 20, 4; Pwt 5).

Zakaz tworzenia obrazów był w judaizmie od około III lub IV wieku po Chrystusie interpretowany w sposób radykalny, dopuszczał jedynie przedsta-

⁴ J. Z a h l t e n, *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik Bd. 13). Stuttgart 1979; H.M. v o n E r f f a, *Ikonologie der Genesis: Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*. München 1983.

⁵ U. M a z u r c z a k, *Das Sechstagerwerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*. „Acta Mediaevalia” 8:1995 s. 117-134.

⁶ J. R a t z i n g e r, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*. Freiburg 2000. W niniejszej pracy korzystałam z polskiego wydania: *Duch liturgii*. Dębogóra 2007.

wienia niefiguralne, geometryczne, stanowiące ornament świętości. W czasach Jezusa wykładnię tego zakazu interpretowano znacznie łagodniej, na co wskazują badania archeologiczne, przekazujące dowody, że synagogi były zdobione przedstawieniami historii biblijnych, interpretowanych jako *haggada* przypominania i tym samym uobecniania świętej Historii⁷. W niektórych późnych synagogach z III wieku zachowały się pozostałości fresków o tematyce biblijnej, których styl zapożyczony został z malarstwa rzymskiego, pompejańskiego. Bogactwo tematyczne fresków w synagodze w Dura Europos nad Eufratem, pochodzących z lat 255-265, potwierdza złagodzenie rygorystycznego zakazu figuralnych wyobrażeń⁸. Pojawiły się zezwolenia rabinów, aby umieszczać w synagogach obrazy, a nawet płaskorzeźby ze scenami z historii Izraela. W synagodze w Dura Europos ukazane są sceny narracji biblijnej, np. przejście przez Morze Czerwone, Znalezienie Mojżesza, Historia Estery, Proroctwa Ezechiela, pojedyncze sceny z życia proroka Eliasza, Walka Izraelitów z Filistynami, Tronujący Dawid oraz postaci stojących proroków. Istnieją również wyobrażenia symboliczne, odnoszące się do świątyni jerozolimskiej. Forma kompozycyjna tych scen wskazuje na niezachowany pierwowzór miniatorski iluminacji zwojów.

Szczególnie cennym świadectwem dla naszych rozważań dotyczących ikonografii stworzenia, zwłaszcza cielesnego człowieka, są słowa z Wizji Ezechiela (37, 1) „[...] i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości. I polecił mi abym przyszedł do nich [...]”. Cztery symboliczne istoty duchowe, określone jako ψυχαι [*psychai*], zastępują obraz doliny pełnej kości. „Były one zupełnie wyschłe [...] i powiedział Pan Jahwe: Oto Ja daję ducha po to, abyście stały się żywe. Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę, i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Jahwe [...]” (Ez 37, 5-6). Trzy istoty duchowe unoszą się w malowidłach synagogi w Dura Europos tuż nad ziemią, jedna natomiast, odmiennie zabarwiona, została wyróżniona jako unosząca się powyżej, w powietrzu. Znamienny dla interpretacji jest fakt czterech istot, które obrazują powrót duszy do swojego ciała – do życia, życia duchowego. Interpretacje czterech istot (ψυχαι [*psychai*]) wskazywały na obrazy duszy powracającej mocą głosu Jahwe. W interpretacji cyfr według tradycji żydowskiej odniesione one zostały do symboliki aniołów i tak

⁷ Tamże s. 98 nn.

⁸ Datowanie za: M.V. Marini Clarelli. *I giorni della creazione nel “Genesi Cotton”*. „Orientalia christiana periodica” 50:1984 s. 65-90.

interpretowano je w obrazach stworzenia świata i człowieka⁹. W wyjaśnianiu istot ukazanych w omawianej scenie wskazuje się również na personifikacje czterech wiatrów, które są w tekście Ezechiela: „I tak powiada Jahwe Pan: Z czterech wiatrów przybądź duchu i powiej po tych pobitych, aby ożyli” (Ez 37, 9-10).

Niewątpliwie stałymi elementami w sztuce chrześcijańskiej, tudzież w obrazowaniu Boga Stwórcy, były postaci cherubinów oraz aniołów, których geneza treściowa sięga Starego Testamentu, będącego źródłem dla apokryfów żydowskich. Mojżesz otrzymał od Boga nakaz wykonania Arki Przymierza, przebłagalni. Bóg przepowiedział: „Tam będę spotykał się z tobą i sponad przebłagalni i spośród cherubów, które są ponad Arką Świadectwa, będę z tobą rozmawiał o wszystkich nakazach [...]” (Wj 25, 22). Dwa cheruby miał umieścić Mojżesz na obu końcach przebłagalni: „Cheruby będą miały rozpostarte skrzydła ku górze [...] twarze zaś będą miały zwrócone jeden ku drugiemu” (Wj 25, 20). Tajemnicze cheruby w interpretacji papieża Benedykta XVI w książce *Duch Liturgii* miały ukryć tajemnicę obecności Boga, św. Paweł zaś jako żywe i prawdziwe „narzędzie przebłagania” postrzegał ukrzyżowanego Chrystusa, którego od czasów niewoli przebłagalnia (*kapporêt*) mogła jedynie zapowiadać. To właśnie w nim Bóg ujawnił swoje oblicze¹⁰.

Pozornie odległe od naszego tematu interpretacje związane z tekstami Starego Testamentu mogą jednak pomóc w nakreśleniu ukrytych często związków obrazowania stworzenia z żydowską tradycją zakazu ukazywania Boga i stworzenia, z nieprzeparłą potrzebą i siłą oddziaływania Starego Testamentu na łacińskie komentarze i wyobrażenia w sztuce. Postaci cherubów oraz aniołów pojawiły się obok osoby Stwórcy już we wczesnych wyobrażeniach miniaturowych, powstałych na przełomie wieków V/VI, następnie szybko rozpowszechniły się w sztuce, zwłaszcza w malarstwie monumentalnym Italii.

Obok zachowanych iluminacji w chrześcijańskich Bibliach wskazuje się również na kodeksy: *Itala* z *Quedlinburga* z V wieku, *Genesis Cottona* i *Genesis Wiedeńska* z VI wieku, powstałe w aleksandryjskim środowisku

⁹ Badania H. Riesenfelda (*The Resurrection in Ezekiel XXXVII in the Dura Europos Painting*. W: *No Graven Images Studies in Art and the Hebrew Bible*. New York 1973 s. 120-155; także bibliografia na ten temat). Analizy sceny z Dura Europos przeprowadził również E.R. Goodenough (*Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*. Vol. X: *Symbolism in the Dura Synagogue*. New York 1964 s.179-184).

¹⁰ R a t z i n g e r. *Duch liturgii* s. 109.

uczonych. Z tego ośrodka pochodzą obrazy inspirowane tekstami, w których kumulowała się wiedza kręgów greckich z wcześniejszą tradycją żydowską, przekazywaną ustnie lub spisana. Pomimo dzisiejszych trudności w ustaleniu zwartej chronologii obrazów i motywów na podstawie zachowanych szczątkowo kodeksów, podejmuje się takie badania, stosując metodę komparatystyki pośredniej, porównawczej, wskazując na ogniwa rozproszone pod względem chronologicznym, acz sugerujące trwanie pewnych koncepcji obrazowych w klasztorach skryptoriach średniowiecznych, głównie benedyktyńskich w Italii oraz we Francji.

Jednym z najbardziej skomplikowanych pod względem treściowym przykładów ikonografii Genesis, które zawierają inspiracje tekstów powstałych z kompilacji chrześcijańskiej i żydowskiej, są ilustracje w *Biblii Cottona*¹¹. Obrazy powstałe na bazie tekstu biblijnego zawierają jednak inne elementy kompozycji, które wskazują, że miniaturzyści znali komentarze biblijne posługujące się alegoryczną metodą wyjaśniania słowa Bożego. Ilustracje w *Genesis Cottona*, powstałe w VI wieku w skryptorium w Aleksandrii, potwierdzają inspiracje tekstami, które były syntezą wiedzy żydowskiej i chrześcijańskiej. W 1622 r. wykonana została kopia niektórych scen Genesis tej Biblii, co daje dzisiaj możliwości uzupełnienia spalonych ilustracji jako ważnego ogniwa w rozumieniu jej ikonografii¹².

Pełną ikonografię niezachowanego manuskryptu aleksandryjskiego ukazują mozaiki w kopule narteksu bazyliki Świętego Marka w Wenecji, datowane na 1218 r., wykonane według *Biblii Cottona* przechowywanej od XII wieku w Bibliotece św. Marka w Wenecji. Zależność tę odkrył w 1889 r. J.J. Tikkanen, a potwierdzili wszyscy znaczący badacze zagadnienia kodeksu oraz mozaik weneckich¹³. Weneckie mozaiki stanowiły model wzorczy dla

¹¹ Nazwa kodeksu pochodzi od nazwiska ostatniego właściciela kodeksu Sir Roberta Cottona. Biblia ofiarowana była królowi angielskiemu Henrykowi VIII, Elżbieta I otrzymała ją od swojego nauczyciela greki Johna Fortescue. W 1731 r. zniszczona została w wyniku pożaru biblioteki, obecnie znajduje się we fragmentach w British Library cod. Cotton Otho B VI (E.M. Thompson. *Catalogue of Ancient Manuscripts in the British Library*. Part 1: *Greek*. London 1881).

¹² Ilustracje wykonał J. Rabel, co potwierdza sam autor w zachowanym liście skierowanym 14 grudnia 1622 r. do Peiresaca (Paryż, Bibl. Nat. fr. 9530, fol. 32) i podpisanym własnoręcznie (za: Marini Clarelli. *I giorni della creazione nel "Genesis Cotton"* s. 67 przyp. 5).

¹³ J.J. Tikkanen. *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*. [Acta Societatis Scientiarum Fennicae Bd. 17]. Helsingfors 1889; K. Weitzmann. *The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis*. W: *Venezia e Europa. Atti del XVIII Congresso inter-*

freskowego i mozaikowego wystroju w Italii, np. Monreale, w Rzymie i w obrębie całego Lacjum, a także malarstwie środkowej Italii. Niestety większość tych przykładów nie zachowała się¹⁴.

Istotą tych obrazów są postaci aniołów zgodne z liczbą dni – od jednego w dniu pierwszym do siedmiu w dniu siódmym, dniu odpoczynku Boga po sześciu dniach stworzenia. Jeden anioł obecny jest w pierwszym dniu stworzenia, w którym Bóg oddzielił światło od ciemności. Unosi się powyżej ciał niebieskich, a gestem rąk przypomina postaci orantów. Obrazuje uwielbienie Boga za stworzenie światła. W kolejnych dniach ukazani są aniołowie w białych chitonach bez rękawów ze złotymi lamówkami. Biel i złoto stanowią barwy istot boskich i niebieskich, nawiązują do antycznych wiktorii z ogromnymi, rozpostartymi w locie skrzydłami. Złote bransolety zdobią ręce w części przedramienia i nadgarstka, a stopy odziane są w złote pantofle zdobione perłami. Na głowach aniołowie mają złote diademy wysadzone perłami. Ich złociste włosy stanowią część złotego tła implikującego światło, a nie ludzką materię włosów. Ukazani w tanecznym rytmie odzwierciedlają taniec, naśladując rytm kosmicznych obrotów ciał niebieskich. Na kopii z XVII wieku niebieskie istoty ukazane są w wiankach na głowach, analogicznych do tych, jakie w sztuce antycznej miały postaci muz lub personifikacji – np. pór roku, zwłaszcza pory dojrzałych zbiorów owoców i kwiatów.

Zagadnienie aniołów obecnych w kolejnych dniach, zwłaszcza ich liczba, stała się przedmiotem badań wytrawnych znawców symboliki oraz sztuki wczesnochrześcijańskiej, spośród których niewątpliwie podstawowe są badania K. Weitzmanna¹⁵. Zwrócił on uwagę na charakter ukazanych postaci anielskich, suponując inspiracje żydowskich tekstów, które znane były w środowisku aleksandryjskim w VI wieku. Wyznaczone w kolejnych siedmiu *paneaux* zdarzenia to, według badań A. Grabara, obrazy podziału czasu w ludzkim rozumieniu, które w patrystycznych koncepcjach odnosiło się do symboliki liczb oraz rytmu tygodnia¹⁶.

nazionale di storia dell'Arte Venezia, 12-18 settembre 1955. Venezia [1956]; E. Kitzinger, O. Demus. Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300. Wien 1935.

¹⁴ U. Mazurczak. *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*. T. I. Lublin 2012 s. 35-192 rozdz. *Cykliczne wyobrażenia ciała według Księgi Rodzaju*.

¹⁵ Weitzmann. *The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis* passim; tenże. *The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration*. W: *No Graven Images* s. 309-328. Por. opracowania na temat związków sztuki chrześcijańskiej z tradycją żydowską: J. Blumenkranz. *Le Juif médiéval au miroir de l'art Chrétien*. Paris 2009.

¹⁶ A. Grabar. *Christian Iconography. A Study on its Origins*. Princeton 1968 s. 89.

W liczbach jako figurach idealnych znajduje swój wyraz pełnia i piękno stworzenia nieba i ziemi, istot duchowych i cielesnych. Liczba „jeden”, a nie pierwszy dzień, odnosiła się do dnia świętego, któremu Orygenes przyporządkował początek czasu¹⁷. Jedną z pierwszych pogłębionych interpretacji Dnia Jeden przekazał Filon z Aleksandrii. Dzień ten obejmuje świat umysłowy, który Bóg w swojej Boskiej Mądrości przewidział z góry, że piękne naśladownictwo nigdy nie może powstać bez pięknego modelu. Zanim stworzył ten świat widzialny, stworzył świat umysłowy, aby następnie, wykorzystując ten wzorzec niematerialny i podobny do Boga, stworzyć świat materialny jako młode naśladownictwo starego wzoru. Dobroć Boga, jak interpretuje Filon, ma swoje korzenie hebrajskie w Księdze Mądrości, w której wyrażona jest miłość Boga do swojego stworzenia (Mdr 11, 24). W pierwszym dniu Bóg stworzył siedem idei – świat idealny: niebo, ziemię, powietrze, pustą przestrzeń, wody, ducha (*πνεῦμα* [*pneuma*]) i światło. „Jeden” łączy się z „siedem”, oznaczającym pełnię, tak jak podobieństwo złączone jest ze swoim pierwowzorem. Dzień Jeden jest obrazem wieczności, bowiem czas wydzielił odcinki, które są adekwatne do natury ziemi¹⁸.

Liczba „dwa” w antropologii aleksandryjskiej inspirującej pisma patrystyczne określała dualistyczny model człowieka i stworzenia w ich gatunkach i rodzajach. Trzej aniołowie określają doskonałą jedność istoty boskiej. W trzecim dniu przyozdobił Bóg ziemię, rozkazując, aby okryła się zielenią i kłosami, aby wydała trawę na pastwiskach, która miała służyć jako pasza dla człowieka i zwierząt. Bóg sprawił, że wszystko, co się rozrasta, stało się piękne i szlachetne.

Cztery aniołowie wprowadzają symbolikę liczby, która określa cztery żywioły, stanowiące podstawę materii, świata, kosmosu i człowieka; cztery istoty Rydwanu Jahwe z wizji Ezechiela (Ez 1, 4-12). Wizja Rydwanu Jahwe, w której są cztery istoty o czterech twarzach i czterech skrzydłach, odniesiona została jako symbol do całego stworzenia jako pełni bytów oddających hołd Stwórcy¹⁹. „Cztery” jest liczbą doskonałą, w czwartym dniu po ustanowieniu ziemi Bóg przyozdobił niebo, nie dlatego wszakże, aby niebo stawał na drugim miejscu, ale jasno ustanowił potęgę swojej władzy. Ziemia w pierwszej kolejności wydała rośliny, zazieleniła się cała. Niebo zaś

¹⁷ M. Szram. *Duchowy sens liczb w alegorycznej egzegezie aleksandryjskiej II-V wieku*. Lublin 2001 s. 184.

¹⁸ Filon Aleksandryjski. *Pisma*. T. I: *O stworzeniu świata, Alegorie praw, O dekalogu, O cnotach*. Przeł., wstępem opatrzył L. Joachimowicz. Warszawa 1986 s. 30.

¹⁹ Szram. *Duchowy sens liczb* s. 186.

zostało potem ozdobione według doskonałej liczby, jaką jest czwórka²⁰. Po urządzeniu ziemi i nieba, po nadaniu im odpowiednio pięknego wyglądu, w piątym dniu Bóg zaczął tworzyć rodzaje śmiertelnych istot w postaci zwierząt. Stworzył zmysły i każdemu z nich dał własną zdolność rozpoznawania. Stworzył ryby i morskie zwierzęta – jednym sprzyja pogoda, innym cisza. Następnie ziemia zrodziła potężne bydło i płazy, zwierzęta różniące się pod względem budowy ciała i siły.

Liczbę „pięć” określała bogata symbolika kosmologiczna, przeniesiona następnie do wyjaśnienia materii człowieka i jego pięciu zmysłów. Podkreślano odrębny sposób posługiwania się zmysłami przez człowieka, którego wzrok pozwala obserwować porządek świata. Za pomocą wzroku i słuchu przyjmuje on nauki, szczególnie naukę Boską. Pozostałe trzy zmysły – węchu, smaku i dotyku – spełniały, według patrystycznej interpretacji, funkcje służebne. Liczba „pięć” stała się symbolem pięciu etapów życia ludzkiego, drogi, podczas której rodzi się i nawraca ku Bogu i do Boga powraca²¹. Filon podkreślił rolę zmysłów. Liczbę „pięć” przeznaczono dla zwierząt, bo żadna inna liczba nie odpowiada liczbie zmysłów, którymi rządzą się zwierzęta i ludzie²².

Stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo, jak wyjaśnia Filon, jest podobieństwem umysłu, który jest przewodnikiem dla duszy. Dusza i rozum to wspólny dom, jak tłumaczy żydowski filozof, dla cnoty lub występku. Gwiazdy nie mają nic wspólnego ze złem, ale też nie uczestniczą w cnocie. Bóg stworzył człowieka jako ostatnie ogniwo stworzenia i to jemu podporządkował każdą istotę śmiertelną.

Znaczenie sześciu aniołów w scenie stworzenia człowieka przybliży symbolika tej liczby, którą w systemach pitagorejskich, platońskich i symbolice żydowskiej uznawano za liczbę doskonałą. W pismach autorów aleksandryjskich, takich jak Dydim, Filon, Orygenes, oznaczała doskonałe stworzenie, jakim był człowiek – stworzony szóstego dnia o godzinie południowej. Liczba „sześć” jest pomnożeniem liczby „dwa”, symbolu żeńskiego, z liczbą „trzy”, symbolem męskim, określanym jako rozum czynnego ducha. W ten sposób próbowano uzmysłowić harmonię panującą w kosmosie i w naturze ludzkiej. Pseudo-Barnaba, jeden z najstarszych przedstawicieli egzegezy alegorycznej Pisma Świętego, określił sześć dni jako pełnię stworzenia, jako

²⁰ Tamże s. 44.

²¹ Tamże s. 200, 205.

²² S. Matuszewski. *Filozofia Filona z Aleksandrii i jej wpływ na wczesne chrześcijaństwo*. Warszawa 1962 s. 71.

dzieła Słowa i Dłoni Boga, które zakończył w dniu szóstym, aby w dniu siódmym odpocząć. Postaci anielskie, obecne obok Stwórcy, unaocniają Filona z Aleksandrii, który w swoim komentarzu *O stworzeniu świata* wyjaśnił: „W sześciu dniach, mówi Mojżesz, świat został stworzony, nie dlatego bynajmniej, że Stwórca potrzebował do tego pewnego czasu, ponieważ jest oczywiste, że Bóg czyni wszystko w jednym momencie, ale dlatego, że rzeczy stworzone wymagały początku. Początek oparty jest na liczbie, a zgodnie z prawami natury «sześć» jest spośród liczb najbardziej odpowiednią dla dzieła stworzenia”²³. „Każdemu z sześciu dni wyznaczył Mojżesz kilka części całego dzieła stworzenia z wyjątkiem pierwszego dnia i aby go nie liczyć razem z innymi, nazwał go trafnie nie dniem pierwszym, lecz jednym, widział w nim istotę i nazwę jednostki, jaką mu nadał”²⁴.

W siódmym dniu cyklu weneckich mozaik zmieniają się ubiory postaci anielskich. Zamiast dziewięcych chitonów, obnażających ramiona, mają na sobie tuniki i płaszcze (*palium*), które zakrywają całe postaci łącznie z głowami. Siedem postaci skondensowanych zostało ściśle obok tronu Stwórcy, po trzy z każdej strony. U stóp tronu klęczy siódmy anioł, otrzymujący namaszczenie. Stwórca dotyka jego czoła. Ten gest Boga ma kolosalne znaczenie, znajdujemy go w nieco zmienionych wersjach w sztuce średnio-wiecznej i nowożytnej.

Dzień siódmy, według interpretacji Filona, Bóg pobłogosławił i nazwał dniem świętym, ponieważ jest to święto całego świata²⁵. „Siódemka” składa się z siedmiu „jedynek” albo „jedynek”, „dwójki” i „czwórki”, czyli wszystkich cyfr uznawanych za idealne. Odcinki w cyklach życia człowieka powtarzają się co siedem lat i stanowią etapy w rozwoju od narodzin do śmierci.

Postaci aniołów w *Biblii Cottona* oraz na mozaikach weneckich stanowią jedynie wybrane przykłady bogatej ikonografii aniołów ukazywanych w scenach stworzenia, co ma niewątpliwie związki z tradycją żydowską. Angelizm zanurzony był w szeroko pojętym gnostycyzmie żydowskim, którego tradycja ustna, nauka i apokryfy inspirowały wschodnią patrystykę. Ten kierunek wyjaśniania postaci aniołów w *Biblii Cottona* i w innych scenach podjęty został przez G. Lindsberga²⁶. Pomijamy w tym miejscu często

²³ Filon Aleksandryjski. *Pisma* t. I s. 35.

²⁴ Tamże s. 57.

²⁵ Matuszewski. *Filozofia Filona z Aleksandrii* s. 36.

²⁶ G. Lindsberg. *Studien zum Neutestamentlichen Schopfungsgedanken*. Uppsala 1952 s. 85-159.

umieszczane obok Stwórcy w kolejnych cyklach scenicznych pojedyncze postaci, które, pozbawione skrzydeł, stanowią unaocznienie personifikacji Mądrości Boga, stojącej obok Chrystusa – *praeexistens*²⁷.

Do tego nurtu ikonograficznego należy wyobrażenie Genesis na karcie *Biblii Czerwińskiej*, datowanej na lata 1148-1155, będącej własnością opactwa Kanoników Regularnych w Czerwińsku, przypuszczalnie importu francuskiego z terenów Normandii lub Pikardii, gdzie najdłużej przetrwały wzory iryjskiego zdobnictwa w formie plecionki²⁸. Karta 6r miała całostronicowo zakomponowany inicjał *I(n principio)* ze scenami figuralnymi z Księgi Rodzaju. Na medalionie pierwszym ukazany został Stwórca z trzema aniołami, z których pierwszego namaszcza tym samym gestem, jakim namaszcza Adama na medalionie szóstym, w scenie następującej tuż po stworzeniu człowieka. Te identyczne gesty Boga wobec anioła i Adama należą do zupełnie rzadkich wyobrażeń ikonografii Genesis, potwierdzają ikonografię anielską związaną z człowiekiem. Identyczny gest potwierdza sens stworzenia człowieka przede wszystkim jako istoty duchowej, co wyjaśniał Filon, określając czas stworzenia²⁹.

W kręgach aleksandryjskich uczonych żydowskich podkreślano znaczenie mądrości człowieka jako jego wyróżnik spośród innych stworzeń. Mądrość jest darem ducha, którego najpierw otrzymali aniołowie, potem człowiek. Filon w swoim dziele *O stworzeniu świata (De opificio mundi – De op.)* interpretował cały stworzony świat jako ideę istniejącą najpierw w umyśle Boga: „w pierwszej kolejności stworzył Stwórca niematerialne niebo i niematerialną ziemię” (*De op.* 29). Istoty duchowe są tożsame dla Filona ze światłem umysłowym. Istotne w interpretacji Filona jest oddzielenie światła od ciemności, akt dokonany pierwszego dnia, kiedy Bóg rozdzielił wieczór i poranek. W obu tych rzeczywistościach nie ma nic zmysłowego, istnieją najpierw miary, wzorce i niematerialne pieczęcie. One są załączkiem powstawania rzeczy materialnych (*De op.* 34-35)³⁰.

²⁷ M a z u r c z a k. *Cielesność człowieka* s. 35 nn. Przykłady omawiam w rozdziale *Cykliczne wyobrażenia ciała*.

²⁸ Warszawa, Biblioteka Narodowa Lat. F.v. I.32. Biblia spłonęła podczas pożaru Warszawy w 1944 r. Zob. S. S a w i c k a. *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*. W: *Dzieje sztuki polskiej*. T. I. Cz. 1: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*. Red. A. Gieysztor, M. Walicki, J. Zachwatowicz. Warszawa 1969 s. 261-262.

²⁹ Tę niezwykłą miniaturę omawiam szerzej w pracy *Aniołowie w obrazie pierwszego dnia stworzenia w Biblii Czerwińskiej. Z kręgu ikonografii Genesis w sztuce średniowiecznej* („Acta Mediaevalia” 13:2000 s. 53-74).

³⁰ A. R a d i c e. *Platonismo e creazione in Filone di Alessandria. Metafisica del platonismo nel suo sviluppo storico e nella filosofia patristica* (7). Milano 1989 s. 126-130.

Filon interpretował stwarzanie umysłu jako pieczętowanie mądrością Boga. Stwórca odciska swoje znamię w umyśle człowieka, pieczęć jest wzorcem i nadaje sens człowiekowi stworzonemu „na obraz i podobieństwo”. Filozof wyjaśnia: „Jeżeli jednak część całości jest odtworzeniem obrazu, to jest nim [obrazem] także cały rodzaj, czyli cały wszechświat postrzegalny zmysłami, będący większym odzwierciedleniem niż naśladownictwem obrazu Boga i wobec tego jest jasne, że pieczęć prawzorów jest pieczęcią Logosu – Boga”³¹.

Na miniaturze z *Biblii Czerwińskiej* Stwórca nie lepi Adama z gliny, co jest najczęstszym sposobem przedstawiania stworzenia człowieka w sztuce łacińskiej, ale pieczętuje, dotyka jego czoła w taki sam sposób, w jaki stwarza – pieczętuje – anioła w pierwszym dniu. Tym samym Dzień Jeden jest dniem wzorczym, jak określa go myśliciel aleksandryjski; pierwszy dzień jest połączony z dniem szóstym. Ikonografia wenecka została poszerzona o dzień siódmy, ale idea i znaczenie stworzenia aniołów iluminacji *Biblii Czerwińskiej* są do siebie zbliżone.

Wymienione przykłady nie stanowią zamkniętego obwodu chronologicznie uporządkowanych dzieł, których ideą są teksty lub ustne tradycje związane z żydowskimi komentarzami na temat Księgi Genesis. Chcemy jedynie zwrócić uwagę na to, że ta nieopracowana w sposób pogłębiony problematyka jest głęboko wpisana w ikonografię stworzenia powstałą na styku tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej. Istoty anielskie przenikają swoją obecnością cały Stary Testament, ale w opisach Genesis anioł pojawia się jedynie jako strażnik bramy raj. W patrystyce wschodniej, a potem łacińskiej, aniołowie stanowią podstawę w interpretacji Biblii. Istnieje w nauce wielokrotnie podnoszony związek Filona z tradycją apokryfów żydowskich, a dzieła tego myśliciela spełniają funkcję pasa transmisyjnego między grecko-platońskim a judejskim sposobem rozumienia, a także interpretacji Księgi Rodzaju. Znało ją wschodnie piśmiennictwo patrystyczne, a następnie została rozpowszechniona w komentarzach łacińskich.

Swoistą „parafrazą Księgi Rodzaju” jest *Księga Jubileuszów*. Tak została określana przez jej badacza, tłumacza i komentatora ks. R. Rubinkiewicza³². Treścią apokryfu jest objawienie Boga Mojżeszowi na górze Synaj w chwili otrzymania tablic z przykazaniami od Boga. Mojżesz wyjaśnia, że w pierwszym dniu stworzenia Bóg powołał do bytu aniołów, niebo i ziemię. Anio-

³¹ Filon Aleksandryjski. *Pisma* t. I s. 38.

³² *Księga Jubileuszów 2. Opis sześciu dni stworzenia*. W: *Apokryfy Starego Testamentu*. Oprac. i wstęp ks. R. Rubinkiewicz. Warszawa 1999 s. 265.

łowie – mieszkańcy nieba – usługują i oddają chwałę Stwórcy. Wymieniona jest lista mocy anielskich, które panują nad siłami kosmicznymi i nad żywiołami na ziemi. Są ponadto aniołowie uświęcenia, aniołowie ducha ognia, ducha wichru, ducha chmur i ciemności, śniegu, gradu i sztormu, aniołowie otchłani, grzmotu i błyskawic, aniołowie duchów zimna i upału, zimy i wiosny, lata i jesieni³³. Hierarchie anielskie, chóry i wojska niebieskie znalazły w tekstach żydowskich, potem patrystycznych oraz całym piśmiennictwie średniowiecznym bogate komentarze.

W kontekście ilustracji do Księgi Rodzaju obecność aniołów, ich liczba, ich działanie i miejsce zostały szczególnie bogato rozwinięte. Podział i grupy aniołów ukazanych w ikonografii Księgi Genesis mogłyby stanowić odrębną, niemalą monografię. Istnieją jednak takie sceny, które przyciągają szczególną uwagę ze względu na miejsce powstania, artystę i sposób przekazania treści. Do takich należą freski w baptysterium w Padwie. Miasto znane było z synkretyzmu, łączącego tradycje kulturowe i filozoficzne. Intensywnie rozwijający się uniwersytet z jego wydziałami, m.in. teologicznym, miał wsparcie w pobliskiej weneckiej Bibliotece Marciana. Istotny dla naszych rozważań jest fakt zgromadzenia tutaj od dawna ogromnych zbiorów kodeksów wschodnich, a szczególne znaczenie miały dzieła przywiezione po zdobyciu Konstantynopola po czwartej wyprawie krzyżowej³⁴.

Istnieją obszerne monografie malarstwa padewskiego oraz fresków w baptysterium ważnych ze względu na artystę, fundatorkę oraz znaczenie dla późniejszego malarstwa padewskiego i zaalpejskiego. Cykl scen Genesis, znajdujący się w podstawie wielkiej kopuły zasklepiającej baptysterium, nie otrzymał pełnej interpretacji³⁵. Twórcą ich był malarz Giusto de Menabuoni (okres jego aktywności malarskiej to lata 1363-1391), wykształcony artystycznie na wzorach Giotto, pogłębienie intelektualne zyskał dzięki pobytowi i pracy w Padwie, znał teologów uniwersytetu padewskiego. Aspektem nas interesującym w niniejszych rozważaniach są aniołowie – cztery postaci o ciemnych skrzydłach to aniołowie ziemi, trzej o skrzydłach świetlistych to aniołowie nieba – trony, tworzące tron dla Stwórcy. Bezpośrednim źródłem rozumienia tych istot jest Księga Izajasza, przedstawiająca Jahwe „siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafimy stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma

³³ Tamże.

³⁴ L. G a r g a n. *La cultura a Venezia, Padova, Treviso e Vicenza nei secoli IX-XIII*. W: *Storia della cultura Veneta dalle origini al Trecento*. Milano 1977.

³⁵ M a z u r c z a k. *Cielesność człowieka* s. 119-123.

zakrywał swoją twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał” (Iz 6,1-2). Dwaj aniołowie odłączeni od grupy stanowią znany w miniatorstwie motyw posłańców Boga – Gabriela i Michała. Analogiczną kompozycję można wskazać na freskach Bartolda di Fredi z 1356 r. w katedrze pod wezwaniem Santa Maria Assunta w San Gimignano. Padewskie kompozycje mają swoją rangę dzięki fundacji rodu Buzzaccarini, zwłaszcza Miny, znanej z wielu innych fundacji, m.in. zespołu klasztorного Eremitów, oraz wspierania uniwersyteckiej młodzieży. Zamawiając wystrój freskowy dla całego wnętrza baptysterium, które miało być mauzoleum rodzinnym, świadoma była wysokiej rangi malarza oraz jego teologicznego przygotowania, o czym świadczy cały program malarski baptysterium³⁶.

W scenie pierwszej cyklu stworzenia w kopule centralnej ukazany jest Stwórca siedzący na tronie i błogosławiący stworzoną ziemię. Tron stanowią aniołowie: siedem cherubów, z których czterech o brązowym zabarwieniu symbolizuje wieczór, a trzech o świetlistych barwach unaocznia poranek. W tej jedności siedmiu serafinów zawarty jest ów znaczący Dzień Jeden, w którym ciemności pokonane zostały światłem poranka. W ikonografii średniowiecznej, zwłaszcza w XIV i XV wieku, pojawiają się jasne i ciemne – brązowe lub granatowe – anioły w scenach Śmierci Chrystusa oraz Zmartwychwstania.

Siedmiu aniołów stanowi obraz szabatu, który w sposób szczególnie precyzyjny został opisany w pismach apokryficznych. W *Księdze Jubileuszy* odany został dialog Stwórcy z aniołami: „Powiedział do nas wszystkich aniołów *obecności i uświęcenia*, dwie największe grupy aniołów, abyśmy z nim zachowywali szabat w niebie i na ziemi, powiedział więc do nas, oto Ja wydzielałam dla siebie jeden naród spośród wszystkich narodów, oni także będą zachowywali szabat, Ja poświęcę ich dla siebie i będę im błogosławił. Tak jak poświęciłem i nadal będę święcił dzień szabatu dla Mnie, tak będę im błogosławił, oni będą moim ludem, a Ja będę im Bogiem”³⁷.

W tekście tym znajdujemy wyjaśnienie gestu Stwórcy – dotykania czoła aniołów, który zaobserwowaliśmy w *Biblii Czerwińskiej* i na mozaikach weneckich. Delikatny dotyk czoła Adama opisałam w mojej książce na podstawie innych zebranych przykładów³⁸. W *Księdze Jubileuszów* czytamy: „I w ten sposób uczynił znak, dzięki któremu będą mogli zachowywać szabat z nami dnia siódmego, jedząc i pijąc, i błogosławiąc tego, który stworzył

³⁶ S. Bettini, L. Puppi. *La chiesa degli Eremitani di Padova*. Vicenza 1970.

³⁷ *Księga Jubileuszów* 2 s. 266.

³⁸ Mazurczak. *Cielesność człowieka* s. ???

wszystkie rzeczy. Tak On pobłogosławił i uświęcił dla siebie naród, który wyłonił się ze wszystkich narodów [...]. Zostało postanowione, że oni będą na zawsze błogosławieni i uświęceni świadectwem i pierwszym prawem, tak jak On uświęcił i pobłogosławił dzień szabatu w siódmym dniu”³⁹.

Funkcja i sens aniołów opisane zostały również w innym apokryfie, którego fragmenty tłumaczone były w łacińskich skryptoriach średnio-wiecznych. Mowa tu o Księdze Henocha, która powstała, jak wskazują badacze, w aleksandryjskim środowisku judeochrześcijańskim, zachowała się w wersji staro-cerkiewno-słowiańskiej (przetłumaczona z wersji greckiej)⁴⁰. Interpretacja Boga, Stwórcy nieba i ziemi, rozszerza istnienie aniołów do niezliczonej liczby istot spełniających zadania Boga. W szóstym niebie widział Henoch pośrodku nieba siedem feniksów (znaczenie tego ptaka szerzej omawiam w swojej książce) i sześćskrzydłych śpiewających cherubinów. W hebrajskiej wersji Księgi Henocha również istnieje siedem niebios, a w siódmym, najwyższym, mieszka Bóg, który jest całkowicie odmienny i oddzielony od stworzenia, a Jego tron podtrzymują aniołowie strzegący dostępu do miejsca Boga. Oddalenie zatem Boga na tronie cherubinów całkowicie różni się od wyobrażeń Stwórcy i stworzenia, ukazywanych w łacińskich kręgach klasztornych.

Do grupy rozbudowanych kompozycji Genesis, w których pojawiają się motywy spoza kanonicznego opisu biblijnego, należy miniatura w luksusowym kodeksie Biblii, zwanej w nauce kodykologii i historii sztuki *Wiener Genesis*. Przechowywana w Bibliotece Narodowej w Wiedniu wersja Biblii powstała w VI wieku w kręgu aleksandryjskim i należy do luksusowych kodeksów, których pergaminowe karty zabarwiono purpurą dwustronnie (Wiener Nationalbibliothek Cod. teol. gr. 31; wysokość stron 30,4, szerokość 32,6)⁴¹. Na karcie 1r ukazana jest scena przedstawiająca rodziców w raju, stojących obok drzewa poznania. W następnych epizodach ukazani są oni po grzechu, kierują się ku wyjściu – bramie raju. Powyżej ręka Boga wynurza się spoza błękitnego kręgu. Brak osobowej postaci Stwórcy wskazuje na powściągliwość miniaturzystów w ukazywaniu Boga, co potwierdza

³⁹ *Księga Jubileuszów* 2 s. 266.

⁴⁰ *II Księga Henocha* tzw. *Henoch słowiański*. Przeł. R. Rubinkiewicz. W: *Apokryfy Starego Testamentu* s. 202-203; por. C. Tretti, *Enoch e la sapienza celeste. Alle origini della mistica ebraica*. Associazione Italiana per lo Studio del Giudaismo. (Testi e Studi 20). Firenze 2007.

⁴¹ To wyjątkowe dzieło doczekało się w nauce obszernych badań prowadzonych od XIX wieku. Pełną literaturę przedmiotu zebrała w najnowszej i wyczerpującej monografii B. Zimmermann (*Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*. Wiesbaden 2003).

silny wpływ tradycji żydowskiej. Adam i Ewa stoją w raju po obu stronach drzewa, dotykając jego owocu, łamią zakaz Boga. Na karcie 1v ukazana jest interesująca nas scena, niepowtórzona w żadnym spośród zachowanych wyobrażeń scen Genesis. Symetryczny podział sekwencji obrazowej wyznacza brama dla tego, co dzieje się przed nią, a więc raju, i dla tego, co następuje poza bramą. Ku obszarowi raju skierowana jest ręka Boga, po przeciwnej stronie niebios są zamknięte błękitnym kręgiem nieba. Wychodzący z raju Adam i Ewa ubrani są w krótkie tuniki, adekwatne do tych, w jakich ukazywano w sztuce antycznej i bizantyńskiej niewolników, prostych pastery, ludzi niskiego pochodzenia. Filon interpretował niewolnictwo w człowieku (żyjąc w czasie niewolnictwa jako systemu społecznego) jako brak rozwagi, złe postępowanie, co jest cechą poddanych i niewolników⁴².

Szczególną uwagę miniaturzysta skupił na tym, co dzieje się poza bramą raju. Rozwinięcie przedstawionych tutaj rzeczy i osób jest niespotykane do tej pory w wyobrażeniach do Księgi Rodzaju i nie znajdujemy powtórzenia identycznego scenariusza w innych późniejszych wyobrażeniach. Brama raju, która w swojej fakturze imituje okucia odlewanych z brązu drzwi, w istocie swojej błękitnej barwy wskazuje na bramę niebios. Przylegają do niej, są niemal na niej złożone (a nie ustawione obok) dwa złączone osiami koła, buchające ogniem na obwodach. Ogień, sunąc po płaszczyźnie bramy, nie spala jej. Nieprzypadkowo artysta zastosował barwę błękitną na oznaczenie jej niebiańskiego znaczenia. Nasuwa się w tym miejscu obraz tronu z Wizji Syna Człowieczego, opisany w Księdze Daniela: „Tron Jego był z ognistych płomieni, jego koła – płonący ogień. Strumień ognia się rozlewał i wypływał spod Niego” (Dn 7, 9-10). Słowa te stały się zapowiedzią powtórnego przyjścia – Paruzji Syna Bożego, co w kompozycjach wyjścia z raju było w różny sposób akcentowane.

Najbliższym czasowo wyobrażeniem płonących kół oraz tetramorfów jest miniatura ukazująca Wniebowstąpienie Chrystusa w *Ewangeliarzu Rabuli*⁴³. Porównuje się kompozycje anioła i bramy z cyklem niezachowanych fresków z Bazyliki Świętego Pawła za Murami, wykonanych według wczesnochrześcijańskiego pierwowzoru. Można jedynie obserwować dawne kompozycje powtórzone i zachowane na freskach z XII wieku w kościele Pod Porta Latina, które były odwzorowane w Bazylice Pawłowej. Nie ma tam

⁴² Filon Aleksandryjski. *O gigantach*. W: Tenże. *Pisma*. T. II. Z greckiego przeł. S. Kalinkowski. Kraków 1994 s. 14.

⁴³ Zimmermann. *Die Wiener Genesis* s. 75 przyp. 482.

jednak postaci personifikacji, rolę tę przejmują Archanioł Michał i serafin kończący cykl scen⁴⁴.

Na miniaturze z *Wiener Genesis* archanioł Michał w purpurowej tunice z ogromnymi skrzydłami stoi obok bramy i tym samym obok płonących kręgów, wskazując prętem na ich osie. Ten pierwszy epizod poza bramą rajy nie jest dokładnym odwzorowaniem tekstu: „Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia” (Rdz 3,24). Ujawnia się tutaj sens najważniejszy – „drogi” i „drzewa życia”. W drugim epizodzie, zobrazowanym za bramą rajy, są trzy postaci, ściśle z sobą zjednoczone: Adam, Ewa i tajemnicza kobieta, dominująca swoją wielkością nad wszystkimi wskazanymi postaciami i rzeczami. Jest ona wyższa od postaci rodziców, wyższa nawet od anioła stojącego obok bramy, wreszcie góruje ponad samą bramą. Adam odwraca się ku bramie, wskazując na przeszłość rajy. W interpretacji chrześcijańskiej, akcentującej przyjście Nowego Adama, ten gest jest wskazówką powrotu do rajy. W tym samym kierunku zwrócona jest twarz i spojrzenie kobiety. Ewa skierowana jest w przeciwną stronę rajy, ku drodze nowego życia na ziemi. Jej gest podparcia brody nawiązuje do znanych kompozycji antycznych, oddających stan zamyślenia, zatroskania, ale nie rozpaczy. Kobieta delikatnym gestem obejmuje oboje rodziców.

W tradycji antycznej w podobny sposób ukazywano personifikacje, postaci poza narracją, symboliczne, alegoryczne, które tę narrację wyjaśniały, przybliżały lub wręcz interpretowały. Zbliżenie kobiety do rodziców odnosi się do bezpośredniej interpretacji Adama i Ewy poza rajem. Kobieta jest oddana niezwykle precyzyjnie, w każdym detalu wizualizacji. Zwraca uwagę jej frontalne usytuowanie do widza, proporcje, ubiór, związek z postaciami rodziców, delikatny dotyk ich ramion, błękitna tunika ze złotym efodem na piersiach, a na wierzch nałożony purpurowy płaszcz. Te dwie barwy znane w antyku, określające władzę nieba i ziemi, przejęły ikony Chrystusa, wskazując na boską naturę, władzę w niebie i królewskie pochodzenie, władzę na ziemi. Kobieta jest młoda, zaczesane włosy, spięte diademem, odpowiadają zwyczajom bogatych kobiet cesarstwa rzymskiego, uczestniczących w oficjalnych ceremoniach dworskich. Kobieta-personifikacja spełnia funkcję medium w oficjalnym przekazie komunikacji z odbiorcą, dopełniając sens postaci Adama i Ewy; niemal otacza ich z troską i obejmuje w osamotnieniu podczas pierwszych kroków na ziemi.

⁴⁴ Mazurczak. *Cielesność człowieka* s. 70-82.

Interpretacja postaci w dotychczasowych badaniach odnosiła się do różnych zdarzeń opisanych w Starym Testamencie, np. porównywano kompozycję sceny z Zaślubinami Mojżesza z Seforą, odnosząc jej sens do apokryficznych Zaślubin Adama i Ewy. Nie jest to prawdopodobne rozwiązanie, ten typ scen bowiem pojawia się w ikonografii stworzenia bardzo późno, w XIV i w XV wieku. Najważniejszy jest jednak fakt, że zaślubin dokonywał sam Stwórca w raju. Nasze zdarzenie rozgrywa się poza bramą raju.

Postać kobieca interpretowana jest jako personifikacja Tory, która w licznych tekstach rabinackich jest tożsama z Mądrością⁴⁵. Ten właśnie aspekt, związany z istotą stworzenia człowieka, podejmowany był w piśmiennictwie patrystycznym. Wyjaśniano w ten sposób spójność dnia pierwszego z dniem siódmym. Stworzenie światła integralnie wiązano z dniem szabatu, w którym objawiła się pełnia Mądrości Boga. W konsekwencji dzień szabatu jest dniem chwały, czyli Mądrości Boga. Takie wyjaśnienia przekazał niezachowany, a znany jedynie z homilii *Hexaemeron* Orygenesza. Mądrość Boga w dniu szabatu nawiązuje w ceremoniach szabatowych do pierwszego dnia stworzenia, co szczególnie podkreślano w kręgach gnostyckich⁴⁶. Niewątpliwie bogata treść tudzież obrazowanie Mądrości Bożej w sztuce nosi powagę badawczą, zawsze jednak jest ona obecna blisko Boga. Tutaj wszakże epizod dotyczy przesłania danego odbiorcy w kontekście wyjścia rodziców poza bramę, której pilnuje archanioł z ognistymi kołami. Nie wyklucza to przymiotu Mądrości Boga, która zawarta jest w innym przesłaniu, dotyczy egzystencji człowieka na ziemi. W apokryfie Dwunastu Patriarchów, synów Jakuba (grecka wersja znaleziona na górze Atos wskazuje na pokrewieństwo z wersjami aramejską i hebrajską) występuje anioł Boży, który jest duchem prawdy i prawa. Duch prawdy jest utożsamiany z Prawem Mojżeszowym, Dekalogiem, najwyższą Mądrością⁴⁷.

Idea Prawa i Prawdy została szerzej wyjaśniona w Testamencie Rubena *O rozwadze*. Opisane tam jest widzenie Rubena, które przekazał swoim dzieciom, o siedmiu duchach prawdy i siedmiu duchach kłamstwa. Anioł Boży – anioł Prawdy prowadzi po drodze Prawdy, szatan zaś po drodze kłamstwa.

⁴⁵ B. Zimmermann (*Die Wiener Genesis* s. 76 przyp. 485 i 486) przytacza wiele przykładów sceny Wypędzenia z raju, szczególnie katakumby przy Via Latina, wskazując na liczne badania na temat związków chrześcijaństwa, judaizmu i tradycji greckiej.

⁴⁶ W tekście Arystobulosa Mądrość jest figurą światła; w niej łączy się dzień pierwszy z dniem siódmym (Aristobulos w *Praeparatio Evangelica* XIII 12 Euzebiusza z Cezarei. PG 21,1101b-d – za: Marini Clarelli. *I giorni della creazione* s. 72 przyp. 25).

⁴⁷ Za: Rubinkiewicz. *Apokryfy Starego Testamentu* s. 135.

Scena przedstawiająca wyjście z raju pierwszych rodziców ma wyraźnie wymodelowane cechy drogi Adama i Ewy, na której dominującą postacią jest personifikacja przywodząca na myśl Prawdę, którą jest Prawo – Dekalog Boga.

W hebrajskiej księdze Henocha Bóg obecny w świecie objawia się przez *szekinah*, co tłumaczy się jako „stale obecny”. Po wypędzeniu Adama i Ewy z raju pozostała im *szekinah* – prawo Boga wryte w ich duszach⁴⁸. Postać ukazana na miniaturze jest niewątpliwie personifikacją, której znaczenie i sens zbliża się do postaci opisanych w tekstach apokryfów żydowskich. Dotychczasowe wyjaśnienia postaci jako Mądrości Boga nie wykluczają doprecyzowania sensu Mądrości Boga, Jego Prawa i Obecności, które określa siłę Boga wyrażoną słowami w Księdze Mądrości: „To ona ustrzegła Prarodzica świata – pierwsze samotne stworzenie; wyprowadziła go z jego upadku i dała mu moc panowania nad wszystkim” (Mdr 10, 1-2).

W tradycji aleksandryjskiej i starszej, apokryficznej, podkreślona została ranga Prawa. Filon interpretował Prawo w wielu miejscach w całym swoim piśmiennictwie. W traktacie *O niezmienności Boga* wyjaśnił, że Bóg jest Prawodawcą Słowa, jest Panem nakazów i zakazów, które stanowią prawo w ścisłym sensie. W nich zawarta jest wiedza o Pierwszej Przyczynie, że Bóg nie jest jak człowiek, i zarazem, że jest jak człowiek⁴⁹.

W Aleksandrii w V i VI wieku, kiedy powstawały iluminowane luksusowe Biblie, skupiało się środowisko komentatorów zarówno chrześcijańskich, jak i żydowskich. Przenikały się tradycje filozoficzne różnych nurtów, łącznie z gnostyckimi, zwłaszcza tych fragmentów Biblii, które nasuwały różne interpretacje. Do nich należał opis stworzenia świata i człowieka. Inspirowały się wzajemnie stanowiska podejmujące zagadnienia trudne w rozumieniu i wyjaśnieniu, jak te dotyczące sfery duchowej istot niebieskich oraz duchowej natury człowieka. Apokryfy hebrajskie, czytane i głoszone, przepisywano na język grecki, a następnie, w środowiskach klasztornych, na łacinę. Stąd geneza niektórych postaci sięga głębiej aniżeli jednostronnie czytany jeden tekst. Ilustracje, które powstały w tak skomplikowanym układzie kompozycyjnym i postaciowym, pozostawiają wiele pytań, szczególnie dotyczących konkretnych tekstów syntetycznych. Przykładem takiej syntezy, której dokonywano w środowiskach chrześcijańskich, łącząc różne interpretacje Pisma Świętego, jest *Liber Graduum*, tekst zachowany

⁴⁸ *Księga Henocha, Księga Henocha Hebrajska*. Przeł. R. Rubinkiewicz. W: Rubinkiewicz. *Apokryfy Starego Testamentu* s. 216.

⁴⁹ Filon z Aleksandrii. *O niezmienności Boga*. W: tenże. *Pisma t. II* s. 29.

w wersjach greckich, jednak co do miejsca powstania nadal trwają dyskusje. Wskazuje się na rzymską część Mezopotamii, Edesę, Alepo, przybliża się środowiska syro-palestyńskie⁵⁰. Cały tekst jest bogatym komentarzem dotyczącym stworzenia świata i człowieka, istnienia pierwszych rodziców w raju i przyrody ogrodu rajskiego. Autor opisał istotę grzechu i otrzymanej łaski. Treść owego komentarza, jak wskazują jego badacze, stanowi kompilację tekstów gnostyckich, apokryfów judajskich z chrześcijańskimi interpretacjami patrystyki wschodniej. Autor lub autorzy dobrze znali metodę alegorycznego wyjaśniania Pisma Świętego i konsekwentnie stosowali we wszystkich rozdziałach. Również i w tym tekście wyjaśniony jest sens i znaczenie Prawa Boga, które jest Słowem, a Słowo jest Przykazaniem, a Przykazanie jest Wolą Boga⁵¹. Autor szczególną wagę przywiązuje do interpretacji egzystencji rodziców w raju przed grzechem i po grzechu pierworodnym. Ogród rajski jest ogrodem cnót, a każda cnota ma swoje drzewo kwitnące, swój zapach, swoją barwę. Znana w średniowieczu wersja grecka połączyła, jak wskazują badacze, wiele powiązań z semickimi pojęciami⁵².

W naszych rozważaniach istotne jest wyjaśnienie związku grzechu pierwszych rodziców z łaską, której doznali po wyjściu z raju, podczas gdy przed grzechem doznawali wyłącznie Miłości Boga. Wraz z Prawem doświadczyli także Miłosierdzia Boga. Znalazło się tutaj także określenie „Bóg jako Pietà”⁵³. Postać zatem złączona z rodzicami w omawianej scenie z kodeksu *Wiener Genesis* bliska jest personifikacji Mądrości Boga w rozumieniu Prawa. W szerszym wyjaśnieniu tego pojęcia ujawnia się pojęcie sprawiedliwości – Miłosierdzia i Piety, które jednak w rozwiniętym znaczeniu kompozycji obrazowej przypada na okres sztuki późniejszej.

⁵⁰ Anonimowe dzieło syryjskie, znane w Europie pod tytułem *Liber Graduum*, od 1700 r. w Bibliotece Watykańskiej, powstało w obrębie Mezopotamii rzymskiej w VI wieku. Znane jest według tłumaczeń greckich, które pozostały w europejskich skrytoriach już od czasów wczesnego średniowiecza. Badania tekstu zaowocowały studiami wydanymi przez Pontificium Institutum Orientale (Piazza Maria Maggiore w Rzymie). Ostatnie wydanie krytyczne tekstu pochodzi z 1989 r. A. K o w a l s k i. *Perfezione e Giustizia di Adamo nel Liber Graduum*. (Orientalia Christiana Analecta 232). Roma 1989 – badania skierowane na pochodzenie tekstu s. 29-31, 213 nn.).

⁵¹ Tamże s. 41.

⁵² Tamże s. 16.

⁵³ Tamże s. 167.

BIBLIOGRAFIA

- Bettini S., Puppi L.: *La chiesa degli Eremitani di Padova*. Vicenza: Neri Pozza Editore 1970.
- Blumenkranz J.: *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris 2009.
- Erffa H.M.: *Ikonologie der Genesis: Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*. München 1983.
- Filon Aleksandryjski: *Pisma*. T. I: O stworzeniu świata. Alegorie praw, O dekalogu, O cnotach. Przeł., wstępem opatrzył L. Joachimowicz. Warszawa 1986.
- *O gigantach*. W: *Filon Aleksandryjski*. *Pisma*. T. II. Z greckiego przeł. S. Kalinkowski. Kraków: Wydawnictwo WAM 1994.
- *O niezmienności Boga*. W: *Filon Aleksandryjski*. *Pisma*. T. II. Kraków: Wydawnictwo WAM 1994.
- Gargan L.: *La cultura a Venezia, Padova, Treviso e Vicenza nei secoli IX-XIII*. W: *Storia della cultura Veneta dalle origini al Trecento*. Milano: Neri-Pozza Editore 1977.
- Goodenough E.R.: *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*. Vol. X: *Symbolism in the Dura Synagogue*. New York 1964.
- Grabar A.: *Christian Iconography. A Study on its Origins*. Princeton 1968.
- Kitzinger E., Demus O.: *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300*. Wien 1935.
- Kowalski A.: *Perfezione e Giustizia di Adamo nel Liber Graduum*. Roma 1989. *Orientalia Christiana Analecta* 232.
- Księga Henocha, Księga Henocha Hebrajska*. Przeł. R. Rubinkiewicz. W: *Apokryfy Starego Testamentu*. Oprac. i wstęp R. Rubinkiewicz. Warszawa: Wyd. Vocatio 1999.
- Księga Jubileuszów 2. Opis sześciu dni stworzenia*. W: *Apokryfy Starego Testamentu*. Oprac. i wstęp R. Rubinkiewicz. Warszawa: Wyd. Vocatio 1999.
- Lindberg G.: *Studien zum Neutestamentlichen Schopfungsgedanken*. Uppsala 1952.
- Marini Clarelli M.V.: *I giorni della creazione nel "Genesi Cotton"*. „*Orientalia christiana periodica*” 50:1984 s. 65-90.
- Matyszewski S.: *Filozofia Filona z Aleksandrii i jej wpływ na wczesne chrześcijaństwo*. Warszawa 1962.
- Mazurczak U.M.: *Aniołowie w obrazie pierwszego dnia stworzenia w Biblii Czerwińskiej. Z kręgu ikonografii Genesis w sztuce średniowiecznej*. „*Acta Mediaevalia*” 13:2000 s. 53-74.
- *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*. T. I. Lublin: Wydawnictwo KUL 2012.
- *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*. „*Acta Mediaevalia*” 8:1995 s. 117-134.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych [Biblia Tysiąclecia]*. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum 1971.
- Radicé A.: *Platonismo e creazione in Filone di Alessandria. Metafisica del platonismo nel suo sviluppo storico e nella filosofia patristica (7)*. Milano 1989.
- Ratzinger J.: *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*. Freiburg 2000.
- Riesenfeld H.: *The Resurrection in Ezekiel XXXVII in the Dura Europos Painting*. W: *No Graven Images Studies in Art and the Hebrew Bible*. New York 1973 s. 120-155.
- Sawicka S.: *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*. W: *Dzieje sztuki polskiej*. T. I. Cz. 1: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*. Red. A. Gieysztor, M. Walicki, J. Zachwatowicz. Warszawa 1969.
- Seidel L.: *Nudity as Natural Garment: Seeing Through Adam and Eve's Skin*. W: *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Ed. S.C.M. Lindquist. London 2012 s. 207-231.

- Szram M.: Duchowy sens liczb w alegorycznej egzegezie aleksandryjskiej II-V wieku. Lublin 2001.
- Św. Ambroży: Hexameron. Tł. O.W. Szoldrski. Warszawa 1969. Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy t. IV.
- Thompson E.M.: Catalogue of Ancient Manuscripts in the British Library. Part 1: Greek. London 1881.
- Tikkanen J.J.: Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst. Helsingfors 1889. Acta Societatis Scientiarum Fennicae Bd. 17.
- Tretti C.: Enoch e la sapienza celeste. Alle origini della mistica ebraica. Associazione Italiana per lo Studio del Giudaismo. Firenze: Giuntina 2007. Testi e Studi 20.
- Weitzmann K.: The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis. W: Venezia e Europa. Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'Arte, Venezia, 12-18 settembre 1955. Venezia [1956].
- Zahlten J.: Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Gotta 1979. Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik Bd. 13.
- Zimmermann B.: Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention. Wiesbaden 2003.

INSPIRATIONS OF OLD TESTAMENT TEXTS AND JEWISH APOCRYPHA
IN MEDIEVAL SCENIC REPRESENTATIONS
OF THE BOOK OF GENESIS

Summary

The iconography of the Book of Genesis has been elaborated on in extensive studies in which connections with the biblical text and commentaries, mainly patristic, have been demonstrated. In the state of research gathered on this subject by U. Mazurczak in 'Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven' (*Acta Mediaevalia* 8:1995) the author pointed out crucial research problems which were worth further studying in the iconography of 'Genesis'. Moreover, in a book published in 2012 *Human corporeality in medieval Italian painting* (Vol. 1. Lublin 2012) the issues of the created body and its significance in the realm of medieval anthropology were presented. In the present study selected texts of Jewish apocrypha and philosophical commentators, which inspired Christian representations of illustrations for the Book of Genesis: the creation of man and his sojourn in the paradise as well as his departure after the original sin, have been pointed out. Jewish tradition in the images of angels in the illustrations of *Cotton's Bible*, repeated on mosaics in the narthex of St. Mark's Church in Venice has been also indicated. Those figures bear resemblance to the texts by Philo of Alexandria who explained the significance of angels appearing next to God in the subsequent days in his commentary *On the creation of the world*. The number of angels from the first to the seventh refers to each day being created. Elements of Jewish tradition can be also traced in the famous *Bible of Czerwińsk* (1148-1155), destroyed during World War II, where God the Creator was depicted together with three angels. God the Father anoints the first angel with the same gesture as he touches Adam's forehead, which is shown in the following medallion. In this way Philo interpreted the creation of mind as stamping it with the wisdom of God the Creator who imprinted his stigma in man's mind. The apocrypha called the Book of Jubilees was of significant importance — the list of angels' (residents' of heaven) powers was enumerated there. They rule

over cosmic powers and over man on the earth. In the Book the dialogical form between God and the angels is developed and the gesture of touch is also explained here as it was presented in a codex once stored in Polish collection. The touch is a sign of the deep connection between man and Yahweh who reveals himself in a special way on the day of Sabbath — The Day of God's Glory. With the sign of touching Adam's forehead God gave his blessing to man on the seventh day, namely the day of consecration.

In a codex stored in the National Library in Vienna and called the *Vienna Genesis* the scene of the parents going beyond the gates of paradise after the original sin was developed, in turn. A classic motif of an angel standing next to the gates of paradise was enriched with the second female figure, a personification which is deprived of signs of sanctity but is standing close to Adam and Eve. The miniaturist enriched the image of the paradise gates with a motif of blazing but not burning out rims of circles. The female personification, exposed by means of the smartness of clothes and proportionally exceeding all the figures of the scene including the angel, was identified with the personification of Wisdom. The author points out the personification of Divine Law here. In *Liber Graduum*, a compilation of Gnostic and Hebrew texts, its author concentrated on a description of the sin and the grace of God received by the parents. Before having committed the sin they experienced only God's love in the paradise, however, after the sin they experienced Divine Mercy, together with Divine Law. The figure in *Vienna Genesis* standing beyond the gate next to the parents is the figure of the Law given by the merciful God to them.

Summarized by Urszula M. Mazurczak

Słowa kluczowe: ikonografia stworzenia człowieka, średniowieczna antropologia obrazu, symbolika Prawa.

Key words: iconography of the creation of man, medieval anthropology of image, figure of the Law.