

Tamara Sztyma

Wpływy tradycji żydowskiej w sztuce wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej

Series Byzantina 2, 87-96

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Wpływy tradycji żydowskiej w sztuce wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej

Tamara Sztyma

Problem nawiązań do literatury żydowskiej w ikonografii wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej jako pierwszy poruszył na początku wieku Josef Strzygowski, wskazując na żydowskie elementy występujące w *Gensesis Wiedeńskiej* i *Pentateuchu z Ashburnham*¹. W 2. poł. XX w. badania na tym polu prowadzili: Kurt Weitzmann, Carl Otto Nordström, Otto Pächt, Beza-lel Narkiss, Joseph Gutmann oraz wybitny znawca sztuki żydowskiej Cecil Roth. Ich studia dostarczają wielu interesujących spostrzeżeń na temat początków sztuki chrześcijańskiej i mechanizmów wizualizacji źródeł literackich w sztuce. Celem tego artykułu jest zatem przedstawienie różnych interpretacji dotyczących wpływów żydowskich w sztuce chrześcijańskiej, jakie pojawiły się w literaturze przedmiotu w ciągu ostatnich kilku dekad. Omawianie właściwych hipotez poprzedzone zostanie krótką charakterystyką żydowskich źródeł, które mogły mieć wpływ na ikonografię chrześcijańską, oraz wybranymi przykładami przedstawień ikonograficznych nawiązujących do tradycji żydowskiej.

Midrasz (hebr. studiowanie) przede wszystkim oznacza homiletyczną metodę interpretacji biblijnej, która pozwalała na objaśnianie tekstu niekoniecznie w zgodzie z jego dosłownym sensem. Midraszami nazywa się też rozmaite zbiory komentarzy biblijnych autorstwa uczonych talmudycznych. W ich skład wchodziły traktaty egzegetyczne oraz teksty kazań i homilii, które razem tworzyły komentarze do poszczególnych ksiąg Biblii. Najstarsze midrasze pochodzą z okresu amoraickiego (III w.), kiedy to uczeni w Palestynie pracowali nad redakcją *Miszny* i *Talmudu Palestyńskiego*.

W tekstach zbiorów midraszowych spletały się ze sobą dwa rodzaje komentarza biblijnego – *halacha* i *hagada*. Ta pierwsza obejmowała wszystko

¹ J. Strzygowski, *Orient und Rome*, Leipzig 1901, s. 37-39.

to, co dotyczyło interpretacji prawa i odnosiło się do praktycznych norm postępowania. Hagada natomiast (hebr. opowiadanie), w najbardziej ogólnym sensie, zawierała całą warstwę anegdotyczną i narracyjną, a więc apokryficzne historie, legendy i maksymy, w których często pojawiały się elementy zaczerpnięte z ludowego folkloru. Mimo swej luźnej formuły hagada odgrywała bardzo ważną rolę – elementy folklorystyczne i baśniowe spletały się w niej bowiem z nauką moralną, dzięki czemu stanowiła instrument służący pouczeniu i wzmocnieniu wiary. Choć hagada najintensywniej rozwijała się w Palestynie od I do V w. (od zburzenia Drugiej Świątyni do końca okresu talmudycznego), często wykorzystywała dużo starszy materiał, dzięki czemu dziś można w niej odnaleźć echa mitów i legend od wieków krążących wśród ludów Bliskiego Wschodu².

Midrasze nie były jedynymi tekstami, w które włączone zostały elementy ludowej hagady. Przewijała się ona przez całą literaturę żydowską. Najstarsze, judeo-hellenistyczne hagady znalazły odbicie już w greckim tłumaczeniu Biblii, Septuagincie, oraz w *Talmudzie Babilońskim*. Tekstem zawierającym wiele hagadycznych opowieści były również *Starożytności żydowskie (Antiquitates Judaearum)* Józefa Flawiusza³.

Detale ikonograficzne nawiązujące do żydowskiej hagady występują już w sztuce wczesnochrześcijańskiej, np. w jednym z najwcześniej ukształtowanych cykli narracyjnych przedstawiających historię Jonasza. Cykl ten składał się zazwyczaj z trzech scen, ukazujących kolejno: Jonasza wyrzucanego ze statku, uwalnianego z paszczy potwora oraz odpoczywającego pod krzewem rycynowym. Choć ikonografia ta była w dużej mierze inspirowana sztuką hellenistyczną, Carl Otto Nordström zaobserwował w niej pewne elementy występujące w komentarzu midraszowym. Według *Midraszu Jonasza* i *Pirke de Rabbi Eliezer* w łódce znajdowało się siedemdziesiąt osób, z których każda reprezentowała inny naród; dzięki temu poświęcenie Jonasza było interpretowane w duchu żydowskiego mesjanizmu jako poświęcenie się Hebrajczyka za resztę świata. Na niektórych wczesnochrześcijańskich przedstawieniach, np. na kościanej skrzyneczce z Museo Civico w Brescii (IV w.), łącznie z Jonaszem w łódce znajduje się siedem osób, co może stanowić symboliczne uproszczenie liczby siedemdziesiąt⁴. Ponadto, według *Midraszu Jonasza* w czasie pobytu w brzuchu ryby Jonasz stracił wszystkie włosy i odzież w powodu panującego tam gorąca. Chociaż mode-

² *Encyclopaedia Judaica*, CD-Rome Edition, Version 1,0 [M. D. Herr, *Midrash*].

³ *Ibidem* [A. Schalit, *Josephus Flavius*].

⁴ C. O. Nordström, *Some Jewish Legends in Byzantine Art*, „Byzantion”, Bruxelles 1955–1957, s. 501–503.

lem ostatniej sceny cyklu ukazującej nagiego Jonasza pod drzewem było pogańskie przedstawienie nagiego Endymiona, według Nordströma pomysł skorzystania z antycznej ikonografii mógł zrodzić się dzięki znajomości żydowskiej legendy. Jej wpływ jest jeszcze widoczny w późniejszym o kilkaset lat bizantyńskim *Psalterzu Teodora* (XI w., Londyn, British Museum, Add. 19. 352), gdzie wyrzucany ze statku Jonasz jest ubrany i ma brodę, natomiast wypluwany przez potwora – jest nagi i łysy⁵.

Wpływy żydowskiej hagady obserwować można również w najstarszym chrześcijańskim manuskrypcie Biblii – *Genesis Wiedeńskiej*⁶. W kodeksie tym Nordström zauważył wiele szczegółów, które nie są wzmiankowane w tekście Septuaginty, natomiast występują w późniejszej literaturze żydowskiej. Dotyczy to zwłaszcza historii Józefa. Przykładowo, na miniaturze przedstawiającej Jakuba wysyłającego Józefa do braci w Sychemie młodemu Józefowi w drodze towarzyszy Archanioł Gabriel, co odpowiada tekstowi midraszu *Pirke de Rabbi Eliezer* (VIII w.)⁷. W dolnym rejestrze tej samej miniatury, u stóp Józefa zbliżającego się do braci przedstawiony został pies. Odpowiada to wzmiance w *Midrasz Genesis Rabbah*, iż widząc zbliżającego się Józefa, bracia namawiali się, by poszczuć go psami⁸. Pies w tej scenie występuje też w późniejszych *Octateuchach*, gdzie jednak zamiast do Józefa podbiega w stronę braci, co może świadczyć o zniekształconym skopiowaniu elementu z innej miniatury i zaniku zrozumienia dla jego znaczenia. Innym hagadycznym detalem rozpoznany przez Kurta Weitzmanna jest obecność żony Putyfara, Zuleiki, w scenie, w której Józef tłumaczy w więzieniu sny piekarza i rzeźnika. Według żydowskiej legendy wzmiankowanej w *Midrasz Genesis Rabbah* Zuleika odwiedzała Józefa nawet w więzieniu, ponieważ nadal żywiła nadzieję na pozyskanie jego względów⁹.

Nawiązania do żydowskich legend można odnaleźć w wielu bizantyńskich kodeksach z okresu poikonoklastycznego, które charakteryzowała trwałość ikonografii (raz przejęte motywy trwale wpisywały się w kanon ikonograficzny i pozostawały w nim, nawet jeśli znajomość ich źródeł zo-

⁵ *Ibidem*, s. 504–506.

⁶ Hipotezy dotyczące powiązań *Genesis Wiedeńskiej* ze źródłami żydowskimi pojawiały się od czasu jej opublikowania przez Wickhoffa w 1895 r.; do ich spopularyzowania przyczyniło się odkrycie fresków w synagodze w Dura Europos w latach 30. XX w.

⁷ C. O. Nordström, *Some Jewish Legends...*, s. 489.

⁸ M. D. Levin, *Some Jewish Sources for the Vienna Genesis*, „The Art Bulletin”, 54 (1972), s. 241.

⁹ K. Weitzmann, *The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration*, [w:] *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, s. 85.

stała utracona). Według Bezalela Narkissa w *Psalterzu Paryskim* znalazła odbicie żydowska legenda o nawróceniu i cudownym ocaleniu faraona¹⁰. Według midraszu *Pirke de Rabbi Eliezer* tonący faraon tuż przed śmiercią uwielbił Boga Izraelitów, dzięki czemu został ocalony. Legenda o ocaleniu faraona występuje też w późniejszym *Midraszu Wajosza* (XI w.) – według niej Archanioł Gabriel zabrał faraona na dno morskiej otchłani, gdzie po pięćdziesięciu dniach tortur władca ukorzył się przed wielkością Boga i w nagrodę został uczyniony królem Niniwy. W scenie ukazującej przejście Izraelitów przez Morze Czerwone w *Psalterzu Paryskim* faraon wyróżnia się z tłumu tonących Egipcjan dzięki otaczającej głowę aureoli, co może być odzwierciedleniem żydowskiej opowieści o jego nawróceniu. Obok faraona przedstawiono postać podpisaną jako personifikacja Otchłani – prawdopodobnie jest ona dalekim echem legendy o Archaniele Gabrielu zabierającym faraona na dno morza. Ocalenie faraona występuje też w późniejszych kodeksach, np. w *Octateuchu* z Konstantynopola przechowywanym w Bibliotece Watykańskiej (XII w.). Należy zaznaczyć, że scena ta występowała też w sztuce żydowskiej, a dokładnie w ilustracjach średniowiecznych hagad powstających w Hiszpanii i Niemczech.

Wśród bizantyńskich kodeksów najwięcej elementów hagadycznych można odnaleźć w octateuchach oraz w manuskryptach *Topografii Chrześcijańskiej* Kosmasa Indygopleukstesa, zwłaszcza w ilustracjach do pierwszych dwóch ksiąg Biblii, Genesis i Exodusu. W *Octateuchu* z Istambułu w scenie kuszenia Ewy wąż ma tułów wielbłąda, co odpowiada ustępowi z *Pirke de Rabbi Eliezer*: „A wąż był chytrzejszy niż wszystkie dzikie zwierzęta. Jego postać przypominała wielbłąda i on [Szatan] dosiadał jego grzbietu”. W *Octateuchu* z Watykanu (*Vat. 747*) wpływ hagady można dostrzec również w scenie zamordowania Abła, gdzie Kain został ukazany z kamieniami w obu rękach, zaś Abel ma na szyi krwawiącą ranę. Według żydowskiej legendy Kain, jako pierwszy morderca, nie miał doświadczenia w zabijaniu i nie wiedział, które ciosy mogą być śmiertelne. Dlatego też wziął kamienie i ukamienował każdą część ciała brata, ostatecznie zadając mu śmiertelny cios w szyję¹¹.

Weitzmann wykazuje też istnienie wpływów żydowskich w miniaturach IX-wiecznej kopii tekstu *Sacra Parallela* (frolegium z VIII w., którego autorstwo przypisuje się Janowi z Damaszku). Detale, które pojawiają się w ilustracjach do Ksiąg Królewskich, nawiązują do *Starożytności żydow-*

¹⁰ B. Narkiss, *Pharaoh is Dead and Living at the Gates of Hell*, „Journal of Jewish Art”, Jerusalem 1984, s. 7–13.

¹¹ K. Weitzmann, *The Question of the Influence...*, s. 82–83.

skich Józefa Flawiusza. I tak na przykład w scenie egzekucji króla Amalechitów Agaga (1 Krl 15,33) prorok Samuel nie wykonuje wyroku osobiście, choć tak właśnie to zdarzenie opisane zostało w Septuagincie. Weitzmann dostrzega tu nawiązanie do tekstu Flawiusza, według którego Samuelowi jako Nazareńczykowi nie wolno było dotykać martwego ciała i dlatego nie mógł osobiście zabić Agaga. Podobny motyw występuje w historii Eliasza przedstawionej w kodeksie na tej samej stronie. Inaczej niż w tekście Septuaginty (3 Krl 18,40), a zgodnie z tekstem Flawiusza, prorok Elias nie dokonuje egzekucji kapłanów Baala osobiście, lecz zleca jej wykonanie uzbrojonym we włócznie Izraelitom¹².

Obecność nawiązań do literatury rabinicznej w ikonografii kodeksów chrześcijańskich doprowadziła do zbudowania hipotezy o istnieniu żydowskich ilustrowanych manuskryptów Biblii i pism rabinicznych, które powstawały w czasach hellenistycznych i wpłynęły na rozwój sztuki chrześcijańskiej.

Zdaniem Kurta Weitzmanna ilustrowane żydowskie manuskrypty musiały powstawać wśród zhellenizowanych Żydów w Aleksandrii. Do V w. żyła tam największa wspólnota żydowska w Diasporze, która ulegała silnym wpływom kultury greckiej. Weitzmann przypuszcza, iż Żydzi aleksandryjscy zaadoptowali hellenistyczną praktykę wykonywania ilustrowanych papirusowych zwojów z tekstami Homera i Wergiliusza¹³. Szczególnym dowodem przemawiającym za istnieniem żydowskich ilustrowanych manuskryptów Septuaginty i pism rabinicznych są według niego freski w syryjskiej synagodze w Dura Europos, odkryte w latach 30. XX w. i datowane na II–III w.¹⁴ Wraz z mozaikami podłogowymi z synagog palestyńskich z IV–VI w. są one świadectwem istnienia żydowskiej sztuki figuralnej w okresie hellenistycznym. Weitzmann uważa, iż tak rozbudowany cykl narracyjny jak w Dura Europos mógł zostać wykształcony tylko w dekoracji książkowej, a dokładnie w ilustrowanych zwojach Septuaginty, i dopiero za jej pośrednictwem został zaadaptowany do sztuki monumentalnej. Jego zdaniem ilustrowane zwoje biblijne, jakimi dysponowali artyści z Dura Europos,

¹² *Ibidem*, s. 86–87.

¹³ Idem, *Die Illustration der Septuaginta*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, München 1952–1953, s. 116–120.

¹⁴ Kwadratową nawę pokrywają malowidła ukazujące utensylia świątynne oraz sceny biblijne związane z pobytem Izraelitów na pustyni i dziejami Arki Przymierza. Istnienie tak obszernego programu ikonograficznego w prowincjonalnej miejscowości nie mogło być zjawiskiem odosobnionym i przemawia za istnieniem większej liczby synagog z dekoracjami figuralnymi.

były również wykorzystywane przez pierwszych chrześcijan i stanowiły pozytywny impuls dla rozwoju sztuki wczesnochrześcijańskiej.

Przyjmując powyższe założenia, Weitzmann dochodzi do wniosku, że przedstawienia nawiązujące do żydowskich legend i rabinicznych komentarzy musiały zostać przejęte bezpośrednio ze sztuki żydowskiej. Według niego większość bizantyńskich poikonoklastycznych kodeksów wywodzi się od starszych archetypów, na których powstanie z kolei mogły mieć wpływ ilustrowane manuskrypty żydowskie. Ponieważ motywy hagadyczne pojawiają się w tak różnych kodeksach jak octateuchy, *Genesis Wiedeńska*, *Cotton Genesis*, *Sacra Parallela*, *Pentateuch z Ashburnham* czy manuskrypty Biblii powstające na Zachodzie Weitzmann przypuszcza, że musiały istnieć iluminowane rękopisy Septuaginty lub poszczególnych ksiąg biblijnych, a być może również Biblii hebrajskiej, niektórych midrasz i oraz *Starożytności żydowskich* Józefa Flawiusza. W dalszym toku rozważań podkreśla, że wymienione wyżej kodeksy powstały w różnych, oddalonych od siebie rejonach (Syria, Palestyna, Konstantynopol, Europa Zachodnia, Afryka Północna), w związku z czym żydowskie ilustrowane pisma nie były prawdopodobnie ograniczone jedynie do środowiska aleksandryjskiego, lecz musiały być również szeroko rozpowszechnione w basenie Morza Śródziemnego¹⁵.

Podobną opinię o wpływie ikonografii żydowskiej na sztukę chrześcijańską prezentuje Carl Otto Nordström. Tak jak Weitzmann uważa on, iż pierwsi chrześcijanie mogli posługiwać się niekiedy żydowskimi ilustrowanymi księgami Septuaginty i przejmować z nich motywy ikonograficzne. Nordström wskazuje zwłaszcza na przedstawienia, w których wiernie ukazane zostały żydowskie praktyki i sprzęty rytualne, niewzmiankowane w Biblii, lecz rozwinięte dopiero w okresie talmudycznym¹⁶. Uważa on, że mogły one zostać przejęte jedynie z żydowskich archetypów. I tak na przykład w *Genesis Wiedeńskiej*, w przedstawieniu ofiary Noego bardzo dokładnie pokazano proces uboju rytualnego przez przecięcie przetyku i tchawicy w celu spuszczenia krwi. Żydowski rytuał ofiarny można odnaleźć też w octateuchach, w scenie przedstawiającej ofiarowanie Izaaka, gdzie Abraham przyciska nóż do tchawicy klęczącego syna w taki sposób, jakby zabił zwierzę ofiarne. Innym nawiązaniem do żydowskich praktyk kultowych miałyby być przedstawienia Arki Przymierza w manuskryptach *Topografii Kosmasa* i octateuchach, gdzie przypomina ona dwudrzwiową szafkę, zde-

¹⁵ K. Weitzmann, *The Question of the Influence...*, s. 94–95.

¹⁶ C. O. Nordström, *The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art*, „*Orientalia Suecana*”, 1958, s. 81–86.

cydowanie różniąc się tym od opisu biblijnego. Nordström uważa, że przedstawienia te powstały pod wpływem sztuki żydowskiej, w której Arkę Przymierza upodabniano do dwudrzwiowego schowka na Torę na wschodniej ścianie synagogi. Wiązało się to z rozwiniętą po upadku Świątyni liturgią synagogalną, w której synagoga symbolizowała Świątynię, zaś schowek na zwoje Tory stanowił symboliczny odpowiednik Arki Przymierza.

Dowody Weitzmanna i Nordströma mają na celu wykazanie, iż wpływy żydowskich źródeł na ikonografię chrześcijańską nie były bezpośrednie, lecz wiązały się z oddziaływaniem niezachowanej do dziś sztuki żydowskiej. Zdecydowanym przeciwnikiem tych poglądów jest natomiast historyk sztuki żydowskiej Joseph Gutmann¹⁷. Jego zdaniem teorie Weitzmana i Nordströma w dużej mierze opierają się na spekulacjach teoretycznych i nie idą w parze z materialnymi dowodami. Podkreśla on, iż nie odnaleziono dotychczas żadnego hellenistycznego manuskryptu żydowskiego; nie zachowały się nawet ilustrowane zwoje pogańskie z tekstami Wergiliusza i Homera. Najstarsze zachowane manuskrypty hellenistyczne – *Iliada Watykańska* i *Wergiliusz Mediolański* – pochodzą dopiero z V w. Natomiast najstarsze zachowane manuskrypty żydowskie, czyli rękopisy znad Morza Martwego powstałe w kręgu żydowskiej sekty eseneńczyków, nie posiadają żadnych ilustracji.

Odrzucając tezę o istnieniu żydowskich ilustrowanych manuskryptów, Gutmann krytykuje też pogląd wiążący freski w Dura Europos z dekoracją książkową. Podkreśla, iż w Dura Europos sekwencja scen wcale nie podąża za tokiem biblijnej narracji, jak w przypadku cyklicznych narracyjnych przedstawień w zwojach i kodeksach. Świadczy to, iż sceny te stanowiły raczej ilustrację konkretnego i rozbudowanego programu teologicznego charakterystycznego dla hellenistycznego judaizmu¹⁸. Jego krytyka dotyczy również skłonności do wywodzenia od wspólnego archetypu niektórych przedstawień w kodeksach bizantyńskich i fresków z Dura Europos jedynie ze względu na zbieżność występujących tam motywów hagadycznych, jeżeli nie idą one w parze z podobieństwami stylistycznymi i kompozycyjnymi.

Gutmann jest zwolennikiem tezy, że hagadyczne elementy trafiły do ikonografii chrześcijańskiej głównie za pośrednictwem literatury chrześcijańskiej. Przejęła ona i utrwaliła pewne tradycje żydowskie, zawłaszczając te nieporuszające kwestii doktrynalnych, a zawierające barwne, rozbudowane wersje biblijnych historii. Miało to miejsce szczególnie w okresie patry-

¹⁷ J. Gutmann, *The Illustrated Jewish Manuscript in Antiquity: The Present State of the Question*, „Gesta”, 5 (1966), s. 39–40.

¹⁸ *Ibidem*, s. 39.

stycznym, kiedy kontakty między wyznawcami judaizmu a Ojcami Kościoła były dosyć ożywione¹⁹. Wielu Ojców Kościoła żyło i działało w Palestynie, niektórzy z nich studiowali u Żydów hebrajski, a nawet żydowską egzegezę Biblii, z której użytek czynili następnie w trakcie polemicznych sporów z Żydami na tematy teologiczne. Na znajomość nauk rabinicznych i żydowskiej hagady wskazują między innymi pisma Klemensa Aleksandryjskiego, Orygenesesa, Hieronima czy Euzebiusza z Cezarei. W przypadku Orygenesesa poświadczono są jego częste kontakty z patriarchą żydowskim w Palestynie, uważa się też, że jego dobra znajomość tradycji żydowskiej wiąże się z faktem, iż miał żydowską matkę. Wielki udział w przyswajaniu elementów żydowskiej tradycji miały pisma Hieronima, który przez wiele lat żył w Palestynie, gdzie studiował hebrajski i pisma rabiniczne. Jego utwory zawierają dużo elementów hagadycznych, poza tym dają one stosunkowo dobry obraz życia społeczności żydowskiej w Palestynie w IV w.²⁰

Gutmann uważa też, że ważnym źródłem umożliwiającym przejmowanie elementów hagadycznych przez tradycję chrześcijańską były *Starożytności żydowskie* Józefa Flawiusza²¹. Dzieło to cieszyło się popularnością w kręgach chrześcijańskich i wywarło duży wpływ na literaturę patrystyczną. Hieronim i Kasjodor nazywali Flawiusza „drugim Liwiuszem”, ten ostatni określił go też jako jednego z „Ojców” (*patres nostri*); to prawdopodobnie na zlecenie Kasjodora pisma Flawiusza zostały przetłumaczone z greki na łacinę w drugiej połowie VI w. Zdaniem Gutmanna motywy ikonograficzne inspirowane tekstem Flawiusza pojawiają się w sztuce dopiero ok. IX w. Za jedno z pierwszych uważa on miniatury w *Sacra Parallela*, które Weitzmann traktował jako dowód istnienia dużo starszych ilustrowanych hellenistycznych manuskryptów *Starożytności*²². Opierając się na istniejącym materiale, Gutmann stwierdza, iż ilustracje inspirowane Flawiuszem były szczególnie częste w kodeksach łacińskich w XII w., który to okres sprzyjał artystycznym innowacjom i eksperymentom. Pisma Flawiusza były znane i rozpowszechnione wówczas przede wszystkim dzięki traktatowi *Historia Scholastica* Petrusa Comestora.

Spośród przytoczonych powyżej stanowisk żadne nie daje wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób elementy żydowskiej hagady znalazły wizualizację w ikonografii chrześcijańskiej. Teza Gutmanna oparta

¹⁹ Idem, *Sacred Images: Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages*, Northampton 1989, s. 95–98.

²⁰ *Encyclopaedia Judaica* [B. Blumenkranz, *Church Fathers*].

²¹ J. Gutmann, *Scared Images...*, s. 439.

²² *Ibidem*, s. 339–340; K. Weitzmann, *The Question of the Influence...*, s. 86–87.

jest często na konkretnym materiale dowodowym w postaci przedstawień i stojących za nimi źródeł literackich. Wydaje się ona o wiele bardziej przekonująca niż teoria Weitzmanna, która wiąże rozrzucone na olbrzymim obszarze kodeksy ze wspólnym archetypem. Sam Gutmann przyznaje jednak, iż nie jest w stanie z całą pewnością wyjaśnić wszystkich przypadków wpływów żydowskich w ikonografii chrześcijańskiej. Wskazuje przy tym na *Pentateuch z Ashburnham*, w którym nie tylko przedstawiono wiele elementów charakterystycznych dla homiletyki żydowskiej, ale też wprowadzono zasadę czytania ilustracji od prawej do lewej strony²³. Z kolei broniący tezy o istnieniu żydowskich iluminowanych manuskryptów Nordström przyznaje, że wiele elementów midraszowych pojawiało się w pismach Ojców greckich, syryjskich i łacińskich²⁴. Zaznacza jednak, iż fakt występowania danej legendy w źródłach chrześcijańskich nie wyklucza jeszcze wpływu sztuki żydowskiej na jej wizualizację. Legendy żydowskie były czasami przejmowane jedynie w częściowej formie, która nie może tłumaczyć rozbudowanej ikonografii danego przedstawienia w kodeksie. Obecność tych legend w pismach Ojców Kościoła mogła więc tworzyć jedynie sprzyjające okoliczności dla przejścia danego motywu ze sztuki żydowskiej, o której Nordström jest pewien, iż istniała ok. III w. w znacznie bogatszej formie niż wskazują zachowane zabytki.

Na koniec warto przytoczyć interesujące spostrzeżenie Gutmanna, że nawet jeśli zaakceptujemy tezę o przejściu hagadycznych motywów za pośrednictwem literatury, precyzyjne wskazanie źródła literackiego stojącego za danym przedstawieniem może być czasem bardzo problematyczne lub niemożliwe. Niektóre legendy występowały w tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej, a nawet w muzułmańskiej, więc trudno jest stwierdzić, gdzie pojawiły się po raz pierwszy i jakie źródło wpłynęło na ich ikonograficzne opracowanie. Zarówno żydowska hгада, jak i chrześcijańskie apokryfy przejmowały wiele elementów z ludowych podań krążących na Bliskim Wschodzie. Dobrym przykładem takiego nośnego motywu jest legenda o kruku wypuszczonym przez Noego podczas Potopu, który zamiast wrócić do Arki zaczął uctować na trupach ludzi i zwierząt unoszących się na wodzie²⁵. Po raz pierwszy historia ta pojawiła się w starożytnym babilońskim *Eposie o Gilgameszu*. Motyw ten odnajdujemy następnie w źródłach chrześcijańskich od IV w. (m.in. w pismach Jana Chryzostoma), w źródłach

²³ J. Gutmann, *The Illustrated Jewish Manuscript...*, s. 40.

²⁴ C. O. Nordström, *The Water Miracles...*, s. 107–109.

²⁵ J. Gutmann, *Sacred Images...*, s. 63–71.

żydowskich od VIII w. (*Pirke de Rabbi Eliezer*) oraz w muzułmańskich od IX w. (pisma arabskiego historyka Tabariego). Występowanie tej i innych opowieści w różnych tradycjach, podobnie jak znajomość żydowskiej hagiografii wśród Ojców Kościoła i obecność motywów hagadycznych w ikonografii kodeksów chrześcijańskich, są więc dziś przede wszystkim manifestacją istnienia kulturowej wspólnoty obejmującej ludy Bliskiego Wschodu i basenu Morza Śródziemnego oraz świadczą o wspólnych korzeniach chrześcijaństwa, judaizmu i islamu.