

STUDIA NAUK TEOLOGICZNYCH
TOM 4 – 2009

DOI 10.24425/snt.2009.133813

KS. RYSZARD KNAPIŃSKI

BIBLIA W SZTUCE – SŁOWO OBRAZEM SIĘ STAŁO

*Na początku było Słowo.
Na początku była Księga,
a Księga była przeciwna obrazowi...*

J.St. Pasierb¹

*Co za wspaniały paradoks: Księga, która zakazuje obrazów,
sama przeobraża się w skarbnicę obrazów, stając się
niewyczerpanym źródłem dla przywykłego do oglądania.*

Régis Debray²

Przytoczone jako motto dwie wypowiedzi uznanych historyków sztuki pokazują jak skomplikowany i graniczący z paradoksem jest temat niniejszego artykułu. Naszym założeniem jest ukazanie relacji pomiędzy słowem i obrazem na tle kształtującej się w chrześcijaństwie teologii sztuki. Takie założenie zwalnia nas od rozpowszechnionego podejścia do zagadnienia „Biblia w sztuce”, polegającego na przedstawieniu wyboru ilustracji do tekstów biblijnych. Wyszukiwanie materiału ikonograficznego w patrymonium artystycznym Kościoła jest zadaniem podejmowanym przez wydawców Pisma Świętego ilustrowanego dziełami sztuki dawnej lub współczesnej. Wiele tematów monograficznych bazuje na takim podejściu, jak na przykład „Stworzenie świata” czy „Boże Narodzenie” w sztuce³. Odrębny charakter mają edycje o charakterze albumowym i pomoce katechetyczne. Pozostają one poza zakresem niniejszego studium.

Siłą rzeczy rozważania teoretyczne mogą być tu potraktowane wyłącznie w zarysie, a ich uzupełnieniem będą przykłady z zakresu miniaturstwa i rytownictwa, ukazujące w sensie dosłownym przeobrażenie słowa w obraz. Dokona-

¹ *Biblia w malarstwie*, oprac. zb. z przedmową ks. Janusza Pasierba, Warszawa 1990, s. 13.

² R. Debray, *Das Alte Testament*, w: *Die Bibel. Die Erzählungen des Alten und Neuen Testaments in den Meisterwerken der Malerei*, red. V. Loupan, Köln 2005, s. 5. [tł. własne – R. K.].

³ Przykładem tego obszerne opracowanie Hansa Martina von Erffa, *Ikonomie der Genesis*, t. 1–2, München 1989–1995.

ny wybór pozwoli nabrać przekonania, że zawarta w tytule sentencja „słowo obrazem się stało” nie jest jedynie metaforą, ale bywała niejednokrotnie traktowana przez artystów dosłownie. Pewnym ewenementem są przykłady ukazujące, jak biblijne słowo było dekorowane i ilustrowane w tekstach hebrajskich. W skarbnicy artystycznej chrześcijaństwa znajduje się wystarczająco dużo przykładów pozwalających na stwierdzenie, że przez analogię do Wcielenia Logosu pisane słowo Biblii „wciela się” w obraz – inaczej – słowo obrazem się staje.

Opracowania z zakresu funkcji słowa w przekazie wiary stworzyły całą literaturę teologiczno-biblijną, która powstawała na przestrzeni wieków. Natomiast opracowania analogicznej roli obrazu w chrześcijaństwie są stosunkowo nowe i tylko z rzadka podejmowane są przez teologów lub historyków sztuki⁴.

⁴ Źródła do teorii obrazu publikują: J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896; wyd. uzupełnione i rozszerzone *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell' arte del Medioevo occidentale (secoli IV–XV)*, red. J. Vegh, Firenze 1992. W problematykę zagadnienia teorii obrazu wprowadzają syntetyczne hasła encyklopedyczne: H. Leclercq, *Images*, w: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 7, cz. 1, Paris 1926, kol. 180–302; M. Jugie, *Immagini*, w: *Enciclopedia Cattolica*, vol. 6, Città del Vaticano 1951, kol. 1663–1667; J. Kollwitz, *Bild III (christlich)*, w: *Reallexikon für Antike und Christentum*, red. T. Klauser, t. 2, Stuttgart 1954, kol. 318–341; L. Hödl, *Bild, Bildverehrung. II, 1–3. Westkirche*, w: *Lexikon des Mittelalters*, t. 2, München–Zürich 1984, kol. 145–148; P. Bayerschmidt, *Bildverehrung*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 2, Freiburg–Basel–Wien 1986, kol. 464–467; J. Scharbert, *Bildverehrung. I. Exegese*, w: *Marienlexikon*, t. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 482; J. Madey, *Bildverehrung. II. Liturgie*, w: *Marienlexikon*, t. 1, s. 482; G. May, *Kunst und Religion. V. Mittelalter*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, t. 20, Berlin–New York 1990, kol. 267–274. Procesy przeobrażeń nastawienia Kościoła w odniesieniu do obrazów omawiają z przytoczeniem bogatej literatury i źródeł: K. Ledergerber, *Kunst und Religion in der Verwandlung*, Köln 1961; D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995. Teorią obrazu zajmują się różni badacze, przegląd współczesnych dyskusji prezentują: M. Warnke, *Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, red. M. Diers, Köln 1997; *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, red. H. Belting, D. Kamper, München 2000; J. Plazaola, *La Chiesa e l'Arte*, Milano 1998; też po polsku: *Kościół i sztuka*, Kielce 2002; tenże, *Arte christiana nel tempo. Storia e significato*, vol. 1–2, Cinisello Balsamo (Milano) 2001–2002. Dokumenty Kościoła oraz przepisy prawa włoskiego odnośnie do ochrony dóbr kultury łącznie z płytą CD wydał G. Grasso, *Chiesa e Arte. Documenti della Chiesa testi canonici e commenti*, Cinisello Balsamo (Milano) 2001. Syntetycznie przedstawiłem rozwój teorii sztuki chrześcijańskiej w hasle R. Knapiński, *Sztuka chrześcijańska*, w: *Leksykon teologii fundamentalnej*, red. M. Rusecki i in., Lublin–Kraków 2002, s. 1171–1187; S.F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002. Osobną rangę zdobyły studia szwajcarskiego teologa [tłumaczone ostatnio na język polski, wydawane przez WAM w serii]: H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, Kraków 2008; tenże, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 2: *Modele teologiczne*, cz. 1: *Od Ireneusza do Bonawentury*, Kraków 2007; tenże, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 2: *Modele teologiczne*, cz. 2: *Od Dantego do Peguy*, Kraków 2008. W serii tej zaplanowane są jeszcze tomy poświęcone metafizyce i teologii.

Tytuł niniejszego opracowania stanowi trawestację sentencji wygłoszonej przez św. Jana w prologu jego Ewangelii (1,14): „A Słowo ciałem się stało”. Jan mówi o Logosie, podczas gdy w naszym ujęciu chodzi o słowo pisane, czyli o Objawienie spisane na kartach Biblii. Truizmem stało się stwierdzenie, że chrześcijaństwo jest religią słowa i obrazu, pomimo że nie wszystkie wyznania chrześcijańskie jednakowo traktują oba te media. Protestanci różnią się od katolików w podejściu do obrazów⁵. Przyjmując doktrynalne założenie o wyłącznym prymacie słowa (*sola Scriptura*), pewne odłamy Reformacji odrzuciły obraz jako przejaw zabobonu. W łagodniejszym podejściu tolerowano obrazy jako pomoc w utrwalaniu treści biblijnych i jego egzegezy, czego przykładem jest zachowanie samego Marcina Lutera, który po mistrzowsku wykorzystał przekaz obrazowy, zwłaszcza za pośrednictwem sztuk graficznych w formie ulotek i afiszy manifestujących jego naukę⁶. Specyfiką sztuki protestanckiej stał się zwyczaj umieszczania cytatów z Pisma Świętego na obrazach albo wręcz umieszczanie samych cytatów i sentencji Reformacji w retabulach ołtarzowych. Radykalne stanowisko zajęli w tym względzie kalwiści, głosząc, że w miarę jak będzie się rozszerzać Reformacja, ludzie nauczą się czytać i obrazy nie będą im potrzebne. W następstwie takiego podejścia dochodziło wielokrotnie do nawrotów ikonoklazmu⁷.

Pismo Święte nadało przepowiadaniu słownemu znaczącą rolę. Na głoszenie słowa jako warunku poznania wiary, powołuje się św. Paweł w Liście do Rzymian (10,14–18):

„Jakże więc mieli wzywać Tego, w którego nie uwierzyli? Jakże mieli uwierzyć w Tego, którego nie słyszeli? Jakże mieli usłyszeć, gdy im nikt nie głosił? Jakże mogliby im głosić, jeśli by nie zostali posłani? [...] Ale nie wszyscy dali posłuch Ewangelii. Izajasz bowiem mówi: Panie, któż uwierzył temu, co od nas posłyszał? Przeto wiara rodzi się z tego, co się słyszy, tym zaś, co się słyszy, jest słowo Chrystusa. Pytam więc: czy może nie słyszeli? Ależ tak: Po całej ziemi rozszedł się ich głos, aż na krańce świata ich słowa”.

Stąd przyjęła się w teologii sentencja: *Fides ex auditu*⁸. Problematykę ukazującą rolę obrazu w religii można sprowadzić do parafrazy przytoczonej sen-

⁵ Problematyka stosunku protestantów do sztuki ma bogatą literaturę, podajemy w wyborze najważniejsze tytuły, gdzie można znaleźć wskazówki bibliograficzne: S. Michalski, *Protestanci a sztuka*, Warszawa 1989; J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986; W. Brückner, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana*, Regensburg 2007.

⁶ F.J. Goeters, *Die Bilderfrage in der frühen Reformationszeit*, w: *Streit um das Bild. Das zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, red. J. Wohlmuth, Bonn 1989, s. 79–87; K.H. zur Mühlen, *Luther und die Bilderfrage*, w: *Streit um das Bild...*, s. 88–93.

⁷ H. Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden i in. 1990 (Studies in the History of Christian Thought, wyd. Heiko A. Oberman, Tuscon, Arizona, vol. 51), s. 118–182.

⁸ P. Dobrowolski, ‘*Fides ex auditu*’. *Uwagi o funkcji kazania w późnym średniowieczu*, „Przeгляд Historyczny” 81(1990) z. 1–2, s. 27–58.

tencji, formułując ją w zmienionej postaci jako: *Fides ex visu*. Pomijając głębsze analizy i rezygnując z przytaczania rozbudowanej argumentacji teologicznej, pragniemy jedynie wyartykułować stwierdzenie, że pewni ludzie w specyficznych okolicznościach dochodzą do wiary przez zmysł wzroku, poprzez patrzenie. Można to sformułować jako postulat, że wiara potrzebuje obrazów, a w szerszym ujęciu – potrzebuje sztuki. Bóg abstrakcyjny, niewyobrazalny jawi się ludziom jako odległy. Stary Testament zawarł odniesienie do Boga w literach zawierających skrót Jego Imienia, co przeszło do sztuki chrześcijańskiej w formie tetragramu: JHWH. W skrajnych przypadkach stosowano zaledwie jedną literę hebrajskiego alfabetu – „J”.

Prorocy przypisali obrazom czarodziejskie siły i moc oddziaływania na dusze ludzkie. Dlatego zepchnęli je w obszar magii i czarów, w świat sił nieczystych, posługujących się znakami. Prawdziwy kult bazuje na wewnętrznym otwarciu na Boga w akcie modlitwy i nie potrzebuje żadnych materialnych znaków. Religia monoteistyczna pragnie pozostać religią bazującą na czytaniu, a nie na oglądaniu „podejrzanych” obrazów (w rozumieniu, że kryją one w sobie jakieś zasadzki). Odrzucając wyobrażenia plastyczne, opowiada się za symbolami werbalnymi. A idolem staje się nie tylko obraz fałszywego boga, ale także fałszywy obraz prawdziwego Boga, którego najdoskonalszej natury nie jest w stanie oddać żadna materialna rzeczywistość. Umiejętności sztuk przedstawiających są zbyt ograniczone, aby zobrazować wielkość Nieskończonego i Najdoskonalszego, Wszechmocnego Jedyne Boga. Niewidzialny jest możliwy do opisanie, ale nie do namalowania. Sztuka jest za słaba, by ukazać wielkość Boga. Nieopisany Bóg pozostał niewidzialny. Dał się poznać ludziom jedynie przez objawione słowo, a przedstawianie Go w obrazach było zakazane, ponieważ niosło ze sobą zagrożenie pierwotnego Planu Zbawienia. W takim podejściu słowo staje się potęgą, a odtracony obraz popada w krainę niemocy, bo jest nieprzydatny, a nawet szkodliwy. Trafnie wyraził to Régis Debray, pisząc, że sztuka ze swoimi ołtarzami, obrazami i figurami była za ciężka, aby mógł ją zabrać w drogę Żyd, ten odwieczny tułacz. Zabrał więc księgę⁹.

Niezachowanie nakazu unikania obrazów było traktowane jako duże odstępstwo równe grzechowi. W Talmudzie znajduje się traktat *Avodah zarah*, w którym znajdujemy następujące pouczenie: w przeddzień jakiegokolwiek święta pobożnemu Żydowi nie wolno handlować z gojem, który czci obrazy, aby przypadkiem część dochodu nie została przeznaczona na taki kult. A przecież w tradycji Izraela pojawił się kult cielca, a na pokrywie Arki Przymierza umieszczone były rzeźbione Cherubiny.

⁹ Debray, dz. cyt., s. 6–7.

Ikonofobia Żydów miała swe usprawiedliwienie kontekstualne¹⁰. Zastrzeżenia wobec obrazów opierały się z jednej strony na zawartych w Starym Testamencie zakazach sporządzania wizerunków, a z drugiej wynikały z troski o odcięcie się od pogan, którzy łączyli kult bóstw z ich przedstawieniami. Mojżesz w Księdze Wyjścia (20,4–5) jednoznacznie ogłosił Ludowi Przymierza: „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 pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył [...]”.

I ponownie przypomniał to samo w Księdze Powtórzonego Prawa (5,8–9). A na innym miejscu tej księgi, gdzie jest opis wejścia do Ziemi Obiecanej, w imieniu Mojżesza lewici w końcowych mowach wykrzyknęli do całego ludu Izraela (27,14 n.): „Przeklęty każdy, kto wykona posąg rzeźbiony lub z lanego metalu – rzecz obrzydliwą dla Jahwe – robotę rąk rzemieślnika i postawi w miejscu ukrytym”.

Podobny zakaz znajdujemy również w Księdze Kapłańskiej (26,1): „Nie będziecie sobie czynili bożków, nie będziecie sobie stawiali posągów ani stel. Nie będziecie umieszczać w waszym kraju kamieni rzeźbionych, aby im oddawać pokłon, bo Ja jestem Pan, Bóg wasz”¹¹. Zakaz obrazów nie był taki oczywisty, skoro Mojżesz i prorocy powielekroć go powtarzali.

Pomimo tak kategorycznych zakazów znajdujemy w Starym Testamencie wypowiedzi zawierające tęsknotę człowieka za oglądaniem Boga, czy to we śnie, jak w przypadku patriarchy Jakuba, czy w spotkaniu „twarzą w twarz”, jak Mojżesz na Synaju, albo w widzeniu prorockim, jak tego doświadczyli np. Izajasz, Jeremiasz, Ezechiel, Daniel, czy inni „widzący”. A słowa Psalmisty: „O Tobie mówi moje serce: «Szukaj Jego oblicza!» Szukam, o Panie, Twojego oblicza; swego oblicza nie zakrywaj przede mną, nie odpędzaj z gniewem swojego sługi! Ty jesteś moją pomocą, więc mnie nie odrzucaj i nie opuszczaj mnie, Boże, moje Zbawienie!” (Ps 27,8–9) stają się wyznaniem wierzących, że nie tylko chcą służyć słowu lub je czytać, ale także pragną widzieć to, w co mają wierzyć¹².

Sytuacja uległa zmianie w Nowym Testamencie, kiedy odwieczny Logos – Syn Boży stał się człowiekiem. Przez wcielone Słowo możliwe było oglądanie Boga. Bóg stał się widzialny tylko w swoim Synu, albowiem Jezus Chrystus stał się najdoskonalszą ikoną Boga. Wcielenie otworzyło możliwość obrazowania

¹⁰ F.L. Hossfeld, „*Du sollst dir kein Bild machen*”. *Funktion des alttestamentlichen Bilderverbots*, w: *Streit um das Bild...*, s. 15–24.

¹¹ Cytaty biblijne wg elektronicznego wydania Biblii Tysiąclecia: <http://www.biblia.poznan.pl/PS/Biblia.htm>

¹² Pisaliśmy o tym w kontekście rozważań nad ikonografią Jezusa w sztuce XX wieku: R. Knapieński, *Jezus Chrystus – Syn Boży w sztuce współczesnej*, w: *Jezus jako Syn Boży w Nowym Testamencie i we współczesnej literaturze chrześcijańskiej*, red. H. Drawnel, Lublin 2007, s. 155–173, il. 1–17.

dotąd Niewidzialnego¹³. Można to zawrzeć w stwierdzeniu, że „Słowo obrazem się stało”. Na Tajemnicę Wcielenia powołali się ikonodule na II Soborze Nicejskim, w 787 roku¹⁴. Do tego momentu wśród chrześcijan ścierały się dwie tendencje, jedna przeciwna wizerunkom i druga za ich dopuszczeniem do użytku. Dla Greków z bizantyńskiego Kościoła obrazy – ikony Jezusa zaświadczały o Jego ludzkiej naturze¹⁵. W ten sposób sztuka zajmowała pozycję argumentu w konfrontacji z błędami monofizytyzmu i doketyzmu, które nie uznawały, że Jezus był zarazem prawdziwym Bogiem i prawdziwym człowiekiem. Siła tego argumentu nie ustała do dzisiaj¹⁶.

Wprawdzie wizerunki antropomorfizowały Boga, ale odpowiadało to powszechnemu myśleniu o Bogu osobowym i stanowiło paralelę to teomorfizacji człowieka, jako do istoty stworzonej na obraz i podobieństwo Boga. Nie należy z tego wyciągać wniosku, jakoby obraz był konieczny dla Objawienia. Chodzi o wskazanie, że obrazowanie Boga leży w naturze człowieka. A dzieje sztuki dostarczają niezliczonych przykładów na personifikację abstrakcyjnych idei i pojęć. Albowiem sztuka czyni widzialnym to, co niewidzialne. To, że Bóg jest niewidzialny, nie znaczy, że jest niewyobrażalny. Izrael miał pojęcie Boga jako potężnego, wszechmocnego i wszechwiedzącego Męża. Oczywiście jest to antropomorfizacja, ale służy ona przybliżeniu człowieka do Boga.

Jezus Chrystus, Wcielony Syn Boży, odwieczny Logos, objawił ludziom oblicze Boga, stając się, jak to było wyżej powiedziane, najdoskonalszą ikoną Ojca: „Słowo ciałem się stało i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, pełen łaski i prawdy” (J 1,14).

Pomimo wypowiedzi Jezusa, że „Boga nikt nigdy nie widział. Ten Jednorodzony Bóg, który jest w łonie Ojca, [o Nim] pouczył” (J 1,18), stale pozostaje aktualna prośba Filipa „Panie, ukaż nam Ojca, a to nam wystarczy” (J 14,8). Żydom trudno było uwierzyć, że pośród nich stoi Mesjasz. Nie rozumieli znaków świadczących o wypełnieniu proroctw mesjańskich, dlatego Jezus, przy-

¹³ Rozmaitym aspektem obrazowania Boga oraz treści chrześcijańskiego orędzia o Zbawieniu na przykładzie diecezji Münster poświęcona była okolicznościowa wystawa, której towarzyszył obszerny dwutomowy katalog: *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster*. Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster, 13. Juni bis 31. Oktober 1993, red. G. Jászai, Münster 1993.

¹⁴ C. Dohmen, *Das alttestamentliches Bilderverbot im Kontext des Zweiten Konzils von Nizäa (787)*, w: *Streit um das Bild...*, s. 25–30.

¹⁵ Th. Nikolaou, *Die Entscheidungen des siebten ökumenischen Konzils und die Stellung der orthodoxen Kirche* (mit Diskussionsbeiträgen), w: *Streit um das Bild...*, s. 43–56.

¹⁶ Godny polecenia jest zbiór referatów i pokłosie dyskusji, opublikowane w cytowanym już zbiorze referatów: *Streit um das Bild...* Klarownie i w oparciu o źródła stanowisko Karola Wielkiego scharakteryzowała M. Pokorska, „*Cibus oculorum*”. *Uwagi o teorii dzieła sztuki w 'Libri Carolini'*. „*Folia Historiae Artium*” 27(1991), s. 13–31.

wołując proroka Izajasza powiedział do nich: „[...] kto Mnie widzi, widzi tego, który Mnie posłał” (J 12,45); pomimo to nie uwierzyli w Tego, którego widzieli.

Również poganie, słuchający przepowiadania apostołów pragnęli zobaczyć Jezusa. Kiedy pewnego razu Jezus przybył do Jerozolimy na święto Paschy, było tam mnóstwo ludzi: „A wśród tych, którzy przybyli, aby oddać pokłon [Bogu] podczas święta byli niektórzy Grecy. Oni więc przystąpili do Filipa [...] i poprosili go mówiąc: «Panie, chcemy ujrzeć Jezusa»” (J 12,20–21). Ta prośba pobrzmiwa przez wieki, aż do naszych czasów.

Starotestamentalne zakazy przyjęło także chrześcijaństwo, zwłaszcza biskupi i prezbiterzy pierwotnego Kościoła. Dopiero pod wpływem pobożności ludowej stopniowo poluzowano surowe restrykcje aikoniczne. Znany jest nieprzychylny stosunek apologetów wiary do obrazów, jak np. Tertuliana czy późniejszego o wiek Euzebiusza z Cezarei albo św. Hieronima¹⁷. Sceptyczna opozycja wobec obrazów powracała w ciągu wieków w różnych kręgach instytucji kościelnych. Dlatego stosowanie obrazów wymagało co jakiś czas swoistej ich apologii. Inkulturacja chrześcijaństwa w dziedzictwo świata antycznego wymagała przemian w poglądach estetycznych i w doktrynie wiary. Był to długotrwały proces. Wraz z przetłumaczeniem Starego Testamentu na łacinę chrześcijaństwo połączyło tekst z ikonografią, czego przykładem są pierwotne rękopisy Septuaginty. To były pierwsze ilustracje tekstu biblijnego. Dążono przy tym do ukazania kontynuacji idei zbawczej Pana Boga. Czego nie rozpoznała Synagoga, że Mesjasz przyszedł na Ziemię, to zobaczył Kościół (Eklezja) i proklamuje to światu – *in Novo patet, quod in Vetero latet*. Pomiedzy obydwo-ma Testamentami nie ma sprzeczności, one się dopełniają, panuje *Concordantia Veteris et Novi Testamenti*. A postaci, takie jak Noe, Mojżesz czy Hiob, są typami Chrystusa, są Jego prefiguracją. Powstaje typologia biblijna i swoista teologia rekapitulacji. Tora jest ziarnem zasiewu Bożego Objawienia, a Ewangelia – to plon, owoc tego zasiewu. Takie myślenie metaforyczne legło u podstaw kompozycji obrazów tworzących tzw. *Biblię ubogich* – *Biblia pauperum* (ok. 1300) lub *Biblię moralizatorską* – *La Bible moralisé* z czasów św. Ludwika Francuskiego¹⁸.

Narodzinom chrześcijańskiej ikonografii towarzyszyła atmosfera ostrzeżeń lub pełnych wahania usprawiedliwień; obraz był co najwyżej tolerowany jako najbardziej prymitywny środek przypomnienia i wychowania, a następnie jako forma praktykowania pobożności bez szerszych następstw. Nie należy się dzi-

¹⁷ Augustinos: „Wenn man den orthodoxen Christen das Bild wegnähme...”. *Ein Statement*, w: *Streit um das Bild...*, s. 57–58.

¹⁸ R. Knapieński, *Biblia Pauperum – Czy rzeczywiście księga ubogich duchem?*, w: „Roczniki Humanistyczne” 48(2000) z. 2, s. 223–245 (zeszyt spec.: *Cursus Mille Annorum. Prace ofiarowane Profesorowi Eugeniuszowi Wiśniowskiemu*, druk 2002); też w zmienionej postaci: *Biblia pauperum – rzecz o dialogu słowa i obrazu*, „Nauka” 2004 nr 4, s. 133–164. Dostępne także na witrynie: <http://www.mediewistyka.net/content/view/29/40/>

wić, że pierwotna sztuka chrześcijańska przez długi czas ograniczała się do symboli (kotwica, baranek, gołębicą, ryba), do tematów alegorycznych przypominających metafory lub przypowieści ewangeliczne (winnica, dobry pasterz, panny roztropne i głupie), do niektórych biblijnych obrazów występujących w nowotestamentowych „tajemnicach” (arka, Daniel w jaskini lwów, Jonasz).

W kręgu kultury hellenistycznej znany był pogląd na retorykę obrazu greckiego poety Symonidesa, upowszechniony przez Plutarcha (przełom VI i V wieku przed narodzeniem Chrystusa). Według niego obraz jest „milczącą poezją, a poezja mówiącym obrazem”. W obieg weszła Horacjańska sentencja – *ut pictura poesis*. Wypowiedź poety lub opowieść historyka dopiero wtedy odnosi największy efekt, kiedy u słuchacza wywołuje wrażenie, jakby był on naocznym świadkiem zdarzenia, o którym słyszy. Ideałem retoryki jest osiągnięcie *enárgeia*, co odpowiada łacińskiemu *evidentia*. Malarz czyni to samo, co orator, tylko że przy pomocy pędzla i farb. Szczytem retoryki było doprowadzenie słuchacza do stanu, w którym „widzi” to, co słyszy¹⁹. Plutarch nauczał, że jeśli Homer jakiegoś mówcę określił nauczycielem malarstwa, to ten na pewno nie popadnie w zapomnienie. A poezja bliższa jest malarstwu niż mówionej opowieści²⁰. Ten antyczny topos o zrównaniu słowa i obrazu zaważył między innymi na rozstrzygnięciu sporów ikonoklastycznych na korzyść ikonodulii. Ojcom II Soboru Nicejskiego wydawało się samo przez się zrozumiałe, że malarz, malując sceny ewangeliczne, czyni to samo pędzlem i farbami, co ewangelista, pisząc atramentem i piórem. Na takiej drodze zrodziło się w tradycji kościelnej fałszywe przekonanie, że niektóre ikony Chrystusa, Matki Bożej lub apostołów wyszły spod ich ręki²¹. Najlepszym tego przykładem jest ewangelista Łukasz, któremu przypisuje się napisanie niezliczonej ilości ikon Bogarodzicy. Trzeba wszakże przyznać, iż opisy zawarte w jego Ewangelii i w Dziejach Apostolskich są bardzo obrazowe. Ewangelista, posługując się figurą retoryczną paraboli

¹⁹ Szerzej o retoryce obrazu w relacji do poezji i opowiadającej prozy w zbiorze referatów: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, red. V. Kapp, Marburg 1990 (Ars rhetorica, t. 1). O specyficznej wymowie gestów w relacji do narracji literackiej, poezji i sztuki pisze w rozprawie habilitacyjnej U. Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Berlin 2002, s. 56, 298 n., 303.

²⁰ Dyskurs nad relacją słowa i obrazu w zastosowaniu do katechezy prowadzi Günter Lange we wprowadzeniu do komentarzy barwnych drzeworytów Thomasa Zachariasia o tematyce biblijnej: G. Lange, *Bilder des Glaubens. 24 Farbholzschnitte zur Bibel von Thomas Zacharias*, Leipzig 1977, s. 8–19.

²¹ Tu należy wspomnieć o całej grupie obrazów tzw. cudownych, których powstanie tradycja przypisuje nadzwyczajnym interwencjom aniołów i sił nadprzyrodzonych, np. *acheiropoietoi* lub *Veronika*. Jest to jednak odrębne zagadnienie, którym nie będziemy się zajmować. Interesujące materiały na ten temat zostały opublikowane w zbiorze: *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, red. D. Ganz, G. Henkel, Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, t. 2).

i przypowieści, nadają swoim opisom charakter alegoryczny i metaforyczny, bardziej zrozumiały dla siebie współczesnych niż dla dzisiejszych odbiorców.

Weźmy dla przykładu malowniczy opis cudownego połowu ryb (Łk 5,1–11). Zamiarem Ewangelisty było ukazanie czegoś innego niż obfity połów. Konkluzja „odtąd będziesz ludzi łowił” świadczy, że obraz połowu ryb jest metaforą powołania i misji apostoła. To sam Mistrz posłużył się tą sceną, aby apostołowi ukazać inny, wykraczający poza jego dotychczasowy zawód rybaka, wymiar jego posłannictwa w Kościele. W realizacjach malarskich znalazło to wyraz w formie przedstawienia, jak zdumiony Piotr chwytą się za czoło i szeroko otwartymi oczyma wpatruje się w Mistrza. Odczytywanie metaforycznego charakteru obrazów, malowanych raz słowem, raz pędzlem, stanowi hermeneutyczną podstawę do właściwego rozumienia roli sztuki w religii.

Gdy spojrzymy całościowo na Pismo Święte, to stwierdzamy, że słowo było jedynym medium historycznego Objawienia. Także obrazy zostały nam najpierw podane w formie słownej, na przykład barwny opis stworzenia świata, który inspirował pokolenia artystów ilustrujących tę swoistą narrację biblijną. Tak więc w procesie przyswajania Objawienia słowo obrazem się stało. W pewnym sensie obraz uwiarygodnia słowo, stając się równoprawnym medium w procesie przekazu prawd wiary. Dlatego w tradycji kościelnej od zarania pojawiały się obrazy pełniące funkcję służebną wobec słowa (Dz 6,4). Kerygma Kościoła nie może obejść się bez obrazów. Obraz nie zastępuje słowa ani z nim nie konkuruje, ale pomaga zrozumieć i przybliżyć wymowę przekazu słownego²².

Szukając motywu przewodniego dla wzmocnienia argumentacji podkreślającej rolę widzenia w dochodzeniu do wiary, wybraliśmy scenę po zmartwychwstaniu Jezusa, której bohaterem jest Tomasz Apostoł, niesłusznie obdarzony przydomkiem Niewierny. Nie było go w Wieczerniku, kiedy inni uczniowie oglądali Zmartwychwstałego Pana (J 20,24–29):

„Ale Tomasz, jeden z Dwunastu, zwany Didymos, nie był razem z nimi, kiedy przyszedł Jezus. Inni więc uczniowie mówili do niego: «Widzieliśmy Pana!» Ale on rzekł do nich: «Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę». A po ośmiu dniach, kiedy uczniowie Jego byli znowu wewnątrz [domu] i Tomasz z nimi, Jezus przyszedł mimo drzwi zamkniętych, stanął pośrodku i rzekł: «Pokój wam!» Następnie rzekł do Tomasza: «Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włóż [ją] do mego boku, i nie bądź niedowiarkiem, lecz wierzącym!» Tomasz Mu odpowiedział: «Pan mój

²² Badania wykazały, że samo przepowiadanie tylko w 20% pozostaje w pamięci. Samo oglądanie utrwała się w 30%. Natomiast przepowiadanie i oglądanie daje wynik 50%. Pokazuje to, iż tradycja kościelna trafnie wybrała obydwie te media – słowo i obraz – aby jak najskuteczniej przekazać światu orędzie o Zbawieniu. Lange, dz. cyt., s. 22.

i Bóg mój!» Powiedział mu Jezus: «Uwierzyłeś dlatego, ponieważ Mnie ujrzawsz? Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli»”.

Tak więc można św. Tomasza uznać za patrona tych, którzy dochodzą do wiary nie przez słyszenie, ale przez doświadczenie obecności przez dotyk i patrzenie, co Jezus wyraził w słowach: „Uwierzyłeś dlatego, ponieważ Mnie ujrzawsz”. Zatem doświadczenie Apostoła pozwala sformułować nową dewizę dowartościowującą widzenie: „wiara z patrzenia jest” – *fides ex visu*. Przy czym przedmiotem oglądu może być zarówno osoba (tzw. wizja – *visio*), jak i jej wizerunek (obraz – *imago*).

Obraz, którego dotyczą niniejsze rozważania (można by go określić obrazem biblijnym), potrzebuje uwiarygodnienia przez określające go słowo. Tu nasuwa się paralela do natury sakramentu. Sama materia nie wystarczy, aby zaistniała nowa rzeczywistość o zbawczym charakterze. Dopiero określone słowo i materia sprawiają skutki zbawcze. Przez analogię przenosząc to na płaszczyznę sztuki, mówi się o jej parasakramentalnym charakterze²³. Sam obraz jako byt estetyczny nie jest jednoznaczny, a czasami, jak to się dzieje w przypadku sztuki abstrakcyjnej, może być nawet nieokreślony. Dopiero dodane mu słowo komentarza lub tytuł uściśla jego wymowę. Stąd tak ważna rola napisów w obrazach, zwłaszcza w dawnej sztuce chrześcijańskiej. Były one lokowane u dołu jako podpisy, u góry jako tytuły (*titulus*) albo wewnątrz kompozycji jako jej ważny element spajający całość. Dobrym tego przykładem jest ikonografia sceny Zwiastowania, w której dialog pomiędzy Bożym Pośląncem a Dziewicą z Nazaretu wypisany bywa na wijących się w przestrzeni obrazu banderolach. Wyjątkowa w tym względzie jest rycina wykonana przez Piotra Bellota w 1613 roku. Scena Zwiastowania odgrywa się w pałacowej izbie, wyposażonej w meble. Do klęczącej na modlitwie Maryi przybywa z niebios Archanioł Gabriel, otoczony świetlistym *numinosum*, nad nim Gołębica Ducha Świętego. Wewnątrz promienistego obłoku symbolicznie – w formie tetragramu Jahwe – zaznaczona teofania. Cechą charakterystyczną ryciny jest to, że każdy szczegół tej kompozycji, jak promienie obłoku, pióra skrzydeł Archanioła, szaty Maryi i wyposażenie komnaty opatrzone są łacińskimi dewizami odnoszącymi się do natury Trójcy Przenajświętszej oraz Tajemnicy Wcielenia. Jest to graficzny traktat oparty na wykładni Jana Szkota, będący doskonałym przykładem realizacji w grafice słowa (cytaty biblijne i sentencje teologiczne), które obrazem się stało.

Właściwie aplikowane do obrazu słowo zmienia wymowę przedmiotu jego przedstawienia. Długo utrzymywał się pogląd, że słowo Pisma przewyższa obrazy, będące wynalazkiem pogan; sam obraz jest niejednoznaczny, dopiero opisanie go umożliwi odróżnienie bogini Wenus od Maryi. Wartość obrazu

²³ J. Wohlmuth, *Bild und Sakrament. Hinführung zum Podiumsgespräch*, w: *Streit um das Bild...*, s. 112–117.

religijnego nie jest funkcją jego pięknej formy, lecz treści, którą on ilustruje. I tak obiekty z obszaru *profanum* dzięki słowu nadającemu im nowe znaczenia stają się znakami chrześcijańskiego *sacrum* (np. kotwica, krzyż i cały świat symboliki chrześcijańskiej). Dokonuje się tu chrystianizacja motywów wywodzących się z natury albo przyjętych konwencjonalnie. Do takich należy symbolika liczb, kamieni szlachetnych, barw itp.²⁴ Zasada ta znalazła szerokie zastosowanie w sztuce emblematycznej.

Motywy ze Starego Testamentu poprzez typologiczne przyporządkowanie ich odpowiednikom w Nowym Testamencie, zyskują inną wymowę (np. wody potopu i arka Noego – typ, chrzest w kościele – antytyp). Groźnie wyglądający Pantokrator, gdy wskazuje w otwartej księdze na słowa: „Przyjdźcie do mnie wszyscy, którzy utrudzeni i zmęczeni jesteście [...]” (Mt 11,28), staje się obrazem dobrego Zbawiciela i miłosiernego Sędziego. Zestawione ze sobą słowo i obraz wytwarzają swoiste napięcie. Ta dwubiegunowość odpowiada paralełom, jakie funkcjonują w teologii, np. łaska i wolność, wiara i dobre uczynki, Pismo i tradycja. We wszystkich tych przykładach pierwszy człon koniunkcji jest nadrzędny wobec drugiego. To samo odnosi się do zestawienia słowo i obraz, przy czym słowo ma pierwszeństwo przed obrazem.

Zauważyli to Ojcowie Kościoła. Święty Bazyli Wielki (379) w 19 homilii na uroczystość 40 męczenników mówi: „Co opowiadanie daje uszom, to milczące malarstwo stawia przed oczami”. A jego brat św. Grzegorz z Nyssy twierdził, że obrazy zastępują książki, przynosząc oglądającemu te same korzyści²⁵.

Znana wypowiedź papieża Grzegorza Wielkiego (590–604), zawarta w liście do biskupa Marsylii Serenusa, zrównuje obraz ze słowem, ale nie zastępuje go: „Obraz jest tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. [...] Obraz jest w tym celu wystawiony w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach”²⁶. W okresie nowożytnym, po reformie trydenckiej, poglądy na zrównanie obrazu i słowa wróciły w formie sentencji określającej malarstwo religijne jako *muta praedicatorio*²⁷.

²⁴ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001.

²⁵ A. Stock, *Die Ehre der Bilder. Thomas von Aquin – Johannes von Damaskus*, w: *Streit um das Bild...*, s. 67–78; R. Knapiński, *Ojcowie Kościoła o znaczeniu obrazów w przekazie wiary*, „Roczniki Humanistyczne” 47(1999), s. 5–21; Jan Damasczeński, *I. Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy. (Contra imaginum calumniatores I)*, „Vox Patrum” 19(1999) t. 36/37, s. 497–515.

²⁶ Grzegorz Wielki, *Epistula CV. Ad Serenum Marsiliensem Episcopum*, PL 77,1027 nn. (cyt. wg wydania: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 215; toż, Gdańsk 2001³, s. 161).

²⁷ M. Kaleciński, *Muta praedicatorio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby po-trydenckiej*, Warszawa 1999.

Kto wie czy w dzisiejszej cywilizacji obrazu problem ten nie nabiera nowego znaczenia? Na nowo trzeba zdefiniować stosunek biblijnego słowa do biblijnego obrazu. Jako byt estetyczny obraz nie traci swojej autonomii, gdy zostaje skonfrontowany w teologicznym dyskursie ze słowem Pisma, które zachowuje swój prymat. Obydwa te media muszą być przez Kościół troskliwie kulturowane.

Na uwagę zasługuje fakt, że przy tworzeniu ikonografii chrześcijańskiej rolę inspiracji odgrywały nie tylko teksty kanoniczne, ale również pisma apokryficzne lub legendy²⁸. Można przytaczać niezliczone przykłady ilustrujące epizody z życia Jezusa, Jego Dzieciństwo i Mękę, a przede wszystkim sam Jego wygląd (np. list senatora Lentulusa, przełożonego Poncjusza Piłata). Wiele z obrazów o tematyce chrystologicznej powstało nie z inspiracji Ewangeliami, lecz apokryfami. Każda epoka tworzyła własne kanony ikonograficzne, wykorzystując będące w obiegu toposy. To samo dotyczy ikonografii proroków, apostołów i świętych.

Dotychczasowe rozważania prowadzą do stwierdzenia, że Biblia jest Księgą słowa i obrazu. Wiele opisów odznacza się strukturą obrazową. Szczególnie odnosi się to do ksiąg historycznych i przypowieści Jezusa. Wiele opisów obrazowych znajdujemy w psalmach i w księgach apokaliptycznych, bo nawet rzeczy ostateczne działają sugestywnie na wyobraźnię odbiorcy.

Na ile poczynione tu uwagi odnoszą się do inspiracji biblijnych w sztuce? Odpowiedź znajdujemy w dwóch obszarach. Jeden odnosi się do zdobienia oraz ilustrowania tekstu biblijnego w kodeksach lub zwojach. W średniowieczu nazywano to iluminacją tekstu Biblii w rozumieniu *dare lumen*, poprzez stosowanie płatków złota i srebra oraz kolorowe laserunki. Ożywiały one lustro tekstu pisanego czarnym inkaustem²⁹. Słowo Boże traktowane było jako najświętszy dar od Pana Boga. Dlatego oprawiano kodeksy w złote oprawy, wysadzane szlachetnymi kamieniami, zdobione filigranem i emalią. Niekiedy w te oprawy wstawiano relikwie świętych. A Księgę wnoszono procesjonalnie do ołtarza w blasku świec i w dymie kadzideł. Ekspozowano ją na poczesnym miejscu w ozdobionych kryształem górskim pancernych skrzyniach. Aby ochronić ten skarb przed kradzieżą, przykuwano księgę łańcuchami. Na tle panującego analfabetyzmu Księga była symbolem tajemnej wiedzy o Bogu i o świecie, a także o rzeczach ostatecznych. Stąd kult księgi przybierał niekiedy magiczną formę.

²⁸ Problematyce inspiracji apokryfami w sztuce poświęcona była wystawa w Illegio (Casa delle Esposizioni, 24 aprile – 4 ottobre 2009), której towarzyszył katalog: *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli*, red. A. Geretti, S. Castri, Milano 2009.

²⁹ Trudno wymienić zarówno same Biblie iluminowane, jak i poświęcone im opracowania. Wzmianki o nich znajdują się w publikacjach omawiających poszczególne okresy w dziejach tzw. sztuki książki. Oto jeden z ostatnich przykładów takiego opracowania: *Die prächtigsten Bibeln*, red. A. Fingernagel, Ch. Gastgeber, Köln 2008.

W dekorowanych rękopisach szczególnie bogato zdobiony były inicjały. Jürgen Gutbrod podjął próbę wyjaśnienia, na czym polegała „siła” inicjału skupiająca uwagę czytelnika³⁰. Wskazał przede wszystkim na związek księgi świętej z liturgią Kościoła. Rola przekazu Objawienia odczytywanego podczas nabożeństw nadawała Biblii funkcję podobną do funkcji relikwiarza. W niej, jak *sacrum* w relikwiarzu, przechowywane jest Słowo samego Boga. Dlatego zrodził się zwyczaj mówienia o Biblii jako o Świętej Księdze³¹.

Gutbrod wskazał na moc Słowa wychodzącego z ust Boga. Przez nie powstał świat. Boskie Słowo (*Logos*) wcieliło się w osobę Jezusa Chrystusa. Siła i trwanie tego Słowa są pewniejsze niż postać świata: „Niebo i ziemia przeminą, ale słowa moje nie przeminą” (Mt 24,35). Dla ludzi średniowiecza wypowiedziane Słowo Boga było pełne tajemnicy. Wierzone nie tylko w przekaz Słowa Bożego w Biblii, ale wręcz w rzeczywistość w niej obecność Boga. Było to podstawową zasadą odniesienia kultycznego do Księgi³². Nierzadko wierzone nie tylko w boską, ale i demoniczną siłę słowa. Pismo było dla analfabetów niczym wielkie misterium³³.

Drugi rodzaj inspiracji ma swe odniesienie w obszarze szeroko rozumianych sztuk plastycznych, zawierających ikonografię biblijną. Jednym ze wspólniejszych tego przykładów są freski w Kaplicy Sykstyńskiej, dzieło wielu renesansowych mistrzów, z których na czoło wybija się Michał Anioł³⁴. Trudno sobie wyobrazić kościelne wnętrza, w którym by nie było chociażby jednego

³⁰ J. Gutbrod, *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts*. Stuttgart-Berlin 1965, passim.

³¹ Obszerne studium na temat roli pisma w różnych kulturach i religiach, od starożytności po najnowsze czasy przynosi H.J. Martin, *Storia e potere della scrittura*, Bari 1990. W kontekście naszych badań szczególnie przydatne są rozważania mówiące o wyjątkowej roli ksiąg w religii moźeszowej i w chrześcijaństwie (s. 109 nn.).

³² Interesujące są uwagi Gutbroda (dz. cyt., passim) o zabobonnych praktykach związanych z księgą, np. podkładanie księgi Pisma pod śpiące nieochrzczone dziecko, by chronić je przed demonami, albo podawanie dziecku wraz z pierwszą papką rozgotowanych strzępów kart wydartych z Biblii, by w ten sposób zaszczyć mu pobożność. Na temat podobnych praktyk związanych z kultem Biblii w Polsce średniowiecznej zob. *Kultura Polski średniowiecznej X–XIII w.*, red. J. Dowiat, Warszawa 1985, s. 271.

³³ Günter Bandmann (*Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, s. 126–129), omawiając kontekst kulturowy związany z budową kościoła jako Domu Bożego, pisze o symbolice Pisma w starożytności i w średniowieczu. Symbolikę tę ukazuje w powiązaniu z przenikaniem kultur w następstwie wędrówek ludów. Autor częściowo wykorzystał wcześniejsze opracowanie tej problematyki zawarte w pracy: E.R. Curtius, *Schrift- und Buchmetaphorik in der Weltliteratur*, w: *Festschrift für W. Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg 1941, s. 61 n.

³⁴ Na ten temat istnieje bogata literatura, do której zaliczają się również wydawnictwa albumowe. Na uwagę zasługuje wydane, także w polskim przekładzie, kontrowersyjne dzieło niemieckiego jezuity, profesora historii sztuki w rzymskiej Gregorianie: H. Pfeiffer, *Kaplica Sykstyńska na nowo odkryta*, Kraków 2008.

przedstawienia biblijnego. Na pewno zawsze znajdujemy wizerunek Ukrzyżowanego Jezusa.

Oglądane przez nas dzieła sztuki, powstałe z inspiracji biblijnej powracają w formie wyobrazeniowej wtedy, gdy czytamy odpowiedni fragment Pisma Świętego. Czytane słowo uzmysławia, a raczej „unaocznia” tekst. Zaczynamy go wtedy poniekąd odbierać obrazami.

* * *

Dążenie do obrazowania Boga i wydarzeń ze świętej historii zbawienia wydaje się odpowiadać ludzkim dążeniom do osiągnięcia równowagi pomiędzy światem idei i światem wyobraźni. Dlatego, pomimo kategorycznych zakazów zaczęto ozdabiać tekst Biblii barwnymi inicjałami i figuralnymi miniaturami, nie wspominając już o dekoracjach roślinno-zoomorficznych lub o motywach plecionkowych albo geometrycznych, ukazujących niczym niepoohamowaną fantazję miniaturzystów.

Archeologia dostarcza przykładów, że sami Żydzi nie stosowali się w pełni do zakazów wprowadzania obrazów w przestrzeń sakralną. Jednym z bardzo wczesnych tego przykładów są malowidła ściennie, datowane na lata 230–250 po narodzeniu Chrystusa, w synagodze w Dura Europos. Ilustrują one wybrane epizody biblijne, jak np. ofiarowanie Izaaka przez Abrahama, czy historię Estery. Zresztą opis Arki Przymierza (2 Krn 5,1–10; 1 Krl 8,1–13) z umieszczonymi na jej pokrywie figurami Cherubinów ze złota jest również przykładem tego, że od zakazów były wyjątki.

Łączenie słowa i obrazu bywało w sposób szczególny stosowane we wczesnym średniowieczu w kompozycjach przybierających formy gry intelektualnej wykształconych mnichów. Lubowali się oni w uprawianiu ezoterycznej sztuki o aluzyjnym charakterze. Po mistrzowsku zrealizował to Hraban Maur, benedyktyński opat w Fuldzie (822–842) i arcybiskup Moguncji (847–856), w traktacie *De Laudibus Sanctae Crucis*, napisanym ok. 840 roku. Na siedmiu całostronicowych miniaturach został wypisany bieżący tekst zawierający uwielbienie dla Chrystusa i Jego krzyża oraz dla Ludwika Pobożnego, jednego z synów Karola Wielkiego. Na tekst nałożone zostały malowane figury i symbole w ten sposób, że swymi konturami pokrywają litery. Jednak w obrębie obrysu tak aplikowanych kształtów zaszyfrowany został metodą akrostychu i palindromu inny tekst, zawierający modlitwę lub akt uwielbienia. Z tekstu poematu sławiącego Boga jako *dux, via, lux i vita* wyodrębnia się krzyż, na którego ramionach (w obu kierunkach) daje się odczytać dewiza: *oro te ramus aramara sumar et oro*. A pod krzyżem na tekst nałożony został malunek Hrabana Maura w akcie proskynezy z modlitwą, skierowaną do Chrystusa. George Henderson pisze:

„Arcydziełem Hrabana, być może jest Figura I, gdy on dosłownie rysuje wierszami wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, wiszącego z wyciągniętymi rękami. To upodobanie do łączenia przedstawienia Krzyża z pisanym komentarzem lub nałożoną formułą jest bardzo znaczące. Krzyż, główne plastyczne wyobrażenie Wczesnego Średniowiecza, spełniał encyklopedyczną rolę. Sądzono, że jego moc tym bardziej wzrasta, im więcej objaśniającego materiału do niego dołączono [...] Obrazowe przedstawienia i napisy mają tu właściwie jednakową rangę”³⁵.

Tego typu kompozycje nazywano *carmina figurata*, a za ich twórcę uchodził Optatianus Porphyrius, nadworny poeta Konstantyna Wielkiego. Naśladowano je także w okresie nowożytnym. Prawdopodobnie koncepcję tę przejęli od chrześcijan niektórzy skrybowie żydowscy, zdobiąc w podobnej manierze teksty hebrajskie.

Od VIII wieku zaczęto spisywać Torę w formie kodeksu z przeznaczeniem do studiowania. Natomiast postać rulonu zachowały księgi używane do nabożeństw. Biblioteka Narodowa w Wiedniu przechowuje interesujące przykłady XIV-wiecznych rękopisów Tory z marginalnymi komentarzami – *masora*. Kodeks o sygnaturze Wien, ÖNB, Cod. Hebr. 28 oprócz tekstu kanonicznego zawiera czytania z Tory (*haftarot*) i pięć zwojów na wybrane święta (*megilot*). Odznaczają się one tym, że na marginesach mają rysunki przedstawiające rozmaite smoki o splecionych ogonach, pojedyncze smoki na konsoli lub naczynia i ornamenty. Oryginalnością tych dekoracji jest to, że wszystkie kontury nie zostały narysowane linią ciągłą, lecz ułożone z bardzo drobnutkich tekstów hebrajskich. Nawet takie szczegóły jak uszy smoków, ich pazury i paszcze też powstały z misternie zapisanych wyrazów. Dodatkowo tu i ówdzie widnieją schematyczne rysunki, na przykład wyposażenia Świętego Świętych w sanktuarium świątyni jerozolimskiej³⁶. Na tym przykładzie jasno widać, jak „słowo obrazem się stało”.

Ten sam sposób rysowania literami zawiera również hebrajska Biblia z Burgos w Hiszpanii, którą spisał w 1260 roku Menahem ben Abraham Malik (Jerozolima, Jewish National and University Library, Ms. Heb. 4^o 790), której kartę o floralnych motywach zdobią szlaki i ornamenty ułożone z hebrajskiego pisma o literach różnej wielkości, które jak supełki i sploty przędzy tworzą barwny kobieriec³⁷. Innym przykładem jest Pentateuch z roku 1469, spisany w Jemenie, w miejscowości Sana’a (London, British Library, Ms. Or. 2348). Mamy tu przykład tzw. dekoracji dywanowej, ponieważ ornament i bardzo

³⁵ G. Henderson, *Wczesne Średniowiecze*, tł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1987, s. 242.

³⁶ *Die prächtigsten Bibeln...*, s. 29–35; tamże oprócz reprodukcji komentarz i charakterystyka tych zabytkowych rękopisów.

³⁷ Tamże, s. 48–49, pl. 5.

drobne, filigranowe pismo są tak ze sobą splecione, jak wątek i osnowa w kobiercu³⁸.

Podziw budzą filigranowe rysunki, wykonane pismem hebrajskim, odtwarzające architektoniczne maswerki katedry w Ratyzbonie z całym bogactwem motywów floralno-zoomorficznych, zapisanych na frontispisie do Księgi Kapłańskiej – *Leviticus* (Regensburg?, pocz. XIV w.; Kopenhaga, The Royal Library, Ms. Hebr. 11)³⁹.

Niektóre z hebrajskich Biblii naśladowują w dekoracjach wzory miniatorstwa utrwalone w kodeksach chrześcijańskich. Jednym z takich przykładów jest tzw. *Shocken Bible*, spisana w południowo-zachodnich Niemczech na początku XIV w. (Jerozolima, Shocken Institut Library, Ms. 14840). Frontispis do Genesis – *Bereshit* zawiera 46 połączonych kwietno-listkowymi gałązkami medalionów, ilustrujących historię początków od Adama i Ewy aż do proroka Baalama z oslicą z Księgi Liczb⁴⁰. A wielką sławę osiągnęła ilustrowana *Biblia Morgana* (New York, Morgan Library, Ms. 638) oraz bogato zdobiony tzw. *Psalterz św. Ludwika* (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 10525)⁴¹.

Znane są ilustrowane *Haggady* średniowieczne, w których występują miniatury całostronicowe albo włamane bezpośrednio w tekst, którego są ilustracją. Należą one do rodzaju ilustracji *ad verbum* i z reguły mają charakter narracyjny, a ich tematykę wyznacza kontekst literacki, np. *Dzieciństwo Mojżesza*, *Plagi egipskie* (*Golden Hggadah* hiszpańskiej proveniencji z Katalonii, ok. 1320–1330; London, British Library, Ms. Add. 27210), *Przejście przez Morze Czerwone*, *Świętowanie Paschy* (*Rylands Haggadah*, Walencja, 2 ćw. XIV w.; Manchester, The John Rylands University Library, Ms. 6), *Objawienie na Synaju*, *Wędrowka Izraelitów przez pustynię* (*Sarajewo Haggadah*, Katalonia, 3 ćw. XIV w.; Sarajewo, Zemaljski Musej).

Do tej idei tworzenia rysunków z liter i hebrajskich wyrazów sięgnął żyjący w Płocku artysta grafik Devi Tuszyński (1915–2002). Wydał on Księgę Psalmów, ilustrowaną rysunkami. Repertuar jego motywów jest bardzo bogaty. Tworzą go ciała astralne, elementy żywiołów jak ogień i woda, ziemia i powietrze; ludzie i zwierzęta; drzewa i kwiaty; instrumenty muzyczne i litery alfabetu oraz symbole geometryczne. Wszystko zostało utworzone z pisma. Tu też „słowo obrazem się stało”. W katalogu do wystawy, zorganizowanej w 1999 roku w Muzeum Mazowieckim w Płocku⁴² autor w języku pełnym metafor tak opisał swoje prace:

³⁸ J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Paiting*, New York 1978, s. 40, pl. 1, 2; s. 49, pl. 5. Autor prezentuje kilkanaście iluminowanych kodeksów hebrajskich zawierających rozmaite księgi biblijne.

³⁹ Tamże, s. 82–83, pl. 22.

⁴⁰ Tamże, s. 74–75, pl. 18.

⁴¹ Tamże, s. 62.

⁴² *Księga Psalmów. Ilustracje i wybór tekstów Devi Tuszyński*, Płock 1999, s. 7. Publikacja towarzysząca wystawie *Devi Tuszyński – „Księga Psalmów” i inne miniatury*, Muzeum Mazowieckie w Płocku, czerwiec–sierpień 1999.

„Od dwudziestu lat tworzę Psalmy. Moja epoka była czarna, ale ja wyszedłem z potopu. Pracę swoją dedykuję zamordowanym krewnym, którzy wzniesli się nad ogniem i odfrunęli na skrzydłach spalonych i ponumerowanych. Patrzyli na czarny dym unoszący się nad naszym małym bratem Mońkiem zagazowanym w Oświęcimiu. Czarny kolor pozostał w moim piórze i w pędzlu [...] Niech muzyka mojej kreski ukołysze jego pamięć. Niech kartki papieru będą jego kamieniem nagrobnym, trwałym znakiem na pamiątkę ludzkości, symbolem ślepej epoki, która była naszą epoką. I która nie powtórzy się nigdy. Na wieki wieków...”.

Przedstawione w dużym skrócie zagadnienie obrazowania Biblii uświadamia, że wciąż trzeba odświeżać i pogłębiać refleksję nad przydatnością, a czasami wręcz koniecznością obrazów w procesie przekazu prawd wiary, np. w katechezie. Żyjemy w cywilizacji obrazu i religia potrzebuje obrazów, jako medium komunikacji z dzisiejszym światem.

The Bible in Art – a Word Became a Picture

Summary

The article presents a relation between a word and a picture against a background of art theology developing in Christianity. Such an assumption releases from the presentation of a selection of illustrations to biblical texts. Assumed deliberations have a form of an outline illustrated by the examples from the field of miniature painting and engraving, depicting in a literal sense a transformation of a word into a picture. The studies from the field of a word function in faith tradition created the whole theological and biblical literature. On the other hand analyses of the analogical role of a picture in Christianity are relatively new and only seldom are they conducted by theologians or art historians.

The title of the present dissertation constitutes a travesty of a sentence announced by St. John in the prologue of his Gospel: "And the Word was made flesh" (1:14). When John is talking about the Logos it means in our perspective a written word, that is the Revelation described in the Bible. Based on what St. Paul said in the *Letter to the Romans* (10:14–18) the expression: *Fides ex auditu* started to be used in theology. The question of the role of a picture in religion can be encapsulated in a paraphrase of this expression, as: *Fides ex visu*. Certain people in specific circumstances acquire faith through the sense of sight, through image.

The Prophets attributed to pictures magic forces and the power of influencing human souls. Therefore they pushed them into the field of magic and witchcraft, into the world of dark forces, using signs. According to their teaching a real cult does not need any material signs. A monotheistic religion wants to remain a religion based on reading and not watching „suspicious” pictures. Rejecting visual representations, the Old Testament favours verbal symbols. And not only has the image of a false god

become the idol, but also a false image of the true God. The invisible God can be described, but not painted. Art is too weak to show the greatness of God. The undescribed God remained invisible. He made himself known to people only through the revealed word and depicting Him in paintings was forbidden because it was a threaten to the primary Plan of Salvation. In such an approach a word becomes a power and the rejected picture becomes weak because it is useless and even harmful. This was well expressed by Régis Debray, who wrote that art with its altars, paintings and figures was too heavy to be carried by the Jew, this eternal wanderer, on his way. Thus he took the book.

Despite strict bans we can find in the Old Testament statements containing human longing for watching God, either during the sleep as in the case of patriarch Jacob, or in a „face-to-face” meeting as Moses at Mount Sinai, or in a prophetic seeing as it was experienced e.g. by Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, Daniel, or the other ones „seeing”.

The situation changed in the New Testament, when the eternal Logos – the son of God became a man. It was possible to see God through the incarnate Word, as Jesus Christ became the most ideal icon of God. The incarnation gave a possibility of depicting the one that was so far Invisible. This can be contained in a sentence that „the Word was made a picture”. The Mystery of the Incarnation was invoked by the iconodules at the Second Council of Nicea, in 787.

Christianity is a religion of a word and a picture, but Protestants are different from Catholics in their approach to pictures. Taking a doctrinal assumption on the sole primacy of a word (*sola Scriptura*), certain sections of the Reformation rejected a picture as a form of superstition. The specific character of Protestant art became the custom of placing citations from the Bible on paintings, or even placing the sole citations or the sentences of the Reformation in altar reredos.

Słowa kluczowe: Biblia w sztuce, słowo i obraz, teologia obrazu

Key words: Bible in art, word and picture, picture theology



Shochen Bible, spisana w okolicach Konstancji, ok. 1300, frontispis do *Genesis – bereshit* zawiera 46 medalionów ilustrujących historię początków od Adama i Ewy aż do proroka Baalama z oślicą z Księgi Liczb (Jerozolima, Shochen Institut Library, Ms. 14840).



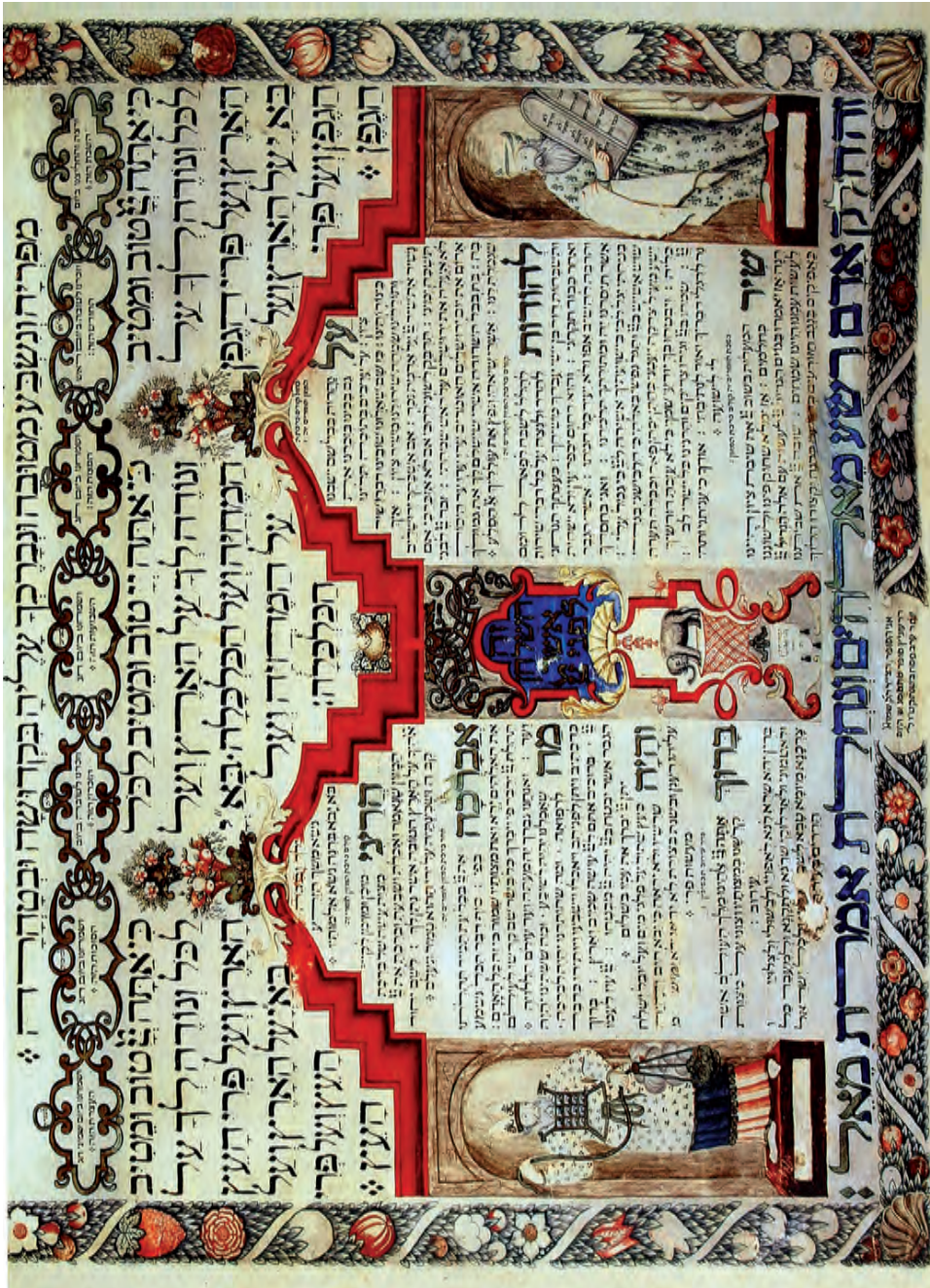
Birds' Head Haggadah, spisana w południowych Niemczech, ok. 1300, miniatury na marginesie ilustrują hymn *Dayyeinu*: z prawej – Żydzi zbierający mannę na pustyni, z lewej – Mojżesz odbierający tablice Prawa na Synaju (Jerozolima, Israel Museum, Ms. 180/57).



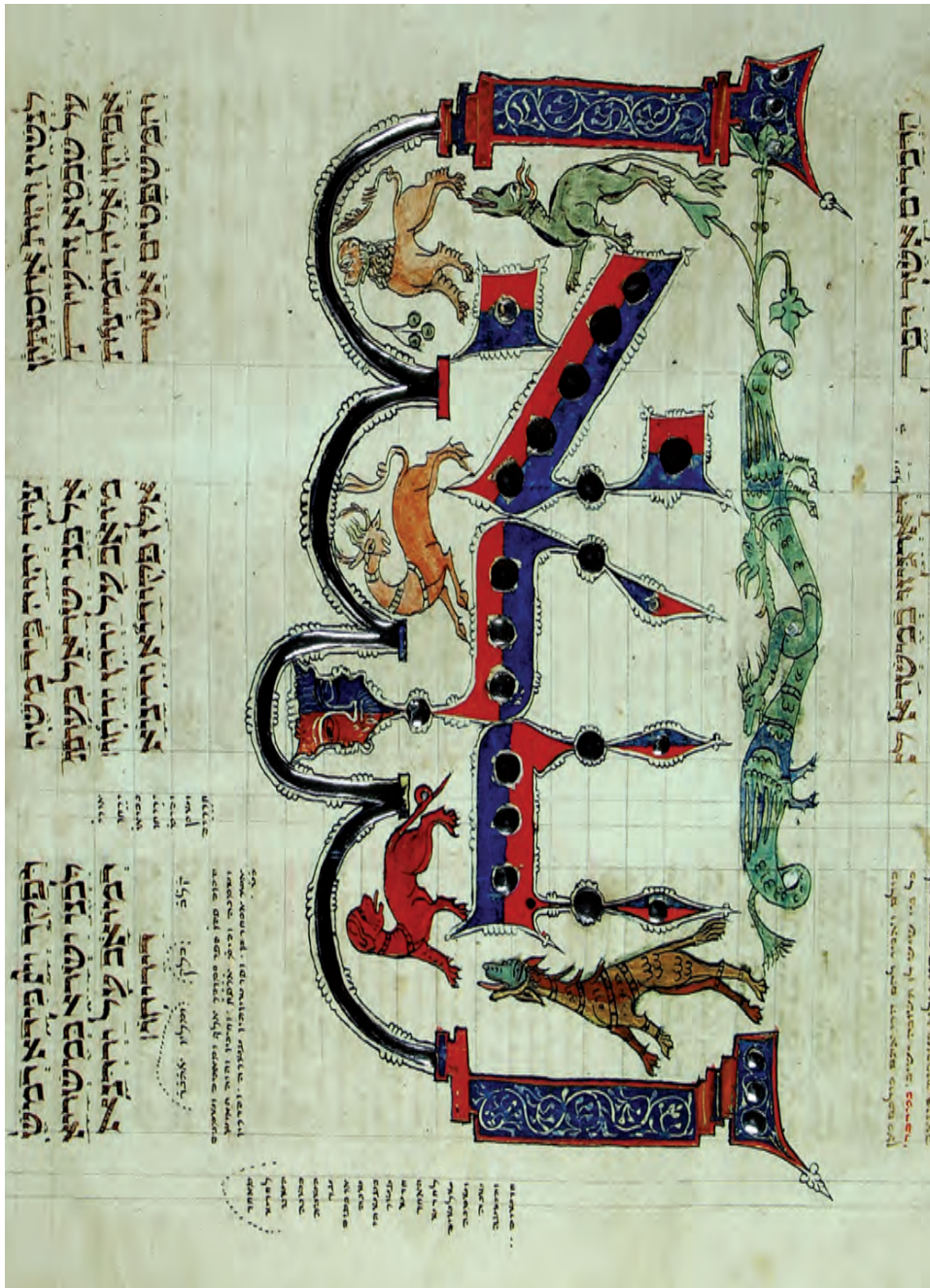
Zbiornicy rękopis Rothschilda, północne Włochy, ok. 1450–1480, fragment z miniaturą ukazującą gościnę Abrahama (Jerozolima, Israel Museum)



Musa Nama (Księga Mojżesza) z Shahin, rękopis judeo-perski, Iran 1686, miniatury przedstawiają epizody z legendy dzieciństwa Mojżesza (Jerozolima, Israel Museum)



Samuel Dreznitz, Karta z Błogosławieństwem, Mikulov na Morawach, 1755, w arkadowych niszach stoją Mojżesz i Aaron (Jerozolima, Israel Museum)



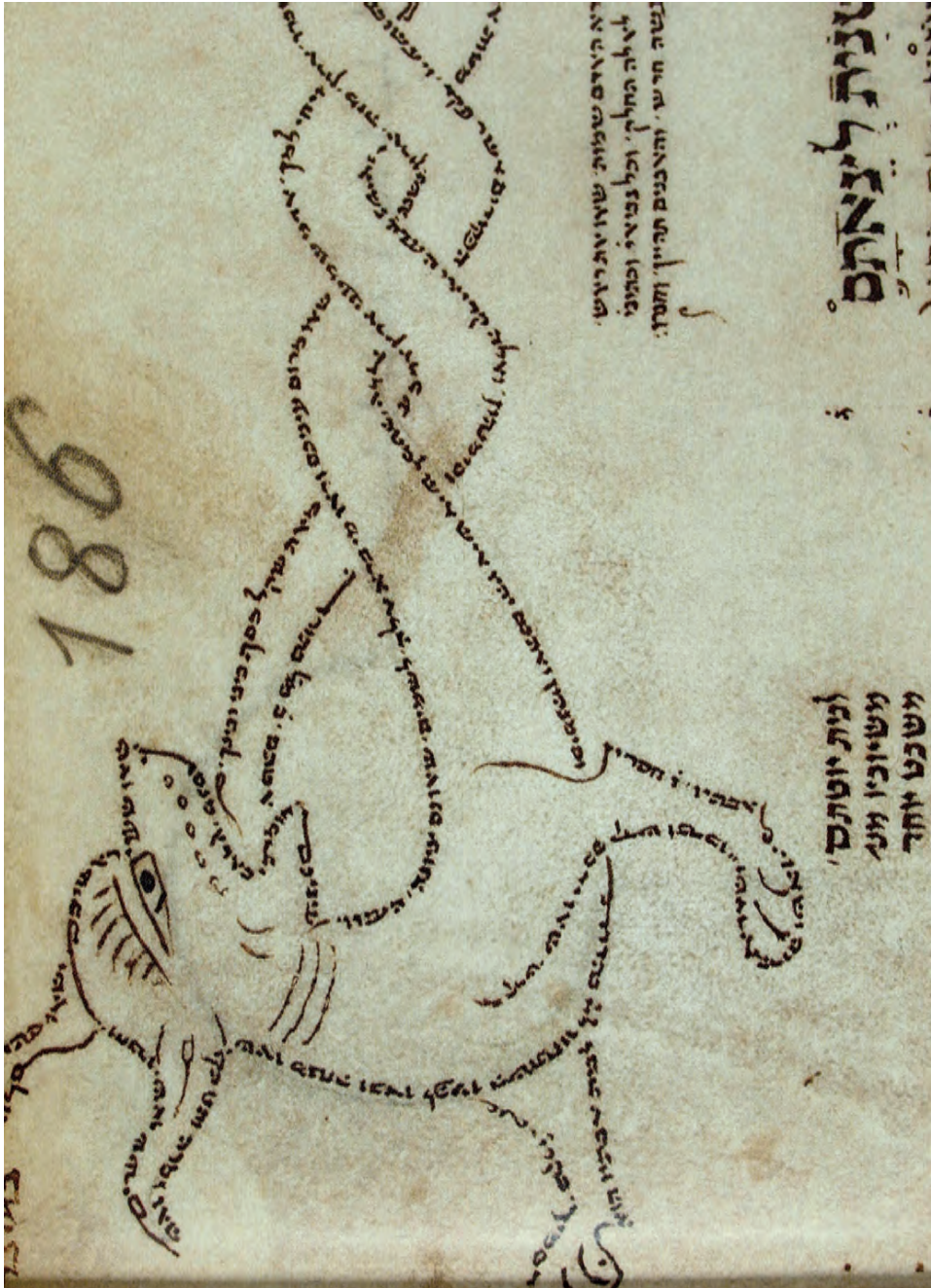
Początek Księgi Powtórzonego Prawa, tzw. Castro-Pentateuch, południowe Niemcy 1344 (Jerozolima, Israel Museum)



Tora, Haftarat, Megilot (Leviticus), wielka masora w kształcie smoka, Francja (?), przed 1348 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 28)



Tora, Haftarat, Megilot (Exodus), wielka masora w kształcie smoka gryzącego łapę, Francja (?), przed 1348 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 28)



Tora, Haftarat, Megilot (Genesis), wielka masora w kształcie dwóch splecionych smoków fragment, Francja (?), przed 1348 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 28)



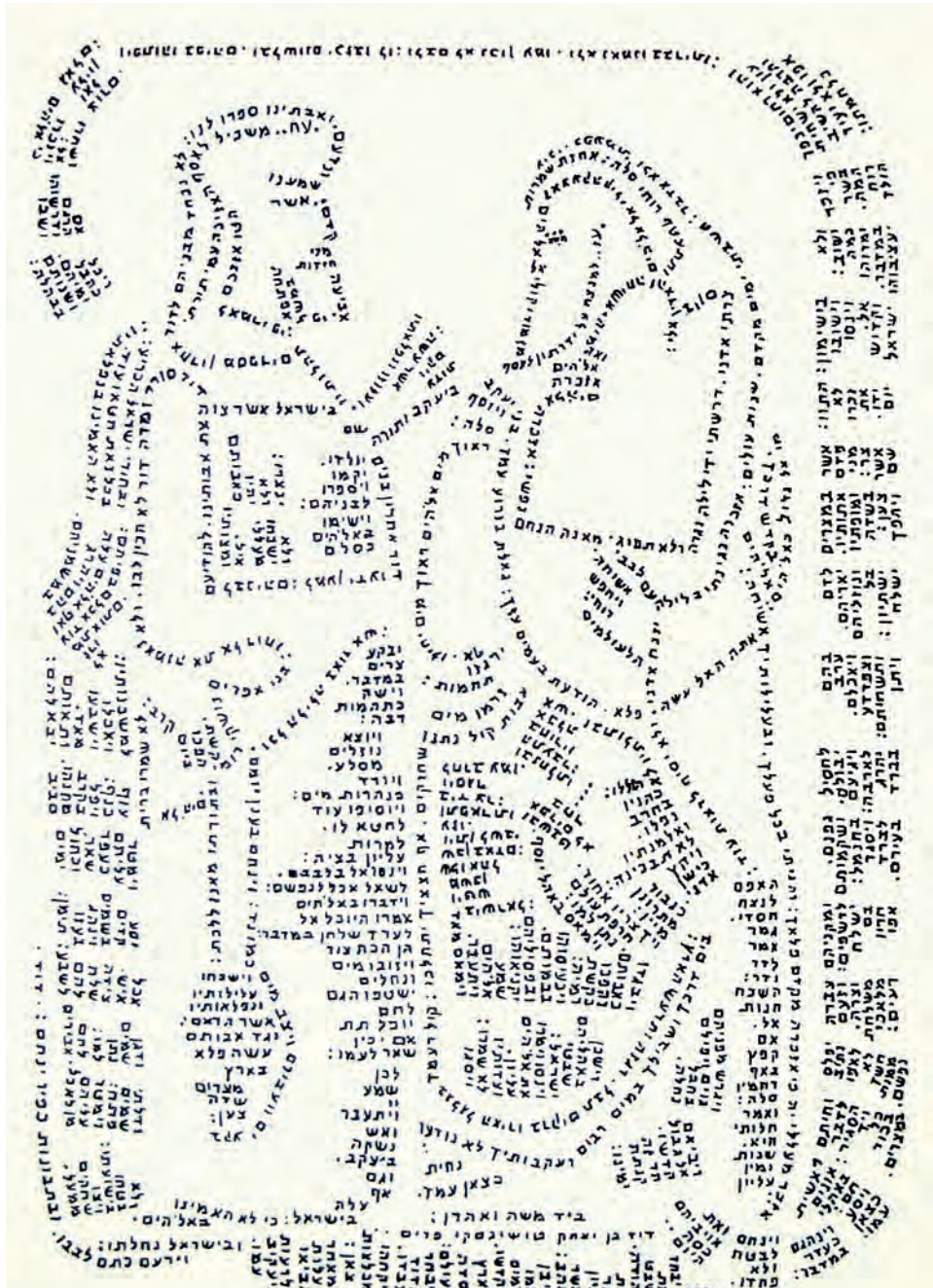
Tora, Haftarot, Megilot (Genesis), wielka masora w kształcie dwóch splecionych smoków fragment, Francja (?), przed 1348 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 28)



Tora, Haftarat, Megilot (Genesis), wielka masora w kształcie dwóch splecionych smoków fragment, Francja (?), przed 1348 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 28)



Petrus Bellot i Petrus le Gras, Zwiastowanie Maryi Pannie wg traktatu Jana Szkota, miedzioryt 1613



Devi Tuszyński, ilustracja do Ps. 77(76),21 *Święta przeszłość pociechą w niedoli*,
Płock ok. 1990