

Piotr Kochanek*

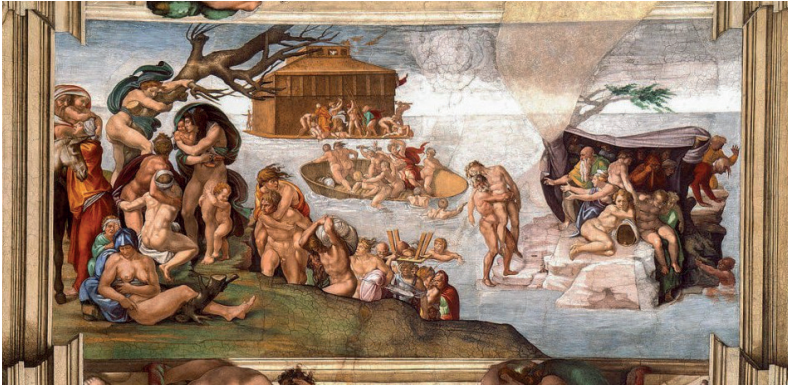
Arka Noego Michała Anioła w kontekście chrześcijańskiej tradycji bizantyńskiej i łacińskiej¹

Niniejszy tekst stawia sobie za cel pokazanie zarówno genezy, jak i tradycji stojącej za modelem arki Noego namalowanej przez Michała Anioła (6 III 1475 – 18 II 1564) na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Aby wykonać to zadanie, artykuł został podzielony na trzy podstawowe części. Pierwsza z nich będzie odnosić się bezpośrednio do modelu arki Buonarrotiego. Druga przedstawi podobieństwa między schematem zaproponowanym przez włoskiego artystę a dwoma miniaturami bizantyńskimi. Wreszcie trzecia część będzie miała za zadanie wybiórcze omówienie tych średniowiecznych miniatur łacińskich, które cechuje znaczące podobieństwo do modelu arki Michała Anioła. Wnioski zostaną zebrane w podsumowaniu tego opracowania.

Wśród wielu fresków, jakimi Michał Anioł Buonarroti na polecenia papieża Juliusza II (2 XII 1443 – 21 II 1513; papież od 1 XI 1503) ozdobił Kaplicę Sykstyńską na Watykanie w latach 1508-1512, znajduje się także scena potopu (ryc. 1).

* Dr hab. Piotr Kochanek, prof. KUL – pracownik Katedry Historii Starożytnej, Bizantyńskiej i Średniowiecznej w Instytucie Historii na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: lu2005harn@yahoo.de; ORCID: 0000-0001-9702-548X.

¹ Użyte skróty: CCCM – Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis; CCL – Corpus Christianorum. Series Latina; CSEL – Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum; CSHB – Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae; GCS – Die griechischen christlichen Schriftsteller; PG – Patrologia Graeca; PL – Patrologia Latina; Sch – Sources Chrétiennes.



Ryc. 1. Fresk Michała Anioła „Potop” (Kaplica Sykstyńska, 1508-1512)

Fresk ten odnosi się do jednego z przełomowych momentów w biblijnych dziejach ludzkości, czyli do sądu Bożego nad potomkami Adama. Jego wynikiem był, jak wiadomo, wyrok zagłady wydany na ludzkość (Rdz 6, 5-7. 11-13), który miał się dokonać poprzez potop (Rdz 6, 17). Ocaleć powinien był tylko Noe, jego żona oraz ich trzech synowie, Sem, Cham i Jafet, wraz z małżonkami (Rdz 6, 10. 18). Oni też mieli dać początek nowej generacji ludzi. Narzędziem ocalenia owej wybranej „reszty” miała być tzw. arka, której sposób konstrukcji przekazał Noemu sam Bóg (Rdz 6, 14-16). Arka, łupina wśród bezkresu wód potopu, była narzędziem ocalenia rodziny Noego, czyli zaledwie ośmiu przedstawicieli przedpotopowej ludzkości. Już same te proporcje, z jednej strony ludzkość jako taka, z drugiej zaś ośmioosobowa rodzina Noego, podkreślają ogrom dramatu zagłady, który w ten sposób demonstruje swą dynamikę. Liczba ofiar przytłacza. Osobiste dramaty potomków Adama skazanych na zagładę zostały skumulowane w jedną, ogólnoludzką tragedię. Śmierć całej przedpotopowej populacji, której wynikiem miała być etyczno-moralna zmiana oblicza ludzkości, pokazuje cel tej dynamiki. Kataklizm miał pochłonąć ludzkość i jej dotychczasowy dorobek. Narzędziem zniszczenia

była woda, a zatem żywioł, przed którym nie ma ucieczki. Skazana na zagładę ludzkość ginęła na swej ziemi ojczystej, patrząc na kołyszącą się na falach potopu arkę Noego. Jej widok musiał budzić w tych, dla których arka nie została przeznaczona, ekstremalnie mieszane uczucia: od bezsilnej rozpacz po równie bezsilną wściekłość, zazdrość i zawiść. Skazani na śmierć patrzyli przecież na tych, którzy zostali skazani na ocalenie. Nieszczęśliwy tłum skazańców i ośmioro szczęśliwych wybrańców: oto efekt sądu Bożego. Idący na śmierć w ostatnich chwilach swego życia patrzyli na tych, którym dana została nadzieja przetrwania. Ocaleni ratowali nie tylko własne życie. Wraz z nimi ratunek w arce znalazły zwierzęta, które w przyszłej rzeczywistości miały zostać poddane władzy człowieka (Rdz 9, 1-3). Ten bodajże najbardziej dynamiczny, a zarazem dramatyczny moment biblijnych dziejów ludzkości ukazuje egzystencjalne rozdarcie człowieka jako takiego między życiem a śmiercią, między nadzieją a jej brakiem. Te skrajności wyznaczają jednocześnie swego rodzaju ramy egzystencjalne tragedii. To o ich uchwycenie pokusił się Michał Anioł. Nie był on jednak pierwszym artystą, który podjął taką próbę. Wspierały go bowiem setki lat podobnych usiłowań, których autorami byli zarówno ludzie pióra, jak i ludzie pędzla. Dodatkowym atutem Buonarrotiego było miejsce, w którym pracował, czyli papieski wówczas Rzym, będący prężnym teologicznym epicentrum ówczesnego łacińskiego chrześcijaństwa, gdzie artysta miał szansę spotkać znawców Pisma Świętego i wybitnych przedstawicieli malarstwa religijnego. Ten środowiskowy potencjał intelektualny i artystyczny tworzył atmosferę, w której mogły powstawać wybitne dzieła sztuki.

Dlatego też na arkę Michała Anioła należy spojrzeć z dwóch perspektyw. Z perspektywy holistycznej, czyli biorąc pod uwagę cały fresk przedstawiający potop (ryc. 1), oraz z perspektywy partykularnej, patrząc na samą tylko arkę (ryc. 2). Z kolei spojrzenie na fresk jako na pewną całość narzuca

dwa plany. Na pierwszym z nich widoczny jest dramat skazanych na zagładę. Ludzie szukają ocalenia bądź na wysokich górach, bądź na łodzi. Jest to logiczny sposób ratowania życia w przypadku lokalnego potopu. Ten kataklizm nie miał jednak być zwykłym, lokalnym potopem, *de facto* powodzią, przed którą można znaleźć bezpieczne schronienie.

Rozróżnienie między potopem lokalnym a globalnym ma w literaturze patrystycznej dość długą tradycję. Najwcześniejsze jej ślady można odnaleźć już w pierwszej połowie III w. n.e. Chodzi konkretnie o polemiczny traktat Orygenes (ok. 185 – ok. 254), skierowany przeciw Celsusowi (II w. n.e.). Ten ostatni w swoim antychrześcijańskim piśmie zatytułowanym „Słowo prawdziwe”, napisanym najprawdopodobniej między rokiem 175 a 177, kpił między innymi z perykopy o potopie twierdząc, że chrześcijanie tylko nieudolnie naśladowają w niej helleński mit o Deukalionie². Zarzut ten był zapewne już znacznie wcześniej wysuwany pod adresem gmin żydowskich w różnych częściach cesarstwa, a dopiero potem stał się jednym z argumentów w polemice antychrześcijańskiej. Aby zneutralizować ostrze helleńskiej krytyki perykopy o potopie, autorzy chrześcijańscy niejako z konieczności odnosili się do opowieści o potopie z czasów Deukaliona i wskazywali na to, że potop ten miał charakter lokalnego kataklizmu. Wiele w tym właśnie kierunku zrobił Euzebiusz z Cezarei (ok. 260 – ok. 340), który w swej kronice nawiązał do tego wydarzenia. Grecki oryginał tego dzieła jednak zaginął. Dziś funkcjonuje tylko łaciński przekład pióra Hieronima ze Strydonu (ok. 347 – 30 IX 420)³. W kronice jest mowa

² Origenes, *Contra Celsum* IV 41, [w:] tenże, *Werke*, Bd. 1: *Die Schrift von Martyrium. Buch I-IV Gegen Celsus*, hrsg. von P. Koetschau, GCS 2, Leipzig 1899, s. 314, 3-8 (Sch 136, s. 290 = PG 11, 1096A-B).

³ Hieronymus, *Translatio Chronicorum Eusebii Pamphili*, PL 27, 11A-508. Przekład św. Hieronima znajduje się także wśród dzieł Euzebusza: *Eusebius Caesariensis, Chronicorum libri duo*, PG 19, 101A-598.

o dwóch greckich potopach lokalnych: o potopie w Achai i w Tesalii⁴. Do tego ostatniego kataklizmu, który zniszczył Tesalię w czasach Deukaliona, pismo to nawiązuje kilkakrotnie⁵. Z kolei na dane z przekładu Hieronima powołał się Augustyn z Hippony (13 XI 354 – 28 VIII 430)⁶, a następnie jego uczeń Paweł Orozjusz (ok. 385 – ok. 420)⁷ i Izydorz z Sewilli (ok. 560-636)⁸. Idąc w ślad za swymi rodakami, Orozjuszem i Izydorem, w kilka stuleci później w ten sam sposób ujmował potop tesalski z czasów Deukaliona Rodrigo Jiménez de Rada (ok. 1170 – 10 VI 1247)⁹, arcybiskup Toledo i prymas Hiszpanii. Spośród autorów bizantyńskich pisał o wydarzeniach w Achai, którą nazywał Attyką, i w Tesalii Jerzy Kedrenos

⁴ Hieronymus, *Translatio Chronicorum Eusebii Pamphili* I 16, PL 27, 53C-54A (= PG 19, 143C-144A). Por. Eusebius, *Die Chronik des Hieronymus. Hieronimi Chronicon*, hrsg. von R. Helm, Teil 1: Text, GCS 24, Leipzig 1913, s. 12, 15-18; tamże, s. 42, 22-23.

⁵ Hieronymus, *Translatio Chronicorum Eusebii Pamphili*, I 30, PL 27, 126B-C (= PG 19, 216B-C); tamże, II 4 (Prooemium), PL 27, 231B (= PG 19, 321B); tamże, II, PL 27, 285-286 (= PG 19, 375-376).

⁶ Augustinus, *De civitate Dei* XVIII 8, ed. E. Hoffmann, CSEL 40/2, Praegae-Vindobonae-Lipsiae 1900, s. 276, 29-277, 13 (= CCL 48, s. 599 = PL 41, 566). Tutaj biskup Hippony wspomina dwa lokalne potopy: w Achai i w Tesalii; tamże, XVIII 10, CSEL 40/2, s. 279, 28-280, 2 (= CCL 48, s. 601 = PL 41, 568): Tutaj mowa jest tylko o potopie tesalskim.

⁷ Orosius, *Historia adversum paganos* I 7, 3, ed. C. Zangemeister, CSEL 5, Vindobonae 1882, s. 49, 5-9 (PL 31, 709A): mowa o potopie w Achai; tamże, I 9, 1-2, CSEL 5, s. 53, 9-54, 2 (= PL 31, 712B): tutaj chodzi o potop w Tesalii, z którym wiąże się imię Deukaliona.

⁸ Isidorus Hispalensis, *Etymologiae* XIII 22, 1-5, PL 82, 494C-496A. Biskup Sewilli opisał tutaj trzy potopy: potop globalny z czasów Noego, potop lokalny w Achai, potop lokalny w Tesalii z czasów Deukaliona oraz katastrofalne skutki wylewów rzek. O kataklizmie związanym z Deukalionem, por. tamże, XIII 22, 4, PL 82, 495A.

⁹ Tamże, XXIII 30-34, ed. J.F. Valverde, CCCM 72A, s. 48-49: „Fuerunt tamen in diuersis temporibus alia diluuiia particularia, sicut diluuium sub Deucalione in Tessalia, quod fuit circa tempora Moysi, et fuit hoc diluuium MCC quadraginta VII annis post diluuium Noe”.

(XI w.)¹⁰. Zachował się również fragment o potopie w Tesalii u rzymskiego historyka Marka Junianusa Justyna (III w. n.e.) w jego wyciągu z dzieła Pompejusza Trogusa (I w. p.n.e./ I w. n.e.)¹¹. Zatem tradycja oparta na dystynkcji między potopami lokalnymi a potopem globalnym była przekazywana głównie przez następujące po sobie pokolenia pisarzy chrześcijańskich, stanowiąc pierwotnie przeciwwagę dla argumentacji pogańskich adwersarzy, a później kontrargument przeciw polemistom w łonie samego chrześcijaństwa.

W tym kontekście trzeba podkreślić kilka ważnych elementów wynikających z opisu biblijnego potopu. Oto gwałtownie podnoszący się poziom wód sprawił, że już wkrótce musiało stać się jasne, iż przed tą katastrofą nie ma ratunku. Ten właśnie moment mentalnego przełomu, jaki dokonał się w umysłach szukających schronienia ludzi, wydaje się przedstawiać fresk Michała Anioła. Ani szczyt wysokiej góry, ani mocna łódź nie dawały już żadnej nadziei ocalenia. Półnaczy ludzie, wystawieni na działanie żywiołu, są swego rodzaju symbolem bezbronności. Nadzy przyszli na ten świat i tak też odejdą (por. Hi 1, 21), bez względu na swą dotychczasową pozycję społeczną. Nikt z nich nie może kupić nawet cienia nadziei na ocalenie. W tle tej sceny słyhać niemal posępne brzmienie słów Koheleta: „marność nad marnościami – wszystko marność” (Koh 1, 2)¹². Nieszczęście dotyka wszystkich: od osesków po starców. Nie ma wyjątków. Michał Anioł starał się oddać w sposób możliwie najbardziej realistyczny wymiar ludzkiej tragedii, łącząc go z jej destrukcyjnym

¹⁰ Georgius Cedrenus, *Compendium historiarum*, t. 1, ed. I. Bekkerus, CSHB [13], s. 26, 15-18 (= PG 121, 53B).

¹¹ Iustinus, *Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi* II 6, 10-11, ed. F. Rvehl, Lipsiae 1886, s. 21.

¹² Polskie cytaty biblijne za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1971².



Ryc. 2. Fragment fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej przedstawiający arkę Noego

dynamizmem. Jednak obraz tego dramatu znajduje się na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Wysokość zaś kaplicy to 20,70 m. Tymczasem, jak wiadomo, na ścianie tejże kaplicy znajduje się słynny fresk przedstawiający Sąd Ostateczny, i to on przykuwa zwykle uwagę zwiedzających. Tak więc scena sądu, który zaowocował potopem, została przez Michała Anioła świadomie zmarginalizowana, ponieważ sąd ten nie przyniósł *de facto* etyczno-moralnych zmian w ludzkiej egzystencji. Człowiek stanął bowiem ponownie po stronie grzechu, a samo wydarzenie zostało niemal wyparte ze zbiorowej pamięci potomnych. Stąd też nie dostrzega go także prawie nikt ze zwiedzających Kaplicę Sykstyńską, gdzie umieszczone na sklepieniu zostało skazane na wizualny niebyt, a tym samym na zapomnienie. Dzięki takiemu rozplanowaniu scen potopu i Sądu Ostatecznego w Kaplicy Sykstyńskiej oba sądy zyskują z punktu widzenia biblijnej historii zbawienia właściwe proporcje.

Swego rodzaju tło dla pierwszoplanowej, dolnej sceny fresku, która przedstawia tragedię ginącej, przedpotopowej ludzkości, stanowi widoczna w oddali arka Noego (ryc. 2).

Nie przypomina ona swym wyglądem statku. Na pierwszym rzut oka jest to rodzaj prostokątnej skrzyni, której czterospadowy dach ma kształt ściętej piramidy, a miejsce owego ścięcia zajmuje rodzaj bądź prostokątnego, bądź kwadratowego, dodatkowego, niskiego piętra. Ma ono od strony widza cztery otwory okienne. W jednym z nich znajduje się biały ptak z rozpostartymi, jakby gotowymi do lotu skrzydłami. Można go identyfikować z gołębicą, która w perykopie o potopie ma do spełnienia ważną rolę (Rdz 8, 8-12). Widać też wyraźnie, że część arki zanurzona w wodach potopu jest szersza, ponieważ na krawędzi, która znajduje się na linii wodnej, stoją ludzie, najwyraźniej próbujący jeszcze ocalić swe życie. Ich dramatyczne gesty stanowią swego rodzaju przedłużenie dramatu grup ludzi widocznych na pierwszym planie. Ludzie ci posiadają dwa narzędzie, które mają im przynieść ocalenie: drabinę i siekiere. Z pomocą tej pierwszej próbują osiągnąć wspomniane wyżej cztery otwory najwyższego piętra. Siekiera z kolei ma umożliwić wyrąbanie wejścia do wnętrza arki. W tych działaniach nikt im nie przeszkadza, ponieważ są one z góry skazane na niepowodzenie. Generalnie więc „korab”¹³ Noego został tutaj przedstawiony w sposób daleki od potocznych wyobrażeń.

* * *

Schematu tego Michał Anioł nie stworzył siłą własnej wyobraźni, lecz jest on pewną mutacją graficznego modelu arki o bardzo długiej tradycji. Historię tę należy podzielić na dwie części. Pierwszą z nich reprezentuje model arki

¹³ Termin „korab” został użyty w przekładzie Biblii Jakuba Wujka (1541-27 VII 1597) wydanej w roku 1599.

obecny na niektórych zachowanych miniaturach bizantyńskich. Natomiast druga część graficznych dziejów rzeczono-go modelu daje się zaobserwować na miniaturach łacińskich. Nadmienić jednak należy, że łacińskie przedstawienia tego schematu są *grosso modo* mniej precyzyjne od bizantyńskich. W konsekwencji należy podzielić poniższe analizy na wspomniane już wyżej dwie części, poświęcając pierwszą z nich schematom bizantyńskim, drugą zaś schematom łacińskim. Dychotomia ta powinna umożliwić lepsze zrozumienie potencjalnych, graficznych źródeł inspiracji, które mogły stać się punktem wyjścia dla schematu arki przedstawionego na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej przez Michała Anioła.

Graficzne schematy bizantyńskie, o których będzie niżej mowa, nie mogą w żadnym wypadku być uważane za swego rodzaju prototypy. Wręcz przeciwnie, należy przyjąć, że są one tylko szczęśliwie zachowanymi ogniwami łańcucha istniejącego już od dawna graficznego schematu arki. Schemat ten miał bez wątpienia swoje źródło w greckich pismach patrystycznych, o czym niżej. Ponieważ jednak fresk Michała Anioła jest również wyobrażeniem graficznym, dlatego w pierwszej kolejności należy odwołać się do podobnych, zachowanych do dziś źródeł ikonograficznych, chociaż są one znacznie młodsze od pism greckich Ojców Kościoła, w których mowa o podobnym modelu arki Noego. Na dzień dzisiejszy owym podstawowym graficznym źródłem są dwie miniatury arki (ryc. 3A-B), które zachowały się w bizantyńskim rękopisie znanym powszechnie pod nazwą „Wiener Genesis” lub „Codex Purpureus Vindobonensis”¹⁴. Kodeks

¹⁴ „Wiener Genesis”. Źródło oryginału: Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, fol. 2r [ryc. 3A] i 2v [ryc. 3B]. Wielkość folium: 304/326 x 245/265 mm. Data powstania: VI w. Źródło kopii: ryc. 3A = https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vienna_Genesis?uselang=de (dostęp: 24 V 2020); ryc. 3B = <https://quaternio.ch/faksimile-editionen/wiener-genesis/> (dostęp: 24 V 2020).



Ryc. 3A-B. Piramidalna arka Noego z „Wiener Genesis” (VI w.)

ten zawiera fragment Księgi Rodzaju w greckiej wersji Septuaginty i jest datowany na początek VI w.

Pierwsza poświęcona arce Noego miniatura (ryc. 3A) pokazuje „korabia” unoszonego na falach potopu. Scena ma

charakter niezwykle dramatyczny. Odnosi się ona bowiem do momentu, w którym pod wodą znalazły się już nawet najwyższe góry. Ukazuje ciała topielców i tych nielicznych, którzy jeszcze próbują przedłużyć swoje życie chociażby o chwilę. Scena ta ma zatem ogromną dozę tragicznego dynamizmu. Artyście chodziło najprawdopodobniej o jak najgłębsze poruszenie widza za pomocą obrazu, prezentującego dramat skazanej na śmierć ludzkości. W epicentrum tej sceny jest widoczna arka. Wokół niej stale podnosi się poziom wody, o czym świadczą lejące się z nieba strumienie deszczu, które tworzą swego rodzaju kurtynę wodną. Arka jest koloru czarnego, ponieważ zgodnie z Biblią (Rdz 6, 14) została ona na polecenie Boga powleczona od wewnątrz i od zewnątrz smołą. Jej struktura ma schemat trzystopniowej piramidy schodkowej. Schemat ten koresponduje również z opisem biblijnym, w którym jest mowa o trzech poziomach arki (Rdz 6, 16). Na powyższej miniaturze w dostępnych dla oka widza ścianach arki nie ma żadnego otworu wejściowego. Powód, dla którego wejście do „korabia” pozostaje niewidoczne, jest prosty – ta jej część należy do zanurzonej pod wodą sekcji czworobocznego, skrzyniowego kadłuba.

Widać ją dopiero na drugiej miniaturze (ryc. 3B), ilustrującej wyjście z arki, osiadłej na wysokiej górze, i ofiarę dziękczynną Noego. Miniatura ta została podzielona na dwa poziomy: górny i dolny. Pierwszy z nich przedstawia moment wyjścia. *Exodus* dokonuje się przez dwa otwory: przez ogromne wrota w dolnym segmencie arki i przez otwór w jej dachu. Miniaturzysta włożył wiele trudu, aby dokładnie przedstawić zarówno *bestiarium*, jak i *aviarium* arki. Zwierzęta wychodzą przez wspomniane wrota, a ich pochod tak oto opisał włoski historyk sztuki Raffaele Garrucci (22 I 1812-5 V 1885): „le coppie degli elefanti, dei leoni, dei cameli, dei cavalli, degli asini, dei buoi, dei porci, delle capre, delle pecore

(...) e peranco delle serpi”¹⁵. Zatem na czele wychodźców miniaturzysta umieścił parę słoni, jakby chcąc pokazać logikę dyslokacji zwierząt wewnątrz arki: najcięższe z nich i zajmujące najwięcej miejsca znajdowały się na jej najniższym poziomie, a przy tym najbliżej wejścia. Pośrednio tłumaczy to także piramidalną strukturę „korabia” Noego. Z kolei ptaki opuszczają arkę przez rodzaj otwartej kłapy w dachu najwyższego segmentu piramidy (por. Rdz 6, 16) i tworzą rodzaj powietrznej procesji, równoległej do procesji zwierząt. Pochodowi czworonogów przypatruje się rodzina Noego. Warto zwrócić uwagę na trzy niebieskie linie (szczególnie zaś na tę biegnącą tuż nad wrotami), zaznaczone na najniższym segmencie piramidy. Oznaczają one prawdopodobnie jej zmieniający się poziom zanurzenia w miarę spożywania zapasów. Na najwyższym segmencie obok otwartego wjazdu wylotowego dla ptaków siedzą, jak się wydaje, dwaj ważni dla opisu biblijnego przedstawiciele tej grupy: gołębica i kruk (por. Rdz 8, 6-12). Na niższym poziomie miniatury po prawej stronie artysta umieścił składającego ofiarę dziękczynną Noego (Rdz 8, 20). Patriarcha podciął właśnie gardło leżącego na ołtarzu zwierzęcia ofiarnego (baranek?), którego krew spływa do złotego naczynia (grala?). Ołtarz ofiarny ma prawdopodobnie nieprzypadkowo kształt wzgórza. Obok po lewej stronie widoczne są inne zwierzęta ofiarne: wół, owca, gęś i para gołębi¹⁶. Wspomniany już wyżej R. Garrucci dostrzegął w widocznym na miniaturze gatunku wołu wskazówkę co do miejsca powstania kodeksu: „I buoi rappresentati in questa scena e altrove sono di quella specie che ha la gobba (...). É questa gobba un’escrescenza carnosa, che sale fino al peso di cinquanta libbre, ed é propria soltanto dei buoi di Asia e di Africa

¹⁵ R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, vol. 3: *Pitture non cimiteriali dalla tavola CVI alla tavola CCIII*, Prato 1876, s. 31, tav. CXII.

¹⁶ Por. tamże.

(...). Si può quindi arguire che il codice originale sia stato miniato in Asia o in Egitto: ma piuttosto in Asia¹⁷. Na prawo od tego ołtarza stoi rodzaj budowli sakralnej, na szczycie której płonie ogień. Budynek zdaje się przypominać bizantyńską świątynię, a płomień znajduje się na miejscu jej kopuły. Cała scena ofiary ma zapewne głębszy podtekst teologiczny. Patriarchalna postać Noego przywodzi na myśl Boga-Ojca, baranek składany w ofierze – Chrystusa, zaś płomień na szczycie budowli sakralnej – Ducha Świętego. W ten sposób przymierze noachickie zostało przedstawione jako przymierze z Bogiem w Trójcy Jedynym, a zatem, zgodnie z nicejsko-konstantynopolińskim wyznaniem wiary, z Bogiem w chrześcijańskim rozumieniu tego pojęcia. W konsekwencji ofiara Noego to ofiara Chrystusa. W ten sposób miniaturzysta uczynił graficzną aluzję do nowotestamentalnej typologii Noe – Chrystus. Pośrednio zaś przywołał drugą ważną typologię zawartą w literaturze patrystycznej, a mianowicie typologię arka Noego – Kościół Chrystusa¹⁸. Warto zauważyć, że schemat bizantyńskiej świątyni z centralnie umieszczoną kopułą przypomina do pewnego stopnia schodkową piramidę, stąd zestawienie tych dwóch elementów na analizowanej miniaturze wydaje się także nie być dziełem przypadku. Trzeba również podkreślić, że przedstawieniu sceny potopu w „Wiener Genesis” poświęcono już sporo uwagi¹⁹.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Podstawą tej typologii jest tekst 1 Listu św. Piotra (1 P 3, 18-21), gdzie uratowana w arce ośmioosobowa rodzina Noego jest typem chrześcijan zbawionych przez wodę chrztu. Powstał więc obraz Nowego Przymierza, którego podstawą jest chrzest, a zatem typologia Noe – Chrystus i arka – Kościół.

¹⁹ Por. R. Bianchi Bandinelli, *La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung” 62 (1955), s. 66-77; B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003, s. 82-85; G. Gasbarri, *Quando il*

Należy w charakterze uwagi uzupełniającej dodać, że zachodzi pewne podobieństwo pomiędzy analizowaną tu pierwszą miniaturą z „Wiener Genesis” (ryc. 3A), a fragmentem bizantyńskiej mozaiki z południowego sklepienia kolebkowego zachodniej części narteksu bazyliki św. Marka w Wenecji (ryc. 4A-B)²⁰. Wydaje się to świadczyć o pewnej manierze w bizantyńskim sposobie graficznego przedstawiania arki Noego w apogeum potopu. Trzeba jednak zauważyć, że skrzyniowy kształt arki na weneckiej mozaice różni się zasadniczo od schematu piramidy schodkowej, widocznej na miniaturze z „Wiener Genesis”. Ponadto arka z tego kodeksu została zlokalizowana przed dobrze widoczną „ścianą” deszczu, podczas gdy „korab” na przedmiotowej mozaice jest nią zakryty, co sprawia, że *de facto* można mówić o swego rodzaju cieniu arki, który jest ledwo widoczny za ową deszczową kurtyną. Patrząc na oba przedstawienia arki należy pamiętać, że pierwsze z nich powstało w VI w., podczas gdy wenecka mozaika jest datowana na lata 1215-1235. Dzieli je swego rodzaju chronologiczna przepaść. Ledwo widoczna arka Noego znajdująca się na mozaice ma jednak jeden ważny element. Jest nim światło w oknie znajdującym się w dłuższym boku „korabia”. Patrząc od strony widza, okno to znajduje się po lewej stronie. Z pozycji samej arki jest to strona prawa. Światło w oknie przywodzi na myśl latarnię morską, symbol nadziei żeglarzy, którego w Wenecji nie trzeba było nikomu tłumaczyć. Na mozaice jednak światło to jest ledwie widoczne,

diluvio inondò la terra. Immagini di catastrofi acquatiche nell'arte bizantina, [w:] La città liquida, la città assetata. Storia di un rapporto di lunga durata, a cura di M. Galtarossa e L. Genovese, Roma 2014, s. 14-15.

²⁰ Por. J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss 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 17, Helsingfors 1889, s. 53.*



Ryc. 4A-B. Cykl mozaik bizantyńskich na temat potopu z Bazyliki św. Marka w Wenecji (1215-1235)

podkreślając fakt, że dla „rozbitków” przedstawionych na pierwszym planie mozaiki nie ma już żadnej nadziei ocalenia.

*

Obok dwóch miniatur w „Codex Purpureus Vindobonensis” warto zatrzymać się przy miniaturze z kodeksu, który zawiera „Homilie” Grzegorza z Nazjanzu (ok. 329-25 I 390)²¹. Kodeks jest datowany w przedziale lat 879-883. Od „Wiener Genesis” dzieli go zatem około 350 lat. Uderza jednak stałość schematu arki, uchwytne na tak dużej przestrzeni czasu (ryc. 5). Stałość ta przychodzi na myśl bizantyńskie ikony, a w szczególności ikony z wizerunkiem Chrystusa. Wydaje się to świadczyć o tym, że istniał swego rodzaju kanoniczny model malarski arki Noego. Dawał on prawdopodobnie niewielkie pole manewru indywidualizmowi będącemu wyrazem inwencji samego artysty lub ilustratora. Ponieważ jednak materiał porównawczy użyty do niniejszych analiz jest bardzo skromny (zaledwie dwie miniatury), zatem nie

²¹ Grzegorz z Nazjanzu, „Homilie”. Źródło oryginału: Paryż, Bibliothèque Nationale, Ms Gr. 510, fol. 360r. (data powstania: 879-883; wielkość folium: 435 x 300 mm).

uprawnia do wyciągania jednoznacznych wniosków, a powyższą opinię dotyczącą kanonicznego modelu malarskiego arki należy traktować wyłącznie jako zaledwie naszkicowaną hipotezę roboczą.



Ryc. 5. Arka Noego z manuskryptu „Homilii” Grzegorza z Nazjanzu (879-883)²²

Miniatura ta uległa, jak widać, częściowemu zatarciu, co jednak nie przeszkadza w rozpoznaniu wielu ważnych detali. Wyraźnie można odróżnić dwa plany. Plan górny przedstawia arkę na wodach potopu, a po jej prawej stronie widoczna jest wysoka jasnozielona góra, ze stoku której wyrasta ciemnozielona, obrosnięta liśćmi oliwka. Arka ma kształt piramidy schodkowej. Jest to ten sam typ arki, który znajduje się w „Wiener Genesis” (ryc. 3A-B). Ma ona trzy segmenty, co koresponduje z opisem biblijnym (Rdz 6, 16). Została nakryta

²² Źródło kopii: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f733.image> (dostęp: 24 V 2020). Por. L. Brubaker, *Miniatures and Liturgie: Evidence from the Ninth-Century Codex, „Paris.Gr.” 510, „Byzantion” 66* (1996) No. 1, s. 17, przyp. 36 (2); tamże, s. 30 i 32.

tzw. dachem uskokowym, którego dwie dolne części są dachem czterospadowym o identycznym, jak się wydaje, kącie nachylenia. Przy czym zgodnie z logiką piramidy schodkowej każda wyższa część dachu jest cofnięta w stosunku do części niższej. Ostatni segment piramidy kryje dach uskokowy w formie dachu dwuspadowego. Autor miniatury zadbał o szczegóły drewnianej, ciesielskiej konstrukcji kadłuba arki i poszycia jej dachu. Dwa dolne segmenty nie mają żadnych otworów, natomiast w trzecim, najwyższym, znajduje się okno, przez które dłoń Noego wypuszcza białego ptaka, a więc gołębicę. Analiza górnego planu miniatury pozwala stwierdzić, że rysownik wybrał dla swej prezentacji arki moment, w którym zgodnie z tekstem biblijnym wody potopu zaczęły już opadać i ukazały się szczyty gór (Rdz 8, 5). Na dolnym planie widać pięć martwych ciał ludzkich oraz czarnego ptaka, a ściślej kruka żerującego na jednym z trupów. Kruk był pierwszym ptakiem, jakiego Noe wypuścił z arki (Rdz 8, 7); zgodnie z tradycją patrystyczną i średniowieczną był zawsze prezentowany w bardzo negatywnym świetle, między innymi jako żerujący na trupach ścierwojad²³. Fragment

²³ Jan Chryzostom (ok. 347-407) w tym właśnie kontekście stwierdził wprost, że kruk to ptak nieczysty, żywiącego się ciałem ludzkich lub zwierzęcych trupów: Ioannes Chrysostomus, *Homiliae in Genesin* XXVI 4. PG 53, 234. Również dla Augustyna z Hippony kruk to ścierwojad oraz symbol człowieka pochłoniętego przez doczesne żądze: Augustinus, *Contra Faustum* XII 20, ed. I. Zycha, [w:] Augustinus, [*Opera*], CSEL 25/1, Praeg-Vindobonae-Lipsiae 1891, s. 348, 16-20 (= PL 42, 264): „Quod post dies quadraginta emissus coruus non est reuersus, aut aquis utique interceptus aut aliquo supernatante cadauere inlectus, significat homines inmunditia cupiditatis teterrimos et ob hoc ad ea, quae foris sunt in hoc mundo, nimis intentos aut rebaptizari aut ab his, quos praeter arcam, id est praeter ecclesiam baptismus occidit”. Por. Eugippius, *Excerpta ex operibus s. Augustini* XLVII 62, ed. P. Knoell, [w:] Eugippius, *Opera*, pars I, CSEL 9/1, Vindobonae 1885, s. 262, 12-17 (= PL 62, 674D); Isidorus Hispalensis, *Quaestiones in Vetus Testamentum* VII 26. PL 83, 233C; tenże, *De ortu et obitu patrum* IV 9. PL 83, 132B; Beda Venerabilis, *Commentarii in Pentateuchum* I 5-8. PL 91,

miniatury, na którym Noe wypuszcza białą gołębicę, w powyższej tradycji będącej wieloaspektowym symbolem dobra, został graficznie doprecyzowany poprzez ukazanie powrotu tego ptaka z oliwną gałązką (Rdz 8, 10-11). Ten fragment jest dziś mocno zatarty, lecz da się na nim rozpoznać liście oliwki. Pod ptakiem widać zatarty krótki grecki tekst. Noe wypuszcza gołębiego zwiadowcę, kierując go w prawą stronę, ku jasnozielonej górze. To z jej stoków wyrasta wspomniana wyżej ciemnozielona, oliwna gałąź. Warto zwrócić uwagę na dolny plan – ciała topielców są ubrane w stroje noszone w Bizancjum w ostatniej ćwierci IX w. Jak zaznaczono, w całej miniaturze uderza dbałość rysownika o detale. Silne jest także podobieństwo piramidального schematu arki do miniatury z „Wiener Genesis”.

Te dwa schematy są graficznie bardzo bliskie arce Noego widocznej na fresku Michała Anioła. Na tej podstawie można również stwierdzić, że greckie malarstwo miniaturowe posługiwało się tym modelem „korabia” przynajmniej od początku VI wieku. Ponieważ zaś między powstaniem „Wiener Genesis” a przedmiotowym freskiem Buonarrotiego minęło około tysiąc lat, łatwo można sobie uświadomić ogromną trwałość tego modelu arki. Trwałość ta wydaje się świadczyć o jego silnym umocowaniu w tradycji, której autorytet kazał odwoływać się przez tak długi okres do piramidального schematu arki Noego. Genezy tego autorytetu należy szukać w egipskiej Aleksandrii. To tam Klemens zwany

223C; Pseudo-Beda Venerabilis, *Quaestiones super Genesim*, PL 93, 296B; Alcuinus, *Interrogationes et responsiones in Genesim* 122, PL 100, 530C; Rabanus Maurus, *Commentaria in Genesim* II 8, PL 107, 520B-C; tamże, II 8, PL 107, 522B; Walafridus Strabus, *Glossa ordinaria. Liber Genesis* VIII, PL 113, 109B; Angelomus Luxoviensis, *Commentarius in Genesim* VIII, PL 115, 160A; Petrus Comestor, *Historia scholastica* 34, PL 198, 1085B; Rodericus Ximenius de Rada, *Breviarium historie catholice (I-V)* XXII 48, cura et studio J. E. Valverde, CCCM 72A, Turnholti 1992, s. 46.

Aleksandryjskim (ok. 150 – ok. 215), idąc za opisem biblijnym, podkreślał, że „korab” Noego miał podstawę w kształcie prostokąta (τὸ τετράγωνον σχῆμα)²⁴ o wymiarach 300 x 50 łokci, która to struktura zwięzała się na szczycie do jednego łokcia, przypominając swym wyglądem piramidę (ἐκ τῆς πλατείας βάσεως ἀποξυνόμενον πυραμίδος τρόπον ἢ κιβωτός)²⁵. Z kolei Orygenes (ok. 185 – ok. 254), którego fragmenty tekstu zaginionej II homilii do Księgi Rodzaju zacytował w swym „Komentarzu do Księgi Rodzaju” Prokopiusz z Gazy (ok. 465 – ok. 528), miał stwierdzić krótko, „ὅτι πυραμοειδές ἐστίν”²⁶. O ile więc Klemens Aleksandryjski użył rzeczownika „πυραμίδς”, o tyle Orygenes ujął kwestię kształtu arki delikatniej, posługując się przymiotnikiem „πυραμοειδές”, dlatego że zgodnie z biblijnym opisem struktury „korabia” zwięzał się on ku

²⁴ Clemens Alexandrinus, [Werke], Bd. 2: *Stromata* VI 11, 86, 2, hrsg. von O. Stählin, GCS 15, Leipzig 1906, s. 475, 1 (= SCh 446, s. 234 = PG 9, 308B).

²⁵ Tamże VI 11, 86, 2, GCS 15, s. 475, 4-5 (SCh 446, s. 234 = PG 9, 308B). Por. M. Dulaey, *Le «De arca» de Grégoire d'Elvoire et la tradition exégétique ancienne*, „Graphè” 15 (2006), s. 82, przyp. 19.

²⁶ Origenes, *Homiliae II in Genesim* 1, hrsg. von W.A. Baehrens [w:] tenże, *Werke*, Bd. 6: *Homilien zum Hexateuch in Rufins Übersetzung*, Teil 1: *Die Homilien zu Genesis, Exodus und Leviticus*, GCS 29, Leipzig 1920, s. 23, 18 (por. PG 12, 161B) = Procop von Gaza, *Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*, Teil 1: *Der Genesiskommentar*, Gen 6,8(-17) 27-28, hrsg. Von K. Metzler, GCS N.F. 22, Berlin – München – Boston 2015, s. 194 (= PG 87/1, 273A). Por. J. Buteo, *De arca Noe, cuius formae capacitatisque fuerit*, [w:] tegoż, *Opera geometrica*, Lugduni 1554, s. 27-28 i 29; A. Kircher, *Arca Noë in tres libros digesta*, Amstelodami 1675, s. 41; J. Le Pelletier, *Dissertation sur l'Arche de Noë*, [w:] tenże, *Dissertations sur l'Arche de Noë, et sur l'Hémime et La Lire de S. Benoist*, Rouen 1700, s. 232-237. Por. też T. Ch. Wood, *Johannes Buteo, Accommodation, and the Integration of Faith and Learning*, [w:] Johannes Buteo, *The Shape and Capacity of Noah's Ark*, transl. by T. Griffith, N. Miller, with an introduction by T. Ch. Wood, Center for Origins Research Issues in Creation 2, Eugene 2008, s. 6-7. Warto również zwrócić uwagę na artykuł: M. P. Ciccurese, *Origine e l'arca di Noè: l'expositio historica*, [w:] *Ad contemplandam sapientiam. Studi di filologia, letteratura, storia in memoria di Sandro Lanza*, Soveria Mannelli 2004, s. 97-112.

górze tak, że jego wierzchołek miał wymiar jednego łokcia („ἐπισυναγόμενον, ὥστε τὴν κορυφὴν γενέσθαι μήκους καὶ πλάτους πῆχυν”²⁷). W ujęciu Orygenesesa arka nie była więc klasyczną piramidą, lecz miała bądź kształt ostrosłupa o prostokątnej podstawie i ściętym wierzchołku, bądź kształt piramidy schodkowej. Generalnie zatem Klemens z Aleksandrii i jego uczeń Orygenes położyli podwaliny pod piramidalny model arki Noego. Obaj szli z jednej strony za greckim tekstem Księgi Rodzaju, z drugiej – za tradycją wypracowaną przez aleksandryjską diasporę żydowską.

* * *

Nie tylko w bizantyńskich manuskryptach widnieje ten właśnie model arki. Podobnie rzecz ma się na łacińskim Zachodzie. Aby tego dowieść wybrano kilka przykładów, które powstały w obrębie kultury łacińskiej od przełomu X i XI wieku po koniec wieku XIV.

Najstarszym przykładem jest miniatura zawarta w „Pseudo-Caedmon Genesis”, którą datuje się właśnie na przełom X i XI w.²⁸ Arka Noego (ryc. 6) zajmuje tutaj mniej więcej dwie trzecie karty i została przedstawiona jako złożenie dwóch elementów: drakkara wikingów i trójstopniowej wieży (lub świątyni) o schemacie piramidy schodkowej, której każdy wyższy element jest mniejszy od swego poprzednika.

²⁷ Origenes, *Homiliae II in Genesim* 1, GCS 29, s. 23, 19-20 (por. PG 12, 161B) = Procop von Gaza, *Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*, Teil 1: *Der Genesiskommentar*, Gen 6,8(-17) 29-30, GCS N.F. 22, s. 194 (= PG 87/1, 273A). Por. Origenes, *Homiliae II in Genesim* 2, GCS 29, s. 29, 29-30 = Procop von Gaza, *Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*, Teil 1: *Der Genesiskommentar*, Gen 6,8(-17) 121-123, GCS N.F. 22, s. 198 (= PG 87/1, 277B).

²⁸ Pseudo-Caedmon Genesis. Arka Noego. Źródło oryginału: Oksford, Bodleian Library, Ms Junius XI, p. 66 (wielkość folium: 324 x 203 mm; data powstania ilustracji: X/XI w.).

Miniatura ta to jeden z najstarszych rysunków arki, którego podstawą jest kadłub okrętu.



Ryc. 6. Arka Noego w „Pseudo-Caedmon Genesis” (X/XI w.)²⁹

Powyższa miniatura jest swego rodzaju szkicem na pergaminie, wykonanym brązowym, czerwonym i czarnym inkaustem. Drakkar, czyli dolny segment arki, jest zwrócony w prawą stronę. Jego cechą charakterystyczną jest wysoko

²⁹ Źródło kopii: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318 (dostęp: 28 V 2020). Inne reprodukcje tej miniatury, por. J. Howard, *The Lost Noah Window from Poitiers*, „Gesta” 20 (1981) nr 1, s. 135, fig. 7; J. Lowdon, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, „Gesta” 31 (1992) No. 1, s. 43, ryc. 3; D. Anlezark, *Water and fire. The myth of the Flood in Anglo-Saxon England*, Manchester Medieval Literature, Manchester and New York 2006: ta czarno-biała miniatura znajduje się na obwolucie.

uniesiona rufa zakończona rybim ogonem i dziób ozdobiony głową smoka, z której wyrasta rozdwijający się na końcu róg. Paszcza bestii jest szeroko rozwarta, wystaje z niej długi mięsisty język. Smok kieruje głowę ku górze, tak że wspomniany róg dotyka niemal stopy cherubina, zlokalizowanego nad nim. Zewnętrzne poszycie stykowe kadłuba drakkara jest zbudowane z długich desek. W górnej części poszycia widać otwory na wiosła, a w części rufowej duże wiosło sterowe. Arka znajduje się już na wodach rozpoczynającego się kataklizmu, a rodzina Noego kończy właśnie operację wchodzenia do arki (por. Rdz 7, 12-13). Po drabiniastym trapie wchodzi jeszcze jeden młody, bez zarostu mężczyzna, który gestem ręki zachęca, aby to samo uczyniła kobieta z nakrytą głową stojąca u podnóża drabiny. Ta odpowiada na to wezwanie gestem aprobaty³⁰. Jak łatwo się domyślić, jest to jeden z synów Noego z żoną; para ta robi wrażenie spóźnionej, jakby nieświadomej faktu, że arka stanowi dla nich jedyną szansę ratunku. Wizerunek spóźnionej pary odbiega od tekstu perykopy o potopie, w którym Bóg nakazał, aby do arki wsiadł najpierw Noe z synami, a następnie jego żona wraz z synowymi (Rdz 6, 18; 7, 7. 13; por. 8, 18). Ta kolejność była mocno podkreślana i komentowana w literaturze patrystycznej, ponieważ odczytywano ją jako znak wstrzemięźliwości płciowej w czasie pobytu w arce³¹. Miniaturzysta nie

³⁰ Por. F. Garnier, *La language de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris 1982, s. 177, ryc. E.

³¹ W patrystyce greckiej motyw ten znajduje się między innymi u następujących autorów: Cyrillus Hierosolymitanus, *Protocatechesis* 14. PG 33, 356A; Isidorus Pelusiota, *Epistolae* I 69. PG 78, 229B; Procop von Gaza, *Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*, Teil 1: *Der Genesiskommentar*, Gen 6,18(-22) 1-22, GCS N.F. 22, s. 199-200 (= PG 87/1, 280A-B); Eutychius Alexandrinus, *Annales*, PG 111, 916A. W patrystyce łacińskiej, por. Ambrosius, *De Noe* 21, 76, ed. C. Schenkl, [w:] Ambrosius, *Opera*, pars I, CSEL 32, Pragae-Vindobonae-Lipsiae 1896, s. 467, 23-468, 3 (= PL 14, 397B); Hieronymus, *Epistolae* CXXIII 11, 4, ed. I. Hilberg, CSEL 56, Vindobonae

zmodyfikował tej sceny przypadkowo. Dziś jednak trudno jest odczytać sens przedstawienia „spóźnionej pary”.

Drugi segment „korabia” Noego, strzelista, złożona z trzech stopni wieża (lub świątynia), pełni funkcję nadbudówki. Pierwszy jej poziom to segment flankowany przez dwie niezbyt wysokie wieże boczne. Przedmiotowe wieże nie mają jednakowej wysokości. Prawa jest minimalnie wyższa od lewej. Ma też cztery dobrze wyodrębnione sekcje, z których drugą i trzecią kryje dach uskokowy, natomiast ostatnią, czwartą, wieńczy dach namiotowy, czy raczej jego odmiana zwana dachem wieżowym. Lewa wieża flankująca składa się z trzech sekcji, z których druga ma dach uskokowy. Również koguty na szczytach dachów obu wież nie są jednakowe: lewy kogut jest wyraźnie mniejszy od tego z prawej wieży. Wieża po lewej stronie ma koguta zwróconego w lewo, a kogut prawej wieży flankującej patrzy na prawo. W ten sposób oba ptaki są niejako zwrócone na zewnątrz, jakby ich pianie nie było adresowane do istot, które znalazły się w arce. Ponieważ wysokość wież nie jest równa, zatem lewa wieża wraz z wieńczącym ją kogutem sięga do wysokości „złącza” między drugim a trzecim poziomem budowli centralnej. Z kolei kogut prawej wieży flankującej znajduje się na wysokości dolnych partii najwyższego segmentu określonego wyżej mianem wieży centralnej lub świątyni. Najważniejszy jest poziom pierwszy owej centralnej budowli. Ma on arkadowe drzwi wejściowe po prawej stronie. To do nich prowadzi trap, którym wchodzi ostatnia para potomków Noego. Drzwi te, umocowane na solidnych zawiasach w kształcie lilii, są szeroko

– Lipsiae 1918, s. 86, 1-2 (= PL 22, 1054); tenże, *Adversus Iovinianum* I 17, PL 23, 236B; Augustinus, *Contra Faustum* XII 17, ed. I. Zycha, CSEL 25/1, s. 346, 13-17 (= PL 42, 263); tamże, XII 20, CSEL 25/1, s. 348, 20-21 (= PL 42, 264); Beda Venerabilis, *Commentarii in Pentateuchum* I 5-8. PL 91, 224A-B; Walafridus Strabus, *Glossa ordinaria. Liber Genesis* VII, PL 113, 107C; tamże, VIII, PL 113, 110D.

otwarte. Przytrzymuje je stojący po ich lewej stronie Chrystus z nimbem krzyżowym wokół głowy. Jest on zwrócony w prawą stronę: Jego lewa ręka przytrzymuje drzwi, podczas gdy prawica Zbawiciela wykonuje gest błogosławieństwa³². Chrystus przewyższa wielkością wszystkie inne postacie widoczne na miniaturze. Znajduje się on w centrum jej dolnej części (kadłuba i pierwszego poziomu budowli centralnej). Zbawiciel ma długie włosy i brodę. Szata okrywa całą jego postać, aż po kostki. Stoi zaś na falach potopu, co może być odczytane jako znak Bożej wszechmocy, panującej całkowicie nad żywiołem. Gest błogosławieństwa wydaje się adresowany do dwóch postaci żeńskich stojących w drzwiach. Ich głowy są zakryte, a kobieta stojąca na bliższym planie układem rąk wyraża Chrystusowi hołd w geście dziękczynnej modlitwy³³. Twarz Pana jest zwrócona w stronę owej spóźnionej pary. Na jego obliczu nie maluje się jednak uczucie zniecierpliwienia. Centralne przedstawienie Chrystusa ilustruje wers biblijny mówiący o tym, że to sam Bóg zamknął od zewnątrz drzwi arki (Rdz 7, 16). Aby zachować symetrię, rysownik po lewej stronie pierwszego poziomu piramidalnej nadbudówki umieścił arkadę, bardzo podobną do owych drzwi wejściowych. Pod nią stoją dwie postacie męskie. Tylko postać na pierwszym planie ma brodę. Są one zwrócone w lewo, gdzie trzymając ręce na sterze stoi starszy, dostojnie wyglądający mężczyzna z brodą, który podobnie jak Chrystus patrzy w prawo. Można się domyślić, że jest to sam Noe, budowniczy i sternik arki, zaś dwaj mężczyźni pod arkadą to jego synowie. Postać brodatego syna wydaje się żywo gestykulować, jakby prowadził z ojcem ważną dysputę³⁴. Można się domyślać, że jest to Sem – pierworodny syn Noego, który po potopie otrzymał ojcowskie

³² Por. F. Garnier, *La language de l'image au Moyen Âge*, s. 71, ryc. C.

³³ Por. tamże, s. 115, ryc. A.

³⁴ Por. tamże, s. 55, ryc. D i F.

błogosławieństwo (Rdz 9, 26). Ponieważ drugim błogosławionym synem Noego został Jafet (Rdz 9, 27), zatem wypada przyjąć na zasadzie hipotezy roboczej, że druga, pozbawiona zarostu postać pod arkadą, to właśnie Jafet – najmłodszy z braci. W konsekwencji spóźnioną parę na trapie należałoby identyfikować jako Chama i jego żonę, którzy od początku oddalają się niejako od ojca i teścia, i nie wypełniają Bożego nakazu odnośnie do kolejności, w jakiej rodzina Noego powinna wejść do „korabia”. Warto zwrócić uwagę na paralelę pomiędzy grupą złożoną z Chrystusa i dwóch kobiet przy wejściu do arki (po prawej stronie), a grupą złożoną z Noego i jego dwóch synów stojących pod arkadą (po lewej stronie). Ta symetria odsyła widza to typologii Noe – Chrystus, sygnalizując tym samym typologię arka Noego – Kościół Chrystusa. Pytaniem otwartym pozostaje kwestia, dlaczego w drzwiach arki przyjmują Chrystusa dwie kobiety (żony Sema i Jafeta?) oraz dlaczego Noe jest sternikiem arki, a nie tym, który przyjmuje Zbawiciela. Z kolei Cham i jego żona zostali już na tym etapie *de facto* niejako na własne życzenie odseparowani od arki-Kościła, ponieważ nawet do niej nie weszli. Pozostaje też pytaniem otwartym, dlaczego rodzina Noego liczy tutaj tylko siedem osób. Wydaje się, że brakuje żony Noego. Miniatura ta zawiera wiele graficznych, teologicznych niuansów, które były oczywiste dla jej rysownika, a dziś są trudne do jednoznacznego uchwycenia, nie mówiąc już o ich eksplikacji.

Ponadto na ścianie pierwszego poziomu nadbudówki, między drzwiami arki a arkadą, widać naszkicowane kontury kilku zwierząt. Przy drzwiach do arki na dole jest rozpoznawalny baran. Nad nim widnieją dwie zwrócone ku sobie ptasie głowy. Ich identyfikacja jest bardzo dyskusyjna. Przy arkadzie na dole widać trzy kozy, a nad nimi jeszcze trzy inne zwierzęta. Już pierwszy rzut oka na to *bestiarium* i *aviarium* pozwala się zorientować, że dla ilustratora tylko ludzie byli ważnymi istotami, które uratowała arka.

Na drugim, wyższym i węższym poziomie, rysownik również przestrzegał zasady symetrii. W centrum tego poziomu znajduje się duże okno, zakończone trójkątem. W oknie widać najprawdopodobniej dwa pawie oraz głowę i szyję trzeciego ptaka. Nad tą trójką umieszczono parę kóz (?). Okno jest flankowane przez dwie arkady, wewnątrz których można dostrzec ozdobne motywy roślinne. Nad lewą arkadą dorysowano czerwone koło otoczone również czerwonym okręgiem, przywodzącym na myśl aureolę. Nad prawą arkadą widoczna jest czerwona figura w kształcie równoramiennego krzyża, którą także otacza dodatkowy kontur. Ponadto z prawej i z lewej strony konstrukcja ta jest stabilizowana przez dwie mocne, czarne liny, na których widoczne są węzły (?). Wreszcie trzeci, ostatni poziom, tworzą trzy arkady, z których środkowa jest znacznie wyższa od pozostałych. W niej też stoi Noe wypuszczający ptaka. W kontekście biblijnej perykopy o potopie w grę wchodzi tylko dwa: kruk lub gołębica (Rdz 8, 6-9). W prawej, niższej arkadzie, widoczny jest również ptak, który stara się chwycić w dziób kwiat, będący częścią roślinnego ornamentu zdobiącego wewnątrz rzeczonyj arkady. Bardzo podobny ornament znajduje się w arkadzie po lewej stronie. Stabilność trzeciego poziomu, podobnie jak było to w przypadku poziomu drugiego, jest z obu stron wzmocniona przez pojedyncze liny z węzłami (?) w środku ich długości. Nad całością dominuje dach namiotowy (wieżowy). Na jego szczycie rysownik dodał kulę, która przypomina Oko Opatrzności. Od tego epicentrum rozchodzi się sześć tub imitujących dachówki, lecz w gruncie rzeczy przywodzą na myśl trąby wzywające np. zwierzęta, aby przybyły z całego świata i przetrwały w arce kataklizm, gdyż zgodnie z tradycją patrystyczną

miały się one zgromadzić przy arce na rozkaz Boga³⁵. Trzeci poziom piramidy jest flankowany przez dwa cherubiny o trzech parach skrzydeł. Ich ręce są rozłożone w geście modlitwy. Są to *de facto* aniołowie stróże arki. Stoją oni bądź na obłokach, bądź na wierzchołkach gór, które jeszcze nie zniknęły w wodach potopu. W ten sposób smoczej głowie drakkara, symbolu szatańskich odmětów oceanu, przeciwstawiono cherubinów, których nie mogą osiągnąć moce piekielne. Arka jest zatem bezpieczna, tak jak bezpieczny jest Kościół Chrystusowy. Jak już wyżej wspomniano, rysunek jest niezwykle bogaty w treści teologiczne, które wymykają się współczesnym analizom. Najmniej ważny jest tutaj świat stworzeń żywych, jakie weszły do arki. Miniaturzysta nie pragnie zaciekać widza kolorowym obrazkiem, lecz skłonić go do refleksji nad sensem życiowych prób i niebezpieczeństwa. Ponieważ zaś, jak wiadomo, kodeks ten powstał w benedyktyńskim opactwie św. Augustyna w Canterbury

³⁵ W tradycji wschodniej pogląd ten głosił między innymi: Basilius Se-leuciensis, *Orationes* VI 3. PG 85, 96A-B; Procop von Gaza, *Eclogarum in libros historicos Veteris Testamenti epitome*, Teil 1: *Der Genesiskommentar*, Gen 6,18(-22) 74-78, GCS N.F. 22, s. 202-203 (= PG 87/1, 281D); Euty-chius Alexandrinus, *Annales*, PG 111, 915D. Na Zachodzie tezę tę można znaleźć u wielu pisarzy kościelnych, por. Augustinus, *De civitate Dei* XV 26, CSEL 40/2, s. 116, 22 (= CCL 48, s. 493 = PL 41, 472); tamże, XV 27, CSEL 40/2, s. 121, 13-15 (= CCL 48, s. 496 = PL 41, 475); Eugippius, *Excerpta ex operibus s. Augustini* XXXIV 49, CSEL 9/1, s. 216, 9-11 (= PL 62, 652D-653A); Beda Venerabilis, *Opera*, pars III: *Libri quatuor in principium Genesis usque ad nativitatem Isaac et eiectionem Ismahelis adnotationum* II 1535, cura et studio Ch.W. Jones, CCL 118A, Tvrnholti 1967, s. 116 (= PL 91, 95B); Alcuinus, *Interrogationes et responsiones in Genesim* 114, PL 100, 529A; tamże, 115. PL 100, 529D; Frechulphus Lexoviensis, *Chronicarum tomi duo* I 1, 23, PL 106, 931C; Rabanus Maurus, *Commentaria in Genesim* II 6, PL 107, 517D i 518B; Angelomus Luxoviensis, *Commentarius in Genesim*, PL 115, 158A i 158D; Remigius Antissiodorensis, *Commentarius in Genesim*, PL 131, 76C; Rupertus Tuitiensis, *Commentarii in Genesim*, PL 167, 343C; Petrus Comestor, *Historia scholastica*, 33, PL 198, 1084B.

około roku 1000, zatem odzwierciedla on również problemy Anglii, nękaney rajdami normańskich drakkarów, ale ciągle jeszcze przez nich nie zdobytej. Przecucie potencjalnej tragedii każe szukać wsparcia w Opatrzności i to może być hipotetycznie swoistym drugim dnem głęboko teologicznego przesłania tej miniatury.

Rękopis ten posiada jeszcze kilka innych miniatur związanych z biblijną perykopą o potopie. Pierwsza z nich jest dwupoziomowa. Górna jej część przedstawia Noego w chwili otrzymania od Boga nakazu budowy arki. Na dolnym poziomie widać Noego, który już trudzi się przy budowie „korabia”³⁶. Drugą w kolejności jest przeanalizowana wyżej miniatura (ryc. 6). Trzeci, całostronicowy rysunek, jest podobnie jak pierwszy podzielony na dwie sceny, górną i dolną³⁷. Na obu arka żegluję po bezkresie wód, przy czym rysownik nie pokazał jej wnętrza. Jedyne dodatki pojawiają się w dolnej scenie, gdzie obok arki znajduje się postać Chrystusa. W porównaniu z drugą miniaturą daje się zaobserwować wiele różnic: piramidalna nadbudówka ma tylko dwa poziomy; wieże ją flankujące są tej samej wysokości, ale mają tylko dwa piętra i są pozbawione wieńczących je kogutów. Zmienił się wygląd smoczey głowy na dziobnicy. Wejście do arki zostało przeniesione z prawej strony na środek. Rysownik uprościł więc maksymalnie schemat arki, jakby sądząc, że cały graficzny wykład został już wyczerpująco przedstawiony na drugiej, omówionej tutaj miniaturze. Istnieje też czwarta ilustracja ukazująca wyjście z arki³⁸.

*

³⁶ „Pseudo-Caedmon Genesis”, Oksford, Bodleian Library, Ms Junius XI, p. 65.

³⁷ Tamże, p. 68.

³⁸ Tamże, p. 73.

W zupełnie innym klimacie są utrzymane miniatury arki zawarte w „Staroangielskim Heksateuchu” („Old English Hexateuch”), kodeksie także sporządzonym w opactwie św. Augustyna w Canterbury, ale na przełomie XI i XII w.³⁹ Anglia była już wówczas we władaniu Normanów. Kodeks zawiera w sumie pięć miniatur przedstawiających arkę. Pierwsza z nich ilustruje dwie sceny opisane w Biblii: Boży nakaz budowy arki (Rdz 6, 13-16) oraz sam etap jej konstruowania (Rdz 6, 22)⁴⁰. Scena pierwsza została umieszczona w lewym górnym rogu miniatury, druga zajmuje pozostałą jej powierzchnię: Noe buduje arkę w kształcie schodkowej piramidy, przy czym jej dolny segment nie został przedstawiony jednoznacznie jako kadłub drakkara.

Kodeks zawiera także serię czterech miniatur, na których arka Noego została przedstawiona jako *compositum* złożone z kadłuba drakkara i nadbudówki w formie piramidy schodkowej. Struktura ta w kontekście tematu niniejszego artykułu wymaga komentarza. Wywód trzeba rozpocząć od prezentacji przedmiotowych miniatur w takiej kolejności, w jakiej zostały one wstawione na karty manuskryptu (ryc. 7-10). Ilustracje te tworzą cykl, który odwołuje się do poszczególnych faz potopu, chociaż sam kataklizm nie jest tam przedmiotem graficznej prezentacji. Jedynym elementem jest arka. Autor cyklu dołożył starań, aby wyłącznie z jej pomocą zarysować przebieg katastrofy. W konsekwencji pierwsza miniatura (ryc. 7) odwołuje się do momentu, gdy „korab” jest w pełni gotowy do zderzenia się z kataklizmem (Rdz 7, 7-16). Druga miniatura (ryc. 8) przedstawia arkę w apogeum

³⁹ „Old English Hexateuch” („Staroangielski Heksateuch”), znany także jako „Aelfric Hexateuch”. Źródło oryginału: Londyn, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 14r (data powstania: XI/XII w.; wielkość folium: 325 x 215 mm).

⁴⁰ „Old English Hexateuch”, Londyn, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 13v.

katastrofy (Rdz 7, 17-20). Trzeci rysunek (ryc. 9) odnosi się do etapu opadania wód i wypuszczenia przez Noego kruka (Rdz 8, 6-7). Wreszcie ostatnia, czwarta rycina (ryc. 10) obrazuje wyjście z arki Noego z rodziną i wszystkimi zwierzętami, zgodnie z nakazem Boga (Rdz 8, 15-19). Trzeba w tym miejscu dodać, że miniaturzysta nie zaznaczył nigdzie wód potopu. Jedynym elementem katastrofy jest arka Noego, na której rysownik skupia bez reszty uwagę widza. W ten sposób została jednoznacznie wyeksponowana rola „korabia”. Takie postawienie sprawy staje się jasne, jeśli weźmie się pod uwagę trzy podstawowe typologie, jakie pisarze okresu patrystycznego i średniowiecza łączyli z perykopą o potopie: Noe – Chrystus, arka Noego – Kościół Chrystusa, wody potopu – woda chrztu⁴¹. Centralnym punktem odniesienia tych typologii jest arka. Można zatem hipotetycznie przyjąć, że właśnie po tej linii szło rozumowanie miniaturzysty.

⁴¹ Por. Irénée de Lyon, *Contre les hérésies, livre IV*, IV 36, 4, 122-130, t. 2: *Texte et traduction*, édition critique sous la direction de A. Rousseau, Sch 100², Paris 1965, s. 892 (= PG 7, 1093A-B); Maximus Tauronensis, *Sermones* XXXIV, PL 57, 602C; tenże, *Sermones* XCIV, PL 57, 722A; Augustinus, *Contra Faustum* XII 15, CSEL 25/1, s. 345, 5-7 (= PL 42, 262); tamże, XII 16, CSEL 25/1, s. 345, 25-27 (= PL 42, 263); tamże XII 17, CSEL 25/1, s. 346, 13-17 (= PL 42, 263); tenże, *De baptismo* V 28, 39, ed. M. Petschenig, [w:] Augustinus, *Scripta contra Donatistas*, pars I, ed. M. Petschenig, CSEL 51, Vindobonae – Lipsiae 1908, s. 296, 15-17 (= PL 43, 196); tenże, *De unitate ecclesiae* V 9, PL 43, 397; tenże, *In Ioannis Evangelium tractatus* CXXIV, VI 19, 4-15, post Mavrinos textvm edendvm cvravivt R. Willems, CCL 36, Tvrnholti 1954, s. 63 (= PL 35, 1434); tenże, *Enarrationes in Psalmos* CI-CL, CIII 3, 2, 14-15, post Mavrinos textvm edendvm cvravervnt E. Dekkers et I. Fraipont, CCL 40, Tvrnholti 1956, s. 1499 (= PL 37, 1358); tenże, *Sermones* CCCLXI 20, 19. PL 39, 1611; tenże, *De civitate Dei* XV 26, CSEL 40/2, s. 116, 23-24 (= CCL 48, s. 493 = 41, 472); XV 27, CSEL 40/2, s. 122, 11-25 (= CCL 48, s. 497 = PL 41, 476); XVIII 38, CSEL 40/2, s. 328, 6-9 (= CCL 48, s. 633 = PL 41, 598). Za biskupem Hippony poszli zaś inni łacińscy Ojcowie Kościoła.



Ryc. 7. Dyslokacja zwierząt i ludzi w arce⁴²



Ryc. 8. Arka na falach potopu⁴³

⁴² „Old English Hexateuch”, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 14r. Źródło kopii: https://twitter.com/red_loeb/status/1167383446861361153 [dostęp: 6 XII 2023].

⁴³ Tamże, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 14v. Źródło kopii, por. przyp. 42.

Ryc. 9. Kruk wypuszczony z arki⁴⁴Ryc. 10. Wyjście z arki⁴⁵

⁴⁴ Tamże, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 15r. Źródło kopii, por. przyp. 42.

⁴⁵ Tamże, British Library, Cotton Ms Claudius B IV, fol. 15v. Źródło kopii, por. przyp. 42.

Najciekawsza z powyższej serii wydaje się pierwsza miniatura (ryc. 7). Prezentuje ona swego rodzaju przekrój poprzeczny arki. Sama arka to dobrze już znane graficzne *compositum*: nadbudówka w formie piramidy schodkowej, składająca się z trzech kondygnacji, umieszczona na kadłubie drakkara wikingów. Wysoka dziobnica jest zakończona głową smoka o otwartej paszczy, a równie wysoko zadarta rufa ma kształt rybiego ogona. Poszycie kadłuba wykonano z trzech warstw długich desek o barwie czerwonej, różowawej oraz białawej (pierwotne barwy zapewne utraciły swą wyrazistość). W centrum arki wstawiono duże, rdzawo-czerwone łukowate wrota zamocowane na wielkich i kunsztownych zawiasach, które otwierają się w lewą stronę. Swym kształtem przypominają wejście do świątyni. Ich dolna część znajduje się na poziomie trzeciej, najwyższej warstwy desek kadłuba, a całkowita wysokość jest równa wysokości całej dolnej kondygnacji piramidalnej nadbudówki. Na tym poziomie arki ulokowano czworonogi. Z takiej lokalizacji wrót wynika, że zarówno zwierzęta, jak i ludzie wchodzili do arki po dostawionym do niej trapie. Po prawej stronie wejścia są widoczne cztery pary zwierząt, w których hipotetycznie można rozpoznać: dwie krowy i dwa byki w kolorze ceglastym i rudym oraz dwa białe barany i dwie owce. Znacznie większych trudności nastęrcza identyfikacja zwierząt po lewej stronie wrót. Jest tam w sumie pięć par. Wśród nich są prawdopodobnie: para białych koni; para niebieskich osłów, których znakiem rozpoznawczym są długie białe uszy; dwa woły; para psów i para kóz. Drugi poziom piramidalnej nadbudówki zajmuje 10 par ptaków. Ich identyfikacja (idąc od lewej strony) jest także wyłącznie hipotetyczna: para białych gołębi (jedyna para zwrócona w lewą stronę), dwa jasnoniebieskie bociany o charakterystycznych długich dziobach, para białych łabędzi z klasycznie wręcz wygiętymi szyjami, para mew (?), dwa ciemnoniebieskie (barwa

padlinożerców) kruki, pomalowane na jasnoniebiesko czaple (?) oraz cztery inne pary, których ryzyko błędnej identyfikacji jest zbyt duże, aby taką próbę tutaj podejmować. Trzeci wreszcie poziom piramidy zajmuje Noe z rodziną. Po lewej stronie widać nakryte chustami głowy czterech kobiet. Małżonki Noachidów patrzą w prawo, czyli w stronę czterech mężczyzn. Centralnie usytuowana głowa Noego patrzy zaś w lewo, a celem jednoznacznej identyfikacji umieszczono tuż nad nią słowo „Noe”. Patriarcha ma niebieskie włosy i tego samego koloru brodę. Za nim są widoczne głowy jego trzech synów. Mężczyźni mają twarze zwrócone ku swym żonom. Rozdzielenie kobiet od mężczyzn nie jest przypadkowe. Motyw ten pojawia się już w samej perykopie o potopie (Rdz 6, 18; 7, 7. 13; por. 8, 18), wzmacnia go długa tradycja patrystyczna, w myśl której cztery małżeństwa zachowywały w czasie potopu wstrzemięźliwość płciową⁴⁶. Nad słowem „Noe” umieszczono jeszcze łukowate okno. Charakterystyczną cechą całości tej kompozycji jest to, że o ile zwierzęta (z wyjątkiem pary białych koni) i ptaki nie patrzą na siebie, lecz przed siebie (i ku górze), o tyle twarze członków rodziny Noego są zwrócone ku sobie, jak gdyby podkreślając głębokie więzi uczuciowe, jakie ich łączą. Ludzka solidarność, którą oddał benedyktyn z Canterbury, może być aluzją do nieszczęścia, jakie Normanowie przynieśli jego ojczystej ziemi. Zagadkowe pozostaje też wyróżnienie dwóch par: na pierwszym poziomie z lewej strony domniemane dwa białe konie patrzą na siebie, jak rodzina Noego. Z kolei na drugim poziomie pierwsza od lewej para ptaków jest odwrócona w lewo, choć wszystkie inne ptasie duety patrzą w prawo i ku górze. Te graficzne aluzje są dziś nieczytelne, ale nie można uznać, że jest to dzieło przypadku.

Druga miniatura (ryc. 8) prezentuje wyłącznie arkę. Jej dolny segment ma znaną już formę kadłuba drakkara,

⁴⁶ Por. przyp. 31.

którego wysoka rufa i dziobnica są ozdobione głowami smoków zwróconymi w prawą stronę. Zagadnieniem ciekawym samym w sobie jest sens zmiany rufowego ogona (ryc. 7) na smoczą głowę. Trzeba także zwrócić uwagę na lokalizację wrót arki. Tutaj bowiem znajdują się one znacznie niżej niż na pierwszej miniaturze, co sugeruje, że wspomniany wyżej trap był zbędny. Wrota są bowiem na środku kadłuba w najniższej jego części, sięgając do pierwszego poziomu piramidy. Z kolei małe, także zwieńczone łukiem, okno jest widoczne na trzeciej kondygnacji przedmiotowej piramidy. Kontur arki został zaznaczony grubą żółtą kreską, zaś wewnątrz deski mają kolor białawy, różowawy i niebieski. Rysownik nie pokazał wnętrza arki, a wyłącznie jej zewnętrzny schemat.

Trzecia miniatura (ryc. 9) jest niemal dokładnym powtórzeniem drugiej. Można jednakże dostrzec kilka drobnych zmian: zarówno nisko położone wrota jak i okno nie mają zawiasów; w stosunku do wrót okno jest przesunięte nieco w lewo; smoczy łeb na dziobnicy otrzymał rodzaj długiego, prostego rogu, zwieńczonego ludzką głową, na której siedzi niebieski kruk i wydziobuje jej oko. Taki wizerunek kruka, o którym tylko marginalnie wspomina perykopa o potopie (Rdz 8, 6-7), nie jest dziełem przypadku. Tradycja patrystyczna postrzegała go od dawna jako ścierwojada, interpretując go jednocześnie jako symbol ludzi niejako zanurzonych w grzechu⁴⁷.

Wreszcie czwarta miniatura (ryc. 10) przedstawia wyjście z arki, która osiadła pomiędzy dwoma strzelistymi szczytami górskimi, wspierającymi jej rufę i dziób. Scena ta ma dwa plany. Plan górny prezentuje Noego, który prawą ręką podnosi część zadaszienia na najwyższym poziomie piramidalnej nadbudówki, zaś gestem lewej ręki zdaje się pytać postać stojącą na prawo od niego. Ta ostatnia stoi na pierwszym,

⁴⁷ Por. przyp. 23.

najniższym poziomie piramidy, a mimo to dorównuje wzrostem Noemu. W ten sposób miniaturzysta przedstawił Boga, który nakazuje opuścić arkę (Rdz 8, 15-17). Boska prawica trzyma ptaka, być może piejącego koguta. Tymczasem z lewej strony zbliża się do Noego gołębica z gałązką oliwną w dziobie (por. Rdz 8, 11), której ten, zwrócony w prawą stronę i zajęty rozmową z Bogiem, nie może dostrzec. Plan dolny prezentuje swego rodzaju tłum istot żywych, które wyszły z arki (por. Rdz 8, 18-19). Wśród nich jest siedmiu członków rodziny Noego. Grupa ta w stosunku do widza została umieszczona po lewej stronie sceny „wyjścia”. W stosunku do stojącego powyżej Boga jest to strona prawa. Grupa ta nie zachowuje już porządku, w ramach którego mężczyźni są oddzieleni od kobiet, lecz idzie parami (por. Rdz 8, 16). Nad ich głowami przelatują trzy pary ptaków o długich, prostych dziobach. Są to zatem ptaki nie będące drapieżnikami. Z pozycji obserwatora tej sceny zarówno ludzie, jak i ptaki skręcają w lewo. Natomiast w stosunku do postaci, która rozmawia z patriarchą, jest to strona prawa. Po prawej, dolnej stronie obserwatora widać trzy pary ptaków, które z jego punktu widzenia kierują się w prawo. Z pozycji sceny dialogu Boga i Noego jest to strona lewa. Wspomniane ptaki mają krótkie, zakrzywione dzioby, a zatem to drapieżniki. Kierują się one na prawo (*de facto* na lewo). Ptaki te są trudne do identyfikacji. Do tej grupy ptaków rysownik dołączył węża, który właśnie wypełził z arki i kieruje się w tę samą stronę co ptaki drapieżne. Wszystkie te istoty udają się więc w stronę przeciwną niż ocaleni z potopu ludzie i ptaki nie będące drapieżnikami. Miniaturzysta rysując węża, o którym nie mówi perykopa o potopie, uczynił zapewne aluzję do późniejszych, czy nawet mu współczesnych doświadczeń ludzkości: kataklizm nie usunął szatańskiego zła, które przetrwało potop i jest stale obecne w świecie. Wreszcie poniżej węża i grupy ptaków drapieżnych znajduje się siedem par zwierząt domowych, znanych

zapewne dobrze w ówczesnej Anglii. Są wśród nich prawdopodobnie owce, krowy, kozy, świnie, konie oraz osły. Zwierzęta te są zwrócone ku wychodzącej z arki familii Noego, czyli w przeciwną stronę niż wąż i ptaki drapieżne. Etyczno-moralne przesłanie tej sceny w świetle typologii arka – Kosiół jest zatem jasne. Postać węża odwołuje do głębszego sensu teologicznego. Wśród zwierząt i ptaków, co warto raz jeszcze podkreślić, nie ma gatunków egzotycznych. Mnich-illustrator skoncentrował się prawdopodobnie na tych gatunkach, które żyły w okolicach Canterbury. W ten sposób można było łatwo uświadomić widzowi ciągłość świata stworzonego oraz wzbudzić w nim poczucie swego rodzaju dumy z lokalnej fauny. Jednak cieniem na omówionym cyklu czterech scen potopu kładzie się ów dorysowany do ostatniej miniatury wąż. Jego obecność zdaje się stawiać pytanie o to, czy potop miał sens i czy spełnił pokładane w nim przez Boga nadzieje. A jeśli nie, to jaki w swej istocie był Boży zamysł. Zamysł Tego, którego drogi i myśli nie są tożsame z naszymi (Iz 55, 8-9).

„Pseudo-Caedmon Genesis” i „Staroangielski Heksateuch” powstały w tym samym skryptorium klasztoru św. Augustyna w Canterbury, w odstępnie około stu lat. Mimo tak dużej różnicy czasu, porównując zawarte w tych rękopisach miniatury arki, można łatwo dostrzec ich podstawowe podobieństwo: ustawioną na kadłubie drakkara nadbudówkę w formie schodkowej piramidy. Ponadto obraz arki Noego w obu dziełach jest nasycony duchem teologii biblijnej i patrystycznej. Miał on zapewne skłaniać do etyczno-moralnej refleksji nad istotą potopu. Zmienił się jednak kontekst historyczny, w którym powstały te rękopisy. Smok z dziobnicy z ponurego symbolu morskiego zagrożenia, czyli groźby normańskiego potopu-inwazji, stał się smokiem, który objął panowanie nad Anglią. Strach przed Normanami przerosł się w konieczność współżycia z tym groźnym najeźdźcą.

Również benedyktyni z Canterbury byli zmuszeni do kompromisu z nowymi panami Anglii. Taka była, być może, cena przetrwania ich kilkusetletniej już wówczas wspólnoty, założonej w roku 598. W konsekwencji smok znajdujący się na drakkarze ze „Staroangielskiego Heksateuchu” nie ma cech satanistycznych. Było to jednak tylko niewiele znaczące graficzne ustępstwo. Wręcz drobiazg wobec wielu bolesnych kompromisów, na które trzeba było się godzić w nowej sytuacji geopolitycznej. Jednocześnie drakkar wikingów, będący wówczas postrachem wód europejskich, został podniesiony do rangi kadłuba arki Noego. To niewątpliwie mile łechtało próżność niedawnych jeszcze barbarzyńców z Północy.

*

Obok analizowanych wyżej dwóch miniatur angielskich warto zająć się tzw. „Biblią z Ávila” (ryc. 11), której powstanie jest datowane w przedziale lat 1160-1170⁴⁸. Zawiera ona pełny tekst Wulgaty. Kodeks ten powstał najprawdopodobniej w środkowej Italii (prawdopodobnie w Umbrii), a niektóre miniatury dodano do rękopisu po jego przybyciu do Hiszpanii, w ostatniej ćwierci XII w. Do tych dodatków należy wykonany temperą na pergaminie obraz arki Noego⁴⁹. Miniatura ta różni się znacznie od dwóch poprzednich piramidalnych schematów arki. Rysownik próbował osiągnąć swego rodzaju graficzny kompromis między bizantyńskim modelem arki a modelem, jaki sugerował tekst Wulgaty. Starając się

⁴⁸ „Biblia z Ávila”. Źródło oryginału: Madryt, Biblioteca Nacional de España, Cod. Vit. 15-1 (data powstania: 1160-1170; wielkość folium: 630 x 425 mm).

⁴⁹ „Biblia z Ávila”: Madryt, Biblioteca Nacional de España, Cod. Vit. 15-1, fol. 1r. Por. J. W. Williams, *Bible* (151), [w:] *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, New York 1993, s. 298; M. Rodríguez Velasco, *La miniature al servicio de la reforma gregoriana: La decoración simbólica y narrativa de las biblias gigantes o atlánticas*, [w:] *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*, coord. por. P.L. Huerta, Aquilar de Campoo 2017, s. 184 i 187.

wypośrodkować między dwoma schematami arki, w ostatecznym rozrachunku stworzył jej unikatowy obraz: „korab” składa się z czterech podstawowych segmentów. Warto również zauważyć, że arka niejako „wisi w próżni”. Nie została powiązana jednoznacznie z kataklizmem. Nie umieszczono jej nawet na falach potopu. Rysownikowi chodziło więc o przedstawienie arki jako takiej w sytuacji, kiedy zawiera ona cały swój „ładunek”. Jedynie widoczna na dachu arki po jej lewej stronie gołębica z gałązką oliwną w dziobie (Rdz 8, 11) wskazuje, że chodzi o końcową fazę katastrofy.



Ryc. 11. Arka Noego w tzw. „Biblii z Ávila” (1160-1170)⁵⁰

⁵⁰ Źródło kopii: <https://www.medievalists.net/wp-content/uploads/2011/04/Bible-Avila.jpg> (dostęp: 5 IV 2022).

Pierwszy segment to dolna, najszersza i najdłuższa część arki. Ma on kształt skrzyni, której dwa dłuższe boki, wystające poza wyższy segment „korabia”, zostały nakryte dachem pulpitowym (jednospadowym). Użyto tutaj dwóch rodzajów dachówek, których kolory po około 850 latach mogą znacznie odbiegać od tych, jakie miała pierwotna wersja miniatury. Dziś jedno z nich są pomarańczowe i mają trójkątne zakończenia, drugie mają kształt prostokątny i są w kolorze żółtym. Należy raz jeszcze podkreślić, że do owych barw trzeba podchodzić bardzo ostrożnie. Z jednej strony ze względu na proces blaknięcia kolorów w miarę upływu czasu, z drugiej zaś z powodu różnej, niekiedy dalekiej od zachowanego oryginału jakości kopii danej miniatury. Mimo wszystko warto zaryzykować, odwołując się w tym przypadku do konkretnej, wskazanej w przypisie reprodukcji. W konsekwencji autor piszący o kolorach podejmuje duże ryzyko i naraża się na zarzut nieścisłości. Kontynuując po tych zastrzeżeniach opis powyższej miniatury, należy zwrócić uwagę na to, że ściany nośne skrzyni oraz jej ściany działowe zostały nakreślone grubymi, pomarańczowymi liniami. Odnosi się to i do dwóch ścian bocznych, które zostały przedstawione w formie dwóch bliźniaczych „wież”, flankujących pierwszy segment arki. Ściany boczne mają bardzo wysokie trójkąty szczytowe, które niejako spinają oba dachy pulpitowe, kryjące dłuższe boki dolnego segmentu. Trójkąty te są koloru ciemnoniebieskiego z dużymi śladami zatarć. Same ściany mają kolor ciemnozielony. Obie posiadają centralnie usytuowane drzwi, których górna część ma kształt arkady. Drzwi zostały zbudowane z ukośnie zbijanych desek. Różnica między ścianami bocznymi polega na kolorze rzeczonych drzwi. W przypadku lewej ściany są one ciemnoniebieskie, podobnie jak trójkąt szczytowy. Natomiast prawa ściana boczna ma drzwi koloru jasnożółtego, co sprawia, że są tam dobrze widoczne zarówno ukośne złącza desek, jak i mocujące je gwoździe. Być może

autor miniatury zaznaczając dwoje drzwi różnymi kolorami chciał zasugerować, że arka miała osobne wejście dla zwierząt, a osobne dla ludzi, które, jak mówi Biblia, zamknął sam Bóg (Rdz 7, 16). Wnętrze najniższego segmentu zostało podzielone na dwa poziomy, a na każdym z nich wyodrębniono po pięć prostokątnych przedziałów. Każdy przedział zajmuje para zwierząt. Widoczne są tylko ich zwrócone nawzajem do siebie głowy. W ten sposób dolny skrzyniowy segment arki znamionuje niemal idealna symetria, mająca prawdopodobnie symbolizować doskonałość dzieła, które Noe wykonał z Bożym błogosławieństwem. Identyfikacja zwierząt może być wyłącznie hipotetyczna, a zatem mocno dyskusyjna. Na niższym poziomie od lewej chodzi być może o: 1) parę lwów, 2) dwa splecione z sobą szyjami strusie (lub żyrafy), 3) para w centralnym przedziale jest bardzo trudna do zidentyfikowania, 4) dwa jelenie, 5) dwa konie. Na wyższym poziomie od lewej: 1) dwa psy lub wilki, 2-4) trzy pary zwierząt z rodziny kotowatych, 5) być może krowa i byk.

Drugi i trzeci segment są tej samej wielkości i przypominają dwie skrzynie, ułożone jedna na drugiej. Jednak każdy segment ma bardzo wyraźnie zaznaczone własne kontury za pomocą wspomnianych już grubych, pomarańczowych linii, które, podobnie jak w przypadku dolnego segmentu, określają ich ściany nośne i działowe. Rysownik pokazał także widzowi obie ściany boczne tej dwusegmentowej struktury, pokrytej dachem dwuspadowym. Szczyty dachów zostały pomalowane na kolor ciemnozielony. Drugi segment ma w każdej krótszej ścianie bocznej jedno duże, łukowate okno, zamknięte żółtymi okiennicami. Wielkość okien jest taka sama jak wielkość obu drzwi w pierwszym segmencie. Także ściany, w które wstawiono przedmiotowe okna, są koloru ciemnozielonego, przypominając ściany przy drzwiach pierwszego segmentu. Skrzydła okiennic mają dobrze widoczne główki gwoździ. Zostały one wbite w grupach po

pięć i po trzy w ten sposób, że „piątka” tworzy tzw. krzyż św. Andrzeja (*crux decussata*), a „trójka” przywołuje na myśl wierzchołki trójkąta. Hipotetycznie może być to aluzja do pięciu ran Chrystusa oraz do symbolu Boga w Trójcy Jedynej. Swego rodzaju ciekawostką jest spadająca ludzka głowa, która znajduje się na wysokości prawej ściany bocznej, tuż naprzeciw okna. Do niej jest „przyssany” kruk-ścierwojad, który wydziobuje jej oko. Na uwagę zasługuje również dłuższa ściana drugiego segmentu, będącego piętrzem mieszkalnym rodziny Noego. Grafika tego piętra wydaje się niezwykle skomplikowana. Generalnie podzielono je na trzy kwadratowe przedziały. Pierwszy przedział po lewej ma umieszczone, również po jego lewej stronie, kunsztowne żółte skrzydło okiennicy. Analogicznie pierwszy przedział po prawej stronie ma takie samo skrzydło okiennicy, jednak umieszczone po jego prawej stronie. W ten sposób rysownik zachował konsekwentnie zasadę symetrii obrazu. Zasadę tę łamie przedział środkowy, gdzie *de facto* albo nie powinno być żadnej okiennicy, albo winny go całkowicie zamykać dwa jej skrzydła. Tymczasem po jego prawej stronie widnieje ciemnozielona okiennica. Złamanie zasady symetrii daje wiele do myślenia, ponieważ może sygnalizować, że w pewnym momencie miniaturzysta zmienił koncepcję swego dzieła. Jeśli zaś z tą świadomością spojrzy się teraz na postacie widoczne w poszczególnych przedziałach drugiego segmentu, wówczas powstaje pewien problem wstępny. Jeśli bowiem przyjąć hipotetycznie, że ciemnozielone skrzydło okiennicy zostało domalowane później, wówczas można odnieść wrażenie, że z pomocą tego skrzydła zamalowano parę należącą do rodziny Noego, która widniała tam w pierwszej wersji miniatury. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że dziś we wszystkich trzech przedziałach znajduje się tylko sześć osób, podczas gdy rodzina Noego liczyła ich osiem. Z kolei uznając, że rysownik świadomie odstąpił w pewnym momencie od zasady

symetrii, należy przyrzeć się bardzo uważnie sześciu wspomnianym postaciom.

Ta analiza zdaje się prowadzić do dwóch hipotetycznych rozwiązań. • Pierwsze z nich jest następujące: W przedziale po lewej stronie narysowano dwie postacie żeńskie ubrane w ciemnozielone szaty z nakrytymi (na znak skromności) głowami. Brak przy ich boku mężów zdaje się sugerować, że chodzi o żonę Noego, który piętro wyżej wychyla się z lewej ściany bocznej i odbiera od gołębiczy oliwną gałązkę, oraz o żonę tego z jego synów, który znajduje się także na wyższym piętrze, w prawej ścianie bocznej. Hipotezę tę wydaje się wzmacniać gest prawej ręki kobiety, którą w tym przedziale narysowano jako pierwszą od prawej. Ma ona bowiem nie tylko uniesioną w górę prawicę, ale jej palec wskazujący jest skierowany w górę – w stronę, gdzie w trzecim segmencie znajduje się Noe. Byłaby to zatem żona Noego. Jej szata jest całkowicie ciemnozielona. Z kolei w środkowym przedziale stoją obok siebie mężczyzna i kobieta. Na to, że mężczyzna jest młody, wskazuje brak zarostu na jego twarzy. Jest to więc jeden z synów Noego. Jego odzienie ma kolor jasnożółty. Kobieta zaś, jego żona, jest ubrana w szatę ciemnozieloną. Ich ustawienie twarzą w twarz sugeruje, że są w trakcie rozmowy. Układ rąk wyrażający żywą gestykulację wskazuje, że rozmowa jest dla obojga ważna. Wreszcie w lewej części prawego przedziału także widać mężczyznę (po lewej) i kobietę (po prawej). Mężczyzna miał pierwotnie zapewne szatę w takim samym kolorze, jak jego brat ze środkowego przedziału, kobieta jest ubrana na ciemnozielono. Tego samego koloru jest jej nakrycie głowy. Ich twarze są zwrócone ku sobie, a gesty rąk wskazują, że małżeństwo prowadzi ożywioną konwersację. Warto zauważyć, że gesty obu rąk tej kobiety są takie same, jak gesty kobiety z lewego przedziału, przy czym obie, choć rozdziela je środkowy przedział, są zwrócone do siebie twarzami. Powtórzenie tych samych gestów

nie jest prawdopodobnie przypadkowe. Dziś ich interpretacja wydaje się niemożliwa. • Drugie hipotetyczne rozwiązanie zakłada, że powyższa miniatura miała dwóch autorów. Jeden rozpoczął ją jeszcze na terenie Italii, drugi ukończył lub przerobił jego dzieło już w Hiszpanii. Jednak ich koncepcje były niekoniecznie zbieżne. Jest bowiem możliwe, że ciemnozielone skrzydło okiennicy w środkowym przedziale, które *de facto* łamie zasadę symetrii, jest dodatkiem „hiszpańskim”, z pomocą którego kontynuator miniatury chciał coś zamalować, np. zaledwie naszkicowane zarysy czwartej pary. Umieszczenie dwóch par w środkowym przedziale byłoby logiczną konsekwencją przyjętej zasady symetrii. Wówczas też cała rodzina Noego byłaby widoczna w obrębie arki. Jeśli ta intuicja jest słuszna, wtedy należy również przyjąć, że pierwsza para w lewym przedziale to pierwotnie nie dwie kobiety, lecz mężczyzna i kobieta. Zmiana, jaką hipotetycznie wprowadził „hiszpański kontynuator” miniatury, polegałaby na graficznym wprowadzeniu głębszej, patrystycznej interpretacji teologicznej do prostego rysunku arki, pomyślanego pierwotnie wyłącznie jako ilustracja biblijnej perykopy o potopie. W tym celu zdecydował się on na złamanie zasady symetrii wprowadzając pozornie nieznaczące korekty: mianowicie zakrywając prawą część środkowego przedziału i postać męską w lewym przedziale przerabiając na postać kobiecą. W ten sposób uzyskał „zapas” w postaci dwóch mężczyzn: Noego i jednego z jego synów. „Zapas” ten wykorzystał domalowując w górnych sekcjach obu ścian bocznych arki wychylone poza jej kontury figury: Noego i gołębicę po lewej stronie oraz jego syna po prawej. Patriarcha jest ubrany w ciemnoniebieską szatę. Ma długie rude włosy i tegoż koloru brodę. Noe lewą ręką trzyma się kurczowo lamówki, uniesioną prawicę, a ściślej jej wskazujący palec, ma „wycelowany” w siedzącą na kalenicy dwuspadowego dachu arki białą gołębicę o pomarańczowych skrzydłach, która trzyma w dziobie oliwną gałązkę

(por. Rdz 8, 11). Noe otrzymał zatem długo oczekiwany znak nadziei. Z kolei postać syna jest pozbawiona brody. Podobnie jak ojciec ma rude włosy i ciemnoniebieską szatę, której mankiety rękawów są pomarańczowe. On również ma uniesioną prawą rękę, ale jej palec wskazujący jest skierowany w niebo. Można odnieść wrażenie, że to swego rodzaju gest paralenny do tego, który wykonuje Noe, ale syn wskazując na niebo przypomina, że to Bóg jest przyczyną prawdziwej nadziei. W gruncie rzeczy owa druga młodzieńcza postać może mieć podwójną tożsamość: to postać syna Noego, która odsyła do wizerunku Chrystusa w ramach typologii Noe – Chrystus. To wprowadzeniu tej właśnie typologii miałyby służyć omówione wyżej, hipotetycznie „hiszpańskie” retusze miniatury.

Najwyższy, trzeci segment został przeznaczony ptakom. Tu przestrzeń wewnątrz pomarańczowej lamówki podzielono na dwa poziomy, a na każdym z nich zaznaczono po kilka prostokątnych przedziałów: na niższym poziomie jest ich siedem, na wyższym pięć. W każdym z siedmiu przedziałów dolnych znajdują się dwa ptaki tego samego gatunku zwrócone ku sobie dziobami. Ich identyfikacja jest jednak bardzo wątpliwa. Pięć górnych przedziałów ma nieco zmienioną dyslokację ptaków: w dwóch pierwszych przedziałach od lewej umieszczono po dwie zwrócone ku sobie dziobami pary, trzy pozostałe przedziały mają po jednej parze. I tutaj ptaki znajdują się naprzeciw siebie. W trzecim, górnym przedziale od lewej, są to ewidentnie ptaki drapieżne, ponieważ zostały zaopatrzone w mocno zakrzywione dzioby. Następny przedział z lewej zajmują, jak się wydaje, bociany. Pierwszy przedział z prawej to prawdopodobnie para pawia.

Nad trzecim segmentem jest dwuspadowy dach, zbudowany z siatki rombów w kolorze żółtym i pomarańczowym, tworzącej rodzaj szachownicy. Wewnątrz każdego rombu znajduje się bardzo schematycznie przedstawiony krzyż grecki. Na środku kalenicy dachu widoczny jest rodzaj

kopuły. Składa się ona z siedmiu ciemnozielonych sekcji. Kopułę tę wieńczy żółtawa kula. Jest to prawdopodobnie rodzaj okna („fenestra”), o którym mówi tekst Wulgaty (Rdz 6, 16). Wreszcie nad kalenicą po lewej stronie kopuły umieszczono napis: „Arca Noe”.

Arka na przedmiotowej miniaturze została narysowana głównie z użyciem dwóch kolorów: żółtego i pomarańczowego. W pierwotnej wersji ten ostatni kolor mógł być *de facto* czerwienią, nawet purpurą, która z czasem wyblakła. Zaś barwa żółta mogła imitować kolor złoty. Te cesarsko-królewskie barwy korespondowałyby z dachem arki, którego poszycie zawiera wspomniany motyw krzyża greckiego. W rezultacie powraca dzięki temu typologia arka Noe – Kościół Chrystusa. Trzeba zauważyć, że schemat piramidy schodkowej na powyższej miniaturze jest dyskusyjny. Dostrzega go w zasadzie tylko przygotowany odpowiednio obserwator, ponieważ na pierwszy rzut oka jest to raczej rodzaj średniowiecznego donżonu.

Na samym przedstawieniu arki nie kończy się graficzna treść analizowanej tutaj miniatury. Pod rysunkiem arki znajduje się dodatkowy element, a mianowicie scena przedstawiająca Noego w chwili składania ofiary dziękczynnej (ryc. 12) po wyjściu z „korabia”. Wprowadzeniem do niej jest legenda umieszczona po lewej stronie dna arki: „Noe ubi facit sacrificium super altare” (por. Rdz 8, 20).



Ryc. 12. Ofiara Noego po wyjściu z arki
w tzw. „Biblii z Avila”⁵¹

Patriarcha stoi po lewej stronie ołtarza. Jest bardzo podobny do postaci z lewej, górnej części bocznej ściany arki, ale mankiety jego ciemnoniebieskiej szaty i jej wewnętrzne podbicie widoczne na wysokości stóp są purpurowe. Na ołtarzu leży zarżnięty baran, a Noe jest w trakcie uśmiercania ptaka o białym upierzeniu (prawdopodobnie gołębia), podczas gdy drugi ptak siedzący na brzegu ołtarza czeka cierpliwie (na „egzekucję”?!). Dołączenie ofiary Noego do miniatury arki przywodzi na myśl „Wiener Genesis” (ryc. 3B), choć siła wyrazu tej sceny jest znacznie słabsza. Na prawo od rzeczonoego ołtarza widoczny jest medalion obwiedziony szeroką purpurową lamówką, który przedstawia początek genealogii ludzkości po potopie, a pod nim następne, mniejsze medaliony nawiązują do Rdz 10, 1-32, czyli do tzw. Tablicy Narodów. We wnętrzu najważniejszego medalionu znajdują się podpisane

⁵¹ Źródło kopii: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014221&page=1> (dostęp: 5 IV 2020).

podobizny Noego i jego trzech synów. Pierwszy od prawej stoi „Iafeth”, ubrany w ciemnoniebieską szatę. Na lewo od niego widać znacznie wyższą sylwetkę oznaczoną imieniem „Noe”. Patriarcha odziany w purpurę ma po prawicy młodzieńca określonego jako „Sem” i ubranego tak samo jak „Iafeth”. Obok „Sema” stoi „Cham”. Postać tego ostatniego jest dziś nieco zatarta, jednak widać, że jego ubranie różniło się kolorem od szat braci. Umieszczenie Sema po prawicy Noego, i to na pierwszym planie, a Jafeta po jego lewicy nawiązuje niewątpliwie do błogosławieństwa, jakiego Noe udzielił tym synom (Rdz 9, 26-27). Tym bardziej że twarz ojca jest zwrócona w stronę Sema, a twarze Jafeta i Sema są wpatrzone w Noego. Rysownik, jak widać, bardzo pragnął uniknąć wszelkiej dwuznaczności i wybranych synów Noego wskazał nie tylko takim samym kolorem ich odzienia, lecz także zdecydował się podpisać każdą sylwetkę medalionu.

Powyższy schemat arki obok treści teologicznych ma wiele interesujących elementów graficznych. Należy przede wszystkim podkreślić dużą dbałość o rysunki zwierząt i ptaków. Najważniejsze są przedstawienia członków rodziny Noego. Ich rozmieszczenie w obrębie arki i gesty, które wykonują, układają się w pewną narrację. Wydaje się ona mieć ścisły związek z ostatnią fazą kataklizmu, gdy gołębica przynosi wreszcie upragniony znak nadziei. Wówczas rodzina Noego doświadcza w sposób konkretny spełnienia Boskiej obietnicy ocalenia. Jest wysoce prawdopodobne, że właśnie do tego faktu odnosi się graficzna opowieść.

Na tym przykładzie widać dobrze różnice pomiędzy miniaturami angielskimi a hiszpańskimi, choć wiodącą rolę w zakresie ilustrowania rękopisów odgrywały wszędzie klasztory benedyktyńskie. Jednak o ile w Anglii dużą rolę odgrywała tzw. aktualizacja, czyli powiązanie graficznej egzegezy biblijnej z sytuacją geopolityczną, o tyle w Hiszpanii, pomimo obecności islamu na Półwyspie Iberyjskim, starano się o graficzną

wierność tekstowi biblijnemu i tradycji patrystycznej. Można by wręcz sformułować roboczą hipotezę, w myśl której tendencjom aktualizującym rysowników angielskich przeciwstawiły się tendencje archaizujące grafiki egzegetycznej w hiszpańskiej sztuce iluminacji manuskryptów.

*

Zachowały się jeszcze inne miniatury przedstawiające arkę Noego, które prezentują w sposób bardziej jednoznaczny piramidalny schemat arki. Warunek ten spełnia *grosso modo* miniatura arki zawarta w kodeksie zwanym „Millstätter Genesis- und Physiologus-Handschrift”⁵², datowanym w przybliżeniu na rok 1200 (ryc. 13)⁵³.



Ryc. 13. Arka Noego z „Millstätter Genesis- und Physiologus-Handschrift” (ok. 1200)⁵⁴

⁵² „Millstätter Genesis- und Physiologus-Handschrift”. Źródło oryginału: Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, Cod. GV 6/19 (data powstania: ok. 1200; wielkość folium: 200 x 122 mm).

⁵³ Tamże, fol. 22r.

⁵⁴ Źródło kopii: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millstätter_Genesis_-_Arche_Noah.jpeg [dostęp: 5 IV 2020].

Arka przypomina tu budowlę o trzech segmentach. Wnętrze dolnego poziomu jest zakryte przed oczyma widza, a oświetlają go cztery rozmieszczone parami okna. Wyższy segment zajmują trzy postacie, których głowy umieszczono w dużych, arkadowych oknach, wypełnionych czerwonym tłem. Między oknami znajdują się małe rozetki, kształtem przypominające krzyż grecki. Ponadto w jednej linii z rozetkami po prawej i lewej stronie drugiego poziomu wstawiono dodatkowo po jednym okienku. Arkadowe okno środkowe jest największe i w nim widnieje patriarchalne oblicze Noego. Jego głowę okalają długie włosy, a powagi dodaje broda. Okna boczne zajmują twarze dwóch młodych, pozbawionych zarostu ludzi, w których należy zapewne widzieć Sema i Jafeta, jako że to im właśnie ojciec udzielił błogosławieństwa (Rdz 9, 26-27). Twarz Noego jest zwrócona w prawo, natomiast twarze synów są skierowane ku ojcu, co jednoznacznie określa miejsce Noego w tej symetryczno-hierarchicznej strukturze. Najwyższy, trzeci segment, jest jednocześnie częścią dachu arki, kryjącego poziom drugi. To niewielka zlokalizowana centralnie wieżyczka, zaopatrzona w trzy małe okna i pokryta dachem namiotowym zwieńczonym kulą. Owa wieżyczka jest prawdopodobnie graficzną próbą zilustrowania wersu Rdz 6, 16, który mówi o wysokim na łokieć dachu arki, pełniącym jednocześnie funkcję okna. Miniatura ta jest dość schematyczna. Rysownik nadał swej arce kształt, który do pewnego stopnia przypomina fasadę romańskiej świątyni z triforą nad głównym wejściem. Hipotetycznie można także przyjąć, że trzy postacie są być może aluzją do dogmatu trynitarnego, czyli do idei Boga w Trójcy Jedynego, a zatem reminiscencją typologii Noe – Chrystus. Warto zwrócić uwagę na rozmieszczenie okien w dolnym segmencie. Z jednej strony łamie ono zasadę symetrii schematu arki, z drugiej zaś sugeruje, że arka nie miała wyłącznie jednego okna, jak podawał rozpowszechniony już wówczas tekst Hieronimowej Wulgaty

(Rdz 6, 16: „fenestra”)⁵⁵, lecz według autora miniatury była zaopatrzona w wiele okien, które znajdowały się także w jej dolnej części, przeznaczonej dla zwierząt. Te zaś, jak widać, opuściły już arkę (Rdz 8, 19). Na czele tej grupy kroczy lew, a za nim dwugarbny wielbłąd oraz trzej inni przedstawiciele fauny, których hipotetycznie można zidentyfikować jako wilka, jelenia i niedźwiedzia (widać tylko jego łeb). Nad nimi szybuje duży ptak z zakrzywionymi szponami, którego można uważać za orła bądź za sokoła. Zatem miniatura odnosi się do momentu zakończenia kataklizmu. Jednak scena, którą rysownik przedstawił, odbiega nieco od biblijnego opisu tego wydarzenia.

*

O wiele łatwiej piramidalna struktura arki daje się rozpoznać na jednej z ilustracji biblijnych (tzw. „Bible Pictures”) Williama de Brailes’a, iluminatora działającego w Oksfordzie w latach 1230-1260⁵⁶ – ryc. 14.

⁵⁵ *Biblia sacra iuxta vulgatum versionem*, editionem quartam emendatam praeparavit R. Gryson, Stuttgart 1994, s. 11: „fenestram in arca facies et in cubito consummabis summitatem”.

⁵⁶ William de Brailes, *Bible Pictures*. Źródło oryginału: Baltimore, The Walters Art. Museum, W.106.2R, fol. 2r (data powstania: ok. 1230; wielkość folium: 132 x 95 mm).



Ryc. 14. Arka Noego według Williama de Brailes'a (poł. XIII w.)⁵⁷

„Arka Noego” to jedna z 24 miniatur tworzących przedmiotowy kodeks, który zawiera ilustracje kluczowych scen biblijnych. Miniatura przedstawia wejście zwierząt i ptaków do „statku” Noego. Arkę narysowano na złotym tle, które nad arką i po obu jej stronach ma delikatny wzór w formie małych rombów. W środku każdego z nich znajduje się pięć białych punktów, które tworzą krzyż grecki, a jednocześnie nawiązują do pięciu ran Chrystusa. W dolnej części iluminacji złote tło jest pocięte falistymi liniami, które imitują wzbierające fale potopu. Pod samą arką widać fale koloru zielonego. Arka ta, podobnie jak analizowane wyżej angielskie miniatury (ryc. 6-10), jest złożeniem. Jej dolna część to kadłub drakkara, (dziś) koloru beżowego. Na szczycie wysoko

⁵⁷ Źródło kopii: <https://art.thewalters.org/detail/8948/the-animals-enter-noahs-ark-genesis-613-716-2/> (dostęp: 5 IV 2023).

podniesionej dziobnicy umieszczono głowę smoka, równie wysoką rułę wieńczy jego ogon. Kadłub drakkara jest zorientowany w prawo. Składa się on z kilu i czterech linii drewnianego poszycia, które łaciński przekład Hieronima (ok. 347-30 IX 420) nazywa „*ligna levigata*” (Rdz 6, 14). Zaznaczono wyraźnie ich kołki mocujące. Na pokładzie drakkara znajduje się nadbudówka w formie schodkowej piramidy, również (dziś) w kolorze beżowym. Posiada ona trzy poziomy i wieńczący je piramidion. Dolny poziom piramidy został przeznaczony dla zwierząt. Składa się on z pięciu arkad, nad którymi jest widoczna gruba, czerwona linia stropu. Na jej końcach znajdują się dwie kule przymocowane do krótkich wsporników. Za otwór drzwiowy służy pierwsza arkada z prawej strony. Cztery czworonogi wchodzi jeszcze po ciemnoniebieskim trapie, który ma formę stopni wyciętych w pniu dużego drzewa. Stopnie te przypominają zęby ogromnej piły. Na szczycie trapu można dostrzec czerwoną krową lub byczka, za którym podąża długouchy ciemnobrązowy osioł. Dwa następne zwierzęta nie są już tak proste do zidentyfikowania. Może chodzić o psa i konia. Obok trapu, po prawej stronie arki, stoi ogromny anioł o czerwonych (ognistych) skrzydłach, tworzących wokół jego głowy kształt aureoli. W rękach trzyma okazałe zielone palmy. Szata anioła jest ciemnoniebieska, na niej widać rodzaj narzuconego ciemnoczerwonego (purpurowego) „płaszczka”. Anioł ma twarz odwróconą w prawo, jakby patrzył na spóźnione zwierzęta, które idą dopiero w stronę arki, ale są jeszcze poza kadrem miniatury. W pięciu arkadach dolnego poziomu „korabia” widać na czarnym tle wyłącznie głowy zwierząt, najczęściej zwrócone parami ku sobie. Łby ich są koloru czerwonego, niebieskiego i jasnobeżowego. Niektóre z nich mają otwarte paszcze z wyraźnie zaznaczonymi zębami, co nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o drapieżniki. Poziom drugi, czyli środkowa kondygnacja, składa się z trzech arkad. Zajmują go

ptaki. Za wejście służy im pierwsza arkada od prawej, przez którą do zatłoczonego „statku” dostają się „spóźnialscy”. Kolory ptaków są takie same jak kolory zwierząt. Niektóre z nich mają zakrzywione dzioby, a zatem to ptaki drapieżne. I tutaj sufit stanowi gruba czerwona linia zwieńczona na obu końcach kulami, umocowanymi na krótkich podpórkach. Ostatni, trzeci poziom, będący najwęższym stopniem schodkowej piramidy, składa się z trzech niedużych arkad. Tu jest siedziba rodziny Noego. Wszystkie postacie, czy raczej ich głowy, zostały wpisane w czarne tło. Ich włosy, oblicza i fragmenty odzieży są kombinacją brązu, beżu i bieli. W pierwszej arkadzie od lewej widoczna jest para: kobieta w czepcu na głowie, przewiązonym pod szyją, oraz młody mężczyzna, którego brodę pokrywa dość skromny zarost. Oboje patrzą w prawo, na parę w środkowej arkadzie. Tam znajduje się Noe. Jego głowa jest nieco większa od pozostałych, a długa broda przydaje mu patriarchalnej powagi. Przed nim rysownik umieścił jego żonę, która nosi to samo nakrycie głowy co kobieta w pierwszej arkadzie po lewej. Twarze Noego i jego połowicy są zwrócone w lewo, jakby wymieniali spojrzenia ze wspomnianą wyżej parą. Taki układ graficzny każe domniemywać, że para w pierwszej arkadzie od lewej to Sem, ich pierwotny syn, z małżonką. Wreszcie w pierwszej arkadzie po prawej można dostrzec dwóch młodych ludzi bez zarostu wraz z małżonkami. Są to bez wątpienia młodsi synowie Noego, Cham i Jafet. Mężczyźni mają twarze skierowane w lewą stronę i niejako ponad głowami swych żon patrzą w plecy swoich rodziców. Ich żony mają głowy odwrócone w prawo, patrzą na swych mężów i na anioła. I one noszą czepiec przewiązany pod szyją. Niewątpliwie powyższy układ ośmiu twarzy nie jest przypadkowy. William de Brailes wyraził w ten sposób myśl, która dziś wymyka się próbom jej zrozumienia. Można tylko przypuszczać, że wzrokowa korespondencja Noego z Semem oznacza szczególną rolę tego

ostatniego – rolę ojcowskiego wybrańca (por. Rdz 9, 26). Poza tym w przypadku Sema i Noego małżonkowie patrzą wspólnie w jednym kierunku, a zatem dobrze się rozumieją. Tego elementu brak w przypadku małżeństw Chama i Jafeta. Oblicze anioła-giganta, który sięga trzeciego poziomu piramidalnej nadbudówki, jest odwrócone od całej rodziny Noego. Można to wyjaśnić tym, że jego zadaniem jest wprowadzenie do arki zwierząt. Jest jednak możliwe, iż rysownik pragnął w ten sposób wyrazić pewną głębszą myśl. Trzeci poziom arki jest pokryty czterospadowym dachem, którego dachówki mają kształt rombów. Kalenica dachu, podobnie jak stropy dwóch niższych segmentów, ma na obu końcach kule umieszczone na wspornikach. Wreszcie na środku dachu znajduje się trójkąt, czyli piramidion, który wieńczy kula przywodząca na myśl Oko Opatrzności. Z kuli wystaje krótkie błękitne drzewce, a na nim powiewa zielona chorągiew – symbol nadziei, zakończona kilkoma „ogonami”. Nad miniaturą autor wstawił krótki napis informujący, że jest to obraz arki Noego. *Bestiarium* i *aviarium* „korabia” nie przyciągają raczej oka widza. William de Brailes wyraźnie położył akcent na Bożą opiekę nad arką Noego. Anioł zaś nie tylko wpuszcza do arki zwierzęta i ptaki, lecz on także, jak można się domyślać, będzie tym, który jako Boży wysłannik zamknie drzwi „korabia” (por. Rdz 7, 16). Bóg poprzez Oko Opatrzności czuwa nad całością. Stąd nadzieja na pomyślny koniec całego przedsięwzięcia. Można hipotetycznie założyć, że miniatura ta stara się przedstawić arkę Noego jako głęboki wyraz Bożej Opatrzności.

*

Następny piramidalny schemat arki znajduje się na ilustracjach, które w drugiej połowie XIII w. dodano do biblijnego „Psałterza”⁵⁸ – ryc. 15C. Również ta miniatura ma angielski rodowód, lecz pod pewnymi względami różni się zasadniczo od obrazów arki Noego analizowanych wyżej. Piramidalna w swym kształcie arka nie ma bowiem podstawy w formie kałłuba drakkara.



Ryc. 15A-C. Arka Noego z „Psałterza” (koniec XIV w.)⁵⁹

Kompletny model arki (ryc. 15C) jest końcowym elementem tryptyku poświęconego tragedii potopu. Aby właściwie zrozumieć tę ostatnią miniaturę należy przeanalizować cały tryptyk, czyli również dwie wcześniejsze iluminacje (ryc. 15A-B).

⁵⁸ Ilustracje biblijne dodane do „Psałterza”. Źródło oryginału: Cambridge, St. John’s College, Ms K. 26, fol. 7r-8r (data powstania ilustracji: ok. 1270-1280; data powstania „Psałterza”: 1397-1400; wielkość folium: 280 x 185 mm).

⁵⁹ Źródło kopii: https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/K26/K26f7r.htm (...K26f7v.htm i ...K26f8r.htm) (dostęp: 28 V 2020).

Pierwsza miniatura ilustruje Boży nakaz budowy arki⁶⁰. Po prawej stronie rysunku stoi Chrystus. Jego długa do stóp szata ma kolor błękitny z delikatnym wzorem. Na nią został narzucony czerwony (purpurowy) płaszcz, który po wewnętrznej stronie ma kolor jasnożółty, zapewne mający imitować kolor złoty. Głowę Zbawiciela otacza nimb krzyżowy, prawica z uniesionym w górę palcem wskazującym sugeruje jasno, że jest to gest osoby wydającej polecenie. Nakaz ten został skierowany do Noego, który klęczy po lewej stronie jak sługa przed swoim panem. Twarz Noego ma wyraźnie zaznaczoną dużą brodę i biegnące w stronę ust, wypięłgnowane bokobrody. Nos patriarchy jest wypukły (garbaty). Jego nakrycie głowy to zaokrąglona czapka z niewielkim „szpicem” na środku: jeden z elementów stroju żydowskiego w średniowieczu. Noe ma w prawej ręce siekiere, wspartą na ramieniu, co ma zapewne wskazywać na solidność narzędzia. Szata jego ma dziś kolor beżowy, na niej leży rodzaj czerwonego płaszcza, którego barwa odpowiada wierzchniemu okryciu Chrystusa. Scena rozgrywa się na błękitnym tle, wzbogaconym ornamentami w formie krzyża jerozolimskiego. Scenę tę można także odczytać jako aluzję do typologii Noe – Chrystus. Ponadto należy zwrócić uwagę na szersze tło. Wspomniany błękit wydaje się wypełniać wnętrze świątyni, a sama scena nakazu budowy arki została zlokalizowana w schemacie trifory, która tu nie jest oknem, lecz symbolem średniowiecznej trójnawowej świątyni. Jest ona flankowana przez dwie wieże z charakterystycznymi rozetkami w kształcie krzyża greckiego. Można przyjąć, że jest to symbol Boga w Trójcy Jedynego połączony ze świątynią, jaką jest stworzony przez Niego świat, którego istnienie Noe miał ocalić.

⁶⁰ Cambridge, St John's College, Ms K. 26, fol. 7r.

Druga ilustracja ukazuje budowę arki (ryc. 15B)⁶¹. Znika błękitne tło, a strop trifory wypełniają chmury, zakrywające już częściowo słońce i księżyc. Noe jakby odgradzony od świata złotą kratownicą buduje w samotności arkę. Kratownica ta jest swoistą siatką geometryczną (lub siecią rybacką), na tle której powstaje regularna, symetryczna konstrukcja. Patriarcha jest na etapie budowy kadłuba. Arka w swej dolnej części ma element nośny, którym jest kadłub drakkarra w kolorze ciemnobrązowym. Dziób i rufa okrętu Wikin-gów są zakończone charakterystycznymi, smoczymi głowami, mającymi otwarte paszcze i rogi. Głowy potworów są od siebie odwrócone. Noe jest tu w trakcie wykonywania poszycia kadłuba, a czynność, którą wykonuje, była zapewne dobrze znana ówczesnym skutnikom. Drakkar wspiera się na dwóch błękitnych podporach, przypominających fragmenty pni drzew. Do stępki po lewej stronie jest przymocowane narzędzie w kolorze beżowym. Przywodzi ono na myśl urządzenie odprowadzające wodę z dna statku będącego w trakcie budowy. Głowa Noego jest wierną kopią przeniesioną z pierwszej iluminacji. Natomiast strój jest zupełnie inny. Można by uznać go za odzienie nawiązujące do ówczesnego „ubrania roboczego” skutnika. Rysownik starał się uchwycić dynamiczny charakter ruchów Noego, który został przedstawiony jako gigant, przewyższający wielkością arkę. Innymi słowy otrzymał on od Boga nadludzką wręcz siłę potrzebną do wykonania tego dzieła, które całkowicie przekraczało możliwości zwykłego śmiertelnika. Kadłub drakkarra jest ukończony dopiero w połowie; arka jest daleka od ukończenia. Być może w ten właśnie sposób miniaturzysta pragnął zwrócić uwagę widza na nadludzki wysiłek Noego, aby na czas ukończyć zaplanowaną konstrukcję, budowaną nie na ludzką miarę, lecz zgodnie z Bożym planem. Podstawą

⁶¹ Tamże, fol. 7v.

tej arki, co warto raz jeszcze podkreślić, jest kadłub drakka-
ra, podobnie jak na miniaturach z „Pseudo-Caedmon Genesis” (ryc. 6), „Old English Hexateuch” (ryc. 7-10) i tzw. „Bible Pictures” (ryc. 14). Można więc uznać, że był to już swego ro-
dzaju „kanoniczny” model prezentowania arki w środowi-
sku twórczym średniowiecznej Anglii.

Tymczasem grafika trzeciej i ostatniej ilustracji (ryc. 15C)⁶²
odchodzi od schematu, który jasno zapowiada poprzed-
nia miniatura (ryc. 15B). Arka Noego nie ma tutaj nic wspól-
nego z drakkarem. Niejako siłą rzeczy rodzi się pytanie
o przyczynę tak zasadniczej zmiany. Miniaturzysta złamał
bowiem własną koncepcję graficzną. Zastąpił kadłub drak-
kara konstrukcją w kształcie skrzyni, która wystaje części-
wo z wód potopu. Skrzynia ma dwa lub trzy poziomy, które
swym kształtem mają przypominać „ligna levigata” (Rdz 6,
14), czyli podstawowy materiał do budowy arki w przekła-
dzie Hieronimowej Wulgaty. Nad powierzchnią wody widać
dwa poziomy tej konstrukcji. Wyższy poziom to niebiesko-
czarna szachownica. Niższy jest rodzajem niebiesko-
różowej plecionki. Trzeci poziom, jak można się domyślać,
znajduje się pod wodą. Widoczne są tylko jego brązowe frag-
menty tuż nad falami. Wśród tych szaroniebieskich odmetów
widać już trupy ludzi i zwierząt. Na owej skrzyni umieszco-
no piramidę, której podstawa jest równa rozmiarom skrzyni.
Nie jest to jednak piramida schodkowa, lecz klasyczna, ma-
jąca kształt prawidłowego ostrosłupa o ściętym wierzchołku.
Brak piramidionu zastąpiono rodzajem świetlika, który tekst
Wulgaty określa mianem „fenestra” – okno (Rdz 6, 16). Pira-
mida ma cztery poziomy. Arka znajduje się w obrębie zna-
nej już z poprzednich miniatur trifory, wypełnionej błękit-
nym tłem, które kratownica dzieli na kwadraty. Na przecięciu
linii kratownicy są wyraźnie widoczne czerwone punkty. We

⁶² Tamże, fol. 8r.

wnętrzu każdego kwadratu znajduje się niewielki ornament. Łuki trifory „zdobią” złowrogie chmury, zasłaniające znaczną część słońca i księżycy. Ponad łukami nie ma już charakterystycznych wież kościelnych. Zostały one zastąpione przez masywne donżony, których mury wieńczy krenelaż. Arka jest zapełniona przez zwierzęta i ptaki. Te pierwsze zajmują najniższe piętro piramidy, a niektóre z nich są widoczne w czterech zakończonych łukami oknach. Ich głowy zdają się wskazywać, że chodzi o zwierzęta trawożerne i udomowione (hipotetyczna identyfikacja, idąc od lewej strony: para wielbłądów lub żyraf, dwa konie, krowa i byk, para osłów). Trzy wyższe piętra, zaopatrzone w trzy podobne okna, zajmują ptaki. Wśród nich względnie łatwa do identyfikacji jest para pawi, widoczna w pierwszym oknie od lewej strony na najniższym „ptasim” poziomie arki. Najważniejsza scena rozgrywa się po lewej stronie „korabia”. Przedstawia ona wejście na pokład całej rodziny Noego, co zgodnie z opisem biblijnym miało nastąpić w dniu, w którym rozpoczął się kataklizm (Rdz 7, 13). Trap w formie drabiny o siedmiu szczeblach opiera się z jednej strony na suchym jeszcze kawałku łądu, z drugiej zaś na lewej, górnej krawędzi skrzyniokadłuba. Jako pierwsza wchodzi gigantyczna wręcz postać Noego. Jego fizjonomia jest wiernie skopiowana z dwóch wcześniejszych miniatur tryptyku. Natomiast odzienie jest w znacznym stopniu imitacją szat Chrystusa w pierwszej ilustracji, co można odczytać jako graficzną aluzję do typologii Noe – Chrystus. Patriarcha ma na głowie, jak wyżej wspomniano, czerwoną czapkę zakończoną szpicem. Jest to tzw. „pileus cornutus” (niem. *Judenhut*, fr. *chapeau juif*)⁶³,

⁶³ Por. R. Straus, *The „Jewish Hat” as an Aspect of Social History*, „*Jewish Social Studies*” 4 (1942) nr 1, s. 59-72; R. Mellinkoff, *The round, cap-chaped hats depicted on Jews in BM Cotton Claudius B. IV, „Anglo-Saxon England”* 2 (1973), s. 155-165; H. Dubois, *Die Darstellung des Judenhutes im Hochmittelalter*, „*Archiv für Kulturgeschichte*” 74 (1992) nr 2, s. 277-302; D. Sansy,

symbolizujący przynależność Noego do narodu żydowskiego. Za nim stoi żona w czepcu na głowie, co ma zapewne na celu wyeksponowanie jej pozycji na tle reszty rodziny. Z tyłu rozpoznawalna jest jeszcze druga postać kobieca, o głowie nakrytej chustą. Reszta ośmioosobowej rodziny Noego została zaledwie naszkicowana w formie fragmentów głów. Ilustracja zawiera pewien ważny element teologiczny. Wulgata bowiem tak oto opisuje wejście do arki (Rdz 7, 13): „(...) ingressus est Noe et Sem et Cham et Iafeth filii eius, uxor illius et tres uxores filiorum eius cum eis in arcam”⁶⁴. Tekst określa jednoznacznie kolejność wejścia Noachitów do arki: pierwszy wszedł Noe, za nim jego synowie (w precyzyjnie wskazanej kolejności: Sem, Cham i Jafet), następnie żona Noego, a na końcu żony jego synów. Kolejność ta, jak już wyżej wspomniano, odgrywała dużą rolę w egzegezie patrystycznej. Tymczasem tutaj Noe i jego małżonka tworzą swego rodzaju pierwszą parę, a trzecia w kolejności jest znowu postać kobieca. Zatem biblijny opis został przez miniaturzystę całkowicie zignorowany. Pytanie o przyczynę tego stanu rzeczy pozostaje bez odpowiedzi. Wspomniane wyżej podobieństwo szat Noego do szat Chrystusa może być aluzją do typologii Noe – Chrystus. Warto podkreślić, że widz jest tu wręcz epatowany intensywnością barw oraz przepychem odzienia Noego. Również tło ma przyciągać i niejako cieszyć oko. Ten festiwal barw zakrywa pewien bardzo istotny szczegół, o którym wspomniano już wyżej. O ile bowiem druga miniatura

Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie, [w:] Symbole des Alltags – Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hrsg. von G. Blaschitz, H. Hundsbichler, G. Jaritz, E. Vavra, Graz 1992, s. 349-375; N. Lubrich, *The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap*, „Jewish History” 29 (2015), s. 202-244; tamże, „Judenhut” et „Zauberhut”: la prolifération d'un signe juif, „ASDIWAL. Revue Genevoise d'Anthropologie et d'Histoire des Religions” 10 (2015), s. 137-162.

⁶⁴ *Biblia sacra iuxta vulgatae versionem*, s. 12.

cyklu przedstawia Noego budującego drakkar, o tyle tutaj kadłubem arki jest skrzynia. Iluminator zmienił więc koncepcję arki. Rezygnacja z drakcara nie jest zapewne przypadkowa, jednak dziś trudno jest znaleźć zadowalające wyjaśnienie tego faktu. Jest możliwe, że autor uzyskał w międzyczasie wiedzę na temat biblijno-patrystycznego schematu arki. To krótkie pouczenie teologiczne mogło poskutkować zmianą graficznej koncepcji. Zmiana poszła w ciekawym kierunku: rysownik nie wybrał między skrzyniowym a piramidalnym schematem arki, lecz połączył oba w jedną całość. Nie była to już piramida schodkowa, lecz stożkowa o ściętym wierzchołku. W ten sposób autor miniatury oszczędził od funkcjonującego w Anglii modelu graficznego przedstawiania arki Noego. Z jednej zatem strony powyższy cykl miniatur byłby namacalnym przykładem współpracy teologa i rysownika, z drugiej zaś, w przypadku kolejności wchodzenia rodziny Noego do arki, byłby on dowodem na pewną swobodę w interpretacji tekstu perykopy o potopie.

*

Następny piramidalny schemat arki powstał na terytorium Królestwa Jerozolimskiego krzyżowców, a ściślej w jego ówczesnej stolicy – Akrze, jeszcze przed jej upadkiem w roku 1291. Miniatura znajduje się w rękopisie „Histoire universelle jusqu'à César”⁶⁵ – ryc. 16A-B. Jest to kronika świata opowiadająca jego dzieje od stworzenia do czasów Cezara.

⁶⁵ „Histoire universelle jusqu'à Cesar”. Źródło oryginału: Londyn, British Library, Add. Ms 15268, fol. 7v (data powstania: przed 1291; wielkość folium: 370 x 250 mm; wielkość miniatury: 260 x 165 mm).



Ryc. 16A-B. Arka Noego w „Histoire universelle jusqu'à César” (przed 1291)⁶⁶

⁶⁶ Źródło kopii: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_15268_f007v (dostęp: 5 IV 2020).

Miniatura składa się z dwóch odrębnych scen. Scena górna (ryc. 16A) przedstawia zaawansowany etap budowy arki. Jej pierwszy segment to ciemnobrązowy kadłub statku. Nie jest to jednak drakkar, ponieważ nie ma ani wysokiej dziobnicy, ani rufy. Widać od razu, że rysunek powstał w zupełnie innym kręgu kulturowym. Ten prosty, ciemnobrązowy kadłub ma poszycie z czterech warstw desek. Na nim stoi trzypoziomowa nadbudówka w formie piramidy schodkowej, która jest właśnie na etapie wykańczania. Jej najniższy poziom ma kolor fioletowy i ma cztery i pół arkady. Arkady te wypełnia czarne tło. Poziom drugi jest niebieski i ma cztery nieco mniejsze arkady również wypełnione czernią. Trzeci, ostatni poziom, jest podobnie jak pierwszy koloru fioletowego. Także i jego cztery małe arkady mają czarne wypełnienie. Przy piramidalnej nadbudówce pracuje ośmiu mężczyzn.

Jednak *de facto* ich liczba wydaje się zredukowana do czterech. Wystarczy spojrzeć na ich ubiory, aby zorientować się, że chodzi o przedstawienie Noego i jego trzech synów przy różnych pracach ciesielskich.

- I tak człowiek ubrany na jasnobrązowo jest widoczny w trakcie wykonywania aż trzech czynności: 1) po lewej stronie piramidy na wysokości jej drugiego poziomu pracuje z użyciem narzędzia przypominającego wiertło; 2) na najniższym poziomie arkad, w drugiej arkadzie od lewej, przybija deskę poszycia kadłuba za pomocą młotka ciesielskiego, którego jeden koniec, a ściślej rąb, ma dwa tzw. zęby (innymi słowy jest rozdwojony); 3) na pierwszym planie przed kadłubem arki ten sam człowiek w prawej ręce trzyma młotek, a w lewej trzy długie gwoździe.
- Osoba w niebieskim odzieniu: 1) raz stoi po prawej stronie nadbudówki, a w rękach trzyma piłę ramową; 2) drugi raz znajduje się na pierwszym planie przed kadłubem arki i przy pomocy struga wygładza, czyli hebluje deskę. Te dwie postacie należą do najbardziej zapracowanych budowniczych arki.
- Dodatkowo na najniższym poziomie arkad jako pierwszy

od lewej jest widoczny człowiek ubrany w szatę ciemnobrązową z plamami bieli, który przytrzymuje górną deskę poszycia kadłuba (tę przybija człowiek w odzieniu jasnobrązowym). Ten budowniczy raczej się nie przemęcza. Należy dodać, że wymienieni wyżej trzej mężczyźni nie mają zarostu, a zatem są to ludzie młodzi, innymi słowy trzej synowie Noego. Wreszcie w środkowej arkadzie dolnego poziomu widoczny jest biust na żółto ubranego mężczyzny z brodą, w spiczastej czapce tego samego koloru, który sprawia wrażenie „kierownika robót”, którego wypada identyfikować z samym patriarchą. Noe nie wykonuje żadnej pracy fizycznej. Owa spiczasta czapka to wspomniany wyżej „pileus cornutus”, symbol przynależności do narodu żydowskiego. Pozostaje jeszcze wielka postać w lewym dolnym rogu miniatury. Ma ona długie, siwe włosy z przedziałkiem na środku i równie długą brodę. W lewej ręce trzyma potężny topór o ostrzu w kształcie półksiężyca, w prawej dźwiga deskę barwy ciemnobrązowej, podobnej do desek poszycia kadłuba. Jest ona ubrana w niebieską suknię do kostek i fioletowy płaszcz. Ponieważ w powyższej hipotetycznej interpretacji rozdzielono już role przeznaczone dla Noego i jego synów, identyfikacja owego giganta, który wydaje się siedzieć na skale, jest bardzo dyskusyjna. Czy jest to Noe, czy sam Bóg⁶⁷ przedstawiony jako Twórca, czy też Budowniczy nowego świata, mającego się wyłonić z kataklizmu? Całości miniatury dopełnia tło. Jest ono złote nad arką i po jej bokach, zaś pod nią żółte, imitujące strukturę spękaną skałę. Miniatura stanowi swego rodzaju graficzny prolog do rysunku umieszczonego pod nim.

Dokładnie tak samo jak wspomniana dopiero co gigantyczna postać jest ubrany Bóg- Ojciec z dolnej sceny rzeczownej miniatury (ryc. 16B). Został on też umieszczony w tym

⁶⁷ Lisa Mahoney (*The „Histoire ancienne” and Dialectical Identity in the Latin Kingdom of Jerusalem*, „Gesta” 49 (2010) No. 1, s. 41) uważa, że jest to Noe.

samym sektorze malowidła: w lewym dolnym rogu. Jednak postać została niejako wzbogacona o aureolę – symbol świętości. Tutaj arka znajduje się już na błękitnych falach potopu. Skalista góra pozostała po jej lewej stronie. Reszta tła jest złota. Rodzina Noego znajduje się już we wnętrzu arki, a do „korabia” Bóg-Ojciec wprowadza ostatnie pary zwierząt (por. Rdz 7, 10-15). Pod kilem spienione, błękitno-białe fale są jeszcze wolne od ludzkich i zwierzęcych trupów. W tle po prawej i lewej stronie arki widać jeszcze wysokie, piaskowego koloru góry, które nie zostały dotąd zakryte przez kataklizm. Jak można się domyślić, skazany na zagładę świat ma jeszcze chwilowe, ostatnie miejsce iluzorycznego azylu. Ciemnobrązowy kadłub arki składa się z czterech warstw desek poszycia, co odpowiada jego obrazowi widocznemu w górnej części iluminacji. Piramidalna nadbudówka różni się nieco od swego wcześniejszego schematu. Zgadza się za to kolory ścian poszczególnych poziomów (fiolet – kolor niebieski – fiolet) i czarne tło wypełniające owe arkadowe okna. Dolny segment piramidy ma cztery takie okna-arkady, podczas gdy poprzednio można było zobaczyć cztery i pół arkady. W każdym oknie znajduje się para zwierząt. Wszystkie mają głowy zwrócone w lewo, patrząc w stronę Boga-Ojca. Identyfikacja tych par pozostaje jak zwykle sprawą dyskusyjną. Jednak rysunek jest na tyle wyraźny, że można podjąć to ryzyko: pierwsza arkada od lewej – dwa psy; druga od lewej – para płowych jeleni; trzecia – para rudawych lwów (?); pierwsza arkada od prawej – dwa białe barany z zakręconymi rogami. Środkowy segment piramidy ma cztery arkady, tyle samo co w górnej części tego dyptychu. Także i tam znajdują się zwierzęta. Jednak w każdym arkadowym oknie jest tylko jeden osobnik danego gatunku. Pierwsze zwierzę od lewej przypomina lisa. W następnej jest istota trudna do identyfikacji. W trzecim oknie od lewej prawdopodobnie narysowano płowego byczka lub wołka. Zwierzę znajdujące się w pierwszym

przedziale po prawej stronie wydaje się być różowym prosiaczkiem. Głowy i tych czworonogów są zwrócone w lewo, ze wzrokiem utkwionych w Boga. Trzeci, najwyższy segment piramidalnej nadbudówki został przeznaczony dla rodziny Noego. Składa się on z trzech arkad, chociaż na górnej miniaturze widać wyraźnie cztery arkadowe okna. W pierwszym od lewej umieszczono głowę Noego: długie siwe włosy z przedziałkiem na środku głowy oraz równie długa, pokryta siwizną broda upodabniają jego twarz do oblicza Boga-Ojca. Zatem w porównaniu z postacią w spiczastej czapce, zamieszczoną w górnej miniaturze, Noe przeszedł głęboką metamorfozę. W środkowym oknie widać kobietę, prawdopodobnie jego żonę, której głowa jest skromnie nakryta czerwoną chustą. Wreszcie w pierwszej arkadzie z prawej strony widać dwóch młodzieńców bez zarostu. Można założyć, że chodzi o dwóch wybranych synów Noego, Sema i Jafeta (por. Rdz 9, 26-27), którzy wykazali się na górnej miniaturze największym zaangażowaniem przy budowie arki. Twarze tych czterech osób, podobnie jak głowy wszystkich zwierząt na dwóch niższych piętrach piramidy, są zwrócone w lewą stronę. Innymi słowy ich wzrok jest utkwiony w boskie oblicze Stwórcy, który właśnie ich ratuje. Lecz nie arka jest na tej miniaturze najważniejszym elementem graficznym. Taki charakter ma seria graficznych epizodów zlokalizowana po lewej stronie arki. Tutaj bowiem w dolnym rogu stoi Bóg-Ojciec, który wprowadza do „korabia” cztery ostatnie pary zwierząt (dwa białe konie, parę dużych zwierząt z rodziny kotów, parę brązowych antylop oraz dwa ciemnosiwie słonie). Wchodzą one po rdzawo-brązowym trapie ku wrotom arki, wyciętym w jej kadłubie. W powietrzu widać parę beżowych ptaków, próbujących wlecieć do arki z lewej strony środkowego segmentu piramidy. Podobny ruch wydaje się wykonywać niewielki rudawy ptak po prawej stronie tegoż segmentu i dwa duże białe ptaki (może łabędzie), które umieszczono

w prawym górnym rogu miniatury (biała gołębicą z białą gałązką w dziobie i czarny kruk nie należą już do tej sceny). Gigantyczna postać Boga-Ojca stoi na wysokich górach koloru piaskowego. Gestem obu rąk zachęca On zwierzęta do wejścia. Jego długa błękitna szata i narzucony na nią rodzaj fioletowego płaszcza odpowiadają dokładnie odzieniu z górnej miniatury dyptychu. To samo odnosi się do układu i długości pokrytych siwizną włosów oraz brody. Różnica polega na tym, że głowę Boga otacza purpurowa aureola, obwiedziona czarnym i białym okręgiem. Poza tym Bóg-Gigant z górnej miniatury jest wpatrzony w arkę, nad którą właśnie pracuje, podczas gdy tutaj ma twarz całkowicie odwróconą zarówno od arki, jak i od zwierząt, które osobiście do niej wprowadza. Jego odwrócona w lewo i skierowana lekko ku górze twarz jest skierowana w lewy górny róg miniatury, gdzie z błękitno-białego obłoku wychyla się Syn Boży. Długie włosy Chrystusa są ciemnobrązowe, głowę otacza nimb krzyżowy. Szata spodnia Zbawiciela jest podobnie jak u Ojca niebieska. Jego szata wierzchnia ma kolor różowy. Powagi dodaje Mu zarost. Syn nie odwzajemnia skierowanego na niego wzroku Ojca, lecz patrzy przed siebie, w prawą stronę, gdzie po złotym tle nieba szybuje biała gołębicą, niosąc w dziobie białą gałązkę. Wzrok ptaka jest skierowany ku arce. Wydawać by się mogło, że to gołębicą, która przyniosła Noemu liść oliwki – znak opadających wód potopu (por. Rdz 8, 11). Tymczasem widoczna w oknie arki twarz Noego nie zdradza niepokoju oczekiwania na powrót ptaka. Patriarcha jest, jak wspomniano, skupiony na postaci Boga-Ojca.

Dzieje się tak dlatego, że prawdopodobnie graficzny epizod z Chrystusem i gołębicą nie odnosi się wprost do graficznego epizodu obrazującego załadunek arki. Przedstawia on wydarzenie późniejsze, podobnie jak sylwetka szybującego nad arką czarnego kruką (por. Rdz 8, 7). Jednak owe dwa ptaki, a w szczególności gołębicą, mają tutaj istotne znaczenie

teologiczne. W gruncie rzeczy jest to odrębny *locus theologicus*, który ukazuje Boga w Trójcy Jedynej. Co więcej, wspomniane wyżej graficzne powiązanie Chrystusa z gołębicą, którą On właśnie zdaje się wypuszczać, sugeruje odniesienie do „Filioque”, czyli do słynnej kontrowersji mówiącej o pochodzeniu Ducha Świętego od Ojca i Syna. Jak wiadomo, doktryna ta była już głęboko zakorzeniona w teologii Zachodu, gdy na soborze w Lyonie (1274) przyjął ją oficjalnie cesarz bizantyński Michał VIII Paleolog (1224/1225-11 XII 1282; cesarz od 1261). Co prawda unia lyońska przetrwała zaledwie kilka lat, ponieważ zarówno kler, jak i wierni Kościoła Wschodniego uznali ją za rodzaj konfesyjnej zdrady, jednak sam fakt jej podpisania miał pewne znaczenie. Ponieważ zaś analizowana miniatura powstała w Akrze, na terenie chyłącego się wówczas ku upadkowi Królestwa Jerozolimskiego, jej autor pragnął zapewne w ten sposób wyrazić poparcie dla łacińskiej wersji nicejsko-konstantynopolitańskiego wyznania wiary. Motyw ten wpłótł w wizję potopu, czyniąc swego rodzaju graficzną aluzję zarówno do ówczesnej sytuacji Cesarstwa Bizantyńskiego, jak i Królestwa Jerozolimskiego, zalewanych przez stałe postępy islamu. Poza tym dzięki odniesieniu do Boga w Trójcy Jedynej autor iluminacji przywołał związek pomiędzy przymierzem noachickim a Nowym Przymierzem zawartym z ludzkością przez Chrystusa. W tym kontekście jest także miejsce na delikatne odniesienie do podwójnej typologii: Noe – Chrystus, arka – Kościół. Jest to zatem swego rodzaju graficzna katecheza oparta na tradycji patrystycznej, której przesłanie wykracza daleko poza proste ramy ilustracji do perykopy o potopie. Hipotetyczna aluzja do „Filioque” może także sugerować pewne doprecyzowanie daty powstania tego rękopisu. Wydaje się, że powstał on po roku 1274, gdy w dyspucie teologicznej odżyło to zagadnienie, a przed rokiem 1291 – czasem upadku Akry. Powyższe analizy mają czysto hipotetyczny charakter,

toteż należy przestrzec czytelnika, aby podchodził do nich z rezerwą.

*

Nieco inny charakter ma miniatura „korabia” w rękopisie datowanym na przełom XIII i XIV w. Rękopis to dzieło arcybiskupa Toledo, Rodriga Ximéneza de Rada (ok. 1170-1247) „Breviarium Historiae Catholicae”. Manuskrypt ma dwie miniatury: schematyczny portret autora⁶⁸ oraz arkę Noego (ryc. 17A-B)⁶⁹. Ta ostatnia przedstawia dwa modele arki. Po jej lewej stronie widnieje graficzna rekonstrukcja „korabia” idąca, zdaniem Ximéneza de Rada, za opisem Augustyna, biskupa Hippony (13 XI 354 – 28 VIII 430), natomiast po prawej znajduje się rekonstrukcja oparta – w opinii arcybiskupa Toledo – na opisie Walafridusa Strabo (808 – 18 VIII 849), mnicha benedyktyńskiego i opata klasztoru na wyspie Reichenau. Miniatury te znacznie się od siebie różnią w aspekcie poprzecznego przekroju wnętrza. Ich schematy zewnętrzne są prawie identyczne: obie mają kształt klasycznej piramidy stożkowej ze ściętym wierzchołkiem, która została umieszczona na kadłubie statku, zbudowanego z sześciu warstw starannie obrobionych desek. Przedmiotowy kadłub ma wysoko podniesiony dziób i rufę. Jak widać na załączonej kopii, lewa miniatura, czyli „arka Augustyna” (ryc. 17A) jest nieco zatarta (w górnej części widać tylko fragment napisu „(Augus)tinus”), podczas gdy schemat arki przypisany Walafridusowi Strabo (ryc. 17B) zachował się w stanie nienaruszonym wraz z podpisem „Strabus” w lewym, górnym rogu.

⁶⁸ Madryt, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, BH MSS 138, fol. 1r (data powstania: XIII/XIV w.; wielkość folium: 295 x 195 mm).

⁶⁹ Tamże, fol. 12v.



Ryc. 17A-B. Arka Noego według Rodriga Ximéneza de Rada, „Breviarium Historiae Catholicae” (XIII/XIV w.)⁷⁰

Obie arki zostały przedstawione w końcowej fazie popotopu, gdy wody zaczęły opadać, o czym świadczy gołębica, która na obu rysunkach zbliża się do arki z oliwną gałązką w dziobie. Z kataklizmu zdążyły już wynurzyć się szczyty najwyższych gór (Rdz 8, 5). Na „miniaturze Strabona”, tuż pod kartuszem z jego imieniem, widoczny jest wierzchołek góry z siedzącym na nim ludzkim, nagim trupem, któremu

⁷⁰ Źródło kopii: <https://www.ucm.es/en/cdc> [dostęp: 10 I 2024]. Por. H. Carvajal González, *El „Breviarium Historiae Catholicae” de Rodrigo Jiménez de Rada*, „*Anales de Historia del Arte*” 23 (2013), s. 24, ryc. 4; też, *Avatares de un manuscrito: las ciencias auxiliares de la Historia del Arte*, [w:] *Nuevas investigaciones en Historia del Arte*, ed.: F. de A. García García, I. González Hernando, E. Paulino Montero, *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*, Madrid 2010, s. 35, ryc. 2.

wspominany już wielokrotnie kruk wydziobuje oko. Jest to graficzna aluzja do kruka, którego Noe wypuścił jako pierwszego ptaka, aby przekonać się o stanie wód potopu (por. Rdz 8, 7). Ze względu na jakość reprodukcji trudno powiedzieć, czy podobna scena znajdowała się w tym samym sektorze „miniatury Augustyna”. Obie miniatury mają w prawym górnym rogu wierzchołek góry, na którym rośnie drzewo oliwne, skąd gołębica niesie Noemu (o czym niżej) wyczekiwaną „gałązkę nadziei”. Oba rysunki są zdominowane *grosso modo* przez kolor beżowy i brązowy. Wyjątku nie stanowią unoszące arkę wody, w których widać ryby i węże. Nie ma w nich jednak ani ludzkich, ani zwierzęcych trupów. Te, jak można domniemywać, stały się pożywieniem dla owych wodnych stworzeń, których kataklizm nie dotyczył. Obie arki to wielokrotnie już tutaj przywoływane graficzne *compositum*. Lecz ich schemat kompozycyjny jest różny. Jedyną cechą wspólną jest kadłub statku, na którym została ustawiona piramida. Widnieje na nim łaciński termin „sentina”, oznaczający bądź kloakę, bądź brudną wodę obciążającą okręt, który znajduje się na drugiej od góry warstwie desek poszycia kadłuba. W górnej części kadłuba jest widoczna niewielka wieżyczka, przypominająca latrynę w średniowiecznych murach obronnych, co ma zapewne jednoznacznie wskazywać, jak autor miniatury rozumiał termin „sentina”. Następne segmenty obu „korabi” znacznie się od siebie różnią.

Na „miniaturze Augustyna” (ryc. 17A) pierwszy poziom piramidy, znajdujący się bezpośrednio nad kadłubem, został podzielony na sześć sekcji. Te tworzą symetryczne dwie części: trzy sekcje po lewej stronie zostały opisane jako „stercoraria” – nieczystości. To pod nimi umieszczono wspomnianą wyżej wieżyczkę na kadłubie, podkreślając bezpośredni związek między „stercoraria” a „sentina”. Trzy sekcje po prawej stronie są oznaczone mianem „apotecaria” – skład zapasów i leków. Każda z sześciu sekcji ma też w swym wnętrzu

miniaturkę obrazującą jej zawartość. Wyższy poziom jest także podzielony na sześć sekcji, z których każda mieści po parze ptaków. Ptaki te można identyfikować tylko hipotetycznie. Idąc od lewej strony pierwsza sekcja zawiera parę gołębi lub paw; druga – parę łabędzi lub żurawi; trzecia i czwarta prezentuje ptaki drapieżne z lekko zakrzywionymi (?) dziobami; piąta przedstawia przypuszczalnie parę gęsi; szósta zaś parę kaczek. Nad nimi umieszczono objaśnienie: „aves” – ptaki.

Ponad tym poziomem wewnętrzna struktura „arki Augustyna” ulega zasadniczej zmianie, przechodząc z układu poziomego w pionowy. Rysownik wydzielił trzy pionowe, z których środkowy został u góry dookreślony słowem „homines” – ludzie. Faktycznie chodzi o rodzinę Noego. W ramach rzeźbionego centralnego pionu wyodrębniono cztery piętra w formie arkad, przy czym najniższa arkada ma kształt bifory. Trzy dolne arkady zajmują pary, a zatem chodzi o synów Noego i ich żony. Jednak wspomniana bifora wyraźnie rozdziela ostatnią parę małżonków, których twarze nie są zwrócone ku sobie, podczas gdy dwie wyższe arkady mieszczą pary wyraźnie w siebie wpatrzone. Być może para w biforze to Cham z małżonką, którego postępowanie już w arce miało znamiona zła, które później stało się przyczyną ojcowskiej nienłości, jaka spadła na jego ród w postaci klątwy Noego (Rdz 9, 24-25). Najwyższe, czwarte piętro, zajmuje samotna kobieta – żona Noego. Każda z tych postaci wykonuje pewne gesty, których interpretacja jest dziś bardzo trudna. Swego rodzaju przedłużeniem tego centralnego, czteropiętrowego pionu jest wieńczący go element, który można by określić mianem „aedicula” bądź nazwą „laterny”, czyli elementu spotykanego współcześnie w latarniach morskich: chodzi o najwyższy segment latarni, przeznaczony na główny system optyczny. W owej „laternie”, zwanej w przekładzie św. Hieronima „fenestra” (Rdz 6, 16), stoi samotny Noe, oczekujący na gołębicę

(Rdz 8, 11). Ponieważ zaś gołębica miała zgodnie z Biblią powrócić pod wieczór, stąd niebo wokół arki ma kolor ciemnoniebieski z zaznaczonymi na nim gwiazdami.

Centralny pion flankują dwa piony boczne, z których każdy ma po pięć pięter. Pion boczny znajdujący się po lewej stronie mieści na owych pięciu piętrach po parze „immitia animalia”, a zatem zwierząt drapieżnych lub nieoswojonych. Zebranie w pary jest zgodne z opisem biblijnym (por. Rdz 6, 19; 7, 2. 9. 15). W pionie po prawej stronie zostały ulokowane „mitia animalia” – zwierzęta domowe. Bestiariusz składa się z bardzo konkretnych gatunków zwierząt. Hipotetycznie zwierzęta domowe można identyfikować następująco, idąc od góry: kogut i kura, para osłów, cztery owce i barany, dwa prosiaczki oraz byk i krowa (lub para wołów). Jeszcze trudniejsza jest identyfikacja pięciu par zwierząt nieoswojonych. Idąc od góry, hipotetycznie mogą to być: małpy, lamparty, dziki lub niedźwiedzie, lwy i konie. Do najniższego poziomu lewego pionu „immitia animalia” przylega od zewnątrz niewielka wieżyczka („aedicula”) zaopatrzona w biforę, a obok niej w kartuszu został umieszczony napis „ostium” – wejście. Innymi słowy, schemat ten sugeruje, że zwierzęta i ludzie wchodzili do arki po trapie, ponieważ wejście znajdowało się wysoko nad poziomem gruntu. Bifora wieżyczki jest źródłem światła, które rozjaśnia wnętrze arki.

„Miniatura Strabona” (ryc. 17B) prezentuje się nieco inaczej. Na kadłubie statku znajduje się również słowo „sentina”, lecz wieżyczkę zlokalizowano w centrum górnej części kadłuba statku. Ten fakt daje się łatwo wytłumaczyć tym, że „stercoraria”⁷¹ zajmują cały najniższy poziom piramidy. Został on podzielony na pięć sekcji, z których każda zawiera małą miniaturkę, wyobrażającą różne typy nieczystości.

⁷¹ Por. H. Carvajal González, *El „Breviarium Historiae Catholicae”*, s. 27.

Nad nim znajduje się poziom zwany „apotecaria”⁷², podzielony także na pięć sekcji, zaopatrzonych w osobne rysunki. Część tych rysunków zarówno w obrębie „stercoraria”, jak i „apotecaria”, jest identyczna z tymi, jakie widnieją na „miniaturze Augustyna”. Owym pięciu miniaturkom narysowanym na poziomie „apotecaria” warto poświęcić nieco więcej uwagi. Widoczne tam bowiem naczynia wskazywały zapewne na konkretny rodzaj produktu. I tak, widoczna w przedziale środkowym beczka mogła sugerować zapasy oliwy lub ziarna. Znajdujący się po lewej stronie beczki dzban mógł być symbolem zapasu wody pitnej. Jednak w tym przypadku warto, a może nawet należy pójść za tokiem rozumowania H. Carvajal González. Autorka jako preambułę swego rozumowania zastosowała odwołanie do patrystycznej typologii arka Noego – Kościół Chrystusa. W tym kontekście „apotecaria” to nie skład zapasów, a skład lekarstw, które należy rozumieć jako *antidotum* na grzech⁷³. To zaś pozwoliło jej spojrzeć inaczej na przedmioty narysowane w pięciu przedziałach tego poziomu. Konsekwencją takiego postawienia sprawy jest uznanie pierwszego przedziału od prawej za najważniejszy. Znajdują się tam trzy białe bochenki chleba lub trzy hostie z krzyżami greckimi na środku, ustawione jedna nad drugą. Po obu ich stronach widać rodzaj białych zasłon, które niejako osłaniają hostie. Można dopatrzeć się w tej graficznej strukturze zarówno aluzji do Eucharystii⁷⁴, jak i do symboliki Boga w Trójcy Jedynej⁷⁵. Drugi przedział od prawej może zawierać naczynie liturgiczne (łac. *pyxis* lub, co bardziej prawdopodobne, *ciborium*)⁷⁶. W przedziale środkowym znajduje się beczka, która w tym kontekście jest interpretowana

⁷² Tamże, s. 34-36.

⁷³ Tamże, s. 36.

⁷⁴ Tamże, s. 34.

⁷⁵ Tamże, s. 35.

⁷⁶ Tamże, s. 34.

jako pojemnik na wino lub oleje święte⁷⁷. W czwartym przedziale od prawej jest widoczny dzban (wody)⁷⁸. Wreszcie pierwszy przedział od lewej mieści kielich – symbol konsekracji⁷⁹. Aluzje do sakramentów (komunii i chrztu) oraz aluzje do dogmatu trynitarnego i chrystologii stanowią więc rodzaj graficznej katechezy. W ten sposób drugi poziom od dołu został przedstawiony jako piętro, na którym opiera się całe popotopowe stworzenie: „apotecaria” to skład lekarstw przeznaczonych dla powołanej do życia wiecznego duszy. Poziom ten byłby więc kluczem do zrozumienia istoty graficznej katechezy całej „miniatury Strabona”.

Następne trzy poziomy są przeznaczone dla istot żywych. Najniższy z nich zajmują „immitia animalia”. I ten poziom jest podzielony na pięć sekcji, z których każda ma pięć schematycznie narysowanych par zwierząt. Są to prawdopodobnie (od lewej): małpy, dziki lub niedźwiedzie, lamparty, konie i lwy. Z kolei czwarty także podzielony na pięć sekcji poziom został przeznaczony dla „mitia animalia”, które hipotetycznie można identyfikować jako (od lewej): para osłów, para kóz, cztery owce i barany, byk i krowa (lub para wołów) oraz dwa prosiaki. Tak więc owe dwa poziomy zajmowane przez „animalia” na „miniaturze Strabona” korespondują z miniaturkami zwierząt na „miniaturze Augustyna”. Nad nimi jest poziom „ptasi” („aves”), składający się z czterech sekcji opatrzonych także małymi rysunkami. W pierwszej sekcji od lewej są prawdopodobnie dwa pawie. Następna mieści parę łabędzi lub żurawi. Dwie ostatnie to gęsi i kaczki. Najwyższy, szósty poziom, został przeznaczony dla „homines”. Mieści on w ramach trzech sekcji trzy pary małżeńskie, to jest postacie trzech synów Noego z ich żonami.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 35.

Kobiety mają nakryte głowy. Pary te żywo gestykują, zostały zatem przedstawione w trakcie rozmowy. Całość wieńczy, podobnie jak w przypadku „miniatury Augustyna” laterna, czy raczej „aedicula”. Jej dach ma formę spłaszczonego stożka zwieńczonego kulą, w środku której umieszczono grecki równoramienny krzyż. Tutaj w arkadowe okno wrysowano czwartą parę małżonków, czyli Noego z żoną, która podobnie jak jej synowe ma nakrytą głowę – symbol skromności. Patriarcha odwrócony plecami do swej połowicy wyciąga obie ręce w prawo, ku nadlatującej gołębiczy, która niesie w dziobie oliwną gałązkę: zatem od małżeńskiego dialogu ważniejszy jest dany przez Boga znak bliskiego końca kataklizmu. Ponieważ gołębicza miała zgodnie z Biblią powrócić pod wieczór (Rdz 8, 11), stąd, podobnie jak na „miniaturze Augustyna”, niebo wokół arki ma kolor ciemnoniebieski z zaznaczonymi gwiazdami. Po lewej stronie piramidy, na wysokości poziomu „*immitia animalia*”, umieszczono niewielką wieżyczkę („*aedicula*”), nad którą na wysokości poziomu „*mitia animalia*” widoczny jest kartusz zawierający słowo „*ostium*”. Miejsce lokalizacji wejścia wskazuje, że i tu ludzie i zwierzęta przekraczali próg „*korabia*” po trapie.

Zdaniem cytowanej wyżej H. Carvajal González⁸⁰ koncepcję nadbudówki w kształcie klasycznej piramidy stożkowej, a nie schodkowej, zapożyczył Rodrigo Ximénez de Rada najprawdopodobniej od Piotra Komestora (ok. 1100 – ok. 1178). Jego dzieło jako takie jest bowiem pod silnym wpływem „*Historia scholastica*” paryskiego erudyty. Jednak teza ta jest dyskusyjna, ponieważ omawiane tu dzieło arcybiskupa Toledo pochodzi z przełomu XIII i XIV w. Zatem rysując arkę Noego autor ten mógł czerpać inspiracje również z innego źródła.

⁸⁰ Por. H. Carvajal González, *Avatares de un manuscrito*, s. 34; też, *El „Breviarium Historiae Catholicae”*, s. 18.

W konsekwencji patrząc na powyższe dwa schematy piramidalnej nadbudówki arki Noego, które przedstawiają miniatury arcybiskupa Toledo, warto porównać je z dwoma istniejącymi już w jego czasach od dawna i dobrze znanymi obiektami. Pierwszym z nich jest tzw. Wieża Herkulesa, czyli rzymska latarnia morska zbudowana prawdopodobnie za panowania cesarza Trajana (18 IX 53 – 8/9 VIII 117; cesarz od 28 I 98 n.e.) w La Coruña (ryc. 19A)⁸¹. Znana jest ona również pod łacińską nazwą „Farum Brigantium”. Schematyczne przedstawienie tej latarni (ryc. 19B) znajduje się na tzw. mapie Beatusa z Burgo de Osma (ryc. 18)⁸², datowanej na rok 1086. Wydaje się, że między tymi obiektami a dopiero co omówionymi miniaturami arki (ryc. 19C-D) istnieje pewne podobieństwo. Można przypuszczać, że w ten sposób Rodrigo Ximénez de Rada chciał połączyć motyw arki nie tyle z piramidą, co z latarnią morską – narzędziem ocalenia żeglarzy na bezkresnych wodach Oceanu Atlantyckiego oraz symbolem zbawienia⁸³. Byłoby to w takim razie graficzne wyrażenie głęboko zakorzenionych w tradycji patrystycznej typologii: Noe –

⁸¹ Por. P. Kochanek, *Winieta latarni morskiej w La Coruña na mapie Beatusa z Burgo de Osma w kontekście symboliki wczesnochrześcijańskiej*, „Vox Patrum” 71 (2019), s. 291-298.

⁸² Mapa Beatusa z Burgo de Osma. Źródło oryginału: Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Ms 1, fol. 34v-35r (data powstania: 1086; wielkość oryginału: 300 x 380 mm). Tekst legendy mapy: K. Miller, *Mappaemundi. Die ältesten Weltkarten*, Heft I: *Die Weltkarte des Beatus (776 n. Chr.)*, Stuttgart 1895, s. 34-36; G. Menéndez-Pidal, *Mozárabes y Asturianos en la cultura de la alta Edad Media en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, „Boletín de la Real Academia de la Historia” 134 (1954), s. 258 (legendy znajdują się na przerysach mapy); H. García-Aráez, *Los mapamundis de los Beatos* [cz. 2], „Miscelánea Medieval Murciana” 19-20 (1995-1996), s. 100-123.

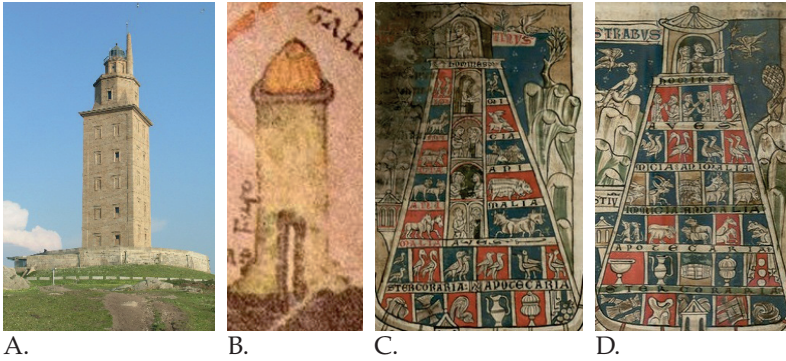
⁸³ Por. P. Kochanek, *Winieta latarni morskiej w La Coruña*, s. 298-310; tenże, *Pharus – symbol nadziei w duchowości wczesnochrześcijańskiej. Latarnia morska w wybranych pismach późno-antycznych i średniowiecznych autorów łacińskich*, [w:] *Małe Miasta. Duchowość kanoniczna*, M. Zemło (red.), Białystok–Futoma–Supraśl, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020, s. 17-55.

Chrystus i arka Noego – Kościół Chrystusa. Na tej podstawie graficzne odwołanie do latarni morskiej, czyli połączenie jej z arką Noego, można uważać za pewne istotne *novum* w teologicznej interpretacji tego wczesnochrześcijańskiego symbolu.



Ryc. 18. Mapa Beatusa z Burgo di Osma (1086)⁸⁴

⁸⁴ Źródło kopii: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beato_de_Liebana_Burgo_de_Osma_1086.jpg (dostęp: 2 I 2024).



Ryc. 19A. Rzymska latarnia morska z La Coruny (II w. n.e.);
 B. Ta sama latarnia na mapie Beatusa z Burgo di Osma (1086);
 C-D: Schematy Rodriga Ximéneza de Rada (XIII/XIV w.).

*

Nieco mniej sugestywną próbą przedstawienia piramidalnego schematu arki jest cykl siedmiu miniatur znajdujący się w tekście „Egerton Genesis”, datowany w przedziale lat 1350-1375⁸⁵. Kodeks ten powstał prawdopodobnie w Canterbury (lub w Norfolk). Arka Noego pojawia się tam aż na sześciu miniaturach. Pierwsze dwie iluminacje cyklu „potopowego” przedstawiają następujące epizody: Bóg nakazujący Noemu budowę arki (por. Rdz 6, 13-21) oraz Noe w trakcie tej pracy (por. Rdz 6, 22)⁸⁶. Kolejna miniatura ukazuje epizod wejścia rodziny Noego i zwierząt do gotowego już „korabia” (por. Rdz 7, 1-9)⁸⁷. Następne trzy sceny można zatytułować krótko: Noe wypuszcza czarnego kruka (por. Rdz 8, 7), Noe wypuszcza gołębicę (por. Rdz 8, 8) oraz powrót gołębicę z gałązką oliwną (por. Rdz 8, 11)⁸⁸. Ostatni zilustrowany etap potopu to wyjście zwierząt i ludzi z arki

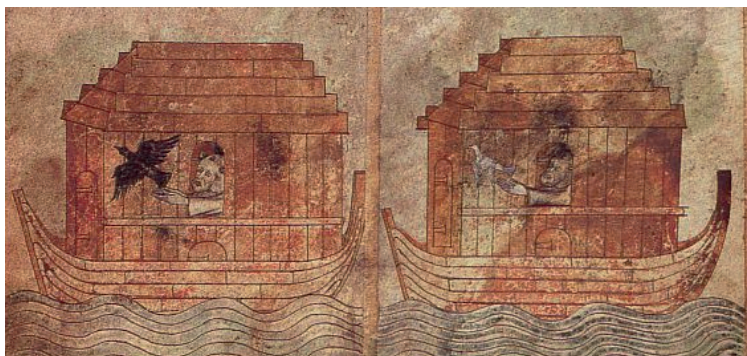
⁸⁵ „Egerton-Genesis”. Arka Noego. Źródło oryginału: Londyn, British Library, Ms Egerton 1894, fol. 2v-4r (data powstania: 3 ćwierć XIV w.; wielkość folium: 245 x 185 mm).

⁸⁶ Londyn, British Library, Ms Egerton 1894, fol. 2v.

⁸⁷ Tamże, fol. 3r.

⁸⁸ Tamże, fol. 3v.

oraz zawarcie przymierza, którego symbolem na zasadzie *pars pro toto* jest tęcza (por. Rdz 8, 18; 9, 13-17)⁸⁹.



Ryc. 20A-B. Arka Noego z „Egerton-Genesis” (1350-1375)⁹⁰

Powyższe dwie miniatury (ryc. 20A-B) przedstawiają moment wypuszczenia kruka i gołębic⁹¹. Najważniejszym elementem z punktu widzenia niniejszych analiz jest arka, którą w formie ukończonej widać na pięciu z siedmiu ilustracji rzeczonoego cyklu. Jest ona konsekwentnie rysowana w ten sam sposób. Tak więc niniejsze miniatury są jak najbardziej reprezentatywnym schematem arki z „Egerton-Genesis”. Rysownik starał się połączyć trzy elementy: kadłub statku mający wysoką dziobnicę i nieco niższą rufę z dwuelementową nadbudówką, która łączy w sobie schemat skrzyni ze schematem piramidy schodkowej. W ten sposób powstała swego rodzaju graficzna synteza anglosaskiej interpretacji przekazu

⁸⁹ Tamże, fol. 4r.

⁹⁰ Źródło kopii: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_1894 (dostęp: 28 V 2020). Por. J. Lowdon, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, „Gesta” 31 (1992) nr 1, s. 45, fig. 6.

⁹¹ Źródło oryginału: Londyn, British Library, Ms Egerton 1894, fol. 3v (miniatura 1-2).

biblijnego oraz tradycji patrystycznej. Rysunek ten nie ma, jak widać, wielu szczegółów. Na tle, którym jest *grosso modo* naturalny kolor pergaminu, widnieje rdzawożółta arka z wyraźnie zaznaczonymi deskami poszycia kadłuba. Pod nią faliste kreski imitują wody potopu o barwie zielonkawobiałej, co może być efektem wyblaknięcia pierwotnego koloru. W skrzyniowej części nadbudówki wykonanej z szerokich desek widać trzy otwory: w krótszym boku po lewej stronie znajduje się wejście do arki; w dłuższym zaś boku widać okno, przez które Noe gestem obu rąk wypuszcza czarnego kruka i białą gołębicę, przy czym zarówno Noe, jak i ptak są zwrócenii w lewą stronę. Pod oknem widać częściowo zakryty burtą drugi otwór drzwiowy, prowadzący, jak można się domyślać, pod pokład. Na miniaturach ukazujących załadunek i wyładunek arki tych dwoje drzwi służyło zarówno ludziom, jak i zwierzętom. Drugą część nadbudówki, to jest piramidalny czterospadowy dach wykonany z prostych desek, narysowano tak, aby zasugerować widzowi, że na miejscu kalenicy znajduje się wąski i dość długi otwór. Jest to kolejna próba graficznego rozwiązania problemu zawartego w Rdz 6, 16, gdzie dach arki ma być jednocześnie jej oknem („fenestra”). Schemat arki w „Egerton-Genesis” jest więc generalnie bardzo prosty, bez głębszego teologicznego przesłania. Natomiast wspomniane wyżej połączenie kadłuba statku, skrzyni i piramidy stanowi o specyfice tego modelu. Kombinacja ta zwykle umyka uwadze badaczy. Staje się oczywista dopiero na szerszym tle porównawczym, pozwalając docenić zabieg rysownika z „Egerton-Genesis”.

*

Jako ostatni przykład arki Noego w formie piramidy schodkowej (ryc. 21) posłuży miniatura zawarta w tzw. „Biblii Waclawa”, znanej także pod niemiecką nazwą

„Wenzelbibel”⁹². Biblia ta powstała między 1390 a 1400 r. Jest to przekład Starego Testamentu na język niemiecki, sporządzony dla króla Czech, Wacława IV Luksemburskiego (26 II 1361 – 16 VIII 1419; król Czech od roku 1363 i król Niemiec w latach 1376-1400). Miniatura przedstawiająca arkę⁹³ jest dopracowana, natomiast relatywnie uboga pod względem treści teologicznych oraz symboliki.



Ryc. 21. Arka Noego w tzw. „Biblii Wacława” (1390-1400)⁹⁴

⁹² Źródło oryginału: Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-2764.

⁹³ Tamże, fol. 8v (wymiary miniatury: 383 x 432 mm – ryc. 21 przedstawia tylko jej najważniejszy z punktu widzenia tego artykułu fragment).

⁹⁴ Źródło kopii: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bible_of_Wenceslaus_IV.?uselang=de#/media/File:Noemova_archa.jpg (dostęp: 5 XII 2023).

Arka Noego została przedstawiona jako trójpoziomowa, prostokątna konstrukcja, której każdy wyższy poziom jest węższy od znajdującego się pod nim. Zwężenia te uzyskano stosując dach uskokowy czterospadowy, zaś najwyższy poziom jest nakryty dachem czterospadowym. „Korab” ma kolor drewna, jego elementy poszycia są wyraźnie zaznaczone. Wskazano nawet główki gwoździ. Na najwyższym piętrze dłuższego boku jest półokrągłe arkadowe okno, w którym ubrany w błękitną szatę Noe wyciąga prawicę, aby odebrać od nadlatującej pod wieczór (również z prawej strony) gołębicę gałązkę oliwną (Rdz 8, 11). Na tę porę dnia wskazuje też ciemnoniebieski kolor nieba, udekorowanego złotymi ornamentami tworzącymi schematy dwóch krzyży: krzyża greckiego i krzyża Świętego Andrzeja. Arka osiadła właśnie na szczytach wysokich gór, poniżej których widać jeszcze wzburzone fale potopu. Na wierzchołku góry w prawym, dolnym rogu miniatury siedzi kruk, którego Noe wypuścił jako pierwszego (Rdz 8, 6-7). Ptak siedzi na ledwo naskicowanym ciele ludzkiego trupa. Patrząc na tę miniaturę można dostrzec jej podobieństwo do arki Noego z „Wiener Genesis” (ryc. 3B). Innymi słowy na bazie tych dwóch miniatur jest uchwytna pewna tradycja, której sięgające przynajmniej VI wieku początki powracają około roku 1400.

Ten ciąg tradycji starano się w niniejszym artykule pokazać na bazie dwunastu miniatur przedstawiających arkę Noego. Miniatury te pochodzą zarówno z Bizancjum, jak i z łacińskiego Zachodu. Do pierwszej grupy należą: 1) „Wiener Genesis” (VI w.) = ryc. 3A-B; 2) miniatura z ilustrowanego rękopisu zawierającego „Homilie” Grzegorza z Nazjanzu (879-883) = ryc. 5. Z kolei tradycję łacińską reprezentują: 3) „Pseudo-Caedmon Genesis” (X/XI w.) = ryc. 6; 4) „Old English Hexateuch” (XI/XII w.) = ryc. 7-10; 5) „Biblia z Ávila” (1160-1170) = ryc. 11; 6) „Millstätter Genesis- und Physiologus-Handschrift” (ok. 1200) = ryc. 13; 7) „Bible Pictures”

William de Brailes'a (1230-1260) = ryc. 14; 8) ilustracje biblijne do „Psałterza” (ok. 1270-1280) = ryc. 15C; 9) „Histoire universelle jusqu'à César” (przed 1291) = ryc. 16A-B; 10) Rodrigo Ximénez de Rada, „Breviarium Historiae Catholicae” (XIII/XIV w.) = ryc. 17A-B; 11) „Egerton Genesis” (1350-1370) = ryc. 20; 12) „Biblia Waclawa” (1390-1400) = ryc. 21. Trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie z omawianych piramidalnych modeli arki były na pierwszy rzut oka bezdyskusyjnymi schematami w kształcie piramidy schodkowej, a w przypadku miniatur autorstwa R. Ximéneza de Rada chodzi o klasyczny, ścięty stożek. Schemat piramidalny jednak daje się ostatecznie odkryć we wszystkich powyższych przedstawieniach arki i jest to w przeważającej większości ilustracji schemat piramidy schodkowej, który na początku XVI wieku przeniósł na sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej Michał Anioł. O ile jednak łaciński schemat piramidalnej arki był zwykle umieszczany na kadłubie okrętu lub statku (z wyjątkiem ryc. 11, 13, 15C i 21), o tyle bizantyńskie schematy (ryc. 3A-B i ryc. 5) nie mają owej „kadłubowej” podbudowy. Do tej opinii należy podchodzić z dużą rezerwą, dlatego że niniejszy artykuł omawia tylko dwanaście przykładów piramidalnego modelu arki Noego oraz arkę z fresku Michała Anioła. Nie jest to zatem grupa reprezentatywna, pozwalająca na wyciąganie jednoznacznych wniosków. Grupa ta pozwala natomiast pokazać ciągłość tradycji, w ramach której piramidalny model „korabia” cieszył się uznaniem między VI i XVI wiekiem, a więc około tysiąc lat. Należy przy tym pamiętać, że miniatura z „Wiener Genesis” nie była zapewne pierwszym tego typu obrazem arki. Tak krucho materiał jak pergamin, papirus czy papier przegrywały zwykle z różnymi nieszczęśliwymi zdarzeniami losowymi. Faktem pozostaje zaś, że schematu tego użył Buonarroti w tak eksponowanym miejscu, jakim była i jest Kaplica Sykstyńska. Świadczy to o wysokiej randze piramidalnego schematu arki, za którym stała bardzo długa, a zatem i czcigodna

tradycja patrystyczna. Umieszczenie zaś piramidalnego modelu arki w Kaplicy Sykstyńskiej było niejako jego „kanonizacją”: oto w rzymskim centrum Kościoła opowiedziano się za konkretnym, graficznym obrazem arki Noego. Uczyniono to niemal w przededniu (1508-1512) reformacji (1517), której początek dało wystąpienie Marcina Lutra (10 XI 1483 – 18 II 1546). Ruch reformacyjny odrzucił, jak wiadomo, tradycję patrystyczną wraz z jej wpływem na sztukę. W ten sposób malowidło Buonarrotiego można traktować jako ostatni i bardzo mocny głos tradycji u zarania reformacji. Można też w tym przypadku mówić o swego rodzaju dynamizmie piramidalnego schematu arki, który sprawiał, że powtarzano go w różnych epokach, dopasowując zarazem do zmieniających się trendów artystycznych. Jego atrakcyjność była prawdopodobnie związana również z tym, że model ten był stosunkowo łatwy do zapamiętania. Posiadał zatem ceniony walor mnemotechniczny, przydatny w szkolnej dydaktyce. W konsekwencji, to prawdopodobnie tradycja patrystyczna i mnemotechnika zdecydowały o trwałości piramidalnego modelu arki w kulturze europejskiej, choć miał on sporą konkurencję (por. ryc. 4A-B). To zagadnienie jednak, choć samo w sobie interesujące, nie wchodzi w zakres niniejszych analiz.