

BARTŁOMIEJ ŻURAWSKI
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-9008-5932](https://orcid.org/0009-0003-9008-5932)
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

PRZEDSTAWIENIA GRZECHU PIERWORODNEGO W MALARSTWIE ŚCIENNYM W III–IV WIEKU. MIĘDZY ŹRÓDŁAMI LITERACKIMI A ANTYCZNĄ TRADYCJĄ IKONOGRAFICZNĄ*

Słowa kluczowe: ikonografia wczesnochrześcijańska, późny antyk, sztuka sepulkralna, Adam i Ewa, malarstwo katakumbowe

Keywords: Early Christian art, Late antiquity, sepulchral art, Adam and Eve, catacombs paintings

Abstrakt: Celem artykułu jest analiza dwóch głównych źródeł ikonograficznych przedstawień Adama i Ewy w malarstwie ściennym w III–IV w. Scena grzechu pierworodnego początkowo pojawiła się w malarstwie ściennym, a najstarsze przedstawienia datowane są na III w. W następnym stuleciu wizerunki prarodziców przeniknęły zarówno do rzeźby sarkofagowej, jak i rzemiosła artystycznego. Autor artykułu zestawia ze sobą dwa różne źródła ikonograficzne, które wspólnie wpływają na ostateczny wygląd przedstawień sceny grzechu pierworodnego w sztuce tego okresu. Kluczowym źródłem literackim obok tekstu Księgi Rodzaju jest apokryf *Życie Adama i Ewy*, który pozwala na prześledzenie innej sekwencji wydarzeń związanych z historią grzechu pierworodnego. Z kolei antyczne przedstawienia Herkulesa oraz bogini Venus pozwalają dostrzec związek między wizerunkami prarodziców a ikonografią pogańską.

Abstract: The purpose of the present article is to provide an analysis of the iconographic sources used in the depiction of Adam and Eve in the 3rd–4th century wall paintings. The scene of the Original Sin initially appeared in wall painting, with the oldest examples dating back to the 3rd century AD. In the following century, images of Adam and Eve were used in both sarcophagus sculpture and crafts. The author of the article compares two different iconographic sources, which together shape the final appearance of Original Sin in the art of the period. A crucial literary source beside the text of Genesis is the apocryphal *Lives of Adam and Eve*, tracing a different sequence of events related to the story of the Original Sin. On the other hand, the analysis of ancient depictions of Hercules and the goddess Venus reveals an intriguing connection between the representations of the Original Sin and pagan iconography.

* Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego: „Przedstawienia Adama i Ewy w sztuce II–IV wieku. Między źródłami literackimi a antyczną tradycją ikonograficzną”, pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Sulikowskiej-Bełczowskiej, prof. UW.

Okres od około 200 r. do końca VI w. określa się powszechnie mianem „późnego antyku”¹. Termin ten oznacza kontynuację tradycji starożytnej, sugerując jednocześnie pewną zmianę względem wieków wcześniejszych. W sztuce tego okresu zwrot polegał przede wszystkim na odejściu od kategorii *mimesis* – naśladowania, imitowania natury, na której opierała się kultura wizualna świata klasycznego. Przemiany te dotyczyły głównie kwestii stylistycznych, podejścia do perspektywy czy stosunku do ludzkiego ciała. Zjawiska zauważalne są zarówno w sztuce „pogańskiej”, jak i rodzącej się w tym czasie sztuce chrześcijańskiej.

W IV w., gdy chrześcijaństwo stało się religią legalną, w szybkim tempie rozpowszechniło się w całym Imperium Rzymskim², a jego popularność owocowała dużą liczbą wytworów artystycznych. Kanon ikonograficzny kształtował się poprzez wykorzystanie motywów i tematów antycznych zaadaptowanych na potrzeby nowej religii. Te tendencje w sztuce wczesnochrześcijańskiej stanowią klucz do zrozumienia sposobu obrazowania prarodziców w tym okresie.

Pierwsze analizy przedstawień Adama i Ewy pojawiły się na początku XX w. Za klasyczne należy uznać prace niemieckiego archeologa Josepha Wilperta, który w swoich dziełach opisał wyobrażenia uwiecznione na ścianach rzymskich katakumb, rozpoznając na nich temat grzechu pierworodnego³. Poglębiona analiza ikonograficzna przedstawień Adama i Ewy pojawiła się w latach 30. za sprawą publikacji niemieckiego historyka sztuki Friedricha Gerkego, który zajął się badaniem relacji sceny grzechu pierworodnego z innymi tematami wczesnochrześcijańskimi⁴. W podobnym duchu o scenach z życia prarodziców pisali badacze w latach 60. XX w. Do najważniejszych znawców z tego okresu należy zaliczyć André Grabara, który w swoich analizach łączył scenę grzechu pierworodnego z przedstawieniami Dobrego Pasterza⁵.

Niniejszy tekst stanowi próbę opisanie głównych zjawisk związanych z tematem grzechu pierworodnego w malarstwie ściennym w III–IV w. Podstawowym zagadnieniem jest omówienie wpływu ikonografii pogańskiej na sposób ukazywania prarodziców przez wczesnochrześcijańskich artystów. Przedstawienia Adama i Ewy zostały porównane z konkretnymi tematami zaczerpniętymi z kanonu sztuki grecko-rzymskiej. Oprócz podobieństw kompozycyjnych poruszony został również możliwy wpływ owych inspiracji na ostateczny wydzźwięk tych wyobrażeń. Innymi słowy, w pracy podjęta została próba odpowiedzi na pytanie, czy tematy pogańskie mogą odzwierciedlać chrześcijańskie treści ideowe, które niosą w sobie wizerunki prarodziców.

Kolejnym zagadnieniem poruszonym w pracy jest wpisanie zjawisk ikonografii wczesnochrześcijańskiej w kwestie związane z piśmiennictwem tego okresu. Oprócz samego tekstu Starego Testamentu kluczowa jest egzegeza biblijna powstała w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Wykorzystanie tekstów źródłowych w formie katechez czy traktatów teologicznych pozwala na pogłębienie refleksji dotyczącej tego, w jaki sposób w pierwszych wiekach naszej ery postrzegano Adama i Ewę i związany z ich grzechem upadek ludzkości.

Większość z zachowanych wczesnochrześcijańskich malowideł z przedstawieniami grzechu pierworodnego pochodzi z katakumb powstałych wokół Rzymu. Obiektem wyjątkowym na tym tle jest dzieło pochodzące z bazyliki w syryjskim mieście Dura Europos (il. 1). Obrazy powstałe na ścianach *Domus ecclesiae* stanowią jedyny znany współcześnie przykład malarstwa wczesnochrześcijańskiego z III w., który nie jest związany z kontekstem grobowym⁶.

Wizerunek prarodziców stanowi część malowidła, które przedstawia Dobrego Pasterza ze stadem owiec. Obiekt, datowany na lata 30. III w., obecnie przechowywany jest w Yale University Art Gallery w New Haven. W dolnym rejestrze tego obrazu ukazano praojca Adama i pramatkę Ewę między częściowo zachowanym drzewem (il. 2). Obie postaci podnoszą jedną dłoń w kierunku korony drzewa, drugą zaś kładą w miejscu genitaliów. Ten obszar ciała dodatkowo przykryty jest jasnoszarymi szatami.

Opisaną scenę można interpretować jako temat grzechu pierworodnego opisanego w Księdze Rodzaju: „Niewiasta spostrzegła, że drzewo to ma owoce dobre do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu i że owoce

¹ P. Brown, *The World of Late Antiquity. From Marcus Aurelius to Muhammad*, London 1971, s. 7.

² A. Grabar, *L'arte paleocristiana (200–395)*, Milano 1967, s. 3.

³ J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, s. 326.

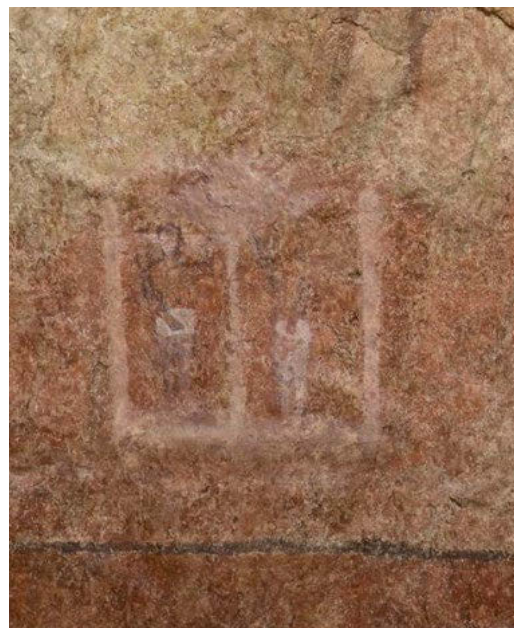
⁴ F. Gerke, *Der Sarkophag des Iunius Bassus*, Berlin 1936, cyt. za: E. Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Iunius Bassus*, New Jersey 1990 oraz F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940.

⁵ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, s. 221.

⁶ Większość publikacji nt. *Domus ecclesiae* w Dura Europos interpretuje to pomieszczenie jako bazylikę. Warto jednak zaznaczyć, że znane są także prace, które określają tę przestrzeń jako miejsce pochówku lub nawet martyrium, zob. np.: C. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII, cz. 2: The Christian Building*, New York 1967, s. 145. Na chwilę obecną nie istnieją niepodważalne dowody, które mogłyby potwierdzić funkcję bazyliki, mimo że wydaje się ona najbardziej prawdopodobna.



1. Malowidło z baptysterium w Dura Europos, III w., Yale University Art w New Haven, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dura_Europos_domus_ecclesiae?uselang=pl#/media/File:Baptistery_wall_painting_Good_Shepherd_and_Adam_and_Eve.jpg (dostęp: 29 III 2023)



2. Malowidło z baptysterium w Dura Europos (fragm.), III w., Yale University Art w New Haven, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a0/Baptistery_wall_painting_Good_Shepherd_and_Adam_and_Eve.jpg/800pxBaptistery_wall_painting_Good_Shepherd_and_Adam_and_Eve.jpg (dostęp: 29 III 2023)

tego drzewa nadają się do zdobycia wiedzy. Zerwała zatem z niego owoc, skosztowała i dała swemu mężowi, który był z nią, a on zjadł. A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; splekli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski” (Rdz 3,6–7)⁷. Temat grzechu pierworodnego na syryjskim malowidle potraktowany został w sposób symboliczny. Według tekstu Starego Testamentu Adam i Ewa najpierw zerwali owoc z drzewa poznania, dopiero potem spostrzegli swoją nagość. Oba te wydarzenia na malowidle z Dura Europos przedstawiono jednocześnie – zerwanie owocu i odkrycie nagiego ciała dzieją się w tej samej chwili.

Figury na obrazie wykonano za pomocą grubego obrysu, nie zachowując wielu cech anatomicznych oraz szczegółów. Nogi postaci są krępe, a ręce kobiety nad wyraz masywne. Dzieło niesie w sobie cechy sztuki prowincjonalnej według kategorii przyjętych przez Ernsta Kitzingera, który określał je jako symptomatyczne dla „kryzysu sztuki antycznej” w pierwszych wiekach naszej ery⁸. Rozpatrywane według tej kategorii malowidło odległe jest od kanonu sztuki klasycznej, cechuje je ponadto hieratyczność – przedstawienie Adama i Ewy jest mniejsze od wizerunku Dobrego Pasterza, co czyni je mniej istotnym dla całości kompozycji.

Biorąc pod uwagę tę ostatnią kwestię, trudno jest interpretować poszczególne przedstawienia z Dura Europos w oderwaniu od siebie. Adam i Ewa zdają się stanowić dopełnienie postaci Dobrego Pasterza. Młodzieniec niosący baranka lub owcę na ramionach stanowi częsty motyw sztuki wczesnochrześcijańskiej. Jego znaczenie jest różnorakie, zależne od kontekstu, najczęściej interpretowany jest jako symbol bożej opieki oraz nadziei ludzi, że po śmierci mogą trafić do raju⁹. Wizerunek mężczyzny w otoczeniu stada owiec budzi skojarzenia z antyczną sielanką, z przedstawieniami o charakterze bukolicznym. Odbiór tej scenarii można łączyć z Adamem i Ewą, którzy dosłownie znajdują się w rajskim otoczeniu. Dobry Pasterz symbolizujący opiekuńczą postawę Chrystusa oraz pierwsi ludzie w chwili grzechu pierworodnego tworzą krajobraz, który wyraża nieziemską rzeczywistość.

⁷ Wszystkie fragmenty z Biblii cytowane w pracy podane są na podstawie *Biblii Tysiąclecia*, Poznań 2003, wyd. 5.

⁸ E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*, Harvard 1995, s. 7–21.

⁹ J. Spier, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, Forth Worth 2008, s. 12.

Temat Adama i Ewy popełniających grzech pierworodny trudno jest odczytywać jedynie jako element rajskiego otoczenia. Za swój występki przeciwko Bogu zostają oni bowiem wygnani z raju. Nadejście Chrystusa – tu pod postacią Dobrego Pasterza – jest konsekwencją grzechu pierworodnego, zawraca on ludzkość z drogi upadku, którego symbolem stali się Adam i Ewa¹⁰.

Stary Testament nie zajmuje się kwestią, czy po śmierci trafią oni z powrotem do raju. Zagadnienie to pojawia się dopiero we wczesnochrześcijańskich tekstach objaśniających Pismo Święte. Opisując żywot Adama i Ewy w dziele *Przeciw Marcjonowi*, Tertulian (ok. 155 – ok. 220) stwierdza, że prarodzice zostali rozgrzeszeni wskutek przyznania się do winy¹¹. Inaczej jest z Kainem, który według teologa został przeklęty przez Boga za zabicie brata oraz za wyparcie się tej zbrodni¹².

W podobnym duchu w katechezie *O pokucie i odpuszczeniu grzechów* pisze Cyryl, biskup Jerozolimy (ok. 313–386): „Adam, pierwszy człowiek, którego stworzył Bóg okazał się nieposłuszny. Czy nie mógł go Bóg ukarać śmiercią? [...] Wygnał go z raju, bo z powodu grzechu nie mógł on tam pozostać. Wyznaczył mu jednak mieszkanie naprzeciw raju, aby patrząc na miejsce, z którego został wygnany, widział, jak nisko upadł i tym prędzej się nawrócił i zbawił”¹³. Według egzegezy tekstu biblijnego występującej u Tertuliana i Cyryla Jerozolimskiego przedstawienie prarodzców może być interpretowane jako przykład bożej łaski. Wyobrażenie w dolnym rejestrze niszy w Dura Europos stanowiłoby wtedy dopełnienie przedstawienia Dobrego Pasterza. Jednocześnie jednak scena w dolnym rejestrze może tworzyć kontrast dla głównego wizerunku Chrystusa pod postacią pasterza. Obraz z Księgi Rodzaju przypominałby wiernym przystępującym do chrztu powód, dla którego muszą poddać się sakramentowi. Jest to konieczność zmycia z siebie grzechu pierworodnego w celu uzyskania pierwotnej doskonałości, o której pisze między innymi Euzebiusz z Cezarei (ok. 260 – ok. 339)¹⁴.

Na powiązanie idei przedstawień Adama i Ewy z sakramentem chrztu wskazuje przebieg obrządku w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Mimo że przebieg rytuału mógł w niektórych szczegółach różnić się od siebie w zależności od regionu, to wspólnym aspektem jest nagość katechumenów podczas symbolicznego aktu zwłoczenia szaty¹⁵. Jedynie w niektórych przypadkach, ze względu na stosunek do kobiecego ciała, przyszłe chrześcijanki mogły przyodziąć lekkie lniane odzienie w formie podkoszulka¹⁶. Gołe ciała czynnych uczestników chrztu miały zapewne symbolizować nagość, którą odznaczali się Adam i Ewa w raju. W tym kontekście znaczące wydają się słowa Cyryla Jerozolimskiego, który w swojej katechezie w następujący sposób pisze o ochrzczonych: „Przedziwna rzecz! Byliście nadzy na oczach wszystkich i nie wstydziście się. Prawdziwie bowiem niesiecie obraz pierwszego ojca Adama, który w raju był nagi i nie wstydził się”¹⁷. Przytoczony fragment nie odpowiada jednak przedstawieniu takiemu jak na malowidle z Dura Europos, na którym zarówno Adam, jak i Ewa zakrywają dłońmi miejsca intymne. Wstyd związany z nagością, który cechuje prarodzców na malowidle, może przypominać kandydatom o uczuciu skrępowania, które sami odczuwają, przystępując do sakramentu pozbawieni ubrań. Rodzi to pytanie, czy temat grzechu pierworodnego obecny na ścianie baptysterium, można rozpatrywać w kategoriach nadziei na zbawienie, czy jego wydźwięk jest jednak odmienny.

Augustyn z Hippony (354–430) w traktacie *O chrzcie* twierdzi, że człowiek rodzi się w grzesznej naturze, która pochodzi od Adama. Natura ta opiera się na zmysłowości, a nie duchowości. Człowiek zmysłowy rozumuje w sposób cielesny. Według Augustyna „tacy ludzie, niezależnie od czasów, w których żyją, chociażby na przestrzeni wieków zostali napełnieni Boskimi sakramentami, wciąż są zmysłowymi”¹⁸. Tym samym wskazuje na istotę grzechu, w którym człowiek nie uwzględnia duchowych obietnic związanych z życiem po śmierci, skupiając się jedynie na doczesnych ziemskich sprawach. Jest to odmienny sposób myślenia o pra-

¹⁰ R. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London 2000, s. 87.

¹¹ Tertulian, *Przeciw Marcjonowi*, tłum. S. Ryznar, Warszawa 1994, s. 97–98.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cyryl Jerozolimski, *Katechezy*, tłum. W. Kania, wstęp J.St. Bojarski, oprac. M.A. Bogucki, Warszawa 1973, s. 40.

¹⁴ Euzebiusz z Cezarei, *Kronika*, [w:] *Antologia literatury patrystycznej*, [wybór] M. Michalski, t. 2, Warszawa 1975, s. 21.

¹⁵ Jensen, *op. cit.*, s. 178. Zwyczaj polegał na zwłoczeniu starej szaty i na przyobleczeniu nowej. Stanięcie nago podczas obrządku było dozwolone jedynie kobietom dochowującym absencji seksualnej. Zob. także: P. Brown, *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, Kraków 2006, s. 98–99.

¹⁶ A. McGowan, *Ancient Christian Worship. Early Church Practices in Social, Historical, and Theological Perspective*, Grand Rapids 2016, s. 152.

¹⁷ Cyryl Jerozolimski, *op. cit.*, s. 306.

¹⁸ Augustyn z Hippony, *O chrzcie*, tłum. A. Żurek, Kraków 2006, s. 51.

rodzicach niż poglądy Cyryla Jerozolimskiego i Tertuliana. Według tych teologów czyny pierwszych ludzi są źródłem grzechu związanego z oddaleniem się od sfery duchowej, opartej na kontakcie z samym Bogiem.

Przytoczone dwa punkty widzenia na rolę prarodzców w teologii wczesnochrześcijańskiej ilustrują problematykę grzechu pierworodnego w sztuce tego okresu. W zależności od interpretacji może mieć on wydźwięk pozytywny, wynikający z nadziei na zbawienie, lub negatywny – napominać i pouczać wiernego o początkach samego grzechu.

Inne wyobrażenie Adama i Ewy, również uchodzące za jedno z najstarszych w sztuce chrześcijańskiej, znajduje się w katakumbach San Gennaro w Neapolu (il. 3). Wizerunek namalowany w górnym przedsionku podziemnego korytarza datowany jest na okres od pierwszej połowy III w.¹⁹



3. Malowidło z katakumb San Gennaro w Neapolu, III w., za: F. Bisconti, D. Cascianelli, *Affreschi sospesi. Le pitture del complesso catacombale di S. Gennaro a Capodimonte al bivio*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 98, 2002, fig. 3

Malowidło przedstawia dwie postaci na szarobrazowym tle. Pomiędzy nimi widoczne jest niewielkie drzewo. Mężczyzna kieruje swoją prawą rękę w stronę jego gałęzi, kobieta zaś zasłania ręką łono, które przykryte zostało również opaską stworzoną z listowia. Jej wzrok skierowany jest w przeciwną stronę – swoją wycofaną postawą dystansuje się zarówno od drzewa, jak i od osoby jej towarzyszącej. Scenę, podobnie jak tę z baptysterium w Dura Europos, można identyfikować jako temat grzechu pierworodnego, a ściślej: moment odkrycia nagości. Obie postaci zakrywają swoje części intymne za pomocą obfitego listowia.

Znaczący dla ikonografii tej sceny może być także apokryf *Życie Adama i Ewy*. Został on napisany pod koniec I w. naszej ery w nieokreślonym języku semickim, natomiast wersje greckie i łacińskie powstały między I a III w.²⁰ Apokryf opisuje wydarzenia związane z historią prarodzców po wygnaniu z Edenu. We fragmencie zatytułowanym *Pokuta Adama*, podczas choroby i śmierci pierwszego człowieka Ewa dokonuje spowiedzi przed swoim synem Setem. Opisuując wydarzenia związane z grzechem pierworodnym, przedstawia ich kolejność: „W tej chwili poznałam swymi oczyma, że jestem obnażona z chwały, jaką byłam okryta. [...] Szukałam w mojej części raju liści drzew, by okryć moją nagość, ale nie znalazłam na żadnym z drzew.

¹⁹ F. Bisconti, *Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei Vescovi. Restauri ultimi*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 91, 2015, s. 12.

²⁰ M.D. Johnson, *Life of Adam and Eve*, [w:] *The Old Testament Pseudepigrapha. Expansions of the Old Testament and Legends, Wisdom and Philosophical Literature, Prayers, Psalms, and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic works*, t. 2., red. J.H. Charlesworth, Garden City (New York) 1985, s. 252.

Tejże bowiem chwili wszystkie drzewa straciły liście, z wyjątkiem figowego. [...] Gdy Adam przyszedł do mnie w swej wielkiej chwale, dałam mu spożyć owoc. I uczyniłam go podobnym do siebie! Potem on także poszedł i zerwał liście figowe, by okryć swoją nagość”²¹.

Gest dłoni związany ze skrępowaniem i nieśmiałością ikonograficznie przypomina przedstawienia antycznych bogiń zasłaniających swoje łono. Jest to jeden z wielu elementów wskazujących na antyczną genezę malowidła. Obie postaci ukazane zostały w kontrapoście, ich ciała namalowano zgodnie z kanonem klasycznym. Są to cechy, które wyraźnie odróżniają to wyobrażenie od rachitycznych wizerunków Adama i Ewy z syryjskiej prowincji w Dura Europos. Innymi słowy, malowidło z San Gennaro stanowi *exemplum* zakorzenienia sztuki wczesnochrześcijańskiej w tradycji starożytnej. Zgodnie z myślą Petera Browna, sztuka pierwszych wieków w basenie Morza Śródziemnego charakteryzuje się „kontynuacją” i jednocześnie „zmianą” tradycji w sztuce²². Przedstawienie z neapolitańskiego cmentarza, innowacyjne w temacie, opiera się na antycznych wzorcach i pogańskich wizerunkach.

Tamtejsza postać Adama najwięcej podobieństw wykazuje z przedstawieniami antycznego herosa Herkulesa. Zachowanych jest co najmniej kilka wizerunków herosa, które pochodzą z zatoki neapolitańskiej – z Pompejów, Torre Annunziata czy z willi Boscoreale, w miejscach nieodległych od katakumb San Gennaro²³. Na fresku z pompejańskiej Casa di Giasone z I w. n.e., obecnie przechowywanym w Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Herkules ukazany został w chwili zabicia centaury Nessosa (il. 4). Postać kompozycyjnie odpowiada wizerunkowi Adama z cmentarzyska San Gennaro – obie ukazane są w kontrapoście, jedną ręką sięgają ku górze, Adam w kierunku drzewa poznania, Herkules w celu pochwycenia rywala za włosy. Drugą dłoń obaj bohaterowie trzymają w okolicy lekko wypchniętego za sprawą kontrapostu biodra. Wspólne wydaje się również podejście do męskiego ciała, charakteryzującego się rozbudowaną w podobny sposób muskulaturą. Pomimo wyraźnych podobieństw z przedstawieniem Adama z katakumb z San Gennaro, freski z zatoki neapolitańskiej nie mogą stanowić bezpośredniego źródła inspiracji ze względu na wybuch Wezuwiusza w 79 r., który przyczynił się do ich pokrycia wulkanicznym tufem.

Innym przykładem wizerunku Herkulesa, istotnym dla analizy malowidła z San Gennaro, jest mozaika ze zbiorów Museo Archeológico de Llíria, datowana na III w. (il. 5). Przedstawia ona przedostatnią z dwunastu prac herosa – kradzież złotych jabłek z ogrodu Hery. Herkules lewą ręką sięga po złote owoce, a w tle sadu przedstawiono strażniczki boskiego ogrodu, trzy Hesperydę. Na mozaice pojawia się również motyw węża, kluczowy dla historii grzechu pierworodnego, aczkolwiek nieobecny na fresku z Neapolu.

Treść mitu o kradzieży owoców Hesperydom wskazuje na jeszcze inny oprócz węża punkt wspólny z tekstem biblijnym. Złote jabłka były podarunkiem otrzymanym przez Herę i Zeusa od matki Ziemi, Gai. Hera zasadziła owoc w ogrodzie nad zachodnim brzegiem rzeki Okeanosa, w raju wiecznej wiosny i – według różnych wersji historii – w miejscu zaślubin bogów²⁴. Herkules zerwał złote jabłka lub – według innej wersji mitu – namówił do tego występku tytana Atlasa, w celu wypełnienia zadania, które powierzył mu Eurysteus. Król Myken po obejrzeniu daru zląkł się jego boskiego wyglądu. Postawił oddać go herosowi, który następnie przekazał owoce Atenie. Córka Zeusa zwróciła jabłka do raju wiecznej wiosny²⁵, według boskiego prawa stanowiły one bowiem wyłączną własność Hery²⁶. Wspólny z tekstem biblijnym wydaje się motyw owocu, tajemniczego i nieziemskiego, niedostępnego dla człowieka. Jego zerwanie łączy się z wystąpieniem przeciwko boskiemu autorytetowi.

Motyw złotych jabłek z ogrodu Hery pojawia się w mitologii wielokrotnie. Owoce poróżnił trzy boginie podczas sądu Parysa – Atenę, Herę oraz Afrodytę. Syn Priama, króla Troi, swojego wyboru miał dokonać dzięki obietnicom nagrody, które składały mu kandydatki. Zwycięzcy otrzymać miała złoty owoc z napisem „dla najpiękniejszej”. Datowana na IV w. p.n.e. brązowa rzeźba przedstawia Parysa w momencie ogłaszania decyzji (il. 6)²⁷. Młodzieniec unosi swoją prawą dłoń, w której prezentował niezachowany do naszych czasów owoc. Wykonuje on gest identyczny jak ten, który można zauważyć na mozaice z Llírii czy malowidło z Neapolu.

²¹ *Pokuta Adama*, tłum. A. Tronina, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2000, s. 35–36.

²² Brown, *World of Late Antiquity...*, s. 7–8.

²³ W zbiorach Museo Archeologico Nazionale di Napoli przechowywane są freski z Pompejów, Herculaneum oraz Portici ukazujące postać Herkulesa. Ich kompozycje przypominają wizerunek Adama z katakumb San Gennaro.

²⁴ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 95.

²⁵ *Ibidem*, s. 463.

²⁶ R. Graves, *Mity greckie*, Kraków 2009, s. 454.

²⁷ *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, red. N.T. de Grummond, Westport 1996, s. 52.



4. Fresk z przedstawieniem Herkulesa zabijającego Nessosa z Casa di Giasone w Pompejach, I w., Museo Archeologico Nazionale di Napoli, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hercules_Nessus_MAN_Napoli_Inv9001.jpg (dostęp: 29 III 2023)



5. Mozaika z Herkulesem kradącym złote jabłka, III w., Museo Arqueológico de Llíria w Walencji, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_of_the_Mosaic_with_the_Labors_of_Hercules_\(Eleventh_Labour_Apples_of_the_Hesperides\),_3rd_century_AD,_found_in_Ll%C3%ADria_\(Valencia\),_National_Archaeological_Museum_of_Spain,_Madrid_\(15457081602\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_of_the_Mosaic_with_the_Labors_of_Hercules_(Eleventh_Labour_Apples_of_the_Hesperides),_3rd_century_AD,_found_in_Ll%C3%ADria_(Valencia),_National_Archaeological_Museum_of_Spain,_Madrid_(15457081602).jpg) (dostęp: 29 III 2023)



6. Młodzieniec z Antykithiry (Parys), IV w. p.n.e., Muzeum Archeologiczne w Atenach, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5a/Ancient_Greece_Bronze_Statue_of_a_Youth%2C_from_Antikythera_Shipwreck%2C_c._340-330_BC_%281%29.jpg/800px-Ancient_Greece_Bronze_Statue_of_a_Youth%2C_from_Antikythera_Shipwreck%2C_c._340-330_BC_%281%29.jpg (dostęp: 29 III 2023)

Historia rywalizacji bogiń pokazuje znaczenie motywu boskiego owocu – w tym wypadku mitycznego jabłka niezgody – w kulturze antyku, który następnie przejęła sztuka wczesnochrześcijańska. Wspomniana rzeźba Parysa ze zbiorów Muzeum Archeologicznego w Atenach pozwala także zilustrować głębokie zakorzenienie pozy Adama z katakumb San Gennaro w sztuce grecko-rzymskiej. Jej geneza może sięgać czasów klasycznej Grecji.

Ważne w tym kontekście wydają się również pogańskie wizerunki pojawiające się w katakumbach pierwszych chrześcijan. Na IV-wiecznych malowidłach z rzymskiego cmentarza podziemnego przy Via Latina ukazano dwanaście prac Herkulesa. W scenie kradzieży złotych jabłek postać dzierży w prawej dłoni maczugę skierowaną do dołu, stojąc nieopodal drzewa, które oplata wąż (il. 7). To malowidło, podobnie jak



7. Malowidło z przedstawieniem Herkulesa kradnącego złote jabłka, IV w., Katakumby przy Via Latina w Rzymie, za: K. Hillery, *Advancing an Eschatological Conversation: An Interpretation of the Via Latina's „Hercules Cycle” through the Eyes of a Late Antique Roman Viewer*, „Philomathes” 3.1, 2019, fig. 10

i inne pogańskie przedstawienia w katakumbach przy Via Latina, ilustruje złożoność relacji między *antiquitas* i *christianitas* w sztuce tego okresu. W kompleksie grobowym znajdują się dwie oddzielne sale ozdobione scenami mitologicznymi – oprócz tematyki herculejskiej obecne są tam również przedstawienia Demeter czy Tellus. Trudno uznać obecność pogańskich malowideł w katakumbach przy Via Latina za przypadkową. Według Jasia Elsnera pierwsi chrześcijanie traktowali sceny pogańskie alegorycznie i byli w stanie rozpoznać w nich wątki religijne²⁸. Mitologiczne wizerunki wykorzystywano często, aby zarysować idealną rajską rzeczywistość²⁹. Doszukiwano się w nich również idei triumfu nad śmiercią, która stanowiła ważny aspekt wiary w III i IV w.³⁰ Wprost nawiązuje do tego mit o Demeter, której udało się wyprowadzić córkę z Hadesu.

Zgodnie z tezą o alegoryczności liczne przedstawienia Herkulesa z katakumb przy Via Latina i triumf herosa nad wrogami można odczytywać jako metaforę zwycięstwa nad śmiercią³¹. Nie wyklucza to jednak innej możliwej chrześcijańskiej egzegezy tekstu mitologicznego. Postać Herkulesa w ogrodzie Hery może być potraktowana również jako prefiguracja postaci biblijnego Adama. Oprócz powracającej kwestii „boskiego owocu” istotny jest status Herkulesa jako herosa. Był on nieśmiertelny, oznaczał się niezwykłą siłą i – co kluczowe – obcował ze światem bogów. Wszystkie te cechy można przypisywać również pierwszemu człowiekowi przed grzechem pierworodnym. Stworzony przez samego Boga, podobnie jak antyczny heros Adam charakteryzuje się niezwykłymi przymiotami, władą nad zwierzętami i naturą w rajskim ogrodzie. W kategoriach świata antycznego Herkules był nadczłowiekiem, bliskim światu bogów i za takowego można też uznać biblijnego Adama, który zamieszkując Eden, wchodził w bezpośrednie interakcje z samym Bogiem.

²⁸ J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1997, s. 271–272.

²⁹ Grabar, *Christian Iconography...*, s. 231.

³⁰ J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*, Oxford 2018, s. 219.

³¹ J. Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, „Papers of the British School at Rome”, 42, 1974, s. 77.

Również stworzoną z boskiego rozkazu Ewę można uznać za postać posiadającą w sobie nadzwyczajny pierwiastek. Według takiej interpretacji słuszne jest pytanie, czy oprócz wstydu, który bez wątpienia cechuje pierwszą kobietę, można doszukać się w niej – jak w przypadku Adama – znamion boskości. Rozważając inne źródła ikonograficzne dla wizerunku pierwszej kobiety z katakumb San Gennaro, wydaje się, że na szczególną uwagę zasługują przedstawienia antycznych bogiń. Wizualne podobieństwa najwyraźniejsze są w przypadku Wenus, rzymskiej odpowiedniczki Afrodyty. W kanonie rzeźby klasycznej bogini miłości ukazywana była nago bądź półnago.

Wizerunek Wenus w typie *pudica* rozpowszechnił się w Imperium Rzymskim w II w. p.n.e., czego dowodem są jej liczne kopie³². Oryginał dłuta Praksytelesa przedstawiał Afrodytę ukazaną nago, w pozie, w której jedną ręką zasłaniała ona swoje łono, drugą zaś – piersi. Przykładem rzymskiej kopii tego dzieła może być rzeźba ze zbiorów Muzeów Miejskich w Reggio Emilia (il. 8).

Pod względem kompozycyjnym Wenus „wstydliva” zdaje się stanowić wyraźne źródło ikonograficzne dla przedstawienia Ewy z neapolitańskich katakumb. Dla kwestii ideowych przedstawienia z San Gennaro ważna może być również rola postaci Wenus w panteonie rzymskim. Wraz z rozwojem religii rzymskiej przejęła ona funkcje italskiej bogini Tellus, nazywanej również matką Ziemią, odpowiedzialnej za płodność i urodzaj. Co więcej, Wenus uważana była za protoplastkę ludu rzymskiego, określano ją mianem *Genetrix*³³. Biorąc pod uwagę wyżej wymienione cechy, nietrudno powiązać Ewę i Wenus także pod względem znaczeniowym. Taka analogia wskazywałaby na przedstawieniu z San Gennaro na rolę płodności związanej z tematem pierwszej kobiety w sztuce wczesnochrześcijańskiej.

Nawiązanie do Wenus może świadczyć również o chęci podkreślenia piękna pierwszej kobiety. Stworzona przez samego Boga z żebra Adama, cechuje się ona boskim pięknem, które mogło zostać zmanifestowane przez nawiązanie do Wenus.

Istotna jest również recepcja rzeźby Afrodyty Knidyjskiej dłuta Praksytelesa i jej znaczenie na neapolitańskim malowidle. W dialogu Lukiana z Samosatą (ok. 120 – ok. 192) znajduje się opis dzieła: „Bogini stoi w centrum; jej posąg wykonany został z marmuru paryjskiego. Jej usta są lekko rozchylone w wzniosłym uśmiechu. Nic nie kryje jej urody, która jest w pełni wyeksponowana, poza dłonią zasłaniającą ukradkiem jej skromność. Sztuka rzeźbiarska odniosła tak wielki sukces, że wydaje się, iż marmur zrzucił swoją twardość, aby ukształtować wdzięk jej kończyn”³⁴. Słuszne wydaje się zatem pytanie, czy doskonałość, do której być może nawiązywał artysta, tworząc neapolitańskie dzieło, odnosi się do piękna samej bogini, czy też ikonicznej dla starożytności rzeźby autorstwa Praksytelesa. W obu przypadkach nawiązanie do Wenus ma na celu podkreślenie niezwykłego, boskiego wyglądu pierwszej kobiety.

Przykład z katakumb San Gennaro pokazuje złożoność powiązań w ikonografii wczesnochrześcijańskiej. Malowidło ilustruje temat grzechu pierwotnego opisanego w Księdze Rodzaju, ponadto wykazuje podobieństwo ze starotestamentowym apokryfem. Pod względem kompozycyjnym przedstawienie wyraźnie opiera się na tradycji antycznej. Źródłem ikonograficznym dla postaci Adama są Herkules oraz Parys, figura Ewy najwyraźniej odwołuje się do przedstawień Wenus w typie *pudica*. Widoczne jest także znaczeniowe powiązanie postaci mitologicznych z przedstawieniem grzechu pierwotnego.

Na większości przedstawień z tego okresu, czego przykładem jest wizerunek z neapolitańskiego cmentarzyska, Adam wykonuje ten sam gest wstydu co Ewa, nawiązując do „skromnej” Wenus. W podobnej konwencji postaci zostały ukazane na malowidle z katakumb Marcelina i Piotra w Rzymie datowanym na III–IV w. (il. 9). Adam i Ewa stoją po obu stronach drzewa, na którym widoczny jest wąż. Obie figury kurczowo zasłaniają swoje genitalia pojedynczym liściem figowym, ich głowy skierowane są do dołu w wyrazie zawstydenia związanego z neglizmem. Dominantą przedstawienia jest gest *pudicitias* wykonywany przez obie postaci. Nie jest on jednak tak klasyczny jak w przypadku wizerunku z katakumb San Gennaro. Adam i Ewa zasłaniają miejsca intymne siłą całych swoich dłoni. Wielkość ich rąk jest nieproporcjonalnie duża w stosunku do reszty ciała. Pomimo tej cechy przedstawienie z katakumb Marcelina i Piotra w Rzymie pozostaje zakorzenione w kanonie sztuki antycznej. Postaci ukazano w kontrapoście, modelunek ciała, mimo nadmiernej wielkości rąk, jest poprawny. W kategoriach antycznych można także potraktować motyw węża przedstawionego na drzewie. Występuje on nie tylko na wcześniej wspomnianym przedstawieniu Herkulesa

³² M.O. Todorovska, *The statue of Venus Pudica from Skupi*, „Folia Archeologica Balkanica”, 2, 2012, s. 348.

³³ A. Booth, *Venus on the Ara Pacis*, „Latomus”, 25, 1966, s. 873.

³⁴ Tłum. własne na podstawie: Lukian z Samosat, *Erotes*, tłum. A. Calimach, 2013, https://www.academia.edu/5351630/Erotes_by_Lucian_of_Samosata_in_a_revised_English_rendition_2013_ (dostęp: 29 III 2023).



8. Wenus Pudica, I–II w., Musei Civici di Reggio Emilia, 800px-Venere_pudica_-_Musei_Civici_di_Reggio_Emilvia.jpg (800×1200) (dostęp: 29 III 2023)



9. Malowidło z katakumb Marcelina i Piotra w Rzymie, III w., https://it.wikipedia.org/wiki/File:Adam_%26_Eve_02.jpg (dostęp: 29 III 2023)

w ogrodzie Hesperyd, ale także w innych tematach mitologicznych. Przykładem mogą być pełnoplastyczne rzeźby Apolla w typie *lyceus*, na których wąż oplata konar drzewa w podobny sposób jak gad na przedstawieniach Adama i Ewy w sztuce wczesnochrześcijańskiej.

W starożytności motyw węża miał różnorodne znaczenia, dość rzadko jednak był utożsamiany ze złymi mocami³⁵. Za przykład może posłużyć *Pieśń sybillińska*, w której Wergiliusz pisze, że pierwsze zło zrodziło się z zatrutej rośliny oraz węża: „a wąż przypadnie, zdradzieckie ziele trucizny przypadnie, / I asyryjski balsam oto powszędzy się rodzi”³⁶. Fragment IV Eklogi pozwala na spostrzeżenie, że symbolika węża w kulturze antycznej w zależności od kontekstu bywa pokrewna tej, która pojawia się w tradycji judeochrześcijańskiej. Sposób obrazowania zwierzęcia na malowidle z katakumb Marcelina i Piotra w Rzymie nie musi wynikać z samego tekstu biblijnego, ale także, poniekąd, ze znaczenia symbolu węża w kulturze antycznej.

Wizerunek z rzymskich katakumb ilustruje także problem wpisania przedstawienia Adama i Ewy w program ikonograficzny w sztuce wczesnochrześcijańskiej. W sąsiedztwie malowidła, w przejściu nad wejściem do *cubiculum*, ukazano jeszcze trzy inne sceny oddzielone od siebie czerwono-brunatnym obramieniem (il. 10). Po przeciwnej stronie wejścia względem wizerunku Adama i Ewy ukazano oranta unoszącego dłoń w modlitewnym geście, nad nim widoczny jest fragment postaci siedzącej na tronie, niemożliwy do dokładniejszej identyfikacji ze względu na stan zachowania. Figura oranta odczytywana jest jako symbol pobożności, często w ten sposób portretowano zmarłego pochowanego w danym miejscu³⁷. Ponad przedstawieniem Adama i Ewy znajduje się wizerunek mężczyzny, prawdopodobnie Chrystusa, unoszącego dłoń w geście uzdrowienia w kierunku szczątkowo zachowanej figury ślepcy bądź paralityka. Wizerunek Chrystusa uzdrawiającego interpretuje się jako wyraz bożego miłosierdzia oraz triumfu nad śmiercią – Jezus wybawia chorego od zgubnego losu.

Na tym tle znaczenie sceny grzechu pierworodnego można rozumieć dwojako. Z jednej strony wpisuje się ona w pozytywny wydźwięk przedstawienia oranta jako symbolu *pietas* oraz Chrystusa cudotwórcy. Z drugiej jednak obecność przedstawienia Adama i Ewy w sztuce sepulkralnej można odczytywać jako aluzję do śmierci. Według teologów wczesnochrześcijańskich jest ona bezpośrednim skutkiem grzechu pierworodnego³⁸.

³⁵ S. Kobielski, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 325–326.

³⁶ Wergiliusz, *Pieśń sybillińska (Ekloga IV)*, tłum. Z. Kubiak, <https://docer.pl/doc/xn01n5v>, dostęp: 28 marca 2023.

³⁷ N. Zimmermann, *Catacomb painting and iconography*, [w:] *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, red. R.M. Jensen, M.D. Ellison, New York 2018, s. 23.

³⁸ J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 189.



10. Katakumby Marcelina i Piotra w Rzymie, III w., https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Wilpert_101.jpg (dostęp: 29 marca 2023)

W podobny sposób interpretować można inne, liczne wyobrażenia tematu grzechu pierworodnego w sztuce sepulkralnej tego okresu. Interesującym obiektem, który łączy w sobie bogatą problematykę przedstawień malarskich Adama i Ewy tego okresu, jest fresk z jednej z komór cmentarza zachodniego w Salonikach datowany na lata 360–370 (il. 11). Postaci prarodziców namalowane zostały w otoczeniu gęstej roślinności. Figury rozdziela drzewo o dużej koronie oraz grubym pniu, po którym wije się wąż. Ujęty frontalnie Adam znajduje się w rajskim otoczeniu odznaczającym się bogactwem form. Obiema dłońmi zasłania swoją nagość za pomocą liścia figowego, a jego głowa skierowana jest w kierunku przeciwnym do drzewa poznania. Pierwsza kobieta sięga prawą dłonią w kierunku korony drzewa w celu zerwania owocu. Jej lewa ręka spoczywa na łonie, ukrytym dodatkowo pod zieloną, zdobiącą jej ciało od połowy pasa tkaniną, podczas gdy tors oraz piersi są odsłonięte. Rozpuszczone włosy postaci spływają harmonijnie po jej ramionach.

Na przeciwnej ścianie grobowca w Salonikach przedstawiono wizerunek Dobrego Pasterza. Podobnie jak w przypadku malowidła z Dura Europos scenę grzechu pierworodnego z Salonik można odczytywać w kontekście nadejścia Chrystusa, który wybawia ludzkość z konsekwencji czynów Adama i Ewy. Obie sceny cechują się obecnością bujnej roślinności, która wypełnia również sklepienie grobowca. Wpisuje to temat Adama i Ewy w kontekst *stricte* rajski, do którego nawiązywać ma ikonografia całej krypty, manifestując tym samym wiarę w życie wieczne po śmierci. Scena grzechu pierworodnego stanowiłaby według tej interpretacji przypomnienie o konieczności chrztu przed śmiercią na drodze do zbawienia. Mogłaby też ilustrować bożą łaskę, której według wczesnochrześcijańskich teologów doznali Adam i Ewa, pokutując i wyrażając skruchę po wygnaniu z raju³⁹.

Pod względem stylistycznym malowidło z Salonik przypomina wcześniej omawiane dzieło z Dura Europos. Oba przedstawienia wyraźnie odbiegają od kanonu klasycznej sztuki grecko-rzymskiej. Na obrazie z Salonik obie postaci ukazane zostały frontalnie i nie w kontrapoście jak na malowidle z katakumb rzymskich czy neapolitańskich. Pomimo klasycznej anatomii ciała Adama układ kompozycyjny trudno jest odnieść do konkretnych tematów antycznych. Jedynie gest wykonywany przez Ewę można potraktować jako nawiązanie do przedstawienia Wenus w typie *pudica*.

Wyobrażenia grzechu pierworodnego w malarstwie ściennym w III–IV w. odzwierciedlają różne wątki ważne dla formowania się nowej religii. Wpisują się one w znaczenie sztuki sepulkralnej związane z nadzieją na życie po śmierci. Obietnica nieśmiertelności stanowiła najważniejszy wyróżnik chrześcijaństwa na tle innych religii. Historia pierwszej pary jest jedynym fragmentem biblijnym opisującym życie ludzi wraz z Bogiem, a więc takie jak to, którego mają nadzieję dostąpić chrześcijanie po śmierci.

Obrazy z wyobrażeniami Adama i Ewy mogą być również odczytywane jako aluzja do chrztu. Przystępując do rytuału, przyszli chrześcijanie byli nadzy, a brak odzienia miał oznaczać brak uczucia wstydu, który cechował Adama i Ewę zanim popadli w grzech. Obecność kontekstu chrzcielnego w sztuce sepulkralnej,

³⁹ Patrz przyp. 12–14.



11. Malowidło z grobowca na cmentarzu zachodnim, 360–370 r., Muzeum Kultury Bizantyńskiej w Salonikach, fot. A. Sulikowska

do której należy malarstwo katakumbowe, może stanowić przypomnienie o konieczności przystąpienia do sakramentu w celu zmycia z siebie grzechu pierworodnego, by po śmierci osiągnąć zbawienie.

Przedstawienia grzechu pierworodnego obecne w malarstwie ściennym pokazują głębokie zakorzenienie sztuki wczesnochrześcijańskiej w tradycji antyku. Przykładem tego jest malowidło z katakumb San Gennaro, gdzie artysta lub artyści wykorzystali pogańskie tematy, które poddali chrystianizacji. Oprócz podobieństw kompozycyjno-wizualnych, takich jak gest zerwania bądź trzymania owocu, ważne jest również powiązanie znaczenia antycznych motywów z chrześcijańskim przedstawieniem. Na szczególną uwagę zasługuje motyw niedostępnego dla śmiertelnika boskiego owocu, który łączy wątek z tekstu biblijnego z kontekstem mitologicznym.

W III w. sztuka wczesnochrześcijańska przejęła antyczny gest wstydu, wykorzystując go w celu ukazania konsekwencji grzechu pierworodnego. Na późniejszych wizerunkach w katakumbach rzymskich gest ten traci na swoim antycznym charakterze. Dochodzi do osłabienia relacji z pierwowzorem, tj. rzeźbą „skromnej” Wenus. Na przedstawieniach z przełomu III i IV w. Adam i Ewa byli już ukazywani z obiema rękami zasłaniającymi genitalia, czego przykładem jest malowidło z katakumb Piotra i Marcelina w Rzymie.

Nawiązania do tradycji antycznej w sztuce wczesnochrześcijańskiej objawiają się również poprzez podobieństwa stylistyczne. W przedstawieniach Adama i Ewy w III–IV w. dominują klasyczne proporcje ciała,

postaci najczęściej ukazane są w kontrapoście. Odejście od kanonu grecko-rzymskiego można prześledzić na przykładzie omawianych w pracy malowideł z Dura Europos oraz Salonik, gdzie najbardziej widoczne jest zatarcie antycznej kategorii *mimesis* w sztuce, a przedstawienia nabierają bardziej symbolicznego charakteru.

Przedstawienia grzechu pierworodnego w malarstwie katakumbowym stanowią przykład zetknięcia *antiquitas* z *christianitas* w sztuce pierwszych wieków naszej ery. Antyczne schematy kompozycyjne adaptowane są w niej w celu ilustrowania historii biblijnych oraz apokryficznych. Antyczna ikonografia Herkulesa posłużyła artystom wczesnochrześcijańskim za wzór do przedstawienia nagiego Adama, a malowidła ukazujące zerwanie jabłka z ogrodu Hery mogły posłużyć jako źródło dla wyobrażeń drzewa poznania. Rzeźby Wenus w typie *pudica* były inspiracją dla zobrazowania wstydu cechującego Ewę. Wizerunki Adama i Ewy łączą w sobie dwie tradycje: obrazową opartą na ikonografii starożytnej oraz literacką. Wspólnie służą one do stworzenia języka artystycznego w sztuce pierwszych chrześcijan.

Moment pojawienia się chrześcijaństwa uznawany jest w kulturze zachodniej za najważniejszy punkt zwrotny w dziejach. Historia świata rozgraniczona jest domniemanym rokiem urodzenia Jezusa Chrystusa. Pomimo przełomu, za jaki bywa uważane pojawienie się chrześcijaństwa, analiza sztuki tworzonej w kręgach wczesnych wyznawców pokazuje, że przemiany kulturowe w sferze wizualnej miały charakter raczej ewolucyjny aniżeli rewolucyjny. Patrząc na inspiracje ikonograficzne dokonane przez artystów chrześcijańskich można powiedzieć, że ich twórczość jest bezpośrednim rozwinięciem pogańskiej sztuki antycznej.

PRZEDSTAWIENIA GRZECU PIERWORODNEGO W MALARSTWIE ŚCIENNYM W III–IV WIEKU. MIĘDZY ŹRÓDŁAMI LITERACKIMI A ANTYCZNĄ TRADYCJĄ IKONOGRAFICZNĄ

Streszczenie

Niniejsza praca jest analizą przedstawień grzechu pierworodnego w malarstwie ściennym w III–IV w. Następnie wizerunki Adama i Ewy przeniknęły zarówno do rzeźby sarkofagowej, jak i rzemiosła artystycznego. Przedstawienia grzechu pierworodnego w sztuce wczesnochrześcijańskiej wpisują się w problematykę związaną z zależnością między Biblią oraz innymi tekstami literackimi a antyczną tradycją ikonograficzną. Głównym źródłem literackim obok tekstu Księgi Rodzaju jest apokryf *Życie Adama i Ewy*, który pozwala na prześledzenie innej sekwencji wydarzeń związanych z historią grzechu pierworodnego. Ważne dla analizy przedstawień pierwszych rodziców z tego okresu są także egzegezy tekstu biblijnego autorstwa Tertuliana czy Cyryla Jerozolimskiego. Źródłem obrazowym dla sceny grzechu pierworodnego jest tradycja antyczna. Pogańska ikonografia Herkulesa posłużyła artystom wczesnochrześcijańskim za wzór do przedstawienia nagiego Adama, a malowidła ukazujące zerwanie jabłka z ogrodu Hery mogły być źródłem dla wyobrażeń drzewa poznania. Rzeźby Wenus w typie *pudica* stanowią zaś wyraźną inspirację dla wizerunków Ewy. W tekście zbadana została zatem relacja między dwoma różnymi źródłami, które wspólnie kształtują ostateczny wygląd przedstawień grzechu pierworodnego w sztuce tego okresu.

DEPICTIONS OF THE ORIGINAL SIN IN WALL PAINTING IN THE 3RD AND 4TH CENTURIES AD. BETWEEN LITERARY SOURCES AND THE ANCIENT ICONOGRAPHIC TRADITION

Summary

This article is an analysis of depictions of Original Sin in wall painting in the 3rd–4th centuries AD. The scene initially appeared in wall paintings, with the oldest images dating back to the 3rd century AD. In the next century, the motif of Adam and Eve was used in sarcophagus sculpture and crafts. The author examines the relationship between Christian texts and the ancient artistic tradition, which together determine Adam and Eve's iconography in the arts of the period. The main literary source after the Book of Genesis is the apocryphal *Lives of Adam and Eve*, which offers a different sequence of events related to the story of the Original Sin. The exegeses of the biblical text by Tertullian or Cyril of Jerusalem are also important for analysing the depictions of Adam and Eve during this period. Other key sources include the pagan iconography of Hercules used by early Christian artists as a model for representing the naked Adam. Paintings that show an apple being picked from Hera's garden may have been the source of the imagery of the Tree of Knowledge. The sculptures of the Venus *Pudica* were the inspiration for the images of Eve. The article examines the relationship between these two sources that both shaped the iconography of the Original Sin in the arts of the period.

BIBLIOGRAFIA

- Augustyn z Hippony, *O chrzcie*, tłum. Antoni Żurek, Kraków 2006.
- Bisconti Fabrizio, *Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei Vescovi. Restauri ultimi*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 91, 2015, s. 7–34.
- Booth Anne, *Venus on the Ara Pacis*, „Latomus”, 25, 1966, s. 873–879.
- Brown Peter, *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, Kraków 2006.
- Brown Peter, *The World of Late Antiquity. From Marcus Aurelius to Muhammad*, London 1971.
- Cyryl Jerozolimski, *Katechezy*, tłum. Wojciech Kania, wstęp Jacek St. Bojarski, oprac. Mateusz Andrzej Bogucki, Warszawa 1973.
- Elsner Jaś, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1997.
- Elsner Jaś, *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*, Oxford 2018.
- Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, red. Nancy Thomson de Grummond, Westport 1996.
- Euzebiusz z Cezarei, *Kronika*, [w:] *Antologia literatury patrystycznej*, [wybór] Marian Michalski, t. 2, Warszawa 1982.
- Gerke Friedrich, *Der Sarkophag des Iunius Bassus*, Berlin 1936.
- Gerke Friedrich, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940.
- Grabar André, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968.
- Grabar André, *L'arte paleocristiana (200–395)*, Milano 1967.
- Graves Robert, *Mity greckie*, Kraków 2009.
- Huskinson Janet, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, „Papers of the British School at Rome”, 42, 1974, s. 68–97.
- Jensen Robin, *Understanding Early Christian Art*, London 2000.
- Johnson M.D., *Life of Adam and Eve*, [w:] *The Old Testament Pseudepigrapha. Expansions of the Old Testament and Legends, Wisdom and Philosophical Literature, Prayers, Psalms, and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic works*, t. 2, red. James H. Charlesworth, Garden City (New York) 1985.
- Kitzinger Ernst, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*, Harvard 1995.
- Kobielus Stanisław, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kraeling Carl, *The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII, cz. 2: The Christian Building*, New York 1967.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Lukian z Samosat, *Erotes*, tłum. Andrew Calimach, 2013, https://www.academia.edu/5351630/Erotes_by_Lucian_of_Samosata_in_a_revised_English_rendition_2013_ (dostęp: 29 III 2023).
- McGowan Andrew, *Ancient Christian Worship. Early Church Practices in Social, Historical, and Theological Perspective*, Grand Rapids 2016.
- Meyendorff John, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5., Poznań 2005.
- Pokuta Adama*, tłum. Antoni Tronina, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, red. Waldemar Chrostowski, Warszawa 2000, s. 29–39.
- Spier Jeffrey, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, Forth Worth 2008.
- Struthers Malbon Elizabeth, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, New Jersey 1990.
- Tertulian, *Przeciw Marcjonowi*, tłum. Stefan Ryznar, Warszawa 1994.
- Todorovska Marina Oncevska, *The statue of Venus Pudica from Skupi*, „Folia Archeologica Balkanica”, 2, 2012, s. 347–358.
- Wergiliusz, *Pieśń sybillińska (Ekloga IV)*, tłum. Zygmunt Kubiak, <https://docer.pl/doc/xn01n5v> (dostęp: 28 III 2023).
- Wilpert Joseph, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903.
- Zimmermann Norbert, *Catacomb painting and iconography*, [w:] *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, red. Robin M. Jensen, Mark D. Ellison, New York 2018.