

Magdalena Maciudzińska-Kamczycka

Od Becalela do Marianosa i Haniny  
– obraz artysty  
w antycznej tradycji żydowskiej

Biblijna koncepcja budowniczego i rzemieślnika wynikała ze specyfiki żydowskiej tradycji opartej na przepisach Prawa, zakazujących tworzenia sztuki przedstawiającej<sup>1</sup>. Pierwsze wersy w *Księdze Genesis* opisują akt kreacji. Bóg został w nim ukazany jako demiurg, tzn. architekt i twórca kosmosu, który ustanowił niebo i ziemię oraz istoty żywe (Rdz 1, 1–27)<sup>2</sup>. Spośród wszystkich dzieł wymienionych w Biblii tylko człowiek został stworzony na podobieństwo Boga (Rdz 1, 26–27)<sup>3</sup>. Proces ten został zob-

---

<sup>1</sup> Aspektem szczególnie istotnym w rozwoju form sztuki przynależnej społeczności żydowskiej były zasady prawne wywodzące się z tekstu biblijnego (Wj 20, 4; Pwt 5, 7). Na temat Drugiego Przykazania w kulturze żydowskiej, zob.: J. Gutmann, *The „Second Commandment” and the Image in Judaism*, [w:] *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, red. J. Gutmann, New York 1971, s. 3 n.; C. Konikoff, *The Second Commandment and Its Interpretation in Art of Ancient Israel*, Geneve 1973, s. 7 n.; E. Namey, *The Essence of Jewish Art*, London 1960, s. 7 n.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty biblijne, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, Poznań 2002.

<sup>3</sup> Por.: Rdz 5, 1–3; 9, 6. W tradycji Izraela Jahwe był postrzegany jako przywódca plemienny. Jego bliski, opiekuńczy stosunek do plemion Hebrajczyków został opisany m.in. w *Księdze Wyjścia*. Obecność Boga została tam określona w kategoriach przynależ-

razowany za pomocą konkretnej pracy, w której Bóg – niczym rzeźbiarz – nadaje kształt ludzkiemu ciału i ożywia go tchnieniem ducha (Rdz 2, 5–7). W Biblii hebrajskiej w obu opisach stworzenia człowieka zastosowano terminy *ślm* i *dmwt*, które w tekście występują jako synonimy i oznaczają posąg bądź statuę<sup>4</sup>. W ten sposób człowiek jawi się jako ożywiona forma bóstwa, a sam rytuał przemienienia martwego posągu w człowieka stanowi o wyjątkowości dzieła.

Biblijna opowieść o Stworzeniu zdeterminowała żydowską doktrynę artystyczną, według której proces tworzenia zastrzeżony był właśnie dla Boga. Zastosowany w Biblii czasownik *bara*, oznaczający akt stworczy, występuje wyłącznie w kontekście działania Boga<sup>5</sup>. W *Księdze Mądrości* czytamy, iż dzieła boskie zostały uporządkowane „według miary i liczby, i wagi” (Mdr 11, 20 i 13, 1), a Boga określa się mianem „Twórcy”

---

nych naturze ludzkiej: „A gdy cofnę rękę, ujrzysz Mnie z tyłu, lecz oblicza mojego nie ukazę tobie” (Wj 33, 23); „Ujrzeni Boga Izraela, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni, świecących jak samo niebo. Na wybranych Izraelitów nie podniósł On swej ręki, mogli przeto patrzeć na Boga” (Wj 24, 10–11). Podobna „wizja” Boga, którego obecność i działanie widziane są z perspektywy obrazu człowieka, pojawia się także w innych księgach biblijnych, szczególnie w *Psalmach*, które stanowią bezpośrednie wezwanie do Boga. Por.: Ps 138, w którym mowa o „dziele rąk Twoich (Boga)”. Antropomorfizacja Boga (hebr. *tzelem elohim*; łac. *Imago Dei*) w tekstach biblijnych jest pewnego rodzaju zabiegiem komunikacyjnym, który miał ułatwić człowiekowi emocjonalne i intelektualne przyswojenie „idei” Boga, modlitwę i rozważanie Jego „osoby”. Wszelkie nawiązania do przedstawienia Boga czynione na podobieństwo człowieka należy rozumieć jako metaforę, powielającą wzorce stosowane w innych kulturach starożytnych. Zob.: M. S. Smith, „*Seeing God*” in the *Psalms. The Background to the Beatific Vision in the Hebrew Bible*, „Catholic Biblical Quarterly”, L, 1988, s. 171 n.

<sup>4</sup> Powołuję się na teorię Herberta Niehra, który zakłada istnienie posągu Boga w Pierwszej Świątyni w Jerozolimie. W swoich badaniach autor posiłkował się analizą tekstów starotestamentowych, epigrafii ludów Mezopotamii, a także sięgnął do archeologii i ikonografii bliskowschodniej. H. Niehr, *In serch of YHWH's Cult Statue*, [w:] *The Image and the Book. Iconic Cults, Aniconism, and the Rise of Book Religion in Israel and the Ancient Near East*, red. K. van der Toorn, Leuven 1997, s. 83 n.

<sup>5</sup> Akt stwórczy, który wyraża hebrajski czasownik *bara*, oznacza tworzenie *ex nihilo*. Bóg powołuje do istnienia to, czego wcześniej nie było. W *Księdze Izajasza* (43, 1; 65, 17) ten sam czasownik ma zastosowanie również w dziele odkupienia. Zob.: A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, [w:] *Czas w kulturze*, wybór i oprac. A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 261 n.

(*artifex*)<sup>6</sup>. Biblijna koncepcja *Deus artifex*, *Deus creator* łączyła mity i tradycje starożytne, przyrównujące poszczególne bóstwa do konkretnej profesji, m.in. garncarza, krawca, tkacza, hafciarza, kowala, a ich dzieła do mozołu pracy rzemieślniczej, czyli rękodzieła<sup>7</sup>. Idea mitycznego boga-rzemieślnika została wykorzystana również przez Platona w *Timaiosie*, dziele greckim, które wywarło znaczny wpływ na pisarzy późnoantycznych. W pismach Cyclerona, Chalcediusa czy Boecjusza, a także u autorów średniowiecznych, platońska wizja Boga jako demiurga obejmuje nowe obszary działalności artystycznej, dlatego określa się go mianem: *fabricator*, *aedificator*, *opifex*, *genitor* czy *architectus*<sup>8</sup>. W historiach biblijnych wszystkie wymienione określenia stanowiły szeroki wachlarz profesji przynależnych Bogu. Wyjątkiem jest *Księga Wyjścia*, w której po raz pierwszy pojawiają się imiona rzemieślników, Becalela i Oholiaba, budowniczych Świętej Arki oraz innych przedmiotów rytualnych<sup>9</sup>. Zawarty w księdze opis wyboru rzemieślników i natchnienia ich boskim duchem wynika przede wszystkim z bożej interwencji i powiela akt twórczy z *Księgi Genesis*. Ta wyjątkowa ranga artystów biblijnych, wyznaczonych przez Boga i natchnionych Jego mądrością, zdominowała myślenie o roli twórcy artefaktów w tradycji żydowskiej w antyku. Becalel i Oholiab reprezentują typy „symboliczne”, które w okresie Drugiej Świątyni (538 p.n.e.–70 n.e.), kiedy budowniczy i rzemieślnik pozostawał postacią anonimową, będą przez autorów żydowskich przywoły-

---

<sup>6</sup> Określenie *Deus artifex* wywodzi się przede wszystkim z *Księgi Mądrości* (13, 1), w której Boga nazywa się „Twórcą” dzieł natury, a w *Liście do Hebrajczyków* (11, 10) Boga określa się jako architekta i budowniczego miasta zbudowanego na silnych fundamentach. O Bogu jako artyście zob.: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2009, s. 576 n.

<sup>7</sup> R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, München 1910, s. 235.

<sup>8</sup> Wszystkie wymienione określenia pochodzą z pism autorów starożytnych, cytowanych w książce E. R. Curtiusa, *op. cit.*, s. 576.

<sup>9</sup> Imiona Becalela i Oholiaba (Wj 31, 2–11), rzemieślników pracujących przy budowie Arki Przymierza, stanowią punkt wyjścia dla rozważań nad rolą artysty w tradycji żydowskiej. Zob.: F. Landsberger, *Jewish Artists before the Period of Emancipation*, „Hebrew Union College Annual”, XVI, 1941, s. 325 n. W Biblii Tysiąclecia autorzy stosują imię artysty w wersji „Besaleel”, natomiast w *Torze Laudera* rabin Pecaric stosuje formę „Becalel”, która jest bliższa oryginalnej transkrypcji słowa.

wane i przetwarzane na bieżące potrzeby ideologiczne i polityczne<sup>10</sup>. Natomiast w czasach rabinicznych, które określają ramy dla późnoantycznej i bizantyjskiej historii Żydów, informacje o indywidualnych wykonawcach stanowią najczęściej oprawę dzieła. Ta imienna identyfikacja choć w niewielkim stopniu pozwala określić granice twórczych możliwości artystów żydowskich działających na zlecenie indywidualnych fundatorów oraz całych kongregacji skupionych wokół synagogi, która po zniszczeniu Świątyni Jerozolimskiej w 70 roku staje się głównym centrum życia społecznego i religijnego dla wyznawców judaizmu<sup>11</sup>.

Analiza materiału epigraficznego, tekstów biblijnych i rabinicznych, a także wybranych artefaktów i dzieł sztuki pozwala określić stosunek Żydów do artysty, jego pochodzenie, funkcję społeczną, rangę wykonywanej pracy, a także jego rzeczywisty udział w kształtowaniu żydowskiej tradycji artystycznej w późnym antyku.

### *Biblijna wizja artysty w czasach Drugiej Świątyni*

W źródłach z okresu Drugiej Świątyni łacińskie określenia *fabricator*, *aedificator* stosowano w kontekście budowniczych i rzemieślników skupionych przede wszystkim wokół Świątyni Jerozolimskiej. W pismach z epoki (m.in. w *Księdze Syracha*, a także w pracach Józefa Flawiusza) obraz artysty oraz jego profesja zostały podporządkowane narracji biblijnej jako normatywnej dla organizacji życia społecznego Żydów w antyku. Dzieła wykonane przez artystę na chwałę majestatu Boga zostały w tradycji literackiej utożsamione z osobą zleceniodawcy. Mecenasi i fundatorzy opisywanych

---

<sup>10</sup> Joseph Gutmann zastanawiał się nad sensem wprowadzenia do tekstów biblijnych postaci ze wszech miar utalentowanego artysty reprezentującego żydowską tradycję artystyczną. Według założeń badacza ustanowienie korzeni tradycji artystycznej narodu żydowskiego w okresie pobytu na pustyni miało na celu przezwycięzenie dwóch trudności. Po pierwsze: ustanowić sięgające dalekiej przeszłości bogate artystycznie dziedzictwo; po drugie: przygotować podłoże dla sztuki przedstawiającej, która mogła być postrzegana przez religijnych za naruszenie Prawa. Zob.: J. Gutmann, *The „Second Commandment”*..., s. 165.

<sup>11</sup> L. I. Levine, *The Ancient Synagogue. The First Thousand Years*, New Haven 1999, s. 5 n.

budowli oraz przedmiotów sztuki (szczególnie tych dotyczących samego Przybytku) reprezentują najwyższe urzędy i funkcje w państwie. Postaci władców, tj. królów i arcykapłanów żydowskich, zostały wykreowane na podobieństwo króla Salomona, wielkiego budowniczego Izraela, który wznosił przede wszystkim Pierwszą Świątynię w Jerozolimie, a spośród innych jego inicjatyw Biblia wymienia budowę *Domu Lasu Libanu*, czyli pałacu królewskiego (1 Krl 5, 15–7, 51), a także wspomina o pracach związanych z fortyfikacją Jerozolimy, Chasor, Megiddo i Gezer (1 Krl 9, 15) oraz budowę tzw. miast-spiczlerzy Baalat i Tamar<sup>12</sup>. Porównanie inicjatyw budowlanych zainicjowanych przez władców żydowskich z okresu Drugiej Świątyni do inwestycji przypisywanych czasom królestwa Izraela pełniło przede wszystkim funkcję przypomnienia przełomowego momentu w historii narodu wybranego. Wzniesienie Pierwszej Świątyni przez Salomona doprowadziło do ostatecznego zerwania z pólnomadycznym okresem w dziejach Izraela. Od tego momentu zarówno Bóg Izraela, jak i cały naród wybrany byli identyfikowani z państwem powstałym w Ziemi Obiecanej. Świątynia stała się symbolem zjednoczonego narodu skupionego wokół domu jedyne Boga. Przejście z pólnomadycznego do osiadłego trybu życia oraz długie lata niepodległości i dobrobytu pozwoliły na powstanie architektury, a także dzieł sztuki, które na trwałe uformowały obraz kultury materialnej Żydów.

Korzystanie z dostępnych i popularnych w tym czasie wzorców artystycznych, tak chętnie stosowanych i powielanych u ludów sąsiednich, które jednak wykraczały poza surowo określone Prawo Drugiego Przykazania (Wj 20, 4–5; Pwt 5, 8), było jawnym naruszeniem i pogwałceniem zasady ikonoklazmu. Budowla Świątyni i sprzęty rytualne, w tym antropomorficzne przedstawienia cherubów strzegących Arki Przymierza (1 Krl 8), powielają rozwiązania stosowane m.in. w Egipcie. Fundacje Salomona nie

---

<sup>12</sup> W tradycji imię króla Salomona utożsamiane jest z bogactwem i rozmachem przedsięwzięć budowlanych, reprezentatywnych dla jego królestwa (1 Krl 5, 1–8; 10, 14–29) oraz z wielką mądrością króla (1 Krl 3, 16–28; 5, 9–14), która pochodzi od Boga (1 Krl 3, 4–15). Czterdziestoletni okres rządów Salomona był dla Izraela czasem konsolidacji państwowej, którą umożliwiło prowadzenie polityki pokoju i dobrobytu. O królestwie Salomona zob.: D. Cohn-Sherbok, *Judaism: History, Belief and Practice*, London 2003, s. 45 n.

spotkały się jednak z krytyką autorów biblijnych, jedyny negatywny komentarz dotyczył henoteizmu wprowadzonego i praktykowanego w okresie jego rządów<sup>13</sup>.

Porównanie żydowskich władców hellenistycznych do króla Salomona być może było usprawiedliwieniem również tych form artystycznych, reprezentatywnych dla okresu Drugiej Świątyni, które mogły wykraczać poza granice Drugiego Przykazania. Rygorystyczny zakaz idolatrii z czasem został zastąpiony przez autorów biblijnych bardziej liberalnym ujęciem interpretacji żydowskiego Prawa (Kpł 26, 1; Pwt 27, 15)<sup>14</sup>.

Epoka Drugiej Świątyni dzieli się na krótkie okresy niepodległych rządów władców żydowskich. Wtedy to powstały założenia architektoniczne oraz liczne artefakty, które zostały wykonane przez zatrudnionych w tym celu budowniczych i rzemieślników. W przeciwieństwie do czasów rabinicznych, wiedza o artystach żydowskich tego czasu jest szczątkowa. Wiadomo o licznych gildiach działających w Jerozolimie za czasów Heroda Wielkiego, które skupiały m.in. tkaczy, złotników i kowali żydowskich, ale są to zaledwie niewielkie wzmianki<sup>15</sup>. Jedynie pisma Ben Syracha, pochodzące prawdopodobnie z II wieku p.n.e., pozwalają określić znaczenie i rolę artysty, a także zdefiniować pojęcie sztuki adekwatne do czasów Drugiej Świątyni.

Jezus, syn Syracha, jak widnieje w sygnaturze biblijnej księgi, był kapłanem i uczonym, którego działalność pisarska związana była przede wszystkim z Jerozolimą. W swoich pismach Ben Syrach wykazuje spore zainteresowanie kwestiami estetyki i piękna. Spośród licznych metafor i przypowieści czynionych na kartach księgi, wiele odnosi się do architektury i jej dekoracyjnej oprawy, a także stroju arcykapłana<sup>16</sup>. Rozległy i szczegó-

---

<sup>13</sup> Z postacią króla Salomona związana jest również kwestia praktyk bałwochwalczych, o których mowa w 1 Krl 11, 4 n; 1 Krl 14, 8 n.

<sup>14</sup> Por.: G. Sed-Rajna, *Ancient Jewish Art*, Paris 1985, s. 33 n.

<sup>15</sup> Józef Flawiusz, *Wojna żydowska* (dalej: *Bj*), przekł. J. Radożycki, Warszawa 2007, V, 81. Por.: M. Wischnitzer, *Notes to a History of the Jewish Guilds*, [w:] *The Beauty in Holiness, Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, red. J. Gutmann, New York 1970, s. 15 n.; I. Mendelsohn, *Guilds in Ancient Palestine*, „Bulletin of the American School of Oriental Research”, LXXX, 1940, s. 17 n.

<sup>16</sup> „Serce wsparte na mądrym myśleniu / jest jak ozdoba z piasku na murze wyglądzonym” (Syr 22, 17) – w porównaniu wykorzystano motyw dekoracji stiukowych przy-

łowy panegiryk na temat kostiumu Aarona wielokrotnie wymienia jego walor estetyczny, a także unikatowy charakter samej pracy rzemieślnika, autora pektorału, haftu sukni oraz złotego zdobienia tiary (Syr 45, 7–12)<sup>17</sup>. Przy okazji opisu poszczególnych części stroju Ben Syrach wymienia profesje: hafciarza, snycerza, artysty (Syr 45, 10–13):

[Obdarzył go] szatą świętą ze złota, purpury fioletowej  
i czerwonej, dziełem hafciarza,  
pektorałem rozstrzygnięć, dla ujawniania prawdy,  
utkanym ze szkarłatu, dziełem artysty,  
[ozdobionym] drogimi kamieniami, rżniętymi na sposób pieczęci,  
w oprawie złotej, dziełem snycerza, [...].  
Zaszczytna to oznaka czci, mocna robota,  
jako ozdoba – pożądanie oczu.  
Nigdy przed nim nie było czegoś tak pięknego.

Fragment ten stanowi ważny element percepcji i rozumienia piękna w czasach antycznych. Jan Białostocki w jednym ze swoich esejów sformułował definicję sztuki, która najlepiej odpowiadałaby realiom świata starożytnego<sup>18</sup>. Trzeba podkreślić, iż w tym czasie nie istniał podział na sztuki piękne (które z czasem zaczęto określać mianem *ars*) i rzemiosło. Starożytni za piękne mieli rzeczy doskonałe. Świadoma umiejętność wytwarzania rzeczy wedle wyznaczonych reguł, powszechnie przyjętych za miarę doskonałości, czyniła z nich przedmiot estetycznego uwielbienia. Granice tak zdefiniowanego pojęcia były pojemne i za sztukę uważano zarówno rzeźbę, architekturę i malarstwo, jak i stolarstwo, krawiectwo czy złotnictwo. Przywołane przez Ben Syracha profesje rzemieślników zatrudnionych do pracy przy kostiumie Aarona należy uznać za artystyczne *par excellence*. Każdy z wymienionych elementów sukni był piękny, czyli doskonały, i wzbudzał powszechne uznanie. Ben Syrach zdefiniował w ten sposób samych Żydów jako naród rozu-

---

gotowywanych z piasku, które były popularnym zdobieniem architektury. Według komentatorów biblijnych znaczenie należy odczytywać w myśl zdania: „czym wygładzony mur dla tej ozdoby, tym mądrość dla człowieka”. Zob.: przypis do wersetu.

<sup>17</sup> Por.: Wj 28.

<sup>18</sup> J. Białostocki, *Starożytna a nowożytna definicja sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot, metodologia, zawód*, t. 1, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 17 n.

miejący i poszukujący doskonałości w przedmiotach czynionych na chwałę Boga. Język estetyki, którym posługiwali się Żydzi, był wspólny dla całego kręgu kulturowego mieszczącego się w obrębie basenu Morza Śródziemnego.

Opis kostiumu Aarona zawarty w *Księdze Ben Syracha* pełnił jeszcze jedną funkcję, stworzył ramy dla wprowadzenia do narracji postaci arcykapłana współczesnego czasom autora. Chodzi tu o Szymona II z dynastii hasmonejskiej (220–195 p.n.e.), który w klasyfikacji bohaterów Izraela sporządzonej przez Ben Syracha, zajmuje tę samą rangę co Salomon, Elias, Jozjasz, Zorobabel czy Nehemiasz (Syr 50, 1–4):

Szymon, syn Oniasza, arcykapłan,  
za życia swego naprawił dom [Pański],  
za dni swoich wzmocnił Świątynię.  
On zbudował mur podwójnej wysokości  
i wysoką podporę muru świątyni.  
Za dni jego został wykuty zbiornik na wodę,  
sadzawka – której obwód był jak morze.  
On zamyślał ustrzec swój lud przed upadkiem,  
umocnił przeto miasto na czas oblężenia.

Narracja księgi czyni z arcykapłana Szymona postać godną uznania i szacunku. Jego admiracja dla sztuki i architektury objawia się w jego działaniach na rzecz odbudowy Świątyni Jerozolimskiej, a także wzmocnienia murów miejskich na wypadek zagrożenia z zewnątrz. Szymon wpisał się w ten sposób w tradycję starożytnych budowniczych Izraela: Salomona, wielkiego budowniczego Świątyni, a także Zorobabela i Nehemiasza, których dziełem była odbudowa Przybytku po powrocie Żydów z Babilonii. Abstrahując jednak od narracji biblijnej, mecenas Szymona powielał standardowe praktyki władców hellenistycznych, których obowiązkiem – z racji pełnionej funkcji – było działanie na rzecz inwestycji publicznych<sup>19</sup>.

Opis żydowskiego arcykapłana z *Księgi Ben Syracha* został sparafrazowany przez Józefa Flawiusza. W *Dawnych dziejach Izraela*<sup>20</sup> zawar-

---

<sup>19</sup> Por.: D. W. Roller, *The Building Program of Herod the Great*, Berkeley 1998, s. 8 n.

<sup>20</sup> Józef Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela* (dalej: *Antiq*), przekł. Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa 2001, t. 2, ks. XII, 141.



ta została wzmianka dotycząca współczesnego Szymonowi Antiocha III, który po wyzwoleniu Palestyny spod wpływów Ptolemeusza, wystosował pismo nakazujące odbudowę Jerozolimy wraz z jej Świątynią zniszczoną w czasie wojny. Działania Szymona wydają się więc realizacją deklaracji Antiocha III. Ben Syrach pominął jednak w swoim opisie postać syryjskiego władcy, by w ten sposób uwydatnić rolę i zasługi Szymona, który, natchniony Bożą Opatrznością, wypełnił obowiązek względem wybranej przez Boga stolicy Żydów<sup>21</sup>. Jednocześnie działalność Szymona wpisuje się w ogólne zasady i funkcje hellenistycznego władcy realizującego w wymiarze lokalnym, tj. żydowskim, odgórne założenia „polityki kulturalnej” swoich przełożonych<sup>22</sup>. Podobny charakter miała „polityka kulturalna” Heroda Wielkiego, jednak jego działania wykraczały poza ideę odbudowy i odnowy<sup>23</sup>. Ponadto jest rzeczą powszechnie znaną, iż „dzieci i zbudowane miasta uwieczniają imię” (Syr 40, 19).

W pismach Ben Syracha, jak już wspomniano wcześniej, wymienione zostały konkretne zawody rzemieślnicze odpowiedzialne za zdobienia stroju arcykapłana. Przy tej okazji warto przywołać szerszy wywód autora, dotyczący kwestii artysty-rzemieślnika, jego statusu społecznego, a także roli, jaką odgrywał w społeczeństwie hellenistycznym (Syr 38, 24–34):

Uczony w Piśmie zdobywa mądrość w czasie wolnym od zajęć,  
a kto ujmuje sobie działania, ten stanie się mądry.  
Jak może stać się mądrym ten, kto trzyma się pluga [...]  
Tak [postępuje] każdy rzemieślnik i artysta,  
który noce i dnie na pracy przepędza,

---

<sup>21</sup> *Jerusalem. Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity and Islam*, red. L. I. Levine, New York 1999.

<sup>22</sup> V. Tcherikover, *Hellenistic Civilisation and the Jews*, Philadelphia 1959, s. 80 n.

<sup>23</sup> Działalność Heroda Wielkiego obejmowała zarówno inwestycje sakralne, jak i budowlę użyteczności publicznej obce duchowi judaizmu, które zostały ulokowane w Jerozolimie i na terenach zamieszkałych przez społeczność nieżydowską. W przypadku działalności Heroda należy mówić o szeroko rozumianym procesie municypalizacji regionu i integracji jego mieszkańców, czyli romanizacji podległych mu terenów i poddanych. E. Netzer, *Architecture in Palaestina prior to and during the Days of Herod the Great*, [w:] *Akten des XIII. Internationalen Kongresses fur klassische Archaeologie – Berlin 1988*, Mainz am-Rhein 1990, s. 40 n.

i ci, co rzeźbią wizerunki na pieczęciach,  
i taki, którego wytrwałość urozmaica kształty rzeźb,  
serce swe wkłada w to, by obraz uczynić żywym,  
a nie śpi, by wykończyć dzieło.  
Tak kowal siedzący blisko kowadła  
zastanawia się nad wyrobami z żelaza,  
wyziewy ognia niszczą jego ciało,  
a on walczy w żarem pieca –  
huk młota przytępia jego słuch,  
a oczy jego są zwrócone tylko na wzorec przedmiotu;  
całym sercem się przykłada do wykończenia robót,  
a nie śpi, by dzieło do końca przyozdobić.  
Tak garncarz siedzący przy swej pracy  
i obracający nogami koło,  
który stale jest pochłonięty troską o swoje dzieło,  
a cały jego trud – to [pogoń] za ilością.  
Rękami kształtuje glinę,  
a nogami pokonuje opór,  
przykłada się sercem, aby wykończyć polewę,  
i nie śpi, by piec wyczyścić.  
Ci wszyscy zaufali swym rękóm,  
każdy z nich jest mądry w swoim zawodzie;  
bez nich miasto nie będzie zbudowane,  
nie zamieszka się tam ani nie będzie chodzić.  
Tych jednak do rady ludu nie będzie się szukać  
ani na zgromadzeniu nie przesunie się na wyższe miejsce.  
Ani nie zasiądą oni na krześle sędziowskim,  
ani nie będą znać się na przepisach sądowych.  
Nie zabłysną ani nauką, ani sądem,  
ani się nie znajdą przy [wyjaśnianiu] przypowieści,  
ale podtrzymują oni odwieczne stworzenie,  
a ich modlitwa dotyczy wykonywania ich zawodu.

Przytoczony fragment doskonale oddaje obraz artysty-rzemieślnika, który w pracę wkłada całą swoją energię i serce. Ta pieczołowitość i dokładność w wykonywanych czynnościach miały świadczyć o doskonałości samego przedmiotu. Dzieło było miarą artysty i jego kunsztu, a także danej mu mądrości. Prace rzemieślników były ważne i cenne, decydowały bo-

wiem o rozwoju miasta i standardzie życia jego mieszkańców. Niemniej zawód rzemieślnika nie predestynował go do pełnienia bardziej prestiżowych funkcji, zastrzeżonych dla elity wywodzącej się najczęściej z arystokracji. Opis sporządzony przez Ben Syracha powiela utarty w antyku schemat definiowania artysty oraz wykonywanych przez niego artefaktów<sup>24</sup>.

Status społeczny rzemieślnika w społeczeństwie żydowskim ma swoje odzwierciedlenie w pismach nowotestamentowych, które należy uznać za reprezentatywne dla późnego okresu Drugiej Świątyni. U św. Marka podkreślony został dysonans pomiędzy rzemieślnikiem a uczonym przemawiającym w synagodze: „Gdy zaś nadszedł szabat, zaczął nauczać w synagodze; a wielu, przysłuchując się, pytało ze zdziwieniem: »Skąd to u niego? I co to za mądrość, która mu jest dana? I takie cuda dzieją się przez jego ręce! Czy nie jest to cieśla, syn Maryi, a brat Jakuba, Józefa, Judy i Szymona? Czyż nie żyją tu u nas także jego siostry?« I powątpiewali o Nim” (Mk 6, 2–3). Fragment ten odzwierciedla podział ról społecznych, które wcześniej zostały zdefiniowane w pismach Ben Syracha. Jezus z Nazaretu – rzemieślnik i cieśla, wzbudził zdumienie, przemawiając wśród zebranych w synagodze. Funkcja ta była bowiem zarezerwowana dla uczonych w Prawie. Jezus nauczający w domu zgromadzenia zrywał z obowiązującymi regułami przypisanymi konkretnym grupom społecznym. Był to swoisty znak pobożności i świętości Jezusa, który poprzez działalność publiczną objawił swoją wielkość. Opisane w tekstach ewangelicznych zdarzenie należy odczytywać również jako symboliczny akt przełamania zasady „właściwości, stosowności lub odpowiedniości”, wprowadzonej przez Arystotelesa w jego *Poetyce* oraz *Retoryce*, w których to autor określał charakter danej jednostki w zależności od jej przynależności do „klasy”<sup>25</sup>. Pod pojęciem „klasy” Arystoteles rozumiał zarówno różnice wieku, płci, narodowości, jak i pochodzenie, status społeczny, które determinowały określone dyspozycje<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Por.: J. Białostocki, *op. cit.*, s. 17 n.; L. Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago 2001, s. 5 n.; P. Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999, s. 111 n.

<sup>25</sup> Por.: Arystoteles, *Retoryka*, przekł. H. Podbielski, Warszawa 1988, III, 7.

<sup>26</sup> Ten sam problem rozróżnienia dyspozycji jednostki w zależności od dobrego urodzenia, władzy i majątku podejmuje Horacy w *Ars poetica*, w: T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, Wrocław 1951, s. 71 n.

Ben Syrach wymienił pomysłodawcę, czy raczej benefaktora programu odbudowy Świątyni i miasta, pominął jednak imiona rzeczywistych wykonawców zleconych prac. Podobnie zresztą u Józefa Flawiusza opis odbudowywanej za Heroda Wielkiego Świątyni zawiera liczne detale i szczegóły obejmujące miary i wykorzystywane do budowy materiały, brakuje jednak wzmianki o samych budowniczych. W zamian Józef przywołał imiona rzemieślników z czasów biblijnych, pracujących przy Arce Przymierza, a także tych zatrudnionych na zlecenie Salomona. W tym pierwszym przypadku chodzi o „Besaleela, syna Uriego, syna Chura z pokolenia Judy” (Wj 31, 2) i „Oholiaba, syna Achisamaka z pokolenia Dana” (Wj 31, 6) – wybranych przez Boga i napełnionych Jego mądrością, by mogli wykonać: „Namiot Spotkania, Arkę Świadectwa, przebłagalnię, która jest na niej, i wszystkie sprzęty przybytku, i stół oraz wszystkie jego naczynia, świecznik z najczystsze go złota i wszystkie należące do niego przybory, ołtarz kadzenia, ołtarz całopalenia ze wszystkimi jego przyborami, kadź i jego podstawę, święte szaty z drogocennej tkaniny dla Aarona kapłana i szaty dla jego synów, do sprawowania czynności kapłańskich, i olej do namaszczenia, i kadzidło wonne do przybytku” (Wj 31, 7–11). Józef Flawiusz wymienił wykonawców świętych przedmiotów prawdopodobnie ze względu na ich popularność, imiona artystów bowiem były zapisane w Prawie<sup>27</sup>. Ponadto Becalel i Oholiab zostali wybrani przez samego Boga, co dodatkowo podkreślało ich rangę w dziele tworzenia oprawy wizualnej dla kultu Jahwe<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Por.: *Antiq.*, III, 104. Por.: F. Landsberger, *Jewish Artists...*, s. 325 n.

<sup>28</sup> Opisane w *Księdze Wyjścia* drogocenne przedmioty są raczej dodatkiem późniejszych redaktorów. Sam fakt posiadania przez półnomadyczne plemię kosztownych materiałów i wyrafinowanych wzorców ikonograficznych wzbudza wśród badaczy wiele kontrowersji. Naród zacofany artystycznie, w porównaniu z bogatą kulturą materialną Mezopotamii czy Egiptu, próbował w ten sposób nobilitować swoje pochodzenie. Plemiona wybrane przez Boga nie mogły reprezentować Jego majestatu brakiem artystycznych umiejętności, pomniejszając w ten sposób Jego moc i wielkość. W tradycji starożytnego Wschodu kultura materialna była silnie związana z kultem i religią. Por.: J. Gutmann, *The „Second Commandment”...*, s. 165 n. Warto zauważyć, iż postać artysty natchnionego przez Boga występuje w mitach kananejskich. Por.: C. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton 1950, s. 133; S. R. Driven, *Canaanite myths and legends*, Edinburgh 1956, s. 10.

Józef Flawiusz w *Dawnych dziejach Izraela* przywołał również budowniczego Pierwszej Świątyni, Hirama z Tyru, który przybył do Jerozolimy na prośbę króla Salomona: „Z Tyru, z dworu Eiromosa (Hirama), przyzwał Salomon rzemieślnika zwanego Cheiromos (Hiram), który po matce wywodził się z plemienia Neftalego (należała ona bowiem do tego plemienia); ojcem zaś jego był Uriasz, z pochodzenia Izraelita. Był to mąż biegły we wszelkich rzemiosłach, ale szczególnie celował w robotach ze złota, srebra i brązu. To on właśnie wykonał wszystkie tego rodzaju prace przy świątyni, zgodnie z żądaniami króla”<sup>29</sup>. Opis ten stanowi nawiązanie do treści *2 Księgi Kronik* (2, 12–13), w której admiraacja dla talentu artysty znacznie przewyższa zapis z wcześniejszej *1 Księgi Królewskiej* (7, 13–14). Szczególnie ważnym elementem charakterystycznym zarówno dla źródeł biblijnych, jak i pism Józefa Flawiusza, wydaje się zapis genealogii Hirama z Tyru. W *1 Księdze Królewskiej* odnotowano, że: „Król Salomon polecił sprowadzić z Tyru Hirama. Był on synem wdowy z pokolenia Neftalego. Ojciec zaś jego był brązownikiem pochodzącym z Tyru”. Natomiast w *2 Księdze Kronik* Huram, król Tyru, donosi: „Posyłam ci obecnie mądrego, roztropnego człowieka, Hurama-Abi, syna pewnej kobiety spośród Danitek i z ojca Tyryjczyka”.

Oba cytaty łączą postać Hirama z narodem Izraela poprzez matkę, która pochodziła z pokolenia Neftalego bądź Dana. W obu przypadkach ojcem rzemieślnika był mieszkaniec Tyru. W przypadku genealogii biblijnej mamy do czynienia z pochodzeniem żydowskim Hirama, które wedle żydowskiego Prawa dziedziczy się po matce<sup>30</sup>. Natomiast wzmianka o pochodzeniu ojca, Tyryjczyka, stanowi symboliczny obraz pojednania dwóch narodów, a co więcej – swoistą unifikację kultury żydowskiej z pogańską, która poprzez Hirama, rzemieślnika wyćwiczonego w swoim fachu, zdolnego i utalentowanego, zostaje zaadaptowana na potrzeby Świątyni i sprzętów niezbędnych do sprawowania kultu Boga Izraela.

---

<sup>29</sup> *Antiq.*, VIII, 76 n.

<sup>30</sup> W antyku żydowskie pochodzenie dziedziczyło się po obu żydowskich rodzicach. Komplikacje pojawiały się w przypadku związków mieszanych, kiedy tylko jeden rodzic był Żydem. Wtedy kwestię pochodzenia określano przez pryzmat pokrewieństwa matki. Por.: Rdz 41, 50–52; Tosefta, *Kid.*, 4, 16; M. Goodman, *Rzym i Jerozolima – zderzenie antycznych cywilizacji*, Warszawa 2007, s. 133.

Kwestia pochodzenia Hirama została rozwiązana inaczej przez Józefa Flawiusza. W swoich pismach historyk przedstawił rodziców artysty jako Żydów. Ta judaizacja Hirama nie była zabiegiem przypadkowym, ponieważ dla pisarza wywodzącego się z rodu kapłańskiego artysta wyznaczony przez Boga do sporządzenia najważniejszych sprzętów kultowych w Świątyni mógł być tylko Żydem<sup>31</sup>. Reguła ta była respektowana w czasach Heroda Wielkiego, o czym wspominał w *Dawnych dziejach Izraela* Józef Flawiusz. Wedle przekazu historyka inicjatywa przebudowy Świątyni wymogła na Herodzie wykształcenie i przysposobienie do prac murarskich odpowiedniej liczby kapłanów, by w ten sposób Miejsce Święte nie zostało sprofanowane ręką poganina<sup>32</sup>. Warto zaznaczyć, iż herodiańska wizja nowej Świątyni czerpała z ówczesnych wzorców rzymskich, tj. reprezentatywnych dla epoki Augusta, które zakładały m.in. wierność w zachowaniu pierwotnego planu i miejsca budynku świątynnego (zasada *religio*)<sup>33</sup>. Model ten w oczach Heroda doskonale wpisywał się w wykładnię żydowskiego Prawa, natomiast sama idea odbudowy oznaczała przede wszystkim wykorzystanie szczytowych osiągnięć urbanistyki hellenistycznej i rzymskiej, które stanowiły o randze całego założenia świątynnego w Jerozolimie. Budowniczowie i rzemieślnicy pracujący dla Heroda, w przeciwieństwie do artystów biblijnych, pozostali w pismach Józefa Flawiusza bezimienni. Jedynie postać Heroda firmuje to wielkie przedsięwzięcie budowlane, którego efekty miały czynić z Jerozolimy „jedno z najpiękniejszych miast Wschodu”<sup>34</sup>.

W 1968 roku w Giv’at ha-Mivtar na północ od Jerozolimy odnaleziono cztery groby żydowskie pochodzące m.in. z okresu Drugiej Świątyni,

---

<sup>31</sup> Judaizacja Hirama, biblijnego rzemieślnika pracującego na zlecenie króla Salomona, była również propagowana w pismach rabinicznych. Por.: S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World*, Cambridge 2005, s. 67, przyp. 53; L. Ginzberg, *Legendy żydowskie*, Warszawa 1997, s. 56.

<sup>32</sup> *Antiq.*, XV, 390.

<sup>33</sup> Warto zaznaczyć, że w Rzymie przy wznoszeniu przybytków starych bóstw państwowych, np. Świątyni Zgody (*Concordia*) na Forum Romanum obowiązywała zasada wierności (*religio*) w zachowaniu budynku w pierwotnym kształcie, często na starym planie. Herod zastosował tę samą zasadę, która w oczach Żydów zyskała przychyłość i poparcie. Por.: P. Zanker, *op. cit.*, s. 114.

<sup>34</sup> Pliniusz, *Historia naturalna. Wybór*, przekł. i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961, 5, 70.

a dokładnie z I wieku p.n.e. i z I wieku n.e. Spośród ossuariów opatrzonych inskrypcjami aramejskimi jedno wzbudziło szczególne zainteresowanie. Na kamiennej skrzynce zapisano: „Szymon, budowniczy Świątyni”<sup>35</sup> – treść inskrypcji prawdopodobnie odnosi się do okresu herodiańskiego, a wymieniony Szymon był jednym z mistrzów murarstwa, którzy uczestniczyli przy wznoszeniu Świątyni Jerozolimskiej. Inskrypcja z Giv’at ha-Mivtar stanowi jedyną odkrytą do tej pory wzmiankę o budowniczych z czasów Drugiej Świątyni. Inne dokumenty nie zawierają podobnych informacji. To celowe pomijanie imion twórców zaangażowanych przy pracach budowlanych i dekoratorskich w Jerozolimie może wskazywać również na ich obce pochodzenie. Poza rzeszą specjalnie wykształconych kapłanów do wykonywania prac przy samej Świątyni, w Jerozolimie działało wielu budowniczych najprawdopodobniej przybyłych ze wschodnich prowincji rzymskich, a także z samego Rzymu, na co wskazywali w swoich opracowaniach m.in. Michael Avi-Yonah oraz Ehud Netzer<sup>36</sup>.

Pominięcie pogańskich imion rzemieślników w opisach Józefa Flawiusza dodatkowo wynikało z charakteru jego pism, które miały za zadanie wykazać specyfikę narodu żydowskiego, a także podkreślić wyjątkową rolę samej religii i tworzącego ją Prawa. W przywoływanych przez historyka passusach biblijnych artysta to wybraniec Boży, który tworzy dzieła wynikające z zamysłu samego Boga<sup>37</sup>. Artysta, realizując zlecenie dane od Boga, wsparty Jego mądrością i umiejętnościami, wypełnia Jego wolę. Biblijny obraz artysty wydaje się niezwykle bliski realiom świata starożytnego, kiedy architekci i rzeźbiarze służyli swojemu zleceniodawcy w sposób

---

<sup>35</sup> Zob.: V. Tzaferis, *The Burial of Simon the Temple Builder*, [w:] *Jerusalem Revealed. Archaeology in the Holy City, 1968–1974*, red. Y. Yadin, Jerusalem 1975, s. 71 n.

<sup>36</sup> Doskonałym przykładem ilustrującym przenikanie różnych elementów i stylów architektonicznych do Palestyny jest architektura rezydencjonalna czasów Heroda, która stanowi zbiór elementów zapożyczonych przede wszystkim z budownictwa hellenistycznego, a także typowe perystylowe rozwiązania rzymskie. E. Netzer, *op. cit.*, s. 45; M. Avi-Yonah, *Oriental Elements in the Art of Palestine in Roman and Byzantine Period*, „Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine”, X, 1944, s. 106; D. W. Roller, *op. cit.*, s. 14 n., 95 n.

<sup>37</sup> Biblijna koncepcja artysty i jego pracy twórczej bliska była klasycznym teoriom, w których pojawia się koncepcja geniuszu i twórczej inspiracji pochodzącej z boskiego źródła. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, Kraków 2004, s. 25.

bezpośredni, tzn. realizowali jego wyobrażenia, a nie własne wizje. Paul Zanker napisał, że w starożytności nie było artystów „niezależnych”, którzy w przyпыlywie artystycznych doznań i natchnienia tworzyli własne, samodzielne prace<sup>38</sup>. Każde artystyczne przedsięwzięcie miało swego mecenasa, zleceniodawcę, który oczekiwał dzieła doskonałego, wpisującego się w miary i reguły wywiedziona z Grecji epoki klasycznej. Warunki pracy artystycznej w Rzymie zazwyczaj ograniczały się do wykonywania poleceń fundatorów bądź służenia radą i pomocą w realizacji danego przedsięwzięcia<sup>39</sup>. Jednak ostateczna decyzja zawsze należała do zleceniodawcy, który prawdopodobnie również ustalał podział pracy. Wraz z rozwojem nowych technik w architekturze, profesja inżyniera i doradcy technicznego zyskała na znaczeniu<sup>40</sup>. Niemniej rzeczywistymi autorami powstałych w Rzymie czy Jerozolimie monumentów byli ich fundatorzy i pomysłodawcy, którzy w sposób decydujący wywarli piętno na sztuce tego czasu.

### *Artysta i jego dzieło w tradycji rabinicznej*

Nowy obraz sztuki Żydów przypada na czasy po upadku Świątyni i przegranym powstaniu Bar Kochby (135 r.), kiedy głównym centrum życia religijnego i społecznego Żydów stała się synagoga. Fizyczny brak jedyne, normatywnego centrum życia religijnego oraz przymus życia w dia-

---

<sup>38</sup> P. Zanker, *op. cit.*, s. 113.

<sup>39</sup> G. Ch. Picard, *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975, s. 7 n.

<sup>40</sup> Techniki wykorzystywane w budownictwie herodiańskim są typowo rzymskie. *Opus reticulatum*, produkt późnej Republiki najbardziej nowatorski w formie, szybko stał się powszechną techniką w budownictwie Heroda, na co wskazują pozostałości z Jerozolimy, Jerycha i prawdopodobnie z Panejon. Beton, tzw. *puzzolana*, był importowany z Italii do portu w Cezarei. Rola rzymskich inżynierów wydaje się niepewna, jednak zdaniem wielu badaczy Marek Agryppa wysłał do Judei grupę rzymskich architektów, którzy mieli asystować przy budowie pałacu w Jerycho, na Masadzie, a także w Herodionie. Zob.: M. Avi-Yonah, *Oriental Elements...*, s. 107; D. W. Rollera, *op. cit.*, s. 95 n. W *Wojnie żydowskiej* Józefa Flawiusza na uwagę zasługuje wzmianka, iż dekoracje marmurowe, które zdobiły Panejon, oraz inne świątynie poświęcone boskiej osobie Augusta – były do siebie zbliżone stylistycznie i ikonograficznie, co wskazywałoby na jeden warsztat artystyczny złożony przede wszystkim z rzemieślników dobrze zaznajomionych z inwestycjami cesarskimi. Zob.: *BJ* I, 404.



sporze z dala od Jerozolimy wytworzyły zapotrzebowanie na nowe formy artystyczne i wizualne, które byłyby symbolicznym bądź alegorycznym wyrazem wiary w przyszłą odbudowę Świątyni i powrót do Świętego Miasta<sup>41</sup>. Autorami tych nowych, mesjańskich w swej wymowie dzieł sztuki byli zarówno artyści pochodzenia żydowskiego, jak i warsztaty skupiające rzemieślników grecko-rzymskich, działających na zlecenie klientów prywatnych oraz całych wspólnot zebranych w synagodze<sup>42</sup>.

W literaturze rabinicznej, podobnie jak we wcześniejszej tradycji literackiej Żydów, nie znano hebrajskiego terminu, który wyrażałby charakter i znaczenie dla nowożytnego określenia *ars* – czyli sztuki piękne. Dopiero w XX wieku Eliezer Ben Yehuda, twórca nowoczesnego języka hebrajskiego, wprowadził do słownika rzeczownik *omanut*, który denotuje szeroki zbiór form artystycznych mieszczących się w nowożytnej definicji terminu „sztuka”<sup>43</sup>. W swoim monumentalnym słowniku języka hebrajskiego lingwista tłumaczył pochodzenie terminu *omanut*, które bezpośrednio wywodzi od występującego w literaturze rabinicznej słowa *umanut*, określenia stosowanego w kontekście rękodziela, ale odnoszącego się również do samych umiejętności rzemieślnika, jego biegłości i zręczności w danej sztuce<sup>44</sup>. W *Pieśni nad pieśniami* (7, 2) pojawia się określenie „dzieło rąk mi-

---

<sup>41</sup> H. Rosenau, *Vision of the Temple*, London 1979, s. 13 n.

<sup>42</sup> Wzmianki dotyczące artystów „pogańskich” działających na zlecenie wspólnoty żydowskiej są niezwykle rzadkie. Jednym z ważniejszych źródeł jest inskrypcja z synagogi w Afrodyzji w Karii, w której zachowały się imiona członków synagogi, zarówno Żydów, jak i prozelitów, a także *theosebeis*, czyli wywodzących się ze świata pogan wyznawców i czcicieli, tzw. bojących się Boga, formalnie jednak tworzących odrębną grupę w danej społeczności żydowskiej. Spośród 54 imion *theosebeis* wymienionych w inskrypcji, 11 bądź 13 należało do zrzeszenia rzemieślników. Zob.: J. Reynolds, R. Tannenbaum, *Jews and God-Fearers at Aphrodisias. Greek Inscriptions with Commentary*, Cambridge 1987, s. 119 n., il. 1–6. Por.: R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden 1998, s. 401.

<sup>43</sup> Chaim Nachman Bialik (1873–1934), jeden z najważniejszych poetów żydowskich piszących w języku hebrajskim, stosował termin *omanut tehorah* w odniesieniu do „sztuk pięknych”. Zob.: S. Fine, *op. cit.*, s. 97.

<sup>44</sup> *Umanut* należy więc postrzegać przez pryzmat greckiego terminu *technē*, który można przełożyć jako „umiejętność robienia czegoś”, czyli obejmował wszelką celową działalność. Rozróżnienie na sztuki piękne i rzemiosło w antyku nie istniało, dlatego *technē* oznaczało czynność wykonywania czegoś, co można uznać za wkład w rozwój dobroby-

strza (*oman*)”, wskazujące na wykonawcę danego dzieła. *Umanut* jest więc pracą rzemieślnika – *uman*. Oba terminy widnieją na mozaikach synagogalnych, m.in. w Bet Shean, których inskrypcje w języku aramejskim upamiętniają twórcę i jego dzieło<sup>45</sup>. W innych synagogach późnoantycznych inskrypcje dedykacyjne i wotywnie spisywano najczęściej w grece. W Bet Alfa aramejskie *uman* zastąpiło greckie *technites*, a termin *umanut* – *techné*, czyli rzemiosło<sup>46</sup>.

W literaturze rabinicznej (od II do VIII wieku) wielokrotnie pojawiają się wzmianki odnoszące się do przedmiotów pięknych, drogich, dobrze wykonanych, które odpowiadają wzorcom grecko-rzymskim. Wiele miejsca w pismach i komentarzach zajmują m.in. kwestie dotyczące kobiecego stroju i biżuterii. W traktacie talmudycznym *Szabbat*, który reguluje kwestie obchodów i celebracji dnia siódmego, znalazły się przepisy normujące czy też zalecające powściągliwość w nakładanych w tym czasie ozdobach<sup>47</sup>. Lista wymienionych precjozów jest długa, obejmuje zarówno bogate, wysadzane kamieniami naszyjniki i pierścienie, jak i perły, pieczęcie, kolczyki i zapinki, powielające typowe dla późnego antyku rozwiązania złotnicze.

W pismach rabinicznych wiele miejsca poświęcono także samym rzemieślnikom. W traktacie talmudycznym b. *Sukka 51b* zostały przedstawione środowiska żydowskich cechów rzemieślniczych zebranych w wielkiej synagodze Aleksandryjskiej, gdzie mistrzowie zajmowali miejsca zgodnie z przynależnością do konkretnej grupy zawodowej<sup>48</sup>. Złotnicy, jubilerzy, grawerzy, tkacze tworzyli odrębne zrzeszenia przypominające średniowieczne gildie. Ich członkowie byli rozpoznawalni i cieszyli się szczególną estymą w społeczności żydowskiej<sup>49</sup>. Sława rzemieślników żydowskich

---

tu społeczeństwa. H. Kuhn, K. Everest Gilbert, *A History of Esthetics*, New York 1972, s. 19 n.; L. Shiner, *op. cit.*, s. 5.

<sup>45</sup> Por.: D. Bahat, *The Synagogue at Beth-Shean*, „Qadmoniot”, V, 1972, s. 55 n. (hebr.).

<sup>46</sup> E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932, s. 42 n.; R. Hachlili, *Ancient Synagogues in Israel*, Oxford 1989, s. 176 n.

<sup>47</sup> *Midrasz Szabbat* 6, 1, 7d. Por.: S. Fine, *op. cit.*, s. 97.

<sup>48</sup> Zob.: M. Wischnitzer, *op. cit.*, s. 22 n. Por.: J. Juster, *Les Juifs dans l'Empire Romain*, t. 1, Paris 1914, s. 486 n.

<sup>49</sup> Podobne wzmianki można odnaleźć w źródłach epigraficznych. W Hierapolis we Frygii odnaleziono inskrypcję nagrobną żydowskiego rzemieślnika, w której zmarły zwraca

osiadłych w Egipcie przetrwała także w pismach autorów chrześcijańskich. Klaudian, poeta rzymski działający na dworze cesarza Honoriusza, określał tkaniny z bogatymi przedstawieniami animalistycznymi jako *Judaica vela*, natomiast Kosmas Indicopleustes, kupiec i podróżnik Aleksandryjski żyjący w VI wieku, w swojej *Topographia Christiana* poświadczał, iż naród żydowski rzeczywiście został obdarzony przez Boga niezwykle zdolnością wykonywania dzieł godnych najwyższej uwagi<sup>50</sup>. W innych ośrodkach diaspory, na przykład w Sardis, wśród przedstawicieli wspólnoty i starszyny zebranej w synagodze zasiadali m.in. wpływowi rzemieślnicy. W inskrypcjach synagogałnych i na plakietkach marmurowych, stanowiących rodzaj dekoracyjnej okładziny, widnieją imiona poszczególnych przedstawicieli i fundatorów budowli. Są to złotnicy i rzeźbiarze pracujący w marmurze, kamieniarze i wytwórcy gemm<sup>51</sup>.

W dyskusjach toczonych przez autorytety rabiniczne postać artysty, choć tolerowana, wzbudzała pewien niepokój, wynikający przede wszystkim z niezaprzecznego wpływu środowisk rzemieślniczych na rosnące przyzwolenie wobec sztuk przedstawiających w kręgach żydowskich. Dla wielu rabinów tak nagłe i diametralne odejście od aikonizmu z czasów Drugiej Świątyni mogło oznaczać pogwałcenie bożych przywilejów, wedle których akt tworzenia wizerunków był przypisany Bogu bądź wybranym przez Niego rzemieślnikom<sup>52</sup>. Postawę środowisk żydowskich wobec artysty i jego pracy najlepiej oddaje *Mekhilta Rabbiego Symeona bar Johaja*, gdzie pojawia się wzmianka o portrecie<sup>53</sup>. W komentarzu do *Księgi*

---

się do przedstawicieli gildii tkaczy i farbiarzy z prośbą o przyzdobienie jego grobowca purpurą i drogimi kobiercami podczas najważniejszych świąt żydowskich, m.in. na czas Paschy. F. Landsberger, *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946, s. 165 n.

<sup>50</sup> C. Roth, *The Jewish Contribution to Civilization*, London 1956, s. 192 n.

<sup>51</sup> J. H. Kroll, *Research on Inscriptions*, „Bulletin of the American School of Oriental Research”, CLXXXVII, 1967, s. 32. Por.: F. M. Cross, *The Hebrew Inscriptions from Sardis*, „Harvard Theological Review”, XCV, 2002, s. 3 n.; J. H. Kroll, *The Greek Inscriptions of the Sardis Synagogue*, „Harvard Theological Review”, XCIV, 2001, s. 5 n.

<sup>52</sup> W *Midraszu Rabba*, który nawiązuje do *Księgi Genesis*, Bóg został przedstawiony jako rzemieślnik, budowniczy świata, zob.: K. van der Toorn, *The Iconic Book*, [w:] *The Image...*, s. 244 n.

<sup>53</sup> *Mekhilta* to komentarze do 2 *Księgi Mojżeszowej*, które przypisuje się Rabbieniu Symeonowi bar Johajowi, założycielowi szkoły rabinicznej za Antoninusa Piusa po okresie prześladowań rzymskich. Jednak żaden z midraszów opatrzonej tym imieniem nie został

*Wyjścia* (15, 11), mówiącym o Bogu „cuda czyniącym”, zostały przywołane inne wersety biblijne, m.in. z *Księgi Jeremiasza* (10, 16) oraz z *I Księgi Samuela* (2, 2) – jako potwierdzenie wyjątkowej siły stwórczej Boga, który powołał do istnienia wszelkie stworzenie, w tym człowieka na swoje podobieństwo<sup>54</sup>. Fragment z *Księgi Jeremiasza* stanowi rozwinięcie wcześniejszej myśli, w której Bóg jako kreator został przeciwstawiony rzemieślnikowi, twórcy idoli (Jer 10, 14b–15):

Wstydić się musi każdy złotnik z powodu bożka,  
bo jego posągi są kłamstwem  
i nie ma w nich [życiodajnego] tchnienia.  
Są one nicością, tworem śmiesznym,  
zginą, gdy nadejdzie czas obrachunku z nimi.

W *Mekhilta Rabbiego Symeona* artystę opisano raczej jako rzemieślnika unizonego wobec Bożych żądań, unikając prostego porównania z bałwochwalcą, którego prace są kłamliwą kopią dzieła Boga. Portrety rodzinne nie były niczym rzadkim w świecie rzymskim, o czym świadczą m.in. doskonale zachowane malowidła z Fajum w Egipcie, których powstanie przypada na lata działalności Rabbiego Symeona bar Johaja<sup>55</sup>. Znajomość tej formy upamiętniania przodków była zatem znana wśród środowisk rabinicznych. W innej części komentarza znajduje się paralela do wersu 10a traktatu *Berakhot*, gdzie jawnie roztrząsano kwestię wizerunków ludzi narysowanych na ścianach<sup>56</sup>. Przykładem potwierdzającym stosowanie form

---

wspomniany czy przywołany w tekstach talmudycznych. Pierwsze i najważniejsze opracowanie zachowanych fragmentów zob.: M. Friedmann, *Mekilta*, Vien 1870; D. Hoffmann, *Einleitung in die Halachischen Midraschim*, Berlin 1887.

<sup>54</sup> E. Urbach, *The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in Light of Archaeological and Historical Facts*, „Israel Exploration Journal”, IX (3–4), 1959, s. 149 n.

<sup>55</sup> Idea portretu w starożytnym Rzymie sięga III lub IV w. p.n.e. i wyrosła z potrzeby utrwalenia pamięci o zmarłych przodkach i utożsamienia się z nimi. Stąd popularność masek pośmiertnych i pomników, które wkrótce stały się trwałym i powszechnym elementem rzymskiej kultury materialnej. G. M. A. Richter, *The Origin of Verism in Roman Portraits*, „Journal of Roman Studies”, XLV (1–2), 1955, s. 39 n. Portrety fajumskie zob.: M. Nowicka, *Twarze antyku. Z dziejów portretu w Grecji i Rzymie*, Warszawa 2000, s. 111 n.

<sup>56</sup> E. Urbach, *op. cit.*, s. 237. Por.: Talmud Babiloński, *Ber.* 10a.

przedstawiających w dekoracji domów i synagog już od III wieku jest gmina skupiona wokół autorytetów rabinicznych Tyberiady w Galilei<sup>57</sup>.

Stosunek rabinów do środowisk rzemieślniczych, podobnie jak autorów z okresu Drugiej Świątyni, ujawnia się przy okazji opisu postaci Becalela i Oholiaba, twórców Arki Przymierza<sup>58</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że wzmianki dotyczące artystów biblijnych pojawiają się dopiero w tekstach amoraickich zredagowanych w Palestynie, czyli w czasie powstania najważniejszych obiektów synagogalnych reprezentujących sztukę przedstawiającą *par excellence*. We wcześniejszych pismach natomiast, w Misznie, Tosefcie i midraszach tannaickich (łącznie z przywoływanymi tu *Mekhilta Rabbiego Symeona* i *Rabbiego Ishmaela*) postaci te zostały pominięte.

W tradycji amoraickiej Becalel jawi się jako twórca Namiotu Spotkania, brązowego ołtarza, a także innych sprzętów wymienionych w *Księdze Wjścia*<sup>59</sup>. Przekazicielem Bożych poleceń i zwierzchnikiem artysty pozostaje jednak Mojżesz. Wspólne relacje pomiędzy Bacalem a Mojżeszem stanowią główny trzon rozważań nad koncepcją artysty i jego funkcją w literaturze rabinicznej. Śledząc wybrane teksty, m.in. *Seder Olam Rabba* czy *Genesis Rabba*, spostrzegamy, że obie postaci dzielą się kompetencjami, a nawet rywalizują o przyznanie im autorstwa zleconych przez Boga prac<sup>60</sup>. Rola Mojżesza wydaje się tu dominująca, a wspólne relacje obu postaci przypominają historię budowy Pierwszej Świątyni, której głównym budowniczym i mecenasem w tradycji pozostaje król Salomon (i *vice versa* – postać Salomona jest przyrównywana do Mojżesza)<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> S. Fine, *op. cit.*, s. 100, przyp. 114.

<sup>58</sup> Według pism Józefa Flawiusza stosunek środowisk kapłańskich był niezwykle pochlebny wobec artystów biblijnych, których praca spotykała się z uznaniem i pochwałą. Zob.: *Antiq.*, III, 104–106; VIII, 76–78.

<sup>59</sup> Wj 31, 1–11.

<sup>60</sup> Przywołane pisma stanowią wybór Stevena Fine'a, który po lekturze midraszy dostrzegł pewną niekonsekwencję m.in. w atrybucji menory, która w pierwszym przywołanym tu tekście została przypisana Becalelowi, w drugim natomiast autorem kandelabru jest Mojżesz. Por.: S. Fine, *op. cit.*, s. 100.

<sup>61</sup> W 2 *Księdze Kronik* (1, 3) zapisano: „Tak ukończono całą robotę, której dokonał Salomon w świątyni Pańskiej” (5, 1). W tej samej księdze atrybucja Namiotu Spotkania została w całości przypisana Mojżeszowi: „ponieważ tam był Namiot Spotkania z Bogiem sporządzony przez Mojżesza, sługę pańskiego”.

W *Midraszu Tanhuma* rola i wyjątkowe zdolności Baclela zostały przez autorów zakwestionowane<sup>62</sup>. W nawiązaniu do biblijnego opisu, w którym Bóg „nappełnił umysły wszystkich rękodzielników mądrością, aby mogli wykonać to, co im rozkazał” (Wj 31, 6), autorzy komentarza zasugerowali, iż Baclel jest tylko jednym z wielu, którzy otrzymali swój dar od Boga, a tym, co wyróżnia Baclela z tej grupy, jest jego imię zachowane w Torze. W ten sposób status Baclela został skutecznie zniwelowany do roli zwykłego rzemieślnika zatrudnionego przy wznoszeniu Przybytku i sprzętów rytualnych.

Tak zarysowana struktura kompetencji artysty i jego zwierzchnika była ściśle powiązana z tradycją grecko-rzymską, omówioną przy okazji pism Józefa Flawiusza i Ben Syracha. W antyku funkcja artysty, jego inwencja artystyczna pozostawały w cieniu mecenasa, którego imię firmowało dany monument bądź inwestycję publiczną<sup>63</sup>. Podobnie należy rozumieć rolę Baclela w procesie tworzenia Przybytku. Jako wybraniec Boży, natchniony mądrością i zdolnościami niezbędnymi do „wykonywania wszelkiego rodzaju prac, pomysłowością w pracach w złocie, srebrze, w brązie i w rzeźbieniu kamieni do oprawy, i w rzeźbieniu drewna oraz wykonywaniu różnych dzieł”, Baclel jest niewątpliwie prawzorem i symbolem artysty rzemieślnika, mimo wszystko pozostającego w cieniu swego mecenasa<sup>64</sup>. Ten status biblijnego artysty dodatkowo podkreśla jego imię, które oznacza „w cieniu Boga”<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> *Midrasz Tanhuma* został oparty na naukach rabiego Tanhumi bar Abba, palestyńskiego amoraity z IV w. Zob.: K. Pilarczyk, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do baskali*, Kraków 2006, s. 240 n.

<sup>63</sup> Wielu zasłużonych twórców kręgu kultury grecko-rzymskiej znamy m.in. z *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego. Autor wymienił imiona tych artystów, które znał z wcześniejszych źródeł literackich. Zob.: J. Isager, *Humanissima ars. Evaluation and Devaluation in Pliny, Vasari, and Baden*, [w:] *Ancient Art and Its Historiography*, red. A. A. Donohue, Cambridge 2003, s. 48 n.

<sup>64</sup> Wj 31, 2–5, 35, 30.

<sup>65</sup> W *Midraszu Tanhuma* została przedstawiona historia objaśniająca znaczenie imienia Baclel. Tekst jest komentarzem do wersetu z Wj 25, 31, w którym mowa o złotej menory. Pomimo wielokrotnych pouczeń Boga, Mojżesz nie potrafił wykonać ukazanej mu formy menory. W konsekwencji Bóg posyła Mojżesza do Baclela, by ten wykonał złoty kandelabr. Baclel wywiązał się z polecenia, a zrobione przez niego sprzęty powieliły wzorce dane Mojżeszowi przez Boga. Zdziwiony precyzją roboty Mojżesz powiedział do

*Artyści żydowscy  
w późnoantycznych źródłach epigraficznych*

Postawa redaktorów biblijnych i autorytetów rabinicznych wobec Becalela, rzemieślnika wybranego i natchnionego przez Boga, usankcjonowała myślenie o artyście i jego funkcji w tradycji żydowskiej. Postać rzemieślnika zależnego od woli swego patrona pojawia się w źródłach epigraficznych, których formuła powieli schemat zarysowany we wcześniejszej analizie. Inskrypcje wymieniają przede wszystkim imiona donatorów i zleceniodawców, którzy ufundowali powstanie danego dzieła. Przykładem jest inskrypcja z synagogi na Eginie, upamiętniająca ofiarodawcę, Theodorosa, pełniącego funkcję *archisynagogosa*, który zebrał fundusze na sfinansowanie mozaiki<sup>66</sup>. W zastosowanej formule dedykacyjnej określono Theodorosa jako nadzorującego budynek, ale i głównego mecenasa powstałego dzieła<sup>67</sup>. W tym samym kontekście należy odczytywać inskrypcje zachowane w dekoracjach synagogi z Dura Europos, gdzie wymieniono imiona liderów wspólnoty, a co więcej, wskazano na nich jako budowniczych: „Samuel, syn Idaeusa, członek Starszizny Żydów, zbudował to” oraz „Samuel, syn Safarasa, niech pozostanie w pamięci! Wybudował ten (budynek) tak jak (widzicie)”<sup>68</sup>.

Formuła podanych inskrypcji ogranicza się do imion administratorów zarządzających danym obiektem i ofiarodawców, których aktywność koncentrowała się przede wszystkim na kwestiach finansowych. Wzorzec ten został jednak kilkakrotnie przełamany, wkomponowując do treści tekstu imiona rzemieślników, tj. autorów opatrzonego adnotacją dzieła.

---

rzemieślnika, iż ten musiał stać w cieniu Boga (*betel El*), ponieważ jego praca odzwierciedla formę wskazaną mu przez Najwyższego. Zob.: L. Ginzberg, *op. cit.*, s. 54.

<sup>66</sup> R. Hachlili, *Ancient Jewish Art...*, s. 401 n.; plan synagogi wraz z przerysem inskrypcji rys. II-2; IX-1.

<sup>67</sup> Zob.: T. Rajak, D. Noy, *Archisynagogoi: Office, Title and Social Status in the Greco-Jewish Synagogue*, „Journal of Roman Studies”, LXXXIII, 1993, s. 82 n.

<sup>68</sup> Inskrypcje greckie nr 23 i 24, wykonane techniką malarską na dekoracji stropu, zob.: C. C. Torrey, *The Aramaic Texts*, [w:] *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos, Final Report VIII*, t. 1, red. C. H. Kraeling, New Haven 1979, s. 265 n.

Spośród ponad setki zachowanych inskrypcji synagogałnych i sepulkralnych, zaledwie kilka nosi imiona wykonawców danego założenia<sup>69</sup>. W katakumbach rzymskich przy via Appia zachowała się wzmianka o żydowskim malarzu Eudoxiosie<sup>70</sup>. Znana jest również inskrypcja z III wieku z synagogi w Kefar Baram, położonego w północnej części Galilei, która donosiła, iż: „Józef, syn Lewiego, zrobił to nadproże”<sup>71</sup>. Podobna formuła widnieje na kapitelu kolumny z synagogi w Tyberiadzie, pochodzącej prawdopodobnie z IV wieku: „Miłościwy Boże, błogosław Abrahamowi, pracującemu w marmurze”<sup>72</sup>. Z innych synagogałnych inskrypcji na uwagę zasługuje formuła aramejska wyryta na tzw. Tronie Mojżesza znalezionym w Korazain w Górnej Galilei: „Niech zostanie w pamięci, Judan, syn Ishmaela, który wykonał synagogę i schody”<sup>73</sup>.

Rezerwuarem licznych pozostałości epigraficznych wzmiankujących imiona rzemieślników odpowiedzialnych za wykonanie poszczególnych dekoracji są zabytki z wymienianego już Dura Europos – wielokulturowego miasta położonego nad Eufratem, które od II wieku rozwijało się jako ważny rzymski ośrodek graniczny na Wschodzie. Mury jednego z domów, należącego do zamożnego palmyreńczyka, zdobią sceny uczyty i polowania<sup>74</sup>. Namalowana obok inskrypcja zawiera imiona artystów: Elahsams, syn Slt (Selat) oraz Thoma Benaiah. Zdaniem badaczy genealogia tych imion pozwala przypisać artystów do żydowskiego kręgu kulturowego<sup>75</sup>. Innym przykładem potwierdzającym żydowskie lub judeochrześcijańskie „korzenie” artyści są tamtejsze freski zdobące zarówno synagogę, jak i położony

---

<sup>69</sup> Na temat inskrypcji żydowskich związanych z architekturą synagogałną lub sepulkralną z okresu rabinicznego zob.: L. H. Feldman, *New Light from the Inscriptions and Papyri on Diaspora Synagogues*, [w:] *Sacred Realm. The Emergence of the Synagogue in the Ancient World*, red. S. Fine, Oxford 1996, s. 48 n.; R. Hachlili, *Ancient Jewish Art...*, rozdz. 9, s. 398 n.

<sup>70</sup> H. J. Leon, *The Jews of Ancient Rome*, Philadelphia 1960, s. 233.

<sup>71</sup> B. Goldman, *The Sacred Portal. A Primary Symbol in Ancient Judaic Art*, Detroit 1966, s. 23. Por.: L. Roth-Gerson, *Greek Inscriptions in Synagogues in Eretz-Israel*, Jerusalem 1987, s. 29 n.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>73</sup> F. Landsberger, *op. cit.*, s. 168.

<sup>74</sup> A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, s. 74 n.; M. I. Rostovtzeff, *Dura Europos and its Art*, Oxford 1938, s. 94.

<sup>75</sup> B. Goldman, *op. cit.*, s. 47.



w pobliżu *domus eclessiae*. Oba zabytki wykazują, że artysta był doskonale zaznajomiony z treścią Starego Testamentu. Wzorce ikonograficzne oraz stylistyka obu tych założeń nie pozwalają jednak na sformułowanie tezy, iż malowidła wykonał jeden warsztat artystyczny<sup>76</sup>.

Na ścianie synagogi, mieszczącej szafę na Torę, zachowała się inskrypcja, której formuła odnosi się prawdopodobnie do twórcy dekoracji synagogalnych: „Ja, Uzzi, zrobiłem repozytorium dla zwojów Tory”. W drugim wersie wymienione zostało imię prawdopodobnie pełnomocnika Uzziogo: „Józef, syn Abby, zrobił to”<sup>77</sup>. Zdaniem badaczy taki układ inskrypcji oraz jej usytuowanie świadczą, że imiona zapisane w dekoracji odnoszą się do twórców fresków zdobiących zarówno fasadę niszy na Torę, jak i samej struktury architektonicznej<sup>78</sup>.

Palestyńskie zabytki epigraficzne z późnego antyku reprezentują znacznie uboższe źródło informacji dotyczące autorów poszczególnych artefaktów związanych z żydowskim kręgiem kulturowym. Inskrypcje synagogalne najczęściej wymieniały imiona donatorów i opiekunów przybytku. Wyjątek stanowią mozaiki z Seforis z V wieku oraz nieco późniejsza, bo pochodząca z pierwszej połowy VI wieku – mozaika z Bet Alfa (il. 1–5). Na pierwszej posadzce formuła greckiej inskrypcji brzmi: „Niech pozostaną w pamięci na dobre, Boethos (syn) Emiliusa ze swymi dziećmi. On wykonał tę płytę. Niech im błogosławi. Amen”<sup>79</sup>. W przypadku mozaiki z Bet Alfa, gdzie imiona artystów również wypisano greką, treść jest następująca: „Niech rzemieślnicy, którzy wykonali tę pracę, Marianos i jego syn Hani-

---

<sup>76</sup> Kwestia identyfikacji „kulturowej” warsztatu artystycznego odpowiedzialnego za wykonanie dekoracji w wymienionych obiektach w Dura Europos budzi wiele kontrowersji. Zob.: A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford 1973, s. 63 n.; W. G. Moon, *Nudity and Narrative. Observations on the Frescoes from the Dura Synagogue*, „Journal of the American Academy of Religion”, LX, 1995, s. 590 n.

<sup>77</sup> C. C. Torrey, *op. cit.*, s. 269, il. 78. Por.: R. Hachlili, *Ancient Jewish Art...*, s. 406 n., rys. IX–5.

<sup>78</sup> A. J. Wharton, *Refiguring the Post Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*, Cambridge 1995, s. 122 n.

<sup>79</sup> Z. Weiss, E. Netzer, *Promise and Redemption. A synagogue mosaic from Sepphoris*, Jerusalem 1996, s. 40 n.

na, pozostaną w pamięci<sup>80</sup>. Wykonawcy mozaiki z Bet Alfa zasługują na szczególną uwagę, ponieważ te same imiona przywołuje inna inskrypcja z synagogi samarytańskiej w Bet Szean, osady położonej na wschód od Bet Alfa<sup>81</sup>. W niewielkim pomieszczeniu przylegającym do głównego budynku odnaleziono grecką inskrypcję z intencją: „Dzieło Marianosa i jego syna Haniny”<sup>82</sup>.

### *Mozaika z Bet Alfa*

W 1928 roku odsłonięto pozostałości późnoantycznej synagogi w Bet Alfa, która była częścią starożytniej osady Khirbet Beit Ilfa, położonej w Dolinie Jizreel. Odkryta mozaika początkowo pokrywała trzy części synagogi: dziedziniec, narteks oraz salę modlitw. Nawy boczne powtarzały wzory geometryczne oraz kompozycje znane z kościołów i budynków innych kultów. Nawa środkowa została zarezerwowana dla bardziej złożonej kompozycji zawierającej motywy roślinne i zwierzęce, a także postaci ludzkie oraz archetypowe symbole żydowskie (il. 1). Artystyczną osobowość wykonawców mozaiki można odnaleźć właśnie w centralnej kompozycji mozaiki, w jej trzech barwnych częściach. Pierwszy panel zawiera scenę biblijną przedstawiającą *Ofiarowanie Izaaka* (il. 4). Środkowa część prezentuje okrąg zodiakalny z Heliosesem na rydwanie w otoczeniu słońca, księżycy i gwiazd (il. 3). Trzecia część, znajdująca się najbliżej bimy i wnęki na zwoje Tory, zawiera wizerunek świętej arki, menory i innych sprzętów rytualnych (il. 2). Całość dekoracji okala bordiura, na którą składają się pojedyncze wizerunki zwierząt i motywy geometryczne, częściowo prze-

---

<sup>80</sup> Dalsza, tj. aramejska część inskrypcji stanowi formułę znaną z innych podobnych rozwiązań synagogałnych, które wspominają imiona fundatorów i opiekunów synagogi. B. Goldman, *op. cit.*, s. 24.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 167, przyp. 7.

<sup>82</sup> Mozaika synagogałna z Bet Szean, w przeciwieństwie do mozaiki z Bet Alfa, reprezentuje wzorce geometryczne połączone z motywami roślinnymi, które w części poprzedzającej absydę przedstawiają typowe rozwiązanie ze sprzętami liturgicznymi i Szafą na Torę. Zob.: N. Tsori, *Notes and News: Beth Shean*, „Israel Exploration Journal”, XIII, 1963, s. 148 n.; M. J. Chiat, *Synagogues and Churches In Bizantine Beit She'an*, „Journal of Jewish Art”, VII, 1980, s. 23.

platane wicią roślinną. W części północnej bordiury, u wejścia do nawy głównej, mieści się inskrypcja flankowana przez figury lwa i byka. Odkrycie to wzbudziło wśród badaczy zdumienie nie tylko faktem samej kompozycji mozaiki, która zaprzecza doktrynie aikonizmu wywiedzionego z przepisów Prawa, ale także możliwością jej atrybucji poprzez imiona artystów zachowane w inskrypcji<sup>83</sup>.

We wstępnych badaniach nad mozaiką przeważała opinia, iż Marianos i Hanina, twórcy mozaiki, pochodzili spoza Galilei, z regionu żydowskiej diaspory, gdzie greka była językiem powszechnie stosowanym. Eliezer L. Sukenik, który prowadził wykopaliska w Bet Alfa, w swych konkluzjach czynionych na podstawie analizy inskrypcji stwierdził, iż pisownia liter tworzących imiona artystów zachowała staranny grecki charakter, podczas gdy inskrypcja aramejska wydaje się wykonana przez osobę, która nie znała liter aramejskich<sup>84</sup>. Według Erwina R. Goodenougha tak dokładne kształty greckich liter zdradzają raczej ich skrupulatne kopiowanie, co wyklucza „greckie” pochodzenie artysty<sup>85</sup>. Trzeba zaznaczyć, że znajomość zarówno języka greckiego, jak i aramejskiego wśród Żydów palestyńskich była w tym czasie powszechna<sup>86</sup>. Licznych przykładów dostarczają inskrypcje synagogalne. W Chammat-Gader odnaleziono na mozaikowej posadzce z V wieku kilka inskrypcji greckich i aramejskich, a występujące tam imiona mają w przeważającej mierze formę grecką lub łacińską<sup>87</sup>. Także w in-

---

<sup>83</sup> W 1929 r. na zlecenie Uniwersytetu Hebrajskiego wykopaliska w Bet Alfa prowadził Eliezer L. Sukenik, uważany za ojca żydowskiej archeologii. Według ustaleń budynek powstał najprawdopodobniej w V w., natomiast mozaikowa dekoracja jest późniejsza. Jedna z inskrypcji podaje datę przypadającą na okres panowania Justyna (pocz. VI w.). E. L. Sukenik, *The Synagogue of Beth Alpha*, London 1932, s. 11 n.; M. Avi-Yonah, *Mosaic Pavements In Palestine*, w: *idem, Art in ancient Palestine*, Jerusalem 1981, s. 292.

<sup>84</sup> E. L. Sukenik, *The Synagogue...*, s. 32.

<sup>85</sup> E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, t. 1–13, New York 1953–68, t. 1, s. 243.

<sup>86</sup> Kwestia języków stosowanych w późnoantycznej Palestynie została dokładnie omówiona przez S. Liebermana, *Greek in Jewish Palestine. Studies in the life and manners of Jewish Palestine in the II–IV centuries C.E.*, New York 1942, s. 20 n. Por.: L. I. Levine, *Judaism and Hellenism in Antiquity. Conflict or Confluence?*, Seattle 1998, s. 128 n.

<sup>87</sup> Badania w synagodze prowadził E. L. Sukenik w 1932 r. Była to typowa bazylika z nawą i absydą przylegającą do budynku od strony południowej. Całość pomieszczenia została wyłożona mozaiką we wzory geometryczne, jedynie w pobliżu absydy z Szafą na

nej budowli pochodzącej z tego okresu, w Chammat Tyberiadzkim, odnaleziono greckie inskrypcje wkomponowane we wzór mozaiki, na których dokładnie określono jednego z tamtejszych donatorów: „Sewer – uczeń najwybitniejszych patriarchów”<sup>88</sup>. Wszystkie wymienione w inskrypcji nazwy mają pochodzenie greckie. Także imię twórcy mozaiki z Bet Alfa wywodzi się z greki. Marianos występuje dość rzadko w żydowskich źródłach. Znacznie częściej pojawia się forma Marinos lub Marinus<sup>89</sup>. Imię Hanina natomiast jest typowo żydowskie. Nosi je palestyńska starszyzna, a także odnajdujemy je przynajmniej w dwóch nazwach żydowskich miejscowości: Bet Hanina i Kefar Hanania<sup>90</sup>. Najprawdopodobniej imię Marianos wskazuje, że mamy do czynienia z Żydem pochodzącym z (lokalnej?) zhellenizowanej rodziny, który z kolei, chcąc uniknąć pogańskich asocjacji, nadał swojemu synowi *stricte* żydowskie imię.

W badaniach prowadzonych jeszcze w drugiej połowie XX wieku przeważała opinia, że twórcy mozaiki z Bet Alfa najprawdopodobniej reprezentowali środowisko Żydów aleksandryjskich, które pod wpływem tamtejszych szkół i warsztatów artystycznych było doskonale zaznajomione ze sztuką układania wielobarwnych i skomplikowanych wzorów<sup>91</sup>.

Bernard Goldman, w swojej analizie stylu mozaiki i jej struktury ikonograficznej, zakładał, iż w poszukiwaniu nowych zleceń Marianos i jego syn mieli przenieść swoją działalność z Egiptu na tereny Galilei, gdzie wspólnoty żydowskie przeżywały swój renesans<sup>92</sup>. W swych wnioskach badacz zauważył, iż rysunkowy, nieco infantylny sposób obrazowania zastosowany w Bet Alfa artyści mogli zapożyczyć z warsztatów tkackich,

---

Torę posadzka zawiera przedstawienia lwów z medalionem, w który wpisano inskrypcję dedykacyjną. A. Negev, *Encyklopedia archeologiczna Ziemi Świętej*, Warszawa 2002, s. 89.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>89</sup> B. Goldman, *op. cit.*, s. 28.

<sup>90</sup> Także na jednym z ossuariów odkrytych na Górze Oliwnej w Jerozolimie pojawia się imię *Hanina bar Menahem*. *Ibidem*, s. 168.

<sup>91</sup> W okresie późnego Cesarstwa Rzymskiego najważniejsze ośrodki miejskie w Egipcie, a także w Afryce Północnej należały do najbogatszych prowincji zarówno w sensie gospodarczym, jak i umysłowo-artystycznym. Zob.: T. Kotula, *Afryka Północna w starożytności*, Wrocław 1972; J. Strzelczyk, *Wandalowie i ich afrykańskie państwo*, Warszawa 2005, s. 251 n., 286 n.

<sup>92</sup> B. Goldman, *op. cit.*, s. 144 n.

bowiem ogólne wrażenie, jakie daje specyficzny styl mozaiki, przywodzi na myśl antyczne kobierce. Z porównań materiału ikonograficznego wynika, iż zarówno antyczne posadzki, jak i dywany powielaly te same wzory i motywy<sup>93</sup>.

Antyczne tkaniny i kobierce są rzadkim i kruchym świadectwem dawnych epok. Do czasów współczesnych zachowało się niewiele zabytków tego typu. Najbogatszym obecnie źródłem poznania antycznych tkanin jest Egipt, gdzie specyficzne warunki klimatyczne sprzyjały ich konserwacji. Tekstylia koptyjskie są istotne także ze względu na fakt, iż pochodzą z czasów działalności Marianosa i Haniny. Dodatkowym argumentem przemawiającym za słusznością obranego tropu są względy geograficzne. Region Galilei i okolicznych osad leżał na szlaku karawan kupieckich udających się z Egiptu do Syrii i odwrotnie. Eliezer L. Sukenik, pierwszy badacz Bet Alfa, również sugerował egipskie pochodzenie Marianosa i Haniny, którzy w czasie jednej ze swoich podróży mogli wykonać mozaiki dla synagog w bizantyjskim Bet Szean i Bet Alfa<sup>94</sup>.

W starożytności warsztaty tkackie wschodnich prowincji rzymskich i Egiptu słynęły z bogactwa i złożoności wzorów. Ceniono je za wspaniałe przedstawienia form roślinnych, zwierzęcych oraz ludzkich. Fragment koptyjskiego dywanu z Antinoe z początku V wieku zawiera bogaty repertuar motywów, które z pewnością mogli naśladować twórcy żydowskich mozaik<sup>95</sup>. Warto jednak zaznaczyć, iż znane są również żydowskie warsztaty tkackie działające w tym czasie zarówno w diasporze, jak i w Palestynie<sup>96</sup>. Dywany i tapicerki stosowano bowiem do dekoracji wnętrz domów prywatnych czy miejsc o charakterze publicznym. W synagogach kobier-

---

<sup>93</sup> Spośród szczególnie popularnych wzorów, początkowo obecnych jedynie na tkaninach koptyjskich, warto przywołać motyw ptaków wpisanych w sieci. Przedstawienie to stało się wkrótce specjalnością antycznych mozaik. *Ibidem*, s. 144.

<sup>94</sup> E. L. Sukenik, *The Synagogue...*, s. 34 n.

<sup>95</sup> R. Hachlili, *Ancient Jewish Art...*, s. 25, 198.

<sup>96</sup> Bet Szean było w czasach rzymskich i bizantyjskich prężnym ośrodkiem miejskim, stolicą prowincji *Palaestina Secunda*, jednym z ważniejszych centrów włókienniczych cesarstwa rzymskiego. Edykt o cenach maksymalnych, ogłoszony przez cesarza Dioklejana (283–305 n.e.), klasyfikuje tamtejsze produkty jako najlepszej jakości. J. Murphy-O'Connor, *Przewodnik po Ziemi Świętej*, Warszawa 2000, s. 208 n.; M. Chiat, *op. cit.*, s. 16 n.

ce najczęściej pełniły funkcję zasłony na szafę na Torę<sup>97</sup>. Ponadto wydaje się wielce prawdopodobne, że na kamienne, pozbawione dekoracji podłogi wczesnych synagog wschodnim zwyczajem kładziono niewielkie dywaniki<sup>98</sup>. Stosowanie tego rodzaju dekoracji we wczesnych domach modlitwy wyjaśnia pojawienie się mozaik.

W Bet Alfa układ i kompozycja mozaik przypomina wielobarwne kobierce rzucone na podłogę. W nawie głównej przestrzeń posadzki wypełnia prostokątny obraz, składający się z trzech części otoczonych bordiurą. Natomiast w zachodniej nawie bocznej zachowały się niewielkie kompozycje przypominające małe dywaniki. Każdy z nich zawiera własny zestaw motywów, które tworzą samodzielny wzór (il. 6). Zdaniem Goldmana układ ten potwierdza tezę, że mozaiki stanowiły kontynuację wcześniejszej praktyki dekoracji wnętrza budynków synagogałnych<sup>99</sup>.

Tkaniny i kobierce, jako przedmiot handlu karawan kupieckich, stanowiły łatwy sposób propagowania wzorców i motywów ikonograficznych. Do czasów współczesnych zachowało się kilka przykładów tkanin noszących symbole lub emblematy nawiązujące do historii biblijnych. Jednym z nich jest tkanina koptyjska ze sceną *Ofiarownia Izaaka* z przełomu VI i VII wieku. Zdaniem badaczy Marianos mógł zaadaptować wzorec właśnie z tkaniny bądź z ilustrowanych manuskryptów, z których również czerpano inspirację dla wizualizacji historii biblijnych i opowieści hagadycznych (legend żydowskich, które mają swe korzenie w Biblii)<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Żydzi z Aleksandrii słynęli z wyboru doskonałych tkanin (*Judaica vela*), na których pojawiały się fantastyczne stwory i bestie. Zob.: C. Roth, *op. cit.*, s. 192 n.

<sup>98</sup> B. Goldman, *op. cit.*, s. 146.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 146 n.

<sup>100</sup> Malowidła z Dura Europos stanowią ekspozycję najważniejszych wątków związanych z żydowską historią. Wielu badaczy antycznej sztuki Żydów źródła tradycji obrazkowej widziało w iluminowanych manuskryptach. Odnalezione zwoje w okolicach Morza Martwego nie zawierają żadnych ilustracji. Być może bardziej kosmopolityczne, zhellenizowane środowiska żydowskie mogły posiadać zdobione zwoje pisma. Franz Landsberger zauważa, iż wykorzystywane w późnoantycznej ikonografii żydowskiej i chrześcijańskiej sceny starotestamentowe świadczą o istnieniu iluminowanych manuskryptów służących artystom za wzorniki. Podobne motywy i symbole ilustrowały idee, postaci i wydarzenia uważane za konstytutywne dla każdej ze wspólnot. Za przykład badacz podaje dekoracje ścienne w katakumbach żydowskich i chrześcijańskich, które uważa się za najwcześniejsze formy sztuki przedstawiającej u Żydów i chrześcijan. Jako miejsce powstania ilustrowa-

Rysunkowy styl mozaiki z Bet Alfa, w przeciwieństwie do innych palestyńskich mozaik z tego czasu (np. z Chammat Lif bądź Chammat Tyberiadzkiego) będących przykładem aleksandryjskiej sztuki iluzjonistycznej, jest dość prosty (il. 4). Kontury, które wyznaczają pojedyncze lub podwójne rzędy tesser, wypełnia płaska plama barwna. Linearny aspekt tego stylu przypomina pracę tkacką. Linie tesser powielają proste linie krosna, które są szczególnie widoczne w takich detalach jak skręty włosów i brody (il. 5), płomień na ołtarzu czy głowy zwierząt. Artyści nawet nie próbowali nadać postaciom trójwymiarowości i wrażenia masy poprzez efekty walorowe. Uproszczona anatomia postaci sprawia wrażenie marionetek zawieszonych w powietrzu, a efekt światłocienia przekształcono w dekoracyjny wzór. Aspekt mimetyczny został tu uzyskany dzięki sztywnej, surowej konwencji znaków<sup>101</sup>.

Ta dziecięca maniera, zdaniem izraelskiego historyka sztuki, Avigdora Poseqa, może odnosić się do kwestii żydowskiego Prawa, które zakazywało tworzenia wizerunków<sup>102</sup>. W okresie rabinicznym, kiedy Świątynia Jerozolimka legła w gruzach, a obecność Żydów w Judei była silnie ograniczona dekretem cesarskim<sup>103</sup>, sposób przestrzegania Prawa uległ znacznym reformulacjom. Restrykcyjne rozumienie Drugiego Przykazania jako swobodnego ikonoklazmu żydowskiego zaczęto interpretować w znacznie bardziej

---

nych manuskryptów badacz wskazuje Aleksandrię i Antiochię, najważniejsze i największe ośrodki żydowskie w diasporze. F. Landsberger, *op. cit.*, s. 164 n. Por.: C. H. Kraeling, *The Jewish Community at Antioch*, „Journal of Biblical Literature”, CI, 1932, s. 130 n. Ważnym przyczynkiem w dyskusji nad istnieniem iluminowanych manuskryptów żydowskich w antyku jest artykuł Josepha Gutmanna, *The Illustrated Jewish Manuscript in Antiquity. The Present State of the Question*, [w:] *No Graven Images...*, s. 232 n.

<sup>101</sup> Według francuskiego znawcy sztuki bizantyjskiej, Andre Grabara, figuratywne mozaiki późnoantyczne ze wschodnich prowincji rzymskich wykazują podobny sposób prezentowania postaci i fabuły. Twórcy sięgali do prostych, często schematycznych rozwiązań przypominających dziecięce rysunki. Charakterystyczne dla manieri klasycznej elementy przestrzeni, kompozycja ruchu oraz proporcje postaci zostały zarzucone. A. Grabar, *L'art paleochretien et l'art byzantin*, London 1979, s. 9 n.

<sup>102</sup> A. W. G. Poseq, *Toward a Semiotic Approach to Jewish Art*, „Ars Judaica”, I, 2005, s. 31.

<sup>103</sup> O tendencjach i ustawodawstwie rzymskim odnoszącym się do Żydów, zob.: L. V. Rutgers, *Jews in Late Ancient Rome, evidence of cultural interaction in the Roman Diaspora*, Leiden 1995, s. 213 n.

liberalny sposób. Postaci wielkich autorytetów rabinicznych zezwoliły na formy sztuki przedstawiającej rozumianej w kategoriach ornamentu bądź dekoracji<sup>104</sup>. Sztuka figuralna, wcześniej negowana i odrzucana przez Żydów, w okresie rabinicznym zyskała nowy wymiar. W efekcie zniszczenia Świątyni przestała być postrzegana w kategoriach bałwochwalczych, a treści ilustrowane w dziele odnosiły się przede wszystkim do idei mesjańskiej i nadziei na powtórny odbudowę Przybytku w Jerozolimie<sup>105</sup>. W tych kategoriach należy rozumieć program ikonograficzny mozaiki z Bet Alfa, który poza przedstawieniem sprzętów rytualnych, zawiera scenę *Przymierza*<sup>106</sup>. W teologii żydowskiej historia *Ofiarowania Izaaka* tworzy symboliczny obraz zawierzenia i oddania się w opiekę Najwyższego, a także nadziei na powrót do ojczyzny w Erec Izrael<sup>107</sup>. Zarówno te świadomie wybrane elementy związane z ideologią mesjańską, jak i ciekawy aspekt stylistyczny, interpretowany w kontekście ikonoklazmu, pozwalają widzieć w mozaice z Bet Alfa dzieło artystów żydowskich *par excellence*.

Wykreowany w antycznej tradycji żydowskiej obraz budowniczego i rzemieślnika w pełni realizował postulat biblijnej Prawdy, według której proces twórczy został zastrzeżony wyłącznie dla Boga. Źródła literackie oraz epigraficzne, pochodzące zarówno z okresu Drugiej Świątyni, jak i z czasów rabinicznych, podtrzymywały ustalony przepisami Prawa zakaz czynienia sztuki przedstawiającej, sankcjonując ideę aikonizmu do rangi doktryny artystycznej w judaizmie. Wielokrotnie przywoływany i reinterpretowany opis Becalela, wybranego przez Boga pierwszego budowniczego Świątęj Arki oraz innych przedmiotów rytualnych, okazał się niezwykle bliski realiom świata starożytnego, w którym architekci i rzeźbiarze reali-

---

<sup>104</sup> Por.: E. Urbach, *op. cit.*, s. 149 n.

<sup>105</sup> Nadzieja na odbudowę Świątyni Jerozolimskiej została wyrażona przez Rabbiego Judę Ben Tema w jednym z traktatów Talmudu Babilońskiego (Abot 5, 20). Idea ta pojawia się również na kartach Talmudu w redakcji palestyńskiej. W traktacie Sukka (41a i b) odbudowa Świątyni i jej implikacje stały się tematem rzeczywistych dyskusji. Zob.: H. Rosenu, *op. cit.*, s. 17.

<sup>106</sup> E. Kessler, *Art leading the story: The Akedah in the early Synagogue*, [w:] *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*, red. L. I. Levine, Z. Weiss, Portsmouth 2000, s. 77 n.

<sup>107</sup> A. W. G. Poseq, *op. cit.*, s. 30 n.



zowali wizje swoich zleceniodawców. Anonimowi i podporządkowani obowiązującej wykładni artyści tworzyli dzieła estetycznie i semantycznie odpowiadające bieżącej sytuacji historycznej. Po zniszczeniu Jerozolimy w 70 roku dekoracyjna oprawa architektury synagogałnej stanowiła symboliczny bądź alegoryczny wyraz wiary w przyszłą odbudowę Świątyni i powrót do Świętego Miasta. Na tym tle mozaika synagogałna z Bet Alfa, opatrzona inskrypcją zawierającą imiona jej twórców, Marianosa i jego syna Haniny, stanowi bezcenny dokument epoki umożliwiający nakreślenie pierwszej pozabiblijnej biografii artystów utożsamianych z żydowskim kręgiem kulturowym.

*Magdalena Maciudzińska-Kamczycka*

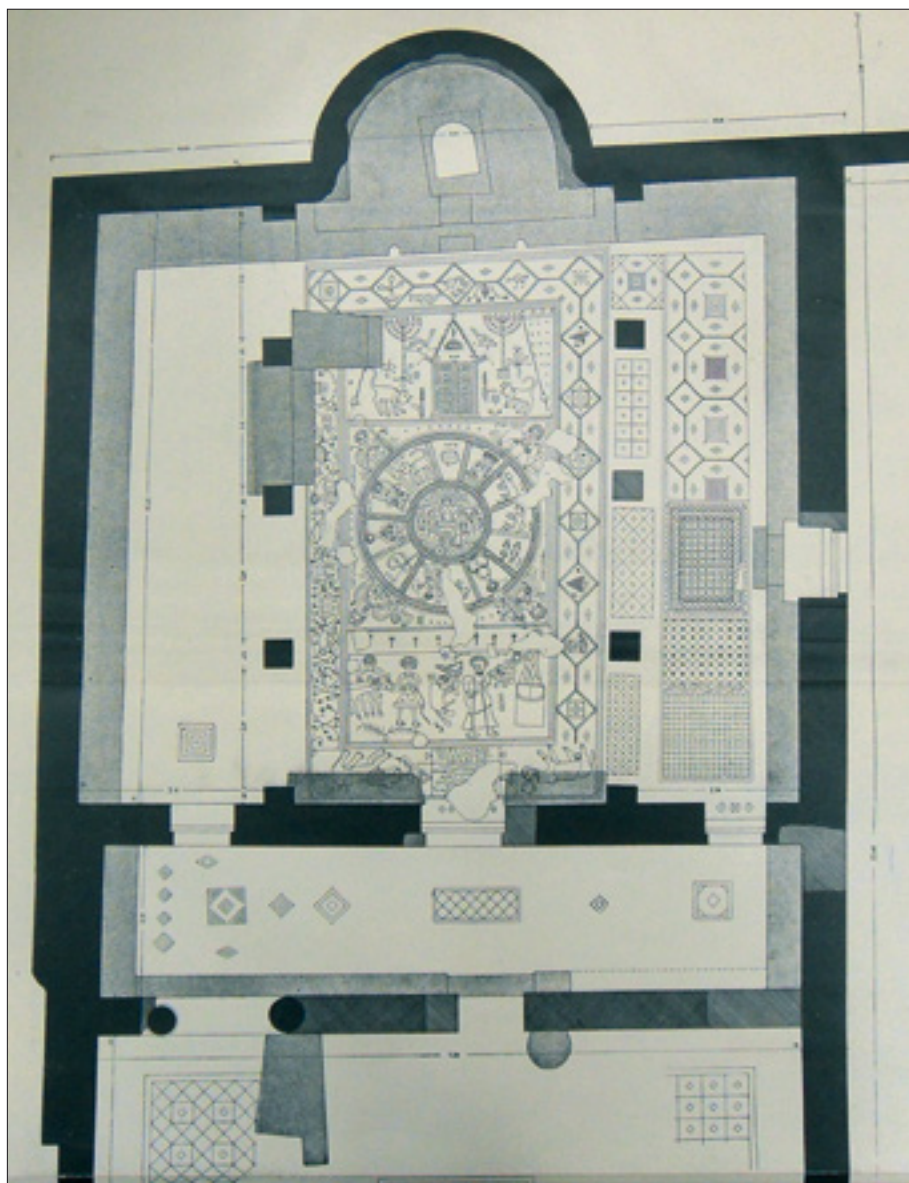
*From Bezael to Marianos and Hanina – a picture  
of an artist in antique Jewish tradition – summary*

In the times of the Second Temple and in the rabbinical period, the role of a builder and craftsman resulted from reinterpretation of the Biblical figure of Bezael, who as the divinely inspired creator of the Tabernacle became the “prototype” of an artist acting in the shade of his patron. The literary source of such a notion is provided by Jewish texts, which perceive the Law and the prohibition on making images, resulting from its precepts, in a way typical for Judaism.

In the relatively stable period of the Second Temple, the level of tolerance towards pictorial arts was rather ambivalent, as testified to by writings and commentaries of Antique authors, whereas preserved historical monuments bear the mark of the independent Hasmonean state, and of the reign of Herod the Great in the following years. In the rabbinical period, the works of art are no longer anonymous, and their creators place their names in inscriptions adorning the objects, which in turn become showcases of a community and its material status. In the case of mosaics in synagogues, much attention is devoted not only to iconographic motives and to composition, but also to the style, now an indication of skill, temperament and innovativeness of the artist. Moreover, the multicoloured monuments in Palestine discovered in the 20<sup>th</sup> century are in fact often part of popular Graeco-Roman stylistic formulas, disseminated throughout

various regions and cultures with the help of pattern books. The mosaics in Hammat Tiberias or Hammat Gader display similar pictorial concepts, based on imitation of forms in the real world. In contrast to them, the mosaic in Bet Alpha, signed by Marianos and Hanina, surpasses the norms observed in Galilee as far as stylistics are concerned. Novel in its form, it represents the spirit of the new Byzantine era with its rejection of mimetic depiction in employing unreal, even abstract line leading to expressive and spiritual effects. The mosaic testifies to the range of artistic abilities of its creators, whose innovativeness was certainly the consequence of high professional standing, but also of religious identity.

The endeavour towards sketching some biographies of Jewish artists, undertaken here, considering various possibilities of their geographical origin, seems to result in a picture of syncretic and multilayered character of art of that nation in late Antiquity.



*Ilustracja 1*

Przerys struktury mozaiki z Bet Alfa. Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932



*Ilustracja 2*

Mozaika z Bet Alfa, panel z przedstawieniem szafy na Torę i sprzętów rytualnych.  
Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932



*Ilustracja 3*

Mozaika z Bet Alfa, panel z przedstawieniem Heliosa w kręgu zodiakalnym. Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932



*Ilustracja 4*

Mozaika z Bet Alfa, panel z przedstawieniem *Ofiarowania Izaaka*. Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932



*Ilustracja 5*

Mozaika z Bet Alfa, przedstawienie Abrahama i Izaaka – fragment. Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932



Ilustracja 6

Sploty dywanowe z Bet Alfa. Wg: E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932