

Ks. dr Norbert Mojżyn
Wydział Teologiczny
UKSW

Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej

W Starym Testamencie prawda teologiczna o Bogu Ojcu jako hipostazie Trójcy Świętej nie została wyrażona wprost. Dopiero Jezus, jako Syn Boży, Objawił Boga jako swego Ojca oraz Ojca wierzących¹. Jezus nauczył swych uczniów modlitwy, w której wskazał, jak mają zwracać się do Boga jako Ojca (Łk 11, 2)².

W celu zwerbalizowania i unaocznienia relacji Boga Ojca do Syna oraz Boga Ojca do ludzi teologowie i artyści prawdy te wyrażali wielokrotnie przy pomocy ludzkiego języka, w którym obraz odgrywał kluczową rolę; korzystali przy tym z bliskiego im języka relacji międzyludzkich, aby w ten sposób próbować coś więcej powiedzieć na temat natury i Osoby Ojca (Bardski, 2010, s. 32).

W ramach niniejszego artykułu chciałbym podjąć temat stosunkowo rzadko poruszany w literaturze poświęconej sztuce religijnej – wizualizacji Boga Ojca w relacji do Syna Bożego. Chodzi przede wszystkim o przedstawienia artystyczne, jakie występują w ikonografii Kościoła wschodniego i zachodniego wraz z ich genezą, podstawami biblijnymi i dogmatycznymi oraz omówieniem wybranych wariantów ikonograficznych. Temat ten - mimo, że sam w sobie obszerny – pozostaje z reguły na marginesie zainteresowania teologów; rzadko też pojawia się w literaturze historycznoartystycznej; jak dotąd, wybrzmiewa najczęściej w publikacjach historyków sztuki bizantyńskiej³.

¹ Jezus nazywa Boga mianem Ojciec (hebr. i aram. *Abba*). Zob. Mk 14, 36; por. Rz 8, 15; Ga 4, 6. (por. Pilch, 2004, s. 10).

² Słowo „Ojcze”, które pada w Modlitwie Pańskiej wyraża pochodzenie wszelkiego stworzenia od Tego, który wszystko z nicości powołał do istnienia. Przy czym termin ten w odniesieniu do ludzi wyraża raczej ideał, do którego winien dążyć każdy ludzki ojciec, niż analogię Boga do ludzkiego ojca (por. Ef 3, 14-15).

³ Por. A. Różycka-Bryzek, *O możliwości przedstawienia Boga na przykładzie raweńskiej mozaiki z VI w.*, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia Religiologica”, 1966, s. 25-32; Znaczną część swojego doktoratu malarskim przedstawieniom Ojca w sztuce ikonowej Rusi poświęciła: A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XI w.*, Warszawa 2007, s. 231-258; na płaszczyźnie sztuki zachodniej do problemu nawiązuje: T. Dobrzeniecki, *Toruńska Quinitas*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R: XXX (1968), nr 3, s. 261-278; U. M. Mazurczak, *Obrazy Boga – Stwórcy w średniowiecznej ikonografii siedmiu dni stworzenia. Stwórcą jako Architekt*, w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kufłowa, U. M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 341-361.

1. Literackie obrazy Boga

Pismo Święte oraz literatura wczesnochrześcijańska przyniosły ogromne bogactwo symbolicznych i alegorycznych wyobrażeń Boga. Niektóre z nich - w mniej czy bardziej zmienionym kształcie - przedostawały się do sztuk plastycznych tworząc szereg typów i wariantów ikonograficznych.

Biblia zawiera w sobie nieprzebrany potencjał symbolotwórczy z racji określonych cech treści biblijnych (narracji), które stymulują wyobraźnię wywołując bogactwo skojarzeń o charakterze symbolicznym (Bardski, 2010, s. 41). Paul Ricoeur pisał, że symbol jest czymś, co zaprasza do myślenia. Niewątpliwie myślenie przyczynia się do dojrzewania wyobraźni, tak jak obserwacja – do jej zapładniania. Sceny powstające w wyobraźni czytelnika pod wpływem lektury (słuchania) Biblii, mają szczególnie wymiar ikoniczny – przyczyniają się do powstawania bogatego repertuaru wyobrażeń inspirowanych świętym tekstem (tamże, s. 45).

Ojcostwo Boga w Starym Testamencie ujawnia się przede wszystkim poprzez działania i cechy Boga, które w antropomorfizującym języku Biblii można uznać za „ojcowskie”⁴. Takim działaniem jest przede wszystkim akt stwórczy wobec świata i człowieka⁵. W świadomości Izraela Bóg był przede wszystkim Stwórcą i z tej racji w Księdze Powtórzonego Prawa zostaje nazwany Ojcem: „Więc tak odpłacać chcesz Panu, ludu głupi, niemądry? Czy nie On twym Ojcem, twym Stwórcą? Wszak On cię uczynił, umocnił” (Pwt 32, 6). Monoteizm wiary Izraela podkreślał znaczenie takiej relacji, która zyskała szczególnie wymiar na mocy przymierza, które Bóg zawarł z Izraelem: „Czyż nie mamy wszyscy jednego Ojca? Czyż nie stworzył nas jeden Bóg? Dlaczego oszukujemy jeden drugiego, znieważając przymierze naszych przodków?” (Ma 2, 10).

Oprócz dzieła stwórczego i zawarcia przymierza ze swoim ludem Bóg Biblii odznacza się takimi cechami, które można uznać za przejawy ojcostwa: to sprawiedliwość (prawość) i dobroć (łaskawość, miłosierdzie). Ojciec był w świecie starożytnym sędzią rodziny; jego obowiązkiem było wymierzanie sprawiedliwości, a przywilejem - łaskawość (miłosierdzie). W Starym Testamencie sprawiedliwość odnosi się do różnych podmiotów: m.in. do króla, ludu, pojedynczych osób. Jest

⁴ Taki język charakteryzowany przez oblubieńczą miłość Boga do narodu wybranego, który możemy dostrzec chociażby w Księdze Ozeasza „A przecież Ja uczyłem chodzić Efraima, na swe ramiona ich brałem; oni zaś nie rozumieli, że przywracałem im zdrowie. Pociągnąłem ich ludzkimi więzami, a były to więzy miłości. Byłem dla nich jak ten, co podnosi do swego policzka niemowlę (...). Jakże cię mogę porzucić Efraimie, i jak opuścić ciebie, Izraelu? (...) Moje serce na to się wzdyga i rozpalają się moje wnętrzności” (Oz 11, 3-8).

⁵ Biblia podaje w Księdze Rodzaju dwukrotny opis stworzenia świata. Pierwszy opis (Rdz 1,1-2,4a) nazywany jest *heksameronem*, ponieważ pokazuje działanie Boga stwarzającego świat w ciągu sześciu dni, po których Bóg odpoczął w dniu siódmym. Jest to opis o charakterze kosmologicznym. Drugi opis (Rdz 2,4b-25) jest bardziej obrazowy, a nie pojęciowy; bardziej abstrakcyjny i teologicznie bogatszy.

wreszcie szczególnym atrybutem Boga (por. Ps 119, 137-138.144; Iz 24, 16). Częścią sprawiedliwości Bożej jest wierność przymierzu (Ne 9, 7-8.33; Dn 9, 14-16), a jego przejawem karząca miłość: Bóg miłujący nie jest Bogiem pobłażającym i dlatego jak ojciec napomina dzieci: „Pan bowiem karci, kogo miłuje, jak ojciec syna, którego lubi” (Prz 3, 12). Sprawiedliwość odnosi się również do zbawczych dzieł Boga (Iz 61, 1-2). Ten wymiar sprawiedliwości jako zbawienia (zwycięstwa) widoczny jest zwłaszcza u Deuteroizajasza (41, 2; 46, 12-13; 51, 5.6.8)⁶. W chrześcijańskiej tradycji popaschalnej pojęcie sprawiedliwości odnosi się do zbawczej śmierci Jezusa na krzyżu, a On sam stał się „jedynym sprawiedliwym” (Dz 3, 14; 7, 52 – termin użyty przez Szczepana wobec Jezusa).

W Starym Testamencie atrybutem Boga była też m.in. dobroć (miłość, litość, miłosierdzie, życzliwość, lojalność). Wynikała ona z zobowiązań płynących z zawarcia przymierza między Bogiem a ludźmi. Na podstawie świętego przymierza Bóg wyświadcza ludziom łaskę i miłosierdzie. To miłosierdzie Boże, w oparciu o przymierze, jest ściśle związane ze sprawiedliwością. W Nowym Testamencie, ze względu na wierność przymierzu, Bóg okazuje miłosierdzie i wysyła swojego Syna, aby zbawił lud (Łk 1, 58; Ef 2, 4; Rz 11, 30-32); jest to apogeum Jego miłosierdzia. Bóg zapowiada też, że okaże swoje miłosierdzie wobec wierzących na sądzie ostatecznym (2 Tm 1, 18; Łk 16, 24; J 2, 13).

Literatura wczesnochrześcijańska okazała się bardzo płodna, jeśli idzie o charakteryzowanie cech Boga. Posługiwała się przy tym bogatym systemem literackich obrazów (symboli, alegorii, personifikacji) o czym świadczy zestawienie, którego dokonała Dorothea Forstner OSB w swym dziele *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Wiele z tych cech można odnieść do ojcostwa Boga. Wśród znaków Boga i jego obecności oraz działania w świecie Forstner wymienia następujące: ręka Boża (jako hojność, opatrność), kamień (jako opoka, skała; znak trwałości i wieczności; budowano z nich ołtarze ofiarne), litera Taw lub litery JHWH - tetragram (jako imię Boga), liczba jeden (pierwotna jedność, doskonałość, początek), liczba trzy (synteza, twórczość, wszechwiedza, świętość, po trzykroć święty, Trójjedyny), trójkąt równoboczny, tetraktys, liczba cztery (rozległość, wszechobecność, wszechmoc, znak Objawienia), heksagram (Gwiazda Dawida, Tarcza Salomona), krzew gorejący (Objawienie JHWH), jabłoń (Oblubieniec), pasterz, kapitan okrętu (władza nad ludzkością), świątynia i uczta sakramentalna (Obecność), liczba dwanaście (przenikanie się świata i Boga), oblicze ludzkie (wola i poznanie), orzeł (potęga), wół (wszechmoc), lew, ogień, słońce, światło, złoto, oko (jako czujność, troska ojcowska),

⁶ Hebrajczycy uważali Boga za mściciela złych oraz wrogów Izraela (Ps 94). Przekonanie, że Bóg ukarze złoźców pojawia się również w Nowym Testamencie (1 Tes 4, 6; Rz 12, 19). Apokalipsa przedstawia Boga jako mściciela cierpień swoich wiernych (Ap 6, 10; 19, 2).

pies (Iustitia, Misericordia, Pax, Veritas), Arka Przymierza (łaskawość), laska Mojżesza (moc), drabina Jakubowa (Opatrzność), trzej młodzieńcy w piecu ognistym (opieka), kula (wszechsprawczość), koło (wszechwiedza), księga życia (Forstner, 1990, s. 507).

Bogactwo literackich określeń Boga dało asumpt do alegorycznych, symbolicznych oraz figuralnych przedstawień Boga w sztuce.

2. Przedstawienia symboliczne Boga

Obawa przed idolatryczną dosłownością figuralnych przedstawień Boga Ojca sprawiała, że wytworzył się w okresie wczesnochrześcijańskim pewien oficjalny repertuar symboli Ojca. I tak często obecność Boga Ojca w kompozycjach chrystologicznych zaznaczano przez strumień światła płynący z niebios (bardzo często w scenach Zwiastowania, Ześłania Ducha Świętego i in.), albo grupę aniołów przedstawianych w rejestrze niebios ukazany na danym obrazie (np. Boże Narodzenie).

Ważnym symbolem działania Boga uwidacznianym na obrazach religijnych była ręka (ramię, dłoń, prawica - *Dextera*). W ujęciu antropomorficznym „ręce Boga” oznaczały jego działanie wobec świata i człowieka⁷. Pismo Święte zaświadcza o wielorakim rozumieniu symbolu rąk: może być znakiem działania w ogólności (Rdz 20, 5), prawa do rozporządzania czymś lub kimś (Rdz 6, 6), administrowania, nadzorowania (Lb 4, 28), aktywności i energii do działania (Iz 35, 3)⁸. W bardzo wielu miejscach Pisma Świętego ręka, ramię i prawica Boża stanowi rodzaj antropomorfizmu oznaczającego moc, działanie, prowadzenie, ochronę, opiekę, ale również karę Boga wobec człowieka⁹. Bóg mówi: „Wyciągałem ręce do ludu

⁷ Wyciągnięcie ręki do człowieka jest od najdawniejszych czasów znakiem zgody (*signum concordiae*, *signum consonantiae*). Zachowało się wiele rzymskich monet z wyobrażeniem podanych dłoni na oznaczenie zgody (w tym zgody małżeńskiej – jako aktu prawnego oznaczającego zawarcie węzła małżeńskiego). Ręka jako symbol działania kosmicznego znajduje odzwierciedlenie w starożytnych płaskorzeźbach egipskich, gdzie występuje jako zakończenie promieni słońca (np. na egipskich płaskorzeźbach przedstawiających Echnatona oddającego cześć Atonowi); jest znakiem wegetacji i odgórnego oddziaływania na przyrodę i losy człowieka).

⁸ Żydzi w wystroju synagog i domów nie wykonywali jednak obrazów ręki/rąk Boga; tym niemniej nie brak literackich wizji, w których się ona ukazywała; i tak na przykład Ezechiel widział rękę Boga, która podała mu zwój (Ez 2, 9) i unosiła go w górę (Ez 8, 3). Z kolei Daniel wyjaśniał Baltazarowi znaczenie ręki piszącej, która ukazała się na ścianie (Dn 5, 24n). *Dextera Dei* nieraz oznacza Bożą hojność (Ps 145, 16), miłość (Pp 2, 6), otrzymane przez proroka objawienie (Ez 1, 3; 8, 1; 2 Krl 3, 15), które przymuszało go do działania. Nic więc dziwnego, że ręka Pańska weszła do repertuaru sztuki chrześcijańskiej.

⁹ Prawica Pana odnosi się w Nowym Testamencie m.in. do Syna Bożego. W dziele stworzenia był On „ręką Boga”, przez którą wszystko się stało. Chrystus – „ręka Boża” przy pomocy rąk dokonywał cudów i uzdrowień – m.in. kładł ręce na chorych, udzielał błogosławieństwa etc.). Ponieważ człowiek jest stworzeniem rozumnym i wolnym, Bóg roztacza nad nim swoją dobroczynną moc i opiekę zgodnie z jego naturą.

buntowniczego i niesfornego” (Iz 65, 2). Wyciągnięte ręce proroka albo patriarchy mogą oznaczać przedłużenie działania samego Boga. Bóg polecił Mojżeszowi i Aaronowi, aby przed dokonaniem cudów albo sprowadzeniem na Egipt plag wyciągnęli ręce (por. Wj 8-10; 14, 16.26.27).

Ojcowie Kościoła byli na ogół zgodni w symbolicznym rozumieniu ręki Bożej jako symbolu działania Ojca. Najczęściej oznaczała błogosławieństwo lub karę wobec ludzi. Ale niektórzy z nich wskazywali, że ręka oznacza pośrednictwo w Boskim działaniu realizowanym przez Wcielone Słowo – Jezusa Chrystusa¹⁰.

Już w sztuce wczesnochrześcijańskiej mamy do czynienia z wyobrażeniem wyłaniających się z niebios (chmur) dłoni (m.in. w malarstwie katakumbowym i na płaskorzeźbach pokrywających sarkofagi). Taki motyw odnajdujemy m.in. w scenach przekazania Prawa Mojżeszowi, ofiarowania Izaaka. Jak pisze D. Forstner, w katakumbie św. Kaliksta w Rzymie została przedstawiona ręka Boga, która dotyka w apotropaicznym geście oranta na okręcie (Kościół) unoszonym przez fale wzburzonego morza (D. Forstner, 1990, s. 354). W innych przypadkach analogiczny motyw wyłaniający się z chmur albo koła (oznaczającego niebios) dokonuje błogosławieństwa, nakłada wieniec zwycięstwa, albo w inny jeszcze sposób zaznacza obecność i działanie Boga. Wyraźnie to widać w scenach obrazujących związek między Jezusem a jego Ojcem. Z całą wyrazistością takie ujęcia można zobaczyć w niektórych scenach Chrztu Jezusa w Jordanie i Przemienienia Pańskiego, w których ręka sugeruje wypowiedziane przez Ojca słowa: „Ten jest mój Syn umiłowany w którym mam upodobanie” (Mt 3, 17). W sztuce średniowiecznej prawica Boga *Dextera Dei* ukazuje się również nad Ukrzyżowanym, a w książkowym miniatorstwie często pojawia się w różnych scenach biblijnych (D. Forstner, 1990, s. 354).

Prawica Boża, a szerzej, ramię i ręka wyłaniająca się z nieba, w sztuce chrześcijańskiej jest częstym znakiem działania Bożej Opatrzności - Boga rozarczającego opiekę nad swym ludem. Sztuka chrześcijańska przejęła ten motyw ze sztuki żydowskiej, która nie mogła przedstawiać Boga. Cesarz Konstantyn kazał bić monety ze swoim wizerunkiem wraz ręką Boga nad swą głową. W sztuce religijnej Wschodu i Zachodu motyw ręki Boga występował z dużym natężeniem do końca średniowiecza. Pojawiał się on najczęściej w określonych scenach biblijnych Starego Testamentu (stworzenia świata, Adama i Ewy, Kaina i Abla, Abrahama i Mojżesza), Nowego testamentu (Zwiastowanie, Chrztost w Jordanie, Przemienienie,

¹⁰ W takim znaczeniu św. Cyryl Aleksandryjski objaśniał (w: *Explanatio in Psalmos*, 97, 2; PG 69, 1253) słowa psalmisty: „Wspomagała Go prawica Jego”. (...) Prawicą Boga i Ojca nazywa Syna; przez Niego bowiem, niczym własną ręką, Ojciec wszystko powołał do istnienia, jak o tym świadczy przemądry Jan: 'Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga. Wszystko przez nie się stało, a bez Niego nic się nie stało'. Poza tym, jak ręka człowieka nie jest odrębna od ciała, lecz z niego jest i w nim, tak też wszechpotężna prawica Ojca, która jest twórcą i mistrzem wszystkiego, przed którą drżą wszystkie dzieła, wspomagała Jego samego i Ojca” (Ps 98, 2).

Wniebowstąpienie). W scenach Chrztu *Dextera Dei* jest skierowana gołębicę Ducha Świętego i na Jezusa (osiowość kompozycyjna znamionuje wyobrażoną treść teologiczną - Trójcę Świętą). W scenach Wniebowstąpienia Pańskiego z kolei zdaje się podciągać Jezusa w kierunku nieba. Ręka nad tronującym Jezusem wskazuje na jego boską naturę. W szczególny sposób związek Ojca i Syna zostaje ukazany w wyobrażeniach symbolicznych, w których *Dextera Dei* zostaje umieszczona w nimbie krzyżowym, przynależnym wyłącznie Chrystusowi¹¹.

Ręce Boga (*Dextera Dei*) to nie jedyne symboliczne wyobrażenie Jego obecności i działania. Bóg w Starym Testamencie jest też przedstawiany jako mający wiele oczu (Za 4, 10) lub pod postacią oczu/oka. Czuwają one nad światem, jako wysłannicy wielkiego króla (por. Hi 1, 6)¹². Symbol oka (zwłaszcza wpisanego w trójkąt) spopularyzowany został w sztuce późno; pojawia się w znanej nam postaci dopiero w XVII-XVIII wieku. W średniowieczu symbol ten był stosunkowo rzadki. Częściej zaczął się pojawiać od XV wieku (od tego czasu trójkąt występuje jako nimb Boga Ojca). Motyw wywodzi się z mitologii egipskiej, gdzie był znany jako oko Horusa. W znanej nam europejskiej ikonografii oko było najpierw przedstawiane w otoczeniu obłoków, by następnie przyoblec się w trójkąt – symbol Trójcy. W sztuce chrześcijańskiej oko wpisane w trójkąt można zobaczyć np. na wieży katedry w Akwizgranie (wykonane w stiuku) w barokowym wydaniu¹³.

W ikonografii chrześcijańskiej ryba w oczywisty sposób oznacza Chrystusa. Ale znane są przedstawienia trzech ryb w kształcie trójkąta wpisanych w okrąg, które oznaczają Trójcę Świętą (np. dekoracja na starochrześcijańskiej chrzcielnicy z wyspy Seeland). W tym kontekście osobliwie wygląda pewien element żydowskiej kabalistyki, w której ryba, ze względu na brak powiek, wyobraża Bożą Opatrzność. Być może w związku z tą tradycją w chrześcijaństwie znane są wyobrażenia trzech ryb o jednej głowie i jednym oku (np. na kapitule jednej z kolumn w klasztorze położonym na wyspie koło Żar). Być może też z tego rozumienia rybiego oka rozwinął się gotycki motyw dekoracyjny, obecny w maswerkowych rozetach świątyń gotyckich, który łączył w okręgu trzy formy zwane rybimi pęcherzami (*vesica piscis*). Naturalnie pierwszorzędną rolę odgrywała tu tradycja łącząca rybę z pełnią życia i przekazywaniem życia (ze względu na płodność).

¹¹ W sztuce nowożytnej rozłożone dłonie Boga widzimy np. na obrazie Andrei del Verocchio przedstawiającym Chrzt Jezusa (ok. 1470, Galeria Uffizi, Florencja). Dłonie te stanowią tu kompozycyjne domknięcie czworokąta utworzonego jeszcze przez rozłożone skrzydła gołębicę Ducha Świętego. Poniżej zaś została umieszczona zasadnicza scena obejmująca Jezusa i Jana Chrzciciela dokonującego chrztu w wodach Jordanu.

¹² W sztuce mezopotamskiej tworzono wizerunki sumeryjskiej bogini Inany (akadyjskiej Isztar, fenickiej Asztarte, w Biblii występującej również jako Asztoret), w mitologii mezopotamskiej będącej boginią wojny i miłości, która miała na szczycie głowy wiele oczu zapatrzonych w dal (wieczność).

¹³ Warto nadmienić, że oko wpisane w trójkąt weszło też do heraldyki: jest w herbie Radzimina, jako wyraz wiary w Opatrzność Bożą, która ocaliła miasto z zarazy morowej.

Typem przejściowym między przedstawieniami figuralnymi a symbolicznymi są obrazy (ikony) alegoryczne z figuralnym przedstawieniem Ojca. Przykładem może tu być abstrakcyjno-spekulatywna ikona *Wszystkowidzące Oko Chrystusa*, zbudowana z czterech koncentrycznych kręgów oznaczających boskość (dokładniej wyobrażają one boskie energie w kosmosie). Oś pionową kompozycji podkreśla medalion z postacią Boga Ojca w zwieńczeniu. Skomplikowany program ikonograficzny przedstawienia wyraża teologiczną prawdę o Wszechmocy i Trójjedyności Boga, obejmującej cały świat bytów widzialnych i niewidzialnych (Janocha, 2002, s. 87).

3. Trudności dogmatyczne

Chrześcijańska sztuka figuralna od swych narodzin musiała się zmierzyć z poważnym problemem swojej akceptacji w łonie Kościoła. Kiedy młody Kościół konstituował swoją doktrynę, musiał dokonać wyboru dwóch często nieprzystających do siebie tradycji: monoteistycznej i jednocześnie anikonicznej tradycji żydowskiej (*ex circumcissione*) oraz politeistycznej i ikonicznej tradycji pogańskiej (*ex gentibus*). Nieufność wobec obrazów Boga, ludzi i zwierząt była motywowana dziedzictwem tradycji judaistycznej, a dokładniej samego Dekalogu: „Nie będziesz miał cudzych bogów obok mnie. Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu” (Rdz 20, 4). Czołowi intelektualiści chrześcijańscy byli – zwłaszcza na początku - bardzo wrażliwi na punkcie wierności Dekalogowi; tym niemniej ich stanowisko nie przeszkodziło w utrwalaniu zjawisk artystycznych związanych z przedstawianiem w plastyce różnych wyobrażeń stanowiących mniej czy bardziej symboliczne wyobrażenia Boga, jego obecności i jego przymiotów¹⁴. Bez wątplenia absolutna dominacja kultury grecko-rzymskiej, której poddawali się najpierw Żydzi, a potem chrześcijanie, sprawiła, że upomnienia Ojców i pisarzy wczesnochrześcijańskich, w tym pierwszego historyka Kościoła, Euzebiusza z Cezarei (+339), były tylko echem anikonicznej ortodoksji, a w istocie potwierdzeniem tendencji zgoła przeciwnej, która doprowadziła do wytworzenia się bogatego systemu sztuki chrześcijańskiej (Zob. *Eusebius ad Constantiam Reginam*, w: J. D. Mansi (red.), *Sacrorum conciliorum*

¹⁴ Trudność w uzyskaniu pełnej zgody co do wykonywania świętych obrazów a następnie ich kultu towarzyszyła najważniejszym sporom chrystologicznym pierwszych wieków chrześcijaństwa i wpływała na orzeczenia dogmatyczne podejmowane na soborach powszechnych. Na podstawie tych orzeczeń oraz literatury teologicznej epoki patrystycznej wytworzyła się bogata literatura polemiczna związana z kwestią obrazów. Wprzód była ona rezultatem twórczości pisarskiej samych teologów i hierarchów kościelnych odnoszących się do gorących sporów epoki. W epoce nowożytnej do badań nad zagadnieniami sztuki sakralnej i obrazu religijnego – już w szerszej perspektywie - dołączyli teoretycy i historycy sztuki, a w obecnych czasach również antropologowie, socjologowie i kulturoznawcy. Literatura na ten temat jest obszerna i nie ma powodu, aby ją w tym miejscu przytaczać.

nova et amplissima collectio, t. 31, Florentia-Venetia, 1759-1798, 13, kol. 313 (w dokumentach soboru nicejskiego II – 787 r.). (Zob. Campenhausen, 1960, s. 223-224).

W odniesieniu do potencjalnych wizerunków Boga Ojca podstawową trudnością – jak wspomniano wcześniej - był starotestamentalny zakaz czynienia wizerunków Boga; nie była go w stanie zniwelować doktryna Wcielenia Słowa Bożego, jako generalna wykładnia teologiczna afirmująca wykonywanie obrazów świętych: Chrystusa i świętych Pańskich¹⁵. Wprawdzie dawała ona rękojmię do figuralnego przedstawiania Jezusa i świętych Pańskich (ponieważ Wcielenie Słowa było zasadą usprawiedliwiającą obrazy Chrystusa i świętych), ale już nie wizerunków Boga Ojca, który się nigdy nie wcielił (kwestia ta na początku dotyczyła również aniołów posiadających duchową naturę)¹⁶. Ojcowie VII soboru powszechnego gremialnie opowiedzieli się przeciwko malarskim próbom przedstawiania Boga Ojca. Ojcowie ci w dyskredytowaniu potencjalnych obrazów Ojca sięgnęli do podstawowej argumentacji skryptyrystycznej, w której uwidacznia się z całą wyrazistością jądro problemu – zgodnie z teologią Janową: „Boga nikt nigdy nie widział, Jednorodzony Bóg, który jest w łonie Ojca, o Nim pouczył” (J 1,18). Ojcowie Kościoła i pisarze wczesnochrześcijańscy wskazywali na jaskrawą trudność graniczącą z niemożliwością mówienia o Ojcu (apofatyzm), która oznaczała brak podstaw twierdzenia czegokolwiek pewnego o Bogu Ojcu; tym bardziej więc wizualnej prezentacji. Ludzkie określenia Boga są jedynie czymś, co Go próbuje opisać, ale nie jest w stanie zdefiniować Jego istoty, która jest niepojęta, i nieopisywalna. Na tej podstawie św. Grzegorz z Nazjanzu pisał o Bogu Ojcu, który: „nigdy w swym Synu jako duch nic nie doznał, co jest własnością cielesną” (*Muza chrześcijańska*, przekład i oprac. M. Starowieyski, t. III, Warszawa 1985, s. 71. Cyt. za: A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007, s. 231-232). W czasie gorących sporów ikonoklastycznych zakaz przedstawiania Boga Ojca został podjęty m.in. w liście papieża Grzegorza do cesarza Leona III Izauryjczyka, w którym uzasadnia empirycznie swoje obawy: „nie wiemy jaki On jest (...). Gdybyśmy Go widzieli, czy poznali, tak jak widzieliśmy i poznaliśmy jego Syna, próbowalibyśmy Go opisać i przedstawiać za pośrednictwem sztuki” (Cyt. za: Uspienski, 1993, s. 123).

¹⁵ Dzięki inkarnacji Preegzystujący Logos stał się widzialny, ponieważ przyjął ludzkie ciało i stał się prawdziwym człowiekiem ze wszystkimi tego konsekwencjami poza grzechem.

¹⁶ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że duchowa natura aniołów wcale nie była taka oczywista dla teologów i hierarchów Kościoła. Jak podaje Sergiusz Bułgakow, podczas piątej sesji VII soboru powszechnego przyjęto tezy z traktatu Jana, biskupa Tesaloniki, który uzasadniał malowanie aniołów tym, że mają eteryczne ciała (!): „delikatne, podobne do powietrza i podobne do ognia, bezcielesne i nieopisywalne jest jedynie istota Boska, a stworzenia duchowe nie są całkowicie bezcielesne i niewidzialne, jak istota Boża” Zob. *Diejania siedmogo wsielenskogo sobora*, Kazań 1891, s. 188). Cyt. za: S. Bułgakow, *Teologia i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 85-86.

4. „Ja i Ojciec jedno jesteśmy”

Oczywiście kluczowy problem w przyjęciu wizualnych koncepcji Boga Ojca był związany ze sposobem i kształtem potencjalnego ukazania Jego hipostazy w łonie Trójcy. Prolog Janowy pokazuje Jezusa jako centralną postać ekonomii zbawienia, pozostającego w synowskiej relacji do Ojca. Jezus w tym ujęciu jest Słowem Ojca (Przegzystujący Logos), światłem i życiem ludzi i całego świata, chlebem żywym, przesłanym światu przez Boga Ojca, drogą do Ojca, prawdą, barankiem składającym Ojcu siebie na ofiarę za ludzi. Św. Jan utożsamia Przedwieczne Słowo z Synem Bożym, który jest w pełni Bogiem i w pełni człowiekiem w Jezusie. Wszak Jezus mówił o sobie: „Ja i Ojciec jedno jesteśmy” (J 10, 30)¹⁷. Do potwierdzenia tego, że Jezus jest Synem Bożym w pełnym (a nie tylko przenośnym) znaczeniu tego słowa, przyczyniło się przede wszystkim świadectwo samego Ojca, który „objawił” w Jezusie swojego Syna („To jest mój Syn”) na drodze teofanii, jakie miały miejsce przy chrzcie w Jordanie, a potem w czasie przemienienia na górze. Jeśli zatem Bóg odsłania intymną i organiczną relację Ojciec - Syn, to powstaje pytanie w jaki sposób zawiera się w niej człowieczeństwo Syna? Być może silne oddziaływanie i szeroki zasięg herezji nestoriańskiej odbijały się na wyobraźni i intuicji artystów pierwszych wieków.

Jezus, jako Syn Boży, jest światłem odbitym od Boga, najpełniejszym objawieniem Boga, Jego Prawdą. Zatem ten sam daleki i niepojęty Bóg odsłania rąbek swojej tajemnicy w swoim Słowie, Logosie. Jezus bowiem jest tym samym Słowem, które trwa od początku w Ojcu, przebywa w „łonie Ojca” i staje się jakby Jego zwierciadłem. Tę prawdę teologiczną wyraża św. Paweł pisząc, że Chrystus jest „obrazem Boga niewidzialnego” (Kol 1, 15).

Co więcej św. Jan w swoim prologu wskazuje, że poprzez Słowo wszystko się stało. Ojciec więc w dziele stworzenia posługuje się Synem. Św. Jan pisze: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1,1-3). I dalej: „Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, pełen łaski i prawdy” (J 1,14). W innym jeszcze miejscu: „Na świecie było [Słowo], a świat stał się przez Nie, lecz świat Go nie poznał. Przyszło do swojej własności, a swoi Go nie przyjęli. Wszystkim tym jednak, którzy Je przyjęli, dało moc, aby się stali dziećmi Bożymi, tym, którzy

¹⁷ Bardzo ważne są również analogiczne słowa zapisane przez św. Jana: „Nie tylko za nimi proszę, ale i za tymi, którzy dzięki ich słowu będą wierzyć we Mnie; aby wszyscy stanowili jedno, jak Ty, Ojczy, we Mnie, a Ja w Tobie, aby i oni stanowili w Nas jedno, aby świat uwierzył, żeś Ty Mnie posłał. I także chwałę, którą Mi dałeś, przekazałem im, aby stanowili jedno, tak jak My jedno stanowimy”(J 17, 20-22).

wierzą w imię Jego — którzy ani z krwi, ani z żądz ciała, ani z woli męża, ale z Boga się narodzili” (J 1,10-13).

Jeśli bowiem Syn Boży pozostaje w tak ścisłej relacji z Ojcem, jak zaświadcza św. Jan, to pojawia się pytanie: w jakim stosunku do Ojca pozostaje człowieczeństwo Syna? Mając świadomość ułomności rekonstrukcji takich sposobów teologicznego myślenia, które doprowadziły do nadania w sztuce ludzkich cech Ojcu, trzeba wskazać, że przedstawienie Ojca w postaci ludzkiej, zwłaszcza w obrazach *heksaameronu* stanowi artystyczne potwierdzenie tego, że człowiek jest żywą ikoną Bóstwa, a człowieczeństwo jest bezpośrednim obrazem Bożym, na co wskazują wizje proroka Daniela (Dn 7,9) i Ezechiela (Ez 1).

W tej argumentacji bardzo ważny jest tekst z Księgi Daniela: „Patrzałem, aż postawiono trony, a Przedwieczny zajął miejsce. Szata Jego była biała jak śnieg, a włosy Jego głowy jakby z czystej wełny. Tron Jego był z ognistych płomieni, jego koła - płonący ogień. Strumień ognia się rozlewał i wypływał od Niego. Tysiąc tysięcy służyło Mu, a dziesięć tysięcy po dziesięć tysięcy stało przed Nim. Sąd zasiadł i otwarto księgi. (...) Patrzałem w nocnych widzeniach: a oto na obłokach nieba przybywa jakby Syn Człowieczy. Podchodzi do Przedwiecznego i wprowadzają Go przed Niego. Powierzono Mu panowanie, chwałę i władzę królewską, a służyły Mu wszystkie narody, ludy i języki. Panowanie Jego jest wiecznym panowaniem, które nie przeminie, a Jego królestwo nie ulegnie zagładzie” (Dn 7, 9-14). Kolejny starotestamentowy opis wizji Boga znajdujemy u Izajasza: „W roku śmierci króla Ozjasza ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafimy stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał. I wołał jeden do drugiego: «Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały». Od głosu tego, który wołał, zadrgały futryny drzwi, a świątynia napełniła się dymem” (Iz 6, 1-4)¹⁸. Jeśli idzie o teksty apokryficzne, to przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na Księgę Henocha¹⁹, która rozwijała wątek Przedwiecznego: „Wówczas ujrzałem Przedwiecznego siedzącego na tronie swej chwały (...). Ogarnęło mnie wielkie drżenie i strach mnie przejął, zdrząły moje lędźwie, runęły i rozwiązały się, całe moje jestestwo stopniało i padłem na twarz (...). Albowiem nie mogłem wytrzymać widoku tego zastępu i wstrząsów i trzęsienia ziemi” (*Apokryfy Starego Testamentu*, Oprac., wstęp i przekład: R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999, s. 206). Bez

¹⁸ Trzeba tu nadmienić, że opisane przez Izajasza Duchy Niebieskie, w postaci ludzkiej ze skrzydłami, zakrywające sobie oblicze na znak czci dla Boga, są tu pierwszy raz w całej Biblii wzmiankowane w związku z Bogiem; imię ich znaczy "ognisty", "palący" (*serafim*). Nie wiadomo dokładnie w jakiej relacji pozostawały one z cherubami na Arce Przymierza.

¹⁹ O znaczeniu i randze tego apokryfu Starego Testamentu świadczy fakt, że przez koptyjski kościół prawosławny została włączona w skład kanonu Pisma Świętego, a krótki urywek z tej księgi jest cytowany w Liście Judy (1, 14-15).

wątpienia te fragmenty Starego testamentu stały się kanwą do literackich i malarskich wyobrażeń Boga Ojca.

Jednak, jak pisze współczesny teolog Gianfranco Ravasi, wizerunek Starca odnosi się równie dobrze do Syna Człowieczego: „wizerunek owego Starca, pojawiający się potem w Apokalipsie św. Jana, odnosi się do Syna Człowieczego, czyli Chrystusa, którego ‘głowa i włosy – białe jak wełna, jak śnieg’ (Ap 1, 14). ‘Starość’ nie jest tu więc atrybutem przeciwstawiającym Ojca Synowi w porządku chronologicznym. Starzec [dosł. ‘prastary co do dni’] to Bóg, nazwany tak w swojej wieczności przekraczającej wymiar czasu, rachubę wieków i lat. Biel jest natomiast znakiem nieskończonej Bożej transcendencji, kolorem światła” (Cyt. za: Dolz, 2007, s. 14).

Jak z kolei argumentuje znany teolog wschodni, Sergiusz Bułgakow, człowieczeństwo obecne w Trójcy Świętej objawia się wyłącznie w Synu, który ma indywidualną postać ludzką, Jezusa Chrystusa. Takiego obrazu Ojciec nie posiada, co najwyżej może być on zapośredniczony w Synu. Tylko i wyłącznie ze względu na człowieczeństwo Syna może być ukazywany obraz Ojca, jako obraz Ojca Syna. Innymi słowy obraz Ojca może funkcjonować wyłącznie ze względu na człowieczeństwo Syna (S. Bułgakow, *Ikona...*, s. 84). Obraz Boga Ojca tym różni się od obrazu Syna, że nie ma w nim wyobrażenia ciała jako mieszkania ducha, ale sam duch jest przedstawiany w obrazach świata cielesnego²⁰. Spekulacje Bułgakowa na temat wyobrażeń Boga Ojca mają ten minus, że są formułowane z punktu widzenia współczesnej teologii. Być może najbardziej szczerze i przekonujące jest wyznanie metropolity moskiewskiego Makarego, który był przeciwnikiem malowania bóstwa co do zasady i jednocześnie jego zwolennikiem na podstawie wizji prorockich: jego zdaniem malowidła Ojca nie definiowały Jego bóstwa, a tylko o nim informowały. W sporze z diakim Wiskowatym na temat malowanych wizerunków Przedwiecznego pisał: „Malarze niewidzialnego bóstwa nie opisują, a malują według prorockich wizji i wedle starych obrazów, zgodnie z tradycją świętych apostołów i świętych ojców” (Makarij, 1996; cyt. za: Sulikowska-Gąska, 2007, s. 254).

²⁰ Jak pisał św. Jan Damasceński o istotach duchowych (*Przeciw tym, którzy potępiają święte obrazy*, III, 24): „są przedstawiane cielesnie, ale w taki sposób, że cielesny obraz ukazuje pewną treść duchowa i bezcielesną” (tamże, s. 86, 87 przyp. 104).

5. Motyw Przedwiecznego

Zanim teologowie zajęli się problemem ukazywania na obrazach Boga Ojca, praktyka życia religijnego przyniosła szeroką gamę przykładów i wariantów ikonograficznych. Pierwsza sposobność pojawiła się w chwili, gdy spróbowano malarsko przedstawić Trójcę Świętą (na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia pojawia się duża obfitość tych wizerunków). Skoro można było – i w konsekwencji rozwoju praktyki i teologii ikony – trzeba było przedstawić wizualnie Syna Bożego, skoro można było namalować Ducha Świętego w postaci alegorycznej jako gołębicę²¹, to pojawiło się pytanie: czy nie można przedstawić całej Trójcy? Czy nie można przedstawić Ojca symbolicznie albo figuralnie na podobieństwo Syna? Jednak mniej czy bardziej jasno uświadamiano sobie, że ukazanie Ojca w formie malarskiej oznaczałoby przełamanie fundamentalnej antynomii teologicznej: widzialny Syn - niewidzialny Ojciec.

To zadanie prawdopodobnie przyświecało artystom, którzy na zasadzie intuicji i spekulacji teologicznych nadali w postaci Ojca rysy Syna albo Przedwiecznego. Wydawało się im, że Bóg, który zrodził Syna i działający poprzez Syna mógłby przyjmować ludzką fizjonomię w dziełach malarskich. Najbardziej wyraźną i spektakularną realizacją tej myśli stały się przedstawienia Boga jako Stwórcy Wszechświata na podobieństwo Syna Bożego (z nimbem krzyżowym) w malarstwie, zwłaszcza mozaikach i miniaturach średniowiecznych. Wydaje się, że tym sposobem artyści - na podstawie przekazu Ewangelii Janowej - próbowali zaświadczyć prawdę teologiczną o Ojcu, który jest współistotny Synowi i który działa przez Syna²².

Pewien interesujący przejaw ojcostwa Boga można dostrzec w niektórych przedstawieniach Pantokratora. Mianowicie pewne obrazy tego typu przedstawiają Chrystusa z siwymi włosami i brodą, co oznacza starość. Taka m.in. ikona znajduje się w klasztorze św. Katarzyny na Synaju i jest datowana na VII w.; co więcej pokazuje ona nietypowe ujęcie Pantokratora zasiadającego na tronie na tarczy pośród gwiazd. Czy ikona ta przedstawia Syna czy Ojca? Raczej odnosi się ona Syna Bożego, w apokryficznym Księdze Henocha czytamy bowiem: „zanim słońce i konstelacje zostały stworzone, zanim gwiazdy nieba zostały utworzone, jego imię zostało nazwane

²¹ Chociaż pozostaje paradoksem, że synod zwany *in trullo* nie dozwalał na alegoryczne przedstawianie Jezusa jako Baranka Bożego. (Zob. A. Znosko, 1978, s. 106).

²² Prolog Janowy jest tekstem zasadniczym, w którym objawiona prawda o Bogu jako Ojcu Syna Bożego znajduje potwierdzenie. Słowo Boże, które „stało się ciałem”, czyli człowiekiem, Jezusem, Jednorodzonym Synem: Bogiem, „który jest w łonie Ojca”. Jezus jest – jak wyznajemy w Credo - Synem „współistotnym” Ojcu, jest „Bogiem z Boga”. Jest to w Ojcu „Słowo, przez które wszystko się stało, co się stało”. Dlatego wszystko, co istnieje, Słowu – Jezusowi zawdzięcza swój „początek”, o jakim wspomina Księga Rodzaju (por. 1,1): jest to początek dzieła stworzenia. W Credo nicejskim zawarto dogmat: „Wierzymy (...) w jednego Pana naszego Jezusa Chrystusa, Syna Bożego, zrodzonego z Ojca, jednorodzonego, to znaczy z substancji Ojca”. (Starowieyski, 1994, s. 25).

przed Panem Duchów. Będzie on łaską dla sprawiedliwych i świętych, aby się mogli oni na nim wesprzeć i nie upaść i [będzie on] światłem narodów i nadzieją tych, którzy smucą się w sercach swoich” (*Apokryfy*, 1999, s. 157). Panem Duchów w Księdze Henocha nazywany Bóg Ojciec. Z przekazu tej księgi apokryficznej wynika wyraźnie – zgodnie zresztą z treścią ksiąg kanonicznych - że Syn Boży istniał przed założeniem świata i uczestniczył w stwarzaniu świata²³.

Ideę Ojcostwa Boga wyrażają figuralne ikony utrzymane w typie ikonograficznym *Otieczestwo* (*Paternitas*) ukazujące tronującego Boga Ojca, na kolanach którego zasiada Syn, trzymający z kolei na kolanach glob-universum, na tle którego widać gołębicę Ducha Świętego (np. ikona *Ojcostwo*, XIV w., Nowogród Galeria Tretiakowska w Moskwie). Za najstarsze tego typu przedstawienie uznaje się miniaturę zawartą w *Homiliach* św. Jana Klimaka z XI wieku (Dobrzeńcki, 1968, s. 265). Charakterystycznym rysem takiej ikonografii Ojca jest przedstawienie Jego postaci jako starca o siwych włosach i brodzie w białej szacie. Niewątpliwy bodziec do wytworzenia się takiego wzorca ikonograficznego przynosiła lektura Księgi Daniela oraz – co było bardzo powszechne w średniowieczu i renesansie – literatury apokryficznej, która chętnie uzupełniała wszelkie niedostatki wiedzy płynącej z Pisma Świętego. Kluczowym fragmentem Biblii, który stał się źródłem ikonografii Ojca była cytowana wizja Daniela (Dn 7, 9-14).

Jedno z najstarszych przedstawień opartych na wyżej wymienionych źródłach literackich – Przedwiecznego (*Odwiecznego Dniami*) - na terenach ruskich znajduje się w rozpisie malowideł prezbiterium cerkwi Spasa na Neredicy w Nowogrodzie, które zostało podpisane: „Jezus Chrystus Odwieczny Dniami” (1199). Należy wnosić, że tego typu przedstawienia funkcjonowały już wcześniej na terenie Bizancjum (Rietkowskaja, 1963, s. 244). Przedstawienia ikony *Przedwieczny Dniami* zaczęło się upowszechniać w sztuce od XI-XII wieku (Sulikowska-Gąska, 2007, s. 238).

Jak dotąd nie udało się odnaleźć całkowicie przekonujących źródeł pochodzenia ikonografii Przedwiecznego (*Odwiecznego Dniami*) i Ojcostwa. Niektórzy badacze niejasność pochodzenia łączą z trudnością interpretacyjną Ojcostwa, która pokazuje Chrystusa w podwójnym trwaniu: odwiecznym i ziemskim. Tę trudność, wydaje się, skutecznie wyjaśniał Pseudo-Dionizy Areopagita: „Bóg jest przedstawiany w świętych obrazach mistycznych wizji jako sędziwy, i jako młody. W pierwszym przypadku wskazuje się na jego odwieczność i istnienie od samego początku, w drugim zaś na to, że nigdy się nie starzeje. Oba imiona dowodzą więc, że Bóg przenika wszystko od samego początku aż do samego końca (...). Jako starszy

²³ Jak pisze cytowany Sergiusz Bułgakow: „Ludzki obraz Stwórcy jest świadectwem na rzecz przedwiecznego człowieczeństwa, czyli Sofii, Mądrości Bożej, wiecznej ikony Bożej w samym Bogu, który przez Nią, czyli przez Mądrość, stwarza świat”. (Zob. Bułgakow, 2002, s. 83).

poprzedza wszystko w czasie, jako młodszy poprzedza wszystko w liczbie” (Pseudo-Dionizy Areopagita, 2005, s. 144-145).

Większość źródeł historycznych jednak utożsamia Przedwiecznego z Bogiem Ojcem. Jak dokładnie wyjaśniał moskiewski metropolita Makary: „*Odwiecznego Dniami* malują według proroctwa Danielowego, a Chrystusa Boga naszego, niewidzialnego bóstwem, a według ciała opisywanego na ikonach, w anielskim obrazie ze skrzydłami, tworzącego Adama i wszelkie stworzenie – wedle proroctwa Izajaszowego – Anioła Wielkiej Rady, Boga krzepkiego, Pana, Króla świata” (Makarij, *Moskowskij*; cyt. za: Sulikowska-Gaska, 2007, s. 255).

Niewątpliwie w tego typu teologiczno-artystycznych spekulacjach kryje się uzasadnienie jeszcze jednej ważnej tradycji w sztuce chrześcijańskiej ukazywania Boga jako architekta i artysty (*Deus ut architectus mundi, Deus ut artifex*)²⁴, który stworzył wszystko podług liczby, wagi i miary, zgodnie z brzmieniem Księgi Mądrości: „aleś Ty wszystko urządził według miary i liczby, i wagi. Potężnie działać zawsze jest w Twej mocy i któż się oprze potędze Twojego ramienia?” (Mdr 11, 20-21). Na tej podstawie artyści - przy okazji malarskich przedstawień *heksaameronu* - bez skrupowania ukazywali Boga Ojca na kształt Syna Bożego, powołującego świat do istnienia²⁵.

6. Bóg Ojciec w Trójcy Świętej

Jak wspomniano wcześniej terenem na którym rozstrzygała się kwestia przedstawialności Boga Ojca w sztuce chrześcijańskiej były wyobrażenia Trójcy Świętej. Przedstawienia trzech Osób Trójcy znajdujemy przede wszystkim w scenach Chrztu Chrystusa, Zwiastowania, Narodzenia i Ukrzyżowania. W teologii chrześcijańskiej - w kluczu trynitarnym – od dawna interpretowano pewne teksty Starego Testamentu. Zauważono, że w opisie stworzenia świata Bóg używa liczby mnogiej. W psalmie 2,7 jest mowa: „*Tyś Synem moim, Ja Ciebie dziś zrodziłem*”; tak samo wyraźnie relacja Ojciec – Syn zaznacza się w psalmie 110, 1: „*Wyrocznia Boga dla Pana mego: Siądź po mojej prawicy, aż Twych wrogów położę jako podnóżek pod Twoje stopy*”. Ten przekaz był bardzo ważny dla artystów. Stąd

²⁴ Bóg jako architekt świata z cyrklem w dłoni był bardzo często przedstawiany na mozaikach oraz w miniaturstwie średniowiecznym, jak np. w *Grande Bible Historiale* (1411). (Zob. Hind, 2005, s. 14-15).

²⁵ W temacie stworzenia człowieka kryje się fundamentalna typologia (figuracja) Adam - Chrystus, która zapładniała wyobraźnię artystów na przestrzeni wieków. Znaczenie tej typologii staje się jasne, gdy zestawimy ze sobą podstawowe składniki dzieła stworzenia i odkupienia. Tak jak Adam został bezpośrednio stworzony przez Boga a poprzez Ewę, która została stworzona ze jego żebra, był twórcą całego rodzaju ludzkiego, tak drugi Adam – Chrystus, Słowo zrodzone przez Ojca, stał się Odkupicielem rodzaju ludzkiego z grzechu, który wszedł na świat przez Adama. Typologia pozostanie znamieniem nie tylko średniowiecza. (Zob. Bardski, 2010, s. 36).

najprawdopodobniej wzięło się w sztuce chrześcijańskiej, w obrazach Trójcy, ukazywanie Ojca i Syna na jednym tronie.

Najwcześniejsze wyobrażenia Trójcy Świętej miały charakter symboliczny i były owocem sporów trynitarnych oraz kształtowania się dogmatu. Uważa się, że do Trójcy nawiązuje przedstawienie znajdujące się na jednej z mozaik w Santa Maria Maggiore w Rzymie (ok. 435); jest to najstarsze wyobrażenie Trójcy. Od IX w. Trójca Święta zaczyna być przedstawiana pod postacią trzech identycznych osób (np. na miniaturze z *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu, XII w.). Bardzo znanym przedstawieniem Trójcy Świętej jest tak zwana Trójca Starotestamentalna opierająca się na starotestamentalnym wydarzeniu, w którym Abraham i Sara ugościli trzech aniołów – Bożych posłańców (Rdz 18): ujrzeli ich trzech, a oddali chwałę Jednemu. Treść tego wydarzenia została zilustrowana m.in. na mozaice chórowej w kościele San Vitale w Rawennie (ok. 475). Genialną transpozycję Gościnności Abrahama możemy dostrzec w ikonie Andrieja Rublowa Trójca Starotestamentalna (1422-27)²⁶. Tym, co szczególnie wyróżnia tę ikonę, to wyodrębnienie postaci Trzech; z gościnności zostały w ikonie Rublowa wyeliminowane postaci Abrahama i Sary, dzięki czemu ikona nabrała znaczenia bardziej kontemplacyjnego i mniej narracyjnego²⁷. Gorące dyskusje toczą się na temat, która z postaci może być wizerunkiem Ojca. Dyskusje te są o tyle bezprzedmiotowe, że intencją malującego było ukazanie identycznych postaci, jako równych w istocie i majestacie (Łazariew, 1960, s. 15).

Trójca Starotestamentalna pojawiała się często w malarstwie nowożytnym na Zachodzie. Do ikonografii trzech posłańców Bożych nawiązał mistrz anonimowy, który ukazał w XVI wieku w Sacro Monte di Ghiffa w dwóch rejestrach jeden nad drugim: Ukrzyżowanie i Trójcę Świętą; ta ostatnia umiejscowiona bezpośrednio nad mensą ołtarzową przedstawia trzy identyczne postaci - w ikonograficznym ujęciu podobne do Chrystusa udzielającego błogosławieństwa wzniesioną prawicą; każda z nich dzierży księgę i zasiada przy stole – ołtarzu z osobnym kielichem²⁸. Innym typem Trójcy Starotestamentalnej jest dzieło Jeana Fouqueta *Trójca Św. i wszyscy święci*, miniatura znajdująca się w *Godzinkach Ettiienne Chevalier* (1452-60 Musee Conde, Chantilly). Mniej znanym przykładem jest dzieło Antonella da Messiny zatytułowane *Wizyta Trzech Aniołów u Abrahama* (ok. 1465, Reggio Calabria, Museo Civico)

²⁶ Jakkolwiek brzmiałoby to obrazoburczo autorstwo Rublowa nie jest potwierdzone. Nie ulega natomiast wątpliwości, że ikona wyszła z warsztatu Rublowa i była wynikiem teologicznych refleksji św. Sergiusza z Radoneża. (Zob. Antonova, 1969, s. 249).

²⁷ Teologia ikony Rublowa stała się przedmiotem wielu analiz (mniej czy bardziej pogłębionych) i publikacji. W związku z tym podaję tylko jedno przykładowe odniesienie do: Evdokimov, (2003, s. 203-204).

²⁸ Podobne przedstawienia Trójcy znajdują się w: Scuola di Defendante Ferrari, Capella di Trinita, ok. 1435, (fresk), w kościele św. Piotra w Benna oraz nieznanego autora w Castelletto Cervo, kościół św. Piotra i Pawła (XV w.).

przedstawiające trzech skrzydlatych aniołów ze szeptami w dłoniach odzianych w przepasane na wysokości bioder białe długie tuniki, stojących obok okrągłego stołu.

Trójca Święta chętnie była przedstawiana przy pomocy ikonograficznego typu zwanego Tronem Łaski: Bóg Ojciec siedzący na tronie (często z tiarą na głowie), trzymający przed sobą krzyż z ciałem Chrystusa, a nad Nim wznosi się gołębica Ducha Świętego. Najstarsze przedstawienia w tym typie pochodzą z XII wieku. Klasycznym przykładem plastycznej realizacji takiej idei Trójcy Świętej jest kompozycja Masaccia z 1427 roku zatytułowana *Trójca Święta z Matką Boską i św. Janem* (fresk w Santa Maria Novella, Florencja). Na mistrzowsko namalowanym sklepieniu kolebkowym (z zastosowaniem po raz pierwszy na tą miarę skrótów perspektywicznych) uwidacznia się postać Boga Ojca podtrzymującego krzyż z ciałem Syna²⁹. Pomiędzy głowami Ojca i Syna została namalowana dość enigmatycznie gołębica Ducha Św., sprawiająca wrażenie – na pierwszy rzut oka – „kołnierzyka” na szacie Boga Ojca. W podobnej konwencji utrzymane jest dzieło Albrechta Dürera *Adoracja Trójcy Świętej*, (1511) obecnie przechowywane w Kunsthistorische Museum w Wiedniu, przy czym ten niemiecki malarz renesansowy ukazał Trójcę w przestrzeni niebieskiej w otoczeniu rzeczy świętych³⁰.

Szczególnym typem Trójcy Świętej nawiązującym do Tronu Łaski, w której wyeksponowana zostaje postać Ojca, jest pieta – *Pietas Domini*: Ojciec podtrzymuje obumarłe ciało Syna (jako Męża Boleści) na swoich rękach, (ale tym razem bez krzyża), nad Nim unosi się gołębica Ducha Świętego. W porównaniu z Tronem Łaski *Pietas Domini* daje większą szansę ekspresyjnego wyrazu w przedstawianiu Boga Ojca³¹.

Ważny typ Ojca w Trójcy Świętej przedstawił Tycjan malując *Triumf Trójcy Świętej* (1554, Madryt, Prado) nazywany przez współczesnych „glorią”; posiłkując się wspomnianym wcześniej psalmem 110, ukazał Ojca i Syna na wspólnym tronie z chmur, nad Nimi gołębica Ducha Świętego, w tle chóry świętych; w dolnym rejestrze obrazu biblijni patriarchowie. Ten typ Trójcy spopularyzował Rubens, tak iż stał się

²⁹ Ikonografia Ukrzyżowania ewokuje wspomnianą już typologię Adam – Chrystus. Tym razem osią figuracji jest drzewo: drzewo poznania dobra i zła z Księgi Rodzaju (Rdz 2, 18-25) oraz drzewo krzyża (J 19, 34), na którym zawisło ciało Zbawiciela. Oba drzewa są ściśle związane z antytezą życie – śmierć. Rajskie drzewo wydawało „pokarm miły dla podniebienia”, ale w rezultacie było przyczyną grzechu, którego rezultatem była śmierć. Tymczasem Drzewo krzyża poprzez śmierć Jezusa przyniosło życie (w sensie eschatologicznym).

³⁰ Inne przedstawienia w tym typie to przykładowo: Andrea Previtali, *Trójca św. ze świętymi*, 1517, Santa Maria della Consolazione w Almenno San Salvatore; *Trójca Święta*, absyda bazyliki San Calimero, Mediolan.

³¹ Oplakiwanie w typie *Pietas Domini* przedstawił także Jean Malouel, *Wielkie tondo z Pietą*, ok. 1400, Luwr; Hugo van der Goes, *Ołtarz Trójcy Świętej*, National Gallery of Scotland, Edynburg; El Greco, *Trójca Święta*, 1577, Prado; Jose de Ribera, *Trójca Święta*, 1635-36, Prado.

on w epoce nowożytnej najpopularniejszym wzorcem do przedstawień w nastawach ołtarzy Świętej Trójcy w całej Europie³².

Szczególnym sposobem ikonograficznego podkreślenia jedności w Trójcy było ukazywanie jednej głowy o trzech twarzach – *Trinitas trifrons* (*Tricephalus*). Takie przedstawienie Trójcy „Trójgłowej” znajduje się np. na jednym z kapiteli w kolegiacie w Alquezar; nieco inne przedstawienie w tym samym typie pojawia się jako *Trójca o trzech obliczach* (XV w.) w kościele św. Piotra w Perugi (autor nieznany) oraz w realizacji Nicolao da Saregno *Trójca o trzech obliczach* (1478) w kościele św. Mikołaja w Giornico. Takie przedstawienia występowały w wielu kulturach i mitologiach, m.in. w antyku - zwane *signum triceps* lub *caput triciput*. W starożytnych wierzeniach występowały bóstwa o trzech twarzach (głowach); ich reprezentantami w mitologii słowiańskiej był m.in. Trojan – bałkańska zmora nocna o trzech twarzach i woskowych skrzydłach oraz Trygław (Trzygłów) – bóstwo zachodniosłowiańskie z ośrodkiem kultu na Wolinie. Przedstawienia antyczne nawiązywały również do tradycji alegorycznych przedstawień czasu i przemijania (np. posąg Jowisza, I-III w. n.e., Narodowe Muzeum Archeologiczne w Neapolu)³³.

Adaptacja teologiczna *signum triceps* jako przedstawienia chrześcijańskiego *Trinitas triformis* (np. w Or San Michele we Florencji, prawdopodobnie w wykonaniu Donatella, w *Widzeniu św. Augustyna* Filippo Lippi na predelli retabulum Barbadori – 1438) spotkała się ostatecznie z dezaprobatą i ostrą krytyką niektórych teologów katolickich. Św. Antonin, arcybiskup Florencji, w swojej *Summie* owo przedstawienie nazwał okropnością niezgodną z doktryną katolicką (S. Antoninus Florentinus, *Summa theologiae sive moralis*, Nuremberg 1477). W 1628 roku papież Urban VIII kategorycznie zakazał przedstawiania tego „potwora”, a w 1745 roku Benedykt XIV zabronił ukazywania Trójcy Świętej w trzech identycznych osobach (Seibert, 2007, s. 330).

6. Przedstawienia figuralne Ojca

Motyw Boga Ojca, jako starca, ukazywanego w półpostaci, wylaniającego się z chmur albo ujmowanego przez postaci aniołów pojawia się w malarstwie religijnym średniowiecza – jak wspomniano - dość wcześnie. I tak możemy Ojca ujrzyć

³² W typie Trójcy Nowotestamentalnej pozostaje miniatura Guiarda des Moulins umieszczona w Bible Historiale, (XV w., Paryż, BNF). Również Hendrick van Balen namalował Trójca Świętą (1620) w kościele św. Jakuba w Antwerpii.

³³ Motyw *signum triceps* pojawia się w sztuce chrześcijańskiej m.in. dostrzegamy go na gotyckiej konsoli kolumny katedry w Bayeux. Motyw ten żył w czasach nowożytnych również w przestrzeni nie związanej z religią, świadczy o tym chociażby znany obraz Tycjana *Alegoria roztropności* (zwany również *Autoportretem z Orazem i Marco Vecellio*) powstały w latach 1566–1570 (obecnie w National Gallery w Londynie).

w popiersiu okrywanym przez obłoki (okazane bardzo syntetycznie) w miniaturze etiopskiej przedstawiającej błogosławieństwo dla budowniczych wieży Babel (Hind, 2005, s. 59). Taką postać widzimy w zwieńczeniu anonimowego dzieła zw. *Ołtarzem Paryskim*, ukazującego Ukrzyżowanie w otoczeniu świętych (tamże, s. 220), czy u Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja, który przedstawił *Badanie Ran Zmartwychwstałego* przez św. Tomasza (ok. 1499) (tamże). Tego rodzaju przedstawienia były często składnikami większych cykli opowiadających o dziele stworzenia świata. Na przykład na miniaturze z *Holkham Bible Picture Book* widzimy moment stworzenia ptaków i innych zwierząt przez „starego”, „brodatego” Boga³⁴. W kręgu karolińskim powstała *Moutier-Grandval Bible* ukazująca stworzenie Adama i Ewy, ich nieposłuszeństwo i wygnanie z Raju z analogicznym ujęciem Boga³⁵. Biblijny temat stworzenia świata jest dobrym przykładem tworzenia się skomplikowanej tkanki alegorycznego repertuaru tradycji artystycznej. Tekst biblijny użyczał literackiego obrazu, zaś refleksja teologiczna obdarzała go sensem ponaddosłownym, tak iż nieraz refleksja teologiczna wyprzedzała to, co chciał powiedzieć autor natchniony (Bardski, 2010, s. 32).

Samodzielnie Bóg Ojciec, jako starzec, w półpostaci w kolistym nimbie i w otoczeniu aniołów został przedstawiony na sklepieniu Santa Maria Maggiore w Mediolanie. W tym ujęciu Bóg Ojciec występuje jako władca Uniwersum: prawicą błogosławi wszelkiemu stworzeniu, w lewej ręce dzierży duży glob zwieńczony krzyżem (jabłko). Jeszcze wyraziściej królowanie Boga ukazał miniaturzysta wykonujący ilustrację do Mszału Lionńskiego (1545): Bóg Ojciec siedzi na tronie w otoczeniu tetramorfów; ubrany w strój kapłański (alba, stuła, kapa) z papieską tiarą na głowie; lewicę ma złożoną na globie zwieńczonym krzyżem (Hind, 2005, s. 227).

Ciekawym ujęciem ikonograficznym Boga w kontekście stworzenia świata jest ikona *Sobota wszystkich świętych*, która ilustruje językiem charakterystycznym dla późnej ikony rosyjskiej - ideę tzw. nowotestamentalnego *heksaameronu*, interpretowanego w kluczu teologii chrześcijańskiej – siedmiu dni tygodnia (niedziela – *Zstąpienie do otchłani*, czyli *Zmartwychwstanie*, poniedziałek – *Sobór św. Michała Archaniola* etc.). Na osi w górnej części pola ikony znajduje się wizerunek Boga Sabaotha (Pana Zastępów) w geście błogosławieństwa arcykapłańskiego.

Postać Boga Ojca jest przedstawiana w malarskich nawiązaniach do tematyki śmierci i sądu - taką scenę widzimy zrealizowaną przez anonimowego autora *Godzinek Rohan* (ok. 1418-1425). Z niebieskiego kręgu wypełnionego niebieskimi chryzografowanymi postaciami aniołów, Bóg - Siwowłosy Starzec w półpostaci

³⁴ Księga powstała dla anonimowego zleceniodawcy zakonnego (Hind, 2005, s. 16-17).

³⁵ Mamy tu m. in. przedstawienie *heksaameronu* – biblijne dni stworzenia świata podzielone na osobne rejestry (tamże, s. 18-19).

z mieczem w dłoni w białej szacie, której brzegi oraz aureola są lamowane banderolą z fragmentem łacińskiego tekstu Pisma Świętego. Nad ciałem zmarłego dokonuje się walka między Archaniołem Michałem i lucyferem, który próbuje przechwycić ulatującą z ciała zmarłego duszę (tamże, s. 137).

W scenach biblijnych postać Ojca można dostrzec w artystycznych wizualizacjach Starego jak i Nowego Testamentu. Figuralną postać Boga widzimy np. u Tintoretta w *Zesłaniu manny* (Scuola Grande di San Rocco w Wenecji) (H. de Borchgrave, *Chrześcijaństwo w sztuce*, Warszawa 2002, s. 127-128). Bezpośrednio ponad koroną drzewa i przywiązaną doń draperią uwidacznia się monochromatyczna postać Boga stąpającego po chmurach. Boże Miłosierdzie Tintoretto przedstawił w górnym holu obok drzwi. Na sklepieniu namalował sceny ze Starego Testamentu, m.in., tę, kiedy Mojżesz prowadził naród wybrany przez pustynię do ziemi obiecanej. Izraelici wśród udręk pielgrzymowania nie wierzyli już w miłosierdzie Boga, szemrali i buntowali się, Bóg nie odwrócił się od swego ludu. Gdy byli głodni, zesłał im mannę z nieba, która jedli do sytości. W rzeczonyj scenie Tintoretto namalował chmury, które oddzielały grubą warstwą lud od Boga, by ujawnić Jego majestat potęgę. Ludzie biegają z miejsca na miejsce, aby nie utracić cudownego pokarmu z nieba; spadająca z nieba manna przypomina hostie. Przerzucona poniżej chmur draperia przypomina nieco baldachim noszony podczas procesji z Najświętszym Sakramentem (może też być aluzją do zasłony w Przybytku Pan albo do obrusu z Ostatniej Wieczerzy); może odnosić się również co „zasłony Salomona” z Pieśni nad Pieśniami (1, 5)³⁶.

Motyw Ojca podejmuje i we właściwy sobie sposób rozwija sztuka religijna renesansu. Sztuka ta nie wahała się przedstawić Boga w częściowej nagości (czyniąc w ten sposób zadość antycznym wzorcom). Najbardziej charakterystyczną cechą renesansowego ukazywania Boga była idealizująca humanizacja jego przedstawień, co objawiło się dosłownym uczłowieczeniem Boga „z krwi i kości”.

W programie ikonograficznym stworzenia świata na sklepieniu kaplicy sykstyńskiej, wielkiego dzieła Michała Anioła, ucieleśniała się gigantyczna projekcja współczesnej kosmologii. Bóg Michała Anioła powołujący do istnienia kosmos i poddający go władaniu człowieka na sklepieniu kaplicy sykstyńskiej w Watykanie, objawia się jako wyrazista postać ludzka, harmonicznie skomponowana i idealnie piękna. Jego podstawowym atrybutem jest ruch i dynamika. W scenie stworzenia Adama towarzyszą mu u nie aniołowie – jak w średniowiecznej ikonografii – ale geniusze personifikujący platońskie odwieczne idee. Bóg zostaje przedstawiony w gwałtowności aktu stwórczego, świata wrywanego z ciemności chaosu. Natomiast Stworzenie Adama dokonuje się w kosmicznej pustce, jak spotkanie dwóch

³⁶ W Biblii Tysiąclecia i wielu współczesnych tłumaczeniach „zasłonę Salomona” tłumaczy się jako „zasłonę Szalma” (zob. Pope, 1977, s. 320).

mijających się galaktyk. W obrębie tych galaktyk uwidaczniają się dwa w pełni ukonstytuowane harmonijne i doskonałe ciała – Boga Ojca i Adama. Stwórcza iskra wydobywa się z ciała Ojca i przenika w ciało pierwszego człowieka, dokonując jego ożywienia. Palec ojcowskiej prawicy (*Digitus paternae dexteræ*) z hymnu *Veni Creator Spiritus* po raz pierwszy w historii świata zostaje namalowany na genialnym fresku Michała Anioła. Człowiek najpiękniejsze dzieło Boga zyskuje najpiękniejsze dzieło - swój obraz. Stworzenie Adama zyskuje nowy wymiar – mistyczny. Według św. Augustyna ostatni etap drogi mistycznej ma miejsce w wyższej części duszy, nazwanej przez Greków – *hegemonikon*, gdzie mieści się obraz Boga i gdzie dusza zdolna jest rozpoznać i przyjąć Boga. Według św. Bonawentury jest to otwarcie się na Boga, kiedy dokonuje się przemiana szczytu ducha w Boga, a więc przebóstwienie człowieka (Graef, 1966, s. 179). Pasywność Adama pozwala na mistyczne otwarcie się na Boga polegające na kontemplacji jego Oblicza. Wprawdzie ciało wydaje się być omdlałe, wiotkie i beznamiętne, ale wzrok jest przeciwnie – wytężony i skupiony na Ojcu. Jego przedłużeniem jest ręka wyciągnięta w geście prośby i tęsknoty, które przywołuje „gorące pragnienie” z dzieła św. Bonawentury *De triplici via*: „Gdy dusza bowiem przyzwyczai się do tej słodyczy, odczuwa głód, którego niczym nie można zaspokoić, jak tylko całkowitym posiadaniem Umiłowanego. A ponieważ dusza nie może dostąpić tego natychmiast, bo jest jeszcze bardzo od Niego oddalona, wychodzi ponad siebie w ekstazy miłości” (Bonaventura, *De triplici via*, 2, 9, cyt. za: Graef, 1966, s. 217).

Przykładem monumentalnego dzieła alegorycznego, w którym pojawia się postać Boga Ojca jest malowidło Rafaela Santi wykonane w Stanza della Segnatura; swoim rozmachem wkomponowuje się w wielką „summę malarsko-naukową” jaka wyszła spod jego pędzla. Mianowicie Rafael wykonał w stanzach malarskie alegorie teologii, filozofii, prawa i poetyki. Alegoria teologii nabrała wymiaru ściśle eucharystycznego z racji komentarza Giorgio Vasariego, który zwrócił uwagę na dyskusje na pierwszym planie pomiędzy wielkimi teologami i doktorami Kościoła przed wystawionym na ołtarzu Najświętszym Sakramentem; stąd przyjął się tytuł *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* chociaż bliższa prawdzie byłaby jednak nazwa *Adoracja Najświętszego Sakramentu* (Pasierb, 1999, s. 66)³⁷. Na malowidle mamy oprócz reprezentantów „Kościoła pielgrzymującego”, m.in. św. Grzegorza, św. Hieronima, św. Ambrożego, św. Augustyna, św. Bonawenturę, w górnym rejestrze fresku – w sferze niebieskiej - jest przedstawiony „Kościół triumfujący” w postaci Osób Trójcy Świętej w otoczeniu aniołów i świętych. Co ciekawe, ta część malowidła przypomina scenę z Sądu Ostatecznego - tę analogię potwierdza obecność w sferze

³⁷ Bez wątplenia dzieło Rafaela stanowiło inspirację dla Ventury Salimbeni, który namalował *Dysputę o Eucharystii*, (1600) w kościele św. Wawrzyńca i Piotra w Montalcino.

niebieskiej Maryi i św. Jana Chrzciciela w kształcie przypominającym *deesis*: Maryja lekko pochyła się w stronę tronującego Syna, natomiast św. Jan wskazuje dłonią na Chrystusa; takie ujęcie przypomina obrazy, na których Jan wskazuje na Baranka Bożego (np. na ołtarzu z Isenheim - M. Grünewalda). Malowidło Rafaela wydaje się być jednak czymś więcej niż alegorią teologii, czy dysputą o Najświętszym Sakramencie, ponieważ w tłumie adorującym Najświętszy Sakrament rozpoznajemy autoportret Rafaela, portret Bramantego a nawet wizerunek Dantego i Savonaroli. Z dzisiejszego punktu widzenia takie ujęcie można uznać za antycypację teologii obrazu czy nawet antropologii teologicznej albo jako obraz współczesnej eklezjologii, rozumianej jako „kształtującej się społecznie świadomości wspólnoty kościelnej” (cyt. za: Kuc, Zuberbier, 1969, s. 299). W kontekście eklezjalnym na uwagę zasługuje również umieszczony po prawej stronie wielki kamień, który może sugerować Piotra – opokę, czyli skałę na której Chrystus zbudował swój Kościół.

Także w scenach maryjnych często ujawnia się postać Boga Ojca. Najczęściej są to sceny Zwiastowania, Zaśnięcia/Wniebowzięcia i Koronacji Maryi. W obrazie Tycjana *Wniebowzięcie Maryi* (Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji) Ojciec w półpostaci flankowanej przez aniołów otwiera szeroko ramiona, aby przyjąć Matkę swego Syna do niebieskich przybytków. Maryja stąpająca wśród dziesiątków putt po chmurach wznoszących się ku niebu, ma oczy utkwione w górze, jednocześnie wznosi ręce jak wczesnochrześcijańska orantka. Na dole żegnają ją apostołowie, którzy według tekstów apokryficznych zgromadzili się w Efezie na wieść o jej Zaśnięciu i Wniebowzięciu. Po lewej stronie Boga Ojca postać anielska przypomina zagadkową postać kobiecą, która widnieje na fresku Michała Anioła w scenie Stworzenia Adama w kaplicy sykstyńskiej.

Koronację Maryi w sposób konwencjonalny – koronowaną przez Boga Ojca i Syna Bożego w asystencji Dycha Świętego (gołębica) - przedstawił m.in. Enguerrand Quarton (1454, tempera, Villeneuve-les-Avignon, Muzeum szpitala); Carlo Crivelli, *Koronacja Maryi* (1493, Pinacoteca di Brera, Mediolan); Diego Velazquez, *Koronacja Maryi* (1645, Prado) i wielu innych.

Figuralne przedstawienia Boga Ojca częściej można spotkać w malarstwie ludowym niż oficjalnym. Przyczyną tego prawdopodobnie było to, że służyło często do celów prywatnej pobożności i wobec tego było mniej narażone na krytykę i Interwencje hierarchii kościelnej. Wiele tego typu przykładów można znaleźć w prowincjonalnym rosyjskim i ukraińskim malarstwie ikonowym, które w wiekach XVI-XIX na masową skalę produkowało ikony na potrzeby prawosławnych – osób duchownych i świeckich. Wśród starotestamentalnych przedstawień Boga Ojca w półpostaci można odnaleźć na ikonach *Ognistego Wniebowzięcia Eliasza* ukazanego w lewym górnym rejestrze ikony (Eliasz był popularnym ludowym świętym, m.in. odpowiedzialnym za

grad i deszcz). Wyobrażenie Ojca jest tu częścią sądu Bożego: oto pod wpływem modlitwy proroka Bóg, dla potwierdzenia swej obecności, zsyła ogień z nieba na przygotowaną ofiarę (1 Krl 18, 20-40) (Janocha, 2002, s. 71). Inna z ikon w tradycji ludowej wykonana została w pracowniach Palechu w Rosji (XVII-XIX w.), i ukazuje Matkę Boską stojącą przez Archaniołem Gabrielem, który trzyma w lewej ręce sceptrum, a drugą pozdrawia Maryję. Na piersiach Maryi widoczny jest medalion z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela w pełnej postaci, wyobrażający napełnione łono Dziewicy. Ukazany w chmurach Pan Zastępów posyła do Niej gołębicę Ducha Świętego (Sulikowska, 2007, s. 64). Analogiczne ujęcie Boga Ojca w popiersiu albo półpostaci na obłokach nieba spotykamy w ikonie Jana Chrzciciela Anioła Pustyni (ikona w okładzie, Rosja XIX w.), gdzie w górnej części ikony znajduje się wyobrażenie Pana Zastępów, którego prorokiem jest Jan Chrzciciel (tamże, s. 73).

Podsumowanie

Ojcostwo Boga ukazywane na kartach Biblii i w dziełach sztuki można rozpatrywać z różnych punktów widzenia. Biblista będzie to czynił na podstawie wnikliwej lektury Pisma Świętego dokonując wnikliwej analizy filologicznej, egzegetycznej i hermeneutycznej. Teolog, w zakresie swej specjalności, zajmie się określonym wymiarem ojcostwa w ujęciu teologicznym. Podobnie filozof, etyk, psycholog... Żaden z nich nie będzie musiał jednak zmagać się z barierą, jaką jest analiza przedmiotu badań formalnie zakazanego, bo tym jest w istocie analiza ikonograficzna obrazów Boga Ojca, których obecność w ciągu wieków była poddawana w wątpliwość... O ile teologia obrazu (ikony) doczekała się bogatej literatury na temat ikonografii Chrystusa, Maryi i świętych Pańskich, o tyle szczególną trudność przywodzi teoretyczno-teologiczne uzasadnienie wykonywania obrazów Boga Ojca. Jednak wszelkie restrykcje i zakazy w odniesieniu do wizerunków Ojca napotykały poważne trudności w ich egzekwowaniu, co winno stać się ciekawym polem do analiz antropologicznych, religiologicznych i kulturoznawczych.

Różnorodność przedstawień Ojcostwa Boga funkcjonujących w sztuce do dziś wydaje się być wynikiem działania antropologicznego imperatywu urzeczywistniającego w idei Boga Ojca ludzkie rozumienie i gwałtowne (czasami wręcz rozpaczliwe) zapotrzebowanie na miłość i ojcostwo odczuwane przez każdego człowieka bez względu na uwarunkowania kulturowe i na epokę historyczną, w jakiej przyszło mu żyć. Zauważmy, że literatura, sztuka, teatr, kino, reklama opiera repertuar swoich środków oddziaływania w przeważającej mierze na ukazywaniu miłości skalanej grzechem w relacji mężczyzny do kobiety. Tymczasem jest gdzieś

jeszcze inna, czysta i pełna miłość, która nie poddaje się grzechowi i uwarunkowaniom, to miłość ojcowska, źródło najpełniejszej satysfakcji w relacjach międzyludzkich i warunek życiowego szczęścia (Cantalamesa, 2007, s. 248). Dlatego kończę niniejsze rozważania fragmentami z Nowego i Starego Testamentu będącymi wyrazem czci i tęsknoty za Niebieskim Ojcem: „Dlatego zginam kolana moje przed Ojcem, od którego bierze nazwę wszelki ród na niebie i na ziemi” (Ef 3, 14-15) oraz „Usłysz o Panie, moja modlitwę, i wysłuchaj mego wołania; na moje łzy nie bądź nieczuły” (Ps 39, 13).

Bibliografia

- Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'arte*, Budapest, 1969. I. Texte. Budapest 1972, s. 249–252.
- Antonova, *La „Trinité” de Roublev étudiée a la galerie Tretiakov (Patine et peinture originelle)*, w: *Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'arte*, I, Budapest 1969.
- Apokryfy Starego Testamentu*, Oprac., wstęp i przekład: R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999.
- Bardski K., *W kręgu symboli biblijnych*, Kraków 2010.
- Borchgrave H. de, *Chrześcijaństwo w sztuce*, Warszawa 2002.
- Bułgakow S., *Teologia i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
- Campanhausen H. F. von, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, w: *Tradition und Leben: Kräfte der Kirchengeschichte*, Tübing 1960, s. 223-224.
- Cantalamesa R., *Ojciec, od którego bierze nazwę wszelki ród*, w: *Oblicze Ojca*, M. Dolz, Papa (red.). Kielce 2007.
- Dolz M., Papa R., *Oblicze Ojca*, Kielce 2007.
- Dobrzeńcki T., *Toruńska Quinitas*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R: XXX (1968), nr 3, s. 261-278.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2003.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.
- Graef H., *Siedmiobarwna tęcza*, Warszawa 1966.
- Hind R., *Twarze Boga*, Warszawa 2005.
- Janocha M. (red.), *Ikony rosyjskie i ukraińskie od XVIII do początku XX w.*, Warszawa 2002.
- Łazariew W. N., *Andriej Rublew*, Moskwa 1960.

- Ołdakowska-Kufłowa M., Mazurczak U. M. (red.), *Obraz Boga Ojca w kulturze*, Lublin 2000, s. 341-361.
- Pasierb J. S., *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Pelplin 1999.
- Pilch J. J., *Słownik kultury biblijnej*, Częstochowa 2004.
- Pope M. H., *Song of Songs*, Anchor Bible 7C, Garden City-New York 1977.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, I, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.
- Rietkowskaja L. S., *O pojawieniu i rozwoju kompozycji „Oteczestwo” w ruskim искусстве XIV-XVI wieków*, w: *Driewnieruskoje искусство XV – naczala XVI wieków*, Moskwa 1963.
- Różycka-Bryzek A., *O możliwości przedstawienia Boga na przykładzie raweńskiej mozaiki z VI w.*, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia Religiologica”, 1966, s. 25-32.
- Seibert J., *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, przeł. D. Petruk, Kielce 2007.
- Starowieyski M., *Sobory Kościoła niepodzielonego*, I. Dzieje, Tarnów, 1994.
- Sulikowska-Gąska A., *Spory o ikony na Rusi w XV i XI w.*, Warszawa 2007.
- Znosko A., *Kanony Kościoła Prawosławnego w przekładzie polskim*, t. I, 1978.