

Zofia Bator*
Przemyśl

WSPÓŁCZESNA IKONA BOGA OJCA. NOWATORSTWO CZY HEREZJA?

Zainteresowanie ikonami w ostatnich dziesięcioleciach na Zachodzie doprowadziło do powstania nowych kompozycji. Należy do nich ikona Boga Ojca, ukazująca postać młodzieńca siedzącego na tronie, namalowana przez Lię Gladiolo. Uzasadniając to nowatorskie przedstawienie, artystka powołuje się na objawienia św. Eugenii Rasavio, zatwierdzone przez Kościół. Z tego powodu ikona zyskuje coraz większą popularność, wprowadza się ją do kultu oraz umieszcza na okładkach publikacji. Jej nowatorska forma skłania jednak do refleksji, czy mieści się ona w chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej. Autorka w niniejszym artykule podejmuje próbę krytycznej analizy tej ikony w świetle wschodniej i zachodniej sztuki chrześcijańskiej, nawiązując również do objawień s. Eugenii.

Namalowanie oblicza Boga, którego „nikt nigdy nie widział” (J 1,18), wydaje się zadaniem niemożliwym do wykonania. W ludzkim sercu rodziło się jednak od wieków takie pragnienie, czego wyrazem jest sztuka różnych ludów i kultur. Odkąd Bóg objawił się w dziejach narodu wybranego, znakiem Jego obecności stały się kamienne tablice umieszczone w Arce Przymierza, zwoje Tory oraz Świątynia Jerozolimska. W Nowym Testamencie niewidzialny Bóg ukazał się ludziom w Jezusie Chrystusie i odtąd stały się możliwe Jego malarskie przedstawienia.

W ciągu wieków obraz ten ulegał jednak ewolucji zarówno w nauczaniu teologów, jak i w liturgii oraz w pobożności ludowej. Mogłoby się wydawać, że chrześcijańska ikonografia w naszych czasach otrzymała już swój kształt ostateczny, jednak okazuje się, że twórcze możliwości sztuki są nieograniczone. W 1994 roku powstała nowa ikona Boga Ojca, której autorka powołuje się na prywatne objawienia z lat 30. ubiegłego wieku. Nowatorskie przedstawienie zyskuje coraz większą popularność również w Polsce, o czym świadczą liczne publikacje i reprodukcje, rozpowszechniane zwłaszcza w Internecie. Ikona, którą próbuje

* Zofia Bator – dr teologii (KUL 2006), katecheta świecka, założycielka i prezeska Towarzystwa Miłośników Sztuki Sakralnej, autorka publikacji z zakresu teologii ikony, chrześcijańskiej ikonografii oraz sztuki sakralnej, inicjatorka zajęć plastycznych dla dzieci „Biblijne malowanie”.

się włączyć także do publicznego kultu, rodzi jednak sporo zastrzeżeń natury teologicznej. Warto zatem przyrzeć się jej uważniej w świetle ikonograficznej tradycji Kościoła.

Nowatorski wizerunek Boga Ojca¹, który stanie się przedmiotem niniejszego opracowania, został namalowany przez Lię Gladiolo na zamówienie o. Andrei D'Ascanio OFMC. Artystka wykorzystała w tym przedstawieniu technikę oraz formę właściwą malarstwu ikonowemu, jednak nie przypomina ono żadnej z klasycznych ikon. W centrum została ukazana męska postać w białoróżowych szatach, siedząca na złotym tronie, otoczona podwójną półmandorłą z ognistymi serafinami. Młodzieniec prawą rękę wznosi w geście błogosławieństwa, lewą zaś podtrzymuje zwieńczoną krzyżem błękitną kulę z greckimi literami „Alfa” i „Omega”. W złotym, ośmiokątnym nimbie widnieje napis, będący skrótem imienia Boga objawionego Mojżeszowi (Wj 3,14). Ozdobna korona, berło leżące u stóp oraz złoty tron wskazują na królewską godność przedstawionej postaci. Inskrypcje umieszczone w górnym rogu z lewej strony – „DEUS ABBA” oraz z prawej – „OMNIPOTENS PATER”, kształt nimbu i trójkątny zapleczek tronu mają oznaczać Boga Ojca.

W interpretacji tej ikony autorzy powołują się na Pismo Święte (Ap 4,3) oraz zwracają uwagę na zawarte w niej historiozbowcze treści. Mają je wyrażać: czerwona obwódka krawędzi – oznaczająca człowieczeństwo Chrystusa i Jego Krew (Hbr 9,12, Hbr 10,19-20), a także kolory poduszki tronu, będące znakiem Boga oraz odkupienia. Oblicze Ojca jest zarazem obliczem Syna, który stał się człowiekiem, aby zrealizować zbawczy plan miłości. Młodzieńcza postać ma wyobrażać Miłosiernego Ojca, który przytulając kulę ziemską do piersi, błogosławi światu oraz składa u stóp oznaki swojej władzy. Ukazanie Boga Ojca w postaci młodzieńca tłumaczy się tym, że broda stanowi symbol człowieka cielesnego. Jej brak ma więc wyrażać transcendencję oraz odwieczną młodość, dzięki czemu ikona może emanować pokojem oraz budzić ufność.

Młodzieńcze oblicze przypomina przedstawienia Chrystusa z rzymskich katakumb oraz mozaik świątyń w Rawennie². Wizerunki te, wzorowane na posągach bóstw w sztuce hellenistycznej, w chrześcijaństwie oznaczały preegzystencję Syna Bożego oraz Jego odwieczne bytowanie. Zostały one jednak zastąpione w późniejszych wiekach przez przedstawienia z opadającymi na ramiona włosami oraz krótką brodą. Ukształtowanie oraz utrwalenie tego typu ikonograficznego w sztuce mogło mieć związek z odkryciem relikwii Świętego Oblicza, tzw. *Mandylionu* – ikony „nie ręką ludzką uczynionej” (*acheiropoietos*), o czym wspominają historyczne źródła³. Ów wizerunek był później przywoływany na Soborze Nicejskim II (787)

¹ Zob. <http://www.bieliny.parafia.info.pl/?p=main&what=46> (dostęp: 13.05.2014).

² W malarstwie Kościołów wschodnich w ten sposób przedstawiana jest postać Chrystusa Emmanuela. Zdarzają się też alegoryczne wizerunki ukazujące Go jako *Aniola Wielkiej Rady* czy *Święte Milczenie*, oba uznawane za niekanoniczne.

³ *Historia ecclesiastica* IV, 27 (PG 86, 2, 2745-2748); E. Scholastyk, *Historia Kościoła*, tłum. S. Kazikowski, Warszawa 1990, s. 197-198.

jako kluczowy argument dla uzasadnienia portretowych przedstawień Chrystusa oraz oddawania im czci. Stał się także wzorem dla artystów w późniejszych wiekach zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie.

Wizerunek Chrystusa od początku uważany był za „obraz Boga niewidzialnego” (J 14,8-9), dlatego nowatorska ikona Boga Ojca (ukazująca Go pod postacią młodzieńca) musi budzić zdziwienie. W niniejszym opracowaniu autorka postara się rozjaśnić tę kwestię i ustalić: czy to przedstawienie mieści się w chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej oraz czy we właściwy sposób wyraża naukę Kościoła katolickiego.

ANTROPOMORFICZNE PRZEDSTAWIENIA BOGA OJCA W SZTUCE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Jak już wcześniej zostało wspomniane, wizerunek Chrystusa stał się w sztuce chrześcijańskiej przedstawieniem obrazu Boga Ojca. Wraz z rozwojem refleksji teologicznej pojawiały się jednak także inne próby obrazowania Jego tajemnicy. Najstarszy sposób związany jest z symbolicznym znakiem *Bożej Prawicy*, czyli wylaniającej się z obłoków ręki (*Manus Dei*). Inny sposób przedstawienia wywodzi się ze starotestamentowej sceny *Gościna Abrahama*, interpretowanej w pismach patrystycznych jako objawienie się Trójcy Świętej. Temat ten, występujący w sztuce chrześcijańskiej już w IV wieku, posłużył do wyrażenia tajemnicy Trójjedynego Boga pod postaciami trzech identycznych młodzieńców. W wyniku ewolucji tego schematu w średniowieczu doszło do wyodrębniania poszczególnych osób poprzez różnicowanie ich wyglądu oraz dodawanie charakterystycznych atrybutów. Postaci odpowiadającej Bogu Ojcu dodawano kulę ziemską lub tiarę na głowie, Zbawicielowi – krzyż, Duchowi Świętemu – książkę albo skrzydła⁴. Analogicznie do rozwoju studiów nad Starym Testamentem w sztuce pojawiły się przedstawienia Boga Najwyższego (*Sabaoth*) – Pana Zastępów, inspirowane tekstami biblijnymi (Iz 40,26; Dn 7,9; Ps 147,4; Ps 103,20n; Łk 2,13). Zgodnie z prorockimi wizjami ukazywany był hieratycznie, z pietyzmem i powagą, jako starzec (*Starodawny*), siedzący na ognistym tronie, z ręką uniesioną w geście błogosławieństwa, w białych lub złotych szatach, symbolizujących chwałę i transcendencję. Tego typu przedstawienia cieszyły się dużą popularnością w gotyckim malarstwie tablicowym i występują m.in. w scenach *Ukoronowania Najświętszej Maryi Panny*. Bóg Ojciec ukazany jest tam jako starzec albo postać bliźniaczo podobna do Chrystusa. Razem z Synem (siedzącym po prawicy) podtrzymuje

⁴ Szerzej zob. G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andreja Rublowa*, Kraków 2001, s. 19-22; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, s. 142-143; A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni*, Warszawa 2011, s. 68-72; J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007, s. 329-330.

nad głową Maryi koronę, a Duch Święty – symbolizowany przez białą gołębicę – unosi się zwykle powyżej. Innym średniowiecznym przykładem wykorzystania antropomorficznego obrazu pierwszej Osoby Trójcy Świętej jest *Tron Łaski*, na którym Bóg Ojciec podtrzymuje poprzeczną belkę krzyża z umęczonym ciałem Chrystusa. Przyjmuje się, że najstarsze przedstawienie tego typu znajduje się w mszale kościoła Montaure koło Paryża i stanowi ilustrację do tekstu rozpoczynającego kanon: *Te igitur...* („Ojczy nieskończenie dobry...”). Nietrudno zatem domyślić się, że niniejsza kompozycja posłużyła zobrazowaniu sensu modlitwy eucharystycznej. Ukazuje ona miłość Boga Ojca zbawiającego świat przez Krzyż Syna, w Duchu Świętym. Około 1200 roku powstało podobne przedstawienie określane jako *Pietas Domini*, gdzie Bóg Ojciec nie trzyma już poziomej belki krucyfiksu, ale bezpośrednio podtrzymuje rozpostarte ramiona Chrystusa. Pomimo pewnych różnic w kompozycji oba przedstawienia głoszą tę samą prawdę i wskazują na Boga Ojca jako na inicjatora planu zbawienia. Jego majestat został tu wyrażony przez tron, bogate szaty oraz koronę w formie tiary. Wizerunek Boga Ojca nieco inaczej wygląda we wschodniej ikonografii, m.in. w kompozycji *Ojcostwa* (ros. *Otieczestwo*, łac. *Paternitas*), znanej już z XI-XII-wiecznych bizantyjskich przedstawień. Głowę *Odwiecznego Dniami* (por. Ez 1,26) otacza ośmiokątny nimb złożony z dwóch kwadratów. Kolor czerwony symbolizuje Boskość, a ciemnozielony (lub granatowy) oznacza mrok niepoznawalności Boga. Na kolanach starca siedzi Chrystus Emmanuel (por. Iz 7,14; 9,5), ukazany jako młodzieniec o proporcjach ciała i rysach dojrzałego człowieka. Jego szaty przenikają złociste promienie, a głowę otacza nimb krzyżowy. W rękę trzyma kulę (symbol wieczności Boga) z wylatującą zeń gołębicą, oznaczającą Ducha Świętego. Zgodnie z interpretacją prawosławną w postaci *Odwiecznego Dniami* został wyobrażony jednak nie bezpośrednio Bóg Ojciec, lecz druga Osoba Trójcy Świętej. W tej ikonie Syn Boży występuje zatem dwukrotnie – jako młody i jednocześnie stary, istniejący od początku i niezmienny, zachowujący stan wiecznej młodości⁵.

⁵ E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 56-57. A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni*, s. 65-66. Takie wizerunki, interpretowane jako przedstawienie Trójcy Świętej, nie wyrażają jednak w pełni Jej tajemnicy. Zasadniczy problem polega na tym, że w sposób nieadekwatny ukazują wzajemne relacje poszczególnych Osób. Antropomorficzne wyobrażenie Boga Ojca może również stać się źródłem fałszywych sądów na temat Jego Boskiej natury. Z powyższych względów prawosławni hierarchowie wzywali do całkowitego zaprzestania tworzenia tego typu ikon. Szerzej zob. G. Krug, *Myśli o ikonie*, tłum. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 21-22, 91-92.

PRZEDSTAWIENIA BOGA OJCA JAKO WIZERUNKI KULTOWE

Choć kompozycja *Tronu Łaski* miała charakter narracyjny i służyła zobrazowaniu pewnych prawd wiary, jednak niektóre z tego typu przedstawień stały się z czasem wizerunkami kultowymi. Znamy kilka przykładów wkomponowania ich w gotyckie szafkowe statuy, czczone jako przedstawienia maryjne⁶. Po otwarciu prezentują postać Boga Ojca z podtrzymywany ukrzyżowanym Chrystusem oraz Duchem Świętym, ukazany pod postacią gołębic. W polskich kościołach można także spotkać samodzielne przedstawienia *Tronu Łaski*, a do najpopularniejszych należą statuy: w krakowskiej katedrze (1467), w Sierpcu (pocz. XVI w.) oraz w Prostyni (XV/XVI w.), nadal żywo przemawiające do wiernych⁷. Zastanawiając się nad ich fenomenem, można zauważyć trzy istotne elementy: wyjątkowe (nadprzyrodzone) duchowe oddziaływanie, spójność z nauką Kościoła i czytelność treści. W tych wizerunkach możemy bez trudu dostrzec obraz Boga Ojca, który posyła na świat Syna i objawia Go jako Odkupiciela oraz współlistotnego sobie Boga. W Jezusie Chrystusie realizuje swoje ojcostwo i w Jego człowieczeństwie objawia siebie ludziom (por. J 14,9). Oba te terminy, „Ojciec” i „Syn”, są zatem ukazane tu jako relacyjne w stosunku do siebie. Ojciec jest Tym, który stanowi zasadę życia, jest bez początku i z Niego wypływa życie Boże. To właśnie ojcostwo konstituuje Jego Osobę, a synostwo (czyli bycie zrodzonym) konstituuje Osobę Syna⁸. Kompozycja *Tronu Łaski* ukazuje zatem Krzyż jako szczególne zbawcze wydarzenie oraz miejsce objawienia najgłębszych relacji w Bogu. W ofierze Syna jest obecny i działa Duch Święty, tak jak działał przy poczęciu i przyjściu na świat Jezusa, w Jego życiu ukrytym i w Jego posłudze. Duch Święty przemieniał cierpienie Chrystusa w odkupieńczą miłość, kierując tę ofiarę do Ojca i wprowadzając ją w Boski wymiar trynitarniej komunii. W głębi tajemnicy Krzyża objawia się więc Miłość, która wprowadza człowieka na nowo do uczestnictwa w życiu Boga⁹. Być może popularność i kultowy charakter tych przedstawień sprawiły, że z tego typu kompozycji z czasem została wyodrębniona samodzielna postać Boga Ojca. Jeden z najstarszych tego przykładów znajduje się w szafiastym ołtarzu z drugiej ćwierci XV wieku z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). W centrum ukazana zastała postać starca w złocistych szatach, ze złotym globem (?) u stóp, z ręką uniesioną w geście błogosławieństwa i wzrokiem skierowanym ku niebu. Po bokach widoczne są postacie Najświętszej Panny Maryi z Dzieciątkiem i św. Małgorzaty, a powyżej figury innych świętych.

⁶ Taką kompozycję zawierają np. figury z Klonówki (ostatnia ćwierć XIV w.), z Lubiszewa (1. ćwierć XV w.), z Sejn (1. poł. XV w.) i Elbląga.

⁷ http://www.parafiaprostyn.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=15:znaczenie-cudownej-statuy&catid=3:cudowna-statua&Itemid=19 (dostęp: 19.11.2014).

⁸ Zob. K. Gózdź, *Bóg, Ojciec Jezusa Chrystusa*, w: *Bóg – Ojciec wszystkich*, red. K. Gózdź, J. Lekan, Lublin 1999, s. 111-120.

⁹ Jan Paweł II, Encyklika *Dominum et vivificantem*, Rzym 1986, nr 39-40.

Wizerunek Boga Ojca, ukazanego pod postacią starca z globem ziemskim przytulonym do piersi, został utrwalony w średniowiecznych przedstawieniach *Zwiastowania* i *Ukoronowania NMP*. W nowożytnym malarstwie zyskał szczególną popularność w kompozycjach *Niepokalanego Poczęcia NMP* i *Świętej Rodziny*. Zdarzają się też samodzielne przedstawienia Pierwszej Osoby Trójcy Świętej, czego przykładem jest niewielki obraz (60 x 45) pochodzący z diecezji lwowskiej (z Powołoczy i Waręża). Po II wojnie został ofiarowany przez Anastazego Rogowskiego (1880-1960) do kaplicy Zgromadzenia Sióstr Sług Jezusa w Kielcach¹⁰. Bóg Ojciec ukazany jest na nim w półpostaci, jako wylaniający się z obłoków starzec. Ubrany jest w białą tunikę i błękitny płaszcz, Jego głowę otacza trójkątny nimb, prawą rękę podnosi w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma złote berło. Na przytuloną do serca błękitną kulę spływa biała gołębicą. Jego oblicze wyraża łagodność i życzliwość, a uważny wzrok skierowany jest na widza. Niezwykle dzieje tego obrazu (spisane w 1949 r.)¹¹ zawierają wątki charakterystyczne dla genezy „łaskawych” i „cudownych” wizerunków z polskich sanktuariów. Należą do nich: trzykrotne polecenie skierowane podczas snu do wybranej osoby, niezwykle okoliczności związane z odnalezieniem obrazu i potwierdzenie jego cudownego charakteru. Podobne wątki pojawiają się również w historii prawosławnych ikon, o których mówi się, że są „objawione”, tzn. powstały lub zostały włączone do kultu na skutek nadprzyrodzonej interwencji. Również w Kościele katolickim znane są obrazy powstałe na podstawie prywatnych objawień. Należą do nich: wizerunek Najświętszego Serca Pana Jezusa i Miłosierdzia Bożego oraz przedstawienie Boga Ojca wykonane na podstawie wizji Matki Eugonii.

WIZERUNEK BOGA OJCA WEDŁUG WIZJI ŚW. EUGENII RASAVIO (1907-1990)

Prywatne objawienia są nadzwyczajnymi łaskami danymi wybranym osobom, nie tylko w celu wzrostu ich osobistej pobożności. Niekiedy łączy się z nimi pewna misja i choć nie wnoszą do Objawienia nic nowego, przypominają jednak dawne prawdy lub pomagają je na nowo zinterpretować. Stanowią wyraz Bożej interwencji w konkretnych historycznych warunkach, aby wzbudzić wiarę i pobożność ludzi oraz zapobiec grożącym im niebezpieczeństwom. W takim kontekście należy odczytywać przesłanie przekazane Matce Eugonii Elżbiecie Ravasio w 1932 roku, które zostało zatwierdzone przez Kościół po dziesięciu latach, a spopularyzowane w naszych czasach w broszurce pt. *Ojciec mówi do swoich dzieci*. Autor wstępu tej publikacji zwraca uwagę na trudną sytuację panującą w Europie na początku

¹⁰ <http://amsint.pl/obrazboga/> (dostęp: 19.11.2014).

¹¹ Szerzej na temat historii obrazu: T. Kukiz, *Kresowe Madonny*, Wrocław 2008, s. 131-134; S. Fudali, *Łaskami słynący obraz Boga Ojca*, Kielce 1998.

XX wieku. Ludzkość, wyniszczona wojnami oraz zagubiona w doktrynach laicyzmu, ateizmu i współczesnych filozofiiach, zatraciła obraz Boga żywego i prawdziwego, Ojca miłosierdzia i dobroci. Ta sytuacja spowodowała Bożą interwencję za pośrednictwem Matki Eugenii Elżbiety ze Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Apostołów. W skierowanych do niej słowach Bóg Ojciec miał powiedzieć: „Przychodzę, aby wygnać przesadny lęk, który Moje stworzenia odczuwają wobec Mnie. Pragnę uzmysłowić im, że Moja radość polega na tym, abym był znany i kochany przez Moje dzieci, to znaczy przez całą ludzkość obecną i przyszłą. Przychodzę przynieść nadzieję ludziom i narodom. [...] Ta nadzieja pozwoli im pracować dla swojego zbawienia, żyjąc w pokoju i bezpieczeństwie. Przychodzę, aby Mnie poznano takim, jakim jestem; aby ufność ludzi wzrastała jednocześnie z miłością do Mnie, ich Ojca, mającego tylko jedno pragnienie: czuwać nad wszystkimi ludźmi i kochać ich jak Swoje dzieci”¹². Ważnym elementem popularyzacji owego przesłania miał stać się obraz Boga Ojca, będący znakiem Jego niewidzialnej obecności. Zgodnie z życzeniem przekazanym w widzeniu miał zostać otoczony czią w rodzinach. W jaki sposób powinien Boga przedstawiać – możemy jedynie się domyślić na podstawie reprodukcji umieszczonej na okładce wspomnianej broszurki. Widzimy na nim postać dojrzałego mężczyzny z brodą, siedzącego na tronie wśród obłoków, które tworzą zarys trójkąta. Jedną rękę ma uniesioną w geście błogosławieństwa, a drugą przytula kulę do piersi; nieopodal jego bosych stóp leży berło oraz złota korona. W informacji wydawca wyjaśnia, że jest to „fotografia autentycznego obrazu, który namalowała Matka Eugenia po objawieniu”. Nie wiadomo jednak, czy uczyniła to własnoręcznie, czy raczej zleciła jakiemuś artyście, dając mu odpowiednie wskazówki. Wizerunek ten odpowiada jej opisowi duchowej wizji, który jednak w tej kwestii nie jest precyzyjny: „przychodzą Aniołowie i zapowiadają to uszczęśliwiający przybyte! [...] i oto orszak wybranych: Cherubinów, Serafinów, z Bogiem naszym Stwórcą i naszym Ojcem! [...]. Zaraz potem Ojciec powiedział mi, żebym usiadła z Nim, żeby zapisać to, co postanowił powiedzieć ludziom. «[...] przychodzę pomiędzy ludzi upodabniając się do nich i przyjmując ich nędzę, aby ich miłować i aby poznali ową Miłość. Popatrz, odkładam Moją koronę i całą Moją chwałę, aby przybrać postawę zwyczajnego człowieka!». Po tym, jak przyjął postawę zwyczajnego człowieka – złożywszy koronę i chwałę u Swych stóp – przygarnął kulę ziemską do Swego Serca, podtrzymując ją lewą ręką [...]”¹³. Na podstawie powyższej relacji możemy próbować stworzyć jedynie bardzo ogólne plastyczne przedstawienie. Do ważnych jego elementów będą należeć: ludzka postać, tron, otoczony przez cherubiny i serafiny, leżąca u stóp korona oraz kula ziemską przytulona do piersi. Bóg Ojciec ukazać się miał w ludzkiej postaci i można przypuszczać, że była to postać podobna wyglą-

¹² *Ojciec mówi do Swoich dzieci*, Na prawach rękopisu, wydanie III poprawione, tłum. W. Kapica, Kraków 1998, s. 15.

¹³ Tamże, s. 14-15.

dem do Chrystusa znanego wizjonerce z innych obrazów. Taką hipotezę zdaje się potwierdzać reprodukcja towarzysząca pierwszym wydaniom broszurki. Można domniemywać, że wizerunek ten powstał w latach trzydziestych XX wieku. Mógł on być czczony najpierw przez samą wizjonerkę w jej zgromadzeniu, gdzie przez wiele lat piastowała urząd matki generalnej. Nie jest to jednak dzieło nowatorskie i za wzorzec mógł posłużyć jakiś popularny obraz.

NOWATORSKA IKONA LIJ GLADIOŁO

W 1994 roku, a więc cztery lata po śmierci Matki Eugenii, powstał wizerunek namalowany przez Lię Gladiolo. Ikona jest dziś szeroko rozpowszechniona w Internecie, widnieje też na okładce najnowszych polskich wydań zapisków s. Eugenii, a nawet zaczyna się ją kopiować i wprowadzać do publicznego kultu w katolickich parafiach. Taki wizerunek znajduje się m.in. w kościele św. Józefa w Bielinach, a na parafialnej stronie można znaleźć informację, że nawiązuje on do objawień Matki Eugenii Elżbiety Ravasio i powstał według przekazanych przez nią wskazówek. Informacja ta jednak jest nieścisła i wzbudza pewne zastrzeżenia, ponieważ wizerunek posiada wyraźnie nowatorską formę i znacznie różni się od pierwotnego obrazu, który został przekazany przez tę wizjonerkę. Ze względu na czas jego powstania jest mało prawdopodobne, aby mogła ona ten projekt zobaczyć i zaakceptować. Powoływanie się zatem na jej osobę oraz objawienie zatwierdzone przez Kościół wydaje się pewnym nadużyciem. Nowe ikony nie rodzą się bowiem z wyobraźni ani według pomysłowości artysty. Są zwykle wynikiem duchowego przeżycia samego ikonografa albo innej osoby, która mu zleca namalowanie obrazu, udzielając odpowiednich wskazówek. Zasadniczym kryterium ortodoksyjności tych przedstawień jest ich zgodność z nauką Kościoła oraz wpisanie się w ciągłość chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej. Ikony objawione oraz takie, które zostały uznane za cudowne, zawsze były dokładnie kopiowane. Praktyka ta łączy się z wiarą w nadprzyrodzony charakter tych obrazów, obdarowanych szczególną łaską, która przechodzi na kolejne ich powtórzenia. Każde nowe przedstawienie powstaje zatem na bazie dawnego, chociaż w tym procesie może dochodzić do pewnej stylistycznej modyfikacji. Powielenie uznanych przez Kościół wizerunków kultowych dotyczy nie tylko prawosławia. Również w Kościele katolickim wykonuje się kopie wizerunków łaskawych, cudownych lub objawionych, a wymownym tego przykładem jest wizerunek Jezusa Miłosiernego, namalowany w Wilnie przez Eugeniusza Kazimirskiego według wskazówek s. Faustyny. Faktem zasługującym na podkreślenie jest to, że artysta nie stworzył jakiegś nowatorskiej artystycznie formy, lecz nawiązał do znanych mu przedstawień Chrystusa. Z *Dzienniczka* wynika, że choć obraz daleki był od wyrażenia pełni duchowej wizji, jednak ostatecznie otrzymał akceptację wizjonerki. Obrazy *Miłosierdzia Bożego*, namalowane w kolejnych dziesięcioleciach przez różnych artystów, zachowują zwykle zasadnicze

cechy pierwowzoru, dają się też bez trudu rozpoznać wśród innych przedstawień. Ich wartość zasadza się na obietnicy samego Chrystusa: „Przez obraz ten udzielać będę wiele łask dla dusz, a przeto nich ma przystęp wszelka dusza do niego”¹⁴. Praktyka wielokrotnego powtarzania świętego wizerunku wynika z głównych założeń sztuki sakralnej, której celem jest przekaz Bożego Objawienia oraz łaski związanej z danym przedstawieniem. W związku z tym już na Soborze Nicejskim II (787 r.) uznano, że do malarza należy tylko „techniczna” część pracy, forma zaś do świętych ojców. Aby artyści mogli przekazywać treści w odpowiedni sposób, wprowadzono kanon ikonograficzny. Wprawdzie dopuszczalne są w nim pewne zmiany i modyfikacje, jednak nie mogą one naruszać jego zasadniczej struktury. W ciągu wieków pojawiały się też różne nowatorskie przedstawienia, związane z poszukiwaniem nowych form artystycznych. Wiele z nich zostało jednak uznanych za niewłaściwe, czy nawet heretyckie i bluźniercze, ze względu na nieczytelną formę oraz brak spójności z nauką Kościoła. W okresie nowożytnym w sztuce sakralnej na Zachodzie zaszły ogromne zmiany, związane z tworzeniem obrazów na podstawie wyobraźni i modelu. Z kolei w naszych czasach nieomal absolutem stała się zasada indywidualizmu twórczego. W związku z tym każdy artysta stara się pokazać to, czego jeszcze nie było, i w taki sposób, w jaki nikt jeszcze tego nigdy nie uczynił. Tę zasadę jednak trudno stosować w sztuce kościelnej, gdzie wierność tradycyjnej formie staje się gwarantem czytelności treści oraz łask związanych z danym przedstawieniem. Trudności związane z rozwojem współczesnej sztuki kościelnej sprzyjają rozprzestrzenianiu się prawosławnych ikon. Tego typu malarstwem zaczynają się zajmować także katolicy artyści, jednak nie zawsze ich przygotowanie technologiczne idzie w parze ze znajomością teologii ikony. W związku z tym coraz większy problem stanowią nowatorskie dzieła, których materiały, technika i formy obrazowania są poprawne, jednak wyrażona za ich pomocą treść obca jest chrześcijańskiej tradycji.

Takie zjawiska bulwersują braci prawosławnych, którzy protestują i starają się jednocześnie wyjaśnić istotę twórczości w malarstwie ikonowym. Według nich, żeby zostać ikonografem, nie wystarczy przyswoić sobie technikę. Zarówno trzymanie się dawnych wzorów, jak też tworzenie całkiem nowoczesnych przedstawień nie stanowi prawdziwej twórczości w tej dziedzinie. W obu przypadkach dojdzie do powstawania ikony od strony formalnej, która jednak nie będzie mogła wywierać odpowiedniego wpływu na życie duchowe wierzących. Choć takie przedstawienie może przypominać klasyczną ikonę, zamiast pomagać w skupieniu będzie milczeć lub rozpraszać i niepokoić. Taka pseudotwórczość wynika zwykle z powierzchownej kontemplacji dawnych wzorów, bez duchowego wznoszenia się do praobrazu. Aby nowa ikona stała się prawdziwym pośrednikiem przybliżającym duchową rzeczywistość, nie wystarczy posiadanie wiedzy i talentu artystycznego. Przed

¹⁴ Św. Bł. s. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Warszawa 1993, nr 570.

wszystkim trzeba posiadać charyzmat, rozumieć ducha tradycji i przekształcić ją przez własne duchowe doświadczenie. Prawdziwa twórczość wymaga zjednoczenia w jednej osobie artysty i wizjonera-teologa, co jest, niestety, w naszych czasach zjawiskiem dość rzadkim. Poszukiwanie nowych form jest nie tylko dopuszczalne, ale wręcz konieczne, jednak powinny one wyrażać niezmienną treść chrześcijańskiego Objawienia. Umiejętności artystyczne nie wystarczą, aby malarz przez swoje dzieła mógł przemawiać w imieniu Kościoła i w jego imieniu nauczać. Jedynie przez zakorzenienie w Tradycji oraz życiu liturgicznym i sakramentalnym (w którym działa Duch Święty) można tworzyć dzieła autentyczne i natchnione¹⁵.

Ikony od wieków powstawały nie tylko na podstawie Pisma Świętego i Tradycji, stając się wizualnym przekazem Słowa Bożego. Mogą one być także wyrazem spekulacji teologicznych oraz wizji duchowych objawionych świętym. Antropomorficzne przedstawienia Boga Ojca, które w ciągu wieków pojawiały się także w prawosławiu, nie zostały jednak tam uznane za kanoniczne. Za jedyną dopuszczalną ikonę niewidzialnego Boga uważa się do dziś ikonę Chrystusa, ponieważ będąc Synem, jest zarazem wiernym obrazem Ojca i pozostaje nim po Wcieleniu aż do końca czasów. Dzięki temu jest doskonałym pośrednikiem, pozwalającym ujrzeć niewidzialnego Boga, którego nie można opisać ani bezpośrednio wizualnie przedstawić. Ikona nie tylko poświadcza obecność Chrystusa, ale prowadzi do mistycznego spotkania z Nim, a przez Niego z Ojcem, w Duchu Świętym. Malarskie przedstawienia mogą więc pośredniczyć w relacji między Trójjedynym Bogiem a człowiekiem, dlatego uważane są za niezwykle pomocne w życiu duchowym chrześcijan¹⁶. Ważną rolę odgrywają zarówno w cerkiewnej liturgii, jak też w życiu codziennym prawosławnych wiernych.

PODSUMOWANIE

W świetle powyższych rozważań nowatorską próbę przedstawienia Boga Ojca Lii Gładiolo należy uznać za nietrafioną nie tylko z punktu widzenia sztuki prawosławnej. Wizerunek ten, choć odwołuje się do wizji św. Eugenii, jednak nie przekazuje jej najistotniejszych duchowych treści. Z notatek, jakie sporządziła święta, wynika, że w otrzymanym przez nią objawieniu chodziło przede wszystkim o skorygowanie fałszywego obrazu Boga jako gniewnego i sprawiedliwego Sędziego. Chodziło o ukazanie Go jako przyjaznego i bliskiego ludziom Ojca – pełnego miłości, dobroci i życzliwości. Wyrażające tę wizję malarskie przedstawienie Boga

¹⁵ Szerzej zob. S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, Białystok–Warszawa 1992, s. 158-159; P. Evdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 129; I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, Warszawa 2011, s. 119-162.

¹⁶ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, s. 169, 198; *Encyklika Patriarchy Konstantynopolańskiego Dymitrowa I z okazji 1200. rocznicy Soboru Nicejskiego II*, nr 16, 17, 19; tłum. ks. A. Żurek, „Vox Patrum” 10 (1990), z 19, s. 576-577.

Ojca już na pierwszy rzut oka powinno wzbudzać ufność oraz inspirować modlitwę. Nowatorska ikona wprowadza jednak pewien dystans, co jest spowodowane trudnością z rozpoznaniem Boga w siedzącej na tronie młodzieńczej sylwetce. Poza tym w chrześcijańskiej ikonografii ujęcie frontalne, hieratyczna i statyczna postawa oznaczają: wszechmoc, potęgę i panowanie, a nie dobroć, życzliwość i czułość.

W przesłaniu skierowanym przez s. Eugenię chodziło o ukazanie Boga jako Ojca całej ludzkości. Objawiony obraz miał stanowić centrum rodzinnej modlitwy, dlatego chęć włączenia go dzisiaj do kultu w katolickich świątyniach wydaje się sporym nieporozumieniem. Takie zjawisko może wskazywać z jednej strony na konieczność dowartościowania i zaakcentowania kultu Boga Ojca w Kościele katolickim, z drugiej zaś – na brak odpowiedniego wizerunku Chrystusa, włączonego w liturgiczne misterium. W sztuce chrześcijańskiej (aż do średniowiecza) nie było przecież potrzeby tworzenia wizualnych przedstawień pierwszej Osoby Trójcy Świętej, ponieważ wizerunek Chrystusa umieszczany w absydzie świątyni uważany był za obraz Boga niewidzialnego. Wprawdzie zastosowana forma i technika stylizuje przedstawienie Li Gladiolo na ikonę prawosławną, jednak sposób wyrażenia treści czyni ten obraz obcym i niezrozumiałym także dla chrześcijan wschodnich. Ikona swoją kompozycją nawiązuje w pewien sposób do średniowiecznego wizerunku *Odwiecznego Dniami*, ale Bóg nie występuje w tym przedstawieniu w postaci młodzieńca. W nowatorskiej ikonie Boga Ojca pojawiają się też nieznane w tradycyjnym malarstwie bizantyjskim atrybuty – korona (mitra) i berło – będące znakiem ziemskiej władzy i panowania. W piśmie ks. Aleksandra Caillota, biskupa Grenoble, potwierdzającego prawdziwość objawienia św. Eugenii, jako główny argument został podany związek przekazanych treści z chrześcijańską nauką. Dane jej objawienie „z jednej strony mieści się w Tradycji Kościoła, nie wnosi nowości, które mogłyby wzbudzać podejrzenia”¹⁷. Niewątpliwie opis przekazanej przez nią wizji Boga Ojca posiada teologiczny fundament, ma potwierdzenie w prorockich pismach, a także plastyczny odpowiednik w sztuce chrześcijańskiej. Obraz ten nadal żywo przemawia do wierzących, czego wyrazem są średniowieczne i nowożytne wizerunki otaczane kultem. Młodzieńcze przedstawienie Boga Ojca w różowych szatach budzi zaś co najmniej zdziwienie, a traktując tę ikonę jako przejaw współczesnej twórczości, warto przypomnieć naukę Soboru Watykańskiego II (KL 122-124). Jasno z niej wynika, że dzieła sztuki sakralnej powinny być zrozumiałe nie tylko dla tych, którzy ją tworzą, ale dla ogółu wierzących. Ich celem jest bowiem głoszenie nauki Kościoła, pomaganie w poznaniu tajemnic wiary oraz we wnikaniu w ich duchowy wymiar. Mając więc na uwadze tę ważną rolę, warto zwracać częściej uwagę zarówno na dawne, sprawdzone wzorce godne upowszechniania, jak też na nowatorskie obrazy, wymagające krytycznej postawy. Warto też sobie uświadomić, że dawniej, jeśli nawet jakieś nieprawidłowe wyobrażenia powstawały, dotyczyły zwykle niewielkiej liczby egzemplarzy,

¹⁷ *Bóg Ojciec mówi*, s. 11.

a ich zasięg był ograniczony. Dziś, upowszechniane przez druk czy Internet, mają znacznie większą siłę oddziaływania. Mogą przyczynić się po powstawania błędów w wierze i wywierać niewłaściwy wpływ na życie duchowe wierzących¹⁸.

CONTEMPORARY ICON OF GOD THE FATHER. INVENTIVENESS OR HERESY?

Summary

Interest in icons that can be seen in the Western World during some last decades caused that new compositions come into existence. One of them is the icon of God the Father presenting a youthful carefreeness figure sitting on the throne.

Lia Glandiolo – the author – justifies her inventive depiction pointing to the revelations of Mother Eugenia Rasavio.

Due to the fact that the content of the revelations has been printed and widespread, the icon gains more and more popularity. Its innovative form leans however to reflection: may it stay within the range of the Christian iconographic tradition?

In the article, the author – referring to Sister Eugenia's revelations – tries to present the critical analysis of this icon in the light of Eastern and Western Christian art.

Słowa kluczowe: ikonografia Boga Ojca, ikonografia Trójcy Świętej, kanon ikonograficzny, sztuka chrześcijańska, ikona współczesna

Keywords: iconography of God the Father, iconography of Holy Trinity, iconographic canon, Christian art, contemporary icon

¹⁸ W prawosławiu znane są ikony niekanoniczne, które nie mieszczą się w kanonie przekazu prawd wiary. Można też mówić o nieortoikonicznych, mieszczących się w tym przekazie, lecz rozmiągających się z poprawną teologią ikony, np. w odniesieniu do specyficznego sposobu przedstawiania lub techniki. Tego typu ikony powstawały pod wpływem sztuki zachodniej w krajach prawosławnych od XVI wieku, a zjawisko to nasiliło się w kolejnych stuleciach. W naszych czasach powraca się jednak do najstarszych wzorów i na ich bazie odradza się sztuka ikonopisania. Szerzej zob. J. Różycka-Klejnowska, ks. D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 149-155.