

Maria Dorota Szcześniak

Wizerunek Boga Ojca
według przesłania
s. Eugenii Ravasio
w kontekście tradycji
ikonograficznej

Studium kulturoznawcze

Wydawnictwo Naukowe
Akademii Ignatianum w Krakowie

Kraków 2023

© Akademia Ignatianum w Krakowie, 2023

Publikacja dofinansowana z dotacji na utrzymanie potencjału badawczego przez Akademię Ignatianum w Krakowie przyznanej przez Ministra Edukacji i Nauki w roku 2022

Recenzenci

Dr hab. Franciszek Witold Chmielowski, prof. ASP

Dr hab. Józef Kałużny, prof. UPJPII

Redakcja

Bożena Małecka

Projekt okładki i stron tytułowych

PHOTO DESIGN – Lesław Sławiński

Ilustracja na okładce

Ambrogio Bevilacqua, *Bóg Ojciec*, koniec XV w., Pinacoteca di Brera, Mediolan,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438415>

Opracowanie typograficzne i łamanie

Jacek Pawłowicz

ISBN 978-83-7614-556-3

Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie

ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków

tel. 12 39 99 620

wydawnictwo@ignatianum.edu.pl

<http://wydawnictwo.ignatianum.edu.pl>

Dystrybucja:

Wydawnictwo WAM

Dział Handlowy

tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496

e-mail: handel@wydawnictwom.pl

Księgarnia Wysyłkowa

tel. 12 62 93 260

www.wydawnictwom.pl

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I. Podstawy nauki o Bożym ojcostwie	19
1. Bóg jako Ojciec w Biblii	25
1.1. Stary Testament	26
1.1.1. Ojciec stworzenia	27
1.1.2. Ojciec Izraela	27
1.1.3. Ojciec króla	31
1.1.4. Ojcostwo indywidualne	33
1.1.5. Obrazy ojca	35
1.2. Nowy Testament	37
1.2.1. Ojcostwo bezpośrednie	38
1.2.2. Ojcostwo zapośredniczone	52
2. Bóg Ojciec w dogmatyce katolickiej	65
3. Koncepcje Bożego ojcostwa	74
Rozdział II. Ikonografia Boga Ojca w sztuce chrześcijańskiej	97
1. Sztuka wczesnochrześcijańska	98
2. Sztuka bizantyjska	102
3. Sztuka ruska	114
4. Sztuka zachodniego średniowiecza	121
5. Sztuka XVI–XX wieku	139
Rozdział III. Eugenia Elisabetta Ravasio – życie i dzieło	155
1. Środowisko kulturowe rodziny Ravasio i wczesna młodość Elisabetty ...	156
2. Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej Apostołów i funkcja matki przełożonej ..	163
3. Dalsze losy	170
4. Wizerunek Boga Ojca zalecany w <i>Orędziu</i> – analiza formalna i ideowa ..	176
4.1. Przesłanie <i>Orędzia</i> i zarzuty wobec jego treści	176

4.2. Wątpliwości dotyczące <i>Orędzia</i>	182
4.2.1. Język	183
4.2.2. Kult Boga Ojca	184
4.2.3. Święto Boga Ojca	186
4.2.4. Możliwość objawień Boga Ojca	191
4.2.5. Opinia komisji	193
4.2.6. Członkowie komisji	193
5. Historia powstania i analiza wizerunku Boga Ojca	196
5.1. Stan dotychczasowych badań	197
5.2. Historia powstania	198
5.3. Opis	200
5.4. Analiza i interpretacja	202
5.4.1. Lia Gladiolo	202
5.4.2. Formuły obrazowe	204
5.4.3. Szata stylistyczna	210
5.4.4. Tło kulturowe	212
5.5. Wnioski	217
Zakończenie	219
Bibliografia	223
Aneks ilustracyjny	247
Indeks osób	291
Summary: Image of God the Father According to the Message of S. Eugenia Ravasio in the Context of the Iconographic Tradition: A Cultural Study	299

Wstęp

Przedmiotem niniejszej książki jest wszechstronna analiza wizerunku Boga Ojca (il. 117), powstałego w 1994 roku na podstawie zaleceń s. Eugeniei Elisabetty Ravasio (1907–1990). W 1932 roku ta włoska zakonnica ze Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Apostołów spisała *Orędzie*, które – według jej słów – zostało jej przekazane przez samego Boga Ojca. Jednym z postulatów *Orędzia* było stworzenie plastycznego wyobrażenia pierwszej osoby Trójcy Świętej.

Użyte w tytule książki określenie „studium kulturoznawcze” wyznacza kierunek namysłu nad wizerunkiem, wpisując się w długą już tradycję podobnych badań zapoczątkowanych przez Jacoba Burckhardta czy Johana Huizingę¹. Za niezbędne uważali oni osadzenie dzieła we właściwym kontekście historycznym, rozumianym kompleksowo jako całość kulturowa. Tropem tym podążył również Aby Warburg, zwracając jednocześnie uwagę na występowanie schematów i formuł kulturowych, a następnie Erwin Panofsky, dla którego obrazy nie mogły być rozumiane bez wiedzy o kulturze, w której powstały. Według myśli Josefa Strzygowskiego, na której oparł się – jak udowodnił to ostatnio Piotr Scholz – Ernst Gombrich, tylko wnikliwa analiza i osadzenie dzieła w uniwersum kultury pozwalają wniknąć w jego istotę. Strzygowski historię kultury rozumiał w kategoriach porównawczej historii sztuki – aby móc wykazać osadzenie dzieła w historii, ale i samodzielność, co także uważam za kluczowe w niniejszej publikacji².

Określenie „studium kulturoznawcze” odnosi się również do doświadczeń tej dyscypliny wyznaczanych dwudziestowiecznymi zmianami orientacji

1 Na temat rozwoju dyscypliny zob.: P. Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, Kraków 2012; R. Konersmann, *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, Warszawa 2009.

2 Zagadnienia te porusza Piotr Scholz w swoim znakomitym artykule: P. Scholz, *Porównawcza historia sztuki jako historia kultury*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008, s. 45–63.

badawczej³. Zwrot lingwistyczny, traktujący każde zjawisko, a więc i obraz, w kategoriach tekstu, który można i należy odczytać, tłumaczy część teologiczną niniejszej pracy, natomiast zwrot ikoniczny, zakładający ponowne odkrycie obrazu jako niezależnego medium, znajduje swoje odzwierciedlenie w części poświęconej formułom obrazowym (ikonografii Boga Ojca)⁴. Przywracanie kontekstu historycznego i kulturowego dzieła uprawiane w ramach tzw. *anthropological turn*, a więc w dużej mierze umieszczanie dzieła w kontekście jego powstania, stanowi część trzecią publikacji. Należy odnotować jeszcze podejście Petera Burke'a do świadectw wizualnych – a takim z całą pewnością jest omawiany wizerunek – traktuje on je nie tylko jako uzupełnienie dokumentów pisanych, ale podkreśla ich niezależność i konieczność odczytania w ideologicznym kontekście powstania.

Celem niniejszej książki jest wskazanie źródeł przedstawienia wizerunku Boga Ojca – teologicznych, ikonograficznych oraz historycznych. Wszystkie one rozumiane są jako szeroko zakreślony kontekst kulturowy wizerunku, ukazujący jego elementy tradycyjne i nowatorskie. Obszary te odsłonią konstrukcyjny charakter obrazu i ustalą jego główne linie interpretacyjne – sytuację historyczną, sens ikonograficzny i przekaz ideowy. Dążenia te przekładają się na stawiane w książce hipotezy, z których podstawową jest twierdzenie, że wizerunek Boga Ojca – choć organicznie związany z przesłaniem *Orędzia* s. Eugenio Ravasio – stanowi pełnoprawne i samodzielne medium komunikacyjne⁵. Przedstawienie posługuje się sobie właściwym językiem, który nie jest suplementarny czy poboczny względem słowa pisanego. Wizerunek stanowi zwieńczenie dotychczasowych rozważań o pierwszej osobie Trójcy Świętej i jednocześnie wyznacza w tym obszarze nowy etap. Przedstawienie jest wynikiem sytuacji kulturowej, w której powstało.

3 Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w badaniach o kulturze*, Warszawa 2012.

4 A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 150–159.

5 Współczesna kultura staje się w coraz większym stopniu kulturą obrazu. Badacze zwracają uwagę wszechobecność przedstawień w każdym aspekcie życia społecznego. Zob. np.: K. Chmielecki, „*Visual culture studies*” jako paradygmat refleksji kulturoznawczej, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 65–76; T. Kostyrko, *Spoleczna przestrzeń dzieła sztuki*, w: *Kultura jako przedmiot badań. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kmicie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. B. Kotowa, J. Sójka, K. Zamiara, Poznań 2001, s. 283–287.

Aby wykazać istotność podejmowanych w tej publikacji zagadnień, konieczne jest zarysowanie dotychczasowego stanu wiedzy, uzasadnienie wyboru poruszanej problematyki oraz wskazanie jej wyjątkowości.

Wizerunek Boga Ojca powstały według zaleceń s. Eugenii Ravasio nie został dotychczas wyczerpująco opracowany. Zaledwie dwa artykuły odnoszą się bezpośrednio do tego zagadnienia. Zofia Bator poświęciła wizerunkowi tekst, w którym nie uniknęła jednak licznych błędów w analizie (o czym szczegółowo piszę w dalszej części). Ciekawe spojrzenie na przedstawienie proponuje drugi artykuł – Zbigniew Treppa zestawił obraz z ujęciem *Jezusa Miłosiernego* Eugenia Kazimirowskiego (do jego rozstrzygnięć przyjdzie jeszcze powrócić). Tak skąpy stan badań sprawił, że podstawową literaturą jest ta traktująca szerzej o obrazowaniu Boga Ojca w sztuce. Najważniejsi autorzy i ich stanowiska zostaną przywołane później, w tym miejscu odnotować jednak trzeba osobę François Boespfluga, który plastycznym przedstawieniom Boga Ojca poświęcił liczne, znakomite studia.

Badanie sytuacji historycznej, sensu ikonograficznego oraz przekazu ideowego wizerunku Boga Ojca wpisuje się w szerszy nurt badań nad dziełami sztuki religijnej. Metoda badania dzieł religijnych, traktująca je również jako płaszczyznę refleksji teologicznej, a tak musi być w przypadku omawianego wizerunku Boga Ojca, ma już swoje wyraźnie zaznaczone miejsce w nauce⁶. Mowa tu o nurcie określonym w polskiej literaturze przedmiotu mianem teologii sztuki, którego konkretne podwaliny pojawiły się w połowie XIX wieku w publikacjach takich autorów jak Karl Rosenkranz czy Ferdinand Piper⁷. W szerokim rozumieniu – a takie właśnie, jak wcześniej zaznaczyłam, stosuję – jest to nauka badająca procesy i formy, w jakich sztuka wyobrazeniowo przedstawia treść religijną. To właśnie XIX wiek był czasem, w którym pojawiło się przekrojowe ujęcie ikonografii chrześcijańskiej uwzględniające to, co najistotniejsze dla niniejszej pracy – a więc omówienie wizerunków Boga (choć tylko średniowiecznych). Chodzi tu o pracę Adolphe'a Napoléona Didrona wydaną w 1844 roku, której pierwszy tom zatytułowano *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*⁸.

6 L. Kalinowski, *Teologia sztuki*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz i in. Kraków 2001, s. 173–177.

7 Zob.: K. Rosenkranz, *Entwurf einer Theologie der Kunst*, w: K. Rosenkranz, *Studien*, Leipzig 1848, s. 127–160; F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha 1867.

8 A.-N. Didron, *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*, Paris 1844.

Badaczami, którzy analizowali przedstawienia plastyczne Boga Ojca, uwzględniając aktualne nauczanie Kościoła dotyczące Trójcy Świętej i potrafili powiązać te wizerunki z szeroko pojętymi prądami teologicznymi (za które w pierwszej kolejności uznają wszelkiego rodzaju ikonoklazmy na czele z ikonoklazmem bizantyjskim), byli André Grabar, Kurt Weitzmann czy Émile Mâle⁹. Anna Różycka-Bryzek podejmując namysł nad mozaiką w kościele San Michele in Affricisco w Rawennie przekonująco wywiodła racje, dla których obrazowanie pierwszej osoby Trójcy Świętej na gruncie sztuki bizantyjskiej nie było możliwe¹⁰. Powiązanie wizerunków Boga Ojca (lub ich braku) z teologią danego czasu występuje też w pracach Stephena Bighama, Anne Freeman i Paula Meyvaerta¹¹. Podobnie słynny fresk Michała Anioła interpretuje Maria Rzepińska¹². Jak głęboko nurt ten zakorzenił się w nauce, zaobserwować można na przykładzie pracy Robin Jensen i Marka Ellisona, którzy początki sztuki chrześcijańskiej analizują właśnie w takim kluczu, a praca ta – co warto zaznaczyć – jest podręcznikiem akademickim¹³.

Do zagadnienia przedstawień Boga Ojca w sztuce można też podejść w nieco innym kluczu, śledząc w pierwszej kolejności zmiany formuł obrazowania – a więc w większym stopniu ikonografię niż ikonologię pierwszej osoby Trójcy Świętej. Takie ujęcie problemowe zaobserwować można u Wiktora Lazarewa, Wojciecha Bałusa, Piotra Skubiszewskiego czy Tadeusza Dobrzeńckiego¹⁴.

-
- 9 A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton (NJ) 1968; K. Weitzmann, *The Icon: Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*, London 1978; É. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1932.
 - 10 A. Różycka-Bryzek, *O możliwości przedstawienia Boga na przykładzie raweńskiej mozaiki z VI w.*, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia Religioznawcza” 1966, t. 29, s. 25–31.
 - 11 S. Bigham, *The Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography and Other Studies*, Torrance (CA) 1995; A. Freeman, P. Meyvaert, *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés*, „Gesta” 2001, t. 40, nr 2, s. 125–139.
 - 12 M. Rzepińska, *The Divine Wisdom of Michelangelo in "The Creation of Adam"*, „Artibus et Historiae” 1994, t. 15, nr 29, s. 181–187.
 - 13 *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, red. R.M. Jensen, M.D. Ellison, Abingdon-Thames 2018.
 - 14 В.Н. Лазарев, *Об одной новгородской иконе и ереси антиринитариев*, w: *Культура древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина*, red. А.Л. Монгайт, Москва 1966; W. Bałus, *O dwóch wyobrażeniach Boga w malarstwie sakralnym na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin 20–22 października 2005*, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa

Próby takiego ujęcia podejmują też Olga Cyrek i Norbert Mojżyn¹⁵. Autorem, który łączy oba spojrzenia jest – wspomniany już – Boespflug, podchodzący do zagadnień najbardziej szeroko i problemowo.

Istotne w mojej opinii miejsce w rozwoju ikonografii Boga Ojca zajmuje sztuka ruska, stąd konieczność poruszenia tej – zazwyczaj pomijanej – problematyki i odwołania się do literatury często zaledwie wzmiankowanej w studiach sztuki europejskiej. Podstawowymi w tym zakresie były prace Wiktora Lazarewa, Walentyny Antonowej, Lidii Retkovskiej, Konrada Onascha, także Sergiusza Awierincewa oraz – jeśli chodzi o polską literaturę – Aleksandry Sulikowskiej-Gąski¹⁶.

W obrębie obu wymienionych nurtów wyłowić można pytania, które przewijają się przez cały namysł nad obrazowaniem Boga w sztuce. Każde przedstawienie Absolutu musi pozostawiać niedosyt. Rodzi to naturalną wątpliwość co do słuszności przedstawień w ogóle, a – gdy już się pojawią – pytanie na ile trafnie oddają przekazywane treści. Tego typu rozważania podejmują André Grabar, Ernst Kantorowicz, Hans Belting, François Boespflug, Zbigniew Treppa¹⁷.

2006, s. 127–152; P. Skubiszewski, *Maiestas Domini. Zagadnienie początków*, w: *Mare incultum. Oddziaływanie cywilizacji śródziemnomorskiej*, red. D. Quirini-Popławska, Kraków 2009, s. 15–57; T. Dobrzeńcki, *U źródeł przedstawień: „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1971, t. 15, nr 1, s. 221–312.

15 O. Cyrek, *Wyobrażenia Boga Ojca w ikonografii nowożytniej w kontekście dogmatu trynitarnego. Kanon obowiązujący w sztuce zachodniej i wschodniej*, „Studia Redemptoryskie” 2012, t. 10, s. 224–249; N. Mojżyn, *Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej*, „Fides et Ratio” 2014, t. 2, nr 18, s. 125–148.

16 Oprócz przywołanych już prac dodatkowo: В.Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947; V. Antonova, *La «Trinité» de Roublev étudiée à la Galerie Tretyakov (Patine et peinture originelle)*, w: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIF Congrès International d'histoire de l'art*, Budapest 1969, s. 249–252; Л.С. Ретковская, *О появлении и развитии композиции Отечество в русском искусстве XV–XVI веков*, w: *Древнерусское искусство XV – начала XVI веков*, red. В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин, Москва 1963, s. 235–261; K. Onasch, A. Schnierer, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2013; S. Awierincew, *Złoto w systemie symboli kultury wczesnobizantyjskiej*, w: S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, Warszawa 1988, s. 175–201; A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007.

17 Oprócz już wymienionych prac dodatkowo: E. Kantorowicz, *The Quinity of Winchester*, „The Art Bulletin” 1947, t. 29, nr 2, s. 73–85; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010; Z. Treppa, *Kulturowe i teologiczne kryteria oceny wartości obrazu w kontekście kultu Jezusa Miłosiernego*, w: *Sztuka polska a Kościół dzisiaj. Analiza*

Problemem, który zaznacza się w namyśle nad formułami obrazowania Boga, jest też zagadnienie zapożyczeń i sposobów wypracowywania określonych formuł ikonograficznych. Mam tu na myśli czerpanie z już wypracowanej ikonografii, zarówno świeckiej (ikonografia cesarska czy mówiąc szerzej – władzy w przedstawieniach *Maiestas Domini*), jak i sakralnej (ikonografia maryjna w wyobrażeniach *Pietas Domini*). Określone zapożyczenia niosą za sobą konkretne treści istotne dla właściwej interpretacji przedstawień, czego świadomi byli np. Hans L'Orange, André Grabar i François Boespflug¹⁸.

Ta kwestia łączy się z ewentualnością pojawienia się w obrazowaniu Boga nowej formuły. Gdy dodatkowo obraz dany szybko zostaje otoczony kultem, w odpowiedzi na taką praktykę powinno zareagować Magisterium Kościoła. Sytuacje takie poddają analizie Boespflug (przypadek Krescencji z Kaufbeuren¹⁹) i Treppa (na przykładach Małgorzaty Marii Alacoque i Faustyny Kowalskiej²⁰). Obrazowanie nadprzyrodzonego w sztuce łączy się tym samym z problematyką przedstawiania wizji mistycznych – ta kwestia znalazła odbicie w pracach m.in. Kurta Weitzmana, Victora Stoichity, Justyny Łukaszewskiej-Haberkowej, Anety Kramiszewskiej²¹.

Wspomniane objęcie wizerunków różnymi formami kultu jest również często podnoszoną kwestią. Kluczowe jest tu studium Davida Freedberga, ale również prace Beltinga i każde inne rozważania związane ze zjawiskami ikonoklazmów w sztuce²².

sztuki sakralnej w perspektywie Jubileuszu 1050. rocznicy Chrztu Polski, Warszawa 2016, s. 257–270.

- 18 Znane już czytelnikowi prace A. Grabara i F. Boespfluga należy uzupełnić o: H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.
- 19 F. Boespflug, *Dieu dans l'art: «Sollicitudini Nostrae» de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris 1984.
- 20 Z. Treppa, *Obraz jako medium wtajemniczające w misterium. Na przykładzie obrazów nieręką-ludzką-wykonanych i pochodzących z wizji mistycznych*, Gdańsk 2017.
- 21 K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923* (Studies in Manuscript Illumination), Princeton (NJ) 1979; V. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1997; J. Łukaszewska-Haberkowa, *Kto powinien zajmować się wizjami? Umiejętność objaśniania oraz teoria interpretacji tekstów średniowiecznych na przykładzie „Scivias” Hildegardy z Bingen*, „Perspektywy Kultury” 2011, t. 5, s. 59–70; A. Kramiszewska, *Doświadczenie mistyczne w przekładzie na język sztuki. Wyzwania i pułapki na przykładzie ikonografii Trójcy Świętej*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 211–223.
- 22 D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique*, Paris 1957. Praca Beltinga została już przywołana.

Zagadnieniem, które rysuje się wyraźnie w podejmowanych badaniach i z pewnością zasługuje na dokładniejsze studia, jest ściśle powiązanie ikonografii Boga Ojca i Syna Bożego. Ten problem – niezwykle istotny – jest podnoszony przez Skubiszewskiego, ale też Antonia Ferruę czy Annę Różycką-Bryzek (oraz wielu innych)²³.

Podobnie niewystarczające jest opracowanie kwestii przedstawiania w sztuce Boga Ojca ulegającego afektom. Wyobrażenia cierpiącego Boga Ojca są odnotowywane przez badaczy. Zagadnieniu temu jednak powinno się poświęcić więcej uwagi, zwłaszcza w kontekście silnego trendu przypisującego pierwszej osobie Trójcy Świętej odczuwanie emocji, widocznego we współczesnej myśli teologicznej takich autorów, jak chociażby Jean Galot (o czym będzie jeszcze szerzej mowa)²⁴.

Jak widać choćby z powyższej prezentacji stanu badań, analiza ikonografii Boga Ojca jest zagadnieniem szerokim, poruszającym wiele różnorodnych kwestii. Nie istnieje całościowe opracowanie przedstawień wyłącznie Boga Ojca ujęte w kluczu historycznym, wyłowić jednak można najistotniejsze zagadnienia dotyczące tej problematyki, a także wskazać pewne luki bądź niedostatki w literaturze przedmiotu.

Kolejną przyczyną podjęcia problematyki ikonografii Boga Ojca jest fakt omawiania jej przez badaczy raczej przy okazji przedstawień Trójcy Świętej czy obrazowania Syna Bożego, a nie jako odrębne zagadnienie (co nie jest błędem samym w sobie, wskazuje jednak na inny rozkład akcentów). Stąd trudno o całościowe ujęcie tematu w literaturze przedmiotu. Istnieją studia cząstkowe – liczne i nierzadko bardzo istotne, niewyczerpujące jednak z całą pewnością tematu. Podobnie sam wizerunek Boga Ojca przedstawiony w *Orędziu* s. Eugenii nie posiada wyraźnie zaznaczonego miejsca w nauce. Treści jakie niesie jej *Orędzie*, analizowane zarówno od strony teologicznej, jak i kulturoznawczej, wymagają bliższej analizy, zwłaszcza mając na uwadze rosnącą jego popularność. *Orędzie* zostało przetłumaczone na wiele języków, znaleźć je można zarówno w Internecie, jak i księgarniach, a sam wizerunek Boga Ojca jest często reprodukowany, pojawia się w charakterze dewocyjnego obrazka w wielu kościołach. Siostra Eugenia Ravasio i jej życie omawiane są podczas kazań i na różnych portalach

23 Oprócz znanych już prac: A. Ferrua, *Qui filius diceris et pater inveniris: mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*, „Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia” 1960, t. 61, nr 33, s. 209–224.

24 J. Galot, *Dieu souffre-t-il?*, Paris 1976.

religijnych. Rosnąca popularność przesłania *Orędzia* świadczy więc o dużym kulturowym znaczeniu propagowanego przez nią wizerunku Boga Ojca i wiążących się z nim zagadnień.

O wyjątkowości przesłania s. Eugenii stanowi kilka kwestii. W *Orędziu* narracja prowadzona jest pierwszoosobowo – przemawia sam Bóg Ojciec. Zwraca się On do Eugenii osobiście – bez pośrednictwa Syna i Ducha (przy całym bezdyskusyjnym podkreśleniu jedności Trójcy Świętej). Logiczny jest więc niezwykle silny nacisk położony w przesłaniu na pierwszą osobę Trójcy Świętej i kwestię jej ojcostwa. Ten aspekt jest niezwykle istotny dzisiaj we współczesnym świecie, w którym mówi się otwarcie o kryzysie ojcostwa. Kryzys ten przekłada się bezpośrednio na samo postrzeganie pierwszej osoby Trójcy Świętej. *Orędzie* porusza więc niezwykle aktualną tematykę. Postulowane przez Eugenię stworzenie wizerunku Boga Ojca, który byłby przeznaczony do kultu, jest również niezwykle. „Widzenie” Boga Ojca, a co za tym idzie, także możliwości jego przedstawienia w sztuce – to tematy wielowiekowych dyskusji i sporów teologicznych, które mają wymiar zarówno teologiczny, jak i artystyczny, a ich punkt wyjścia znajduje się w starotestamentowym zakazie wykonywania podobizn Jahwe. Zalecenie stworzenia wizerunku Boga Ojca, wydane – jak chce s. Eugenia – bezpośrednio przez niego samego, niezależnie od tego czy uznać te objawienia za prawdziwe czy też nie, stanowi wyraźną cezurę w podchodzeniu do tej problematyki i wyznacza nowy etap. W przedstawieniu Boga Ojca skupia się więc wiele zagadnień, co sprawia, że mamy do czynienia z wyjątkowym i pod wieloma względami nowatorskim zjawiskiem w kulturze.

W strukturze pracy odzwierciedla się przyjęte podejście do badanego zagadnienia. Całość podzielona została na trzy części, według wspomnianych już obszarów badawczych, a więc: sytuacji historycznej wizerunku, jego ikonografii i przekazu ideowego. Kolejność została jednak odwrócona i analiza wizerunku rozpoczyna się wskazaniem podstaw nauki o Bożym ojcostwie, następnie omówieniem ikonografii Boga Ojca (najpierw w układzie chronologicznym, a następnie typologicznym), a dopiero na końcu historycznymi uwarunkowaniami powstania samego dzieła. Decyzja ta podyktowana została konkretnymi powodami. Pojawienie się wizerunku Boga Ojca według wizji s. Eugenii Ravasio jest zwieńczeniem pewnego procesu „zapominania” o pierwszej osobie Trójcy Świętej, ale zarazem też początkiem odkrywania jej na nowo. Przedstawienie skupia w sobie dotychczasowe nauczanie o Bogu Ojcu i wpisuje się w historię ikonografii pierwszej osoby Trójcy Świętej, ale sięga też po innowacyjne rozwiązania i otwiera nowe perspektywy. Wydaje się, że o wiele bardziej logiczny i jasny

jest więc taki układ treści, który najpierw zbiera dotychczasowe rozstrzygnięcia i intuicje odnoszące się do omawianej problematyki, a następnie przedstawia wymowę wizerunku na tym tle.

Układ ten wyznacza szczegółowe cele badawcze. Chodzi więc najpierw o wskazanie kulturowych źródeł wizerunku – biblijnych (Pismo Święte jest zarówno wytworem kultury – kwestia natchnienia Bożego w żaden sposób tego nie neguje – jak i kulturę kształtuje), dogmatycznych (rozumianych jako wynik sytuacji historycznej Kościoła), a także z pogranicza lub jawnie sprzecznych z nauczaniem Kościoła (zob. podrozdział „Koncepcje Bożego ojcostwa”, ukazujący aktualne tendencje w podchodzeniu do omawianej problematyki). Rozdział pierwszy stanowi więc swego rodzaju wprowadzenie w historię badań nad Bożym ojcostwem.

W rozdziale drugim podjęto kwestie związane z kulturowymi uwarunkowaniami powstania ikonografii Boga Ojca, a następnie jej funkcji kulturotwórczej (o ile taka występuje, niektóre wizerunki pierwszej osoby Trójcy Świętej nie znalazły bowiem swej kontynuacji w późniejszej sztuce chrześcijańskiej). Podstawą źródłową tej części opracowania jest analiza konkretnych dzieł sztuki.

Trzeci rozdział stanowi analizę samego wizerunku Boga Ojca według *Orędzia* s. Eugenii Ravasio. Jednak do jej przeprowadzenia niezbędne jest najpierw poznanie biografii Eugenii – jej środowiska kulturowego, okoliczności powstania *Orędzia*, jej działalności w czasie pełnienia funkcji matki przełożonej i dalszych jej losów. Podstawowym źródłem w tej części jest opracowanie autorstwa kapucyna o. Andrei D'Ascanio, który znał osobiście s. Eugenię²⁵.

Niestety wszystkie dokumenty dotyczące działalności s. Ravasio zostały utajnione przez Watykan (o czym piszę w trzeciej części pracy), więc duża część informacji podawanych przez o. D'Ascanio jest niemożliwa do zweryfikowania. Tam, gdzie tylko można było powołać się na inne źródła bądź poszerzyć spojrzenie na omawianą kwestię, robiłam to jak najdokładniej (wycinki prasowe, broszura wydana przy okazji zakładania miasta Adzopé, korespondencja ze Stowarzyszeniem Armata Bianca itp.). Niedosyt związany z niezajomością dokładnych losów siostry zaspokojony może być dopiero decyzją Stolicy Apostolskiej o odtajnieniu dokumentów dotyczących jej osoby. Jednak najważniejsze fakty i wydarzenia z życia s. Eugenii zostały już opracowane, ponadto są one

25 A. D'Ascanio, *For the Glory of the Father: A Biography of Mother Eugenia Elisabetta Ravasio 1907–1990*, Isola del Liri 1982.

istotne o tyle, o ile miały wpływ na omawiany wizerunek (tak bowiem pomyślany jest zakres tematyczny pracy).

W dalszej części rozdziału trzeciego dokładnej analizie poddane zostało samo *Orędzie* i podnoszone wobec niego zarzuty (analiza została przeprowadzona z wykorzystaniem licznych odwołań do dzieł i komentarzy św. Tomasza z Akwinu, Émile'a Guerry, Andrzeja Maryniarczyka, Jana Szczurka, braci Alberta i Auguste'a Valensin czy Jeana Galota). Historia powstania i analiza wizerunku Boga Ojca prowadzona jest według narzędzi właściwych dla historii sztuki, znów poszerzonych spojrzeniem kulturoznawczym.

Metodyka niniejszej pracy czerpie z doświadczeń kulturoznawstwa, o których była już mowa przy okazji wyjaśniania tytułu publikacji. Obraz traktowany jest jako świadek historii (Peter Burke), którego wiarygodność weryfikowana jest m.in. przez pytania o zapośredniczenia i świadomość kontekstów kulturowych (*anthropological turn*)²⁶. Komparatystyka, na którą zwracał tak wielką uwagę Strzygowski, pozwala na stwierdzenie na ile obraz jest nowością w sztuce, a na ile czerpie z wcześniejszych rozwiązań²⁷. Ta metoda pozwala wydobyć to, co właściwe dla danego dzieła sztuki i wskazać jego wyjątkowość²⁸. To, co można nazwać „interwizualnością” i na co składają się cytaty, zapożyczenia (nieraz plagiaty) oraz toposy obecne w dziele, wskazuje na liczne ścieżki interpretacji i sposoby funkcjonowania przedstawień (formuły i schematy w ujęciu Warburga)²⁹. Pozwala to ująć historię kulturową jako opowieść, pewien proces historyczny, metodologicznie odpowiedzialny za efektywność poznawczą zjawisk artystycznych³⁰. Ukazanie wizerunku Boga Ojca według przesłania s. Eugenii Ravasio, a także jego wymowy (do analizy której służyła m.in. hermeneutyka biblijna w początkowym rozdziale), jako zwieńczenia pewnej linii rozwojowej ukazanej w pierwszej i drugiej części publikacji pozwala na ostatnim etapie podnieść

26 P. Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 26, 37; P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012, s. 19–29. O wadze elementów materialnych w życiu społecznym pisał też: J. Topolski, *Kultura a świadomość historyczna*, w: *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, Warszawa 1983, s. 34.

27 P. Scholz, *Porównawcza historia sztuki jako historia kultury*, dz. cyt. s. 59.

28 O narracji tradycji prowadzonej w czasie teraźniejszym pisze: I. Topp, *Kultura posttradycyjna? O tradycji w kulturze współczesnej*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., 119–132.

29 P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, dz. cyt., s. 21.

30 A. Grzegorzczak, *Problem teoretycznego ujęcia przemiany w sztuce*, w: *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, Warszawa 1983, s. 211.

kwestie dotąd nieporuszone, których krytyczna analiza wnosi konkretne zmiany do dotychczasowego rozumienia dzieła.

Podstawowa metoda badania samego wizerunku wykorzystuje stosowane w historii sztuki: opis preikonograficzny, analizę ikonograficzną i ikonologiczną. W metodzie tej w zaskakujący sposób znajdują swoje odbicie co najmniej dwa z kulturoznawczych zwrotów. *Iconic turn* zwraca bowiem uwagę na autonomiczność obrazów i ich wagę w kulturze – a więc podkreśla ich odrębność³¹. Metoda rozpropagowana przez Erwina Panofsky'ego (a na gruncie polskim przez Jana Białostockiego) tak właśnie traktuje obraz, zwracając uwagę na sens spostrzeżeniowy, który pojawia się przed sensem językowym (odwołując się do określeń Maurice'a Merleau-Ponty'ego), jednak wyodrębnione poziomy badań korespondują z trzema poziomami interpretacji tekstu opracowanymi przez filologa klasycznego Georga F. Asta (poziom dosłowny, historyczny i kulturowy)³². Tak więc przyjęta metoda wpisuje się w to, co nieco później pojawiło się na szerokiej skali i zostało określone jako zwrot lingwistyczny. Zaznaczyć jeszcze można, że poddanie badaniu poszczególnych elementów wizerunku czerpie z również z metodologii semiotyki i semiologii.

* * *

Na koniec pragnę serdecznie podziękować prof. dr. hab. Pawłowi Taranczewskiemu za wsparcie merytoryczne i duchowe w trakcie prowadzonych przeze mnie badań. Dziękuję również dr. Pawłowi F. Nowakowskiemu za bezcenne uwagi oraz niezmiennie okazywaną życzliwość i cierpliwość. Nie mogę przecenić wkładu prof. dr. hab. Janusza Smołuchy, który wielokrotnie wyciągał do mnie pomocną dłoń. Wyrazy wdzięczności składam także prof. dr. hab. Franciszkowi Chmielowskiemu oraz dr. hab. Józefowi Kałużnemu za trud związany z recenzją niniejszej publikacji. Na koniec chcę podziękować dr. Romanowi Małeckiemu z Wydawnictwa Naukowego Akademii Ignatianum w Krakowie za koordynowanie prac związanych z przygotowaniem książki do druku.

31 Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, dz. cyt.

32 P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, dz. cyt., s. 55.