

Ks. Piotr Kosakowski

Chrystus jako Baranek w Apokalipsie a wizja Niebieskiego Jeruzalem w sztuce

Miejsce figury Baranka i różne jego oblicza w wizualnej sztuce Zachodniej Europy

**Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
ks. bpa. prof. dra. hab. Romana Pindla**

Kraków 2023

Spis treści

Spis treści.....	2
Wstęp.....	5
Rozdział I. Baranek w Biblii	10
1. Realia życia pasterskiego w Izraelu	10
1.1. Obraz życia pasterskiego na kartach Biblii	11
1.1.1. Pasterze	12
1.1.2. Owce	15
1.1.3. Owczarnia	16
1.2. Koegzystencja człowieka i zwierząt zawarta w Prawie	17
1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela	19
1.3.1. Baranek ofiarny	23
1.3.2. Zwierzęta czyste i nieczyste	24
1.4. Wyjątkowość baranka w życiu i religii Izraela	25
2. Baranek w terminologii biblijnej	26
2.1. Określenia używane w odniesieniu do baranka w Biblii	26
2.1.1. Starotestamentalne określenia baranka.....	27
2.1.2. Nowotestamentalne określenia baranka	29
3. Symbolika biblijna baranka	30
3.1. Baranek Symbolem Ludu Bożego	31
3.2. Baranek wyrażający cechy ludzkie	35
3.3. Jezus Barankiem Bożym	36
3.4. Funkcja symbolu baranka	40
3.5. Konieczna hermeneutyka symbolu	42
3.6. Znaczenie symbolu badane w każdym jego użyciu	45
4. Podsumowanie	47
Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy	48
1. Delimitacja tekstów	48
1.1. Odnalezienie pełnych literacko jednostek	49
1.2. Niektóre dotychczasowe ustalenia odnośnie interpretacji Apokalipsy.....	54
2. Analiza egzegetyczno-teologiczna tekstów	56
2.1. Baranek o nadnaturalnych rysach (Ap 5, 1-14)	56
2.1.1. Baranek jest Chrystusem	57
2.1.2. Baranek centrum liturgii	60

2.1.3. Baranek Lwem z pokolenia Judy.....	62
2.1.4. Baranek odroślą Dawida.....	63
2.1.5. Baranek wobec Zasiadającego na tronie.....	65
2.1.6. Triumf Baranka.....	65
2.1.7. Krew zabitego Baranka.....	67
2.1.8. Baranek łamie pieczęcie Księgi.....	68
2.2. Gniew Baranka (Ap 6, 1-17)	69
2.2.1. Baranek sędzią.....	70
2.3. Zbawienie w Baranku (Ap 7, 9-17).....	72
2.3.1. Baranek Pasterzem.....	74
2.4. Zwycięstwo za sprawą Baranka (Ap 12, 1-17)	75
2.4.1. Krew Baranka	77
2.5. Księga Życia Baranka (Ap 13, 1-10)	77
2.6. Baranek na Syjonie (Ap 14, 1-5)	79
2.7. Baranek świadkiem (Ap 14, 6-13)	83
2.8. Pieśń Baranka (Ap 15, 1-8)	86
2.9. Baranek walczący (Ap 17, 1-18)	88
2.10. Gody Baranka (Ap 19, 1-10)	92
2.11. Baranek Oblubieńcem (Ap 21, 9-21)	97
2.12. Baranek świątynią (Ap 21, 22 – 22, 5)	98
2.12.1. Baranek lampą	101
2.12.2. Królowanie Baranka	104
3. Natura apokaliptycznego Baranka – przesłanie symbolu	105
3.1. Chrystologiczna funkcja symbolu Baranka.....	106
3.2. Baranek częścią obrazu trynitarnego.....	108
3.3. Eklezjologiczny charakter działalności Baranka.....	109
3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka	111
4. Podsumowanie	113
Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu	117
1. W sztuce wczesnochrześcijańskiej	118
1.1. Motyw Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła	121
1.2. Baranek w malarstwie katakumbowym	132
1.3. Baranek jako znak nadziei na wczesnochrześcijańskich sarkofagach.....	136
1.4. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w dekoracjach mozaikowych	141

1.5. Podsumowanie sztuki wczesnochrześcijańskiej	149
2. Wizja Niebieskiego Jeruzalem w sztuce średniowiecznej	150
2.1. Niebieskie Jeruzalem i Baranek w przestrzeni liturgicznej średniowiecza	153
2.2. Adoracja Baranka i Niebieskie Jeruzalem w malarstwie miniaturowym ..	159
2.3. Adoracja Baranka i Niebieskie Jeruzalem w systemie dekoracji ściennych i nastaw ołtarzowych.....	164
2.4. Baranek na zwornikach sklepień i tympanonach portali	170
2.5. Średniowieczne znaczenie <i>Agnus Dei</i>	174
2.6. Podsumowanie dokonań średniowiecznych	176
2.7. Kontynuacja średniowiecza	178
3. Nowożytna koncepcja Niebieskiego Jeruzalem po soborze trydenckim.....	182
3.1. Baranek i Niebieskie Jeruzalem sztuce po soborze trydenckim	183
3.2. Baranek i Niebieskie Jeruzalem nowożytnej architektury i malarstwie...	186
3.3. Podsumowanie epoki nowożytnej	191
4. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce współczesnej	193
4.1. Kontynuacja wcześniejszych tradycji w sztuce współczesnej.....	197
4.2. Podsumowanie sztuki współczesnej	205
Zakończenie	208
Bibliografia.....	215
Spis ilustracji	238
Obrazy	246

Wstęp

Ostatnie półwiecze przyniosło wzrost zainteresowań badaniami nad Apokalipsą świętego Jana. Egzegetów interesowały różne problemy hermeneutyki tego Pisma, aspekty literackie, struktura, język, styl czy gatunki literackie. Ogromną pracę włożono w zbadanie relacji pomiędzy Apokalipsą a Starym i Nowym Testamentem. Równie często podejmowano badania nad teologią Księgi Objawienia. Szczególnie interesujące okazały się takie jej aspekty jak: chrystologiczny, eschatologiczny czy eklezjalny. Wiele monografii podejmuje kwestie liturgiczne, odnajdując aluzje sakramentalne dotyczące chrztu, liturgii pokutnej czy eucharystycznej. Konieczne okazało się podjęcie badań egzegetyczno-teologicznych poszczególnych perykop, w tym obrazów i symboli apokaliptycznych.

Niniejsza dysertacja, wykorzystując dostępne naukowe publikacje stanowi próbę analizy motywu Baranka, którego tryumf zalicza się do idei przewodnich Apokalipsy. Prowadzone badania egzegetyczne i teologiczne ukazują Go w aspekcie chrystologicznym, eschatologicznym i liturgicznym. Baranek identyfikowany jest z Chrystusem i staje się ważnym uczestnikiem akcji liturgicznej, w wymiarze ziemskim i niebieskim, która ma miejsce na przestrzeni całej wręcz Księgi. Z analizy tekstu biblijnego z pomocą komentarzy można wydobyć egzegetyczne i teologiczne znaczenie terminu ἀρνίον. M. Karczewski w opublikowanej w 2016 roku pracy pod tytułem *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, ukazał postać Baranka apokaliptycznego, wydobywając przy tym oryginalne treści chrystologiczne. Z pomocą analizy egzegetyczno-biblijnej przedstawił wnikliwe studium teriomorficznego obrazu Chrystusa. Apokaliptyczny Baranek pojawia się także w innych różnorodnych publikacjach poświęconych liturgii, chrystologii czy eklezjologii Księgi Objawienia. Nie może zabraknąć dla Niego miejsca w komentarzach do Apokalipsy. Z polskich autorów prace i dyskusje na temat Baranka apokaliptycznego oraz jego znaczenia dla chrystologii, eschatologii, soteriologii czy liturgii podejmowali przede wszystkim M. Karczewski, A. Kiejza, D. Kotecki, P. Podeszwa, W. Popielewski, T. Siemieniec czy S. Witkowski.

Tytuł naszego studium brzmi: *Chrystus jako Baranek w Apokalipsie a wizja Niebieskiego Jeruzalem w sztuce*. Należy koniecznie uściślić, że idzie o sztukę Zachodu, poczynając od najwcześniejszych przedstawień po współczesne. W swojej pracy wyjdę od danych tekstu Apokalipsy w kontekście całej Biblii, by zestawić biblijne przesłanie odnośnie do Baranka i wizji Niebieskiego Jeruzalem z oddziaływaniem tekstu biblijnego,

jakie można stwierdzić w ikonografii. Odwołując się do sztuk przedstawieniowych, ukazane zostanie plastyczne odbicie tego tematu. Wstępem do rozważań egzegetyczno-teologicznych będzie określenie roli, jaką odgrywa trzoda i pasterstwo w całej Biblii. Taka analiza ukaze korzenie symbolu Baranka i pomoze w zrozumieniu jego znaczenia. Życie codzienne pasterzy i owiec ukazuje moralne postawy człowieka i bywa wzorcem dla sprawujących władzę społeczną i religijną.

Realia życia pasterskiego w Biblii ze specyfiką życia i wykonywanych codziennych czynności są ważne dla zrozumienia przesłania tekstu biblijnego. Zwłaszcza, że baranek, który jest udomowionym zwierzęciem, posiada cechy, które mogą być przypisywane również człowiekowi. Obserwacja i analiza fauny, stawała się dla człowieka lekcją, dlatego wymiar symboliczny zwierząt, ale także interpretacja alegoryczna, są pomocne, aby wyrazić przesłanie moralne i dydaktyczne tekstu. Nie bez znaczenia pozostawała także popularność tego zwierzęcia na terenach Bliskiego Wschodu. Baranek, który jest wyjątkowym zwierzęciem w Izraelu, ma ogromne znaczenie w religijnym życiu narodu wybranego.

W rozdziale pierwszym analizowane będą cechy i zachowania trzody oraz pasterza a także ich specyficzne relacje, odwołamy się przy tym do szeroko pojętej wiedzy ludów i autorów biblijnych. Następnie podejmiemy temat baranka w kulcie ofiarniczym. Wstępna analiza *Sitz im Leben* pozwoli nam ustalić jego wyjątkową rolę w życiu i religii Izraela. Wyjaśnione też zostaną terminy hebrajskie i greckie, którymi określano zwierzęta trzody. Zachowanie zwierząt i rola pasterza wielokrotnie porównywana jest w tekstach biblijnych do relacji Boga z Jego ludem. Zbadanie tych tekstów posłuży nam do odkrycia funkcji symbolu baranka. Konieczne będzie przy tym odwołanie się do zasad hermeneutyki, by poprawnie odczytać teologiczną myśl zawartą w różnych wystąpieniach Baranka w Księdze Apokalipsy.

W drugim rozdziale dokonamy delimitacji wybranych tekstów Księgi Objawienia, aby określić granice perykop, w których mowa jest o Baranku. Wybrane fragmenty będą poddane analizie egzegetyczno-teologicznej. W badaniach posłużymy się metodami synchronicznymi, oraz diachronicznymi. Podstawą będzie dla nas metoda historyczno-krytyczna. Całość pogrupujemy w sposób ułatwiający zrozumienie i rolę Chrystusa Baranka w przesłaniu Janowej Apokalipsy. Zastosowana w Księdze Objawienia metoda rekapitulacji, wiążąca ze sobą wszystkie opisy ukazującego się Baranka, pozwoli zauważyć uzupełnienie tego obrazu na przestrzeni całej Księgi. Zarówno tytuły chrystologiczne jak i

funkcje Baranka oraz jego przymioty i atrybuty staną się kryterium podziału analizowanych tekstów. Celem badań będzie zidentyfikowanie sposobu przedstawienia, roli oraz funkcji Baranka i przesłania symbolu.

W ostatnim rozdziale, korzystając z metody *Wirkungsgeschichte*, dokonamy analizy przesłania zawartego w przedstawieniu miejsca i roli Baranka w Niebieskim Jeruzalem w badanych przejawach sztuki sakralnej Zachodu. Metoda ta oparta została na filozofii hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera, który interesował się relacjami panującymi między tekstem a czytelnikiem. Opisując to zjawisko zwrócimy uwagę na sytuację egzystencjalną odbiorcy. Stosując hermeneutykę właściwą dla sztuk przedstawieniowych, zwrócimy uwagę na zróżnicowane kształtowanie się motywu Baranka od przedstawień katakumbowych do dzieł współczesnych. Posłuży nam do tego dyscyplina historii sztuki zwana ikonografią, zajmująca się opisem przedstawień w sztukach plastycznych i ich interpretacją. Poszukując znaczenia wybranych dzieł, w opisie preikonograficznym, wyodrębnimy obrane przez artystę formy stylu, ekspresji, motywy i tematy, ukształtowane w szeroko pojętym kontekście kulturowo topograficznym. Badaniom zostaną poddane zarówno formalne cechy obrazu jak i jego stylistyka, czy język przekazu artystycznego. W drugim etapie analizy ikonograficznej zidentyfikowane zostaną wtórne znaczenia motywów symbolicznych, atrybutów, alegorii, postaci, wątków, typów ikonograficznych. Ostatnim etapem będzie zidentyfikowanie własnej treści dzieła sztuki, czyli jego wewnętrznego znaczenia, docierając do informacji o mentalności twórcy, środowisku, epoce w której żył¹. Następnie opierając się na klasycznej ikonologii, zwrócimy uwagę, że dzieło sztuki nie jest jedynie przedmiotem przeżyć estetycznych, ale przede wszystkim staje się dokumentem, który może zostać odczytany dopiero po opanowaniu naukowej metody i zgromadzeniu interdyscyplinarnej wiedzy na temat rodowodu artysty, zastosowanej symboliki, czy zmieniających się warunków, w których dzieło sztuki było odczytywane. Ikonosferę dzieła będą tworzyć analizy wielorakich uwarunkowań: krąg geograficzny, środowisko kulturowe, czasokres, okoliczności powstania, osobowość artysty czy krąg odbiorców.

Przedmiotem zainteresowania będą zarówno atrybuty Baranka, postawy, jakie przyjmuje i rola, jaką pełni. Istotne znaczenie będzie mieć także charakterystyka przestrzeni wokół zwierzęcia, która dopełni teologiczny obraz Niebieskiego Jeruzalem w ikonografii.

¹ Por. D. Lekka, *Hermeneutyka teologiczna a metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach nad obrazami o treściach religijnych*, „Kultura – Media – Teologia”, 37 (2019) s. 127.

Częstotliwość występowania teriomorficznego motywu oznaczającego Chrystusa oraz miejsca w przestrzeni sakralnej wyznaczone temu obrazowi wskażą, jakie znaczenie ma wizerunek Baranka w badanej sztuce sakralnej.

Celem niniejszej pracy jest zarówno odkrycie znaczenia figury apokaliptycznego Baranka, jak i ukazanie sposobu percepcji tego symbolu w sztuce na przestrzeni wieków. Dotychczas nie jest mi znane całościowe opracowanie zagadnienia odbioru Janowej wizji Baranka w sztuce kościelnej. Niemniej istnieją opracowania tego tematu w poszczególnych epokach dziejów, przykładem może być praca A. Mourada *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident* czy dzieło N. O'Hear – A. *Picturing the Apocalypse. The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*. Ponadto niektóre motywy Księgi Apokalipsy stawały się inspiracją częściej niż inne, jak przedstawienie Wizjonera z wyspy Patmos (H. Memling, H. Bosch, Tycjan i inni), albo Niewiasty czy Bestii. Polską, nie ikonograficzną a poetycką inspirację z Apokalipsy znaleźć można w wierszu W. Dymnego o koniach Apokalipsy, który to utwór został spopularyzowany przez piosenkę wykonywaną przez J. Wójcickiego.

Będziemy pochylać się nad bardzo zróżnicowanym warsztatem plastyka, którego dzieło tworzyło komentarz do Słowa Bożego a niekiedy go wręcz zastępowało. Ilustracje tekstu natchnionego stanowiły nieraz pierwsze źródło wiedzy biblijnej, ważnych treści wiary czy różnych tematów katechetycznych. Przywiązywano wiele uwagi do szczegółów, aby oddać prawdy objawione. Dlatego też zarówno malarstwo jak i rzeźba czy tapiseria, oraz wiele innych form sztuki stanowi teologiczny komentarz i dopełnienie interpretacji dokonanej przez egzegetów, kaznodziejów czy katechetów w dziejach Kościoła.

Inspiracją do napisania pracy, która ma charakter interdyscyplinarny, jest książka pt. „Powrót syna marnotrawnego” autorstwa Henriego J. M. Nouwena. Główny bohater tej krótkiej opowieści, spędzając długie godziny w petersburskim Ermitażu, kontempluje dzieło Rembrandta. Kolejne jego spojrzenia na obraz pozwalają mu odkrywać nowe szczegóły i zawarte w przejmującym obrazie przesłanie, jakie pozostawił genialny malarz. Czytając tę książkę, można odkrywać różne warstwy znaczeniowe dzieła. Odbiorca sztuki, spoglądając na obraz, widzi wpierw narzucający się zamysł malarza. Jednakże widz poniekąd sam staje się twórcą, gdy zaczyna interpretować to co zobaczył, wykorzystując jemu właściwą wrażliwość i osobiste doświadczenia życia.

Odkrycie zamysłu twórcy dzieła sztuki wiąże się także z poznaniem jego samego, jego życia, doświadczeń, poglądów, formacji teologicznej, zależności ideowych od innych a także wielu pozostałych czynników. Analiza obrazu pt. „Powrót syna marnotrawnego” doprowadza bohatera książki Nouwena do wielu wniosków, które składają się na lepsze zrozumienie biblijnej przypowieści Jezusa, noszącej ten sam tytuł co książka. Rembrandt bowiem okazał się oryginalnym interpretatorem ewangelicznej przypowieści, kiedy osobiste doświadczenia życiowe wyraził za pomocą pędzla. Odbiorca malarskiej ilustracji i interpretacji biblijnej przypowieści, także znający warsztat Rembrandta, daje się przekonać do takiego odczytania tekstu biblijnego. Pojawia się przy tym ważne pytanie odnośnie do tego, czy analiza dzieł literatury, sztuki i wszelkich dziedzin kultury, może być obiektywna, skoro także odbiorca dokonuje jej w dużym stopniu na podstawie swoich niepowtarzalnych doświadczeń? Na pewno hermeneutycznie płodnym jest poszukiwanie różnych sposobów odczytania tego samego tekstu biblijnego, ponieważ to odsłania głębsze pokłady sensu i pozwala odnaleźć takie, które mogą szczególnie poruszyć tego, który pozwala na oddziaływanie słowa Bożego w swoim życiu, czy to przez czytanie tekstu, czy kontemplację obrazu. Jest to szczególnie aktualne w sytuacji, gdy elementem tekstu biblijnego jest symbol, znak czy metafora, które trudno zinterpretować w sposób jedyny i wyczerpujący. Można powiedzieć za niektórymi egzegetami, że właściwą postawą wobec symbolu jest kontemplacja.

Istnieje jeszcze jeden motyw podjęcia tematu rozprawy w taki właśnie sposób. W społeczeństwie, nazywanym często obrazowym i postpiśmiennym, w jakim żyjemy, przekaz wizualny jest łatwiej przyswajalny niż werbalny. Ponadto współczesna cywilizacja unika wręcz abstrakcji pojęciowej, bardziej zaś interesuje ją przestrzeń egzystencjalna. W obliczu takiej rzeczywistości prawdy Objawienia niejednokrotnie są niezrozumiałe i pozostają w sferze abstrakcji. Zwrócenie więc uwagi w taki sposób na sztukę kościelną jest obecnie szczególnie uzasadnione, gdyż niejednokrotnie ona staje się dziś tym, czym była w społecznościach w ogromnej mierze niewykształconych i niepiśmiennych, aby także aktualnie zasługiwać na miano *Biblia pauperum*.

Rozdział I. Baranek w Biblii

W pierwszym rozdziale wychodząc od realiów życia na Bliskim Wschodzie zwrócimy szczególną uwagę na byt pasterza i jego trzody. W tym kontekście przybliżymy rolę, jaką w wielu pokoleniach odgrywał baranek w życiu codziennym, gospodarce czy życiu religijnym. Omówimy także słownictwo odnośnie do zwierząt hodowlanych oraz symboliczne znaczenie baranka. Wreszcie zwrócimy uwagę na konieczność odpowiedniej hermeneutyki w odniesieniu do symbolu.

1. Realia życia pasterskiego w Izraelu

Obszar Bliskiego Wschodu od ery paleolitu zamieszkiwały koczownicze ludy. Same początki historii Izraela, jak również ich przodków, ukazują człowieka, który prowadzi nomadyczny tryb życia. Tego typu styl koczowników lub półkoczowników przybierał różne formy. Wielkim nomadyzmem określano hodowców wielbłądów, którzy potrafili wędrować przez tereny pustynne. Pokonywali duże odległości i mieli bardzo mało kontaktów z ludnością osiadłą. Wśród koczowników znaleźli się także pasterze i hodowcy owiec i kóz. Pomimo przystosowania zwierząt do warunków trudnych beduini zdawali sobie sprawę z tego, że trzodzie nie wystarczą same pastwiska i tereny pustynne. Szlaki pasterskie musiały przebiegać obok źródeł wody, aby zaspokoić taką ważną potrzebę stada, nadto wędrowano przez tereny półpustynne, bardziej urodzajne, leżące blisko terenów zasiedlonych. Grupy nomadów rezygnowały z życia koczowniczego, chcąc uprawiać rolę lub hodować większe bydło, które nie miało szans do życia na pustyni. W ten sposób powstał nowy sposób organizacji plemiennej, związany z konkretną ziemią, przyjmując nazwę półnomadyzmu lub półosiedleńca². Oczywiście, trzeba powiedzieć, że istniały mieszane formy wymienionych wyżej typów nomadyzmu.

Choć Izraelici osiedli i zmieniali swoje dotychczasowe przyzwyczajenia, nigdy nie porzucili całkowicie pasterstwa. Idea pasterza i jego trzody zakorzeniona w ich życiu, jest obrazem dobrze znanym w starożytności, zarówno z Biblii jak i tekstów pozabiblijnych³. Pierwsze wspomnienie o owcach pojawia się ok. III tysiąclecia w listach akadyjskich z Tell el-Amarna, później w tekstach z Ugarit czy na steli króla Moabu, Meszy⁴. Historia Kaina

² Por. R. de Vaux, *Instytucje Starego Testamentu*, tłum. T. Brzegowy, t. 1, Poznań 2004, s. 13 – 14.

³ Por. R. Rumianek, *Obraz pasterza na Starożytnym Wschodzie i w Biblii*, „Studia Theologica Varsavienisa”, 19 (1981), nr 1, s. 5.

⁴ Por. S. Jankowski, *Symbolika pasterza w tekstach biblijnych*, „Studia Włocławskie”, 17 (2015), s. 110.

i Abła przekazana przez Księgę Rodzaju uwieczniła antagonistyczne nastawienie kultury rolniczej i pasterskiej na Bliskim Wschodzie (Rdz 4). Tradycja biblijna o współistnieniu tych dwóch kultur jest związana z wydarzeniem wyjścia Izraela z Egiptu, gdy przy ustanowieniu obchodów świąt paschalnych połączono ze sobą kalendarze rolniczy i pasterski (Wj 12 – 14)⁵. W ten sposób w świętowaniu Paschy utrwaliła się pamięć o dwóch kulturach.

1.1. Obraz życia pasterskiego na kartach Biblii

Dostępne świadectwa potwierdzają, że proces osvajania zwierząt rozpoczął się w epoce neolitu ok. VII tysiąclecia przed Chrystusem. Najwcześniej udomowionymi gatunkami stały się owce i kozy⁶. Taki stan był efektem podchodzenia do wiosek zwierząt, które szukały pastwisk i żyznych ziem⁷. Chęć zapewnienia sobie stałego dostępu do mięsa stała się przyczyną rozwoju pasterstwa i udomowienia owcy. Zauważono, że zwierzę to daje się w prosty sposób oswoić, jest ufne i poddaje się człowiekowi⁸. Zadaniem pasterza było przede wszystkim ochronić owcę przed drapieżnikami, które czyhały na terenach, gdzie wypasano stada. Były to głównie wilki, hieny i szakale. Ponadto chciano zapewnić owcom najlepsze z możliwych pastwisk. Stada wypasano na łąkach w pobliżu wiosek wiosną, kiedy teren ten był najbardziej obfitujący w zieleń. Częstą praktyką pasterską było również wypuszczanie trzody na pola po żniwach, aby mogła posilić się resztkami pokłosa, czy niezżętymi kłosami. Znakomitym pokarmem dla owiec okazała się także sucha trawa z rejonów Pustyni Judzkiej⁹.

Hodowla i życie pasterskie zasadniczo nie zmieniły się od czasów Abrahama do Jezusa¹⁰. Zdaje się, że przez wieki głównym źródłem utrzymania mieszkańców Palestyny był chów mniejszego bydła. O liczbie owiec w tym kraju mogą świadczyć dane zawarte w tekście Hi 42,12, który mówi o czterestu tysiącach owiec będących własnością Hioba, a także fakty z Księgi Królewskiej (1 Krl 8, 63), informujące o złożeniu w ofierze przez króla Salomona stu dwudziestu tysięcy owiec. Nawet jeżeli te liczby mogą być przesadzone,

⁵ Por. S. Jankowski, *Symbolika pasterza w tekstach biblijnych*, dz. cyt., s. 110.

⁶ Por. A. M. Wajda, *Szkice z biblijnego zwierzyńca*, Kraków 2016, s. 21.

⁷ Informacje o tym, że owca należy do najstarszych zwierząt udomowionych przez człowieka a oswojenie jej nastąpiło ok. 11 tysięcy lat temu: P.C. Bosak, *Leksykon wszystkich zwierząt biblijnych*, Kraków 2018, s. 21.

⁸ Por. *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, pod red. B. Szczepanowicz, A. Mrozek, Baran i Owca, Kraków 2007, s. 64-65.

⁹ Por. F. H. Wight, *Obyczaje Krajów Biblijnych*, wyd. 4, Warszawa 2013, s. 131.

¹⁰ Por. B. Szczepanowicz, *Ziemia Święta. Geografia biblijna*, Kraków 2014, s. 221.

gdyż chciano przez nie podkreślić bogactwo biblijnych bohaterów, to i tak tendencja jest pewna: o pozycji w społeczeństwie decyduje liczba posiadanych owiec.

1.1.1. Pasterze

Jednym z pierwszych zajęć, jakie zostają wymienione na kartach Biblii, jest pasterstwo (Rdz 4,2). Księga Rodzaju informuje, że Abel, syn Adama i Ewy, był pasterzem trzód, Kain natomiast, jego brat, uprawiał rolę. Pejzaże Bliskiego Wschodu ukazują pasterstwo jako coś bardzo naturalnego dla tamtego rejonu. Przewodnik stada staje się bohaterem literatury bliskowschodniej, najczęściej pozytywnym, niejednokrotnie jego osoba ma także znaczenie symboliczne¹¹.

Bycie pasterzem to zajęcie, którego proza jest znana i oczywista. Głównym zadaniem przewodnika stada winno być dopilnowanie, aby trzoda znalazła odpowiednią ilość pożywienia i wody (Ps 23). Ponadto troska o bezpieczeństwo owiec to element niezbędny, gdyż bezbronne zwierzęta stawały się łatwym żerem drapieżników (1Sm 17, 34-37; Am 3,12). Dobry Pasterz musiał zadbać o spokój dla stada, dlatego też niekiedy nosił na swoich ramionach spłoszone, bezradne i bezbronne jagnięta (Iz 40, 11)¹². Jeśli jakaś sztuka zaginęła i dawała znak swoim beczaniem, nawołując w ten sposób pomocy, pasterz szedł za tym głosem, aż ją znalazł. Pustynia nie była bezpiecznym miejscem dla bezbronych owiec a działające w jej obrębie bandy rozbójnicze potrafiły zakraść się do stada i uprowadzić ufne zwierzęta, do czego nie mógł dopuścić pasterz (J 10, 1). Praca przewodnika stada była więc odpowiedzialna, trudna i niebezpieczna. Kolejnym jego zadaniem było gromadzenie i spędzanie zwierząt do zagrody, która miała zapewnić im bezpieczeństwo podczas nocy.

Dobry pasterz znał doskonale swoje stado (Rdz 33, 13-14; Prz 27, 23), a zwierzęta rozpoznawały głos swojego przewodnika, za którym ruszały jedna po drugiej. Dzień rozpoczynano od nawoływania owiec, wychodziły one z zagrody i posłusznie szły za swoim pasterzem, dając wyraz temu, że czują się bezpiecznie. Opowieść proroka Natana, który napomina Dawida, jest obrazem jeszcze ściślejszych więzów, jakie łączyły owczarza

¹¹ Termin „pasterz” służył jako honorowy tytuł bogów i władców. Pierwszy metaforycznie użyty obraz pasterza i owcy znajdujemy w tekstach sumeryjskich. Por. S. Jankowski, *Symbolika pasterza w tekstach biblijnych*, dz. cyt., s. 110. W Starym Testamencie Bóg jest postrzegany jako Pasterz Izraela (Rdz 48,15; 49,24; Pwt 26,5-8; Jr 13, 17; Mi 7,14; Ps, 80,2), a lud Izraela jest Jego stadem (Ez 34; Lb 27,16-17; (Jr 23,1-2; Ez 34, 11-12. 15-16; Jr 23, 4).

¹² Por. J.W. Vancil, *Sheep, Shepherd*, [w:] *Anchor Bible Dictionary*, ed. D. N. Freedman, New York etc. 1992, vol. 5, s. 1187.

z trzodą: *On ją karmił i wyrosła przy nim wraz z jego dziećmi, jadła jego chleb i piła z jego kubka, spała u jego boku i była dla niego jak córka* (2Sm 12)¹³.

Wypasanie zwierząt bardzo często odbywało się przez okrągły rok. Gdy jednak pora deszczowa na to nie pozwalała, owce zamykano w zagrodach i nie dawano im wyjść na pastwiska. Współpraca pasterza i trzody ukazuje wzajemną interesowność oraz obopólne korzyści płynące z odpowiedzialnej opieki¹⁴. Zupełnie jakby istniała niepisana umowa między przewodnikiem i zwierzętami. Korzyści po stronie pasterza są oczywiste. Udomowienie owcy służyło zapewnieniu ciągłego dostępu do mięsa, ponadto wszelkie produkty owcze, jakimi są: mleko, ser czy wełna, służyły jako pokarm lub towar, który sprzedawano, zarabiając pieniądze. Owca natomiast mogła czuć się bezpieczna pod czujnym okiem pasterza, gdyż była chroniona przed drapieżnikami i wiedziała, że jeśli znajdzie się w niebezpieczeństwie, zostanie obroniona. Istotną i doniosłą rolę w ekonomii i gospodarce Bliskiego Wschodu odegrała funkcja przewodnika stada i jego bytowanie. Również ideał życia nomadycznego ukazywano za pomocą obrazu wzajemnych stosunków pasterza do trzody i odwrotnie (Jr 2,2; Oz 13,5; Am 2,10)¹⁵.

Ceniono więc odwagę i bardzo poważano tych, którzy zajmowali się pasterstwem, bojaźliwych nie najmowano do pracy. Biblia jednak zna przypadki niegodnego pasterzowania. Główną wadą cechującą złego przewodnika stada była obojętność. Wynikała ona często z lęku o własne życie, bo kiedy trzeba było obronić trzodę przed niedźwiedziem czy wilkiem, niektórzy z obawy dezertowali, opuszczając całkowicie bezbronne owce. Ponadto, gdy zwierzę traciło wartość w oczach pasterza, ograniczał on swoje staranie i troskę o najsłabsze jednostki.

W czasach Chrystusa pasterze mieli bardzo różną opinię. Negatywnie postrzegano ich stosunek do Prawa, którego nie przestrzegali. Ponadto nomadyczny tryb życia, obyczaje i wiele innych czynników pozwoliło przyrównać przewodników trzody do złodziei i bandytów. Pomimo takiej opinii, naród pamiętał treść prorocत्व, które zapowiadały przyszłego Pasterza Izraela. Także Jezus w swoich naukach zaliczył pasterzy do maluczkich, stawiając ich na jednej płaszczyźnie z celnikami i nierządnicami. Warto pamiętać,

¹³ Por. M. Wolniewicz, *Ojczyzna Jezusa. Kraj, ludzie i dzień powszedni*, Katowice 1986, s. 97.

¹⁴ Por. C. Lesquirit, *Pasterz i trzoda*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 651.

¹⁵ Por. W. Chrostowski, *Pasterz*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 14, pod red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, s. 1450.

że to właśnie ci najchętniej przyjmowali Dobrą Nowinę¹⁶. Pasterze jako pierwsi zostają zaproszeni do udziału w powitaniu Mesjasza, gdy urodził się w miejscu przeznaczonym dla trzody (Łk 2, 8-20).

Pomimo wielu negatywnych opinii o pasterzach byli oni postrzegani także jako ludzie dzielni, nieugięci, żyjący w ciągłym niebezpieczeństwie. Ich proza życia nie była łatwa, nocowali pod gołym niebem w bramie owczarni, aby i nocą bronić stada, żywili się bardzo prostym pokarmem. Musieli być odporni, wytrzymali i zahartowani¹⁷. Jezus wykorzystuje obraz pasterza dla ukazania troski, jaką Bóg otacza swój lud (Łk 15, 4-7).

Jak już to było wspomniane, posiadanie wielkiej ilości trzody świadczyło o zamożności domu (Rdz 46,32; 2Krl 3,4; Jr 31,24; Ez 27, 18). Ogromna liczba bydła i to różnych gatunków dowodziła Bożego błogosławieństwa (Hi 42, 12), nawet bardziej niż posiadanie siedmiu synów i trzech córek (Hi 42, 13). Liczne wzmianki o tym, że znaczące postaci w Biblii, w tym i władcy, zajmowali się bezpośrednio hodowlą owiec, dowodzi, że było to zajęcie nobile i powszechne. Poczci ważnych mężów dla dziejów zbawienia, którzy zajmowali się pasterstwem, trzeba zacząć od Abrahama (Rdz 12, 2. 6-7), Izaaka (Rdz 26, 14) i Jakuba (Rdz 32,8; Rdz 30,40; 37, 17), aż do króla Dawida, który w młodości zajmował się owcami swojego ojca (1Sm 16, 18; 17, 34). Także Mojżesz, wyzwoliciel z niewoli i prawodawca, pasł stado swojego teścia Jetro (Wj 3,1). Trzeba przy tym zaznaczyć, że samo posiadanie trzody nie oznaczało, że właściciel musiał pełnić rolę pasterza. Często to któreś z dzieci właściciela, niekiedy najmłodsze, dzierżyło laskę pasterską i kierowało trzodą (Rdz 29,6; 1Sm 16, 11; 17, 15). Nawet córce właściciela można było powierzyć opiekę nad owcami, jak było to w przypadku Racheli, córki Labana (Rdz 31, 38). Oprócz pasterzy, stadem zajmowali się także najemnicy, choć ci akurat są w Biblii przedstawiani w sposób krytyczny. W apokryficznej *Protoewangelii Jakuba* (IV 2-4) znajdziemy wzmiankę o tym, że Joachim, ojciec Maryi, był także pasterzem owiec¹⁸. Pasterz jest powszechną metaforą biblijną, która określa przywódców i królów Izraela, ponadto równie często odnosi się do Boga, będącego pasterzem Ludu Wybranego (Ps 80, 2; Iz 40,11; Jr 31, 10)¹⁹.

¹⁶ Por. C. Lesquirit, *Pasterz i Trzoda*, dz. cyt., s. 653.

¹⁷ Por. M. Wolniewicz, *Ojczyzna Jezusa*, dz. cyt., s. 98.

¹⁸ Por. *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, t. 1, pod red. M. Starowieyski, Lublin 1986, s. 185-186.

¹⁹ Por. M. Parchem, *Motywy wojny eschatologicznej w Apokalipsie Zwierząt (1 Hen 90, 13-19)*, „Analecta Biblica Lublinensia”, 6 (2010) s. 94.

1.1.2. Owce

Najczęściej wymienianymi terminami określającymi zwierzęta na kartach Biblii są: owca, owieczka, baran, jagnię. Taki fakt wynika z istotnej roli, jaką w życiu nomadów bliskowschodnich spełniało pasterstwo. Biblia jest przesycona obrazami zaczerpniętymi z obserwacji tego, jak zachowują się pasterze i ich trzoda, w jaki sposób owce są prowadzone na pastwiska. Wśród różnych zwierząt to baranek stał się źródłem szczególnie wielu metafor i symboli w życiu codziennym Izraela a za tym także w księgach biblijnych.

Najpopularniejszą rasą owiec bliskowschodnich były zwierzęta tłustoogonowe. Wydaje się, że jest to nie tyle rasa co pewna grupa owiec o przerośniętych tłuszczem ogonach (*ovis laticaudata*) ważących nawet do 8 kilogramów²⁰. Tłusty ogon spełniał rolę podobną jak wielbłądzi garb, a zmagazynowany w nim tłuszcz pozwalał na długie wędrówki po pustyni bez uzupełniania wody w organizmie²¹. Wykorzystywano go także w kuchni izraelskiej, a jego zastosowanie określały przepisy ofiarnicze, był przy tym uważany za najlepszą część zwierzęcia ofiarnego (Wj 29, 22; Kpł 3, 9).

Udomowiona owca jest jednym z podgatunków dzikich zwierząt tzw. *Ovis ammon*. Są to zwierzęta krętorogie z rodziny *Bovidae*. Dzikie owce żyły w stadach, a liczba osobników w jednej grupie nie była wielka. Zamieszkiwały tereny w regionach górzystych. Gatunek ten charakteryzował się dużą odpornością, a wrodzony instynkt pozwalał na to, aby zwierzęta nawet na najmniej urodzajnej glebie znalazły dla siebie pożywienie. W ciągu wieków powstało ponad tysiąc ras owiec domowych²². Większość z nich, żyjących w Palestynie jest koloru białego (Ps 147,16; Iz 1, 18; Dn 7,9), często ubarwienie głowy i rogów jest czarne (Rdz 30,32). Udomowione zwierzęta stały się bardzo ważne w rozwoju gospodarczym kraju.

Znaczenie baranka, owieczki czy jagniątko w Izraelu wynikało z faktu, że były one głównym źródłem utrzymania nomadów, ponadto odgrywały ogromną rolę w systemie ofiarniczym ludu wybranego (Rdz 22, 13; Kpł 3,7; 12, 6; 14, 10-11; Lb 28, 3). Dwa razy dziennie składano w świątyni ofiarę właśnie z tych zwierząt (Wj 29, 38-42; Lb 28, 3-8; Ez

²⁰ W atlasie zwierząt biblijnych czytamy, że zwierzę z tej grupy hodowlanej mogło osiągać wagę ogona nawet do 15 kilogramów. Por. B. Szczepanowicz, A. Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, dz. cyt., s. 65. Natomiast P. C. Bosak napisze, że ogon owcy mógł ważyć do 10 kilogramów (Kpł 3, 9), Por. P.C. Bosak, *Leksykon wszystkich zwierząt biblijnych*, dz. cyt., s. 21.

²¹ Por. F. H. Wight, *Obyczaje Krajów Biblijnych*, wyd. 4, Warszawa 2013, s. 127.

²² Por. P.C. Bosak, *Leksykon wszystkich zwierząt Biblijnych*, dz. cyt., s. 21.

46, 13-15). Łatwe do hodowli osobniki, posłuszne i umiejące się zaaklimatyzować w warunkach pustynnych, dostarczały pasterzom, na mocy niepisanej umowy²³, wielu produktów potrzebnych do codziennego życia. Ważnym była wełna (2 Krl 3, 4-9), która służyła do wyrobu odzieży, zwykle była biała i kędzierzawa²⁴. Skóry zwierzęce miały zastosowanie w produkcji namiotów (Wj 25, 5; 26, 14; 35, 7; 35, 23; 36, 19; 39, 34), obuwia a nawet naczyń, takich jak bukłaki, z których korzystało się wędrując po pustyni. Szczególnie ceniono skóry jagniąt (2 Krl 3, 4; Hi 31, 20; Prz 27, 26). Ważnymi produktami były także mleko, ser i mięso (Rdz 31, 38; Pwt 2, 14; 1 Sm 24, 4; 25, 18; 2 Sm 12, 4; 17, 29; Ne 5, 18; Ps 78, 70; Iz 7, 21-22; 22, 13; Mt 7, 15; Hbr 11, 37)²⁵. Wykorzystano również rogi baranie, które używane były jako naczynia na olej czy wodę (Sdz 7, 8.16; 1 Sm 16, 1-13; 1 Krl 1, 39), ale często pełniły także rolę instrumentu muzycznego, również do celów kultycznych (Joz 6, 4-13). Życie codzienne Izraelitów, będących pasterzami lub posiadających trzody, naznaczone było wieloma hucznymi wydarzeniami związanymi z wykonywanym zawodem. Szczególnie szumnie obchodzono strzyżenie stada (Rdz 38, 12-13; 1 Krl 25, 2-11; 1 Sm 25, 2.36; 2 Sm 13, 23-24). Niejednokrotnie owce stawały się także przedmiotem handlu (Rdz 21, 28; 33, 19; Ez 27, 21).

1.1.3. Owczarnia

Owczarnią nazywano miejsce, gdzie w nocy mogła schronić się trzoda. Zagrody takie często składały się z prostych ścian zrobionych z splecionych krzaków. Zapewniały one minimum ochrony przed niebezpieczeństwami pustyni czy także przed złą pogodą (Sdz 5, 16; 2 Krn 32, 28; Ps 78, 70; So 2, 6; J 10, 1). Dużo lepszą ochronę zapewniały jaskinie. U wejścia do licznych pieczar pasterze budowali z luźnych kamieni mur zwykle zwieńczano ciernistymi krzakami. Owczarnie zazwyczaj były kolistego kształtu (1 Sm 24, 3). Zgromadzenie owiec w bezpiecznym miejscu służyło nie tylko ich ochronie, ale było także momentem sprawdzenia stanu stada. Zwierzęta, wchodząc przez bramę do owczarni, były liczone przez pasterza, a ten stwierdzał, czy inwentarz zachowano w nienaruszonym stanie (1 Sm 24, 4; Jr 33, 12-13; Ez 20, 37; Jr 31, 10-11; Ps 49, 15; 2 Krn 32, 28; Ha 3, 17; J 10, 1; 10, 16)²⁶. Wypasanie owiec z daleka od domu nakazywało budowanie prowizorycznych

²³ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii 1.1.1. Pasterze.

²⁴ Por. H. Strąkowski, *Baranek*, [w:] *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, t. 1, red. E. Dąbrowski, Poznań 1959, s. 139.

²⁵ Por. J. Jachym, *Życie społeczne w Biblii*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 9 (2000), s. 200.

²⁶ Por. J.W. Vancil, *Sheep, Shepherd*, dz. cyt., s. 1187.

zagród, w których trzoda mogła spędzić noc. Istniał także zwyczaj budowli stałych, służących ochronie zwierząt. Zwykle powstawały w dolinach lub na słonecznych stokach gór, w miejscach osłoniętych przed wiatrem. Budowle tego typu były niskie, z łukowatymi wejściami, a ich mur miał szeroką podstawę przy ziemi i zwężał się ku górze. W bramie ogrodzenia znajdowało się miejsce dla pasterza²⁷.

1.2. Koegzystencja człowieka i zwierząt zawarta w Prawie

Status zwierząt w różnych systemach religijnych bardzo wiele mówi o historii człowieka. Harmonijne życie różnych gatunków stworzeń jest ukazane w Księdze Rodzaju, kiedy mowa o ogrodzie Eden. Wszelka istota żywa ma swoje źródło i przeznaczenie w Bogu (Koh 3, 19-20)²⁸. Sam twórca zapewnia o tym, że osobiście będzie się opiekował tym, co powołał do istnienia (Ps 36, 7). Najdoskonalszym bytem jest człowiek, bo o nim Bóg mówi, że został uczyniony na obraz i podobieństwo Stwórcy (Rdz 1, 26-27). Właśnie dlatego otrzymuje on zadanie, by panował nad wszelkimi zwierzętami²⁹, z zastrzeżeniem, że ich Panem jest Bóg (Ps 49, 10-11). Waldemar Chrostowski zaznacza, że rola człowieka wobec reszty stworzenia nie zakłada wyzysku ani przemocy, lecz jest związana z jego odpowiedzialnością za świat mu powierzony. Polecenie Boga, aby człowiek czynił sobie ziemię poddaną i panował nad całym stworzeniem (Rdz 1, 28), jest równocześnie zadaniem dla ludzi, którzy winni być rzetelnymi użytkownikami świata i opiekować się nim. Zdecydowanie można zauważyć, że w obydwu opisach stworzenia (Rdz 1, 1 – 2, 4a oraz Rdz 2, 4b-25) zwraca uwagę panująca harmonia w relacji człowieka ze zwierzętami. Taki był pierwotny zamysł Stwórcy, który jednak został utracony przez upadek człowieka (Rdz 3, 1-24). Nieposłuszeństwo, jakiego dopuścili się ludzie względem Boga, spowodowało na świat nieporządek i wrogość (Rdz 3, 14-19). Jednym ze skutków grzechu pierworodnego stało się zabijanie zwierząt i spożywanie ich mięsa (Rdz 1, 29-30)³⁰. Ponadto skóry zwierzęce posłużyły upadłemu człowiekowi do okrycia swojej nagości (Rdz 3, 21). Odzyskanie tego, co zaprzepaszczone zostało przez grzech, ma się dokonać w przyszłości dzięki interwencji samego Boga (Oz 2, 20; Iz 65, 25; Iz 11, 6-8).

²⁷ Por. F. H. Wight, *Obyczaje Krajów Biblijnych*, dz. cyt., s. 132.

²⁸ Por. Rabini twierdzili, że ludzie i zwierzęta powrócą do Boga, a ich wzajemny byt stanie się taki, jaki był w raju. Por. Rdz 9, 2-3; Iz 11, 69.

²⁹ Por. W. Chrostowski, *Miłość do stworzeń na kartach Biblii*, „Paedagogia Chistiana”, 2/28 (2011), s. 68.

³⁰ W pierwotnym zamyśle Boga człowiek miał się karmić jedynie roślinami i owocami drzew. Por. W. Chrostowski, *Miłość do stworzeń na kartach Biblii*, dz. cyt., s. 68.

Stosunek człowieka do zwierzęcia był tak ważny, że zagadnienie to znalazło swoje miejsce w tekstach biblijnych. Również rabini pouczali, że człowiek będzie potraktowany przez Boga w taki sam sposób, jak zachował się względem zwierzęcia. Najpoważniejszym wykroczeniem było okrucieństwo ludzi wobec stworzeń³¹.

Trzeba podkreślić fakt, że prawo Boże i jego interpretacja w Izraelu zdecydowanie i stale podkreślały nadrzędność człowieka wobec zwierząt. Równocześnie należy pamiętać, że władza ludzi nigdy nie miała charakteru absolutnego i nieograniczonego, zaś każdej istocie żywej należał się szacunek i łagodność. Dlatego zakazane było okrucieństwo wobec zwierząt, a specjalne przepisy regulowały sposób zabijania ich i składania w ofierze, który oszczędzał im lęku i bólu (Rdz 4, 4; Pwt 12, 20). Ponadto, aby nie powodować traumy przyrodzie, powstał zakaz zabijania w tym samym dniu matki i jej potomstwa (Kpł 22, 28). Specjalne normy regulowały też stosunki człowieka do różnych gatunków fauny, na przykład nie wolno było zabijać ptasiej matki razem z jej pisklętami, a gdy zabierało się młode pisklęta z gniazda, co było legalne, należało chronić ich matkę (Pwt 22, 7). Bydło, które wykonywało prace w gospodarstwie, miało przywilej dnia wolnego (Wj 20, 10; Pwt 5, 14; Wj 23, 12). Kategorycznie potępione zostało współżycie ze zwierzętami (Wj 22, 1-18; Pwt 27, 21; Kpł 18, 22)³². Nie wolno również było zabijać dla przyjemności. Ochronie inwentarza służyły także: zakaz kastrowania zwierząt (Kpł 22, 24), krzyżowania różnych gatunków (Pwt 25, 4), spożywania mięsa osobnika, który daje oznaki życia (Kpł 19,19). Wielka troska i uszanowanie zwierząt wyrażała się poprzez obowiązek zapewnienia im pożywienia i schronienia, albo takie nakazy jak pomoc jucznemu zwierzęciu, które upadnie pod ciężarem jarzma (Wj 23, 5). Talmud Jerozolimski zakazywał nawet nabywania zwierząt ludziom nie będącym w stanie zagwarantować im odpowiedniej opieki i wyżywienia (Yev. 15,3; Ket 4, 8. 29a)³³.

W powszechnym przekonaniu zwierzę mogło być wzorem lub w pewnym sensie nauczycielem człowieka. Zachowanie i sposób życia różnych podgatunków fauny, miał charakter pedagogiczny. Mrówka była wzorem pracowitości, a łagodna i bezbronna owieczka stanowiła wzór tworzenia relacji w społeczeństwie i unikania konfliktów. Zauważono, że troska kobiety o swoje potomstwo jest podobna do opieki samicy nad swoimi

³¹ Por. E. Sakowicz, *Znaczenie zwierząt w religiach świata*, „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 25.

³² Por. P. Lamarche, *Zwierzęta*, [w:] *Słownik teologii biblijnej*, dz. cyt., s. 1149.

³³ Por. Talmud Yev. 15,3; Ket 4, 8. 29a.

młodymi, jako że źródłem miłości matki do dzieci nie jest rozum, ale raczej instynkt³⁴. Przedstawiając na kartach Biblii stosunki międzyludzkie, odwoływano się do relacji, które panowały między zwierzętami. Lud Boży przyrównywany bywał do stada owiec (2 Sm 12, 1-4; Jr 23, 1-8; Ez 34; J 10, 1-16), a nieprzyjaciół zwykło się nazywać psami (Ps 22, 17), zaś oddziały najeźdźców szarańczą (Iz 33, 4). Symbolika teriomorficzna, w której zwierzętom nadaje się znaczenie symboliczne, omówiona jest także w trzech apokalipsach zawartych w Księgach: Dn 7-8; 1 Hen 85-90, 4 Ezd 11-12. Wszystkie te dokumenty ukazują zwierzęta w charakterze historyczno-politycznym, reprezentujące królestwa, narody i władców³⁵. Jak można zauważyć określenie człowieka nazwą nadaną zwierzętom charakteryzowało jego zamiary i ukazywało cały szereg zachowań. Niejednokrotnie zdarzało się także, że ubóstwiano niektóre gatunki fauny. W starożytności na Bliskim Wschodzie wiele bóstw miało zoomorficzny charakter. Szczególnie pogańscy sąsiedzi Izraela, zarówno z Mezopotamii jak i Egiptu czcili bogów w teriomorficznych postaciach. W całości dziejów Narodu Wybranego zdarzały się epizodyczne przypadki uczczenia podobizn zwierzęcych (Wj 32; 1 Krl 12, 28-32)³⁶. Główny nurt religii Izraela odrzucał próby ubóstwienia fauny, relatywizując pozycję zwierząt w świecie stworzonym przez Boga (Mdr 15, 16; Rz 1, 23).

Etyka Izraela czerpie przykłady z zaobserwowanych zachowań świata zwierząt, podając je jako wzory do naśladowania dla ludzi. Rabini natomiast twierdzili, że miasto w którym nie słychać ujadania psów i gdzie nie dochodzi do uszu rzenie koni, jest miejscem przebywania złych ludzi³⁷. W postawie i zachowaniu zwierząt należy więc szukać przesłania moralnego, pedagogicznego i symbolicznego³⁸.

1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela

Obrzędy ofiarnicze na przestrzeni wieków ulegały różnego rodzaju ewolucji. Zawsze jednak i niezmiennie ofiara była głównym aktem kultu a ołtarz miejscem, gdzie należało ją

³⁴ Por. E. Sakowicz, *Znaczenie Zwierząt w religiach świata*, dz. cyt., s. 28.

³⁵ Księga Daniela oraz Apokalipsa Zwierząt Henocha pochodzą z pierwszej połowy II w. przed Chr., natomiast 4 Ezd powstała pod koniec I w. po Chr. Tylko Księga Daniela jest włączona do Kanonu biblijnego, pozostałe dwa pisma są Apokryfami. Por. M. Parchem, *Symbolika teriomorficzna w żydowskich pismach apokaliptycznych okresu Drugiej Świątyni na przykładzie Księgi Daniela (Dn 7-8), Apokalipsy Zwierząt (1 Hen 85-90) i Czwartej Księgi Ezdrasza (4 Ezd 11-12)*, „Studia Gdańskie”, t. 36 (2015), s. 17.

³⁶ Por. W. Chrostowski, *Status zwierząt w Biblii*, „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 10.

³⁷ Por. L. G. Regenstein, *Replenish the Earth. A History of Organized Religion's Treatment of Animals and Nature – Including the Bible's Message of Conservation and Kindness toward Animals*, New York 1991, s. 189.

³⁸ Por. A. M. Wajda, *The Biblical World of Animals*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 66 (2013), nr 4, s. 293.

składać³⁹. Specjalne przepisy określały to, w jaki sposób i co można, albo należy oddać Bogu. W niniejszej pracy zajmiemy się jedynie pewnymi interesującymi nas zagadnieniami prawa ofiarniczego. Równocześnie zwrócimy uwagę jedynie na aspekt kultu, w którym zwierzęta były żertwą.

W epoce powygnaniowej, czyli za czasów drugiej Świątyni, obowiązywał kodeks zawarty w Księdze Kapłańskiej (Kpł 1 – 7). Opisano w nim różne rodzaje ofiar oraz ich skutki, a także dokładnie podano sposoby składania zwierząt i pokarmów na ołtarzu Jahwe. Poczesne miejsce w tym opisie zajmuje całopalenie, definiowane terminem *עֹלָה* określającym ofiarę przebłagalną i uwielbienia, której żertwa mogła być różnoraka⁴⁰. Zdaje się, że nie cel, ale zastosowany obrzęd pozwolił nazwać ten akt kultu „ofiarą wznoszącą się (w ogniu)”. Ceremonia towarzysząca przy jej składaniu domagała się całkowitego spalania żertwy. Kapłan mógł zabrać jedynie skórę zwierzęcia, gdyż przepis nakazywał zdjęcie jej przed złożeniem na ołtarzu⁴¹. Najpopularniejszym darem dla Boga był baranek, tym bardziej, że codziennie zarówno rano jak i wieczorem spalano jagnię w imieniu całego ludu, a obrzęd ten nazwano wieczystą ofiarą (Ez 46, 13)⁴². Księga Kapłańska podaje dokładne wytyczne dotyczące sposobów całopalenia (Kpł 1). Przepisy Prawa izraelskiego regulują na przykład, jaka winna być płeć czy kondycja zwierzęcia spalanego na ołtarzu dla Pana (Kpł 22, 21-22). Tylko osobniki płci męskiej nieposiadające żadnej skazy były dopuszczone, aby stanowić ofiarę. Akt przebłagania dokonywał się poprzez nałożenie rąk na głowę żertwy, co wyrażało prośbę o przebaczenie. Owoce ofiary pomagały jej właścicielowi. Kolejnym krokiem było zabicie zwierzęcia, którego dokonywał poza obrębem ołtarza nie kapłan, lecz człowiek pragnący przez ten akt odpokutować. Gdy jednak ofiarę składano za cały lud, wówczas zabicia dokonywał kapłan (2 Krn 29,22. 24. 34; Ez 44,11). Martwą żertwę przynoszono do ołtarza wraz z krwią i w tym momencie zaczynał się obrzęd związany z ofiarowaniem. Wierzono, że we krwi jest życie (Kpł 17, 11. 14), dlatego mogła ona należeć wyłącznie do Boga⁴³. Kapłan rozlewał więc krew pod ołtarzem. Zanim jednak złożył ofiarę,

³⁹ Por. Z. Mońka, *Znaczenie religijne ołtarza u Izraelitów*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 22 (1969), nr 4-5, s. 199.

⁴⁰ Por. S. Łach, *Polska terminologia na oznaczenie hebrajskich nazw ofiar*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 17, z. 1, Poznań 1970, s. 8.

⁴¹ Por. Joseph. *Antiq.* 3, IX, 1-3. Józef Flawiusz, *Dawne Dzieje Izraela*, tłum. E. Dąbrowski, Poznań 1962, s. 204.

⁴² Por. E. Zawiszewski, *Instytucje biblijne*, Pelplin 1995, s. 113.

⁴³ Por. R. Rumianek, *Rola Krwi w Starym Testamencie*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 23 (1985), nr 1, s. 77.

musiał zdjąć z niej skórę i poćwiartować zwierzę (Kpł 6, 5-6)⁴⁴. Następnie wszystko kładziono na ołtarzu, obmywając uprzednio wnętrzności zwierzęcia a w przypadku baranka także nogi i spalano jako woń miłą dla Pana.

Istniał także inny sposób ofiarowania Bogu daru, nazwany terminem **קָבַל**, wyrażającym ofiarę wspólnotową (Rdz 31, 54; Pwt 18,3)⁴⁵. Słowo to dość często łączy się z rzeczownikiem **שָׁלוֹם**, a użyte zostaje na wyrażenie podziękowania, zacieśnienia więzów jedność i pokoju, uproszenia łask od Boga⁴⁶. Sam rytuał tej ofiary jest bardzo podobny do całopalenia. Żertwą mogą być te same zwierzęta, bez jakiegokolwiek skazy, jednak nie we wszystkich przypadkach (Kpł 22, 23). Nie obowiązuje natomiast kryterium wieku ofiary. Na ołtarzu można złożyć zarówno samca jak i samicę. Mięso jest dzielone między Boga, kapłana i ofiarnika, który je spożywa jako rzecz świętą, natomiast cały tłuszcz należało spalić. Obowiązywał bowiem zakaz jego spożywania, ponieważ znajdowały się w nim, jak wierzący siły witalne zwierzęcia (Kpł 3, 16-17)⁴⁷. Spaleniu podlegały więc nerki, błona i wszystkie tłuszcz wraz z wątrobą, a jeśli było składane w ofierze jagnię, to także jego ogon. Natomiast zarówno piersi zwierząt jak i prawe nogi przypadły kapłanom, którzy ucztowali przez dwa dni, spożywając niespalone części ofiary⁴⁸. Wszystko co pozostało, należało do ofiarnika, który zasiadał do uczyty razem ze swoją rodziną⁴⁹. Posiłek był oznaką łączności z Bogiem i miał charakter kultyczny, dlatego też mógł go spożywać jedynie człowiek legalnie czysty⁵⁰. Główne święto żydowskie, jakim była Pascha, ściśle łączyło się z tym rodzajem ofiary⁵¹.

Ekspiacyjny charakter żertwy określały rzeczownik **זָבַח**, co dosłownie znaczy „ofiara za grzechy” (Ezd 6, 17) oraz **זָבַח** tłumaczone jako „ofiara zadośćuczynienia” (Kpł 5, 6-25; 6, 10). Jednakże na podstawie analizy występowania obydwu tych słów, można wnioskować, że są one używane zamiennie i oznaczają ten sam rodzaj ofiary, mającej

⁴⁴ Wyjątkiem od tej reguły jest składanie w ofierze ptaków (Kpł 5, 7; 12, 8).

⁴⁵ Por. J. Lemański, *Ofiary biesiadne jako przykład rozwoju rytuału ofiarniczego w Starym Testamencie*, „Verbum Vitae”, 8 (2005), nr 15-29, s. 18.

⁴⁶ Wielu komentatorów w nazwie „ofiary dziękczynnej”, próbuje odnaleźć także jej cel, nazywając ją: ofiarą zbawczą; ofiarą pokój czyniącą; ofiarą uspokojenia; ofiarą zjednoczenia wspólnoty. Wydaje się jednak, że nazwy te nie ukazują istoty ofiary, bo ma ona różne cele. Por. S. Łach, *Polska terminologia na oznaczenie hebrajskich nazw ofiar*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁷ Por. R. de Vaux, *Instytucje Starego Testamentu*, t. 2, tłum. T. Brzegowy, Poznań 2004, s. 430.

⁴⁸ Por. Joseph. *Antiq.* 3, IX, 1-3. Józef Flawiusz, *Dawne Dzieje Izraela*, dz. cyt., s. 204.

⁴⁹ Por. Lb 10,10; 1 Sm 11,15; 1 Krł 8,6-66; 2 Krn 30,22.

⁵⁰ Por. E. Zawiszewski, *Instytucje biblijne*, dz. cyt., s. 113.

⁵¹ Por. R. de Vaux, *Instytucje Starego Testamentu*, dz. cyt., s. 497.

na celu uniewinnienie⁵². Trzeba zaznaczyć, że niekoniecznie chodziło o zmazanie grzechu, winy popełnionej dobrowolnie lub nieumyślnie. Terminy te określały także oczyszczenie rytualne, którego należało dokonać w niektórych przypadkach, określonych przez Prawo⁵³.

Ustalenie, jak wyglądał rytuał obrzędu przebłagania, nie jest proste, gdyż dwa kluczowe teksty opisujące tego typu ofiarę różnią się od siebie w wielu zasadniczych kwestiach (Kpł 4, 1-35 oraz Lb 15, 22-31). Niejasności dotyczą zarówno rodzaju zwierząt ofiarnych jak i kategorii osób składających przebłaganie Bogu. Należy przyjąć jednak, że obydwa teksty wzajemnie się uzupełniają i żaden z nich nie ukazuje jedynej możliwej formy ofiar ekspiacyjnych.

W rytuale zawartym w Księdze Kapłańskiej podkreślona zostaje szczególna rola krwi, tylko bowiem ona może zgładzić grzechy, bo sama jest siedliskiem życia (Kpł 17, 11). Jeśli składano przebłaganie za grzechy kapłana lub całego ludu, co uważano za większe zło niż grzech jednostki, krew ofiary wnoszono do przybytku. Następnie dokonywano aspersioni, kropiąc siedem razy zasłonę, oddzielającą miejsce święte od najświętszego. Im poważniejsza była wina lub im wyższy był status grzesznika, tym bliżej miejsca najświętszego podchodzono, by dokonać pokropienia. W święto Jom Kippur ekspiacja odbywała się poprzez skrapianie krwią miejsca najświętszego (Kpł 23, 11-15)⁵⁴. Ofiara stawała się dla Boga miłą, a On odpuszczał grzechy. Sama żertwa nie była obciążona grzechem ofiarnika, jeśliby tak było, stawałaby się nieczysta i nie można byłoby złożyć jej na ołtarzu. Tłuszcz ze zwierzęcia spalano, a mięso spożywali kapłani, jednak tylko wtedy, gdy składano przebłaganie za pojedynczą osobę i nie był nią sam kapłan.

Podczas Święta Pojednania obowiązywał wyjątkowy rytuał. Na ofiarę składano dwa kozły, z których jeden – wskazany przez los – był przeznaczony dla Jahwe jako ofiara za grzechy, na drugiego zaś kładziono ręce, by przelać na niego wszystkie grzechy, a następnie wypędzano na pustynię, aby tam zginął. W ceremonii kozła ofiarnego grzechy ludu obciążały zwierzę i czyniły je nieczystym, dlatego nie wolno było złożyć go w ofierze. Aktu ekspiacji dokonywał kapłan, wkładając na kozła grzechy świadome i nieświadome, dobrowolne i niedobrowolne (Kpł 16, 20-22). Obrzęd sprowadzał jednak na ofiarnika

⁵² Por. S. Łach, *Polska terminologia na oznaczenie hebrajskich nazw ofiar*, dz. cyt., s. 10.

⁵³ Por. B. Szczepanowicz, A. Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007, s. 216.

⁵⁴ Por. M. Rosik, *Ofiary przebłagalne: od rytuału do teologii (Kpł 4, 1-35; Lb 15, 22-31)*, „Verbum Vitae”, 8 (2005), nr 31-49, s. 36.

nieczystość rytualną, którą określały pewne normy. Zwierzę błądzące po pustyni było żertwą dla Azazela, którego utożsamiano z demonem przebywającym na ziemi zeszcłej i bez wody (Iz 13, 21; 34, 11-14; Ez 45, 18-20).

1.3.1. Baranek ofiarny

We wszystkich rodzajach krwawych ofiar w Izraelu można było złożyć na ołtarzu baranka. Była to również najbardziej rozpowszechniona żertwa, ze względu na jej dostępność dzięki licznym trzodom na terenach Bliskiego Wschodu. Składano dla Boga zarówno młode jak i starsze osobniki, mogła to być zarówno samica jak i samiec, wszystko zależało od przepisów, które określały, co powinno stanowić ofiarę. W systemie ofiarniczym żertwa z jagniątką była często ofiarą zastępczą. Abraham w zastępstwie za swojego syna Izaaka ofiarowuje baranka, znalezionego w zaroślach (Rdz 22,13). Dużą rolę zwierzę to odgrywało w celebracji święta Jom Kippur (Kpł 16, 1-34).

Ogromne znaczenie zyskuje baranek podczas obchodów Paschy. Specjalne przepisy określające rytuał wykorzystywany podczas tego święta (Wj 12, 21-28), różnią się od obrzędu całopalenia, dziękczynienia Bogu czy nawet przebłagania. Żertwą jest baranek, a jego rozlana krew ma sprawić ocalenie Izraelitów od plagi śmierci. Sposób spożywania Paschy określało precyzyjne Prawo (Wj 12, 43-51), a apotropaiczny rytuał wskazywał, że oddalenie nieszczęścia dokonuje się poprzez użycie krwi ofiary⁵⁵. Baranek miał być upieczony i zjedzony wraz z praśnym chlebem oraz gorzkimi ziołami. Posiłek winno się jeść stojąc. Dodatkowo należało przewiązać pas, a w rękę trzymać laskę, było to znakiem gotowości do wyruszenia w drogę⁵⁶.

Biblijny opis Paschy Izraela zawiera wiele zapożyczeń z obrzędów pasterskich. W celebracji tego święta znajdujemy zwyczaje charakteryzujące życie nomadów bliskowschodnich. Na przykład podczas wiosennej pełni księżyca pasterze, przed zmianą pastwisk, wykorzystywali krew zabitego baranka do pomazania drzwi domów. Pierwotnie wierzono, że w ten sposób ustrzeże się dom od działania złego ducha. Możliwe również, że ryt krwi był prośbą o błogosławieństwo i płodność dla trzody. Podobny obrzęd krwi miał miejsce podczas obchodów Paschy, a pomazane nią odrzwia domów stały się znakiem uniknięcia niszczycielskiej kary śmierci. Radość towarzysząca hucznym obchodom

⁵⁵ Por. G. Witaszek, *Baranek Paschalny Wyjścia*, [w:] *Biblia o Eucharystii*, pod red. S. Szymik, Lublin 1997, s. 11.

⁵⁶ Por. C. Jakubiec, *Pascha*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 2 (1949), nr 2, 138.

strzyżenia owiec, nie była także obca obrzędowi świąt paschalnych⁵⁷. Podobieństwa należy też szukać w zwyczajach pasterskich, służących utrzymaniu jedności w rodzinie. Przed wyruszeniem na nowe pastwiska zwyczajowo spożywano wspólny posiłek, po którym zaraz ruszano w drogę, dlatego jedzono na stojąco i nie rozwiązywano sznura przy pasie⁵⁸. Obchody wieczerzy paschalnej zawierają te same elementy.

1.3.2. Zwierzęta czyste i nieczyste

Religijna czystość jest stanem, który pozwala na zbliżenie się do świętości. Pojęcie to występowało we wszystkich starożytnych religiach. Nie oznacza ono cnoty ani czynów moralnych, lecz zachowywanie określonych obrzędów. Można ją utracić, nie ponosząc żadnej odpowiedzialności moralnej, poprzez kontakt materialny z osobami, zwierzętami lub przedmiotami określonymi jako nieczyste⁵⁹. Kryterium czystości dla zwierząt stanowił przepis Prawa Izraelskiego, pozwalający na ich spożywanie lub zabraniający tego. Równocześnie stworzenie katalogu czystych i nieczystych przedstawicieli fauny, miało na celu wyeliminowanie wszystkich zwierząt czczonych przez pogan⁶⁰. Niejednokrotnie w kulcie ludów ościennych zwierzęta stawały się także obrazem bóstwa. Izraelitom znane są takie przypadki choćby z Egiptu. Celem więc zabezpieczenia się przed wpływem obcych kultów i bóstw, niektóre gatunki zwierząt określono jako nieczyste. Możemy także spotkać opinię, że powyższa klasyfikacja wprowadzona została ze względów sanitarnych⁶¹. Istnieje również pogląd, że do nieczystych zwierząt zalicza się te, przekraczające paradygmatyczne granice, które rozdzielały niebo, ziemię i morze⁶².

Wspomnienie o podziale istot żywych na lądowe, wodne i ptaki mamy już w Księdze Rodzaju (Rdz 1, 20-26). W tym samym dziele nieco dalej (Rdz 7, 7-9) odnajdziemy podział dotyczący kryterium czystości. Noe ma wziąć do arki po siedem par zwierząt czystych, zaś nieczyste ocaleją tylko po jednej parze. Dokładny rodzaj zwierząt oraz warunki klasyfikacji opisane zostały w Księdze Kapłańskiej i Powtórzonego Prawa (Kpł 11; Pwt 14).

⁵⁷ Por. A. Romejko, *Elementy liturgii Paschalnej w opisie ostatniej wieczerzy według świętego Łukasza, Praca magisterska napisana na Wydziale Teologicznym Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie pod kierunkiem ks. dra Grzegorza Rafińskiego*, Warszawa 1996, s. 33-34.

⁵⁸ Por. R. Bartnicki, *Pascha żydowska a chrześcijańska ofiara Eucharystyczna*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 18 (1980), nr 1, s. 106.

⁵⁹ Por. L. Szabo, *Czysty*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 194-195.

⁶⁰ Por. S. Kobieliński, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 21.

⁶¹ Por. A. M. Wajda, *Szkice z biblijnego zwierzyńca*, dz. cyt., s. 67.

⁶² Por. D. O'Donnell Setel, *Czystość rytualna*, tłum. P. Pachciarek, [w:] *Słownik Wiedzy Biblijnej*, pod red. B. M. Metzger, M. D. Coogan, Warszawa 2004, s. 98.

Zastosowano także, oceniając osobniki czyste, kryterium integralności fizycznej zwierząt. Do jedzenia nadają się gatunki czworonożne, które mają rozdzielone kopyto, racice i są przeżuwaczami, istotny jest także sposób poruszania się zwierząt. Nie wolno natomiast spożywać wielbłąda, świstaka, zająca, wieprza, a katalog Księgi Powtórzonego Prawa doda także królika. Ptaki zakazane to: orzeł, sęp czarny, orzeł morski, kania, sokół, kruk, struś, sowa, mewa, jastrząb, puszczyk, kormoran, łabędź pelikan, ścierwik, bocian, czapla, dudek, nietoperz oraz owady latające. Do tego wykazu dołączono także małe gatunki, które poruszają się po ziemi, a czynią człowieka nieczystym: kret, mysz, jaszczurki, gekko, żółw, salamandra, skolopendra, kameleon. Kodeks nie zabrania natomiast jeść owadów, których tylne kończyny wystają poza przednie, a są nimi: szarańcza, soleam, chargoł, chagab. Podobnie istoty wodne mające płetwy i łuski nie mogą uczynić człowieka nieczystym. W Księdze Powtórzonego Prawa wymieniono gatunki czystych zwierząt nadające się do jedzenia a tym samym na ofiarę dla Boga, są nimi: wół, baran, koza, jeleń, gazela, daniel, koziorożec, antylopa, bawół i kozica. Wiemy jednak z wcześniejszych rozważań, że na ofiarę składano jedynie zwierzęta hodowlane. Szereg gatunków nie wymienionych w powyższych katalogach, można zaliczyć do oddzielnego wykazu.

Niektórzy przedstawiciele fauny uznani zostali za wcielenie czartów (Rdz 3,1; Ap 12, 9. 20, 2). Mojżesz za nieczyste uznaje: wilka, lisa, węża, orła, sokoła oraz inne im podobne. Dla zobrazowania mocy, działania czy obecności szatana, używano niektórych gatunków zwierząt, wśród nich: lewiatana, kruka, kozła, kota, wilka, psa, lwa, lisa, skorpion, węża, smoka, sowę, nietoperza, świnie, niedźwiedzia, małpę, tygrysa⁶³.

Człowiek popadał w stan nieczystości rytualnej w spotkaniu ze zwierzętami, kiedy dotykał ich padliny, ale także przez dotknięcie niektórych gatunków żywych. Nie wolno było także korzystać z naczyń zanieczyszczonych przez wymienione wyżej rodzaje fauny. Tym bardziej zwierzę uznane za nieczyste nie nadawało się na ofiarę dla Boga.

1.4. Wyjątkowość baranka w życiu i religii Izraela

Baranek jest w Izraelu zwierzęciem bardzo popularnym i cenionym. Pasterstwo to jedno z pierwszych zajęć wymieniony w Biblii. Liczba trzody świadczyła o zamożności gospodarza i była głównym źródłem utrzymania na terenach Bliskiego Wschodu. Życie religijne Izraela wykorzystuje baranka w kulcie ofiarniczym, nadając mu ogromne znaczenie

⁶³ Por. S. Kobiela, *Bestiarium chrześcijańskie.*, dz. cyt., s. 23.

symboliczne. Krew tego zwierzęcia ma charakter ekspiacyjny i staje się zapowiedzią przyszłej ofiary Chrystusa. Nadto najważniejsze święto żydowskie, jakim jest Pascha, nakazywało zabicie baranka celem upamiętnienia wielkiego wydarzenia wyjścia ludu wybranego z niewoli egipskiej. Wyjątkowe miejsce w życiu i kulcie Izraela nadano barankowi. Pasterstwo natomiast posłużyło jako obraz, do ukazania licznych postaw moralnych ludu wobec Boga. Trzoda symbolizowała Zgromadzenie, a pojedyncze zwierzę oznaczało człowieka jako indywidualium. W ten sposób życie stada oraz sposób hodowli owiec i stosunki z pasterzem, stanowiły exemplum w wielu biblijnych opisach relacji Boga z Jego ludem.

2. Baranek w terminologii biblijnej

Tłumaczenie terminów zoologicznych w Piśmie Świętym nie jest łatwe. W starożytności bowiem, nie było jednolitego nazewnictwa zwierząt. Przekład Septuaginty w wielu miejscach nie oddaje hebrajskich nazw własnych, lecz stosuje greckie terminy, kierując się różnymi kryteriami. Słowa używane na określenie konkretnego gatunku fauny, zazwyczaj zwracają uwagę na wygląd i sposób życia poszczególnych rodzajów zwierząt. Określenie nazw własnych w Biblii odnoszonych do baranka czy owcy, musi być poprzedzone analizą środowiska występowania i domestykacji oraz hodowli tych gatunków⁶⁴. Próbując zebrać hebrajskie i greckie terminy biblijne, które odnoszą się do trzody i związane są z pasterstwem, należy uwzględnić dostępne tłumaczenia polskich przekładów Pisma Świętego. Zachowując zaś myśl autora natchnionego, będziemy się starać skorelować, a niekiedy także uwspółcześnić brzmienie tekstu, uwzględniając przy tym prawa rozwoju języka.

2.1. Określenia używane w odniesieniu do baranka w Biblii

Nagromadzenie w Biblii różnych terminów odnoszonych do baranka i owcy powoduje, że trudno je przypisać konkretnemu podgatunkowi zwierząt. Z powodu rozpowszechnienia pasterstwa, a w szczególności wielkiego znaczenia hodowli owiec na Bliskim Wschodzie, zwierzęta te określa się wieloma różnymi słowami.

⁶⁴ Por. A. M. Wajda, *Przyczynek do metodyki tłumaczenia terminów zoologicznych w tekstach biblijnych, na przykładzie wybranych gatunków ssaków (Mammalia)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 64 (2011), nr 3, s. 223. Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1. Realia życia pasterskiego w Izraelu.

2.1.1. Starotestamentalne określenia baranka

Mniejsze bydło w Starym Testamencie definiowane było wspólnymi terminami, często bez rozróżnienia nazwy gatunkowej. Hebrajski rzeczownik pospolity **צֶמֶד**, etymologicznie dość niejasny, określa mniejsze bydło. Występuje on w znaczeniu zbiorowym trzody, stada (Rdz 4, 2; 12, 16; 2 Krn 35, 7). W niektórych perykopach został połączony z rzeczownikiem **חֵטִי** i zyskał znaczenie pojedynczego a nawet młodego zwierzęcia (Wj 21, 37; Kpł 5, 6n; Ez 45, 15)⁶⁵. Trzoda w Izraelu mogła się składać zarówno z owiec jak i kóz, mając to na względzie autorzy natchnieni czasami dokonywali specyfikacji gatunkowej zwierząt. Wyraźnie to widać we fragmencie Księgi Samuela, gdzie rzeczownikiem **צֶמֶד** oznaczone zostały jedynie owce, natomiast kozy nazwano **עִזִּים** (1 Sm 25, 2). Interesujące nas słowo ma także zastosowanie w nazewnictwie zwierząt ofiarnych (Lb 22, 40; Kpł 1,2). Ponadto przyjmuje znaczenia metaforyczne, odnosząc się do osób wybranych i prowadzonych pod opieką Boga (Jr 23, 1nn; Ez 34, 31; Ps 74, 1; 79,13; 95, 7). Tym samym słowem posługiwano się, aby ukazać człowieka sądzonego przez Boga i pozostawionego na łaskę wroga (Za 11, 4; Ps, 44, 12. 23). Termin ten określał również zbiorowość ludzką, która idzie za wskazaniami Jahwe (Ez 36, 38; 2 Sm 24, 17; Ps 95, 7; Za 9, 16).

Prócz rozróżnienia pojedynczych osobników owcy oraz określenia zbiorowości trzód w nazewnictwie precyzowano również płeć zwierzęcia, jego wiek a nawet masę. Młodego barana nazywano rzeczownikiem w liczbie pojedynczej **כֶּשֶׁב** (Kpł 3, 7; 4, 35; 7, 23; 17, 3; 22,27; Lb 18, 17) lub liczbie mnogiej **כֶּשֶׁבִּים** (Rdz 30, 32n.35.40; Kpł 1, 10; 22, 19; Pwt 14,4), rodzajem żeńskim tego terminu jest rzeczownik **כֶּשֶׁבָה** (Kpł 5, 6; 2 Sm 12, 3). Potomstwo owcy nosiło miano **טֵלָה** (Iz 65, 25) czyli jagnię. Wygląd i masa zwierzęcia również miała znaczenie w terminologii. Tłustego upasionego barana nazywano **כֶּרֶם** (Pwt 32, 14; 1 Krl 15, 9)⁶⁶.

Niejednokrotnie, zaznaczając przywództwo samca w stadzie, używano rzeczownika **עֵתוּד**, który wskazywał funkcję zwierzęcia (Rdz 31, 10.12). Podkreślono w ten sposób

⁶⁵ Por. *Wielki słownik Hebrajsko-Polski i Aramejsko-Polski*, t. 2, red. L. Koehler, W. Baumgartner, J. J. Stamm, Warszawa 2013, s. 74.

⁶⁶Por. H. Strąkowski, *Baranek*, [w:] *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, t. 1, pod red. E. Dąbrowski, Poznań 1959, s. 139.

pozycję osobnika (Jr 50, 8) oraz różne możliwości jego przeznaczenia. Predestynacja zwierząt była różnorodna, niektóre sztuki bydła hodowane były dla mięsa (Jr 51, 40; Ez 39, 18), część zbywano, zarabiając w ten sposób pieniądze (Ez 27, 21; Prz 27, 26), były wreszcie i takie, które nadawały się na ofiarę dla Boga (Lb 7, 17-88; Iz 1, 11; 34, 6). Rzeczownik עֲתוּד w sensie metaforycznym oznacza także wodza lub zarządcę (Za 10, 3).

Również termin אֵיל odnoszony często do trzody, oznacza owcę płci męskiej, czyli barana (Pwt 32, 14; Iz 60, 7). W znaczeniu metaforycznym identyfikuje wodza lub władcę, przewodnika stada (Wj 15, 15; Ez 17, 13). Natomiast owca matka była nazywana רִחֵל (Rdz 31, 38; 32, 15; Iz 53, 7). Grecki przekład, w miejscach gdy mowa jest o trzodzie, termin רִחֵל oddaje przez πρόβατού, co oznacza „owca” (Rdz 31, 38). Wydaje się, że słowo to, w zamyśle niektórych autorów ma również charakteryzować postawy zwierzęcia, takie jak milczenie czy pokorę, co doskonale widać w Pieśni o Słudze Jahwę Proroka Izajasza (Iz 53, 7). Nieco inny aspekt uwydatniony zostaje w Pieśni Salomona, gdzie zwrócono uwagę na białe umaszczenie owcy i porównano je z bielą zębów ukochanej (Pnp 6,6). Hebrajskie słowo רִחֵל to także imię córki Labana a żony Jakuba (Rdz 29, 6-48; Jr 31, 15), która powszechnie uważana jest za pramatkę Izraela (Rt 4, 11)⁶⁷. Biblijne opisy wskazują, że była pasterką i zajmowała się owcami swojego ojca (Rdz 29, 9). Miała też mieć piękną postać oraz miłą powierzchowność (Rdz 29, 17). Epizody z życia Racheli odkrywają przed nami głębokie znaczenie jej osoby dla Narodu Wybranego. Przykładem mogą być ostatnie słowa jakie wypowiedziała, interpretowane w orędziu nadziei proroka Jeremiasza jako zapowiedź odnowy Izraela (Jr 31, 15-18)⁶⁸.

Termin יוֹבֵל występuje w Starym Testamencie w różnych formach gramatycznych 29 razy, przede wszystkim bywa używany w odniesieniu do barana lub rogu baraniego. Tego ostatniego używano w Izraelu jako naczynia lub instrumentu, szczególnie podczas świąt narodowych lub uroczystości kultycznych (Joz 6, 4-6. 8. 13). Określenie to użyto w Księdze Wyjścia, kiedy Mojżesz ogłasza Przymierze Synajskie, a dęcie w róg ma się stać znakiem dla Izraelitów (Wj 19, 13). Podobnie zwycięska walka Izraela i zdobycie murów Jerycha dokona się przy dźwięku rogu (Joz 6, 5). Z biegiem czasu słowo to straciło pierwotne znaczenie. W okresie reformy Jozjasza (VII – VI wiek przed Chr.) uroczysty głos rogu był sygnałem rozpoczęcia roku poświęconego Jahwe. Później zaczęto tym terminem określać

⁶⁷ Por. P. C. Bosak, *Leksykon wszystkich postaci biblijnych*, Kraków 2015, s. 1253.

⁶⁸ Por. A. Tronina, *Rachela*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 16, pod red. E. Gigilewicz, Lublin 2012, s. 1225.

także rok jubileuszowy, który obchodzono co 50 lat (Lb 36, 4)⁶⁹. Święty Hieronim w Wulgacie, dokonał transliteracji słowa יִבְלִי poprzez łacińskie *iobeleus*, które skojarzono z terminem *iubilum*, co dosłownie oznacza radość, wesołe usposobienie, często doznane z powodu otrzymanej łaski. W ten sposób jeszcze wyraźniej podkreślić można panujące wesele z powodu uwolnienia i wyzwolenia wszystkich mieszkańców ziemi, które dokonywało się w roku jubileuszowym. Przepisy Prawa nakazywały raz na 50 lat darować dłużnikom spłatę, uwolnić niewolników, oddać ziemię, którą się zakupiło pierwotnemu właścicielowi. Zakazywano zaś w tym czasie uprawiania roli, a co wyrosło na polach, należało się nie tylko właścicielowi lecz było wspólnym dobrem narodu (Kpł 25, 13-15. 28. 30-40. 50-54; 27, 17-23; Lb 36, 4). Prawo Jubileuszu stanowiło propozycję ideału sprawiedliwości i równości społecznej, której nie udało się nigdy zrealizować⁷⁰. Biblia grecka termin יִבְלִי tłumaczy przez ἔτος ἄφεσις, co oznacza odpoczynek, wytchnienie, darowanie, przebaczenie, odpuśczenie. Józef Flawiusz natomiast wyraźnie identyfikuje je z wolnością⁷¹.

2.1.2. Nowotestamentalne określenia baranka

Najbardziej popularnym greckim terminem biblijnym, używanym w stosunku do trzody jest πρόβατον, który występuje 27 razy w Nowym Testamencie. Słowo to pochodzi od προβάλλω i można je przetłumaczyć, iść na przedzie, stąpać przed innymi, pędzone na przedzie, postępować naprzód pieszo⁷². Podobnie jak hebrajskie יָבֵט używa się go na określenie trzody i mniejszego bydła typu owce czy kozy (J 2, 14)⁷³. Biblia niejednokrotnie oddziela gatunki zwierząt w stadzie, nadając im własne nazewnictwo. Takie rozróżnienie możemy zauważyć w tekście Ewangelii Mateusza, gdzie Syn Człowieczy oddziela owce od kóz i jedne stawia po swej prawej stronie a drugie po lewej. Terminem πρόβατον wyraźnie określono owcę, natomiast słowo gr. ἐρίφιον oznacza „koziół” (Tb 2, 13) a τὰ ἐρίφια wskazuje na te „kozły” (Mt 25, 33). Wulgata we wszystkich miejscach tłumaczy słowo πρόβατον łacińskim *ovis* oznaczającym owcę⁷⁴. Prócz dosłownego

⁶⁹ Por. S. Grzybek, *Rok Jubileuszowy w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 27 (1974), nr 3, s. 110.

⁷⁰ Por. R. de Vaux, *Instytucje Starego Testamentu*, t. 1, tłum. T. Brzegowy, Poznań 2004, s. 190.

⁷¹ Por. *Ioseph. Antiq.* 3, 12, 3. Józef Flawiusz, *Dawne Dzieje Izraela*, tłum. E. Dąbrowski, Poznań 1962, s. 210.

⁷² Por. H. Strąkowski, *Baranek, Podręczna Encyklopedia Biblijna*, pod red. E. Dąbrowski, Poznań 1959, s. 139.

⁷³ Por. R. Popowski, *Wielki Słownik Grecko – Polski Nowego Testamentu*, Warszawa 2006, s. 522.

⁷⁴ Por. H. Strąkowski, *Chrystus baranek w Piśmie Świętym. Studium z teologii biblijnej*, Lublin 1961, s. 6.

znaczenia, termin ten w znaczeniu metaforycznym jest odnoszony do człowieka. Jezus podczas rozesłania apostołów, każe im pójść do owiec, które poginęły z Izraela (Mt 10, 6). Podobnie w mowie o dobrym pasterzu, rysuje się obraz owcy słuchającej głosu swojego przewodnika, ale i tej, która ma prawo wejść przez bramę do owczarni (J 10, 16nn).

Drugim, ważnym dla nas terminem jest $\alpha\mu\nu\acute{o}\varsigma$ ⁷⁵, który oddajemy przez „jagnię”, albo „baranek”, a w języku łacińskim przez *agnus*. W całym Nowym Testamencie występuje jedynie cztery razy: dwukrotnie w wypowiedzi Jana Chrzciciela, gdy wskazując na Jezusa mówi: „Oto Baranek Boży” (J 1, 29. 36), następnie w Pierwszym Liście Świętego Piotra (1P 1, 19) i w Dziejach Apostolskich, które przytaczają tekst Izajasza (Dz 8, 32). Co ważne, rzeczownik $\alpha\mu\nu\acute{o}\varsigma$ jest używany tylko w sensie metaforycznym i we wszystkich miejscach jest odnoszony do Jezusa.

Bezpośrednim tematem naszej pracy będzie analiza terminu $\alpha\rho\nu\acute{\iota}\omicron\nu$, który użyty został wyłącznie przez Jana, przy czym tylko jeden raz w jego Ewangelii (J 21, 15), natomiast aż dwadzieścia dziewięć razy w Apokalipsie: Ap 5, 6. 8. 12. 13; 6, 1. 16; 7, 9. 10. 14. 17; 12, 11; 13, 8. 11; 14, 1. 4. 10; 15, 3; 17, 14; 19, 7. 9; 21, 9. 14. 22. 23. 27; 22, 1. 3. Jest on wyrazem zdrobniałym i można go oddać przez słowo „owieczka”. We wszystkich przypadkach termin $\alpha\rho\nu\acute{\iota}\omicron\nu$ przyjmuje znaczenie metaforyczne, w odniesieniu bądź do ludu Bożego bądź do samego Jezusa. Inna forma tego rzeczownika brzmi $\alpha\rho\eta\acute{\nu}$ czyli „owca” lub „baranek”, a użyty został tylko raz w liczbie mnogiej (Łk 10, 3).

3. Symbolika biblijna baranka

Symbolika biblijnego baranka jest dość złożona, gdyż jest on obrazem różnych ludzkich zachowań, cech a jednocześnie określa Boga i stanowi Paschalny znak odkupienia. Liczne teksty Starego i Nowego Testamentu porównują Naród Wybrany do stada owiec na czele których stoi Bóg. Równie często autorzy biblijni chcąc opisać ludzkie czyny przyrównywali je do cech zwierzęcia ofiarnego, czystego, łagodnego, bezbronno jakim był baranek. Podobnie paschalne dzieło Chrystusa widziane było w symbolicznym znaku Baranka. Ta złożoność symbolu jest motywem do przeprowadzenia studium nad znaczeniem biblijnej symboliki Baranka.

⁷⁵Por. C. W. Skinner, *Another Look at the Lamb of God*, „Bibliotheca Sacra”, 161 (Jan. – Mar. 2014), s. 89-104.

3.1. Baranek symbolem ludu Bożego

W oparciu o wzorce kulturowe rozpowszechnione w środowisku Izraela także w tekstach biblijnych osoby piastujące monarsze stanowiska jak i przewodnicy duchowi narodu są porównywani do pasterzy (Lb 27, 15-17), natomiast lud im powierzony do owiec (Ps 77, 21). Do tego dochodzi alegoryczne rozumienie syna niesionego na ramionach ojca (Pwt 1, 31), czy stada prowadzonego przez pasterza (Pwt 26, 7; Ps 78, 52-53). Obrazy te stają się sposobem ukazywania relacji Jahwe z Izraelem⁷⁶. Międzytestamentalna apokaliptyka jak i Nowy Testament będą używać słowa „baranek” częściej w znaczeniu przenośnym, czy jako znak, niż realne udomowione zwierzę⁷⁷. Produkty owcze natomiast, takie jak mleko, wełna i mięso, staną się metaforami błogosławieństwa, dobrobytu i bogactwa (Wj 3, 8; Kpł 20, 24).

Pomimo tego, że władców Izraela określało się mianem pasterzy, w biblijnej tradycji to Bóg w pierwszym rzędzie jest Pasterzem swego ludu, chociaż rzadko w ten sposób nazywają Go teksty Starego Testamentu (Rdz 48, 15; 49, 24; Ps 23, 1; 80,2)⁷⁸. Najważniejsze jednak wydarzenia w historii Izraela akcentują rolę Jahwe, który interweniował, dając w ten sposób dowód swojej obecności i opieki roztoczonej nad ludem. Miało to miejsce chociażby podczas wyjścia z niewoli egipskiej (Ps 78, 52). Bóg także gromadzi lud, zawierając z nim Przymierze Synajskie, nadając mu miano קְהֵל יְהוָה, co dosłownie oznacza „zwołanie Boże”⁷⁹.

W metaforze pasterza i trzody, ulubionej przez proroków i autorów pieśni (Iz 40, 11; Jr 23, 1-4; Za 11, 4-17; Ps 23; 79, 13; 80, 2; 95, 7), zawierają się zarówno symbole zaniedbań przywódców Izraela, jak i ich następstwa, czyli rozproszenie tych, których Bóg powierza rządzącym (1Krl 22, 17). Tak naprawdę gwarantem najlepiej pojętej troski o stada jest sam Jahwe. Późniejsze obietnice sprawiedliwości i pokoju, zwłaszcza w czasach prób i doświadczeń ludu Bożego, będą nawiązywać do prorocत्व mesjańskich (2 Sm 7, 13-16; Mi 5, 1-4a; Iz 9, 5-6; 11, 1-10; Jr 31, 31-34)⁸⁰. Trzeba podkreślić, że metafory pasterza i jego

⁷⁶ Por. S. Jankowski, *Symbolika pasterza w tekstach biblijnych*, „Studia Włocławskie”, 17 (2015), s. 112.

⁷⁷ Por. L. Stachowiak, *Baranek*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, s. 4.

⁷⁸ Por. K. Bardski, *Symbolika kapłaństwa w obrazach biblijnych*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 23 (2010), s. 91.

⁷⁹ Por. M. Kołodziej, *Biblijne korzenie zgromadzenia liturgicznego*, „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 8 (2009), nr 2 (15), s. 77-79.

⁸⁰ Por. J. Homerski, *Księga Ezechiela. Tłumaczenie, wstęp i komentarz*, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, pod red. A. Tronina, A. Paciorek, Lublin 1998, s. 149-150.

stada mają charakter protoeklezjalny, albowiem w pismach starotestamentalnych wyrażają zgromadzenie w jedno ludu przed Bogiem, który wzywa, zbiera i prowadzi.

Reprezentatywnym tekstem określającym więź pojedynczego członka stada z jego pasterzem jest Psalm 23. Transcendentalne rozumienie tego utworu, pozwala na dostrzeżenie Boga, który jest Dobrym Pasterzem i prowadzi lud Izraela na zielone pastwiska i do wód, nad którymi mogą odpocząć. Symbolika przywrócenia życia trzodzie, poprzez danie owcom wytchnienia (Ps 23, 3), rozumiana w kluczu mesjańskim, oznacza przewodnictwo w drodze do Królestwa Niebieskiego⁸¹. Wybrzmiewa również mocno, opiekuńczy charakter obecności Pana. Bóg jest Pasterzem, którego bliskość daje bezpieczeństwo owcom, dlatego nie ulęką się one nawet ciemności. Psalm 23 należy rozumieć jako modlitwę indywidualną i osobistą człowieka wierzącego, z drugiej strony można w nim widzieć zbiorowość i nadzieję całego Izraela. Uczta, na którą Bóg zaprasza swój lud, jest symbolem mesjańskim i równocześnie eklezjalnym (Ps 23, 5-6). Pomimo tego, że treść Psalmu, zrodziła się z życia i doświadczeń autora, jako jednostki, stała się wyrazem tęsknot całego narodu⁸². Warto również zauważyć dwie funkcje Boga w całości Psalmu. Początkowe wersety mówią o Panu, który jest Pasterzem, końcowe zaś przedstawiają Go jako gościnnego i wspaniałomyślnego Gospodarza. Owca natomiast w końcowych partiach psalmu przybiera cechy ludzkie, zasiada do stołu i pije z kielicha⁸³. To właśnie te ostatnie obrazy nawiązują do eschatologicznej uczty w królestwie mesjańskim.

Prorok Ezechiel również używa metafory życia pasterskiego, gdy ukazuje sytuację złego prowadzenia ludu Bożego przez przywódców Izraela (Ez 34, 1-31). Podnoszonym zarzutem wobec pasterzy jest ich brak troski pasterskiej, zaniechanie oczekiwanej pomocy słabym i żyjącym w nędzy członkom wspólnoty. Niedoskonałość przewodników wspólnoty rekompensuje sam Bóg jako Dobry Pasterz. Głównym tematem perykopy Ez 34, 1-31 zdaje się być nadzieja przyszłości⁸⁴. Stado Boże, do jakiego został porównany lud, zostanie strzeżone przez Jahwe. Ochrona zwierząt polegać będzie na poszukiwaniu zaginionych,

⁸¹ Por. A. von R. Sauer, *Fact and Image in the Shepherd Psalm*, „Concordia Theological Monthly”, 42 (1971), s. 488.

⁸² Por. G. Ravasi, *Psalmy. Psalmy 22-68 (wybór)*, cz. 2, tłum. K. Stopa, Kraków 2007, s. 75.

⁸³ Por. A. L. Merrill, *Psalm Xxiii and the Jerusalem Tradition*, „Vetus Testamentum”, 15 (1965), nr 3, s. 355.

⁸⁴ Por. R. Rumianek, *Orędzie Księgi Ezechiela. Biblioteka Biblijna*, Warszawa 1999, s. 126.

sprowadzeniu z powrotem wygnanych, opatrzeniu zranionych, wzmocnieniu słabych i ochranianiu tłustych⁸⁵.

Krytyka pasterzy Izraela stanie się jeszcze bardziej widoczna, poprzez ukazanie ich wyzysku wobec trzody. Zadaniem przewodników było bowiem ochraniać zwierzęta i zadbać o pastwiska dla nich, tymczasem przywódcy Izraela pasą samych siebie, a wykorzystywanie ludu potęguje ubóstwo wielu członków wspólnoty (Ez 34, 3). Ezechiel w napomnieniach skierowanych do przywódców, zawiera obraz ludu Bożego, który jest słaby i zagubiony jak owce bez pasterza. Pozbawione ochrony stado staje się łupem dzikich zwierząt. Izrael z powodu braku pasterza rozproszył się jak owce i pobłądził, nie mogąc znaleźć drogi⁸⁶. Jednak Bóg znowu zgromadzi lud, swoje owce, oczyści go i odnowi⁸⁷. Tekst Ezechiela nazywany jest psalterzem czasów mesjańskich⁸⁸. Podobny obraz przekazuje nam Czwarta Ewangelia, w której jednak występuje eschatologia zrealizowana. Chrystus staje się opiekunem stada Bożego.

Archetypiczny motyw, pasterza i jego stada, można znaleźć też w Księdze Proroka Jeremiasza (Jr 23, 1-8), gdzie Bóg jak pasterz, na nowo zgromadzi Izraela z obcych krajów (Jr 13, 7), zagwarantuje trzodzie pastwiska, aby była płodna i liczna. Paść będzie lud na Karmelu i w Baszanie, w górach Efraima i w Gileadzie (Jr 50, 19). Ponadto zgromadzi rozproszonych na Syjonie (por. Mi 4, 6). Pan będzie czuwał nad swoim zgromadzeniem jak pasterz nad stadem (Jr 31, 10). Zapowiedź zebrania Izraela, podobnie jak u Ezechiela, jest wyrocznią mesjańską.

Porównywanie ludu Bożego do stada owiec, ma również zastosowanie w tekstach starotestamentalnych, które ukazują odstępstwa od Jahwe różnymi meandrami historii Izraela⁸⁹. W ten sposób obraz oddalającej się od pasterza owcy, jest symbolem niewierności (Iz 53, 6). Dzieje narodu wybranego, ukazują całe spektrum błędów ludzkich, prowadzących

⁸⁵ Istnieje wątpliwość, jeśli chodzi o postępowanie Boga względem tłustych owiec. Niektóre świadectwa tekstu kwestionują termin hebrajski *שָׁמַר* (*ochraniać*) i proponują słowo *שָׁמַד* (*zniszczyć*); Por. M. Majewski, *Troska Boga o słabych i uciśnionych w świetle Ez 34, 16*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 58 (2010), nr 1, s. 6.

⁸⁶ Por. A. S. Jasiński, *Komentarz do Księgi Proroka Ezechiela. Rozdziały 31-39*, „Opolska Biblioteka Teologiczna”, Opole 2014, s. 117-120.

⁸⁷ Por. A. S. Jasiński, *Bezpieczne zamieszkanie Izraela – orędzie Ezechiela*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 23 (2015), nr 2, s. 15.

⁸⁸ Por. R. Krawczyk, *Psalterz czasów Mesjańskich (Ez 34, 23-24)*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 23 (2010), nr 1, s. 25.

⁸⁹ W 597 roku Nabuchodonozor zdobył Jerozolimę i przesiedlił Naród Izraelski do Babilonii. Naród nie tylko utracił wtedy ziemię, lecz również bezpieczeństwo i czystość wiary. Na skutek tego, popadnięto w bałwochwalstwo, a grzech ten piętnują prorocy. Izrael odwrócił się od Boga ze względu na słabość pasterzy i na błędy przez nich popełniane oraz kult pogański, który widzieli w Babilonii. Por. A. S. Jasiński, *Bezpieczne zamieszkanie Izraela – orędzie Ezechiela*, dz. cyt., s. 13.

do grzechu czy odstępstwa od Prawa. Wiarołomstwo będzie miało swoje konsekwencje na sądzie. Bóg dokona pomsty, co zostanie wyrażone w obrazie jagnięcia prowadzonego na rzeź (Ps 44, 12. 22; Jr 51, 40).

W Nowym Testamencie na Jezusie wypełniają się mesjańskie proroctwa, a On przyjdzie z pomocą owcom, które nie mają pasterza (Mt 9, 36; Mk 6, 34). Sam o sobie powie, że ma zgromadzić zbłąkanych, by przyprowadzić ich na powrót do domu (Mt 15, 24; 10, 6; Łk 19, 10). Swoich uczniów nazwie „małą trzódką” (Łk 12, 32). W kontekście posłania apostołów do wrogiego środowiska Jezus porówna ich misję do pójścia owiec pomiędzy wilki (Mt 10, 16; por. Rz 8, 36). Nadanie Piotrowi władzy i powierzenie mu troski o lud także zostanie wyrażone w kategoriach pasterskiej pieczy o owce (J 21, 15). Natomiast Jezusowe słowa o wilkach w owczej skórce, które podstępnie będą działać wewnątrz stada, stanowią metaforycznie wyrażoną przestrożę przed fałszywymi prorokami w Kościele (Mt 7, 15). Wreszcie sąd u kresu czasów jest przedstawiony jako oddzielenie owiec od kozłów, a kryterium tego rozdzielenia stanowi postawa sądownego, wobec potrzebujących (Mt 25, 31-32)⁹⁰.

Obrazy z życia pasterskiego mają charakter pouczający, wskazują na zasady moralne i równocześnie ukazują działającego wśród ludu Boga, który prowadzi do eschatologicznej radości swój Naród Wybrany. Chrystusowa śmierć i zmartwychwstanie były aktami, mającymi na celu zbłąkane owce naprowadzić na właściwą drogę (por. Łk 15, 4-6), innymi słowy ocalały ludzi od grzechu i śmierci. Ponadto pasterz przywracający zdrowie trzodzie, odpowiadał Bogu, który przez utratę swego życia na drzewie krzyża uzdrowił zbłąkaną ludzkość (1P 2, 24-25). Jedność trzody również zależna była od działań podjętych przez przewodnika stada. Jezus przyszedł na świat po to, aby rozproszone dzieci Boże zgromadzić w jedno. Jan w swojej Ewangelii (J 10) opisuje zebranie na nowo rozproszonych z Izraela a autor listu do Hebrajczyków (Hbr 13, 20) wizję Zmartwychwstałego Pana obrazuje za pomocą symbolu, jakim staje się Pasterz⁹¹. Trzoda i jej proza życia staje się metaforą Kościoła, który pod wodzą przewodnika, jakim jest Bóg, jest bezpieczny (J 10). Zastosowany zabieg retoryczny, upodabniający relacje Boga ze swoim ludem do obrazów z życia pasterskiego będzie w Biblii dość częsty. Nadto Apokalipsa świętego Jana wzbogaci go jeszcze bardziej, kiedy w wizji tych, „którzy przychodzą z wielkiego ucisku” (Ap 7, 14),

⁹⁰ Por. C. Lesquirit, X. Léon-Dufour, *Pasterz i Trzoda*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 653.

⁹¹ Por. C. Lesquirit, X. Léon-Dufour, *Pasterz i Trzoda*, dz. cyt., s. 654.

to Baranek (a nie pasterz) będzie pasł i „poprowadzi ich (lud) do źródeł wód życia” (Ap 7, 17).

3.2. Baranek wyrażający cechy ludzkie

Biblijni autorzy, dość często stawiają przed oczyma odbiorcy obraz fauny, mający charakter pedagogiczny. Pozytywne zachowania zwierząt, ich instynkty oraz sposób życia, często stawały się wzorami dla człowieka. Ukazanie na kartach Biblii baranka, który pała się posłuszeństwem i łagodnością, radością i wieloma innymi pozytywnymi cechami, miał na celu przekonać lud o konieczności stawania się, jak to zwierzę, w relacjach z Bogiem czy w stosunkach międzyludzkich. Odniesienie obrazu z życia pasterskiego do ludu Bożego, było dość częste. Czym innym jest natomiast antropomorfizm. Nadanie cech ludzkich zwierzęciu, jest wszechobecne w kulturze, religii i codziennym życiu⁹². Trudne jest jednak dokonanie rozróżnienia, jakie atrybucje należy przypisać człowiekowi a jakie zwierzęciu. Tym samym należy się zastanowić, które cechy i sposoby zachowania czy charakteru są antropomorfizacją.

Wezwanie z Księgi Proroka Izajasza, aby barany Nabajotu stawały na usługi, może z jednej strony oznaczać nadanie cech ludzkich zwierzętom, będą one teraz musiały być posłuszne, z drugiej strony zadaniem trzody było dostarczenie mięsa, mleka, skór, rogów czy innych produktów owczych. Wyraźnie więc nie można stwierdzić, że autor miał na celu ukazanie baranka mającego ludzkie cechy, lecz raczej obraz ten posłużył mu, aby zaznaczyć pewien wzór postępowania człowieka, który ten mógł dostrzec w zachowaniu zwierząt. Warto zwrócić uwagę na Psalm 23, gdzie mowa o prowadzeniu przez pasterza swojej trzody, zapraszanej do stołu oraz pijącej z kielicha. Problem w tym, że nigdzie nie ma mowy o baranku a jedynie domysł odbiorcy, który słyszy „Pan jest moim pasterzem”, może wnioskować, że główny bohater stawia siebie w roli baranka. Również teksty Izajasza o cierpiącym Słudze Jahwe, są jedynie porównywaniem zachowań bohatera do postaw, łagodnego, udomowionego zwierzęcia. Personifikacja zwierząt, wyraźnie widoczna jest w Księdze Wyjścia, gdzie różne gatunki fauny, ze względu na popełnione przez nich przestępstwa, poddane zostaną karze (Wj 21, 28-32; Kpł 20, 15-16). Wydaje się, że przepisom tym podlegają wszystkie zwierzęta, pomimo tego, że niektóre gatunki

⁹² Por. O. Gorbaniuk, M. Kielb, *Taksonomia i struktura cech osobowości przypisywanych zwierzętom domowym*, „Interdyscyplinarne Centrum Genetyki Zachowań Uniwersytetu Warszawskiego, Psychologia-Etologia-Genetyka”, 21 (2010), s. 27-28.

wymienione są z nazw a inne przemilczane. W ten sposób zwierzę było traktowane jak człowiek, a jego czyn mógł być moralnie dobry lub zły. Karty Pisma Świętego ukazują także zwierzę jako narzędzie Bożej sprawiedliwości (Wj 8, 1-21; 10, 4-6; Lb 21, 6)⁹³.

W starożytności wielokrotnie ubóstwiano zwierzęta, a kult im oddawany był kierowany w stronę bóstwa, którego stawały się przekaźnikami. Wierziono, że w zwierzętach ucieleśnione zostały boskie moce. Powszechnie tego typu kult znany był w Egipcie. Warto zaznaczyć, że zwierzę nie było utożsamiane z bóstwem, lecz ukazywało postać objawienia się bóstwa. Z czasem święte zwierzęta stały się także żertwą ofiarną⁹⁴. Zdaje się, że pokłosiem takiego postrzegania fauny i równocześnie jedynym wyraźnym obrazem antropomorficznym w Biblii, jest postać Baranka Apokaliptycznego. Zwierzę to, wyraźnie nosi znamiona cech ludzkich. Baranek na przykład, może wziąć Księgę, co jest niemożliwe dla tego gatunku zwierząt (Ap 5, 8; 6, 1). Ponadto zasiada na tronie, jest uznany za władcę i króla (Ap 5, 12. 13; 7, 17). Zwierzę staje się przywódcą, a walka z nim nigdy nie przyniesie zwycięstwa przeciwnikom, bo on jest niezwyciężony (Ap 17, 14). Wystawia także ucztę, na którą zaprasza swoich wybranych (Ap 19, 9). Zarówno działanie tego zwierzęcia jak i jego gniew przynależą do typowo ludzkich zachowań. Ukazanie Niebieskiego Jeruzalem, którego centrum stanowi uosobiony Baranek, jest obrazem wyraźnie chrystologicznym.

3.3. Jezus Barankiem Bożym

Nazwa „Baranek Boży” pojawia się w Janowej Ewangelii, gdzie Chrzciciel wskazując bezpośrednio na Jezusa, nazywa Go $\acute{\alpha}\mu\nu\acute{o}\varsigma$ τοῦ θεοῦ. Termin $\acute{\alpha}\mu\nu\acute{o}\varsigma$ w mianowniku występuje tylko trzy razy w Nowym Testamencie (J 1, 29. 36; Dz 8, 32). Zastosowany został także w Pierwszym Liście świętego Piotra (1 P 1, 19) w formie dopełniacza. We wszystkich przypadkach, słowo to wiąże się z opowiadaniem o Jezusie jako Bożym Baranku. Perykopa z Księgi Dziejów Apostolskich, w której termin ten został wykorzystany, jest cytatem z proroctwa Izajasza (Iz 53, 7-8), wyraźnie odnoszącym się do Chrystusa jako Mesjasza. Również Paweł w Liście do Koryntian daje wyraz temu, że Chrystus jest Paschą⁹⁵, jak można przypuszczać chodzi o ofiarę paschalną, czyli baranka, którego krew ocalała

⁹³ Por. A. M. Wajda, *Szkice z biblijnego zwierzyńca*, Kraków 2016, s. 16.

⁹⁴ Por. M. Lurker, *Słownik Obrazów i Symboli Biblijnych*, Poznań 1989, s. 280.

⁹⁵ Por. R. W. Wall, *Revelation*, [w:] *New International Biblical Commentary*, vol. 18, wyd. 6, United States of America 2005, s. 98.

Izraelitów (1 Kor 5, 7). Utożsamienie Jezusa z barankiem ma swoje dopełnienie w Apokalipsie świętego Jana.

W tytule „Baranek Boży” zasadniczo nie kryje się żadna informacja o roli Jezusa, jak również o tym, dlaczego został nazwany barankiem. Potrzeba więc wziąć pod uwagę kontekst, określić znaczenie asocjacyjne terminu⁹⁶. W pierwotnej tradycji chrześcijańskiej nazywa się Jezusa mianem Paschy (1 Kor 5, 7). Zachodni Ojcowie Kościoła natomiast, słowa Jana o Bożym Baranku odnoszą do baranka paschalnego⁹⁷. Czwarta Ewangelia jest przesiąknięta taką myślą poprzez zastosowaną symbolikę. Weźmy pod uwagę opis ukrzyżowania. Kiedy Jezus zostaje wydany na śmierć, Jan podaje informacje, że stało się to w południe w dzień przygotowania Paschy (J 18, 28; 19, 14.31). Ten sam czas był wyznaczony w Świątyni na zabijanie baranków paschalnych. Gałązka hizopu, na której Jezusowi podano ocet uśmierający ból, jest zapewne obrazem, pokropienia krwią baranka drzwi Izraelskich domów, dokonywanego gałązką hizopu (Wj 12, 22). Krew ratować miała przed niszczycielską plagą śmierci, u Jana natomiast picie krwi Jezusa oznacza życie wieczne z Bogiem (J 6, 54). Ukrzyżowany Chrystus umarł zanim zdecydowano o przyspieszeniu śmierci skazańców, dlatego nie łamano mu goleni. Podobnie było z barankiem paschalnym, któremu nie łamano kości (Wj 12, 46)⁹⁸. Wymiar paschalny w opisie Ewangelii Jana jest zauważalny i stanowi pewną odpowiedź w rozumieniu terminu Baranka Bożego. Trzeba zaznaczyć, że może to nie być dominująca asocjacja znaczeniowa dla tytułu Jezusa Baranka. Święto Paschy nie ma bowiem żadnego odniesienia do odpuszczenia grzechów, krew zwierzęcia ofiarnego nadawała mu wartość zbawczą, ale głównie przez odniesienie do Przymierza Synajskiego. Jan Ewangelista być może włożył w usta Jana Chrzciciela słowa *ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*, bo były one wyrazem Mesjańskich przekonań Ewangelisty⁹⁹. W ten sposób chciał podkreślić zbawczą misję Jezusa, i skutki Jego śmierci krzyżowej. Idea Mesjasza odkupiającego, uwalniającego od grzechów, przedstawiona została w Pierwszym Liście świętego Piotra (1 P 1, 18n). Zarówno Jan jak i autor listu do Hebrajczyków nawiązują w swoich pismach do tego tekstu. Zbawienie polegałoby na wyzwoleniu ze złego świata, który czci idolków i pogrążony jest w moralnej

⁹⁶ Por. H. Witczyk, *Kościół Syna Bożego*, Instytut Teologii Biblijnej Verbum, Kielce 2012, s. 237.

⁹⁷ Por. A. Malina, *Chrzest Jezusa w czterech Ewangeliach. Studium narracji i teologii*, Katowice 2007, s. 351.

⁹⁸ Por. PODESZWA P., *Paschalna pamięć o Jezusie. Studium egzegetyczno-teologiczne wyrażenia ἡ μαρτυρία Ἰησοῦ w Apokalipsie świętego Jana*, Poznań 2011, s. 233.

⁹⁹ Por. K. Romaniuk, *Baranek w Nowym Testamencie*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, s. 4.

perwersji. Nowe królestwo Boga będzie się objawiało nienagannym życiem (1 P 2, 5; Hbr 9, 14) oraz utworzeniem narodu świętego (1 P 1, 14. 18; 4, 2n). Szatan zostanie pokonany dzięki krwi baranka¹⁰⁰. W takim podejściu, dostrzegalny jest także aspekt eklezjologiczny. Baranek Boży, który gładzi grzechy świata, gromadzi wokół siebie odkupionych z niewoli. Tylko tacy mogą tworzyć Kościół¹⁰¹.

Naturę Baranka Bożego można by więc oddać również poprzez zauważenie skutków jego działania. Niektórzy są zdania, że stwierdzenie Janowe *ὁ ἄρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*, może być zaznaczeniem następstw czynów Baranka, równocześnie nie precyzując, na czym będzie polegać samo dzieło. Jeśli jednak zauważyć pewne wspólne cechy tekstu Ewangelii Jana i prorocstwa Deutero-Izajasza, można sądzić, że los Sługi Pańskiego był zobrazowany poprzez scenę zabijania baranka, która miała kultyczny charakter i stanowiła ofiarę zastępczą (Iz 53, 6-7). Śmiertelne rany Sługi Jahwe u Izajasza są tak samo wymowne jak przebity Pasterz Zachariasza (Za 12, 9-10). Dzięki rozlanej krwi otworzą się oczy mieszkańców Jeruzalem, co pobudzi do nawrócenia i żalu za grzechy¹⁰². Również prorok Jeremiasz, prześladowany przez nieprzyjaciół, przyrównuje siebie do prowadzonego na zabicie baranka (Jr 11, 19). W ten sposób Baranek Boży, który gładzi grzech świata mógłby być postrzegany, jako ofiara przebłagalna. Skutkiem działania Jezusa byłoby więc odpuszczenie grzechów.

Jeszcze mocniej ofiarę zastępczą Jezusa, zrozumieć można, przyglądając się bliżej poszczególnym słowom mowy Janowej (J 1, 29). Czasownik *ἄρω* w swojej formie podstawowej może mieć wiele znaczeń, zarówno podnosić, brać, usuwać, niszczyć, zabić, nieść¹⁰³, dlatego wiele razy termin ten występuje w Janowym przekazie. Tłumaczenie słowa wyraża pewne idee teologiczne. Poniesienie grzechów w sensie ich usunięcia, dokonało się na krzyżu, podobny obrzęd istniał w Izraelu podczas święta Jom Kippur, kiedy kozioł ofiarny miał zadanie ponieść występki ludu na pustynię (Kpł 16, 22). Ponadto Pieśń o Słudze Jahwe, mówi o dźwiganiu na barkach nieprawości wszystkich (Iz 53, 11)¹⁰⁴. Określenie zaś *ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*, wyraża pewną mentalność świata, która przeciwstawia się Bogu. Chodzi o nieposłuszeństwo Bożym nakazom oraz postawę niewiary. Taki stan ukształtował

¹⁰⁰ Por. M. E. Boismard, *Baranek Boży*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 64.

¹⁰¹ Por. H. Witczyk, *Kościół Syna Bożego*, dz. cyt., s. 232-239.

¹⁰² Por. G. Martelet, *Baranek Wybrany przed stworzeniem świata*, tłum. K. Czulak, „Wrocławskie Studia Teologiczne”, (1984), z. 1, s. 10-11.

¹⁰³ Por. R. Popowski, *Wielki Słownik Grecko-Polski. Nowy Testament*, Warszawa 2006, s. 14.

¹⁰⁴ Por. G. L. Carey, *The Lamb of God and Atonement Theories*, „Tyndale Biblical Lecture”, 32 (1981), s. 119.

się w ludziach przez działanie Złego, a trwa to od Adama. Grzech świata jest więc stanem oddzielenia człowieka od Boga¹⁰⁵.

Istnieją jednak wątpliwości czy Jan Chrzciciel faktycznie chciał określić Jezusa mianem baranka. Chrzciciel bowiem widzi Mesjasza głównie jako surowego sędziego a nie bezbronnego baranka¹⁰⁶. Ponadto w tekście aramejskim, Janowy termin *ἀμνός* tłumaczony jest poprzez słowo *talija*, które może oznaczać zarówno baranka jak i sługę¹⁰⁷, a hebrajska lektura używa wyrazu *הַלֵּט* na oznaczenie baranka. Pojawiająca się gra słów w pewnym sensie ukazuje metaforyczne znaczenie baranka, oznaczającego sługę¹⁰⁸. Potwierdzałoby to wpływ tekstu starotestamentalnego na ideę Janową.

Myśl o dziele odkupienia, jakiego ma dokonać Sługa Boży jest również podjęta w Pierwszym Liście świętego Piotra (1 P 1, 18-19)¹⁰⁹. Całe pouczenie na temat Zbawienia opiera się na antytezach, które dotyczą różnego rozumienia wartości. Na wprost siebie staje srebro i złoto oraz drogocenna krew Chrystusa. Wierzono, że krew Baranka ofiarnego, ma zadanie odkupieńcze, równocześnie oznaczając wykup i uwolnienie od grzechów. Termin *λυτρόω* określa zarówno uwolnienie niewolnika, przez zapłacenie okupu, jaki może mieć też znaczenie darowania win¹¹⁰. Dlatego właśnie Krew Chrystusa nazwana jest drogocenną (1 P 1, 19), ponieważ tylko oddane życie mogło mieć charakter ekspiacyjny. Jest to bezpośrednio nawiązanie do chwały oddawanej Bogu w świątyni. Zostaje to jeszcze mocniej podkreślone przez użycie terminu *ἄμωμος*, który należy do słownictwa kultycznego i określa zwierzę, które można złożyć jako żertwę, niemające skazy, niewybrakowane (Kpł 22, 20-25). Ofiara miła Bogu musiała być także niewinna, dotyczy to sfery moralnej, ale i czystości. Termin *ἄσπιλος* oznacza również wolność od wad czy uchybień¹¹¹. Jak widać idea zawarta w tekście, wskazuje zdecydowanie na Chrystusa Baranka, który staje się ofiarą w sensie kultu oddawanego Bogu i równocześnie jest wolny od jakichkolwiek wad czy grzechów.

¹⁰⁵ Por. H. Witczyk, *Kościół Syna Bożego*, dz. cyt., s. 240.

¹⁰⁶ Por. K. Romaniuk, *Baranek w Nowym Testamencie*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, dz. cyt., s. 4.

¹⁰⁷ Por. A. Suski, *Przekaz Świadcstwa Jana Chrzciciela w czwartej Ewangelii*, „Collectanea Theologica”, 71 (2001), nr 1, s. 97.

¹⁰⁸ Por. S. Mędała, *Ewangelia według świętego Jana. Rozdziały 1-12. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz. Cz. 1*, Nowy Komentarz Biblijny, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2010, s. 302.

¹⁰⁹ ἐλυτρώθητε ἐκ τῆς ματαίας ὑμῶν ἀναστροφῆς πατροπαραδότου, ἀλλὰ τιμίω αἵματι ὡς ἀμνοῦ ἀμόμου καὶ ἀσπίλου χριστοῦ

¹¹⁰ Por. S. Hałas, *Chrystus jako Baranek w 1P*, [w:] *Agnus et Sponsa. Prace ofiarowane o. prof. Augustynowi Jankowskiemu OSB*, pod red. T. Dąbek, T. Jelonek, Kraków 1993, s. 127.

¹¹¹ Por. S. Hałas, *Pierwszy List świętego Piotra. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Nowy Komentarz Biblijny, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2007, s. 114.

Wydaje się więc, że Jan Ewangelista, pod wpływem tekstu Izajasza i Pawłowego porównania Jezusa z Paschą Izraela (1 Kor 5, 7), postanowił w usta Jana Chrzciciela włożyć przekonanie gminy chrześcijańskiej z końca I wieku. Chrzciciel, mógł myśleć o Słudze Bożym, gdy wskazywał na Chrystusa, który niesie grzechy wielu, w ten sposób nawiązując do starotestamentalnych prorocत्व¹¹². Natomiast chrześcijanie, patrząc na dokonaną już Mękę Zbawiciela, myśleli o Nim jako o baranku ofiarnym, który swoją krwią zgładził grzech świata. Relektura tekstu Ewangelii, dokonana przez uczniów Jana, poszukujących motywów mesjańskich także w innych wypowiedziach chrystologicznych, doprowadziła do reinterpretacji mowy Jana Chrzciciela o Jezusie Baranku Bożym¹¹³. Metafora Baranka Bożego może też wyrażać pewne cechy osoby. Delikatne, wrażliwe, spokojne i bezbronne zwierzę, charakteryzuje się łagodnością, pokorą, dobrocią, szczególnym zaufaniem. Dostrzegając te własności, należy je odnieść do Syna Bożego i potwierdzić, że obraz Jezusa Baranka, ukazuje także mocno relacyjność osób w Trójcy, oraz nastawienie Zbawiciela do grzeszników.

3.4. Funkcja symbolu baranka

Zadaniem symbolu jest ukazanie idei wyrażonych za pomocą znaków. Zbiór tych pojęć, zawiera w sobie pewne wartości oraz cechy konkretnych działań. Metafora, jaką staje się baranek w Biblii, może pełnić zarówno funkcję ewokatywną, bo wywołuje w ludziach konkretne emocje, sugestywną, kiedy przekonuje do przyjęcia jakiegoś poglądu i perswazyjną, nakłaniając do konkretnego działania¹¹⁴. Zrozumiałe jest, że realia życia pasterskiego, tak dobrze znane na Bliskim Wschodzie, stawały się niejednokrotnie symbolami dla ludu. Cechy owiec i baranów metaforycznie odnoszone były do Izraelitów, określały także relacje Boga i człowieka.

Najbardziej charakterystyczną cechą baranka, była niewinność, cierpliwość i cichość¹¹⁵. Pieśń Izajasza o Słudze Jahwe ukazuje zwierzę prowadzone na rzeź, które milczy i ze

¹¹² Por. H. Strąkowski, *Baranek Boży*, [w:] *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, t. 1, pod red. E. Dąbrowski, Poznań 1959, s. 141.

¹¹³ Por. S. Mędała, *Ewangelia Według świętego Jana. Rozdziały 1-12. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz cz. I*, Nowy Komentarz Biblijny, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2010, s. 301.

¹¹⁴ Por. J. F. Jacko, *Ewokatywna, Sugestywna i perswazyjna funkcja symboli propagujących ideologię, Oblicza Komunikacji, Ideologie w słowach i obrazach*, Wrocław 2008, s. 253. Por. M. Karczewski, *Między historią idei a oryginalnością Ap 12 – w poszukiwaniu metody interpretacji*, „Studia Elbląskie”, 11 (2000), s. 235.

¹¹⁵ Por. H. Strąkowski, *Chrystus – Baranek w Piśmie Świętym. Studium z Teologii Biblijnej*, Lublin 1961, s. 10.

spokojem przyjmuje drogę śmierci pomimo braku jego winy, a nawet zaznaczonej w tekście sprawiedliwości. Taki opis może wzbudzać w słuchaczach emocje i poczucie pewnej niesprawiedliwości, zwłaszcza, że w Izraelu za konsekwencję grzechu uważano cierpienie i chorobę. Zaprzeczenie koncepcji retribucji doczesnej, tak bardzo powszechnej, w której śmierć i ból pojmowane są jako Boża kara, wprowadza ideę cierpienia ekspiacyjnego jednostki, w zamian za przebaczenie dla wielu (Iz 53)¹¹⁶. Obraz ten zawiera ewidentnie funkcję sugestywną, otwiera nowe perspektywy w spojrzeniu na pomstę Bożą. Baranek natomiast staje się synonimem najpierw niewinności, wobec Prawa, a następnie postawy cichości i cierpliwości wobec trudów i cierpienia zadawanego przez oprawców (Jr 11, 19).

Podobne obrazy możemy spotkać także w innych tekstach biblijnych, gdzie lud porównywany jest do baranka prowadzonego na rzeź. Zabicie zwierzęcia, ma jednak inną perswazję, konsekwencją grzechu jest śmierć, a więc pozostanie przy życiu może być osiągnięte poprzez pokonanie zła. W tym przypadku winą owcy staje się odejście od pasterza, co powoduje brak opieki i zagrożenie ze strony dzikich zwierząt (Ps 44, 12-23; Jr 51, 40)¹¹⁷. Nie sposób nie zauważyć sugestii negatywnych związanych z obrazem trzody. Brak posłuszeństwa Bogu, czyni zupełnie bezbronnym człowieka. Błędy ludzkie będą miały konsekwencje na sądzie, kiedy Bóg oddzieli owce od kozłów i będzie sądził za czyny zarówno dobre jak i złe (Mt 25, 31-46). Królestwo Boże, stanie się dziedzictwem tych, co słuchali Słowa Bożego i zachowywali je, czyniąc wszelkie wskazania. Królestwo ciemności odziedziczone zostanie przez tych, co oddalili się od Jahwe. Obraz odejścia baranka i jego zagubienia, pełni więc funkcję perswazyjną, unaoczniając ludziom konsekwencje oddalenia się od Boga.

Miłe usposobienie owcy sprzyjało myśleniu pozytywnemu o tym zwierzęciu. Ufność i radość, a nawet beztraska, jaka wynika z obrazu zachowania się trzody, pozwoliła odnieść te cechy do ludu, będącego szczególnym upodobaniem Boga (Ps 23; Ps 113, 4. 6; Mdr 19, 9). Niczego nie ulęknie się trzoda, gdy pasterz jest blisko, bo on staje się obrońcą. Jahwe prowadzi swe stado, zapewnia pastwiska, gromadzi, nosi słabe sztuki na ramionach (Iz 40, 11; Jr 13, 17). Obraz owcy używany jest więc do zaprezentowania Bożego zgromadzenia, a lud nakłaniany jest w ten sposób do zawierzenia Bogu. Perswazja tego obrazu jest dość jasna, wierność się opłaci, korzyści przynosi posłuszeństwo Pasterzowi, dzięki Niemu trzoda

¹¹⁶ Por. J. Lemański, *Sługa JHWH (Iz 53, 10-11a) i problem zmartwychwstania*, „*Verbum Vitae*”, 15 (2009), s. 35.

¹¹⁷ Zwierzęta w Izraelu, miały status istot żywych i dlatego też były taktowane często tak jak ludzie. Jednym z ważnych powodów kary były winy, które zaciągały również zwierzęta. Za takie błędy karano śmiercią.

jest bezpieczna, nakarmiona i napojona. Szczególnie bezbronność owcy i pewien brak przezorności może się stawać przyczyną zbłądzenia czy zagubienia (Iz 53, 6; Ps 118, 176), te cechy jednak nie mają znaczenia, gdy Dobry Pasterz prowadzi lud (Łk 15, 4-6).

Obraz stada prowadzonego przez przewodnika, w Nowym Testamencie odnosi się do Chrystusa. List do Hebrajczyków kończy się wizją Zmartwychwstałego jako wielkiego Pasterza owiec (Hbr 13, 20)¹¹⁸. Wyraźna sugestia autora, wskazuje na lud Boży, Kościół, który podlega władzy, najpierw Chrystusa a potem pasterzy przez Niego wyznaczonych. Zgromadzenie i wspólnota, jaką prezentuje stado owiec, utożsamiana jest z Kościołem, ten natomiast stanowi grupę poddaną szczególnej opiece Boga. Właśnie ta owczarnia zostanie posłana do dzieła ewangelizacji, a obrazem towarzyszącym tej funkcji, będzie wchodzenie owiec między wilki (Mt 10,16; Łk 10,3). Taka wizja mogła powodować emocje u słuchaczy, ale przede wszystkim dawała do zrozumienia, że owca w świecie zwycięży siłą stojącego obok pasterza. Wszelkie niebezpieczeństwa, jakich doznawała trzoda, były zażegnane przez opiekuna stada, to właśnie on jako pierwszy brał na siebie siłę ataku wroga.

Baranek nie jest tylko symbolem ludu Bożego. W Janowej Apokalipsie, zwierzę to zostaje spersonifikowane i ma wyrażać Chrystusa, podobnie w tekstach, gdzie Jezus określony jest Barankiem Bożym. Trzeba więc zauważyć aspekt chrystologiczny symbolu. Funkcją symbolu, byłoby więc ukazanie Zbawiciela, który staje się ofiarą Paschalną a równocześnie prześlągalną i ocala ludzi od niebezpieczeństwa śmierci, oddała grzechy poprzez ich zglądzenie. Może to wyrażać jeszcze głębsze idee poprzez zauważenie, że Jezus się wcielił, więc należy do trzody Bożej, której pasterzem jest Ojciec, ale on sam stał się Barankiem idącym na czele stada i prowadzącym owce. Dostrzegalna w tym obrazie jest perswazja, że warto iść za Chrystusem i należeć do Bożej owczarni.

3.5. Konieczna hermeneutyka symbolu

W poprzednich paragrafach dość wnikliwie została opisana biblijna symbolika baranka. Osobne miejsce należy jednak poświęcić apokaliptycznemu obrazowi tego zwierzęcia. Zrozumienie znaczenia symboliki, jaką Jan prezentuje w Księdze Objawienia, jest jednym z najtrudniejszych problemów hermeneutycznych. Konieczne jest dokonanie wyboru adekwatnej zasady hermeneutycznej, która pozwoli odczytać teologiczną myśl zawartą w obrazie Baranka z Apokalipsy.

¹¹⁸ Por. F. Szreder, *Ważniejsze Metafory Eklezjologiczne w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 15 (1962), nr 6, s. 326.

Zrozumienie tekstu Apokalipsy, napisanego ponad dwadzieścia wieków temu, stanowi ogromne wyzwanie współczesności¹¹⁹. Hermeneutyka rozumiana jako *teoria interpretacji* pozwoli nam właściwie odczytać zamysł autora natchnionego¹²⁰. Trzy elementy wyznaczają fenomen hermeneutyczny w Księdze Objawienia, są nimi: język, symbol i obraz. Złożoność tych komponentów i wpływ, jaki mają na siebie nawzajem, polega na tym, że język formułuje symbol, a symbol formułuje obraz¹²¹. Poprawne zrozumienie Apokalipsy musi się odbyć poprzez zauważenie wzajemnej zależności składowych tekstu.

Autor Apokalipsy posługuje się językiem *koine*. Pomimo dość ubożego zasobu słów jaki stosuje, Księga nie traci swojej oryginalności i głębi teologicznej. Terminy, jakich używa, są bardzo nowatorskie, niektóre nie pojawiają się w innej literaturze, a wiele stanowi *hapax legomena* całego Pisma Świętego lub Nowego Testamentu. Przykładem może być ἄρνιον, który występuje w nowotestamentalnych tekstach jedynie w dziełach Janowych, przy czym raz używa go autor w Ewangelii i aż 29 razy w Apokalipsie, pięciokrotnie słowo to pojawia się w Starym Testamencie.

Mimo, że Księga Objawienia na tle Nowego Testamentu zawiera największą liczbę solecyzmów, nie odebrano jej miana geniuszu literackiego. Zapewne dlatego, że solecyzm będący formalnie błędem językowym, niejednokrotnie interpretowany jest jako celowy zabieg autora. Solecyzm może więc być traktowany jako figura stylistyczna. Daleka od artystycznej perfekcji i naznaczona wieloma językowymi nieprawidłowościami Apokalipsa, posiada ewokatywną siłę, która czyni z tej Księgi fenomen kulturowy. Parataksa, powtórzenia i elipsy są cechami stylu Jana. Warta zauważenia jest zastosowana w tym Piśmie metoda rekapitulacji, która zakłada ciągle powracanie do jakiejś myśli, równocześnie ubogacając ją o nowe elementy. Powtarzane motywy nadają ton perykopie lub szerzej całej Księdze. Omawiany przez nas symbol Chrystusa – Baranka jest jednym z motywów przewodnich Apokalipsy, a na przestrzeni Księgi pojawia się wielokrotnie i jest ubogaczony nowymi cechami i atrybutami. Zwracając uwagę na język i styl autora, należy zauważyć

¹¹⁹ Por. Wischmeyer O., *Hermeneutik. Neutestamentlich*, [w:] *Lexikon der Bibelhermeneutik. Begriffe – Methoden – Theorien - Konzepte*, Herausgegeben von O. Wischmeyer, Berlin 2009, s. 247.

¹²⁰ Hermeneutyka zajmuje się badaniem relacji pomiędzy sferą tekstu czy dzieła sztuki a ludźmi stającymi się odbiorcami tych wytworów. Por. W. G. Jeanrond, *Hermeneutyka teologiczna. Rozwój i znaczenie*, tłum. M. Borowska, Kraków 1999, s. 13.

¹²¹ Por. A. Kiejza, *Hermeneutyka Apokalipsy: kilka przydatnych uściśleń*, „Collectanea Theologica”, 69 (1999), nr 4, s. 25.

także rozbudowaną strukturę numeryczną opartą na liczbie siedem¹²². Również świadome przerywanie jakiejś myśli i wprowadzanie refleksji bezpośrednio niezwiązanych z nią, pełni ważną rolę, gdyż służy połączeniu przesłania prorocstwa czy wizji z oceną aktualnej sytuacji chrześcijan. Taką też rolę będą spełniały hymny.

Jednym z elementów specyfiki Apokalipsy jest symbol, który jednak wymaga właściwego odczytania jego znaczenia. Nagromadzenie różnego rodzaju metafor w tekście domaga się wprost odejścia od czysto wyrazowego czy literalnego ich rozumienia i przejścia na poziom nad-wyrazowy. Symbole powinny być odczytywane w sensie ewokacyjnym i sugestywnym, gdyż ich dosłowne rozumienie prowadzi może do absurdu i niedorzeczności. Próba odszyfrowania symboli Apokalipsy, zbadania ich natury a także pochodzenia jest niezwykle interesująca. Badając teriomorficzny symbol Chrystusa – Baranka, konieczne jest odnalezienie religijnej treści zawartej w tym materialnym symbolicznym znaku. Chcąc natomiast pogłębić znaczenie wizji Baranka, należy zwrócić uwagę na wszystkie perykopy, w których pojawia się i zostaje uszczegółowiony ten znak. Dopelnieniem wizji Baranka będą kolejne symbole, które poprawnie odczytane, pozwolą na odkrycie idei i przesłania tekstu. Symbolizm chromatyczny użyty zostaje w stosunku do chrześcijan odzianych w białe szaty, którzy oplukali je we krwi Baranka (Ap 7, 9). Symbolizm arytmetyczny przejawia się w zastosowaniu liczby 144, stanowiącej ilość opieczętowanych sług Baranka (Ap 7,4). Kościół natomiast ukazywany jest w antropomorficznym symbolu niewiasty, oblubienicy Baranka (Ap 22, 17). Ewokacyjna natura symboli apokaliptycznych jest niezaprzeczalna.

Fenomen hermeneutyczny Apokalipsy wyrażony zostaje także przez obraz. Obraz złożony jest z wielu symboli, które połączone stanowią całość wizji. Zajmując się interpretacją poszczególnych symboli, a następnie łącząc je ze sobą, dochodzimy do teologicznego rozumienia całości znaczenia obrazu. Fakty i tendencje hermeneutyczne pozwalają na wydobycie treści, jaką zawiera w sobie Apokalipsa. Należy jeszcze wyznaczyć odpowiednią perspektywę, która ma ogromny wpływ na poprawne odczytanie tekstu. Zdaje się, że najlepszy kierunek interpretacyjny Apokalipsy, ma swoje początki w Kościele II i III wieku. Zakłada on, że niektóre wydarzenia opisane w Apokalipsie wypełniły się, inne nadal

¹²² Por. A. Tronina, *Siedem pieczęci Apokalipsy*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t. 1, pod red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 21.

trwają, a jeszcze inne mają się wypełnić w przyszłości. Prekursorami tego nurtu byli święty Justyn, święty Ireneusz i Tertulian¹²³.

3.6. Znaczenie symbolu badane w każdym jego użyciu

Istnieją różne hipotezy, co do pochodzenia symbolu Chrystusa-Baranka w Apokalipsie. Niektórzy twierdzą, że bierze swój początek w astralnych kultach wschodnich, inni szukając pozabiblijnych miejsc oddawania czci boskiemu barankowi, mówią o znaczącym wpływie kultu frygijskiego Kybele i Attisa, jeszcze inni upatrują jej korzenie w apokryficznych Pismach żydowskich. Właściwym jednak źródłem jest Stary Testament¹²⁴. Za takim stanem rzeczy przemawia wiele argumentów, a przede wszystkim chęć oddzielenia się narodu wybranego od wierzeń ludów obcych, takich jak Egipt czy Babilonia. Święty Jan zdecydowanie potępiający bałwochwalstwo, nie mógłby odwoływać się do obrazów innych religii i przenosić je do Pism tworzącego się chrześcijaństwa. Bliższe zdecydowanie były autorowi obrazy zaczerpnięte z judaizmu, który wyznawał. Jan nigdzie co prawda nie cytuje Starego Testamentu dosłownie, słownictwo jednak, którego używa, tematy czy motywy, przez niego poruszane, wskazują daleko idące podobieństwa. Reminiscencji zarówno myśli jak i aluzji do Ksiąg Starego Przymierza jest bardzo wiele¹²⁵. Ponadto dość popularne na Bliskim Wschodzie było obserwowanie świata szczególnie zwierzęcego, który na różny sposób stawał się symbolem postaw ludzkich a nawet wzorem zachowań. Wiele porównań zastosowanych w Starym Testamencie wskazuje na przymioty zwierząt, które stają się archetypem postaw ludzkich¹²⁶.

Wielu egzegetów, chce jednak odnaleźć konkretną perykopę, z której Jan wywiódłby obraz Baranka apokaliptycznego. Wydaje się to niemożliwe, bowiem zarówno wizja Izajasza (Iz 53, 7) jak i Jeremiasza (Jr 11, 19) a także wiele innych tekstów mogło być w różnym stopniu inspiracją autora. Szeroko rozpowszechniona liturgia ofiarna baranka paschalnego, czy całopalenia albo ofiary przebłagalnej, szczególnie w święto Jom Kippur,

¹²³ Por. A. Jankowski, *Apokalipsa świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, Poznań 1959, s. 94-100.

¹²⁴ Por. H. Strąkowski, *Chrystus baranek w Piśmie Świętym. Studium z teologii biblijnej*, Lublin 1961, s. 78-108.

¹²⁵ Poczynione obliczenia, które nie są dokładne wskazują, że na 404 wiersze Apokalipsy w 278 wierszach znajdują się jedna lub kilka aluzji do Starego Testamentu. Por. F. Gryglewicz, *Interpretacja Apokalipsy świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 18 (1965), s. 350. Por. M. Karczewski, *Między historią idei a oryginalnością Ap 12 – w poszukiwaniu metody interpretacji*, dz. cyt., s. 228.

¹²⁶ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.2. Koegzystencja człowieka i zwierząt zawarta w Prawie.

wskazują na pewne podobieństwa z obrazem Baranka w Apokalipsie¹²⁷. Trudno odebrać jej autorowi prawa do znajomości wielu tekstów oraz do połączenia ich i stworzenia pewnej syntezy ważnych obrazów starotestamentalnych, w których owca czy baranek odgrywają ważną rolę¹²⁸. Nie bez znaczenia zapewne pozostaje zaobserwowana przez Jana scena opisana w Ewangelii, kiedy Jan Chrzciciel wskazując na Chrystusa, stwierdza, że jest Bożym Barankiem¹²⁹. Apokalipsa jednak nie powtarza takiego złożenia ἀμνός τοῦ θεοῦ. Jest jednak oczywiste, że wszędzie, gdzie wizjoner z Patmos używa terminu ἀρνίου na określenie Chrystusa, pomimo to, że pomija użycie jakiegokolwiek przydawki, daje również do zrozumienia o Jego bóstwie.

Dokonanie odpowiedniej analizy znaczenia symbolu Baranka w Apokalipsie jest możliwe tylko wtedy, gdy uwzględnimy zarówno badanie źródeł, z których pochodzi jak i charakterystycznych cech stylu apokaliptycznego, a są nimi proroctwa, wizje i symbole.

W narodzie żydowskim i jego Pismach, metafory odgrywały wielką rolę¹³⁰. Postać Baranka apokaliptycznego musi być odczytywana w kluczu symbolicznym i nie ma żadnych wątpliwości, że należy do chrystologii. W symbolu właśnie następuje połączenie tego, co jest dostrzegalne, co można dotknąć i zmierzyć, z tym czego nie da się opisać, bo jest tajemnicą, misterium czy staje się nieuchwytnie dla zmysłów. Symbol sugeruje, uobecnia i przybliża oddaloną rzeczywistość. Trudność w uchwyceniu symbolicznego znaczenia jest wielka, bowiem dopuszcza różnorodną interpretację. Takie podejście sprawia, że również ustalenie dla nas znaczenia symbolu Baranka może być trudne. Można powiedzieć za niektórymi egzegetami, że właściwą postawą wobec symbolu jest kontemplacja¹³¹. Interpretacja symbolu musi być jednak niesprzeczna z sensem dosłownym dzieła, uwzględniając także tradycję i uznane autorytety, nie zatracając *sensum fidei*, który wskaże duchową użyteczność przesłania symbolu.

Jedną z cech stylu Apokalipsy jest postępujący linearnie rozwój znaczenia obrazów, oraz pewnych elementów przedstawień nawet na przestrzeni Księgi. W symbolu Baranka należy uwzględnić pewien dynamizm ukazywania postaci, rozwój w zakresie jego atrybutów

¹²⁷ Por. J. Wilk, *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, „Collectanea Theologica”, 40 (1970), 3, s. 46. Por. W. Popielewski, *Rola Chrystusa – „Słowa Boga” w Kościele i świecie (Ap 19,13)*, „Verbum Vitae”, 7 (2005), s. 174-175.

¹²⁸ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.2. Baranek Symbolem Ludu Bożego.

¹²⁹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.4. Jezus Barankiem Bożym.

¹³⁰ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.2. Koegzystencja człowieka i zwierząt zawarta w Prawie.

¹³¹ Por. K. Bardski, *Chrześcijańska lektura Starego Testamentu w kluczu symboliki literackiej*, „Rocznik Teologiczny”, 57 (2015), nr 4, s. 447-448.

i działania. Ważne jest uwzględnienie kontekstu, w jakim się pojawia i roli, która również będzie się rozwijać na przestrzeni całego dzieła¹³². Temu ma służyć następny rozdział, w którym, po wyodrębnieniu odpowiednich perykop Apokalipsy, będziemy je analizować, aby precyzować rozumienie symbolu Baranka.

4. Podsumowanie

Biblia przesiąknięta jest obrazami z życia pasterskiego. Nic w tym dziwnego, gdyż głównym zajęciem mieszkańców Bliskiego Wschodu było uprawianie ziemi i wypasanie bydła. Dlatego właśnie na kartach Pisma Świętego znajdziemy pouczenia i zalecenia skierowane do pasterzy, będące wskazówkami jak dobrze wykonywać opiekę nad trzodą. Konieczne było także zapisanie w Prawie specjalnego punktu dotyczącego koegzystencji pasterza i trzody. Ustalone normy nakazywały zapewnić zwierzętom odpoczynek, oraz godne warunki bytowania, a także nie czynić traumy przyrodzie przez niehumanitarne traktowanie i zabijanie. Osobne przepisy dotyczyły kultu ofiarniczego w którym zwierzęta były żertwą. Wszelkie normy miały na celu zapewnienie człowiekowi gotowych schematów postępowania, które gwarantowało przychyłność Boga.

Wyjątkowym zwierzęciem w Izraelu stał się baranek. Głównie dlatego, że stada owiec były bardzo liczne, a hodowla ich popularna. Pasterzami były wielkie postaci biblijne taki jak Abraham czy król Dawid. A bogactwo upatrywano w liczbie posiadanych trzód. Ogromne znaczenie miał też baranek w kulcie ofiarniczym, gdyż był zwierzęciem czystym, utożsamianym z łagodnością, zaufaniem a w ten sposób stał się najodpowiedniejszy jako dar dla Pana.

Pasterstwo na kartach Biblii ma też wymiar symboliczny. Na Starożytnym Bliskim Wschodzie baran był uważany za symbol siły i żywotności, stąd często łączono go z tematyką królewską, gdzie symbolizował przywódców, królów, a nawet bóstwa. W biblijnej tradycji owce i barany symbolizują naród Izraela, a Nowy Testament określa Jezusa mianem „Baranka” (J 1, 29; Ap 5, 6)¹³³.

¹³² Por. A. Kiejza, „*Ὁργή τοῦ ἀπύλου*”: postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tle antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie, „Collectanea Theologica”, 66 (1996), nr 3, s. 31-32.

¹³³ Por. M. Parchem, *Symbolika teriomorficzna w żydowskich pismach apokaliptycznych okresu Drugiej Świątyni na przykładzie Księgi Daniela (Dn 7-8), Apokalipsy Zwierząt (1 Hen 85-90) i Czwartej Księgi Ezdrasza (4 Ezd 11-12)*, dz. cyt., s. 24.

Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy

Rozdział II naszej rozprawy stanowi analizę ustalonych perykop, w których występuje Baranek. W ten sposób można będzie określić rolę tego symbolu w przesłaniu badanej przez nas Księgi. Pierwszym krokiem w analizie egzegetycznej tekstu biblijnej jest ustalenie granic tekstu, który ma być badany.

1. Delimitacja tekstów

Interesującym nas zagadnieniem Apokalipsy jest obraz Chrystusa Baranka. Pierwszym więc kryterium delimitacji, jakie zostanie zastosowane, będzie badanie użycia terminu ἀρνίου, w dziele Jana, który jest odnoszony do Chrystusa. W całym Nowym Testamencie określenie ἀρνίου pojawia się 30 razy. Ciekawe jest również to, że nie występuje nigdzie poza dziełem Janowym, przy czym raz używa go autor w Ewangelii i aż 29 razy w Księdze Objawienia. Ponadto znaczący staje się kontekst pojawiania się terminu, który 28 razy odnosi się do Chrystusa. Jedynie dwa wersety będą miały inne znaczenie: fragment J 21, 15, gdzie mowa o ludzie Bożym porównanym do baranka oraz Ap 13, 11, kiedy wizjoner z Patmos opisuje pseudo-proroka, Bestię mającą dwa rogi podobne do baranich. Pozostałe perykopy, w których występuje termin ἀρνίου (Ap 5, 6. 8. 12. 13; 6, 1. 16; 7, 9. 10. 14. 17; 12, 11; 13, 8; 14, 1. 4.10; 15, 3; 17, 14; 19, 7. 9; 21, 9. 14. 22. 23. 27; 22, 1. 3) stanowią przedmiot naszych zainteresowań.

Dominującym określeniem Chrystusa w Apokalipsie staje się Baranek a nawet można stwierdzić, że ostatnia Księga Nowego Testamentu stanowi wizję zwycięskiego Baranka, który jest niepokonany. Nawet, gdy w tekście bezpośrednio nie występuje termin ἀρνίου, autor wydaje się ciągle ma go w pamięci, gdy kontynuuje wywód. Stąd wniosek, że Księga Apokalipsy jest wizją triumfu Baranka i należy ją odczytać w całości, odnosząc do dzieła Chrystusa. Trzeba jednak zaznaczyć, że tekst Jana używa także innych tytułów i określeń odnoszonych do Jezusa jak Syn Człowieczy (Ap 1, 13) czy Słowo Boże (Ap 19, 13)¹³⁴. Wielokrotnie w głównym zrębie Księgi Apokalipsy (4, 1 – 22, 5), pojawia się jednak tajemnicze *appellativum* Chrystusa jako Baranka¹³⁵.

¹³⁴ Por. J. Wilk, *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, dz. cyt., s. 45.

¹³⁵ Por. Jankowski zauważa, że appellativum Baranek (ἀρνίου), pojawia się w Apokalipsie 28 razy w odniesieniu do Chrystusa czyli 4 razy 7, co łączy się ściśle z zamiarem Jana, który chce zawrzeć w siódemce przesłanie tekstu o zwycięstwie Chrystusa, jako rzeczywistości doskonałej. Por. A. Jankowski, *Transcendencja Chrystusa według Apokalipsy Janowej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 47 (1994), s. 89.

Struktura literacka Księgi Apokalipsy jest jednolita, a do takich wniosków skłaniają przede wszystkim powtarzające się w całym tekście zwroty i obrazy¹³⁶. Przymierzalnie dzieło powstawało etapami na przestrzeni dłuższego czasu. Jedność tematyczną tworzą: Ap 4 – 5 (wizja nieba); 12 – 13 (wizja szatana); 17 – 18 (wizja Babilonu); 19 – 22 (wizja czasów ostatecznych). Dość mocno zwraca się również uwagę na pojawiający się motyw siódemki w poszczególnych wizjach; Ap 2 – 3 (siedem listów); 6, 1 – 8, 5 (siedem pieczęci); rozdziały 9 – 11 (siedem trąb); rozdziały 15 – 16 (siedem czas). Kryterium podziału wizji mogą się stać terminy i zwroty: „ujrzałem”; „doznałem zachwycenia”; „zostałem porwany w duchu”; „przeniosłem się w duchu”; dość charakterystyczne jest też zaznaczenie nowej myśli poprzez wprowadzenie nieznanych dotąd bohaterów. W badaniu struktury zauważano także paralelizmy, dzieląc tekst na opisy teraźniejszości i przyszłości. Kompozycja literacka dzieła Apokalipsy rozpoczyna się prologiem (1, 1-3) a kończy epilogiem (22, 6-21), korpus Księgi można podzielić na część epistolarną (1, 4 – 3, 22) oraz profetyczną (4, 1 – 22, 5)¹³⁷.

Zamiast jednak szukać formalnej struktury, korzystniej zająć się strategią retoryczną autora. Apokalipsa bowiem posiada pewne cechy mowy, mającej przekonać odbiorców. Autor podaje zarówno racjonalne argumenty, jak i stara się wzbudzić emocję w słuchaczu. Pojawiają się elementy perswazji epideiktyczne, deliberatywne i ekshortatywne¹³⁸.

Wydaje się uprawnionym szukanie w tekście wewnętrznych wskazówek w postaci powtarzających się motywów lub formuł, zawierających tytuły Chrystus oraz Baranek.

1.1. Odnalezienie pełnych literacko jednostek

Po raz pierwszy termin ἀρνίου użyty został w Ap 5, 6. Baranek staje się częścią wielkiej liturgii zaprezentowanej w rozdziałach 4 – 5, która jest wizją nieba i wskazuje jedność tematyczną. Ewidentna łączność obydwu rozdziałów 4 i 5 wyraża się w podobieństwie motywów i sformułowań, to samo jest także miejsce akcji¹³⁹. Uwielbienie i adoracja Boga dominuje w całej wizji nieba i widoczna jest zarówno w Ap 4, 9-10 jak i w Ap 5, 8. Ponadto

¹³⁶ Por. J. Szlaga, *Apokaliptyczne „co ma nastąpić niebawem” a oczekiwanie paruzji*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 28 (1975), s. 230.

¹³⁷ Por. D. E. Aune, *The New Testament in Its Literary Environment, Library of Early Christianity*, vol. 8, edit Wayne A. Meeks, Philadelphia 1987, s. 240.

¹³⁸ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Nowy Komentarz Biblijny, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2012, s. 63-65.

¹³⁹ Zarówno w rozdziale 4 jak i 5 pojawiają się postaci istot żyjących i starców. Ponadto zasiadający na tronie Bóg (Ap 4, 2-11) trzyma w swojej dłoni zwój, ściśle zapieczętowany, którego nikt nie może otworzyć prócz Baranka (Ap 5, 4-7).

formuła "Ἀξιός ἐστὶν" wielokrotnie powtarzana pozwala na połączenie uwielbienia Boga 4, 11 z pieśnią Baranka 5, 9. 12. Uprawnionym zdaje się podzielenie tej jednostki na dwie części, dotyczących Starego i Nowego Przymierza. O ile Ap 4 ukazuje wyraźnie obraz uwielbienia Boga zasiadającego na tronie, w rozdziale 5 wprowadzona zostaje nowa myśl, historia Baranka. W ten sposób teofania Boga Starego Przymierza przedstawiona zostaje w świetle Iz 6, 2-3; Ez 1, 10; Dn 7, 9. Nowa zbawcza ekonomia zobrazowana zaś jest w symbolu Baranka, który staje się związany z całym dziełem Chrystusa. Rozdział 5 nazywany kantykiem, porównywany bywa z hymnami Nowego Testamentu (Flp 2, 6-11; 1 Tm 3, 16; 1 P 3, 18. 19. 22). Autor Apokalipsy, zdaje się, wykorzystał pewien schemat liturgiczny poświęcony intronizacji Chrystusa¹⁴⁰. Trzeba więc uznać, że Ap 5, 1-14 ukazuje wspólny temat nowej ekonomii zbawczej, jej kontekstem natomiast musi pozostać rozdział 4 jako ważny wstęp do historii Baranka. Perykopa daje się podzielić na tematycznie związane z sobą części: w. 1 zamknięty zwój; w. 2-5 poszukiwanie Tego, który ma moc otworzyć zwój; w. 6-10 prezentacja Baranka; w. 11-12 aklamacja na cześć Baranka; w. 13-14 doksologia dla Boga i Baranka.

Kolejna wzmianka o Baranku pojawia się w rozdziale 6, rozpoczynającym sekcję złamania siedmiu pieczęci. Formuła wstępna καὶ εἶδον przywołuje na myśl wizje prorockie ze Starego Testamentu, i pozwala domniemać, że termin oznaczający *ujrzenie*, może wskazywać na stan ekstazy (Ez 1, 4; 2, 9; 8, 2. 7. 10; Dn 7, 4. 9. 11. 21). Wyraźnie też można dostrzec zmianę czasu, z terażniejszego na przeszły, co może świadczyć, że opisywana wizja już się zdarzyła. Oczywiście zdaje się podzielenie tekstu na siedem części, na co mogą wskazywać poszczególne pieczęcie i ich otwarcie. Cztery pierwsze jednak charakteryzuje ten sam schemat, po złamaniu pieczęci wzywany jest jeździec na koniu słowem ἔρχομαι, jest to więc spójna literacko jednostka 6, 1-2; 3-4; 5-6; 7-8¹⁴¹. Wydaje się, że pozostałe pieczęcie zostały dodane do pierwotnej czwórki, co pozwoliło na uzyskanie symbolu septenarnego, który wielokrotnie daje się dostrzec w tekście Apokalipsy. Fragment 6, 1-17 jest więc tekstem spójnym, mającym jeden temat z dającymi się dostrzec siedmioma częściami.

Otwarcie każdej z pieczęci wyzwala inne wydarzenia. Rozdział 7 staje się dygresją w opowiadaniu o otwarciu pieczęci. Wydaje się naturalne, że po złamaniu szóstego

¹⁴⁰ Por. W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, „Poznańskie Studia Teologiczne”, t. 10, (2001), s. 64-65.

¹⁴¹ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 198.

zabezpieczenia Księgi, powinien nastąpić finał, jednak temat ten powróci dopiero w rozdziale 8. Tekst, wprowadzony w tym miejscu luźno łączy się z poprzednim, gdyż nadal opowiada o wizjach nieba. Sformułowanie μετὰ ταῦτα εἶδον przerywa historię otwieranej przez Baranka Księgi. Termin „potem” nie tylko wprowadza w wizję rozdziału 7, ale też dzieli ten tekst na dwie odrębne literacko sekcje (Ap 7, 1-8 oraz 9-17). Pomimo tego, że cały rozdział 7 jest treściowo spójny, chodzi bowiem o tłum zbawionych, to jednak wewnątrz tekstu widać różnice konstrukcyjne, najprawdopodobniej więc autor wykorzystał dwa różne źródła. Pierwsza sekcja rozdziału wydaje się być oparta o źródła żydowskie, druga zaś jest chrześcijańska i stara się być komentarzem do poprzedniej¹⁴². W perykopie 7, 1-8 ukazane jest pieczętowanie sług Bożych, w 7, 9-17 wskazany zostaje tłum zbawionych stojących przed Barankiem.

Temat Baranka powróci dopiero w rozdziale 12. Dość wyraźnie tekst Ap 11, 19 zamyka pewną myśl teologiczną, definitywnie stwierdzając zawarcie Nowego Przymierza. Następnie wprowadzone zostają nowe postaci, wydarzenia, Niewiasta i Smok, a ich przedstawienie tworzy niejako formułę wstępną odrębnej jednostki literackiej. Rozdział 12 jest więc samodzielną sekcją tekstu i posiada własną strukturę wewnętrzną. Podział na cztery części według *dramatis personae*, gdzie postaci protagonistów, Niewiasty i smoka biorą udział w konflikcie, charakteryzuje kolejne etapy historii Kościoła. Perykopa rozpoczyna się od przedstawienia postaci (Ap 12, 1-4a), następnie pokazany zostaje atak smoka, który chce odebrać dziecko rodzącej Niewieście (Ap 12, 4b-6), do walki przyłącza się boski wojownik Michał Archanioł (Ap 12, 7-12), wtedy następuje zwycięstwo i strącenie Smoka z nieba na ziemię, gdzie jednak ciągle jest on tym, który zagraża Niewieście i walczy z jej Potomstwem (Ap 12, 13-17)¹⁴³. Ze względu na dwa warianty wersetu 18, można mieć wątpliwość, czy powinien on należeć do wizji rozdziału 12, czy raczej rozpoczynać już nową jednostkę literacką. Wszystko zależy od tego, jaką przyjmujemy formę gramatyczną czasownika ἴσθημι. Termin ten można bowiem odnieść do różnych podmiotów bądź do Smoka, bądź do postaci świętego Jana. Bardziej prawdopodobny jest wariant ἐστάθη potwierdzony świadectwami z III – V wieku, wskazujący na smoka, który stanął na piasku nad brzegiem morza. W ten sposób, zdanie to zamykałoby całą perykopę¹⁴⁴. Opowieść

¹⁴² Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 217.

¹⁴³ Por. L. Lewandowska, *Figura Smoka w Ap 12*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 9 (2016), nr 1, s. 30.

¹⁴⁴ Mniej prawdopodobny jest wariant ἐστάθη potwierdzony przez kodeksy z IV-XII wieku. Jeśli przyjąć takie brzmienie tekstu, trzeba uznać werset 18 jako rozpoczęcie nowej jednostki literackiej.

o walce Bestii z wyznawcami Chrystusa jest kontynuowana w następnym rozdziale. Jan używając czasu przeszłego, opisuje to, co ujrzał. Odrębność literacka poszczególnych widzeń zaznaczona jest terminem „zobaczyłem” wprowadzającym w każdą z wizji. Ponadto prezentacja Szatana dokonuje się wyraźnie w trzech odsłonach, co może stać się obrazem odwrotnym do wiary w Trójjedynego Boga¹⁴⁵. Potwór uzurpuje sobie władzę Boga, rozprzestrzenia kłamstwo, co staje się antytezą do działania Jezusa i Ducha Świętego w świecie. Ataki na Kościół (Ap 12 – 13) zostają odparte dzięki wielkiemu zwycięstwu Baranka (12, 11; 13, 8). O ile rozdział 12 jest jedną wizją spójną literacko, o tyle w rozdziale 13 można zauważyć dwie wyraźne części wizji 13, 1-10 i 13, 11- 18 oddzielone od siebie terminem εἶδον oraz opisem wyglądu kolejnej istoty zagrażającej ziemi.

Sekcja rozdziałów 14 – 20, wiele razy ukazuje postać Baranka. Symbol Chrystusa pojawia się w rozdziale 14, gdzie mowa jest o zbawionych, którzy zajmują miejsce wokół Baranka. Opisana tutaj sytuacja nawiązuje do Ap 7, gdzie również widoczny jest Kościół zwycięski gromadzący się razem przy Bogu. Uciążliwa walka wyznawców Chrystusa z Bestią, która toczyła się w poprzednich rozdziałach, teraz jest nagradzana. Taka wizja niesie wielką nadzieję dla ludu. Ponadto rozdział 14 otwiera serię widzeń, których głównym tematem stanie się sąd nad występny. Cały rozdział jest wyraźnie podzielony na trzy części oddzielone sformułowaniem καὶ εἶδον odpowiednio: 14, 1-5; 6-13; 14-20.

Kolejny raz termin ἀρνίου użyty zostaje w rozdziale 15, który jest wizją prorocką, stanowiącą część opisu siedmiu czasów i wręcz zamykającą ujęte w septenarne symbole widzenia Jana. Podobnie jak w wielu miejscach w Apokalipsie zmiana akcji zaznaczona została sformułowaniem καὶ εἶδον (*zobaczyłem*). Rozdział 15 może więc być naturalnie podzielony dzięki pojawiającym się po sobie kolejnym obserwacjom autora. Należałoby więc wydzielić trzy jednostki literackie 15, 1; 15, 2-4; 15, 5-8. Równocześnie warto zauważyć, że werset 15, 1 łączy się ściśle z tekstem 15, 5 – 16, 21 i wskazuje na jedność tematyczną. Wydaje się więc, że fragment 15, 2-4 jest późniejszym dodatkiem¹⁴⁶, przerywa bowiem główną myśl i sprawia wrażenie wtrącenia nowej refleksji w całość opowiadania.

Rozdział 17 jest kontynuacją opisów klęski i kar, które spadają na ludzi. Perykopa rozwija wcześniejszą wizję Bestii i równocześnie konkretyzuje wizerunek wroga, wskazując

¹⁴⁵ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 288.

¹⁴⁶ Por. Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalnej, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15, 2-4. Studium egzegetyczno-teologiczne*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 11 (2018), nr 1, s. 22.

na Imperium Rzymskie. Dzielać treść tekstu strukturalnie, należy wyróżnić: zapowiedź wizji (ww. 1-2), opis Nierządnicy i Bestii (ww. 4-6), oraz komentarz anioła (ww. 7-18). Ponadto rozdział 17 jest częścią większej całości, mającej zakończenie w 19, 10, co przypomina układem 21, 9 – 22, 9, gdyż odpowiadają sobie opisy kolejno: wizji kobiety, miasta i zbawiania¹⁴⁷.

Wizja czasów ostatecznych w Ap 19 – 22 kilkakrotnie ukazuje Baranka triumfującego. W rozdziale 19 pojawia się zapowiedź definitywnego zwycięstwa dobra nad złem. Tekst stanowi celebrację wielkiej radości, która posiada charakter liturgiczny. Dla zobrazowania treści teologicznych istotne znaczenie mają także poprzedzające rozdziały 17 i 18, gdzie przedstawiona zostaje wizja Wielkiej Nierządnicy, oraz zniszczenie Wielkiego Babilonu i lament pokonanych. Perykopa Ap 19, 1-10 zapowiada działanie pełnej destrukcji sił ciemności¹⁴⁸. Prócz teologicznej jedności, widocznej wyraźnie, jednostka ta literacko daje się podzielić doskonale, bowiem rozpoczyna się i kończy terminem „potem”. Autor we wstępie do wizji 19,1 używa formuły μετὰ ταῦτα ἤκουσα. Wprowadzenie o podobnym znaczeniu καὶ εἶδον stosuje do rozpoczęcia kolejnej jednostki w 19, 11, gdzie opisano wizję definitywnego zwycięstwa dobra. Ostatnie rozdziały Księgi Apokalipsy są trzema opisami tej samej rzeczywistości, Niebieskiego Jeruzalem, które jest wizją ostatecznego unicestwienia zła i zwycięstwa małżonki Baranka (Ap 21, 1-8; 21, 9-21; 21, 22 – 22, 5). Termin ἀρνίου pojawia się kilkakrotnie w dwóch perykopach (21, 9-21; 21, 22 – 22,5). Właściwie teksty te zostały rozdzielone ze względów treściowych, bowiem w 21, 9-21 autor prezentuje obraz budowy Nowego Jeruzalem, natomiast w 21, 22 – 22, 5 stanowi pewne uzupełnienie wcześniejszego opisu o szczególne elementy i przymioty. W ostatniej wizji prorok zapowiada życie w odnowionym Mieście oraz przedstawia końcowy stan zbawionych¹⁴⁹. Ważnym staje się także dostrzeżenie w Ap 21, 1 – 22, 5 kompilacji dwóch różnych rodzajów tekstu. Pierwszy to 21, 9 – 22, 2, uznany za główną myśl wizji, natomiast drugi Ap 21, 1-4; 22, 3-5; 21, 5-8 jest uzupełnieniem proroctwa¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 324.

¹⁴⁸ Por. Ł. Garbacki, *Radość z upadku Babilonu w Ap 19, 1-10*, „Studia Elbląskie”, 18 (2017), s. 353.

¹⁴⁹ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 63-380.

¹⁵⁰ Por. S. Witkowski, *Dwa eschatologiczne obrazy Jeruzalem (Ap 21, 1- 22, 5) jako opis niebiańskiego Kościoła*, Kraków 1999, s. 22.

1.2. Niektóre dotychczasowe ustalenia odnośnie do interpretacji Apokalipsy

Uwzględniając spuściznę pism chrześcijańskich, poczynając od najdawniejszych czasów, trzeba jasno powiedzieć, że kierunki interpretacyjne Apokalipsy były bardzo różne. Niektórzy autorzy chrześcijańscy poszukiwali w tej Księdze dziejów Kościoła i świata¹⁵¹. Drudzy propagowali interpretacje alegoryczną i szukali pouczeń moralnych¹⁵². Byli i tacy, którzy twierdzili, że wszystkie symbole zastosowane w dziele Janowym są obrazem tej samej rzeczywistości¹⁵³. Apokalipsa stała się także źródłem historycznego przekazu, ukazującego pogański Rzym i pierwsze powstające herezje. W treści dzieła odnajdywano wizje czasów eschatologicznych¹⁵⁴. W końcu w wiekach najnowszych rozpoczęto badać źródła, z których mógł czerpać święty Jan. Obecnie także uwagę egzegetów zajmuje analiza rodzaju literackiego Księgi. Poza tym należy pamiętać, że na symbolach apokaliptycznych piętno swe wycisnęło środowisko hellenistyczne, w którym powstała Księga. Nadto przy interpretacji znaku Baranka należy szukać jego treści i wykładni w nim samym¹⁵⁵.

Na podstawie dotychczasowych badań nad Księgą Objawienia uwzględniając także Tradycję Kościoła¹⁵⁶, D. Kotecki sformułował cztery kryteria interpretacji Apokalipsy: 1) Apokalipsa powstała w kontekście liturgicznym dla wspólnoty celebrującej Zmartwychwstałego; 2) Apokalipsa nie ma na celu podania informacji, ale formułuje mentalność wspólnoty poprzez medytowanie Starego Testamentu w kluchu chrystologicznym; 3) Księga Apokalipsy należy do gatunku literackiego apokaliptyki, którego narzędziem komunikacji jest symbol; 4) Interpretując Apokalipsę należy uwzględnić *Sitz im Leben*, w którym żyje wspólnota¹⁵⁷.

Chcąc wyjaśnić symbol Baranka, pojawiający się w Apokalipsie, należy uwzględnić kierunki wypracowane przez historię interpretacji. Zrozumienie treści Księgi napotyka wiele trudności, bowiem mnogość znaków, symboli i przenośni zastosowanych w dziele

¹⁵¹ Takie założenia propagował kierunek chiliastyczny, którego przedstawicielem był między innymi święty Hipolit.

¹⁵² Nazywano ich milenarystami, głównymi przedstawicielami byli Orygenes i Metody.

¹⁵³ W starożytności chrześcijańskiej rozwinął się także kierunek interpretacji Apokalipsy zwany *recapitulatio*, reprezentowany przez Augustyna.

¹⁵⁴ Egzegeci XIX w. zwrócili uwagę na kontekst literacki Apokalipsy. Analizowano wpływ różnych pism na dzieło Janowe oraz zwrócono uwagę na przeróbki dokonane w historii (M. E. Boismard). W wieku XX zauważono wpływ mitu na ostatnią Księgę Pisma Świętego. Doszukiwano się podobieństw w mitologii babilońskiej, irańskiej, egipskiej a także wpływów hellenizmu.

¹⁵⁵ Por. S. Kowalski, *Wielki znak na niebie, Apokalipsa 12, 1-6*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4 (1951), s. 208.

¹⁵⁶ Jan Paweł II w Adhortacji apostolskiej *Ecclesia in Europa*, zachęcał wspólnotę wierzących, aby Apokalipsa była jej przewodnikiem w XXI w.

¹⁵⁷ Por. D. Kotecki, *Kryteria interpretacji Apokalipsy*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 5 (2012), s. 16.

Janowym, nie pozwala jednoznacznie rozeznaczyć zamysłu autora. Każda rzecz, która jest ukryta pod symbolem, może zawierać wiele aspektów znaczeniowych. Jednak Apokalipsa jest swoistego rodzaju opisem dziejów świata, a w nim Kościoła i z tym nikt nie polemizuje. Tymi dziejami kieruje sam Chrystus, a Bestia ciągle prowadzi z Nim walkę. Lud Boga zaś musi wziąć udział w tym zmaganiu, które zakłada wierność, jaka należy się Chrystusowi. Zwycięstwo ostateczne jest już przesądzone, Jezus zwyciężył, a wraz z Nim jego wyznawcy. Janowy sposób przekazu informacji ma wiele wspólnego z pierwotną katechezą chrześcijańską, gdzie punktem centralnym dziejów jest osoba Chrystusa¹⁵⁸.

Apokalipsę należy więc czytać jako traktat chrystologiczny. Wskazują na to pierwsze słowa Księgi Ἀποκάλυψις Ἰησοῦ Χριστοῦ, które mogą oznaczać zarówno *Objawienie Jezusa Chrystusa* jak i *Proroctwo, które objawia Jezus Chrystus*. Wychodząc od założenia, że dzieło Janowe jest dalszym ciągiem ewangelijnych opisów tego, kim jest Jezus, uprawnionym byłoby doszukiwać się w tym dziele symboli i obrazów wskazujących na Chrystusa. Wydaje się, że głównym tekstem chrystologicznym jest interesujący nas 5 rozdział Apokalipsy¹⁵⁹. Autor ukazuje w nim postać Baranka, który wyraźnie wskazuje na posłannictwo i działanie Jezusa. Cała scena opiewa mesjański charakter dzieła Baranka, który jest Bogiem i Człowiekiem zarazem. Z jednej strony jakby zarżnięty, posiada znaki męki, z drugiej jest ciągle żywy, czyli nieśmiertelny, a cały świat oddaje mu cześć należną Bogu.

Analizując symbol Baranka w Apokalipsie, należy uwzględnić sztukę kompozycji, jaką stosuje Jan. Pomocna w tym będzie metoda rekapitulacji, która zakłada, że autor nie rozwija swojej myśli do końca od razu, lecz wraca do niej kilkakrotnie, uzupełniając i dodając coraz to nowe szczegóły¹⁶⁰. Linearny zaś rozwój obrazu pozwoli na prześledzenie dynamizmu ukazywania postaci Baranka na przestrzeni Księgi oraz rozwój jego atrybutów i działania. Dzięki temu będzie można odkryć znaczenie symbolu w zależności od kontekstu, w jakim się pojawia oraz zauważyć Jego rolę na przestrzeni całego dzieła Jana¹⁶¹.

¹⁵⁸ Por. F. Gryglewicz, *Interpretacja Apokalipsy świętego Jana*, dz. cyt., s. 354.

¹⁵⁹ Por. S. Singleton, "Worthy is the Lamb": *The Christology of Rev. 5*, (1998), s. 3-5.

¹⁶⁰ Por. S. Kowalski, *Wielki znak na niebie. Apokalipsa 12, 1-6*, dz. cyt., s. 207. Por. . A. Tronina, *Siedem pieczęci Apokalipsy*, dz. cyt., s. 24-25.

¹⁶¹ Por. A. Kiejza, „Ὁργή τοῦ ἀρνίου”: *postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tle antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie*, dz. cyt., s. 32.

2. Analiza egzegetyczno-teologiczna tekstów

Po koniecznych wprowadzeniach przechodzimy do egzegezy kolejnych tekstów, których granice zostały już określone.

2.1. Baranek o nadnaturalnych rysach (Ap 5, 1-14)

Pierwsza wzmianka o Baranku w Apokalipsie pojawia się jak już zauważyliśmy w wersecie 5, 6. Przekazany przez Jana obraz jest najbardziej rozbudowaną wizją tego, kim jest Baranek i jaką funkcję pełni jego Osoba. Forma wprowadzająca w wizję καὶ εἶδον znacząca dosłownie „i ujrzałem”, zwraca uwagę na nowe spostrzeżenia wizjonera. Przedstawiony obraz to postać stojącego Baranka, który wydaje się być złożony w ofierze, ponieważ jest „jakby zabity” (Ap 5,6)¹⁶². Ponadto Zwierzę ma cechy nierealistyczne, siedem rogów i siedmioro oczu, co nawiązuje do tajemniczych siedmiu duchów Boga wysłanych na ziemię (Ap 5, 6). Niewątpliwie wygląd Baranka symbolicznie wskazuje na Jego Boski charakter. Septenarny symbol jest znakiem pełni, doskonałości, co podkreśla, że nikt nie jest Bogu równy ani nie ma takich, którzy mogą Go przewyższyć w sile i wiedzy. Ponadto tylko On jest w stanie objawić przyszłość i otworzyć zapisany zwój (Ap 5, 7), za co zostaje okrzyknięty królem (Ap 5, 8-14). Baranie rogi symbolizują siłę, a pomnożenie ich przez siedem oznacza pełnię siły i władzy¹⁶³. Wszechwiedza Boga została ukryta w mnogości oczu Baranka. Siedmioro oczu może być także aluzją do tekstu Zachariasza (3, 9; 4, 10), gdzie Odrośl, kamień Najświętszy posiada siedem oczu Jahwe. Oko w tym przypadku nie oznacza jednak wiedzy, ale nawiązuje do czynności zapalania Menory i do siedmiu przymiotów: chwała, majestat, radość, zwycięstwo, łaska, piękność, światłość¹⁶⁴. Nie dziwi stwierdzenie o siedmiu Duchach Bożych, bowiem za czasów Chrystusa, istniała tradycja z tym związana (Iz 11, 2; Ez 37, 9). Siedmioraki Duch miał spocząć i zamieszkać na zapowiedzianym mesjaszu, a jest to duch mądrości i rozumu, rady i męstwa, wiedzy i bojaźni Pańskiej (Iz 11, 1-2)¹⁶⁵.

W ten sposób Jan wyraźnie nazywa Baranka Chrystusem, napełnionym Duchem

¹⁶² Por. R. W. Wall, *Revelation*, dz. cyt., s. 99.

¹⁶³ Rogi są znakiem mocy i błogosławieństwa (1 Krl 22, 11; Ps 75, 4; Za 2, 1-4). Róg oznacza także honor, zaszczyt i cześć. Psalmista ufa, że dzięki życzliwości Bożej nasz róg będzie podniesiony (Ps 89, 18), a człowiek dobry będzie miał róg wzniesiony (Ps 148, 14). Por. W. Barclay, *Objawienie świętego Jana*, t. 1, rozdziały 1-5, Warszawa 1981, s. 218. Por. M. Parchem, *Motywy wojny eschatologicznej w Apokalipsie Zwierząt (1 Hen 90, 13-19)*, dz. cyt., s. 89.

¹⁶⁴ Por. K. Borowicz, *Mistyka Hebrajska u świętego Pawła i w Apokalipsie świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3 (1950), s. 196.

¹⁶⁵ Por. K. Borowicz, *Mistyka Hebrajska u świętego Pawła i w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 197.

Świętym¹⁶⁶. Podczas gdy Ewangelie wskazują na Ducha danego uczniom Jezusa, w Apokalipsie jest On posłany na całą ziemię przez Zmartwychwstałego. To Baranek staje się źródłem Bożego Ducha, który ma uobecnić i zaktualizować misterium paschalne. Dokona się to w historii poprzez wszystkie wieki za sprawą wspólnoty, celebrującej pamiątkę Chrystusa. W ten sposób Kościół staje się świadkiem „stojącego Baranka jakby zabitego” (Ap 5, 6)¹⁶⁷.

Baranek ukazany jest w centralnej części obrazu pomiędzy tronem z czterema istotami żyjącymi a kręgiem dwudziestu czterech Starców. Naczelna postać nadaje scenie dynamizm, Baranek podchodzi do tronu i z prawicy Zasiadającego na nim zabiera zwój, który był powodem smutku autora, gdyż jest zapieczętowany i nikt dotąd nie mógł złamać tych pieczęci (Ap 5, 4). Baranek okazuje się godzien wziąć zwój z prawicy Zasiadającego na tronie i otworzyć go, co powoduje zachwyt obecnych w scenie istot żyjących i Starców, którzy padają na twarz i oddają pokłon należny Bogu. Gest wzięcia zwoju jak i adoracja uczestników tej sceny wskazują, że Baranek jest Bogiem, a jego moc i siła równa jest tej, jaką ma Zasiadający na tronie¹⁶⁸. Mesjański charakter dzieła Baranka podkreśla jeden ze Starszych, określając Go tytułami mesjańskimi, takimi jak Lew z pokolenia Judy czy korzeń Dawida. Śpiew Nowej Pieśni jest oddaniem chwały i uznaniem godności Baranka, który otrzymał „potęgę i bogactwo, mądrość i moc i część i chwałę i błogosławieństwo” (5, 12b).

2.1.1. Baranek jest Chrystusem

Konstrukcja myśli, jaką prezentuje Jan, wyraźnie buduje wizję Baranka, który posiada Boże przymioty. Jeśli przyjąć, że rozdział 5. stanowi główny tekst chrystologiczny, trzeba dostrzec w Baranku bóstwo i równocześnie zwycięstwo absolutne, jakiego dokonał Jezus Chrystus, który jest równy Bogu Ojcu¹⁶⁹. Przedstawienie Baranka Apokaliptycznego, jakiego dokonuje Jan po raz pierwszy, wyraźnie obrazuje zarówno przeznaczenie bohatera do tego, by pokonać wrogów (w. 5), jak i opiewa Jego zwycięstwo poprzez ukazanie triumfu zmartwychwstania (w. 6). Pojawiający się w wersecie 5 zwrot $\acute{\epsilon}\sigma\tau\eta\kappa\acute{o}\varsigma \acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\phi\alpha\gamma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ kreśli

¹⁶⁶ W Septuagincie Iz 11,2 bojaźń przetłumaczono jako pobożność równocześnie zachowując termin bojaźń w Iz 11,3. Por. *Septuaginta*, editio altera, revised edition Robert Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2006, s. 581.

¹⁶⁷ Por. PODESZWA P., *Paschalna pamięć o Jezusie. Studium egzegetyczno-teologiczne wyrażenia ή μαρτυρία Ἰησοῦ* w Apokalipsie świętego Jana, Poznań 2011, s. 245.

¹⁶⁸ Por. Ap 5, 6-7; 6, 16-17; 7, 9.10; 14, 4; 21,22. 23.

¹⁶⁹ Por. D. Guthrie, *The Lamb in the Structure of the Book of Revelation*, „Vox Evangelica”, 12 (1981), s. 64.

wizję Baranka, który jest żywy, a równocześnie nosi na sobie ślady męki. Ponadto użyty czasownik ἵστημι w formie *participium perfecti activi* oznacza przyjęcie na stałe pozycji stojącej, a taka postawa w Apokalipsie jest symbolem zmartwychwstania (Ap 7,9; 11, 11; 15, 2)¹⁷⁰. W ten sposób Baranek wyraźnie wskazuje na dzieło zbawcze Chrystusa, który za nas umarł i zmartwychwstał.

Tekst rozdziału 5, można podzielić na sekcje, w których występuje kilka stwierdzeń wyraźnie wskazujących na bóstwo Jezusa Baranka. Pierwsze cztery wersety (Ap 5, 1-4), wskazują na wyjątkowość postaci mającej moc otworzyć zapieczętowaną Księgę. Jan podkreśla przy tym, że ani na niebie, ani na ziemi, ani pod ziemią nie było nikogo, kto mógłby to uczynić. Tak więc Baranek stojący obok Zasiadającego na tronie ma boskie prerogatywy i tytuły. On ma moc wziąć zwój, którego autorem jest Bóg (por. Ez 2, 9-10), i złamać umieszczone na nim pieczęcie. Siedem zabezpieczeń chroniących Księgę przed jej odczytaniem, oznaczają całkowity brak możliwości poznania jej treści. Ta zapisana z dwóch stron kompletna Księga, pozwala na poznanie i zrozumienie dzieła Bożego dokonanego w Chrystusie¹⁷¹. To Baranek ma moc otworzyć zwój i wyjaśnić treść pism, które pozwalają poznać zamysły Boga. Moc, jaką posiada Baranek nie tylko polega na sile łamania pieczęci Księgi. W wersecie 5 jest mowa o zwycięstwie, jakiego dokona Mesjasz, potomek Dawida. Baranek łagodny i bezbronny jest równocześnie Lwem wywodzącym się z pokolenia Judy. Taki tytuł może wskazywać na dzieło zbawcze Chrystusa. Ponadto, używając tego znanego zwrotu chrystologicznego, Jan daje do zrozumienia o narodzeniu w ziemskiej rodzinie zwycięskiego Mesjasza.

Potwierdzenie bóstwa Jezusa oraz ukazanie Jego związku z tronem Boga było ważnym elementem nauczania Kościoła pierwszych wieków. Nie mogło zabraknąć w Apokalipsie polemiki z fałszywymi nauczycielami i argumentów, które wskazywałyby na Chrystusa jako jedyne Pana i Boga (w. 8). W pierwszych wiekach chrześcijaństwo było prześladowane, zarówno ze strony przedstawicieli Rzymu jak i judaizmu. Treść Księgi Apokalipsy musiała zawierać jasno wyłożone zasady wiary odnośnie do Chrystusa. Jego wyznawcy zmagali się z wieloma problemami. Bałwochwalstwem było oddawanie boskiej czci cesarzowi, do czego nieraz przymuszano chrześcijan. Ponadto, rozwijająca się w pierwszym wieku myśl gnostycka uznawała, że Jezus miał ciało tylko pozorne. Dlatego właśnie Baranek

¹⁷⁰ Por. W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, dz. cyt., s. 69.

¹⁷¹ Por. M. Karczewski, *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, Olsztyn 2016, s. 19.

Janowy występuje na dworze niebiańskim jako prawowity Władca. Taki obraz zawiera ideę Boga-Człowieka, rozpowszechnianą przez chrześcijan, oraz myśl o zbawieniu idących za Jezusem. Nie bez przyczyny Jan ukazuje w niebie dwór składający się z dwudziestu czterech Starców, oddających hołd boski Barankowi. Podobnie bowiem było na dworze cesarskim, gdzie za czasów Domicjana dwudziestu czterech lektorów służyło jako ochroniarze cesarza¹⁷².

W 5. rozdziale trwa więc polemika zarówno z Żydami jak i Rzymianami. Argumenty mają pokazać wyższość Jezusa nad całym światem a wszechmocny i nieśmiertelny Pan, który zasiada na tronie i zasługuje na cześć i posłuszeństwo, staje się antytezą wielkich władców Rzymu. Baranek dzielący tron wszechświata z Bogiem jest błogosławiony i staje się argumentem dla Żydów, że Jezus jest równy Bogu. Wizja Baranka podkreśla także człowieczeństwo Jezusa, nazywając Go Lwem z pokolenia Judy, co zakłada, że musiał narodzić się w fizycznym ciele, i sprzeciwia się myśli, jakoby Jego człowieczeństwo było pozorne. Tajemnicze grono dwudziestu czterech Starców można także traktować jako alegorię, mającą swe korzenie w Starym Testamencie, a równocześnie związaną mocno z Nowym Przymierzem Jezusa. Jeśli przyjąć tę interpretację, należałoby powiedzieć, że liczba dwunastu pokoleń Izraela oraz dwunastu apostołów Jezusa, jest odpowiedzią na pytanie o tożsamość Starców¹⁷³. W ten sposób ukazana zostaje cała ekonomia zbawienia, gdyż lud Izraela odwoływał się do dwunastu patriarchów, a Kościół Chrystusowy wskazywał na dwunastu apostołów. Taka interpretacja dowodziłaby, że Jan chciał ukazać Baranka, który jest Panem dziejów zarówno Starego jak i Nowego Przymierza. Dzieło Jezusa objęło bez wyjątków wszystkich ludzi, z każdego pokolenia, języka, ludu i narodu. Należałoby nawet zapytać, czy aby w tej myśli nie jest zawarta także idea preegzystencji Syna Bożego, podobnie jak ma to miejsce w Rdz 3, 15 czy Ef 1, 5.

Symbole i obrazy zawarte w wydarzeniach Apokalipsy, są często zaczerpnięte z życia codziennego, mają także na celu podkreślenie, że Bóg jest silniejszy od ziemskich mocarstw i szatańskiej przebiegłości. Przykładem może być bogactwo będące jednym z atrybutów Baranka (5, 12), które zdaje się kontrastować z ogromnym przepychem Babilonii, i ma na celu uzmysłwić, że nawet tak wielkie i wzbudzające podziw mocarstwo nie może

¹⁷² Liczbę dwadzieścia cztery można też odnieść do godzin w dobie, ilości znaków zodiaku w babilońskiej astrologii czy chórzystów w greckim teatrze. Por. D. Kotecki, *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thorunensia”, 27 (2013), s. 277. Por. W. Popielewski, *Rola Chrystusa – „Słowa Boga” w Kościele i świecie (Ap 19,13)*, dz. cyt., s. 170.

¹⁷³ Por. P. Szeffler, *Wizje prorockie apokalipsy (4 – 22)*, „Studia Płockie”, 5 (1977), s. 311.

się równać temu, co posiada Bóg. Jednak potęga tego imperium nie mogła przetrwać, ponieważ ludzie stanęli po stronie władcy doczesnego świata, szatana, dlatego też zostali nazwani Nierządnicą. Bogactwo Babilonii zdobyte było wyzyskiem i wojną, Chrystusowe natomiast Jego własnym wydaniem się za ludzi aż do śmierci krzyżowej. Obwieszczenie zebranych wokół tronu wyznawców Boga, że Baranek ma potęgę, bogactwo, mądrość, moc, cześć, chwałę i błogosławieństwo (5, 12), stawia Go w pozycji władcy wszechświata, Boga mającego moc nad dziejami zbawienia.

2.1.2. Baranek centrum liturgii

Po przedstawieniu dworzan, autor Apokalipsy opisuje przebieg liturgii, skupionej wokół Baranka i Tronu Bożego. Tron Najwyższego staje się obrazem Arki Przymierza, a tym samym jest znakiem obecności Boga i miejscem najświętszym. To właśnie przed Nim upadają na kolana wszyscy uczestnicy liturgii, oddając Mu cześć¹⁷⁴. Wielokrotnie napotykamy w tekście terminy: Amen, Alleluja oraz obserwujemy zachowanie tych, którzy kłaniają się, tworzą procesje, zanoszą modlitwy do Boga. Nie bez znaczenia pozostają też sprzęty świątynne takie jak ołtarz, księga, szata, kadzidło, kielich, lampa i wiele innych¹⁷⁵. Obraz apokaliptycznej liturgii, łączy ze sobą Stare i Nowe Przymierze, czego wyrazem jest tron Boga i Baranka.

W Księdze Apokalipsy wszystkie historyczne interwencje Boga aluzyjnie nawiązują do akcji liturgicznej¹⁷⁶. Schemat odbywającego się aktu kultu w rozdziale 5, jest zaczerpnięty z formuły wykształconej w I wieku¹⁷⁷. Podobny schemat liturgiczny zawiera także rozdział 22 Apokalipsy¹⁷⁸. Obrzędy Kościoła, znane apostołom, tworzono prawdopodobnie od dnia Pięćdziesiątnicy, dlatego pod koniec I wieku Jan znał rozwijane wzory. Równocześnie, nie bez znaczenia pozostała liturgia Świątynna¹⁷⁹, czego reminiscencje widać w znakach i gestach używanych przez Jana w tekstach Apokalipsy. Śmiało więc można powiedzieć, że ostatnia Księga Pisma Świętego żywi się formułami charakterystycznymi dla kultu¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Por. A. Tronina, *Apokalipsa orędzie nadziei*, Częstochowa 1996, s. 152.

¹⁷⁵ Por. W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, dz. cyt., s. 65.

¹⁷⁶ Por. S. Hahn, *Lamb's Supper. The Mass as heaven on earth*, Doubleday 1999, s. 120.

¹⁷⁷ Por. S. Hahn, *Lamb's Supper. The Mass as heaven on earth*, dz. cyt., s. 121.

¹⁷⁸ Por. P. Prigent, *Spojrzenie na Apokalipsę*, tłum. P. Sawicka, Warszawa 1986, s. 100.

¹⁷⁹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela.

¹⁸⁰ Por. D. Mollat, *La liturgia dell'Apocalisse*, [w:] *L'Apocalisse*, Associazione Biblica Italiana. *Studi Biblici Pastoralis*, 1967, s. 135. Por. D. Kotecki, *Kryteria interpretacji Apokalipsy*, dz. cyt., s. 16-19.

Obraz Baranka, który odbiera cześć od całego stworzenia, jest inspirowany liturgią, znaną dobrze Janowi. Rozdział 4 to pewnego rodzaju parafraza kultu chrześcijańskiego, inspirowanego wzorcami żydowskimi. Natomiast Ap 5 ma swój odpowiednik w później wypracowanym schemacie, i można powiedzieć, że stanowi kontynuację żydowskiej tradycji, a równocześnie zawiera nowe poznanie Boga w Jezusie Chrystusie. Ukazanie Mesjasza jako Baranka składanego w ofierze, niewątpliwie nawiązuje do aktów religijnych Izraela. Pascha, podczas której Hebrajczycy ofiarowali baranka, była symbolem uwolnienia i ocalenia z niewoli egipskiej (Wj 12, 6)¹⁸¹. Podobną funkcję spełnia chrystologiczny obraz Baranka jakby zabitego, którego krwią ludzie zostają odkupieni. Jezus Chrystus wypełnia więc prorocтво zawarte w pierwszej Passze, zmartwychwstaje i prowadzi Lud Boży do zbawienia. Tak naprawdę to właśnie dzieło Chrystusa pozwoliło, aby zapowiedzi Starego Testamentu zostały wypełnione i wyjaśnione, na co wskazuje symbol zapieczętowanego zwoju¹⁸².

Pieśń Nowa, jaką śpiewają uczestnicy zgromadzenia, zawiera aklamacje kultyczne wychwalające boskie dzieło Baranka (5, 12. 13). Wszystko rozpoczyna się adoracją, w której bierze udział całe stworzenie. Starcy i Aniołowie wypowiadają słowo ἄξιός dla podkreślenia godności i mocy, jaką ma Baranek, uznając w Nim w ten sposób Boga. Słowa doksolonii: „godzien jest wziąć potęgę i bogactwo i mądrość, i moc, i cześć, chwałę, i błogosławieństwo” sprawują kult i oddają cześć Barankowi (por. 1 Krn 29, 11n)¹⁸³. Wszechświat natomiast ma na ustach słowa uwielbienia: „błogosławieństwo i cześć, i chwała, i moc, na wieki wieków”. Cztery istoty żyjące zamykają tę mowę, mówiąc „Amen”. Na końcu Starcy upadają na twarz i w geście prostracji, milcząc, oddają chwałę Barankowi (5, 8-14). Liturgia, sprawowana przez świat dla uczczenia zwycięstwa i władzy Baranka, będzie trwała nadal. Święte Miasto Jeruzalem okaże się bowiem wspólnym tronem Boga i Baranka (22, 1. 3). Zbawienie też zostanie osiągnięte dzięki Zasiadającemu na tronie i Barankowi (7, 10).

Zaprezentowana przez Jana postać Baranka wyraźnie wpisuje się w pewien schemat liturgiczny. Można pokusić się o stwierdzenie, że Księga Apokalipsy w swojej głównej części ma charakter liturgiczny. Wiele elementów potwierdza tę tezę, choćby opisy niebieskich liturgii, hymny, kantyki, stosowane formuły liturgiczne, gesty i czynności

¹⁸¹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3.1. Baranek ofiarny.

¹⁸² Por. P. Prigent, *Spojrzenie na Apokalipsę*, dz. cyt., s. 40.

¹⁸³ Por. A. Jankowski, *Transcendencja Chrystusa według Apokalipsy Janowej*, dz. cyt., s. 90-91.

kultyczne, adoracje, procesje, modlitwy a także szczególne zwrócenie uwagi na przedmioty służące w kulcie. Wydaje się zatem, że Apokalipsa żywi się liturgią, którą cechuje zarówno teocentryzm jak i chrystocentryzm¹⁸⁴. Księga Objawienia, jeśli by doszukiwać się w niej liturgicznych elementów, posiada charakter zarówno ofiarniczy jak i paschalny¹⁸⁵, ukazuje wymiar wspólnotowy, misteryjny, nadprzyrodzony i eschatologiczny¹⁸⁶. W swoisty sposób połączone zostają ziemia i niebo, gdzie trwa modlitwa dziękczynna i adoracyjna. Również intronizacja Baranka z Ap 5 wpisuje się doskonale w liturgiczny schemat, w którym Chrystus stanowi centrum.

2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy

Apokaliptyczne stwierdzenie „Lew z pokolenia Judy” (Ap 5, 5), użyte zostaje przez Jana jako symboliczne imię Baranka. Obraz ten zaczerpnięty jest ze Starego Testamentu, gdzie Judę określono jako młodego lwa (Rdz 49, 9). Gdy Jakub leży na łożu śmierci, wypowiada słowa swojego testamentu, wzywając do siebie po kolei wszystkich synów. Trzecim w kolejności jest Juda, któremu ojciec przepowiada wywyższenie. Będzie on panował nad nieprzyjaciółmi jak Lew, któremu nikt i nic nie może zagrozić, ani nie będzie mu odjęte berło (Rdz 49, 10). Zarówno tradycja judaistyczna jak i chrześcijańska przypisują temu obrazowi znaczenie mesjańskie (Mk 12, 35-37; J 7, 42)¹⁸⁷. Sam Bóg także wielokrotnie w Pismach określany jest jako Lew (Hi 10, 16; Iz 31, 4; Jr 50, 44; Oz 5, 14; Am 3, 8), w ten sposób autorzy ukazują potęgę i sposób rządów sprawowanych przez Jahwe. Nazwanie Baranka Lwem nie pozwala nie zauważyć aluzji do Starego Testamentu. Należałoby więc w tym tytule doszukiwać się pewnych przymiotów, cech charakteru, zachowania a nawet zadania pełnionego przez tak określoną postać. W tym wypadku Jan zapewne chce opowiedzieć o wszechmocy i wiecznym panowaniu Baranka oraz podkreślić Jego pochodzenie i miejsce w narodzie Izraela¹⁸⁸. Ponadto, w tym tytule zawarta jest odpowiedź na zapowiedzi mesjańskie proroków¹⁸⁹, bowiem w Betlejem ziemi Judy ma narodzić się Zbawiciel (Mi 5, 1).

¹⁸⁴ W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, dz. cyt., s. 55.

¹⁸⁵ Por. D. Mollat, *La Liturgia dell'Apocalisse*, dz. cyt., s. 140.

¹⁸⁶ Por. D. Mollat, *La Liturgia dell'Apocalisse*, dz. cyt., s. 141.

¹⁸⁷ Por. M. Karczewski, *Baranek – Lew z pokolenia Judy. Chrystocentryczna reinterpretacja Rdz 49, 9 w Ap 5, 5*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 4 (2011), s. 157.

¹⁸⁸ Por. P. Podeszwa, *Dawidowe pochodzenie Jezusa według Apokalipsy Janowej*, [w:] *Więcej Szczęścia jest w dawaniu aniżeli w braniu. Księga pamiątkowa dla księdza profesora Waldemara Chrostowskiego w 60. rocznicę urodzin, t. 3*, pod red. B. Strzałkowska, Warszawa 2011, s. 1236.

¹⁸⁹ Por. M. E. Boring, *Revelation. Interpretation. A Bible Commentary for Teaching and Preaching*, Louisville-Kentucky 1989, s. 108.

2.1.4. Baranek odroślą Dawida

W Janowej Apokalipsie dwukrotnie zostanie powtórzony tytuł „odrośl Dawida” (Ap 5,5; 22, 16). W całym Nowym Testamencie takie sformułowanie się już nie pojawi. Święty Paweł jednak w swoich listach potwierdzi pochodzenie Chrystusa z rodu Dawidowego (Rz 1, 3; 2 Tm 2, 8). Ewangelista Mateusz nazwie Chrystusa „Synem Dawida” (Mt 1, 1). Pomimo że ten tytuł nie wyraża pełni godności i dzieła Jezusa, On zawsze się zgadzał na to, aby tak był określany¹⁹⁰. To nie jedyny powód, dla którego należy szukać znaczenia chrystologicznego sformułowania „odrośl Dawida”. W epilogu Apokalipsy, Jan umieścił jakby podpis Jezusa, który sam o sobie mówi: „Ja Jestem odrośl i potomstwo Dawida”. W ten sposób całym swoim autorytetem poświadcza, że słowa zawarte w orędziu tej Księgi są prawdziwe. Potwierdza to wypełnienie się proroctw starotestamentalnych, zapowiadających eschatologiczne panowanie króla pochodzącego z dynastii Dawida.

Tajemnicza „róźdzka” i „odrośl” wyrastająca z „pnia” i „korzenia” Jessego jest treścią proroctwa Izajasza (Iz 11, 1. 10). Powszechnie przyjmuje się, że jest to zapowiedź przyjścia Mesjasza. Obraz odradzającego się drzewa, które wyrasta z martwego konaru, nie tylko wskazuje na erę odrodzenia, mającą nadejść za sprawą Zbawiciela, ale jest także symbolem drzewa życia¹⁹¹. W ten sposób wypełni się obietnica dana Dawidowi, jego tron będzie na wieki utwierdzony (2 Sm 7, 10-16). Obraz odradzającego się drzewa jest zapewne zaobserwowany z przyrody. Autor proroctwa o różdżce z pnia Jessego myślał, być może, o drzewie oliwnym, które rozrasta się i odradza, wypuszczając pędy bądź z korzenia, bądź z samego pnia. Ten charakterystyczny sposób rozwoju oliwki posłużył do przekazania mesjańskiego obrazu odrodzenia królestwa Dawidowego. Można także przypuszczać, że nieprzypadkowo użyto obrazu drzewa oliwnego, z którego wytwarzano olej służący do namaszczenia króla (1 Sm 16, 1). W historii Dawida duże znaczenie miała także góra oliwna, na którą król wchodził z zasłoniętą twarzą, płacząc i pokutował, prosząc Boga o schronienie przed wrogiem (2 Sm 15, 30).

Hebrajski rzeczownik **רֹדֶזֶת** po pierwsze oznacza różgę (Prz 14, 3), i narzędzie wymierzania kary pysznym, po wtóre określa gałąź, pręt, laskę czy kij, w ten sposób

¹⁹⁰ Por. R. Motte, Dawid, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 203.

¹⁹¹ Por. P. Waszka, „Róźdzka” i „odrośl” jako naznaczone funkcją pasterską. *Propozycja poszerzonej interpretacji Iz 11, 1. 10 na bazie danych przyrodniczych*, [w:] *Więcej szczęścia jest w dawaniu aniżeli w braniu. Księga pamiątkowa dla księdza Profesora Waldemara Chrostkowskiego w 60. rocznicę urodzin, t. 3*, pod red. B. Strzałkowska, Warszawa 2011, s. 1499.

ukazując cały ród oraz dzierżące władzę przywódcę¹⁹². Laska pasterska służyła jako broń i stawała się narzędziem, dzięki któremu swobodnie można było kierować stadem. Baranek określony zostaje jako odrośl Dawida, jest więc zarówno sędzią, wymierzającym karę, jak i przywódcą, i Ojcem narodu prowadzącym lud¹⁹³. Termin **גִּזְרֵי** oznaczający odrośl lub kielek wywodzi się od rdzenia **גָּזַר**, co tłumaczyć można słowem: pilnować, opiekować się, troszczyć, trzymać straż a także błyszczeć, kwitnąć czy być pięknym (Iz 60, 21)¹⁹⁴. W ten sposób ukazana zostaje zbawcza moc Boga, strzegącego swojego ludu, pozwala mu być „jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą”, zielone i kwitnące, które „wydaje owoc w swoim czasie, a liście jego nie więdną” (Ps 1,3). Baranek nazwany odroślą Dawida pełni funkcję opiekuna nad Ludem Bożym, a dzięki swojemu dziełu sam staje się ozdobą tego zgromadzenia¹⁹⁵.

Prorok Izajasz w wersetach 11, 1. 10 użyje nadto sformułowania „pień Jessego”, akcentując w ten sposób jeszcze inną prawdę, że Mesjasz będzie korzeniem Dawida, co mogłoby wyrażać ideę preegzystencji¹⁹⁶. Semici posługując się terminem „odrośl” czy „pęd” na oznaczenie potomka, mieli na myśli całe drzewo genealogiczne rodziny, z którego korzeni wyrastać mogą nowe pędy¹⁹⁷. Jedność klanu tkwi w jego korzeniach. Nadejście potomka lub wzbudzenie go z uschniętego korzenia drzewa będzie dziełem Jahwe (Iz 6, 13; 28, 28; 29, 14). Ponadto proroctwo Izajaszowe wskazuje, jakoby potomek Jessego miał się stać legowiskiem dla owiec, czyli bezpiecznym miejscem schronienia (Ps 23, 2). Termin hebrajski **מִנוּחָה** oznacza dosłownie odpoczynek¹⁹⁸, który stanie się sławnym miejscem wśród narodów, i tam będą przychodzić ludy po radę.

Zestawienie tytułów „Lew z pokolenia Judy” oraz „Odrośl Dawida” (Ap 5), stanowi podkreślenie realizowania się już teraz mesjańskich zapowiedzi Izraela. To Baranek jest

¹⁹² Por. L. Koehler, W. Baumgartner, J. J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, t. 1, Warszawa 2008, s. 292.

¹⁹³ Por. P. Waszka, „Różdżka” i „odrośl” jako naznaczone funkcją pasterską. *Propozycja poszerzonej interpretacji Iz 11, 1. 10 na bazie danych przyrodniczych*, dz. cyt., s. 1499.

¹⁹⁴ Por. L. Koehler, W. Baumgartner, J. J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, dz. cyt., s. 674.

¹⁹⁵ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.1.1. Pasterze.

¹⁹⁶ Por. P. Podeszwa, *Dawidowe pochodzenie Jezusa według Apokalipsy Janowej*, [w:] *Więcej szczęścia jest w dawaniu aniżeli w braniu. Księga pamiątkowa dla księdza profesora Waldemara Chrostowskiego w 60. rocznicę urodzin*, t.3, pod red. B. Strzałkowska, Warszawa 2011, s. 1239.

¹⁹⁷ Por. P. Waszka, „Różdżka” i „odrośl” jako naznaczone funkcją pasterską. *Propozycja poszerzonej interpretacji Iz 11, 1. 10 na bazie danych przyrodniczych*, dz. cyt., s. 1499.

¹⁹⁸ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.1.3. Owczarnia.

Mesjaszem, a równocześnie Lwem zwycięzcą, który będzie panował nad nieprzyjaciółmi. Mesjańskie zadanie rozpocznie się w ziemi Judy i będzie kontynuowane poprzez rządy sprawowane z umocnionego przez Boga tronu Dawida, a będzie to wieczne eschatologiczne panowanie. Wyraźnie też Baranek staje się symbolem Chrystusa, a tym samym wykonawcą całego dzieła odkupienia¹⁹⁹.

2.1.5. Baranek wobec Zasiadającego na tronie

Motyw tronu jest centralną częścią scen zawartych w rozdziałach 4 i 5. Wszystko co dzieje się wokół, skupia się na postaci Zasiadającego na tronie. Nadrzędność Boga nad całym stworzeniem i otaczającym tron światem, jest oczywista. W rozdziale 5 termin θρόνος użyty został pięć razy (Ap 5, 1. 6. 7. 11. 13), co wskazuje na znaczenie dominujące tego motywu. Zdaje się, że nawet pojawiający się na scenie nowy bohater, jakim jest Baranek, nie odbierze naczelnej roli Zasiadającemu na tronie, sam stanie się jednak częścią tego centralnego miejsca. Wizja ta ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia tożsamości i roli symbolu, jakim jest Baranek w Księdze Objawienia. Jest oczywistym, że należy zwrócić uwagę na aspekt chrystologiczny i właśnie w ten sposób odczytać opisane wydarzenia. Przedstawienie Baranka obok tronu Boga ma miejsce trzy razy w Apokalipsie (5,6; 7, 17; 22, 1-3). Ponadto Jan wspomina o Baranku stojącym pośrodku tronu 7, 17. W końcu linearny rozwój symbolu pozwala utożsamić tron Boga i tron Baranka 22, 1.3. W taki właśnie sposób Apokalipsa ukazuje tożsamość Zasiadającego na tronie i Baranka.

2.1.6. Triumf Baranka

Pieśń Nowa, którą śpiewają czciciele Baranka, zapowiedziana została w Starym Testamencie. Miała być wykonywana jako dziękczynienie za dokonane przez Boga dobrodziejstwa (Ps 33, 3; 40, 4; 96, 1; 98, 1; 144, 9; 149, 1). Jednym z doniosłych wydarzeń dla Izraela było wyjście z niewoli egipskiej, kiedy to właśnie zaśpiewano pieśń wolności. Prototypem Nowej Pieśni staje się więc kanyk Mojżesza (Wj 15). Należy także przywołać tutaj proroctwo Izajasza. Cuda ery mesjańskiej według zapowiedzi mają być wychwalane Nową Pieśnią (Iz 42, 10-17)²⁰⁰. Tematem przewodnim Pieśni będzie więc paschalne dzieło Baranka, a motywem uwielbienia moc Jego ofiary i rozlanej krwi²⁰¹.

¹⁹⁹ Por. M. E. Boring, *Revelation. Interpretation*, dz. cyt., s. 109.

²⁰⁰ Por. W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, dz. cyt., s. 65.

²⁰¹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3.1. Baranek ofiarny.

Pieśń Nowa, która wykonana została na cześć Baranka (Ap 5, 9-14), jest określana jako jeden z hymnów Apokalipsy. Wyraźnie widoczna jest gloryfikacja przymiotu Baranka, jaką jest Jego wszechmoc. On jeden jest godny wziąć i otworzyć siedem pieczęci księgi zapisanej z dwóch stron i nikt inny nie jest w stanie sprostać temu zadaniu. Moc, jaką posiada Baranek, pochodzi z Jego ofiary, którą złożył, w ten sposób zwyciężając szatana. To On jest Lwem Judy i odroślą Dawida (Ap 5, 5). Pokonanie zła dokonuje się więc poprzez śmierć Baranka. Pieśń triumfu rozpoczynają cztery istoty żyjące, następnie dołączają Starcy i na końcu miriady miriad i tysiące tysięcy aniołów. Potem odzywa się głos całego stworzenia na niebie i ziemi, morzu, i wszystkiego, co w nich przebywa. Śpiew chwały staje się obrazem liturgii niebieskiej.

Triumf Boga jest jedną z głównych myśli dzieła Janowego. Można powiedzieć, że kluczowym rzeczownikiem chrystologicznym Apokalipsy jest *Baranek* a czasownikiem *zwycięzać*²⁰². Termin *νικάω* pojawia się w Apokalipsie 23 razy, czyli dwa razy częściej niż w innych Pismach Nowego Testamentu. Siła staje się przymiotem Baranka i służy temu, aby odeprzeć roszczenia szatana. Ujawnienie mocy Boga pełni także rolę informacyjną, by ludzie mogli poznać, że jest On Wszechmocny. Wszechmoc jednak nie powinna być rozumiana jako siła nieograniczonego przymusu, ale jako moc nieskończonej perswazji²⁰³. Moc Boga, którą jest śmierć Baranka, zostaje przeciwstawiona opresyjnej sile Szatana, który triumfuje przez przemoc i prześladowania. Tematem Pieśni jest więc paschalny charakter dzieła, dokonanego przez Baranka. Powodem, dla którego oddaje się cześć zwycięskiemu Barankowi, jest przede wszystkim nabycie ludzi, wzięcie ich w posiadanie, ale równocześnie pod opiekę czy do swojego domu. Czasownik *ἀγοράζω* oznacza transakcję w sensie komercyjnym, czyli zakup²⁰⁴. Takie rozumienie może mieć negatywne zabarwienie, gdyż zakładałoby niewolnictwo przedmiotu nabytego na własność. Trzeba jednak zwrócić uwagę na bardziej wartościowy aspekt, jakim jest cena tego wykupu. Baranek zapłacił krwią, swoją śmiercią, co ewidentnie zwraca uwagę na wartość, jaką upatruje On w zakupionych. Można by powiedzieć, że rynek niewolników zamienia się w ten sposób w ideę uwolnienia z niewoli, jakiej Bóg dokonuje dla Izraela w Egipcie (Wj 19, 6). Nabyty lud jest równocześnie uwolniony z królestwa sprzeciwu wobec Boga, z opresyjnej polityki Szatana. Uczestniczyć w dziele Chrystusa znaczy kontynuować jego zwycięstwo nad Szatanem.

²⁰² Por. S. C. Grabiner, *Revelation's Hymns: Commentary on the Cosmic Conflict*, [w:] *Library of New Testament Studies*, Bloomsbury 2015, s. 69-77.

²⁰³ Por. S. C. Grabiner, *Revelation's Hymns: Commentary on the Cosmic Conflict*, dz. cyt., s. 69-77.

²⁰⁴ Por. R. Popowski, *ἀγοράζω*, *Wielki Słownik Grecko-Polski. Nowy Testament*, Warszawa 2006, s. 7.

Ponadto zapoczątkowane zostaje zgromadzenie Ludu Bożego, który będzie nosił miano królewskiego kapłaństwa.

W drugiej części hymnu głos zabierają aniołowie, istoty żyjące i Starcy. Jan zwraca uwagę na siedem szczególnych przymiotów, którymi jest obdarzony Baranek. Są nimi: potęga, bogactwo, mądrość, moc, cześć, chwała i błogosławieństwo. Wszystkie wymienione cechy wskazują na boską naturę tego, kogo charakteryzują. Ponadto symbol liczbowy siedem, podkreśla pełnię władzy i wskazuje na aspekt chrystologiczny. Atrybuty: moc, cześć i chwała, należą jedynie do Boga, i w wielu innych miejscach są Jemu przypisywane. Nowa Pieśń jest aktem celebracji odkupienia dokonanego przez Baranka²⁰⁵. Motywem uwielbienia jest śmierć Baranka, bo został zarżnięty (ἐσφάγης) oraz moc jego krwi, przez którą nabył (ἠγόρασας) ludzi (Ap 5,9).

Ostatnia część hymnu ukazuje całe stworzenie, które wyznaje moc Zasiadającego na tronie i Baranka. W ten sposób autor przedstawia lud pociągnięty dziełem zbawczym Chrystusa a nie wojną Szatana.

2.1.7. Krew zabitego Baranka

Obraz Baranka „jakby zabitego”, poza rozdziałem 5, pojawia się jeszcze w kilku perykopach (Ap 9, 12; 13, 8). Wszystkie teksty „zabicie” zwierzęcia określają terminem σφάζω, którego użyto w Septuagincie na określenie ofiary składanej w świątyni. Święty Jan widział więc w śmierci Jezusa ofiarę złożoną Bogu za ludzkie grzechy, nie zaś morderstwo władz żydowskich czy rzymskich²⁰⁶. Słowo ἀγοράζω podsuwa myśl o ekspiacyjnym charakterze ofiary Jezusa (Ap 5, 9)²⁰⁷. Baranek jest więc symbolem Chrystusa, który zbawia. Święty Jan zaś bywa nazywany „ewangelistą ran Chrystusa”. Zauważa on bowiem na zmartwychwstałym ciele Zbawiciela znaki męki (J 20, 20). Rany te, związane z męką i śmiercią krzyżową, pozostaną znakiem dla ludu już na zawsze i unaoczną miłość, jaką ma Bóg do człowieka²⁰⁸.

Krew zabitego Baranka, zwraca uwagę na starotestamentalny obraz ofiary. Żydzi wierzyli, że we krwi jest życie, żertwa natomiast musiała być bez skazy, żeby jej rozlana

²⁰⁵ Por. W. Popielewski, *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, dz. cyt., s. 66.

²⁰⁶ Por. F. Gryglewicz, *Apokaliptyczny Baranek*, [w:] *Mesjasz w Biblijnej historii zbawienia*, pod red. S. Łach, M. Filipiak, Lublin 1974, s. 378.

²⁰⁷ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3.1. Baranek ofiarny.

²⁰⁸ Por. P. Ostański, *Objawienie Jezusa Chrystusa. Praktyczny komentarz do Apokalipsy*, Ząbki 2005, s. 149-150.

krw mogła posłużyć jako ofiara ekspiacyjna²⁰⁹. W pierwotnej gminie kościelnej, zadawano sobie pytanie o to, jak można dostąpić zbawienia, gdy po chrzcie popełniło się jakiś grzech. Z pomocą przyszedł tekst Apokalipsy, w którym autor daje do zrozumienia, jak wielką wartość ma przelana krew Chrystusa Baranka. Ta krew obmywa z grzechów i oczyszcza, a Baranek choć jest zabity, to ciągle żyje, bo zmartwychwstał i objął władzę nad światem. Równocześnie ukazany zostaje podczas różnych czynności, chodzi, zabiera księgę, otwiera zapieczętowane Pismo, co jeszcze mocniej wskazuje na Jego siły vitalne.

Liczba 144 tysiące, wskazuje na tych którzy są pierwocinami Boga (14, 4), to wielka liczba odkupionych przelaną krwią, stojących przed tronem Boga i Baranka, ubranych symbolicznie w białe szaty a w ręku ich palmy (7, 9). Palma jest symbolem zwycięstwa nad Szatanem. Przez śmierć Chrystusa Szatan został strącony na ziemię (12, 10), gdzie pozostanie jeszcze przez jakiś czas, a przebywający tam ludzie będą musieli z nim walczyć. Członkowie wspólnoty Kościoła już go zwyciężyli dzięki krwi Baranka i słowu swojego świadectwa (12, 1). Wypranie szat we krwi Baranka, wybielenie ich (7, 14), to symbol czystej duszy wiernych, niemających na sobie żadnych grzechów. Krew Chrystusa zatem oczyszcza z grzechów²¹⁰. Tę prawdę można jeszcze lepiej zrozumieć, zestawiając ze sobą teksty Ap 1, 5b-6 oraz Ap 5, 9-10. Pewne podobieństwa tekstu pozwalają dojść do wniosku, że Baranek jest wszechmocnym Bogiem, ale równocześnie tym, który nas miłuje, skutkiem zaś tego będzie powstanie nowego ludu. Ponieważ został zabity i dzięki temu wykupił lud, stał się On wolny od grzechów. W końcu uczynił ich królestwem i kapłanami dla Boga²¹¹.

2.1.8. Baranek łamie pieczęcie Księgi

Motyw zapieczętowanego zwoju został w Apokalipsie ukazany wielokrotnie. Pieczęcie uniemożliwiały do tej pory odczytanie treści tej księgi. Jednak znalazł się Ten, który był godny i miał moc zapoznania nas z wyrokami zawartymi w tym piśmie (Ap 5). Dość często zapisany z dwóch stron dokument, utożsamiano z listą wyroków Bożych i pewnego rodzaju zamiaru wobec świata. Łamanie pieczęci po kolei, umożliwiało realizację tego planu etapami. Jeśli jednak zwrócić uwagę na to, że księga zawiera Słowo Boże, ma stronę jawną i ukrytą, a otworzyć może ją tylko Chrystus, oznaczałaby ona Stary Testament.

²⁰⁹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela.

²¹⁰ Por. F. Gryglewicz, *Apokaliptyczny Baranek*, dz. cyt., s. 380. Por. W. Michniewicz, *Symbolika chromatyczna i zoomorficzna w Apokalipsie świętego Jana*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t. 1, pod red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 61.

²¹¹ Por. W. Popielewski, *Zbawieni przez miłość Baranka (Ap 1, 5b-6)*, „*Verbum Vitae*”, 1 (2002), s. 194.

Żydzi odczytywali bowiem Pisma w sposób, który nie dopuszczał do uznania w Jezusie Mesjasza i Syna Bożego (Łk 24, 27. 45; 2 Kor 3, 14-16). Wracając do obrazów zawartych w rozdziałach Ap 4 – 5, należy nadmienić, że Stary Testament zostaje przedstawiony uczestnikom liturgii na początku, kiedy natomiast pojawi się Baranek, on jako jedyny będzie miał moc objawić znaczenie Księgi²¹².

2.2. Gniew Baranka (Ap 6, 1-17)

Poszukiwanie osoby godnej złamać pieczęcie, które czyniły treść zwoju niedostępną, zrealizowało się przez objawienie się Baranka. Ten, który stał się godzien otworzyć Księgę, udowadnia swoją moc i łamie po kolei siedem pieczęci. Podczas czynności, służących ujawnianiu treści Pisma, wyzwolone zostają po kolei różne wydarzenia. Na ludzi spadają dotkliwe utrapienia powodujące ból. Panuje lęk, wielki niepokój i strach przed karzącym wzburzeniem Wszechmocnego. Zostaje rozliczony grzech i zło podlega naganie, natomiast całe dobro i świadectwo dane o Słowie Bożym zostają nagrodzone zwycięstwem. Złamanie szóstej pieczęci powoduje kosmiczny kataklizm. To właśnie wtedy dowiadujemy się o dniu gniewu Baranka.

Spadające na ziemię nieszczęścia są obrazem ὀργῆ τοῦ ἀρνίου. Natomiast sąd, mający się dokonać na ziemi, będzie dotyczył wszystkich, bez względu na stan ich majątności i status społeczny. W dzień Bożego gniewu, który nadszedł, każdemu zostanie wynagrodzone jego postępowanie²¹³. Spokojni tego sądu mogą być zabiści i gnębieni dla Słowa Bożego, których czyny podobały się Panu. Oni właśnie prosili Boga w modlitwach o nadejście czasu wybawienia. Wielki dzień gniewu w tradycji prorockiej Starego Testamentu tożsamy jest z Dniem Pańskim²¹⁴, w tym czasie „każdy kto wezwie imienia Pana, będzie zbawiony” (Jl 3, 5). Ukarani zaś zostaną wrogowie sprawiedliwych (Ps 34, 22). Przewrotni sami na siebie sprowadzą śmierć przez pełnienie złych czynów.

Apokalipsa utożsamia dokonanie ostatecznego zniszczenia zła z sądem, który ma na celu ukazanie suwerenności Boga. Termin ὀργῆ (Ap 6, 16), wskazuje na niezawisłość sędziego, jakim jest Baranek²¹⁵.

²¹² Por. P. Prigent, *Spojrzenie na Apokalipsę*, dz. cyt., s. 38-39.

²¹³ Por. Jl 2, 11; So 1, 14; Ml 3, 2. Por. M. Parchem, *Motywy wojny eschatologicznej w Apokalipsie Zwierząt (1 Hen 90, 13-19)*, dz. cyt., 102.

²¹⁴ Por. A. Kiejza, „Ὀργῆ τοῦ ἀρνίου”: postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tle antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie, dz. cyt., s. 39.

²¹⁵ Por. R. Miggelbrink, *Gniew Boży. Znaczenie pewnej gorszącej tradycji biblijnej*, tłum. A. Wałęcki, „Myśl Teologiczna”, Kraków 2005, s. 94.

Pierwszym oddaleniem się człowieka od Boga był rajski grzech Adama i Ewy. Wtedy to ludzie skryli się przed Bogiem wśród drzew ogrodu (Rdz 3, 8). Jednak nie udało im się uciec przed wzrokiem Boga, przenikającym całego człowieka (Ps 139, 1). W tej samej perspektywie staje przed Bogiem grzesznik.

Mówiąc o gniewie Baranka, autor Apokalipsy posługuje się znanym sobie obrazem zniszczenia, zaprezentowanym przez Ozeasza (Oz 10, 8). Kiedy w Izraelu pojawiły się oznaki idolatrii, potrzeba było pokuty narodu i zawstydzenia jego grzechu. Gdy w obliczu ogromu katastrof, pozbawiających ludzi wszelkiej racji bytu, ci, którzy pragnęli końca świata, wołali do gór, aby ich przykryły. W ten sam sposób Łukasz Ewangelista rozpoczyna relację o ukrzyżowaniu Jezusa, zwracającego się do płaczących niewiast mówiąc, że grzesznicy złączą wołać do gór (Łk 23, 30). Jan wykorzystuje ten obraz i pokazuje ogrom karzącego gniewu, wielkie cierpienie, i ucieczkę grzeszników oraz ich wołanie o rychły koniec świata, aby wszelkie nieszczęścia ustały. Wśród ludzi znajdują się i tacy, których ominie gniew Baranka. To owych 144 tysiące opieczętowanych. Samo wzburzenie Boga nie ma charakteru emocjonalnego, ale jego funkcją jest ujawnienie się Bożej miłości²¹⁶. Gniew będzie więc miał charakter pedagogiczny i stanie się lekcją dla człowieka pełniącego złe czyny. Nawet najsurowsza kara zastosowana będzie nie po to, aby zranić grzesznika, lecz by pozwolić mu odczuć swój błąd i doprowadzić do nawrócenia.

Chcąc określić Boży gniew, autor Apokalipsy posługuje się często wyrażeniem „wino gniewu” (Ap 14, 8.10; 16, 19; 18, 3; 19, 15), przejętym z tradycji prorockiej. W Starym Testamencie „wino gniewu” było narzędziem kary i przyprawiało o mdłości tych, co je muszą pić. To „wino gniewu” nie jest przygotowane przez Boga, lecz przez nierządnicę, najpierw utożsamianą z Babilonem a później z Rzymem. To Rzym poi ludzi winem zapalczywości swojego nierządu i bezbożności (Ap 14, 8), określonym terminem ἡ πορνεία. Mdłości są karą za rozwiązłość i odrzucenie Boga oraz niepohamowanie w grzechu. Narzędziem zapalczywości Boga staje się ludzka zapalczywość, którą człowiek kieruje przeciw sobie, przez co dokonuje samodestrukcji.

2.2.1. Baranek Sędzią

Gniew Boży jest dość częstym wątkiem biblijnych przekazów. Obraz bowiem złości Boga jest figurą sądu, jaki przeprowadzi on, rozliczając ludzi z ich czynów. Analogicznie, wizja gniewnego Baranka, przypomina o nagrodzie za wierność i karze za popełniane zło.

²¹⁶Por. M. Rucki, K. Szymański, M. Abdalla, *Zerwanie szóstej pieczęci i „dzień wielki gniewu ich”* (Ap 6, 17), „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 72 (2019), nr 4, s. 305.

Termin ὀργή oznacza oburzenie, wzburzenie, gniew na kogoś. Kiedy użyty jest jako cecha Boga, zawsze staje się obrazem wymierzonej sprawiedliwości lub oburzenia, wynikającego ze złego postępowania ludzi²¹⁷. Warto zaznaczyć, że w Nowym Testamencie użyto jeszcze jednego rzeczownika na określenie gniewu, jest nim θυμός. Staje się on synonimem słowa ὀργή. Połączenie tych dwóch terminów, częste dla Septuaginty, służy wzmocnieniu siły wypowiedzianych myśli²¹⁸. Nadejście dnia gniewu zapowiadane jest często przez proroków starotestamentalnych. Głównymi przedstawicielami stają się Jeremiasz i Ezechiel. Cały świat poddany będzie karzącym wyrokom Pana, które nie będą miały jedynie charakteru destrukcyjnego, ale i staną się pouczeniem²¹⁹.

Teriomorficzny symbol Baranka, utożsamianego z łagodnością i bezbronnością, który obdarzony zostaje ludzkim uczuciem gniewu, może być niezrozumiały. Jeśli zwrócić uwagę na apokaliptycznego ἀρνίον i porównać ten obraz ze stwierdzeniem ὁ ἄμυδός τοῦ θεοῦ wypowiedzianym przez Chrzyciela, zauważyć można pewne różnice. Pomimo tego, że jest to ten sam Chrystus, czwarta Ewangelia ukazuje obraz niewinnego i osądzanego przez ludzi Baranka, który równocześnie jest Bogiem²²⁰. Księga Objawienia widzi w Nim surowego sędziego, a podczas pierwszej prezentacji w Ap 5 ukazany jest silny i niezwyciężony. Wszechmoc jest tutaj przymiotem Boga, który w Jezusie Chrystusie Baranku, mającym siedem rogów, ma nieskończoną władzę nad światem i historią. Obraz gniewu Baranka wyraźnie posiada aspekt eschatologiczny. Owo oburzenie ma pokonać grzech, nie ma zatem charakteru emocjonalnego, lecz raczej niesie w sobie Boże działanie. Nadchodzący dzień sądu nie ma na celu skrzywdzenia ludzi. Wyrok, jaki ma zapisać, jest sprawiedliwy. Gniew natomiast skierowany jest do tych, którzy odrzucili odkupieńczą śmierć Chrystusa²²¹. Baranek staje się podmiotem działającym i wszystkim udowadnia swoją siłę, łamiąc po kolei zabezpieczenia zwoju. Gniew Boży wyzwalany jest przez wydarzenia, które pojawiają się po złamaniu każdej z pieczęci księgi.

Temat gniewu Baranka powraca jeszcze w Ap 14, 9-10. Tam jednak jest On biernym obserwatorem wydarzeń. Ci, którzy oddawali do tej pory pokłon Bestii oraz przyjęli znamię na swoim czole, będą podlegać osądowi, którego świadkiem stanie się Baranek.

²¹⁷ Por. R. Popowski, ὀργή, *Wielki Słownik Grecko-Polski. Nowy Testament*, dz. cyt., s. 435.

²¹⁸ Por. B. Urbanek, *Metafory gniewu Bożego w Janowej Apokalipsie*, „Verbum Vitae”, 33 (2018), s. 254.

²¹⁹ Por. T. Tułodziecki, „L'ira dell'Agnello” nell'Apocalisse di san Giovanni (6, 16-17), „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 6 (2013), s. 220.

²²⁰ Por. A. Kiejza, „Ὁργή τοῦ ἀρνίον”: postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tle antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie, dz. cyt., s. 36.

²²¹ Por. T. Tułodziecki, „L'ira dell'Agnello” nell'Apocalisse di san Giovanni (6, 16-17), dz. cyt., s. 219-221.

Cechami Baranka są więc siła i moc, wynikające bezsprzecznie z Jego bóstwa. W rozdziale 6 staje się on Sędzią i na podstawie prawa miłości wymierza karę za winy ludzi. Czasy ostateczne rozpoczęły się w momencie odnalezienia Tego, który był w stanie złamać pieczęcie i otworzyć zwój. Baranek ponadto jest podmiotem działającym na przestrzeni dziejów świata, a Jego obecność wśród ludzi staje się dziejami odkupienia²²². Ostatecznym celem sądu jest zbawienie.

2.3. Zbawienie w Baranku (Ap 7, 9-17)

Zasiadający na tronie wraz z Barankiem stanowią centrum wydarzeń perykopy Ap 7, 9-17. Dokoła gromadzi się niepoliczalny tłum ludzi pochodzących z różnych narodów i ze wszystkich pokoleń, mówiących różnymi językami. Wszyscy stojący przed tronem odziani są w białe szaty, a w ręku trzymają palmy. Określenie tego zgromadzenia imiesłowem ἐστῶτες oznaczającym dosłownie „stanać przed kimś”, pozwala zidentyfikować zgromadzenie jako lud zbawionych, który stoi przed Zasiadającym na tronie i Barankiem (Ap 7, 9). Postawa stojąca zdecydowanie wskazuje na zmartwychwstanie²²³. Uzupełnienie tego obrazu terminem ἐρχόμενοι (Ap 7, 14), który wskazuje na ruch i oznacza przyjście, tworzy wizję wciąż powiększającego się tłumu, tak, że nie można go policzyć. Zamysłem autora być może było ukazanie Kościoła już triumfującego a równocześnie jeszcze zmagającego się ze światem, który wciąż musi walczyć o zbawienie²²⁴. Kontekst poprzedzający tę perykopę ukazuje wspólnotę u progu okresu próby (7, 1-4), to ci właśnie, którzy żyją w ciągłym „napięciu eschatologicznym”, czekając na doświadczenie skutków zbawienia. Połączenie rzeczownika θλίψις z przymiotnikiem μεγάλη wyraża życie w wielkim ucisku, identyfikowane z prześladowaniami pierwszych chrześcijan. Zbawienie przynosi Baranek.

Idea zwycięstwa nad złem tego świata, zawarta jest w obrazie Zasiadającego na tronie i Baranka. Za terminem σωτηρία kryje się Bóg, co wskazuje na moc odkupieńczą, jaką mają główne postaci tej sceny. Zbawienie, wybawienie czy odkupienie to dzieła samego Boga.

²²² Por. A. Kiejza, „*Ὁργή τοῦ ἀρνίου*” – postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tle antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie, dz. cyt., s. 38.

²²³ Podobne znaczenie ma w rozdziale 5 Apokalipsy, gdzie Baranek przedstawiony jest w postawie stojącej. Często w opisach chrystofanii paschalnych Zmartwychwstały ukazuje się jako stojący pośrodku (Łk 24, 36; J 20, 19.26). Por. PODESZWA P., *Paschalna pamięć o Jezusie. Studium egzegetyczno-teologiczne wyrażenia ἡ μαρτυρία Ἰησοῦ* w Apokalipsie świętego Jana, Poznań 2011, s. 236.

²²⁴ Por. Z. Grochowski, Τὸ ἀρνίον (...) ποιμανεῖ (Ap 7,17) - zapowiedź szczęścia wiecznego, „*Studia Elbląskie*”, 2 (2000), s. 243.

Dzięki odkupieńczej śmierci Baranka tłum trzyma w ręku palmy i ubrany jest na białe. Obydwa te znaki wskazują na chwałę zmartwychwstania. Aby jednak szaty stały się białe, potrzeba je wybielić we krwi Baranka (Ap 7, 14)²²⁵, czyli uwierzyć odkupieńczej mocy Chrystusa. Opłukanie szat we krwi, i wiara w to, że staną się dzięki temu białe, zdają się być absurdalne. Obraz jest dobrze znany nie tylko dla semitów. Krew bowiem dla Hebrajczyka, Egipcjanina, Greka i Rzymianina była symbolem oczyszczenia. Ponadto opłukanie krwią, czyniło ochronę przed złymi duchami, tak wierzyli nomadowie i Babilończycy. Grecy ponadto uznawali ten znak za upodobnianie się do bóstwa, a u Arabów, był symbolem braterstwa²²⁶. Palmy natomiast są znakiem trwania w wierze i sprawiedliwości²²⁷. Dobrobyt, jaki będzie udziałem odkupionych, staje się obrazem czasów mesjańskich.

Adoracja, jaką oddają Bogu zgromadzeni (7, 11), ma przede wszystkim podkreślić zbawczą rolę Zasiadającego na tronie i Baranka. Donośny głos obwieszcza, kto jest prawdziwym Mesjaszem. Przed tronem pojawiają się aniołowie i Starcy oraz cztery istoty żyjące, którzy oddają boską cześć centralnym postaciom sceny. Wszyscy uczestnicy adoracji uznają, że w Bogu jest błogosławieństwo i chwała, mądrość i dziękczynienie, cześć, moc i potęga, które trwać będą na wieki (7, 12). Autor *Apokalipsy* bierze udział w tej wizji i zapytany zostaje przez jednego ze Starców o pochodzenie i rolę wszystkich ubranych w białe szaty. Starzec sam odpowiada na swoje pytanie, określając niezliczony tłum jako tych, którzy przyszedli z ucisku i szaty swe wybielili we krwi Baranka (7, 14). Tacy tylko mogą się dostać do świątyni Boga i przed jego tron, aby we dnie i w nocy móc oddawać Mu chwałę. Bóg natomiast, któremu zaufali i poszli za jego wskazaniem, rozbija nad nimi namiot i sprawi, że nie będą łaknąć ani pragnąć, i nie stanie im się krzywda. Ochronę zapewni im obecność Boga, przed którym stoją. To w Jego świątyni czcić będą wielkie dzieła Boże (7, 15-17).

Rozbicie namiotu nad rzeszą zbawionych (7, 15), zwraca uwagę na starotestamentalne przenośne sanktuarium, Namiot Spotkania, w którym zamieszkiwał Bóg. Po wyjściu Izraela z niewoli egipskiej, wędrując przez pustynię doznawali opieki od Boga, który towarzyszył im, prowadził i chronił w niebezpieczeństwach, by mogli dojść do Ziemi Obiecanej. Rozciągnięcie namiotu nad ludem podkreśla więc obecność Boga pośród nich (por. Wj 25,

²²⁵ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.6. Krew zabitego Baranka.

²²⁶ Por. Z. Grochowski, Τὸ ἀρνίον (...) ποιμανεῖ (Ap 7,17) - zapowiedź szczęścia wiecznego, dz. cyt., s. 244.

²²⁷ Por. M. Lurker, *Palma*, [w:] *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 167.

8; Lb 35, 34b). Kontynuacją Namiotu Spotkania stała się w perspektywie historycznej Świątynia Jerozolimska²²⁸. Dla teologii świętego Jana namiot jest szczególnym symbolem, gdyż w prologu Ewangelii, słyszymy o Słowie, które staje się Ciałem i dosłownie *rozbija namiot* wśród ludzi (J 1, 14). W ten sposób można stwierdzić, że nie tylko Zasiadający na tronie okrywa swoim namiotem lud, lecz także Baranek bierze udział w tej czynności i sam zamieszkuje wśród ludu jak na pustyni przybytek, miejsce najświętsze, znak obecności Boga.

Zbawienie dokonujące się poprzez dzieło Jezusa Baranka, we krwi którego należy obmyć swoje szaty, aby stały się białe (Ap 7, 9-17), porównywano także z liturgią święta Sukkot (Za 14, 16-21). Tłum ludzi w wybielonych szatach, stojący przed Tronem Boga interpretowano jako eschatologiczną realizację tego święta²²⁹. Celebracja tego jednego z najważniejszych świąt w roku polegała na pielgrzymce do Jerozolimy, składaniu przez siedem dni ofiar Bogu i zamieszkaniu w tym czasie w szałasach. Ma ono swój początek w spektakularnym wyjściu Izraelitów z Egiptu i zamieszkiwaniu w obecności Boga jako wolny lud w namiotach na pustyni (Kpł 23)²³⁰. Sukkot było świętem rolniczym, świętem zbiorów, kiedy to lud dziękował Bogu za błogosławieństwo. Zachariasz przestrzega przed tym, by lud nie przestał oddawać należnego pokłonu Królowi, Panu Zastępów, by przez to nie został pozbawiony deszczu (Za 14, 17). Oddawanie czci Bogu wiązano z Jego błogosławieństwem. Tekst Ap 7, 9-17 jest obrazem ludzi, którzy chronią się w świątyni Boga, osłonięci namiotem danym przez Niego, ufni w to, że nie będą pragnąć ani łaknąć i nic im nie zagrozi, bo paść ich będzie Baranek (7, 15-17).

2.3.1. Baranek Pasterzem

Obecny z ludem Bożym Pasterz, który rozbił namiot i zamieszkał pośród ludu, jest tożsamy z Barankiem. Fragment Ap 7, 16-17 zawiera swobodne przywołanie Iz 49, 10, gdzie zostaje podkreślona opieka przewodnika nad swoją trzodą. Pójście za Pasterzem staje się gwarancją zaspokojenia głodu i pragnienia oraz koniecznej ochrony, jakiej potrzebowały owce pasące się na pustyni²³¹. Nawiązanie świętego Jana do słów z drugiej pieśni Sługi Jahwe pozwala na połączenie apokaliptycznego obrazu Baranka z zapowiadany w Starym

²²⁸ Por. M. Karczewski, *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 47.

²²⁹ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 217.

²³⁰ Por. R. de Voux, *Instytucje Starego Testamentu*, t. 2, tłum. T. Brzegowy, Poznań 2004, s. 508.

²³¹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.1.1. Pasterze.

Testamencie Mesjaszem. W ten sposób nazwanie Baranka Pasterzem nabiera zabarwienia eschatologicznego i wskazuje na dzieło odkupienia dokonane przez Jezusa Chrystusa²³². Warto zwrócić również uwagę na to, że Bóg w Starym Testamencie sam staje się Pasterzem ludu, gdy powołani przez niego przywódcy Izraela okazują się niegodni do przewodniczenia trzodzie (Ez 34). Odsunięcie od władzy złych pasterzy zrekompensowane zostaje obecnością Boga, Dobrego Pasterza, który opiekuje się stadem i pozwala mu żyć bezpiecznie (Ps 23). Idea Boga jako Pasterza znana jest dobrze autorowi Apokalipsy (2 Sm 7, 7; Iz 44, 8; Jr 3, 15). Ponadto sam Jezus w Ewangelii Janowej nazywa siebie Pasterzem owiec (J 10, 11). Dlatego też nie powinien dziwić paradoks Baranka, który zostaje nazwany Pasterzem. Idea Chrystusa w funkcji przewodnika stada, a równocześnie jako jego element, wynikać może z faktu, że Bóg stał się człowiekiem i zamieszkał między ludźmi²³³.

Rola Baranka, który staje się Pasterzem, ujawnia się już w samym znaczeniu terminu ποιμαίνω (paść, pielęgnować stado, opiekować się trzodą). Pasterz przede wszystkim staje się opiekunem swojego ludu (Ps 23), ale także musi podjąć walkę z wrogami zbawienia i pokonać zło.

2.4. Zwycięstwo za sprawą Baranka (Ap 12, 1-17)

Zwycięstwo nad złem, jakiego dokonuje Jezus Chrystus, kolejny raz przedstawione zostaje za pomocą symbolu Baranka, którego krew jest orężem do walki z Szatanem. Wizja Smoka i Niewiasty z rozdziału 12 ukazuje Niewiastę brzemienną i Bestię, która jej zagraża. Autor Apokalipsy opowiadając o stosunkach sił demonicznych i boskich, chce ukazać pozycję człowieka w świecie oraz istotę świata. Zdecydowanie ta wizja czerpie ze środków literackich znanych mitologii. Jednakże pojawiają się elementy obce mitom, takie jak związek Niewiasty z Bogiem i jej udział w zwycięstwie nad złem, który niebawem nastąpi²³⁴. Smok ma swoją władzę jedynie na ziemi, gdyż został strącony z nieba, dlatego tu właśnie znajduje się bastion jego panowania. Słowo δράκων w świecie hellenistycznym oznacza wielkich rozmiarów węża morskiego, łączy się go także z Lewiatanem²³⁵. Nadanie mu w rozdziale 12 pewnych symboli każe widzieć Smoka po tej samej linii frontu co apokaliptyczna Bestia (Ap 17, 36). Jego dziesięć rogów oznacza wielką siłę, agresję, moc destrukcyjną i potęgę zła, którą włada, a siedem głów i na nich siedem diademów, ukazuje

²³² Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.2. Baranek symbolem Ludu Bożego.

²³³ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.3. Baranek wyrażający cechy ludzkie.

²³⁴ Por. L. Lewandowska, *Figura Smoka w Ap 12*, dz. cyt., s. 31-33.

²³⁵ Por. M. Karczewski, *Dynamika symbolu w Ap 12, 3-4a*, „Studia Elbląskie”, 4 (2002), s. 210-211.

ideę władzy, maksimum panowania demonicznego²³⁶. Barwa ognia towarzysząca Smokowi obwieszcza prześladowczy charakter jego misji i staje się znakiem mordy²³⁷. Walka między Bogiem a szatanem trwać będzie aż do końca czasu, bramy piekielne nie przemogą jednak Kościoła, bo Bóg będzie jego siłą i pomocą²³⁸.

Wielu egzegetów odnosi perykopę Ap 12, 1-17 do zmagania tworzącego się Kościoła ze światem²³⁹. Niewiasta staje się symbolem ludu Bożego, gdy Smok uosabia Szatana. Obok takiej interpretacji, istnieją inne, które upatrują w Niewieście, Matkę Mesjasza, Małżonkę Jahwe, czy Syjon lub Jerozolimę. W każdym razie trzeba uznać, że znak ukazującej się na niebie Niewiasty ma zdecydowanie eklezjalne konotacje. Zadaniem Kościoła jest bowiem rodzić Chrystusa poprzez pełnienie Jego woli, co zdaje się zawierać symbol Niewiasty. Wspólnota wiernych jest również dziedzicem obietnic Starego Przymierza, dlatego staje się świętym ludem i osiąga pełnię eschatologiczną. To właśnie symbolizują znaki słońca, księżycy i gwiazd, które oznaczają Jakuba zwanego Izraelem, jego żonę i jedenastu synów, oddających pokłon Józefowi, dwunastemu pokoleniu (por. Rdz 37, 9)²⁴⁰. Tak dwanaście pokoleń Izraela, jak i dwunastu apostołów Jezusa stanowią doskonałą zbiorowość świętych. Obleczenie Niewiasty w słońce może również wskazywać na jej bliskie relacje z Bogiem, który niejednokrotnie ukazywany jest właśnie w tym symbolu (Ps 84, 12; Pnp 6, 10; Mt 17, 2; Dz 26, 13). To zwycięstwo Niewiasty w walce ze Smokiem, dokona się poprzez bliskość Boga, jednak jeszcze nie na zawsze. Kościół wciąż będzie musiał walczyć ze światem, doznawać niedomagań, niedoskonałości i braków, aby móc rodzić Chrystusa w sobie i zwyciężać Jego mocą. To właśnie mają znaczyć numeryczne symbole czasu, czasów i połowy czasu (Ap 12, 14) oraz 1260 dni przebywania Niewiasty na pustyni.

Strącenie na ziemię Smoka, dokonało się za sprawą aniołów, Michała uznawanego za Anioła Izraela (Dn 10,13) i jego wojsko. Zwycięstwo w tej bitwie nie jest jednak absolutną wygraną. Kościół żyjący na ziemi, wciąż jest w niebezpieczeństwie. Dlatego właśnie potrzebna jest krew Baranka, który w osobie Jezusa Chrystusa rodzi się w świecie, aby pokonać jeszcze raz moc Węża i pozwolić ludowi Bożemu wciąż zwyciężać Jego siłą.

²³⁶ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogiemu Bogu świata*, Kraków 2012, s. 241-250.

²³⁷ Por. L. Lewandowska, *Figura Smoka w Ap 12*, dz. cyt., s. 42.

²³⁸ Por. S. Kowalski, *Wielki znak na niebie, Apokalipsa 12, 1-6*, dz. cyt., s. 2014.

²³⁹ Por. L. Lewandowska, *Figura Smoka w Ap 12*, dz. cyt., s. 30.

²⁴⁰ Por. L. Lewandowska, *Figura Smoka w Ap 12*, dz. cyt., s. 39.

2.4.1. Krew Baranka

Mowa o zwycięstwie, jakiego dokonuje krew Baranka, pojawia się w centralnej części sceny walki Smoka z Niewiastą. Zauważa się wręcz, że opowiadanie o konflikcie zostaje przerwane swoistego rodzaju hymnem. Jest bardzo prawdopodobne, że wersety 12, 10-12 są efektem redakcji chrześcijańskiej²⁴¹. Bez wątplenia te trzy wersety, mają na celu przekazać dobrą nowinę o zwycięstwie Chrystusa Baranka. Teraz, wraz z narodzeniem się Mesjasza i wypełnieniem Jego misji, nastąpiło zbawienie, objawiła się potęga Boga i Jego królowanie. Pomimo wielkich dokonań Baranka nie można lekceważyć Szatana, który stracony na ziemię, ciągle walczy z wyznawcami Chrystusa. Kościół jednak jest wspólnotą uczestniczącą we krwi Baranka²⁴² i jest zaangażowany w uobecnianie dzieła odkupienia, co dzieje się w sakramentach.

Czasownik *νικάω* oznaczający zwyciężać, wyraźnie wskazuje, że triumf dokona się poprzez rozlanie krwi. To właśnie krew jest ceną wykupu²⁴³. Natomiast skutkiem dzieła Chrystusa będzie usunięcie tego, który oskarżał sprawiedliwych przed Bogiem.

2.5. Księga Życia Baranka (Ap 13, 1-10)

Księga Życia zabitego Baranka jest zbiorem imion zapisanych przez Boga od założenia świata (Ap 13, 8). Zrozumienie tego, czym jest to Pismo, jest możliwe dzięki tradycji starotestamentalnej. Wiele tajemnych zwojów pojawia się w przekazach biblijnych, a dla żydowskiej apokaliptyki księga jest wręcz klasycznym elementem. W Talmudzie Babilońskim podczas dokonywania sądu nad światem, taka księga jest źródłem informacji o ludzkich postępowaniach. W ten sposób Bóg ujawnia o zapisanym czynie dobrym lub złym, o czasie jego popełniony oraz wzywa człowieka do potwierdzenia i podpisania tego zeznania²⁴⁴.

Hebrajskie określenie *סֵפֶר חַיִּים* w Starym Testamencie oznacza Księgę Życia albo Księgę Wierzących. Wpisani do niej zostają wszyscy żyjący, a zapis ten trwać może na wieki, gdyż przeznaczeniem wyznawców Jahwe jest chwała nieba. Jednak ludzkie postępowanie i idolatria doprowadza do weryfikacji zapisu Księgi. Z powodu odstępstwa od

²⁴¹ Por. M. Karczewski, *Midrasza apokaliptyczny (Ap 12, 10-12)*, „Studia Elblaskie”, 3 (2001), s. 214.

²⁴² Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Apokalipsy, 2.1.6. Krew zabitego Baranka.

²⁴³ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3.1. Baranek ofiarowy.

²⁴⁴ Por. A. Kiejza, *Sąd Boży według Apokalipsy*, [w:] *Stworzył Bóg człowieka na swój obraz. Księga pamiątkowa dla Biskupa Profesora Mariana Gołębiewskiego w 65. rocznicę urodzin*, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2002, s. 183.

zasad sprawiedliwości i popełnianego grzechu, Bóg może wymazać imię nieprawe z księgi żyjących (Ps 69, 28-29). Winni wykroczeń przeciw wierze mają świadomość ciężającej na nich kary, w ten sposób Mojżesz, który stał się przywódcą Izraela, podczas gdy lud odstąpił od Boga, sam prosi o skreślenie siebie z księgi (Wj 32, 32). Pojedyncze wykroczenia nie są jednak przyczyną ostatecznego i nieodwracalnego usunięcia z Księgi Życia. To Bóg zdecyduje o tym, czyje imię będzie widniało w tym zapisie (Iz 4, 3). Spis wiernych sporządzony przez Boga i jemu tylko znany posłuży podczas sądu, do weryfikacji ludzkiego postępowania (Iz 65, 6n; Rz 2, 6).

Zdaje się, że tylko grzech przeciwko Duchowi Świętemu jest przyczyną skreślenia człowieka z Księgi Życia (Mt 12, 32). Pozostałe błędy i przewinienia, ale także pełnione dobro, są zapisywane obok każdego imienia i posłużą w przyszłości Bogu, podczas sądu. Wielkość ludzkich win niesie z sobą dotkliwe konsekwencje i kary, a ostatecznie potępienie, dlatego potrzeba odkupienia. Dokonane przez Jezusa Chrystusa usprawiedliwienie sprawia, że także imiona grzeszników zostaną zachowane i zostaną w Księdze Życia²⁴⁵. Którzy jednak zwrócą się do Boga przez Chrystusa, mogą mieć pewność zbawienia (J 14, 6). Dlatego sąd będzie miał wymiar soteryjny, a ostatecznym jego wyrokiem powinno być królestwo niebieskie (Ef 1, 7; Łk 10, 20)²⁴⁶.

Autor Apokalipsy kilkakrotnie wspomina o Księdze Życia (3, 5; 13, 8; 17, 8; 20, 12. 15; 21, 27). Zawiera ona spis imion oraz czynów ludzkich służących Bogu, dla wydania sprawiedliwego sądu. Narzędziem oddzielenia tego co złe od dobra oraz oczyszczenia ze skutków zła, wszystkich przeznaczonych do zbawienia, jest Boży gniew. Ważną rolę pełni w tym obrazie Baranek, który staje się sędzią i wykonawcą dzieła odkupienia. Każdy kto we krwi zabitego Baranka wypłucze szaty, stanie się niewinny i znajdzie się w królestwie niebieskim. To kolejny dowód na to, że teriomorficzny obraz ukazany przez Jana wskazuje na osobę Jezusa Chrystusa.

W Apokalipsie występuje także motyw zwoju, zapisanego z dwóch stron, który zapieczętowany jest siedmioma pieczęciami i do którego treści nikt nie ma dostępu (5, 1-14). Niektórzy utożsamiają ten zwój z Księgą Życia, zwracając uwagę na to, że Baranek łamiący pieczęcie, rozpoczyna sąd nad światem i odczytuje dotąd nieznaną treść (21, 27)²⁴⁷.

²⁴⁵ Por. D. H. Stern, *Komentarz Żydowski do Nowego Testamentu*, Warszawa 2008, s. 1128.

²⁴⁶ Por. J. Guillet, *Książka*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 413.

²⁴⁷ Por. H. Langkammer, *Główne tematy teologiczne Apokalipsy świętego Jana*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 31 (1984), z. 1, s. 95.

W ten sposób uczyniona została aluzja do pism starotestamentalnych, gdzie tylko Bóg ma wiedzę na temat dokonanego przez siebie zapisu wiernych Mu ludzi.

Spoglądając na historię egzegezy, bardzo różnie interpretowano zwój, który Baranek zabiera z rąk Zasiadającego na tronie. Niektórzy uważają, że Księga ta zawiera historię świata²⁴⁸, inni widzą w niej dekret Boży przeciw narodom i uważają, że wydarzenia opisane po zerwaniu każdej z siedmiu pieczęci są treścią tego pisma. Być może Baranek, który może przedstawić zawartość zwoju niedostępnego nikomu, ukazuje plan i opis działania Boga w historii, będącego konsekwencją ludzkich win i długów w stosunku do Niego. Uwalniające się wydarzenia podczas otwierania zwoju przedstawiają pewną wizję końca świata oraz wydarzenia ucisku towarzyszące niewiernym. Egzegeci zwracając uwagę na rolę Baranka i fakt, że jedynie On ma dostęp do treści Księgi, upatrują w tym zapisie Stary Testament, a zwłaszcza lament Ezechiela (Ez 2, 9-10), na nowo interpretowany i odkryty przez Chrystusa. Wreszcie zwój utożsamia się z Księgą zbawionych, w której spisano imiona mieszkańców Nowego Jeruzalem²⁴⁹. Zrywanie przez Baranka siedmiu pieczęci jest obrazem kończącego się bezprawia i kary za odrzucenie Boga w historii ludzi (Ap 6, 16; 14, 10; 17, 14).

Zasadne staje się stwierdzenie, że w Chrystusie wszystkie różniące się między sobą księgi stają się jedną Biblią²⁵⁰. Ta natomiast zostaje nazwana Księgą Życia i jest symbolem przeznaczenia do zbawienia, a którego posiadaczem jest Baranek²⁵¹.

2.6. Baranek na Syjonie (Ap 14, 1-5)

Dotychczas podczas apokaliptycznych wizji Jana, ukazane zostało panowanie Bestii. W rozdziale 14 autor chce przypomnieć chrześcijanom, że ich oparciem, skałą schronienia, (Iz 28, 16), miejscem ucieczki (Jl 3, 5) i fundamentem bezpieczeństwa (1Krl 5, 31; 6, 37) jest góra Syjon. Wyraźnie widać, że założeniem ukazania tego obrazu, jest z jednej strony wskazanie na Baranka, treść Nowego Przymierza, a z drugiej na Kościół zgromadzony wokół Niego. Nowy Testament korzystając z wypracowanego wcześniej obrazu Syjonu, konstruuje pierwszą chrześcijanką katechezę (1P 1, 13 – 2, 10). Święty Piotr przypomina, że dzięki drogocennej krwi Chrystusa Baranka, wierzący zostali wykupieni. Odrzuciwszy

²⁴⁸ Por. W. Popielewski, *Rola Chrystusa – „Słowa Boga” w Kościele i świecie (Ap 19,13)*, dz. cyt., s. 173.

²⁴⁹ Por. D. Kotecki, *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thoruniensia”, 27 (2013), s. 297.

²⁵⁰ Por. J. Guillet, *Książka*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 413-414.

²⁵¹ Por. A. Jankowski, *Chrystus Apokalipsy Janowej a eon obecny*, „Analecta Cracoviensia”, 14 (1982), s. 259.

zaś całe zło, powinni oprzeć swoje życie na fundamencie, kamieniu, który położony jest na Syjonie. Jezus Chrystus jest skałą zbawienia. W ten sposób zostaje wyrażona idea Reszty Izraela znana dobrze u proroków i w psalmach²⁵², która powróci do Boga zerwawszy z grzechem i zostanie nazwana nowym ludem (Iz 10, 20-24). Zgromadzenie na Syjonie jest wspólnotą Nowego Przymierza. Obraz ten jakże mocno zakorzeniony został w historii i teologii Starego Testamentu.

Gdy Izraelici walczyli o Kanaan, jedynym długo przez nich niezdoitym punktem był Syjon. Jebuzyci, którzy mieli tam swoją twierdzę, bronili się aż do czasów Dawida. Jemu udało się zdobyć to trudno dostępne miejsce, by założyć stolicę²⁵³. Początkowo Syjonem określano tylko wzgórze Ofel, zaś po wybudowaniu Świątyni Jerozolimskiej, w bliskiej lokalizacji wzgórza Moria (Rdz 22), postanowiono tę nazwę rozciągnąć na całą Jerozolimę. Określenie Syjonu, straciło w ten sposób ściśle geograficzne znaczenie (Ps 76, 2-3). Ponadto miejsce to stało się centrum oczekiwań Izraela, dlatego zyskało treść symboliczną. Powstało także wyobrażenie, które czyniło Arkę Przymierza podnóżkiem królewskiego tronu Boga, a sama świątynia była dla niej niby relikwiarzem²⁵⁴. W ten sposób wzgórz nadano eschatologiczne i soteriologiczne znaczenie (Ps 50, 23)²⁵⁵. Sam Jahwe wybrał sobie miejsce na swoją siedzibę (Ps 132, 13), a Jego dom stał się fundamentem działalności Tego, który Jest (Ps 67; 78; 132).

Nadanie Syjonowi znaczenia symbolicznego, spowodowało, że spoglądano na tę górę jako na miejsce spotkania się nieba i ziemi. W związku z tym, że było ono naznaczone obecnością Boga, stało się także bastionem i twierdzą bezpieczeństwa Ludu Bożego (Iz 28, 16; Ps 46; 48; 76). Na szczególną opiekę mogli liczyć ubodzy, dla których Syjon stawał się miejscem ucieczki (Jl 3, 5; Iz 14, 32)²⁵⁶. Tu także Izrael widział miejsce królowania Boga (Ps 47; 93; 96; 97; 149). Powszechne jednak zepsucie ludzi spowodowało, że Jahwe zwrócił się przeciw Syjonowi. Kiedy upada Królestwo Judzkie, a świątynia zostaje zniszczona, naród zauważa, że Bóg okazał swój gniew ze względu na naganne postępowanie ludu, wciąż jednak pozostaje w Izraelu niegasnąca nadzieja na królestwo eschatologiczne. Dlatego Syjon nie traci swojego znaczenia, bo Pan powróci w to miejsce (Ps 14, 7) a z Nim Reszta (Iz

²⁵² Por. T. Jelonek, *Syjon Biblijny*, Kraków 2010, s. 22.

²⁵³ Por. T. Jelonek, *Syjon Biblijny*, dz. cyt., s. 11.

²⁵⁴ Por. B. C. Ollenburger, *Syjon*, [w:] *Słownik Wiedzy Biblijnej*, pod red. B. M. Metzger, M. D. Coogan Warszawa 2004, s. 724.

²⁵⁵ Por. T. Jelonek, *Syjon Biblijny*, dz. cyt., s. 20.

²⁵⁶ Por. T. Jelonek, *Obraz Syjonu w Apokalipsie i Liście do Hebrajczyków*, „*Studia Warmińskie*”, 12 (1975), s. 489.

10, 20), których Bóg nazwie swoim ludem (Iz 10, 24). Na tej górze zostanie wzbudzona odrośl Dawidowi (Jr 23, 5) i zakróluje Pan (Iz 24, 23; 31, 4). Tam też odbędzie się sąd (Am 1, 2), podczas którego wszyscy odstępcy i zło czyniący wyginą (Iz 1, 2-7. 28). Odbudowane Miasto Świąte stanie się znakiem Nowego Przymierza (Jr 31, 31-38) i miejscem zbawienia oraz realizacji szczególnej troski pasterskiej Boga (Iz 40, 9-11)²⁵⁷.

Obraz Syjonu skupia w sobie wiele treści teologicznych przejętych przez Księgę Apokalipsy. Po pierwsze, królowanie Boga i Jego sąd odbędą się na górze, gdzie postawił fundament, skałę schronienia przed złem. Tam też powstanie Nowe Jeruzalem, które nie będzie posiadać świątyni ani źródła światła innego niż sam Bóg (Ez 40-47). Na Syjonie schronienie znajdą wszystkie narody (Iz 56, 6-7; 60 3-9), a Jahwe uczyni z nich lud sprawiedliwych (Iz 60, 21), świętych (Iz 62, 120). Radość będzie się dało słyszeć, bo zniszczona zostanie śmierć (Iz 25, 8), pokonany grzech (Za 13, 1) a pokój przyniesie Pasterz (Ez 34, 23) i Król zarazem (Ps 2, 6).

Wielokrotnie możemy napotkać w Biblii odniesienie do góry Syjon, które ma ściśle eschatologiczny i mesjański wymiar (Iz 2, 2-3; Jl 2, 32; Mi 4,7; Za 14, 4-5)²⁵⁸. Należy go więc odczytywać w kluczu chrystologicznym. W ten sposób widzi tę górę Nowy Testament. Jezus jest Zbawicielem, Sędzią, a zarazem treścią chrześcijańskiej wiary, który też zbiera swój Kościół na Syjonie, w wieczerniku dla udziału w Uczcie eucharystycznej. Zwołanie to trwać będzie na ziemi, zaś jego kontynuacja będzie w wieczności (Hbr 12, 18-24).

Baranek apokaliptyczny, który staje na Syjonie, w centrum świata, jest obrazem Niebieskiego Jeruzalem²⁵⁹. Zajmuje także miejsce Świątyni, gromadzącej w sobie wszystkich, dla których Bóg był oparciem, ucieczką i siłą. Wyraźnie można dostrzec analogię z liturgią świątynną w Starym Testamencie, gdzie zgromadzeni oddają chwałę Bogu, wielbiąc Go za dzieła, których dokonał²⁶⁰. W ten sposób Baranek staje się także obrazem miejsca najświętszego, zastępuje Arkę Przymierza Pana, stając się treścią Nowego Przymierza i Nowej Świątyni. Równocześnie Apokalipsa ukazuje wypełnianie zapowiedzi prorockich, gdzie Bóg powraca na Syjon i tam będzie królował, zbawiał i sądził. Tę rolę przejmuje Baranek, którego należy interpretować w kluczu chrystologicznym.

²⁵⁷ Por. M. Karczewski, *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 63.

²⁵⁸ Por. M. Karczewski, *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 62.

²⁵⁹ Por. D. H. Stern, *Komentarz Żydowski do Nowego Testamentu*, dz. cyt., s. 1104.

²⁶⁰ Por. R. Lebedziuk, *Szczególny udział męczenników w misterium niebieskiej liturgii Baranka w Apokalipsie świętego Jana*, [w:] *Agnus et Sponsa. Prace ofiarowane o. prof. Augustynowi Jankowskiemu*, Kraków 1993, s. 191.

Stojąca postawa Baranka, jak i szczególne cechy wielkiej liczby zgromadzonych wokół Niego, symbolizują dokonujące się zbawienie. Jan opisuje zebranych jako tłum liczący 144 tysiące. Nie jest to jednak realna liczba. Liczby, szczególnie w Apokalipsie, mają swoje symboliczne znaczenie. Nietrudno się domyśleć treści tak ważnej w Izraelu liczby dwanaście pomnożonej przez dwanaście, która wskazuje całość. Pokolenia izraelskie to symbol całego ludu Bożego. Ponadto Jezus wybiera sobie dwunastu apostołów do pełnienia misji ewangelizacji. Całość Starego Testamentu, dwanaście pokoleń, pomnożona przez dwunastu apostołów reprezentujących cały nowy lud Boży, daje wynik 144, i staje się symbolem prawdziwej całości ludu Bożego. Tysiąc natomiast oznacza ogrom i niezliczoną liczbę²⁶¹. Wniosek jest prosty, orszak Baranka jest niepoliczalny. Ważne jest podkreślenie, że Baranek nie ogranicza swojej mocy zbawczej. Historia odkupienia pokazuje, że dotyczy ono wszystkich bez wyjątku.

Interesującym także motywem jest posiadanie na czole dwóch imion, Baranka i Ojca. W Starym Testamencie znak \aleph na czole nosili ci, co przeznaczeni byli do zbawienia (Ez 9, 4). Jest to ostatnia litera alfabetu hebrajskiego, co może być aluzją do ostatniej litery greckiej Ω , gdyż sam Chrystus mówił, Ja jestem Początek i Koniec, Alfa i Omega. Istniał także nakaz, umieszczania na czole tefilin, które przypominały, że Izrael należy do Pana (Pwt 6, 8; Mt 23, 5; Ap 13, 16-17). Imię Boga wypisane na czołach świadczy o trwałej, ostatecznej i nieodwracalnej przynależności do Chrystusa²⁶². Obraz wypisanego na czole imienia może być także aluzją do niezatartego znaku, jaki chrześcijanie dostają poprzez chrzest (1P 1, 13 – 2, 10). To zaś nawiązuje do dzieła Chrystusa i przynależności do Jego Kościoła.

Grono zbawionych posiada również inną ważną cechę, jaką jest czystość, określona w Ap 14, 4 jako powstrzymanie się od obcowania z kobietami. Nie chodzi tu jednak o życie w celibacie. Bardzo poważnym wykroczeniem a równocześnie bałwochwalstwem, była w Starym i Nowym Testamencie zdrada małżeńska oraz nierząd (Ez 16; 23; Oz 1 – 5; 1 Kor 8, 7; Ap 3, 4; 14, 4). Nieczystość rytualna powodowała natomiast plamę, która nie pozwalała wziąć udziału w czynnościach kultycznych (Ex 19, 15; 1 Sm 21, 5-6)²⁶³. Autor Apokalipsy świadomie używa czasownika $\mu\omicron\lambda\upsilon\nu\omega$, który wskazuje na zanieczyszczenie religijne

²⁶¹ Por. Z. Grochowski, *Τὸ ἀρνίον (...) ποιμανεῖ (Ap 7,17) - zapowiedź szczęścia wiecznego*, dz. cyt., s. 241.

²⁶² Por. Z. Żywica, *La comunità ecclesiale sul monte Sion insieme all'Agnello-Cristo Risorto = Wspólnota Kościoła na górze Syjon wraz z Barankiem Chrystusem zmartwychwstałym*, „Forum Teologiczne”, 3 (2002), s. 14.

²⁶³ Por. Z. Żywica, *La comunità ecclesiale sul monte Sion insieme all'Agnello-Cristo Risorto = Wspólnota Kościoła na górze Syjon wraz z Barankiem Chrystusem zmartwychwstałym*, dz. cyt., s. 16.

i moralne (w. 4). Czystość więc byłaby równoważna z wiernością Bogu. Wiele nam to mówi także o naturze Baranka, bowiem jeśli przystęp do Niego mają tylko ci, którzy są wierni, oznacza to, że w Nim nie ma żadnego grzechu, bo On go pokonał.

Śpiew Nowej Pieśni zarezerwowany jest tylko dla tych, którym Baranek pozwoli się jej nauczyć²⁶⁴. Pojawiający się tu czasownik *μανθάνω* wskazuje nie tyle na nauczenie się treści, co raczej zdolność do zrozumienia i przyjęcia Bożych prawd²⁶⁵. Śpiew jest także wyrazem radości z Króla, który przychodzi zbawiać. Wizja przyjścia Boga na Syjon, miała wzbudzić w zgromadzonych ogromne wesele (Ps 149, 2). Baranek więc, dzięki któremu lud wierny pała radością, jest powracającym na Syjon Bogiem, który zwyciężył wroga zbawienia.

Dalsze określenia tych, którzy towarzyszą Barankowi, ukazują lud upodabniający się do Chrystusa. Prorok Izajasz (53, 9) zapowie Mesjasza jako prawdomównego, taką też cechę zauważa Sofoniasz (3, 13) w Reszcie Izraela. Apokalipsa natomiast określi 144 tysiące jako tych, w których ustach kłamstwa nie znaleziono. Grono zbawionych będzie podobne do swego Zbawiciela. Ponadto Jezus nazwany jest Pierworodnym (*πρωτότοκος* w Ap 1, 5), gdy Apokalipsa zbawionych określa jako pierwociny (*ἀπαρχή*) dla Boga i dla Baranka (14, 4). W Nowym Testamencie terminem *ἀπαρχή*, oznaczającym dosłownie pierwszy owoc, pierwociny, określano zarówno Chrystusa jaki i chrześcijan. Bycie natomiast bez zarzutu (w. 5), nienagannym, oznacza termin *ἄμωμος*, używany w nomenklaturze ofiarniczej, który wskazuje na nieskazitelność religijno-moralną oraz brak wad na ciele ofiary. To wyraźne upodobnienie do Chrystusa, który złożył z siebie doskonałą ofiarę Bogu (Hbr 9, 14) i jest niepokalanym Barankiem (1P 1, 19)²⁶⁶. W ten sposób cechy ludu Bożego stają się ważnym określeniem Baranka i dokonanego przez Niego dzieła. Odkupienie bowiem to nie tylko pokonanie złowrogich sił, ale przede wszystkim ukazanie drogi ludowi Bożemu, który może stawać się jak Chrystus, bez zwały i plamy.

2.7. Baranek świadkiem (Ap 14, 6-13)

Zapowiedź godziny sądu nad światem, rozpoczyna się głoszeniem Dobrej Nowiny, jaką przynoszą wysłannicy Boga ludziom. Do uszu każdego narodu, szczepu i języka ma dotrzeć *εὐαγγέλιον*. Treścią natomiast orędzia, który proklamują aniołowie, jest zwycięska

²⁶⁴ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Apokalipsy, 2.1.5. Triumf Baranka.

²⁶⁵ Por. M. Karczewski, *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 64.

²⁶⁶ Por. T. Jelonek, *Obraz Syjonu w Apokalipsie i Liście do Hebrajczyków*, dz. cyt., s. 490.

działalność Baranka. Wielkie dzieło pokonania wszelkiego zła jest przyczyną oddania chwały Bogu Stwórcy i równocześnie Odnowicielowi wszystkiego. W godzinę sądu należy się lękać Sędziego. Bojaźń Boża nie jest jednak strachem przed karzącym gniewem, ale rodzajem bólu z powodu popełnionych występków.

Cześć oddawana Bogu ma być równocześnie uznaniem Jego władzy, dlatego drugi anioł donośnym głosem oznajmia upadek Wielkiego Babilonu, co dosłownie oznacza pokonanie grzechu i nierządu, który objawiał się poprzez idolatrię. Godzina sądu będzie więc dla czcicieli Boga ocaleniem, natomiast dla tych, którzy nadal wielbią Bestię i na czołach lub rękach swoich mają jej imię, ten dzień stanie się czasem gniewu Boga. Winem zapalczywości upiją się grzesznicy, niszczący samych siebie, oni też doznają utrapienia, katowani w ogniu i siarce, wobec aniołów i Baranka. Zwyczajowo w Izraelu podczas spożywania wina rozcieńczano je w stosunku jeden do trzech, gdyż trunek ten uważano za dość mocny²⁶⁷. Wypicie nierozcieńczonego wina staje się więc symbolem braku łagodności podczas wykonywania wyroku. Ogień i siarka natomiast, przypominają zniszczenie Sodomy i Gomory (Rdz 19, 24). Obraz ten świadczy o całkowitym unicestwieniu. Święty Jan, chcąc pokazać definitywne zwycięstwo Jezusa nad złem, podkreśli, że karą za niewierność będzie cierpienie spotęgowane przez siarkę, która pochodziła z terenów wulkanicznych i była łatwopalna²⁶⁸, w ten sposób płomień miałby strawić wszystko, co grzeszne.

Dym będący symbolem zniszczenia, upadku, stanie się już na zawsze znakiem pokonania wszelkiego zła. Sąd Boży kierować się będzie zapisanymi w Księdze Życia czynami, dobrymi lub złymi. Ci, którzy strzegli przykazań i wiary Jezusa, staną się błogosławieni, i odpoczną od trudu, który podjęli, walcząc z Bestią. Praktykujący nierząd natomiast nie zaznają odpoczynku ani we dnie, ani w nocy.

Dotychczasowe wizje Jana, ukazywały Baranka jako działającego, poczynając od otwarcia księgi po dzień Jego gniewu. W rozdziale 14 Baranek zdaje się być biernym obserwatorem wydarzenia. Chwałę zbawionych i potępienie odstępców Bożych ogłaszają aniołowie. Kara za obcowanie z Bestią będzie jednak wykonana wobec Baranka, w zasięgu Jego wzroku. Zwycięzca nad złem staje się więc świadkiem upadku tego, co nie należy do Niego.

²⁶⁷ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 302.

²⁶⁸ Por. M. Wojciechowski, *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, dz. cyt., s. 302.

W Starym Testamencie pojęcie świadectwa używane jest przeważnie w sensie prawnym. Świadek podczas procesu sądowego potwierdza, co przeżył i widział (Lb 35, 30; Jr 32, 10). W obrazie rozprawy przeciwko bóstwom pogańskim Prorok Izajasz ukazuje Jahwe jako świadka tego wydarzenia (Iz 41, 1. 21-24. 29). Wezwanie Boga na świadka miało na celu także podkreślenie niewinności oskarżonego i stawało się niepodważalnym dowodem (Hi 16, 19). Świadectwem Boga jest także Jego Prawo, zaś tablice z dziesięciorgiem przykazań zostaną nazwane עֲדוּתַי (Wj 25, 16; 31, 18). Boże Prawo w ten sposób staje się obrońcą lub oskarżycielem w sądowym procesie (Pwt 6, 17. 20). Na przestrzeni wieków poszerzono pole semantyczne terminu świadectwo i zaczęto tym słowem określać Arkę Przymierza czy Namiot Spotkania²⁶⁹. Tytuł świadek, stał się także mianem przyszłego Mesjasza²⁷⁰.

Temat świadectwa w Nowym Testamencie osiąga pełnię rozwoju w osobie Jezusa Chrystusa. Pomimo tego, że nadal słowo to będzie miało normatywny charakter, jego znaczenie zostanie poszerzone. Świadectwem stanie się zwykła opinia o drugim człowieku (Dz 10, 22; 16, 2; 22, 12; 1 Tes 2, 10; 3 J 12). Podobnie jak w Starym Przymierzu popularnym będzie wzywanie Boga na świadka dla uwiarygodnienia czynu lub opinii (Rz 1, 9; 2 Kor 1, 23; Flp 1, 8; 1 Tes 2, 5). Janowa teologia na poczesnym miejscu postawi świadectwo Jezusa Chrystusa, który jako wierny i prawdomówny (Ap 1, 5; 3, 14), toczy spór ze światem, by zaświadczyć o Bogu i równocześnie swoim dziele zbawczym²⁷¹. Momentem kulminacyjnym całego świadectwa Chrystusa jest jego męka i śmierć (1 J 5, 6-9; 1 Tm 2, 6; 6, 13), w ten sposób całe Objawienie stało się dokumentem potwierdzającym Boże Słowo (Ap 1, 2; 6, 9; 12, 17; 20, 4).

W Apokalipsie wiele razy występuje termin μαρτυρία, z przydawką dopełniaczową: Jezusa (Ap 1, 2. 9; 12, 17; 19, 10; 20, 4). W niektórych przypadkach sam kontekst wskazuje na Chrystusa (Ap 6, 9; 11, 7; 12, 11). Sformułowanie „świadek wierny” jest jednym z chrystologicznych tytułów Apokalipsy (Ap 1, 5; 3, 14). W wersecie Ap 14, 10 jednak nie pada słowo świadectwo, jednakże tekst informuje czytelnika, że kara, jakiej doznawać będą niewierni Bogu ludzie, wykonana zostanie wobec aniołów i Baranka. Przyimek ἐνώπιον oznacza przed (kimś) lub wobec (kogoś), w czyjejś obecności, w sensie szerszym może być tłumaczone także jako u kogoś, w czyichś oczach czy według czyjejś opinii lub nawet

²⁶⁹ S. Hareźga, *Świadectwo*, [w:] *Nowy Słownik Teologii Biblijnej*, pod red. H. Witczyk, Lublin-Kielce 2017, s. 863

²⁷⁰ Por. A. Jankowski, *Chrystus Apokalipsy Janowej a eon obecny*, „Analecta Cracoviensia”, 14 (1982), s. 273.

²⁷¹ Por. S. Hareźga, *Świadectwo*, [w:] *Nowy Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 864.

przeciw komuś. W Apokalipsie słowo to może także wskazywać na upoważnienie, czyli występowanie w imieniu kogoś (Ap 13, 12. 14; 19, 20)²⁷².

Wydaje się uprawnione teologicznie stwierdzenie, że Baranek, wobec którego odbywa się sąd, jest jakby świadkiem tego wydarzenia, to znaczy uwiarygadnia wyrok potępiający zło, a także występując przeciw Bestii. Jest on tym samym Arką Przymierza, czyli gwarantem wiarygodności Prawa oraz Namiotem Spotkania, bo w teriomorficznym obrazie ukazany zostaje Jezus Sędzia, który ocala to, co sprawiedliwe. Obecność Baranka ma kluczowe znaczenie podczas godziny sądu, gdy potwierdza On słuszności wyroku.

2.8. Pieśń Baranka (Ap 15, 1-8)

Starożytna tradycja żydowska, uważa, że prawda o zmartwychwstaniu umarłych zawarta jest w Mojżeszowym Pięcioksięgu. Takie założenie ma podstawy między innymi w Pieśni Zwycięstwa, jaką śpiewają Izraelici po wyjściu z Egiptu. Użycie terminu יְשִׁיר „będę śpiewał” w formie *futurum*, który pojawia się na początku kantyku Mojżesza (Wj 15, 1), pozwala wnioskować, że pochwała zwycięstwa ma dokonać się w przyszłości. W ten sposób pieśń wykonana przez lud staje się prorocstwem sług Bożych, którzy na ustach mają Ducha Świętego²⁷³. Wydarzenie Exodusu zorientowane jest na mesjańskie odkupienie i nie ma charakteru typicznego i abstrakcyjnego tylko realny i historyczny. Hymn ten może pochodzić jeszcze z czasów Mojżesza, chociaż zawiera elementy późniejszej redakcji, takie jak wzmianka o Filistynach, których nie znano jeszcze w tamtych latach oraz wspomnienie o świątyni Salomona wybudowanej w drugiej połowie X wieku²⁷⁴. Starotestamentalna Pieśń Mojżesza formalnie nie jest jednak podobna do Pieśni z Apokalipsy (15, 3-4). Oba utwory nie mają wspólnego źródła, a nawet wręcz są całkiem niezależnymi tekstami. Istnieją jednak powiązania starotestamentalnej Pieśni Mojżesza z apokaliptyczną doksologią (15, 3-4)²⁷⁵. Istnieje też ideowa więź między radością ludu uwolnionego z niewoli egipskiej, a tymi, którzy zwyciężyli Bestię za sprawą Baranka. Mojżesz był przewodnikiem Izraela, a teraz Jezus Baranek dopełnia tego wyjścia poprzez pokonanie wszystkich wrogów zbawienia.

²⁷² Por. R. Popowski, ἐνώπιον, *Wielki Słownik Grecko-Polski. Nowy Testament*, Warszawa 2006, s. 203.

²⁷³ Por. K. Borowicz, *Canticum Moysi et canticum Agni (Ap 15, 3)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 17 (1964), s. 84.

²⁷⁴ Por. A. Świderkówna, *Sens Ksiąg Biblijnych*, Kraków 2013, s. 14-15.

²⁷⁵ Por. S. Moyise, *Singing the song of Moses and the Lamb: John's dialogical use of scripture*, „Andrews University Seminary Studies”, 42 (2004), s. 360.

W Starym Testamencie w Pismach proroków pojawia się idea, jakoby w sensie duchowym i religijnym, Exodus oraz odkupienie łączyły się ze sobą²⁷⁶.

Autor Apokalipsy, określając pieśń jako wspólną dla Mojżesza i Baranka, nie ma na myśli wykonywania tych dwóch różnych pieśni (Wj 15 oraz Ap 15, 3-4), jedna po drugiej. Warto zaznaczyć, że w wieczór szabatowy, Żydzi wyśpiewują Pieśń Mojżesza, Pieśń Baranka towarzyszy natomiast odkupionym²⁷⁷. Zdecydowanie trzeba podkreślić, że Jan ma na myśli jedną i tę samą pieśń, która ukrywa w swej treści aluzje do bardzo różnych wersetów Biblii (Ps 86, 8-10; Jr 10, 7; Pwt 32, 4; Ps 145, 17; Tb 12, 22; Ps 111, 2; Ps 139, 14; Am 3, 13; 4, 13; 5, 8; Ps 98, 2; Jr 11, 20)²⁷⁸. Wśród wymienionych perykop jest także Pwt 32, 4, zawierająca drugą Pieśń Mojżesza, do której aluzje znajdziemy w Ap 15, 3-4²⁷⁹.

Pierwsze dwa wersety rozdziału 15 Apokalipsy, mogą mieć swoje ideowe zaplecze w Exodusie Izraela. Jeśli rzeczywiście Jan, jako teolog świadomie połączył w jedną pieśń Mojżesza i Baranka, to zapewne nie jest istotnym sam jej fakt, ale raczej powód jego wykonania przez uczestników. Teologia biblijna, poszukując wspólnych obrazów dotyczących Wyjścia Izraela oraz Apokalipsy, zwraca uwagę na wiele znaków i symboli. Przedstawienie siedmiu aniołów, mających sprowadzić siedem ostatnich plag (15, 1), jest aluzją do kar, jakie spadły na Egipt, kiedy to faraon nie pozwolił na odejście Ludowi Bożemu. Zarazem napomnienia te stają się wyrazem Bożego gniewu. Męczennicy, którzy zwyciężyli Bestię, śpiewający przy akompaniamencie harf Kantyk Mojżesza i Baranka, stają się podobni do śpiewających Mojżesza i synów Izraela (Wj 15, 1nn). Nie jest powiedziane wprost, że męczennicy śpiewający kantyk są zmartwychwstali, ale w świetle całej Księgi Objawienia zostaje to potwierdzone (Ap 13, 15; 20, 4). Podobnie też Lud Wybrany świętuje swoje uwolnienie, a ich postawa stojąca staje się figurą zmartwychwstania (Ez 37, 10). Harfy, które trzymają zwycięzcy, są znakiem adoracji Boga, podobnej do liturgii, w jakiej Izraelici śpiewali hymn wyzwolonych. Sformułowanie ἐστῶτας ἐπὶ τὴν θάλασσαν ustawia zwycięzców ponad morzem, co mogłoby wskazywać na osiągnięte przez nich zwycięstwo i bezpieczeństwo²⁸⁰. Morze w Apokalipsie często ukazane zostaje jako otchłań szatańska

²⁷⁶ Por. K. Borowicz, *Canticum Moysi et canticum Agni (Ap 15, 3)*, dz. cyt., s. 84.

²⁷⁷ Por. J. A. du Rand, *The song of the Lamb because of the victory of the Lamb*, „Neotestamentica”, 29 (1995), nr 2, s. 205.

²⁷⁸ Por. S. Moyses, *Singing the song of Moses and the Lamb: John's dialogical use of scripture*, dz. cyt., s. 354.

²⁷⁹ Por. J. A. du Rand, *The song of the Lamb because of the victory of the Lamb*, dz. cyt., s. 204.

²⁸⁰ Por. P. Podeszwa, *Doksologie Apokalipsy jako modele modlitwy uwielbienia*, „Verbum Vitae”, 22 (2012), s. 169-170.

i jest uosobieniem nieładu, chaosu panującego na początku stworzenia świata, który to nieporządek Bóg poukładał i nadał światu harmonijny ład²⁸¹. W dniu zwycięstwa Boga nie będzie już morza (Ap 21, 1), lecz nadal pozostanie morze szklane, symbolizujące pokój w nowym świecie²⁸². Wzmianka o szklanym morzu (w. 2), wpisuje się w starożytne przekonanie o szklanej strefie niebiańskiej, nad którą mieszkają zbawieni, jednak przede wszystkim przypomina Morze Czerwone, nad którego brzegiem śpiewali pieśń Izraelici. Warto także zwrócić uwagę na motyw ognia, znajdującego się w wodzie, który przypomina słup ognia Bożego, towarzyszącego ludowi wychodzącemu z Egiptu.

Pewne podobieństwa treściowe można zauważyć także pomiędzy Ap 15a a historią Dawida (1Sm 17). W tym poetyckim fragmencie wychwalane jest zwycięstwo baranka nad lwem i niedźwiedziem zarazem. Walka, jaką toczą Dawid, nazwany barankiem i Goliat, nazwany Lwem, przypomina wojnę Baranka apokaliptycznego z Bestią²⁸³.

Pieśń Baranka niesie w swej treści zobowiązanie Boga do wyzwolenia swojego ludu. Tłem zaś dla niej jest nie tylko historia wyjścia Izraela z Egiptu, ale także wiele tekstów Starego Testamentu, w których odnajdujemy różne podobieństwa. Wykonujący ten utwór lud wybrany, to ci, którzy poszli za Barankiem, aby wziąć udział w Jego ostatecznym zwycięstwie. Sama treść utworu zaś jest pochwałą wielkich Bożych dzieł, dokonanych w dziejach zbawienia. Bóg uczczony zostaje za swoją sprawiedliwość i wierność obietnicom. Pochwała dotyczy także panowania Boga jako Świętego Króla. Doksologia kończy się zapowiedzią przyjścia wszystkich narodów do Boga. Ważne jest jeszcze i to, że tytuł nadany utworowi „Pieśń Mojżesza i Baranka”, nie oznacza jakoby Baranek miał ją wykonywać na cześć Boga. W utworze wychwalane są bowiem przymioty Wszechmocnego, który tożsamy jest z Barankiem. Wykonawcami pieśni są zaś wszyscy pociągnięci dziełem Baranka.

2.9. Baranek walczący (Ap 17, 1-18)

Nie sposób nie zauważyć w Księdze Apokalipsy toczącego się konfliktu sił dobra reprezentowanych przez Boga i Jego wojsko oraz sił demonicznych mających różne oblicza, Bestii czy Smoka. Motyw wojny jest Biblii bardzo dobrze znany. Stary Testament

²⁸¹ Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalnej, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15, 2-4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, dz. cyt., s. 27.

²⁸² Por. J. de Fraine, P. Grelot, *Morze*, [w:] *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 508.

²⁸³ Por. J. A. du Rand, *The song of the Lamb because of the victory of the Lamb*, dz. cyt., s. 205-208.

wielokrotnie ukazuje Izraela, który musi toczyć bitwę ze swoimi wrogami, w ten sposób zapewniając sobie możliwość dalszej egzystencji. Lud Boży biorący udział w konflikcie przeciwko innowiercom i równocześnie nieprzyjaciołom wzywa na pomoc Boga, gdyż ten jest gwarantem zwycięstwa²⁸⁴. Jahwe określany zostaje w Piśmie Świętym mianem Mocarza Wojny, jest oparciem i wspiera swoje dziedzictwo (2 Krn 14, 10). Bitwa za sprawą interwencji Boga ma pewne zasady, które należy zachowywać. Jedną z nich stanowi fakt, że wojownik jest szczególną własnością Jahwe, dlatego też musi zachować czystość rytualną. Przychylność i opieka Stwórcy powinna wzmacniać w ludziach zaufanie, wyzbycie się lęku przed obcymi siłami (Joz 8, 1). Religijny charakter wojny zostaje podkreślony przez przypisanie ważnej roli kapłanowi oraz śpiew inwokacji modlitewnej, który towarzyszy wyruszeniu do walki (1 Sm 4, 5). Pewność zwycięstwa jest oparta na modlitwie i wierze wojowników (Sdz 7, 3). Armia zwoływana jest dęciem w rogi (trąby), co czynią duchowi przewodnicy (Sdz 6, 34). Nie bez znaczenia jest także obecność Arki Przymierza, która jako znak Boga, podczas bitwy miała być gwarantem triumfu (Joz 6, 13; 1 Sm 4, 5)²⁸⁵. Jahwe zapewniał także podczas walki sprzyjające Izraelowi zachowanie sił natury (Sdz 5, 20), gdy na przykład otwierał morze (Ps 77, 20). Po zwycięstwie Pan obdarowuje swój lud pokojem, daje nowe życie i pozwala śpiewać hymn pochwalny (2 Krn 20, 19).

Zwrócenie uwagi na kilka ważnych faktów starotestamentalnego postrzegania konfliktu posłuży nam do odnalezienia znaczenia walki, jaka toczy się między Barankiem a Jego wrogami w Apokalipsie. W perykopie Ap 17, 14 Jan używa terminu *πολεμέω* w stronie czynnej czasu przyszłego, aby zaznaczyć toczący się zbrojny konflikt i czynne zaangażowanie Baranka. Sama idea walki wiąże się z oczekiwaniem Mesjasza, który ma uwolnić Izraela spod panowania Jego wrogów, przede wszystkim politycznych (Ps 2, 9). Ostatnia Księga Nowego Testamentu powstaje za czasów ucisku wiernych i wyraża w swej treści pragnienie wyzwolenia od hegemonii panowania władz rzymskich oraz wszelkiego zła, związanego z Nierządnicą.

Baranek, który zwycięża, musi pokonać siły wrogie Bogu, określane wieloma różnymi imionami. Nie tylko Bestia czy Smok są wyrazem złych mocy, ale także Babilon, Wielka Nierządnica, czyli symbole wskazujące na Rzym. Potrzeba bliższego określenia przeciwnika zbawienia, aby móc jeszcze lepiej poznać Odkupiciela i Jego działanie.

²⁸⁴ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.2. Baranek symbolem Ludu Bożego.

²⁸⁵ Por. J. Nowińska, *Motyw Wojny Dobra ze złem w Apokalipsie świętego Jana*, „Rozprawy i Studia Teologiczne”, nr 27, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2006, s. 21.

Pierwszą topograficzną informacją na temat Nierządniczy stanowi wskazanie, że zamieszkuje nad wielką wodą, co zdaje się być nawiązaniem do Księgi Jeremiasza (51, 13). Przez środek Babilonu płynął Eufrat, który stał się symbolem licznych narodów i języków²⁸⁶. Wielu zostało pociągniętych przepychem i rozwiązłością propagowaną przez Wielki Babilon, który stał się centrum moralnego zepsucia. Apokalipsa podkreśla także, że sprzymierzone ze złem są wojska królów ziemi, występujące przeciw Barankowi (Ap 19, 19)²⁸⁷. Bestia, nosząca na sobie Niewiastę, sama kieruje losami tej, co na nią wsiadła²⁸⁸. Korzyści w obcowaniu ze złem widziało wielu ludzi, oni to wypisali sobie imię Bestii na czołach jako znak przynależności (Wj 28, 38; Ap 7, 3; 17, 5) oraz na prawej ręce będącej metaforą działania²⁸⁹. Naznaczenie na głowie, nawiązuje do rzymskich domów publicznych, gdzie kobiety miały wręcz obowiązek, noszenia na czole przepaski ze swoim imieniem²⁹⁰. Zażyłość z Bestią człowieka, który oddał się od Boga i upija się męczeńską krwią świętych, będzie powodem konfliktu z Barankiem. Królowie sprzymierzeni z Bestią staną w szranki z Mesjaszem, a On pokona ich dlatego, że Panem jest panów i Królem królów (Ap 17, 14; 19, 16).

Warte zauważenia jest działanie Bestii, która pociąga do siebie narody i zdobywa wyznawców, imitując samego Boga. Bestia jawi się jako ta, która „była” i „jest” podobnie jak Pan (Ap 1, 4). Istnieje jednak różnica między przychodzącą z czeluści a Zstępującym z nieba, ponieważ to, co ma choćby pozór zła, nie będzie istnieć na zawsze (Ap 17, 11), a Bóg trwa na wieki wieków. Dopóki jednak utrzymuje się związek ludzi z Bestią, dopóty moce wrogie Barankowi będą siłą prześladowczą dla wierzących. Pomimo tego, że wojna już jest wygrana, dzięki odkupieńczej śmierci Jezusa, wciąż na tym świecie istnieje zło. Historyczna sytuacja, w jakiej znalazł się autor Apokalipsy, pozwoliła mu na użycie obrazów, związanych z prześladowaniem chrześcijan, stąd utożsamiony ze złem zostaje Rzym. Opis siedmiu głów jest symbolem siedmiu gór, na których położone jest miasto cesarzy. Historyczne kalkulacje co do informacji Jana o siedmiu królach w tym pięciu upadłych, zawodzą. Należy więc rozpatrywać tekst rozdziału 17 jako pewną ideę

²⁸⁶ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogiego Bogu świata*, dz. cyt., s. 87.

²⁸⁷ Por. J. Nowińska, *Motyw Wojny Dobra ze złem w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 29.

²⁸⁸ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogiego Bogu świata*, dz. cyt., s. 228-229.

²⁸⁹ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogiego Bogu świata*, dz. cyt., s. 110.

²⁹⁰ Por. A. Jankowski, *Apokalipsa świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału, komentarz*, t.12, Poznań 1959, s. 243.

chrześcijańską, o czekających na wyznawców Jahwe prześladowaniach, a równocześnie nadziei na zwycięstwo Baranka²⁹¹.

Tworząc przekrój wszystkich opisów apokaliptycznych, w których Baranek odgrywa główną rolę, można zauważyć schemat walki oraz charakterystyczne jej elementy znane już w Pismach starotestamentalnych. Polem bitwy staje się świat, a armia ludu Bożego pozostaje w konflikcie z mocami zła. Bestia ciągle chce odnaleźć Niewiastę, utożsamianą z Kościołem i odebrać jej wiarę w Jezusa (Ap 12). Do wojsk Jahwe dołączają się także zastępy niebieskie, aniołowie oraz wymieniony z imienia Michał, który walczy ze Smokiem (Ap 12,7). Siedem trąb jest znakiem rozpoczęcia walki (Sdz 3, 27), a ich dźwięk miał być rodzajem wezwania Boga na pomoc. Brzmienie instrumentów i głośne odmawianie modlitw było znakiem rozpoznawczym Judy Machabeusza i jego ludu walczącego dla imienia Pana (1 Mch 5, 33). Co więcej, Joel dostrzegł w tym dźwięku obwieszczenie o nadejściu dnia Pańskiego (Jl 2, 1). Baranek w opisie swojego działania nie jest ukazany jako uzbrojony mocarz, który by zasiadał na koniu, ubrany w pancerz i dzierżący w ręku miecz. Apokalipsa ukazuje natomiast Chrystusa, który zamiast zbroi posiada cechy wojownika, zasiada na zwierzęciu bojowym a z Jego ust wychodzi ostry miecz, którym uderzy narody (Ap 19, 11). Można więc wnioskować, że teriomorficzny symbol Jezusa, będzie charakteryzowany w Jego eonie ziemskim jako pokorny Sługa wjeżdżający na ośłęciu do Jeruzalem, niemający uzbrojenia a idący walczyć z Bestią Zwycięstwo Baranka osiągnięte zostaje przez rozlanie Jego krwi, która posłużyła temu, aby cała armia mogła wybielić się w niej. Biel jest kolorem transcendencji (Dn 7, 9), symbolem światła i znakiem triumfu. Batalistyczne sceny Apokalipsy ukazują Baranka jako Zwycięzcę, który nie potrzebuje już nosić oręża, by zwyciężać, bo pokonał Bestię. Unicestwienie wroga zaznacza się w wielu różnych obrazach, na przykład tłące się zgliszcza czy wrzucenie nieprzyjaciół do ognia i siarki (Ap 19, 3; 14, 10). Bestia, którą trawia płomień, jest obrazem ostatecznej i nieodwracalnej zagłady zła (Ap 19.20; 20, 10). Termin $\pi\upsilon\rho$, oznaczający ogień, może być różnie interpretowany. Dokonujący się w obrazach Apokalipsy sąd Boży i kara wymierzana za zło, świadczą o tym, że płomień ma charakter oczyszczający, gdyż unicestwia to, co jest wrogiem zbawienia (Hbr 12, 29; Pwt 4, 24; Iz 33, 14). Sprawiedliwość Boża objawia się poprzez wypalenie tego, co nie jest zgodne z zamysłem Jahwe²⁹². W ten sposób powstaje Królestwo wierzących.

²⁹¹ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogię Bogu świata*, dz. cyt., s. 81.

²⁹² Por. J. K. Pytel, *Symbolika ognia w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 42 (1989), nr 2, s. 116.

Zwycięstwo było w Biblii utożsamiane z darem Boga (Pwt 9, 1-5) wcale nie zależało od uzbrojenia ani liczebności wojsk (1 Mch 3, 19; 2 Mch 15, 21). Zwyciężał bowiem sam Jahwe, ale nie bez zaangażowania człowieka. Ważnym elementem zwycięstwa stawała się modlitwa (2 Mch 10, 27). W Apokalipsie zwycięża Baranek (Ap 17, 14), a jego wygrana ustrzeże przed zagładą (Ap 21, 8)²⁹³. Biel jest znakiem rozpoznawczym zwycięzców, ponadto ich imię zostaje zapisane w Księdze Życia Baranka, na czołach noszą oni zamię Boga i śpiewają pieśń zwycięstwa, grając na harfach. Gra na instrumentach strunowych jest oznaką radości, a brak dźwięku jest skutkiem żalu czy samotności z powodu opuszczenia (1 Mch 3, 45). Muzyka wyraża to, co przeżywa się we wnętrzu (Am 6, 5). Uciszenie instrumentów było więc oznaką tragedii, upadku i żałoby. Odkupieni przez Baranka wyposażeni są w harfy (Ap 5, 8; 15, 2), którymi akompaniują przy wykonywaniu pieśni zwycięstwa²⁹⁴. Instrumenty strunowe towarzyszyły liturgii, modlitwom i inwokacjom zwycięstwa. W tłumie zbawionych otaczającym Baranka, można by więc widzieć radość z pokonania wrogów, czego dokonał Bóg.

2.10. Gody Baranka (Ap 19, 1-10)

Obraz małżeństwa Baranka z Oblubienicą, ewidentnie ukazuje teofanijne dzieło Boga. Tradycja biblijna jak i rabiniczna, przedstawiała zawarcie Przymierza Boga z ludem za pomocą metafory zaślubin. Prorok Ozeasz, opisując swoje własne doświadczenie związku z żoną, która była nierządnicą, porówna je do relacji panujących między Jahwe a Izraelem (Oz 1, 2nn). Małżonek – Bóg, będzie jednak bezwarunkowo miłował swoją małżonkę, nawet gdy ta będzie mu niewierna (Oz 3, 1). Podobnie oblubienczą relację Boga i ludu wybranego opíše Jeremiasz. Pierwotna miłość do Stwórcy zostanie nazwana okresem narzeczeństwa, a zawarcie Przymierza stanie się obrazem małżeństwa (Jr 2, 2). Jednakże przez niewierność narodu i złamanie paktu potrzebne będzie Nowe Przymierze, które pozwoli sercem przyjąć wolę Boga (Jr 31, 32-33). Metaforę małżeństwa spotkać można też u Ezechiela, który wyróżnia trzy etapy związku Boga i Izraela. Pierwszy okres historii obejmuje czas wielkiej dobroci i miłości (Ez 16, 3-14). Drugi, naznaczony jest nierządem i niewiernością ludu (Ez 16, 15-34). Trzeci natomiast jest obnażeniem win narodu i opisem skutków, jakie niesie za sobą złe postępowanie. Złamane Przymierze będzie jednak odnowione. Bóg zapowie nową relację ze swą małżonką poprzez przebaczenie (Ez 16, 63;

²⁹³ Por. J. Nowińska, *Motyw Wojny Dobra ze złem w Apokalipsie świętego Jana*, dz. cyt., s. 46-47.

²⁹⁴ Por. Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15, 2-4, studium egzegetyczno-teologiczne*, dz. cyt., s. 16.

36, 26-27). Warto jeszcze zwrócić uwagę na wyrocznie Boga w Księdze Deutero-Izajasza i Trito-Izajasza. W opisie tym wyraźnie widać, że Jahwe nazywa naród oblubienicą (Iz 49, 18; 61, 10; 62, 5), Jerozolimę żoną (Iz 54, 6), siebie Budowniczym miasta i Mężem, który cieszy się wspaniałością ukochanej (Iz 62, 5). Izajasz daje także wizję opuszczonego Miasta Świętego, jednak chwila rozłąki z Oblubieńcem będzie niewspółmierna do miłości, z jaką będzie ono na nowo przygarnięte przez Jahwe (Iz 54, 7). Tradycja rabiniczna w Torze upatrywała dokument potwierdzający zawarcie małżeństwa Boga i ludu wybranego. Przymierze Synajskie stało się obrazem ceremonii małżeńskich, a oczekiwania judaizmu związane z eschatologią, przeniknięte były nadzieją na odnowienie zerwanego przez lud Przymierza z Bogiem²⁹⁵.

W Nowym Testamencie równie często przedstawiano relację Boga z ludem za pomocą obrazu zaślubin. Miejsce Oblubieńca zajął Chrystus, natomiast jego Oblubienicą stał się Kościół. W Ewangelii Mateusza przypowieść o królu, który urządza ucztę weselną dla syna, staje się metaforą mesjańskich dzieł eschatologicznych Jezusa, posłanego przez Boga, aby odnowił Przymierze z Jego wybranymi (Mt 22, 1-14)²⁹⁶. Mesjasz staje się więc treścią Nowego Przymierza i Mężem, wybaczącym winę nierządu swojej Oblubienicy. Miłość Chrystusa, który samego siebie wydał na śmierć, jako okup za wielu, jest wyrazem miłości małżeńskiej (Ef 5, 31).

Wielka doksologia korzysta zarówno z obrazów starotestamentalnych jak i z wczesnochrześcijańskiej metafory Chrystusa – Oblubieńca. Donośny głos towarzyszący oddającym cześć Bogu tłumom (Ap 19, 1. 6), tworzy tło sceny i jednoznacznie odnosi się do epifanii starotestamentalnych. Słyszany przez Jana głos wielkiego mnóstwa zbawionych, który jest dźwiękiem jakby mnogich wód i staje się uderzeniem potężnych gromów, nawiązuje do opisów ukazywania się chwały Bożej w Starym Testamencie (Ez 43, 2). Wyrażenie ὑδάτων πολλῶν zawiera ideę wielkiej i nieograniczonej siły, której nic i nikt nie może się oprzeć. Natomiast φωνὴ βροντῶν ἰσχυρῶν jest symbolem obecności Boga i Jego potęgi (Ps 29, 3n; 46, 7; 68, 34; Jr 25, 30; Jl 4, 16). Ponadto błyskawice towarzyszyły zawieraniu Przymierza Boga z Izraelem na Synaju (Wj 19, 16). Cała scena rozdziału 19, zdaje się być potężnym znakiem ukazania się Boga, który Jest obecny²⁹⁷.

²⁹⁵ Por. W. Popielewski, *Alleluja. Liturgia Godów Baranka eschatologicznym zwycięstwem Boga (Ap 19, 1-8)*, „Studia Biblica 1”, pod red. H. Witczyk, Kielce 2001, s. 256-260.

²⁹⁶ Por. A. Jankowski, *Królestwo Boże w przypowieściach*, dz. cyt. s. 148-155.

²⁹⁷ Por. W. Popielewski, *Alleluja. Liturgia Godów Baranka eschatologicznym zwycięstwem Boga (Ap 19, 1-8)*, dz. cyt., s. 243-244.

Znamienna staje się też radość wielkiego tłumu, wyrażona przez donośny dźwięk uwielbienia (Ap 19, 1. 7). Takie samo wesele towarzyszy ludowi podczas przybywania na sąd Jahwe (Ps 96, 11-13). Także Izajasz wspomina często o szczęściu eschatologicznym, mającym nadejść wraz z ostatecznym urzeczywistnieniem się Królestwa Boga (Iz 12, 6; 25, 9; 35, 11). Czasownik ἀγαλλιάω używany był przez wspólnotę Starego Przymierza, by wezwać całą ziemię do wesela z powodu Pana, który jest Królem (Ps 97, 1). Nowy Testament terminem tym określi religijną radość Kościoła z powodu nadejścia Godów Baranka (Ap 19, 7). Połączenie wezwania do radości i równoczesnego oddawania czci Bogu, jest obrazem wspólnoty, która w dziele Baranka dopatruje się szczególnej teofanii Boga. Osądzenie Wielkiej Nierządnicy przez sprawiedliwy wyrok jest aktem pokonania zła i ukazania chwały, jakie dokonały się poprzez dzieło Zbawiciela. Radość staje się więc obrazem eschatologicznej pociechy, a jej motywem są Gody Baranka.

Wizja triumfu oraz Godów Baranka w rozdziale 19, ukazuje zgromadzenie liturgiczne, które wychwala Boga za wielkie dzieła, jakich dokonał. Walka z nieprzyjaciółmi została zakończona, dlatego należało odśpiewać pieśń triumfu. Wielka doksologia składa się z dwóch części. Pierwsza (Ap 19, 1-4) jest pochwałą upadku Nierządnicy, druga (Ap 19, 5-9), kontrastująca z nią, zwraca uwagę na Małżonkę godną poślubić Baranka. Wielki tłum, który jest zgromadzony w niebie, oddaje Bogu cześć, wykonując aklamację. Nigdzie poza Apokalipsą w Nowym Testamencie nie używano terminu Alleluja dla określenia chwały oddawanej Bogu. Nie jest to jednak obca Izraelowi tradycja. W Starym Testamencie tą aklamacją lud wzywa do oddania chwały Bogu za wielkie dzieła, jakich dokonał (Tb 13, 18 Ps 104-106; 111-118; 135-136; 146-150). Hebrajski termin הַלְלוּ־יְהוָה jest złożeniem rdzenia הלל, który oznacza wzniesienie okrzyku, pochwały, pieśni radości, uwielbienia²⁹⁸, połączonego ze skrótem imienia Bożego יהוה. Psalmy Hallelu wykonywano podczas wielkich świąt Izraela takich jak Pascha, Pięćdziesiątnica czy Święto Namiotów²⁹⁹. Baranek uczczony w ten sposób, odbiera chwałę należną Bogu za zwycięstwo nad Wielką Nierządnicą. Staje się także nową treścią liturgicznych obchodów. Obraz tłących się gruzów (19, 3), to dzieło, za jakie lud wychwala Baranka. Pokonane zostają wielkie potęgi, które propagowały zło. Dym prawdopodobnie może być także wizją otwartego piekła³⁰⁰.

²⁹⁸ Por. L. Koehler, W. Baumgartner, J. J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, dz. cyt., s. 235.

²⁹⁹ Por. D. Kostecki, *Duch Święty w zgromadzeniu liturgicznym w świetle Apokalipsy świętego Jana*, „Rozprawy i Studia Biblijne”, t. 26, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2006, s. 146-147.

³⁰⁰ Por. Ł. Garbacki, *Radość z upadku Babilonu w Ap 19, 1-10*, dz. cyt., s. 357.

Świadomość tego, kim jest Wielka Nierządnicza, pozwala dostrzec cechy zwyciężającego zła Baranka. Grecki termin πόρνη, oznaczający prostytutkę, nierządnicę, etymologicznie łączy się z czasownikiem πέρνειμι (sprzedać). Greckie prostytutki zazwyczaj były niewolnicami i traktowano je jako towar. Odzyskanie więc panowania nad Wielką Nierządnicą musi dokonać się przez wykup. Rozlana krew Baranka jest walutą, za którą Nierządnicza zostaje odkupiona. Myśląc o niewolnictwie, zakładamy zwykle, że odbiera nam wolność wyboru. Wyzwoleńcze dzieło Boga, nie ma charakteru zniewolenia, człowiek może je odrzucić. Baranek interweniuje ze względu na związek, jaki powstał między Niewiastą a Bestią. Bałwochwalstwo i idolatria, są efektem panowania zła, którego korzeniem jest diabeł. W Ap 17, 3b pojawia się wizja Niewiasty, siedzącej na Bestii. Korzeniem wszelkiego zła jest potwór poruszający się naprzód, ten zaś panuje nad Niewiastą i równocześnie staje się jej podporą. Opisany sojusz został dobrowolnie wybrany przez Niewiastę, widzącą w nim własne korzyści³⁰¹. Ubiór Wielkiej Nierządniczy świadczy o wszelkich dobrach ziemskich, jakich mogła zażywać, współpracując z Bestią. Dzieło Baranka pozwoliło uwolnić się Niewieście spod panowania zła, które do tej pory nią władało. Odkupienie to staje się powodem ogromnej radości.

Pokonanie Wielkiej Nierządniczy to nie jedyny powód radości zebranych. Centrum doksológii stanowi wizja Godów Baranka. Są one zapowiedzią nowego porządku i nowego królestwa, które posiadać będzie charakter mesjański. To novum, objawi się jako niezwykła bliskość Boga i Jego ludu, takie właśnie znaczenie mają zaślubiny Baranka, Jezusa Chrystusa z Jego Małżonką, Ludem Bożym uwolnionym od mocy Bestii.

Ceremonia zaślubin w Izraelu miała dwa etapy. Pierwszym były zaręczyny, stanowiły one obietnicę małżeństwa i wprowadzały skutki prawne. Zawarcie takiej umowy pozwalało na nazwanie związku małżeństwem, jednak nie dawało możliwości wspólnego zamieszkania zaręczonym, aż do wyznaczonego ustaleniami czasu, w którym miała się odbyć ceremonia ślubna. Zgodnie z prawem rabinicznym zaręczyny były konieczne, aby małżeństwo mogło być prawomocne³⁰². Obrzęd zaślubin natomiast polegał na wprowadzeniu oblubienicy do domu oblubieńca celem zamieszkania razem³⁰³. W perykopie 19, 1-9 dostrzegamy wyraźnie ten drugi etap. Zaślubiona już wcześniej Oblubienica może być nazwana

³⁰¹ Por. S. Witkowski, *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogię Bogu świata*, dz. cyt., s. 229.

³⁰² Por. J. P. Tanner, *The 'Marriage Supper of the Lamb' in Rev 19, 6-10. Implications for the Judgement Seat of Christ*, dz. cyt., s. 58.

³⁰³ Por. R. de Voux, *Instytucje Starego Testamentu*, t. 1, dz. cyt., s. 43-44.

Małżonką, a ubrana w szaty godowe, oczekuje na przyjście Oblubieńca. Pierwszy etap tego związku upatruje się w Ap 5, gdzie Baranek zabity, nabył krwią swoją ludzi z każdego pokolenia, języka, ludu i narodu. Baranek zapłacił za swoją oblubienicę najwyższą cenę, przelał krew i zagwarantował zbawienie. Jest to nawiązanie do panującego wówczas zwyczaju, według którego zapłata należała się przyszłej małżonce, zanim jeszcze zamieszkała z mężczyzną, aby zabezpieczona została finansowo³⁰⁴.

Małżonka Baranka przygotowała się na moment zaślubin. Okryła się w sprawiedliwe czyny świętych. Czasownik wraz z zaimkiem zwrotnym ἑτοίμασεν ἑαυτήν (Ap 19, 7) wskazywałyby, że dokonała tego sama³⁰⁵. Szata, którą zakłada, nie jest jednak jej zasługą, dlatego Jan akcentuje, że została jej dana. W ten sposób kolejny raz czyni autor aluzję do dzieła Baranka, który przynosi zbawienie. Jednocześnie podkreśla, dokonany przez Niewiastę wolny wybór Oblubieńca. Motyw sukni pokrytej klejnotami, pojawia się w Księdze Izajasza. Wizja ta ukazuje Jeruzalem okryte przez Boga szatą zbawienia i płaszczem sprawiedliwości, do czego wyraźnie nawiązuje autor Apokalipsy (Iz 61, 10; Ap 19, 8). Szata Godowa Oblubienicy jest biała, co ma stanowić kontrast do przepychu Wielkiego Babilonu, ukazywanego jako ucieleśnienie luksusu i pychy poprzez swoją wielobarwność (Ap 18, 12-13). Przypomina to także obraz wybielenia szat we krwi zabitego Baranka (Ap 7, 14). Ponadto wykonanie odzienia z bisioru, symbolizuje nagrodę za wierność (Ap 19, 8). Bóg w ten sposób odznacza tych, co pełnią sprawiedliwe czyny świętych³⁰⁶. Strój Oblubienicy jest też wyrazem jej osobowości³⁰⁷. Termin καθαρός oznacza przede wszystkim czystość wewnętrzną, moralną, ale i sugeruje konieczność oczyszczenia.

Wielka uczta weselna, która jest pełna radości, będzie udziałem tych, którzy osiągną osobistą doskonałość. Jan wszystkich wezwanych na ucztę określa terminem μακάριος – szczęśliwy. Żeby jednak wejść na salę weselną, potrzeba być odpowiednio ubranym (por. Mt 22, 1-14). Być może w Izraelu istniał zwyczaj, żeby wraz z zaproszeniem na ucztę, wysyłać przez posłańca szatę, w którą należało się ubrać³⁰⁸. Szata jest symbolem gotowości

³⁰⁴ Por. Z. Grochowski, "Ukażę ci Oblubienicę, Małżonkę Baranka" (Δείξω σοι τὴν νύμφην τὴν γυναῖκα τοῦ ἀρνίου: Ap 21,9) - mistyczne zaślubiny Chrystusa i Jego Kościoła, „Studia Elbląskie”, 6 (2004/2005), s. 80.

³⁰⁵ Por. Z. Grochowski, "Ukażę ci Oblubienicę, Małżonkę Baranka" (Δείξω σοι τὴν νύμφην τὴν γυναῖκα τοῦ ἀρνίου: Ap 21,9) - mistyczne zaślubiny Chrystusa i Jego Kościoła, dz. cyt., s. 80.

³⁰⁶ Por. Ł. Garbacki, *Radość z upadku Babilonu w Ap 19, 1-10*, dz. cyt., s. 358.

³⁰⁷ Por. P. Podeszwa, *Doksologie Apokalipsy jako modele modlitwy uwielbienia*, dz. cyt., s. 22.

³⁰⁸ Por. Posyłanie stroju galowego, jeszcze w XIX wieku było praktykowane przez wenezjów tureckich, zapraszających na ucztę europejskich dyplomatów. Niekoniecznie jednak ten zwyczaj znany był w starożytnym Izraelu. Przypowieść rabiniczna z I wieku, opowiada o Królu zapraszającym na ucztę swoje sługi. Mądrzy pośpiesznie przygotowali się, oczyszczając ubrania i myjąc się z brudu po całym dniu pracy.

do pójścia drogą Baranka, a także dobrych czynów, będących owocem starań człowieka i oznaką współpracy z Bogiem. Baranek jest gospodarzem wesela i Panem Młodym zarazem, a zaproszonymi na ucztę, są wszyscy, chcący zerwać swoje więzi z Bestią i przyjąć szatę, wypłukaną uprzednio w rozlanej krwi odkupienia.

Postępowanie prawe jest wynagradzane. Każdy, kto swoim życiem da świadectwo wiary w Jezusa, osiągnie zbawienie. Uzyskanie zaś Ducha proroctwa (Ap 19, 10), jest obrazem charyzmatów, które wspólnota dostaje od Chrystusa po to, aby świadczyć o Bogu, także poprzez męczeństwo.

2.11. Baranek Oblubieńcem (Ap 21, 9-21)

Perykopa 21, 1 – 22, 5 zawiera w sobie obraz Miasta Świętego, którego centrum stanowi Bóg i Baranek. Korzystając z dotychczasowych badań nad tym tekstem, należy przyjąć, że przedstawiono tutaj dwa opisy Kościoła. Jeden z nich ukazuje niebiańską wspólnotę w eschatologii już urzeczywistnionej (21, 1-4; 22, 3-5; 21, 5-8), drugi jest opisem Miasta Świętego w aspekcie eschatologii ujętej szerzej, mówiącej o Kościele będącym w drodze do ostatecznego celu (21, 9 – 22, 2)³⁰⁹.

W Apokalipsie, trudno nie dostrzec elementów eklezjologicznych. Można by nawet stwierdzić, że Księga ta definiuje Kościół w relacji do Chrystusa³¹⁰. W obrazie godów Baranka, należałoby więc widzieć nierozzerwalne połączenie Jezusa ze społecznością Kościoła (Ap 19), którą wykupił rozlaniem swojej krwi³¹¹. Niektórzy są jednak zdania, że termin γυνή tłumaczony jako Małżonka, Oblubienica, dotyczy Nowego Jeruzalem. Takie podejście, znacznie poszerzałoby treść tytułu Małżonki Baranka³¹². W pojęciu ἐκκλησία mieszczą się tylko ci, którzy poszli za Chrystusem, natomiast określenie Miasto Święte obejmuje także wszystkich spoza tej wspólnoty, którzy ostatecznie zwrócili się ku Jahwe. Zauważmy, że opisy apokaliptyczne ukazujące adorację Boga, zawsze wręcz wskazują zarówno na Zasiadającego na tronie jak i Baranka. Centralne postaci są reprezentantami

Głupi sądzili, że mają jeszcze dużo czasu, żeby to zrobić. Pierwsi weszli na ucztę, a drudzy nie. Być może strój weselny wyrażał gotowość do wzięcia udziału w uczcie. Por. A. Jankowski, *Królestwo Boże w przypowieściach*, Kraków 2008, s. 154.

³⁰⁹ Por. S. Witkowski, *Dwa eschatologiczne obrazy Jeruzalem (Ap 21, 1- 22, 5) jako opis niebiańskiego Kościoła*, dz. cyt., s. 23-25.

³¹⁰ Por. W. Popielewski, *Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę godów Baranka (Ap 19, 9). Kościół w Księdze Apokalipsy*, „Verbum Vitae”, 6 (2004), s. 169.

³¹¹ Por. J. Wilk, *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, dz. cyt., s. 54.

³¹² Por. J. P. Tanner, *The 'Marriage Supper of the Lamb' in Rev 19, 6-10. Implications for the Judgement Seat of Christ*, „Trinity Journal”, 26 (2005), nr 1, s. 51.

Starego i Nowego Testamentu. Trudno się nie zgodzić, że w Nowym Jeruzalem znajdują się uczestnicy zarówno Starego jak i Nowego Przymierza.

Wiele razy Jan, opisując działanie wspólnoty wierzących, używa schematów liturgicznych. Społeczność skupiona wokół Boga ma świadomość swoich korzeni, które w Nim upatruje. Została zrodzona z miłości. Pierwszy hymn Apokalipsy jest odpowiedzią na pytanie, jaka jest świadomość tożsamości odkupionych. Tekst Ap 1, 4-8 jest wyznaniem wiary, a jego centrum staje się miłość Boga, która uwalnia od grzechów, przelewa krew, czyni królestwem i kapłanami (Wj 19, 6). Interesująca jest forma gramatyczna czasownika ἀγαπᾶντι w wersecie 1, 5, stanowiąca w Piśmie Świętym hapax legomenon, w czasie teraźniejszym i mającego swój podmiot w osobie Chrystusa³¹³. W ten sposób, jeszcze mocniej uwydatniona zostaje aktywna obecność Boga pośród swego ludu. Miłość ma charakter ponadczasowy, a jej podmiotem jest zgromadzenie święte. Nie sposób nie odwołać się także do Starego Testamentu, który w obrazie zaślubin wyrażał związek przymierza łączącego Boga i lud (Iz 50, 1; 54, 5 Ez 16, 8; Oz 2, 18). Także treść Księgi Pieśni nad Pieśniami zawiera obraz wielkiej miłości Oblubieńca i Oblubienicy.

Baranek postrzega Lud Przymierza jako swoją wybrankę. Cała przestrzeń Nowego Jeruzalem jest wybrana przez Boga jako miejsce wesela (Ap 21, 9 i 22, 17). Do tego miasta wejdą bowiem wszyscy, którzy wypłuczą szaty we krwi, rozlanej dla przebaczenia. Uniwersalizm zbawienia, ukazany zostaje poprzez cztery bramy prowadzące do miasta, skierowane w cztery strony świata³¹⁴. Wejścia są otwarte i nic nie zagraża miastu, ponieważ wszelkie zło zostało pokonane. Oblubieniec jest warownią i twierdzą nie do zdobycia i pociąga za sobą Lud Boży, który wchodząc do Miasta Świętego, osiąga pełnię miłości oblubieńczej. Janowa wizja Jeruzalem wybranego przez Boga na siedzibę, jest wyrazem żydowskiej apokaliptyki, która żywiła przekonanie, jakoby istniał niebieski prawzór Jerozolimy³¹⁵.

2.12. Baranek świątynią (Ap 21, 22 – 22, 5)

Wizja Nowego Jeruzalem jest bardzo plastycznym obrazem, w którym Jan ukrył wiele symboli. Opis miasta wzorowany jest na proroctwie Ezechiela, mówiącym

³¹³ Por. W. Popielewski, *Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę godów Baranka (Ap 19, 9). Kościół w Księdze Apokalipsy*, dz. cyt., s. 175.

³¹⁴ Por. H. Witczyk, *Niebo w Księdze Apokalipsy*, [w:] *Niebo. Tradycje, przekazy, inspiracje*, pod red. S. Konarskiej-Zimnickiej, P. Tambora, B. Wojciechowskiej, Kielce 2017, s. 27.

³¹⁵ Por. J. Wilk, *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, dz. cyt., s. 56.

o transcendentalnej obecności Boga pośród swego ludu w przyszłości (Ez 48, 35). Zasiadający na tronie i Baranek stają się bliscy człowiekowi poprzez ukazanie swojej chwały. Taka idea obcowania Jahwe ze swoimi wybranymi jest obecna już w Starym Testamencie. Hebrajski termin כָּבוֹד, którego znaczenie to waga, ciężar³¹⁶, w Septuagincie tłumaczony jest przy pomocy słowa δόξα. W ten sposób objawianie się chwały Boga, teologicznie rozumiane jest jako Jego obecność wśród ludu (Wj 16,10). Podobne przesłanie zawierają teksty nowotestamentalne (Łk 2, 9; Dz 7, 55).

Wiele szczegółów opisu Miasta Świętego wskazuje na doskonałość tego miejsca, zarówno jeśli chodzi o architektoniczne detale jak i wypełnienie przestrzeni wewnątrz obecnością Boga i zbawionych. Pojawiające się aluzje oraz symboliczne ujęcie każdego wręcz elementu stają się głębokim teologicznym obrazem Nowego Jeruzalem. Okalający miasto mur wpisuje całą przestrzeń w kwadrat o boku 12 000 stadiów, co stanowi niespełna 2300 kilometrów długości, to z kolei metaforycznie wyraża pełnię harmonii i ogrom. Symboliczna dwunastka wielokrotnie wykorzystana w Janowych opisach, jest liczbą apostołów Baranka (Ef 2, 20; Mt 19, 28), a pomnożona przez tysiąc staje się symbolem mnogości. Taki opis zewnętrznych murów miasta, nawiązuje do starotestamentalnego wymiaru samego centrum Świątyni Jerozolimskiej, jakim było sanktuarium nazwane świętym świętych (1 Krl 6, 19-20). Wysokość twierdzy, również zawiera wymiar symboliczny, gdyż jest sumą mnożenia dwunastu pokoleń Izraela i dwunastu apostołów, co daje wynik 144 stadia, czyli 75 metrów. Miasto Święte nie jest więc warownym zamkiem, mającym służyć odparciu ataku wroga, lecz raczej przestrzenią, w której już nic nie zagraża, gdyż całe zło zostało pokonane³¹⁷. Historia zbawienia staje się sumą wspólnot Synagogi i Ecclesii, dlatego też autor Apokalipsy ukazuje tę jedność w obrazach symbolicznych, charakteryzujących każdą z tych grup.

Dwanaście warstw fundamentu miasta składa się z różnych kamieni szlachetnych wymienionych przez Jana z nazwy. Ten interesujący opis zapewne nie jest kwestią przypadku, dlatego wielu egzegetów widzi w nim rodzaj szyfru. Być może warto zwrócić uwagę na pierwsze litery określeń kruszywa użytego do budowy podłoża pod Niebieskie

³¹⁶ Por. L. Koehler, W. Baumgartner, J. J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, t. 1, Warszawa 2008, s. 430-431.

³¹⁷ H. Langkammer, *Apokalipsa świętego Jana. Realia archeologiczno-historyczne w wizjach i symbolice*, Wrocław 2010, s. 100.

Jeruzalem, dostrzegając skrót IC XC C XBT XYA³¹⁸. Przyjmując, że ostatnia księga Nowego Testamentu ukazuje pewien teologiczny obraz liturgii i środowiska, w którym żył autor, należałoby widzieć w każdym szczególe treść symboliczną. Tajemniczy zapis może więc być złożeniem tytułów chrystologicznych: Zbawca, Król Pokorny, Syn Człowieczy. Taki zabieg zwraca szczególną uwagę czytelnika na fundament Nowego Jeruzalem, którym jest Jezus.

Ponadto dwanaście warstw fundamentu może stanowić także nawiązanie do arcykapłańskiego pektorału (Wj 28, 17-21; 39, 10-12). Wszechobecne złoto i drogocenne kamienie ukazują splendor miasta (Tb 13, 17; Iz 54, 11). Dwanaście bram wejściowych (Iz 54, 12; Iz 60, 18) po trzy z każdej strony, dają do zrozumienia o uniwersalizmie zbawienia, panującym pokoju i bezpieczeństwie.

Architektem tak skrupulatnie wykonanej budowli nie może być kto inny jak Bóg, który, poza tym staje się sercem tego domu. Nie należy się dziwić brakiem świątyni w Mieście Świętym. Z jednej strony Apokalipsa napisana pod koniec pierwszego wieku uwzględnia bieg historii, z pełną świadomością wydarzeń roku 70, kiedy to Jerozolimską Świątynia została zniszczona przez Rzymian. Z drugiej strony Księga ta jest wyrazem wielkiej nadziei, całkiem nowej perspektywy, która ukazuje zastąpienie tego co stare, do tej pory ograniczone, zupełnie nowym, doskonałym ładem zaprowadzonym przez Jezusa Chrystusa. Nowa świątynia nie będzie wybudowana z kamienia, to Bóg wszechmogący oraz Baranek będą stanowić przybytek Miasta Świętego: ὁ γὰρ κύριος ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ ναὸς αὐτῆς ἐστίν, καὶ τὸ ἄρνιον (Ap 21, 22). Użyty przez Jana tytuł κύριος oznacza „Pan” i wskazuje na rządy Boże, natomiast termin παντοκράτωρ – „wszechmogący” świadczy o Bożej potędze³¹⁹. Miejsce ofiar składanych w akcie kultu w starej świątyni zajmie teraz ἄρνιον – Baranek.

Świątynią Niebieskiego Jeruzalem jest Zasiadający na tronie i Baranek, obecni pośród ludu. Nieistnienie miejsca, gdzie oddawano cześć Wszechmocnemu, jest obrazem pewnej zażyłości i bliskości Boga i Jego wybranych. Dotąd człowiek izolował bóstwo, wyznaczając pewne przestrzenie, w których chciałby zamknąć Boga. W judaizmie sacrum

³¹⁸ IC-XC – Jezus Chrystus; C – Zbawiciel; XBT – Chrystus Król Pokorny; XYA – Chrystus Syn Człowieczy. Por. M. Wojciechowski, *Kościół jako Izrael według Apokalipsy*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 26 (1988), nr 1, s. 228.

³¹⁹ H. Langkammer, *Apokalipsa świętego Jana. Realia archeologiczno-historyczne w wizjach i symbolice*, dz. cyt., s. 103.

było dostępne na górze Synaj, w namiocie spotkania, w świątyni, w kapłaństwie. Wyraźnie chciano odgradzić czasy i miejsca objawiania się i obcowania z Bogiem³²⁰. Jednak starotestamentalne zapowiedzi pozwalają sądzić, że *profanum* zostanie uświęcone, to co nieświęte odzyska utracony kształt poprzez całkowitą destrukcję sił ciemności. W ten sposób przyszła świątynia będzie rodzajem relacji obecnego pośród ludu Boga z Jego wybranymi (Ez 48, 35). Opiekuńcza obecność Boga, zaznacza się również poprzez świątynię. Jezus mówiąc niegdyś o zburzeniu przybytku, informuje, jak winna wyglądać nowa budowla, w której ma zamieszkać Bóg. Domem Ojca stanie się zmartwychwstałe Ciało Jezusa (J 2, 19-22), a prawdziwa cześć ma być oddawana Bogu w duchu i prawdzie (J 4, 23n). Święty Paweł nazwie świątynią nie tylko fizyczne ciało Jezusa, ale także Kościół³²¹ (1 Kor 3, 16; 2 Kor 6, 16; Ef 2, 14 – 18, 21n).

Zgromadzony na Syjonie nowy lud Boży (J 11, 52), jest depozytariuszem dzieła Baranka, który jest Bogiem bliskim (Iz 7, 14; 25, 8; 35, 10; 65, 19; 1 Kor 3, 16; 2 Kor 6, 16; Ef 2, 21) i równocześnie sprawcą nowego stworzenia (2 Kor 5, 17). Trwać w Chrystusie znaczy odczuwać skutki dzieła zbawienia, jakimi są brak śmierci, żałoby i trudu. Świątynią natomiast jest zmartwychwstałe Ciało Chrystusa, które przejmuje funkcje dotychczasowej budowli Jerozolimskiej (J 2, 13nn). Nowa społeczność zbawionych nazwana będzie „przybytkiem Boga z ludźmi” (Ap 21, 3).

2.12.1. Baranek lampą

Światłość w Biblii jest mocno związana z obrazem stworzenia świata przez Boga. Autor Księgi Rodzaju 1, 1 – 2, 4a opowiada historię twórczej działalności Boga, zaczynając od opisu rozdzielenia światła od ciemności. Gdy jednak pierwsi ludzie sprzeciwiają się Bogu, zło utożsamiane z ciemnością, będzie od tej pory towarzyszyło ludziom. Starotestamentalna idea mesjańska, ukaże jaśniejącą światłem chwałę Boga, która rozproszy ciemności spowijające ziemię (Iz 60, 2). Sprawiedliwy Sługa Jahwe nasyci się światłem, które zobaczy (Iz 53, 10-11), bezbożni zaś na wieki nie ujrzą blasku światła (Ps 49, 20). Symbolika światła jest związana z obecnością Boga manifestującą się przed człowiekiem³²².

³²⁰ Por. P. Prigent, *Spojrzenie na Apokalipsę*, dz. cyt., s. 92.

³²¹ Sprawowanie nowego kultu rozpoczętego przez Jezusa, ma ścisły związek z Jego śmiercią i zmartwychwstaniem. Akt czci nie jest w żaden sposób związany z miejscem, jego istotę stanowi uwielbienie Boga w Duchu i prawdzie (J 16, 23). Por. S. Witkowski, *Ewangelizacja Samarytan. Przejście od misji Jezusa do misji uczniów* (J 4, 1-42; Dz 8, 5-25), [w:] *Któż potrafi opowiedzieć dzieła miłosierdzia Bożego? Księga pamiątkowa ku czci ks. prof. dra hab. Stanisława Hałasa SCJ w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 2022, s. 321.

³²² Por. H. Witczyk, *Światło-Ciemność*, [w:] *Nowy Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 868.

„Postępować w światłości” lub „mieć udział w świetle”, oznacza „chodzić drogami Pana”, który jest wschodzącym słońcem (Iz 50, 10; Ml 3, 20). Literatura mądrościowa utożsamia światło także ze szczęściem (Hi 30, 26).

Genezy obrazu Baranka, który jest źródłem światła, należałoby szukać także w liturgicznych obrzędach dawnej świątyni³²³. Siedmioramienny świecznik zwany menorą jest jednym z najważniejszych przedmiotów umieszczonych w Namiocie Spotkania a potem Świątyni Salomonowej. Został starannie wykonany ze złota (Wj 25, 40), a zapalenie i gaszenie lamp należało do obowiązku kapłana (Kpł 24, 3). Oliwne światło paliło się od wieczora do rana, później także w ciągu dnia, stąd jego nazwa, wieczna lampa³²⁴. Źródło światła towarzyszy człowiekowi w jego życiu i kulcie od pradawnych czasów. Początkowo było jedynie cyklicznym, naturalnym zjawiskiem, wschody i zachody rozpraszały ciemności nocy, a z biegiem czasu przyjęło też znaczenie przenośne. W księdze Zachariasza (4, 1-14) menora jest symbolem Bożej pomsty, która ma zniszczyć całe zło świata. Świecznik staje się także metaforą odnowienia Izraela. Siedem lamp menory jest siedmioma oczami Jahwe, które wpatrują się w ziemię, dokonując weryfikacji sprawiedliwych³²⁵. Siedmioramienny świecznik jest także symbolem drzewa życia z ogrodu rajskiego (Ap 2, 5).

Wielkie znaczenie światła w Świątyni Jerozolimskiej ukazuje fakt przywrócenia jej charakteru sakralnego po sprofanowaniu ołtarza przez Antiocha Epifanesa (1 Mch 1, 54). Trzy lata po tym wydarzeniu Juda Machabeusz oczyścił sanktuarium, odtąd też obchodzono co roku święto Chanuka (1 Mch 4, 59). Powrót tego, co Boże w ręce ludu Pana, obrzędowo wiązał się ze składaniem ofiar, procesjami z gałązkami zielonymi w dłoniach i śpiewaniem hymnów, szczególnie Hallelu (Ps 113 – 118). Bardzo charakterystycznym obrzędem był także ryt światła. Przed każdym domem zapalano lampy, o jedną więcej każdego dnia przez osiem dni święta (1 Mch 4, 50). Zwyczaj ten wiązał się z odnowieniem kandelabru Świątyni³²⁶. W ten sposób wszystko, co zostało zbezczeszczone, mogło odzyskać swoją pierwotną czystość, za sprawą Boga, który oświecił na nowo swój lud blaskiem swej chwały.

Symbolika światła równie często odnosi się do Bożego Prawa, przede wszystkim Tory, która jest nauką mądrości. To z treści Pięcioksięgu dowiadujemy się o sensie życia, zbawienia, w jaki sposób postępować w roztropności i wypełniać nakazy Pana, które stają

³²³ Por. A. Jankowski, *Chrystus Apokalipsy Janowej a eon obecny*, „Analecta Cracoviensia”, 14 (1982), s. 257.

³²⁴ Por. R. Rubinkiewicz, *Menora*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 12, pod red. S. Wilk, Lublin 2008, s. 546.

³²⁵ T. Jelonek, *Biblijne kłosy. Z gratulacyjnych snopów*, Kraków 2014, s. 211-212.

³²⁶ Por. R. de Voux, *Instytucje Starego Testamentu*, dz. cyt., s. 523.

się radością serca. Boże Przykazania pozwalają dobrze widzieć oczom człowieka, gdyż są światłem, a Słowo Jahwe jest lampą na drodze ludzkiego życia (Ps 19, 9; 119, 105. 130. 135.)³²⁷.

Biblijna opozycja światła i ciemności stanie się obrazem dwóch walczących ze sobą mocy, dobra i zła. Zwycięstwo należy do Boga, dlatego zarówno triumf sprawiedliwości, panowanie Prawa, uzdrowienia, są symbolizowane przez światłość (Wj 14, 24; Ps 37, 6; 56, 14; Iz 58, 8; 59, 9). Bóg przemawiał również do ludu poprzez światłość, w słupie ognia, który prowadził Izraela i oddzielał ich od ich wrogów (Wj 13, 21-22; 19, 18; 40, 38).

Pieśń Trito-Izajasza ukáže Boga, który oświeca człowieka chwałą swojej obecności, w ten sposób odnawiając stworzenie (Iz 60, 1. 3; Za 14, 7). Ostatnim etapem historii zbawienia będzie uczynienie wszystkiego nowym. Taką wizję przekazuje nam Apokalipsa w obrazie światła, którym jest Baranek. Nowe Jeruzalem, symbol nowego stworzenia i nowego nieba, zostaje oświetlone dzięki Zbawicielowi Jezusowi Chrystusowi. Chwała Boga udziela nowego blasku miastu Świętemu. Światło, które przenika wszystko, wpadając w każde możliwe miejsce, ukazuje moc i istotę odkupienia. Znaczenie mesjańskie ma też stwierdzenie Jana o źródle światła podobnym do jaspisu (Ap 21,11). Był on kamieniem szlachetnym umieszczonym w pektorale arcykapłana i oznaczał pokolenie Judy, z którego pochodził Jezus (Wj 28, 17-20; 39, 10-13; Ap 5, 5; 7, 5-8)³²⁸. Podobnie także mur miasta Świętego, Nowego Jeruzalem, jest wybudowany z tego drogocennego kamienia (Ap 21, 18), a wzmianka o tym nawiązuje do obrazu ogrodu Eden, który wykonany był z wielu kosztowności (Ez 28, 13; Iz 54, 12).

Brak słońca i księżyca na eschatologicznym wzgórzu Syjon jest obrazem wziętym z tekstu proroka Izajasza (60, 19-20), który ukazuje jedyne źródło światła, jakim jest Pan. Nazwanie Baranka lampą należy odnieść do Psalmu 132, 17, gdzie dowiadujemy się, że Bóg swojemu Pomazańcowi przygotowuje lampę. Janowa wizja apokaliptycznej lampy, którą staje się Baranek, ukazuje blask, w świetle którego dostrzec można odnowione stworzenie, oczyszczone ze wszelkich znamion zła.

³²⁷ Por. H. Witczyk, *Światło – Ciemność*, [w:] *Nowy Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 869.

³²⁸ Por. H. Witczyk, *Niebo w Księdze Apokalipsy*, dz.cyt., s. 26-27.

2.12.2. Królowanie Baranka

Nigdzie w Apokalipsie Baranek nie został nazwany królem, jednak od samego początku (Ap 5), Jan umieszcza Go w centrum wydarzeń³²⁹. To w Jego stronę padają na twarz i oddają pokłon ludy całej ziemi. Baranek również ukazany zostaje jako Sędzia i ten, który ma władzę nad królami całej ziemi (Ap 17, 14), zaś w Niebieskim Jeruzalem zasiądzie na tronie obok Boga (22, 1. 3). W taki sposób Jan ukazuje królewską godność Baranka.

Obraz króla ściśle wiąże się z ideą Mesjasza. Od zarania dziejów wierzono, że Bóg wybiera ludzi, którymi się posługuje, żeby dokonywać swoich dzieł (Wj 3, 13). Dla Izraelitów takim ważnym przywódcą był Mojżesz, który miał mandat Jahwe do prowadzenia Ludu Wybranego (Wj 19,3). Przekąźnikami Bożych wyroków stali się następnie sędziowie (Pwt 19, 18-21; Ap 20, 4). Natomiast gdy Izraelici wybrali króla, to ten sprawował rządy, które można by określić mianem monarchii teokratycznej (Ez 34, 24). Niedoskonałość człowieka rodziła pragnienie doskonałego króla. W ten sposób powstały podwaliny idei mesjasza, doskonałego króla. Punktem kulminacyjnym dla rozwoju tej myśli, jest czas sprawowania władzy przez Dawida. Bóg obiecuje wtedy budowę trwałego domu Dawida, czyli utrwalenia jego rodu na tronie i umocnienia królestwa na czas nieograniczony (2 Sm 7, 1-16). W ten sposób król staje się sługą Pana, obdarowany Jego łaską, który ma za zadanie zapewnić ludowi sprawiedliwość i prawo oraz pokój i dobrobyt. Spada na niego także odpowiedzialność za wierność i posłuszeństwo ludu względem Boga. Taki jest początek mesjanizmu dynastycznego (Ps 89; 132) według zapowiedzi Natana (2 Sm 7, 1-16)³³⁰.

Siedzibą teokratycznego królestwa Dawida staje się Syjon, dlatego właśnie tam dokonać się mają ostateczne dzieła zbawcze. Istotny jest także związek króla z Bogiem. W Psalmie 2 czytamy, że Jahwe uznaje swojego Pomazańca za zrodzonego z siebie Syna. Bóg będzie także nieodzownym towarzyszem ziemskich monarchów, a wyrazem tego są charyzmaty, mądrość i sprawiedliwość (Iz 11, 1-9), udzielane przez Niego. Wielka rola władcy w Izraelu podkreślona jest także poprzez nadany mu tytuł, gdy będzie nazwany **אלהים** (Ps 45, 7) i stanie się zastępcą Boga na ziemi³³¹.

³²⁹ Zob. Rozdział II. Baranek w Biblii, 2.1.4. Baranek wobec Zasiadającego na tronie.

³³⁰ Por. S. J. Paściak, *Biblijny obraz Chrystusa Króla. Ze szczególnym uwzględnieniem Apokalipsy*, dz. cyt., s. 171-172.

³³¹ Psalm 45 jest przez niektórych uważany za pieśń ułożoną z okazji uroczystości weselnych króla Salomona, Jeroboama II albo Achaba z tyreńską księżniczką. Tradycja chrześcijańska widzi w nim obraz zaślubin

Z okresu Izraelskiej monarchii pochodzi wiele proroctw, podkreślających mesjański charakter panowania rodu Dawidowego (Iz 7, 14; 9, 1-6; 11, 1-10; Mi 5, 1-3; Jr 23, 4-5; Ez 17, 22-24; 34, 23-24; 37, 23-25; Iz 4, 2; 16, 5; Ag 2, 20-23; Za 4, 1-6. 10b-14; 9, 9-10). Proroctwo Zachariasza (9, 9) uwydatniło również obraz eschatologicznego króla, który jako zwycięski stanie na Syjonie i przyniesie wszystkim pokój i radość. Mesjasz bowiem pochodzić będzie z rodu Dawida (Iz 9, 1-6) i stanie się pasterzem Ludu Bożego (Ez 17, 22-24; 34, 23-24; 37, 23-25).

Obraz mesjasza po niewoli babilońskiej zmienia się. W tym właśnie czasie powstały pieśni Izajasza o cierpiącym Słudze Jahwe, źródłowe dla innego postrzegania mesjasza (Iz 42, 1-7; 49, 1-7; 50, 4-9; 52, 13-53). Przebudowie uległa także wizja działań przyszłego eschatologicznego wybawiciela. Oczekiwanie mesjasza cierpiącego mogło narodzić się w kontekście wielki upadek moralnego wielu Żydów w Babilonii. Dla koniecznego pojednania z Bogiem konieczne będzie przelanie krwi tegoż eschatologicznego króla.

Relektura wszystkich wymienionych dotąd proroctw mesjańskich dokonała się już za czasów Jezusa i w Jego życiu i dziełach uznano wypełnienie dotychczasowych zapowiedzi starotestamentalnych. Autorzy pism Nowego Testamentu nazwą Jezusa Sędzią i Królem (Dz 1, 10 – 11; 3, 19-21; Rz 8, 11. 17-23; 1 Tes 4, 13-5; 2 Tes 1, 6 – 2, 12; 1 Kor 15, 20-28; 1 Tm 6, 13-16; 2 Tm 4, 1), widząc w Nim Pomazańca Bożego (Hbr 1, 4. 9; 5, 5), który przynosi pokój i zwycięża zło (J 8, 44-45; 14, 27. 30; 16, 33).

3. Natura apokaliptycznego Baranka – przesłanie symbolu

Szukając przesłania, jakie zawiera apokaliptyczny Baranek, należy zacząć od założeń samej apokalipsy jako specyficznego rodzaju literackiego. Można wskazać elementy, które są konstytutywne dla tego typu tekstów. W ostatniej księdze Pisma Świętego z łatwością zauważamy takie cechy stylu jak: podkreślenie transcendencji Boga, elementy mitologiczne, numerologia, pesymistyczna wizja aktualnego świata, podział historii na okresy, dualizm, zaznaczenie wyraźne wieku obecnego i przyszłego, konflikt pomiędzy światłem i ciemnością, dobrem i złem, Bogiem i Szatanem, zaznaczenie postaci Syna Człowieczego

Mesjasza z Izraelem. Por. *Biblia Jerozolimska*, wyd. 1, Poznań 2006, s. 747; Por. S. J. Paściak, *Biblijny obraz Chrystusa Króla. Ze szczególnym uwzględnieniem Apokalipsy*, dz. cyt., s. 174.

i Jego transcendencji, rozwój wiary w życie pozagrobowe, a także możliwe do osiągnięcia wieczne przeznaczenia duszy, wiara w zmartwychwstanie, Boży sąd i wieczne szczęście³³².

Janowy symbol niewinnego i bezbronnego Baranka ma ukazać tryumfującego w niebie Boga, zwyciężającego z wszelkim złem Odkupiciela oraz mającego władzę nad światem Króla. Przedstawienie Baranka rozpoczyna się jednak od zwrócenia uwagi na Jego ranę, co podkreśla śmierć i ukrzyżowanie Chrystusa, równocześnie jest ona także znakiem bliskości Boga ze swoim ludem³³³. Autor Księgi podkreśla więc chrystologiczne znaczenie symbolu Baranka, a ustawiając Go w centrum wydarzeń obok Zasiadającego na tronie, wskazuje na Jego boską naturę. Przenikający przez całą Apokalipsę symbol Jezusa staje się drogą zwycięstwa eschatologicznego dla wszystkich, którzy zostaną pociągnięci przez Jego dzieło zbawcze.

3.1. Chrystologiczna funkcja symbolu Baranka

Podczas analizy tekstów, wielokrotnie zostało już powiedziane, że apokaliptyczny Baranek jest figurą Jezusa Chrystusa³³⁴. Właściwie wszystkie cechy tego teriomorficznego symbolu apokaliptycznego wskazują na dzieło wcielonego Boga. Interesującym aspektem w odkryciu chrystologicznego obrazu Baranka jest użyty przez autora dzieła termin *ἀρνίου*, który nie pojawia się w innych tekstach Nowego Testamentu w odniesieniu do Jezusa. Być może jest to celowy zabieg literacki, mający na uwadze podkreślenie, że Baranek nie spełnia roli tytułu, ale określa funkcję związaną z tak określoną postacią³³⁵.

Baranek już od pierwszej prezentacji dokonanej przez Jana ukazany jest jako Zwycięzca (Ap 5, 5). Forma aorystu terminu *νικῶ* wskazuje na ponadczasowe zwycięstwo dokonane przez Baranka. Dzięki temu postać zwierzęcia zajmuje centralną część sceny i jest ustawiona na równi z Zasiadającym na tronie. Autor używa także figury retorycznej, łącząc ze sobą termin *ἐσφαγμένον* – zarżnięty, który jest rodzaju nijakiego ze słowem *ἔχων*, w rodzaju męskim (Ap 5, 6). Taki zabieg nazywamy solecyzmem, łamiąc morfologiczny związek zgody, sugeruje on boskość Baranka. Zgodnie z biblijną tradycją Bóg nie posiada płci³³⁶.

³³² Por. R. Rubinkiewicz, *Apokaliptyka u progu ery chrześcijańskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 41 (1988), nr 1, s. 53.

³³³ Por. F. Gryglewicz, *Apokaliptyczny Baranek*, dz. cyt., s. 376.

³³⁴ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy.

³³⁵ Por. A. Jankowski, *Chrystus Apokalipsy Janowej a eon obecny*, „Analecta Cracoviensia”, 14 (1982), s. 249.

³³⁶ Por. D. Kotecki, *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thoruniensia”, 27 (2013), s. 312.

Wzmianka natomiast o pochodzeniu Baranka spoza trzech sfer kosmosu (Ap 5, 3), daje do zrozumienia, że nie został On stworzony.

Nadnaturalne cechy zawarte w septenarnym symbolu rogów mogą być odczytane w duchu prorocत्व mesjańskich (Ps 132, 17; 148, 14; Ez 29, 21). Róg wskazujący na moc trzeba widzieć jako realizację zapowiedzi Jego nieograniczonej władzy królewskiej (Ps 112, 9; 148, 14; Za 2, 1). Siedmioro oczu oznacza zarówno troskę, czujność, opiekę czy mądrość, ale także wszechwiedzę właściwą Bogu. Jak się okazuje, tylko Baranek ma władzę złamać zabezpieczenia księgi, stąd tylko On jest kompetentnym interpretatorem Biblii i może także wpisać imiona zbawionych do Księgi Życia. Zbawienie bowiem pochodzi od Boga i Baranka (Ap 19, 10; 22, 9). Jednakże całościowe ujęcie charakteru i motywu działania Baranka są możliwe, jeżeli prześledzi się występowanie i rozwój tego symbolu w Apokalipsie.

Zwrócenie uwagi na wykup, dokonujący się mocą przelanej krwi zwierzęcia ofiarnego przywołuje na myśl dzieło Chrystusa (Ap 5, 9)³³⁷. Użycie słownictwa ukazującego charakter ekspiacyjny działania Baranka (1 Kor 6, 20; 7, 23; Ga 3, 13; 4, 5; 2 P 2, 1; Ap 14, 3-4), stanowi potwierdzenie Jego odkupieńczych starań i realizację zapowiedzi mesjańskich. Armia zbawionych w liturgicznym obrzędzie odda cześć należną Wybawcy, padnie przed Nim na twarz i będzie wychwalać Jego przymioty. Doksologia rozdziału 5 przypisuje boskie cechy Barankowi, a więc: δύναμις (moc), πλοῦτος (bogactwo), σοφία (mądrość), ἰσχύς (siłę), δόξα (chwałę), których źródłem może być tylko sam Bóg (1 Krn 29, 11-12).

Charakterystyczne dla Apokalipsy jest „znakowanie” historii Jezusem. Jest to wyrazem oczekiwań żydowskiej apokaliptyki, która czekała na ostateczne wkroczenie Boga w historię³³⁸. W ostatniej Księdze Nowego Testamentu Baranek wchodzi na scenę ludzkiego dramatu i jego zmagania ze złem, ukazując się jako Ten, który ma władzę zwyciężać, bo Panem jest panów i Królem królów (Ap 17, 14). Staje się też On sędzią sprawiedliwym, którego gniew jest znakiem pewności przywrócenia pierwotnego ładu i sprawiedliwości.

Przedstawienie Baranka jako Pasterza (Ap 7, 17), może być elementem historycznej pamięci o Jezusie. Wspólnota wierzących musiała słyszeć przypowieści i pouczenia Mistrza

³³⁷ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.1. Baranek jest Chrystusem.

³³⁸ Por. H. Langkammer, *Teologia Nowego Testamentu, cz. I Ewangelie – Dzieje Apostolskie – Listy Katolickie – Apokalipsa. Jezus Chrystus wczoraj – dziś – na wieki*, Wrocław 1985, s. 275.

z Nazaretu i powinna pamiętać Jego porównania do stada owiec, którym opiekuje się i przewodzi Dobry Pasterz (Mk 6, 34; 14, 27; Mt 25, 32; J 10, 7-18)³³⁹.

Funkcje Baranka dają bardzo oryginalny, zwarty i kompletny obraz odkupienia dokonanego przez Chrystusa i Syna Bożego. Element władania dziejami jest dopełnieniem chrystologii oraz soteriologii Apokalipsy.

3.2. Baranek częścią obrazu trynitarnego

Nietrudno zauważyć, że apokaliptyczny Baranek, usytuowany zostaje przez autora Apokalipsy w centralnej części wydarzeń, w których bierze udział. Wielokrotnie zostaje zaznaczone, że Zasiadający na tronie Bóg dzieli miejsce swojego przebywania i władzy właśnie z Barankiem. Godność królewska, potęga i wszechmoc przypisane są obu głównym Bohaterom. Niejasnym może stawać się obraz ruchu, jaki wykonuje Baranek, podchodząc do Zasiadającego na tronie. Nie chodzi tu jednak o dosłowne czasowe czy przestrzenne zmiany położenia, lecz należy szukać jego znaczenia i przesłania w zwycięskim paschalnym przejściu Chrystusa, ze śmierci do życia i do domu Ojca (J 14, 1-14).

Niektórzy doszukują się w symbolicznym ukazaniu nadnaturalnych cech Baranka osoby Ducha Świętego. Siedmioro oczu nie tylko interpretowane jest jako symbol wszechwiedzy Boga, ale także, jak zaznacza autor, jest to siedem Duchów posłanych przez Jahwe (Ap 5,6). Uzasadnionym wydaje się więc wniosek, że Jan w symbolu siedmiorga oczu zawarł także myśl o darach Ducha Świętego, które zostały dane ludziom, a są posłane przez Baranka³⁴⁰. W Piśmie Świętym jedynie Ojciec i Syn tchną Ducha, gdyż od Nich pochodzi³⁴¹. Trzecia osoba Trójcy staje się darem godziny Jezusa (J 7, 38-39; 19, 30), który z krzyża tchnie na ziemię Ducha. Oddech bywa synonimem życia (Rdz 2, 7) i wskazuje na odnowione stworzenie (J 20, 21-22). Posłany przez Ojca i Syna Duch (J 14, 26; 15, 26; 16, 7), jest tym, który aktualizuje słowo Boże i uobecnia dziejące się zbawcze wydarzenia (Dz 1, 2-8; 2, 1-4). Tak ważny obraz nie mógł być pominięty w Janowym dziele, dlatego autor Apokalipsy zauważa, że spod tronu Boga i Baranka wypływała rzeka (Ap 22, 1). Ten strumień rozlewa

³³⁹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.2. Baranek symbolem Ludu Bożego.

³⁴⁰ Por. D. Kotecki, *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thoruniensia”, 27 (2013), s. 311.

³⁴¹ Por. J. Szczurek, *Trójjedyny. Traktat o Bogu w Trójcy Świętej Jedynym*. Wydanie 2, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Podręczniki Wydziału Teologicznego, nr 8, Kraków 2003, s. 198-203.

się na cały świat i sprawia, że wszystko rozkwita, co jest zasadzone nad płynącą wodą. Ożywczy potok wskazuje, że lud walczy z Bestią mocą otrzymaną od Boga i od Baranka.

Zasiadający na tronie i Baranek oraz siedem duchów to obraz trynitarny, któremu przeciwstawia się triada: Smok, Bestia pierwsza i Bestia druga, czyli fałszywy prorok³⁴². Zło usiłuje naśladować Boga w sposobie działania, dążąc jednak do przeciwnego celu. Taka karykatura dobra, ma służyć zwiedzeniu jak największej liczby wierzących, którzy uprawiać będą nierząd. Diabelska parodia Trójcy daje się zauważyć w podobnych opisach pierwszej Bestii i Zranionego Baranka. Następnie w obrazie Smoka dzielącego się władzą z Bestią (Ap 13, 2) można dostrzec dzielących ze sobą tron Boga i Baranka. Ponadto wygląd rogatej Bestii jest parodią rogów Baranka (Ap 13, 11).

Na pierwszym planie, w centrum wydarzeń Apokalipsy, stoi więc Zasiadający na tronie i Baranek, nic zaś nie jest w stanie Im zagrozić. Miejsce królowania nie może być zdobyte przez siły ciemności. Dokoła tronu znajdują się jedynie ludzie pociągnięci dziełem Baranka, którzy opłukali szaty w Jego krwi.

3.3. Eklezjologiczny charakter działalności Baranka

Jednym z głównych tematów teologicznych Apokalipsy jest wspólnota ludu Bożego, zaś adresatem formalnym tego Pisma jest siedem Kościołów Azji Mniejszej (Ap 1, 4). Mimo, że termin *ἐκκλησία* pojawia się jedynie w części pierwszej, epistolarnej oraz epilogu tej Księgi (Ap 1 – 3; 22, 16), to jednak w głównym zrębie pisma (Ap 4, 1 – 22, 15), Kościół jest ukryty w symbolach i obrazach. W ukazywaniu istoty wspólnoty, która ma charakter zarówno widzialny jak i niewidzialny, ziemski i niebieski, historyczny i ponadczasowy, zasadniczą rolę pełni Baranek – Jezus Chrystus³⁴³.

Wydaje się, że dla autora Apokalipsy Kościół i Izrael są jednym zgromadzeniem, on zaś chce wskazać przeznaczenie eschatologiczne tych społeczności, w perspektywie dziejów zbawienia. Być może wynika to z różnic, jakie zauważał Jan w obydwu wspólnotach oraz problemów na linii Żydzi – chrześcijanie. Oddalanie się od siebie judaizmu i wyznawców Chrystusa było widocznym faktem, jednak nie można zerwać ciągłości historiozbawczej

³⁴² Por. A. Jankowski, *Transcendencja Chrystusa według Apokalipsy Janowej*, dz. cyt., s. 90.

³⁴³ Por. H. Lempa, *Symbolika Eklezjalna w Apokalipsie świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 41 (1988), nr 1, s. 31.

ludu pierwszego i drugiego przymierza³⁴⁴. Widocznym przejawem ciągłości są elementy kultu oraz zestawianie dwunastu pokoleń Izraela i dwunastu apostołów Jezusa.

Już podczas pierwszej prezentacji Baranka (Ap 5), zgromadzenie zebrane wokół Niego wielbi dzieło, jakiego dokonał. Liturgia ma na celu oddanie czci Bogu i jest wyrazem radości ze zwycięstwa nad złem. Wszelkie nieszczęścia i cierpienia będą miały swój definitywny koniec w Chrystusie, który stał się bliski człowiekowi, gdyż zamieszkał między ludźmi. Słowo bowiem rozbiło namiot, stając się Ciałem i zamieszkało wśród stworzeń (Ap 21, 9 – 22, 5; Kpł 26, 11-12; Jr 38, 33; Ez 37, 27; Za 2, 14-15). Najważniejsze prawdy zbawcze wyrażane są w języku kultycznym i z pomocą pojęć wziętych z tradycji liturgicznej³⁴⁵. Także eklezjologiczny aspekt działalności Baranka ukazany jest z pomocą obrzędów, które znane są w dotychczasowym kulcie wobec Boga Izraela³⁴⁶. Nie bez powodu objawienie dane zostało Janowi właśnie w dzień Pański (Ap 1, 10). Wszak wyznawcy Chrystus właśnie w tym dniu gromadzą się na sprawowanie Eucharystii i słuchanie Słowa Bożego³⁴⁷. W ten sposób całe dzieło Baranka, począwszy od rozlania Jego krwi, poprzez zgromadzenie na Syjonie, jest twórczym działaniem na rzecz zgromadzenia wspólnoty ludu Bożego.

Więź Kościoła z Jezusem wyraża obraz godów Baranka. Zaślubiny Oblubieńca i oblubienicy ukazują, jak dalece umiłował Bóg swój lud (Ap 19, 7). Szata godowa utkana z lśniącego bisioru, symbolizuje dar Baranka dla Umilowanej, którym jest nieskazitelność (Ap 19, 7). Zbawienie jest uniwersalne, 144 tysiące opieczętowanych (Iz 2, 2nn), to liczba oznaczająca wciąż powiększający się tłum idących za Chrystusem³⁴⁸. Pieczęć Boża, jaką są naznaczeni na czołach odkupieni, jest znakiem Bożej opieki (Ez 9, 2-7), świętą liczbą, oznaką zwyciężania zła, i oparcia się siłom ciemności. Szatan jest pokonany przez Kościół, który dzięki rozlanej krwi Baranka może być nienagannym (Ap 7, 9. 14). Wyznawcy Chrystusa opłuczają swoje szaty we krwi, w ten sposób tworząc z Nim komunie. Obmycie

³⁴⁴ Por. M. Wojciechowski, *Church as Israel according to the Revelation of st. John*, „Collectanea Theologica”, 64 (1994), s. 39.

³⁴⁵ Por. J. Kozyra, *Protologia chrystologiczna w tekstach liturgicznych Apokalipsy*, [w:] *Żyjemy dla Pana (Rz 14, 8). Studia ofiarowane Siostrze Profesor Ewie J. Jezierskiej OSU*, pod red. W. Chrostowski, „Rozprawy i Studia Biblijne”, 23, Warszawa 2006, s. 250.

³⁴⁶ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.2. Baranek centrum liturgii.

³⁴⁷ Por. S. Hareźga, *Rola Słowa Bożego i Eucharystii w życiu chrześcijan według Apokalipsy świętego Jana*, „Ateneum Kapłańskie”, 82 (1990), t. 115, z.1., s. 17.

³⁴⁸ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.6. Baranek na Syjonie (Ap 14, 1-5).

to jest znakiem odpuszczenia grzechów, dokonującego się we chrzcie świętym (Rz 6, 3-4)³⁴⁹.

Baranek, którego rolą jest zwołanie swojego Kościoła i wyzwolenie od zła, prowadzi swój lud do nowego życia. Przemijanie dotychczasowego świata zbiega się z początkiem Nowego Jeruzalem (Ap 21, 1). Na końcu czasów Chrystus zgromadzi wszystkich, którzy chcieli wziąć udział w zwycięstwie, jakiego dokonał na górze Syjon. W ten sposób eklezjologia zyskuje zabarwienie chrystologiczne, a jej ostatecznym przeznaczeniem jest trwająca na wieki komunია z Bogiem, której nic nie jest w stanie zagrozić³⁵⁰.

Wspólnota Kościoła jest tą, która ciągle woła „przyjdź” (Ap 22, 17) i chce zaczerpnąć z wody ożywiającej, stając się małżonką Baranka (Ap 21, 9). Strumień życia jest obrazem Eucharystii, która czyni żywym³⁵¹, równocześnie staje się drogą wzrastania ku pełni eschatologicznej uczyty Baranka (Ap 7, 9-17; 1Kor 11, 25). Wszyscy zaproszeni na Ucztę stają się szczęśliwi, tak jak ci wezwani na Gody.

3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka

Księga Apokalipsy nie jest Pismem futurystycznej eschatologii, lecz realizującej się już teraz, poprzez zgromadzenie Kościoła³⁵². Głównym tematem Księgi staje się wkroczenie w ludzką historię królestwa Bożego i wielkie zwycięstwo Boga nad siłami zła³⁵³.

Ucisk (So 1, 15-16; Dn 12, 1-2), jakiemu poddawani są ludzie, z jednej strony może być utożsamiany z karą za niewierność Bogu, z drugiej obrazem panowania Szatana na ziemi i rodzajem próby dla pokładających ufność w Bogu. Eschatologiczne oczekiwanie (Flp 1, 23) naznaczone jest cierpieniem i wielką tęsknotą ludu. Ten pomimo tego, że już odczuwa skutki zbawczego działania Baranka, to nadal czeka na ostateczne wybawienie z wielkiego ucisku. Tymi, którzy przychodzą ze świata, gdzie poddani zostali ogromnemu trudowi walki, są wyznawcy Boga, a płucząc szaty we krwi Baranka, stają się depozytariuszami zbawienia.

³⁴⁹ Por. D. Forstner, *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 421.

³⁵⁰ Por. F. P. Szymański, *Symbolika krwi Baranka i słowa świadectwa w świetle Ap 12, 11*, „Theologica Thoruniensia”, 5 (2004), s. 94.

³⁵¹ Por. S. Haręzga, *Rola Słowa Bożego i Eucharystii w życiu chrześcijan według Apokalipsy świętego Jana*, dz. cyt., s. 23.

³⁵² Por. O. Böcher, *Niebiańskie Jeruzalem. Spostrzeżenia na temat eklezjologii i eschatologii Apokalipsy świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 41 (1987), nr 4, s. 334.

³⁵³ Por. R. Rubinkiewicz, *Eschatologia Księgi Apokalipsy*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 30, (1983) z. 1, s. 86.

Oblubienica Baranka, która staje się Jego małżonką już w czasie teraźniejszym, korzysta ze skutków odkupienia, jakiego dokonał Chrystus. Mesjańskimi darami zbawczymi są dla wspólnoty Kościoła sakramenty (Ap 7, 9-17), w których ciągle jest obecny żywy Bóg. Korzystanie z darów zbawienia ma swoją pełnię w Niebieskim Jeruzalem, na co wskazuje obraz uczy weselnej. Eschatologia zawiera więc aspekt eklezjologiczny³⁵⁴.

Punktem wyjścia apokaliptycznych dziejów eschatologicznych są narodziny Chrystusa a następnie Jego wstąpienie do nieba. Janowy kerygmat zawarty w ostatniej Księdze Nowego Testamentu ma charakter profetyczny i dotyczy nowej historii zbawienia, której początki upatrywane są w wywyższeniu Chrystusa, kresem natomiast jest zgromadzenie ludu Bożego w Nowym Jeruzalem³⁵⁵. Czasy ostateczne trwają (Hbr 1, 2), a dialog zbawczy między człowiekiem a Bogiem dokonuje się przez Baranka, który stał się Pośrednikiem (Ga 3, 9-20; 1 Tm 2, 5-6; Hbr 9, 15; 12, 22-24).

Przepowiadane w Apokalipsie dzieje pochodzą od Baranka, naznaczonego blizną śmierci. Teriomorficzny symbol Chrystusa wskazuje na Jego zwycięstwo nad śmiercią i złem. Przelana krew ma charakter ekspiacyjny i soteriologiczny (Rdz 8, 31-35; Hbr 8-10; Ap 12, 11). Baranek posiada także pełnię władzy, potrzebną, by sądzić i rozliczyć świat, dlatego zabiera Księgę z ręki Zasiadającego na tronie (Ap 5). Sąd jest ściśle związany z eschatologią Apokalipsy, a równocześnie ukazuje aspekt historiozbawczy. Konsekwencją dzieła odkupienia są cechy zbawionych, którzy na nowo przychodzą do Boga, dzięki rozlanej krwi wybielają swoje szaty, i stają się królestwem i kapłanami. Powszechnie kapłaństwo wiernych dosłownie wskazuje na bliskie obcowanie z Bogiem, łączność z Nim i służbę w świątyni, co miało swój wzór w Izraelu (Wj 19, 6; Ap 1, 6). Ponadto Baranek roztoczy opiekę nad tymi, których wykupił, tak, że nie będą już łaknąć ani pragnąć ani nie porazi ich słońce i upał nie będzie im doskwierał (Ap 7, 9. 17; 14, 14; 19, 7. 9.; 21, 9. 22n).

Chrześcijańska tożsamość koncentruje się na kulcie i osobie Jezusa, nie może to dziwić, gdyż właśnie to odróżniało ją od innych religii³⁵⁶. W centrum Apokalipsy stanął

³⁵⁴ Por. Mt 22, 1-14; 25, 1-13; Mk 2, 19n; Łk 12, 36; J 3, 29; 2 Kor 11, 2; Ef 5, 23-32; Ga 4, 26; Flp 3, 20; Hbr 12, 22-24; Ap 21, 2-9.

³⁵⁵ Por. H. Langkammer, *Główne tematy teologiczne Apokalipsy świętego Jana*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 31, (1984), z. 1, s. 92.

³⁵⁶ Por. D. Kotecki, *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thoruniensia”, 27 (2013), s. 321.

więc Baranek, a wszyscy Jego zwolennicy tworzący Kościół, dzięki odkupieniu jakiego dokonał, stali się obywatelami Niebieskiego Jeruzalem (Hbr 12, 22-24; Flp 3, 20).

Proces rozwoju Królestwa Bożego na ziemi będzie trwał długi czas. Szatan jeszcze przez symboliczne tysiąc lat zapanuje nad światem³⁵⁷, wciąż chcąc pożreć Dziecko Niewiasty (Ap 12). Walka jednak z mocami zła już została wygrana przez Baranka. Ostatecznie pokonane siły ciemności będą jeszcze przez jakiś czas działać, chcąc zwieść wyznawców Chrystusa. Pomimo tego, że czasy eschatologiczne trwają od przyjścia na ziemię Boga, ich pełnia zostanie osiągnięta dopiero w Nowym Jeruzalem.

4. Podsumowanie

Niezwykle bogaty w treść jest symbol Baranka w Janowej Apokalipsie. Ukrycie roli i misji Jezusa Chrystusa w obrazie zwierzęcia było metaforą, od samego początku używaną oraz doskonale rozumianą w pierwotnym Kościele. Wyraz temu daje tekst świętego Pawła o śmierci Jezusa, który został złożony w ofierze jako nasza Pascha (1 Kor 5, 7). Także powiązanie momentu śmierci Jezusa z zabijaniem baranków w dniu Przygotowania, co czyni tylko Jan Ewangelista (J 18, 28), jest bardzo wymowne. W katechetycznym zaś fragmencie Pierwszego Listu Piotra drogocenna krew Chrystusa przelana dla odkupienia człowieka jest nazwana krwią Baranka niepokalanego i bez skazy (1P 1, 18-19).

W Nowym Testamencie kilkakrotnie termin baranek (ἀμνός) staje się tytułem Jezusa. Tytuł zaś wskazuje na Jego funkcję, którą można określić bardziej na podstawie szeregu scen Apokalipsy niż analizując znaczenie samego terminu³⁵⁸. Prawidłowe odczytanie treści apokaliptycznej wizji Jezusa Baranka może dokonać się dzięki podziałowi tekstów na dwie kategorie: obrazy i wypowiedzi. Obrazami będą te sceny, w których Baranek jest podmiotem działania. Cechą charakterystyczną wypowiedzi będzie użycie terminu Baranek w funkcji przydawki, przeważnie dopełniaczowej lub wyrażenia przyimkowego, w funkcji okolicznika. Taki podział wynika ze specyfiki gatunku literackiego Apokalipsy oraz roli, jaką pełnią w niej obrazy³⁵⁹. Funkcje pełnione przez Baranka ukazane zostały przez następujące obrazy:

³⁵⁷ Ap 20, 2-7 Szatan będzie obecny na ziemi przez symboliczne tysiąc lat, co stanowi bardzo długi okres. Człowiek ciągle zagrożony jest obecnością zła, które panuje na świecie i chce oddzielić jak największą liczbę ludzi od Boga. Por. *Słownik Symboliki Biblijnej*, pod red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, Warszawa 2003, s. 1036.

³⁵⁸ Por. A. Jankowski, *Dopowiedzenia Chrystologii Biblijnej*, Poznań 1987, s. 96.

³⁵⁹ Por. A. Jankowski, *Dopowiedzenia Chrystologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 97.

Ap 5, 6-13 – Baranek nosi na sobie znamiona męki; posiada nadnaturalne rysy, gdyż zostaje przedstawiony z siedmiorgiem rogów i oczu; z prawicy Zasiadającego na tronie zabiera zwój, który jest w stanie otworzyć; występujący Baranek jest adorowany przez obecnych dokoła tronu; wychwalona zostaje wszechmoc oraz Boże przymioty Baranka: potęga i bogactwo, mądrość i moc, cześć, chwała i błogosławieństwo; uczestnicy adoracji padają na twarz i oddają pokłon Zasiadającemu na tronie i Barankowi.

Ap 6, 1. 3. 5. 7. 9. 12; 8, 1 – Baranek łamie pieczęcie Księgi, uwalniając wydarzenia mające na celu oczyścić świat z wszelkiego zła.

Ap 7, 17 – Baranek wchodzi w rolę Pasterza i staje się przewodnikiem stada, tym który poprowadzi lud na ziemie bezpieczne, zaopatrzone w wodę.

Ap 14, 1-5 – Eschatologiczna góra Syjon staje się siedzibą i miejscem przebywania Baranka oraz tych, którzy do Niego należą. Znakiem przynależności jest imię wypisane na czołach odkupionych oraz to, że towarzyszą oni Barankowi, idąc za Nim. Jedyne 144 tysiące opieczętowanych będzie zdolnych nauczyć się śpiewać pieśń, która opiewa zasługi Zbawiciela.

Ap 17, 14 – Baranek jest Wojownikiem, przeciwko któremu staje świat, chcąc go zniszczyć. Zwycięstwo jednak leży po stronie jedyne Króla wszystkich królów i Pana wszystkich panów, Jezusa Chrystusa.

Ap 21, 22n – W Nowym Jeruzalem, Baranek zastępuje miejsce najświętsze, stając się nową świątynią, ale także światłem dla ludzi, by nie chodzili w ciemnościach.

Wypowiedzi są natomiast ilustracją szczegółów soteriologicznych:

Ap 5, 13 – Baranek ma Boże przymioty, błogosławieństwo, cześć, chwałę i moc.

Ap 6, 16 – Gniew eschatologiczny Baranka staje się wyrazem powrotu do absolutnej sprawiedliwości.

Ap 7, 14 – Krew Baranka wybiela szaty.

Ap 12, 11 – Zwycięstwo dokonuje się poprzez rozlaną krew Baranka.

Ap 13, 8 – Księga Życia zabitego Baranka jest zapisem imion zbawionych.

Ap 14, 10 – Baranek jest świadkiem dokonującej się sprawiedliwości.

Ap 15, 3 – Odkupieni wykonują pieśń Mojżesza i Baranka, która jest znakiem ostatecznego zwycięstwa.

Ap 19, 7. 9 – Baranek poślubia Oblubienicę, którą staje się Kościół, sam zaś okazuje się być Królem i Oblubieńcem.

Ap 21, 27 – Baranek jest pełnoprawnym i wszechwładnym posiadaczem i interpretatorem Księgi Życia.

Ap 22, 1. 3 – Tron Boga i Baranka jest Ich wspólnym miejscem sprawowania władzy. Zbawieni oddają boską cześć centralnym postaciom Miasta Świętego, Nowego Jeruzalem.

Równie ważne jest dostrzeżenie funkcji obrazu Baranka i zwrócenie uwagi na Jego działanie, jakiego dokonuje zarówno w eonie teraźniejszym jak i przyszłym. Dwie fazy dzieła Chrystusa to zatem czasy ostateczne, w których człowiek żyje obecnie oraz pełne urzeczywistnienie dzieła zbawczego w eschatologii dokonanej. Otwarcie Księgi ludzkich losów oraz stopniowe wyzwalanie wydarzeń mających znamiona plag, przewodnictwo pasterskie wybranym, zwycięstwo nad królami i panami ziemi, są wydarzeniami dziejów, dokonującymi się w obecnym czasie.

Baranek w Apokalipsie, podejmując różne czynności, staje się antytypem postaci starotestamentalnych oraz dzieł mesjańskich. Jest postrzegany jako nowa żertwa paschy, ucieleśnia postać Sługi Jahwe a jako nowy Dawid wypełnia zadania Króla i Pasterza. Realizując zapowiedzi Starego Testamentu będący Mesjaszem i Zbawicielem przekracza je. Nikt nie ośmielił się w zapowiedziach mesjasza przypisać mu bóstwa, co czyni wobec Baranka autor Apokalipsy. Także takie atrybuty jak bogactwo, mądrość, moc, cześć, chwała czy błogosławieństwo (Ap 5, 12), które przypisywano Jahwe (1 Krn 29, 11-12) stają się właściwe dla Baranka.

Zdolność do ujawnienia sensu dziejów, które jest właściwe Bogu czy panowanie nad dziejami świata, również jest możliwe dla Baranka. Rozpieczętowując utajone zapisy zwoju, Jego panowanie jest nad wszystkimi królami i panami. Zwycięża w obecnym eonie, ale pełnia zwycięstwa ze strąceniem i zniszczeniem wszelkiego zła dokona się na końcu czasów. Finałem natomiast działania zbawczego Baranka jest Jego ucztą, na którą już teraz zaprasza.

To zasadnicze rysy teologiczne Baranka, jakie można odczytać z ostatniej Księgi Biblii z pomocą jej lektury, narzędzi współczesnej egzegezy oraz zachowanych świadectw interpretacji z dziejów Kościoła. Czym innym jest indywidualna lektura twórcy kultury, która uwzględnia jego przedrozumienie tekstu. To zaś stanowi jego wcześniejsze lektury, ale także kontakt z wykładem Biblii w ramach nauczania Kościoła, w katechezie czy przepowiadaniu kaznodziejskim. Nie można pominąć wcześniejszych dzieł, do których artysta się odwołuje, naśladuje czy im ulega. Przywołamy przynajmniej niektóre ważne wypowiedzi z nauczania Kościoła, katechezy czy pism teologów, które stanęły pomiędzy Księgą Apokalipsy a dziełami twórców, które będziemy omawiać w następnym rozdziale. Nie wykluczamy, oczywiście, bezpośredniego oddziaływania tekstu Apokalipsy na artystów tworzących swoje dzieła. W niektórych epokach jednak współpraca malarza z teologiem była czymś powszednim.

Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu

Ostatni rozdział naszej pracy odwołuje się zarówno do Rozdziału I jak i II. Mamy więc w pamięci zarówno realia Bliskiego Wschodu ze szczególnym uwzględnieniem roli udomowionych zwierząt takich jak baranek czy owieczka oraz ich postrzegania w tekstach biblijnych. Ważniejsze jednak będą ustalenia, które zostały poczynione w odniesieniu do tekstów Księgi Objawienia, w których występuje apokaliptyczny Baranek. Odwołując się do egzegezy wybranych tekstów będziemy starali się ustalić przesłanie, jakie zawarł artysta w swoim obrazie, mozaice czy dekoracji, która nawiązuje do określonego tekstu, sceny, wizji czy proroctwa Apokalipsy. Analizując w ten sposób kolejne wytwory sztuki, będziemy poszukiwać oddziaływania tekstu biblijnego na twórcę, nieraz przez pośrednictwo teologa, kaznodziei czy nauczania katechizmowego. Korzystamy w ten sposób z metody określanej jako *Wirkungsgeschichte*³⁶⁰, w której idzie o historię oddziaływania tekstu biblijnego. Metoda ta zaliczana jest do podejść opartych na tradycji mogących uzupełniać metodę historyczno-krytyczną oraz nowe metody literackie poprzez badanie oddziaływania na twórcę³⁶¹, którym może być malarz, rzeźbiarz, pisarz, poeta, dramaturg twórca ruchu czy działacz społeczny.

Zacznijmy jednak od ważnych ustaleń w odniesieniu do sposobu tego specyficznego oddziaływanie tekstu biblijnego na twórców żyjących w różnych epokach historycznych i w środowiskach w różny sposób pojmujących rolę sztuki, zwłaszcza tej, która jest inspirowana wiarą, treściami nauczania chrześcijańskiego i Biblii.

Ponieważ ograniczamy się do sztuki Zachodu, musimy zauważyć, że co najmniej do XVIII wieku, twórcy sztuki kościelnej byli komentatorami Biblii i egzegetami, a Pismo Święte stanowiło podstawowe źródło inspiracji twórczości artystycznej. Nierzadko twórcy, często z pomocą teologów, wnikliwie i w sposób oryginalny interpretują wydarzenia i treść Ksiąg Starego i Nowego Testamentu.

Kultura zachodnia została dogłębnie naznaczona obecnością chrześcijaństwa oraz następujących po sobie różnych stylów i sposobów artystycznego wyrazu, które przejęła twórczość sakralna i w nich się wyraziła. Biblia dostarczyła sztuce treści wyrażonych

³⁶⁰ Por. J. Królikowski, *Widzialne Słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2009, s. 85-91.

³⁶¹ Por. *Interpretacja Biblii w Kościele. Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej z komentarzem biblistów polskich*, przekład i redakcja R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999, s. 44-45.

w sposób werbalny, natomiast sztuka dokonywała interpretacji słowa Bożego i odsyłała odbiorcę do tekstu biblijnego. W ten sposób powstający obraz nie miał jedynie funkcji ilustrowania tekstu, ale stał się miejscem teologicznej interpretacji Ksiąg natchnionych, różnych rodzajów i form wykładu Biblii oraz katechetycznego nauczania. Ten typ egzegezy w największym stopniu jest reprezentowany na Zachodzie. Ponieważ stanowi on przejaw oddziaływania tekstu biblijnego na artystę, pisarza czy dramaturga, dlatego określa się go terminem wziętym z języka niemieckiego jako *Wirkungsgeschichte*.

Jednym z najczęściej komentowanych plastycznie tekstów Pisma Świętego, zaraz po Ewangeliach, jest Księga Apokalipsy. Pomimo tego, że wiele scen opisanych przez świętego Jana, stanowiło dla artystów trudne wyzwanie, zarówno malarzy, rzeźbiarzy jak i rytowników, twórców tapiserii i witraży, fascynowała i pociągała treść tej Księgi. Cykle apokaliptyczne pojawiają się na mozaikach w Rzymie i Rawennie już w IV wieku. Janowe Objawienie przyczynia się do rozkwitu hiszpańskiego miniatorstwa w X-XI wieku. A najwspanialszym dziełem średniowiecza we Francji zdaje się być *Apokalipsa z Angers*, powstała w XIV wieku. Albert Dürer fascynuje swoją *Apocalypsis cum figuris* (il. 123 i 124) i wywiera wpływ na twórczość Lucasa Cranacha i Hansa Holbeina Młodszeo w XV i XVI wieku. Okresem, w którym zauważyć można pewną stagnację twórczości związanej z Apokalipsą jest koniec XVII wieku, a taki stan utrzymywał się aż do końca XIX stulecia. Dopiero litografia Odilona Redona z XIX wieku przywróciła na nowo fascynację Księgą Objawienia. XX wiek i okrucieństwa wojen, które przyniósł, spowodowały ponowne zainteresowanie dziełem świętego Jana. Wiele dziedzin sztuki wielokrotnie nawiązywało do obrazów apokaliptycznych. Widać to w malarstwie sztalugowym i na freskach, witrażach, grafikach czy tkaninach. Apokalipsa Josepha Foreta z 1961 roku czerpie inspiracje z dzieł Bernarda Buffeta, Salvadora Dali, Leonora Fini, Suguhara Foujity, Mathieu, Zadkine'a³⁶².

1. W sztuce wczesnochrześcijańskiej

Najwcześniejszy okres chrześcijaństwa nie może pochwalić się wielkim dziedzictwem sztuki sakralnej. Pierwotne gminy, głównie dlatego, że nie posiadały świątyń, wykazywały niewielkie zainteresowanie warsztatem plastycznym.

³⁶² Por. P. Sellier, *Biblia w kulturze Zachodu*, tłum. E. Burska, Warszawa 2012, s. 280.

Sztuka chrześcijańska Zachodu (do VII w.), zrodziła się naturalnie, gdy wyznawcy Chrystusa wyszli poza granice Palestyny i znaleźli się w przestrzeni kultury świata grecko-rzymskiego, która charakteryzowała się różnorodnymi formami plastycznymi. Do Edyktu Mediolańskiego w 313 roku, nie zachowało się wiele ze sztuki kościelnej. W tym okresie powstały przede wszystkim nieliczne ślady nawiązujące do treści wiary i tekstów biblijnych, ukryte pod ziemią w katakumbach. Gdy nowa religia stała się legalną w całym Cesarstwie Rzymskim, nastąpiła wielka ekspansja form wizualnych, artyści zaś różnych dziedzin sztuki bardzo często także nawiązywali do Apokalipsy³⁶³.

Początkowo nie było żadnego określonego programu artystycznego dla ukazywania treści wiary chrześcijańskiej. Sztuka wczesnochrześcijańska korzystała z wielu plastycznych ujęć wypracowanych przez pogańskich artystów. Przede wszystkim działo się też tak dlatego, że ci sami twórcy wykonywali swoje dzieła dla wierzących i niewierzących. Przejęto więc początkowo pewne wypracowane wcześniej schematy ikonograficzne pochodzące z mitologii, literatury i innych wierzeń. Istniały także przestrzenie, w których nieuniknione było połączenie motywów chrześcijańskich i pogańskich, ze względu na odwiedzających te miejsca ludzi. Takimi pomieszczeniami były katakumby, gdzie chowano członków rodziny, w której niekoniecznie panował jeden system religijny.

Sztuka chrześcijańska naznaczona jest też pewną niechęcią a nawet wrogością, jaką judeochrześcijanie wykazywali wobec twórczości artystycznej, szczególnie z udziałem ludzi czy zwierząt. W tych ostatnich przedstawieniach część Kościoła widziała niebezpieczeństwo bałwochwalstwa, stąd pierwsza sztuka religijna to litery, znaki czy symbole. Nagły rozkwit sztuki chrześcijańskiej nastąpił z chwilą uznania chrześcijaństwa za religię dopuszczalną, co stało się za czasów Konstantyna Wielkiego³⁶⁴.

W stosunku do wielu symboli przejętych przez chrześcijan z kultury antycznej, istnieje tylko niewiele takich, które zdradzają swoje oryginalne pochodzenie chrześcijańskie. Do tej grupy należy *Baranek*, który stosunkowo często pojawia się w ówczesnej sztuce sakralnej. W okresie konstantyńskim, czyli na samym początku rozwoju sztuki chrześcijańskiej, spotykamy osobę Chrystusa przedstawioną pod postacią Baranka. Według przekazów *Liber pontificalis* możemy przyjrzeć się bliżej dziełom, które nie zachowały się do naszych czasów, a ujawniają rolę i znaczenie symbolu Baranka. Jednym z przykładów jest złota

³⁶³ Por. P. Sellier, *Biblia w kulturze Zachodu*, dz. cyt., s. 280.

³⁶⁴ Por. W. Molè, *Sztuka Starożytności*, pod red. S. Tazbir, Wrocław 1948, s. 7.

statuetka Baranka, znajdująca się kiedyś w baptysterium na Lateranie. Podobnie jak i mozaiki z apsydy kościoła Świętej Pudencjany w Rzymie, gdzie Baranek znajdował się pod siedzącym na tronie Chrystusem (il. 33). Zniszczeniu uległ także wczesnochrześcijański wizerunek Baranka widniejący na mozaice fasady dawnej bazyliki Świętego Piotra z drugiej ćwierci V wieku (il. 35 i 36). Z zachowanych do naszych czasów rysunków, które stają się opisem rzymskiego kościoła najważniejszego z apostołów, dowiadujemy się, że Baranek przedstawiony był w postawie stojącej i kroczył w lewą stronę, a skierowana do tyłu głowa została ozdobiona nimbem krzyżowym. Zwierzę otoczone było przez cztery symbole ewangelistów i 24 Starców podnoszących wzrok ku złożonemu w ofierze Chrystusowi³⁶⁵. Podstawą dla tych wszystkich wyobrażeń jest zapewne tekst Ap 5, 6.

Apokaliptyczny Baranek znalazł swoje miejsce także w obrzędzie wypracowanym przez wielowiekową tradycję Kościoła. Poświęcany przez papieża tak zwany Agnusek, był medalionem, na którym widniało reliefowe przedstawienie Chrystusa Baranka. Trudna do uchwycenia jest historia tego obrzędu. Niemniej wiadomo, że poświęcony podczas specjalnej wielkosobotniej liturgii medalion, traktowany był jako pośrednik Bożych łask, panaceum na wszystkie choroby i niedomagania duszy i ciała, broń przeciw szatańskim zakusom oraz oręż przeciw złym ludziom, gwarancja szczęśliwej podróży, ochrona przed żywiołami i gwałtownością natury oraz środek niosący ulgę w godzinie konania. Przez wieki tradycja papieskiego Agnuska ulegała wielu zmianom. Początkowo medalion robiono z wosku pozostałego z zeszłorocznego paschału. Następnie reliefowe przedstawienie wykonywano z różnego rodzaju kruszcu, czasami o bardzo wielkiej wartości. Praktyki tej zakazał jednak Grzegorz XIII bullą *Omni* z 24 maja 1572 roku. Papieski Agnusek w VII wieku stał się wręcz relikwią i oddawano mu cześć, a to za sprawą pyłu z rzymskich katakumb, który zaczęto dodawać do wosku podczas produkcji medalionu. Zyskał on znaczenie sakralne i miał wielką wartość w oczach wiernych. Najstarszym sięgającym czasów Amalariusza z Metz egzemplarzem, jest znaleziony w 1905 roku w bazylice Laterańskiej medalion przedstawiający leżącego Baranka z podniesioną do góry głową oraz literami K i E, co zdaniem historyków jest skrótem łacińskich słów *Kyrie eleison* (il. 2). Jak twierdzi odkrywca, dzieło pochodzi z IX wieku z czasów Leona III. Definitywna forma przedstawienia przyjęła kształt owalny, a sam medalion był robiony z białego wosku, co symbolizować miało nieskazitelność. Na awersie wyciskano wizerunek apokaliptycznego Baranka paschalnego spoczywającego na Księdze, w nimbie krzyżowym z proporcem.

³⁶⁵ Por. D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, tłum. G. Rawski, Kraków 2014, s. 112.

Medalion okalał napis *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. 1000-letnią obecność Agnusków zamknęła reforma Soboru Watykańskiego II³⁶⁶.

Pierwsze wieki chrześcijaństwa w Zachodniej Europie, nie tylko wypracowały obraz Chrystusa Baranka, ale także bardzo dynamicznie rozwijały ten temat, dodając kolejne teologiczne szczegóły tego przedstawienia. Obraz Baranka miał uosabiać całe dzieło Chrystusa, a równocześnie stawał się znakiem błogosławieństwa i łaski, jakimi Bóg obdarza swój lud.

1.1. Motyw Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła

Apokalipsa w kościele starożytnym była ważnym pismem, a także Księgą obficie czerpiącą z wcześniejszych Pism prorocko-apokaliptycznych³⁶⁷. Jednak II wiek przyniósł pewną nieufność wobec treści Janowego Objawienia. Stało się tak dlatego, że zarówno montaniści jak i milenaryści przywoływali teksty Apokalipsy w sposób tendencyjny, by uzasadnić swoje poglądy heretyckie. Chcieli oni widzieć w ostatniej Księdze Biblii realne wydarzenia, mające się odbyć w obecnym eonie. Dosłowna interpretacja Objawienia Janowego i jednoznaczne odrzucenie alegoryzmu w interpretacji tego dzieła, sprowokowały dyskusję wśród ojców Kościoła. Spierano się, w jaki sposób czytać Apokalipsę, a nawet podważano jej apostołskie pochodzenie i natchniony charakter. Doniosłe znaczenie w sporze o autentyczność Janowego dzieła miał *Kanon Muratoriego*, który jest najwcześniejszą listą pism Nowego Testamentu, ułożoną w Rzymie pod koniec II wieku. Z tego dokumentu, dowiadujemy się, że Apokalipsa już co najmniej w tym czasie, była pismem odczytywanym podczas liturgii i uznanym za natchnione³⁶⁸. Wszelkie wątpliwości co do kanoniczności Apokalipsy rozwiął pod koniec II wieku święty Ireneusz, który potwierdził Janowe autorstwo tego pisma³⁶⁹. On także sformułował zasady interpretacji Biblii, podkreślając konieczność uwzględnienia kontekstu chrystologicznego:

³⁶⁶ Por. J. Nowiński, *Agnusków zapomniana moc słowa i piękno: rzecz o papieskim „Agnus Dei”*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe”, 30 (2011), s. 247-251.

³⁶⁷ Por. H. Pietras, *Starożytne spory wokół Apokalipsy*, [w:] *Judeochrześcijańskie elementy w literaturze patrystycznej. Materiały sympozjum patrystycznego 16.10.1997*, pod red. I. Salamonowicz-Górska, T. Skibiński, S. Strękowski, „Studia Antiquitatis Christianae”, 13, Warszawa 1998, s. 36.

³⁶⁸ Por. J. Naumowicz, *Pierwsze interpretacje Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz*, „Florilegium. Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina”, t. 1., pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 12.

³⁶⁹ Por. P. Sellier, *Biblia w kulturze Zachodu*, dz. cyt., s. 278.

Chrystus jest skarbem ukrytym, który trzeba odnajdywać na wszystkich kartach Biblii; i to jest właśnie zadanie egzegety³⁷⁰.

Polemika, jaka toczyła się wokół Księgi Objawienia, spowodowała zainteresowanie tym Pismem w dysputach teologicznych, co przyniosło pozytywne skutki dla egzegezy. Zaczęto zastanawiać się nad hermeneutyką i różnymi metodami interpretacji Apokalipsy. Pojawili się więc zwolennicy alegorycznej interpretacji tej Księgi, gdy inni upierali się przy dosłownym jej rozumieniu. Literalna interpretacja, poniekąd wynikała z presji środowisk judeochrześcijańskich, jak i była efektem dążeń eschatologicznych i oczekiwania bliskiego już końca świata. Z alegorystami toczyli więc spór propagatorzy dosłownej interpretacji, wśród których narodził się milenaryzm (Chilializm). Miał on swój początek w tekście, który mówi o tysiącletnim królowaniu Boga, które miało poprzedzić ostateczny koniec rzeczy. Oczekiwano więc zstąpienia Niebieskiego Jeruzalem na ziemię. Tendencje milenarystyczne wynikały, z przyjętego przez chrześcijan, żydowskiego modelu oczekiwanego Mesjasza Króla. Według tej koncepcji, Zbawiciel będzie wywodzić się z rodu Dawida i zaprowadzi na ziemi Boże Królestwo, pokonując wszelkich wrogów Izraela, Jego zwycięstwo będzie miało charakter polityczny i doprowadzi do odnowy państwa. Mesjasz stanie się władcą idealnym, za Jego panowania nastąpi szczęście, pokój i sprawiedliwość³⁷¹.

Poglądy mówiące o tysiącletnim panowaniu Chrystusa na ziemi pojawiły się po raz pierwszy u Papiasza z Hierapolis i uznanego za heretyka Cerynta. Właśnie z powodu tego ostatniego milenaryzm zaczęto postrzegać jako naukę nieortodoksyjną, a później potępioną. Rozumiejąc dosłownie przyjście Królestwa niebieskiego na ziemię, Cerynt widział w nim zgromadzenie przez Boga wszystkich sprawiedliwych na Syjonie, które miało się dokonać w doczesności. Miasto Święte, w tym rozumieniu, stałoby się miejscem, gdzie po trudach chrześcijańskich zmagania, wierzący zażywaliby rozkoszy i uciech cielesnych³⁷². Zarówno Hipolit Rzymski jak i Orygenes polemizowali z milenarystami³⁷³, sami przekonani do tego, że dzieło Janowe należy interpretować alegorycznie. Komentowali więc symbolicznie opisy

³⁷⁰ Por. M. Starowieyski, *Z historii wczesnego chrześcijaństwa. Biblia, męczennicy, poganie i inni*, Kraków 2019, s. 35.

³⁷¹ Por. M. C. Paczkowski, *Mesjanizm a milenaryzm chrześcijański w pierwszych wiekach*, „Studia Gdańskie”, t. 34 (2014), s. 16-17.

³⁷² Podobna myśl towarzyszyła Neposowi z Arsinoe. Montan z Frygii (170 r.) jest natomiast twórcą tak zwanej herezji frygijskiej nazwanej potem montanizmem, która upatruje w Pepuzie zstąpienie Niebieskiego Jeruzalem na ziemię.

³⁷³ Por. J. Naumowicz, *Pierwsze interpretacje Apokalipsy*, dz. cyt., s. 12-21.

Niebieskiego Jeruzalem i tysiącletnie królowanie Boga, uznając taką interpretację za jedynie uprawnioną³⁷⁴.

Orygenes (185-254) uchodzi za najwybitniejszego przedstawiciela szkoły aleksandryjskiej i równocześnie czołowego reprezentanta alegorycznej interpretacji Pisma Świętego w starożytności. Aleksandryjczycy przedkładali sens duchowy tekstu przed dosłownym. Orygenes nadto był zdania, że hermeneutyka Kościoła winna rozwijać egzegezę tropologiczną, moralną i anagogeniczną, które umożliwiają odkrycie sensu duchowego tekstu³⁷⁵. Choć wiele jego pism uległo zniszczeniu, to jednak w zachowanym komentarzu do Ewangelii Jana znajdziemy alegoryczną interpretację biblijnego obrazu Jezusa jako Baranka Bożego:

(...) zatrzymując się przy samym planie cielesnego przyjścia Syna Bożego do ludzkiego życia, zrozumiemy, że Baranek nie symbolizuje czego innego, tylko człowieka (w Chrystusie). On bowiem „był prowadzony jak owca na rzeź i jak baranek milczący wobec tych, którzy go strzygą (Iz 53, 7)”³⁷⁶.

Apokaliptyczny Baranek, jakby zabity, jest dla Orygenesesa znakiem oczyszczającej z grzechów ofiary. Przelana krew staje się także walutą wykupu tych, którzy zaprzędani byli pod władzę grzechu. Odnalezione w 1911 roku *Scholia*³⁷⁷, dzisiaj uznane za anonimowe, ale pozostające pod wielkim wpływem nauki Orygenesesa, ukazują cały szereg odczytanych alegorycznie obrazów Apokalipsy. Interesującym nas zagadnieniem jest postać Baranka, w którego postawie autor *Scholiów* upatruje Zmartwychwstałego, będącego już w niebie i niepodlegającego zmianom Chrystusa. Siedmioro oczu zwierzęcia, staje się symbolem wszechwiedzy Boga, która przygląda się ludzkim czynom (Za 4, 10)³⁷⁸. Miasto Święte, którego centrum zajmuje tron Boga i Baranka, zostaje zidentyfikowane jako miejsce przebywania Zmartwychwstałego.

Z dużą dozą ostrożności podchodzili do *Księgi Objawienia* antiocheńczycy: Diodor z Tarsu, Teodor z Mopsuestii, Jan Chryzostom, Cyryl Jerozolimski i Teodoret z Cyru.

³⁷⁴ Por. H. Pietras, *Starożytne spory wokół Apokalipsy*, dz. cyt., s. 37. Por. D. Kotecki, *Kryteria interpretacji Apokalipsy*, dz. cyt., s. 15.

³⁷⁵ Por. M. Starowieyski, *Z historii wczesnego chrześcijaństwa. Biblia, męczennicy, poganie i inni*, dz. cyt., s. 29-30.

³⁷⁶ Por. Orygenes, *Komentarz do Ewangelii według świętego Jana*, dz. cyt., s. 209-210.

³⁷⁷ Napisane przed 304 rokiem być może przez Biskupa Wiktoryna z Poetovium. Por. J. Kalinowska, *Mysterium Septiformis Ecclesiae*, „*Analecta Cracoviensia*”, 23 (1991), s. 308.

³⁷⁸ Por. Pseudo-Orygenes, *Uwagi do Apokalipsy*, tłum. M. Wojciechowski, Kraków 2005, s. 49.

Twierdzili oni, że stosując egzegezę alegoryczną, zmienia się sens Pisma, dlatego należałoby trzymać się sensu dosłownego Biblii. Takie podejście uniemożliwiało jednak wyjaśnienie znaczenia wielu fragmentów *Księgi Objawienia*, trudny do interpretacji stał się choćby sens tysiącletniego królowania Boga. Pomimo tego, że antiocheńczycy nie byli milenarystami, zaniechali komentowania Apokalipsy, równie rzadko też czynili aluzje do tekstów tej Księgi. Także Ojcowie Kapadoccy nieczęsto cytują teksty *Księgi Objawienia*. Kościół Wschodni IV wieku wykazuje pewną niechęć do dzieła Janowego, a w ostateczności całkowicie przestaje się zajmować tym Pismem³⁷⁹. Współczesne indeksy cytatów i aluzji, wskazują jednak pewne nawiązania do Księgi Objawienia, które mieliby czynić chrześcijańscy autorzy pierwszych wieków. Na Zachodzie nie było natomiast większych trudności w interpretacji Apokalipsy, dlatego łacińscy starożytni pisarze pozostawili po sobie wiele komentarzy³⁸⁰.

Najwcześniejsze komentarze łacińskie do *Apokalipsy*, zachowane przynajmniej po części, pochodzą z III i IV wieku. Pierwszy stanowi interpretacja Księgi Objawienia dokonana przez Wiktoryna z Poetovium (III/IV wieku), następnie Tykoniusza (IV wiek), Hieronima (IV/V wiek). Komentatorem tej Księgi stał się Cezary z Arles (V/VI wiek), Kasjodor (V/VI wiek), Apryngiusz z Béja (VI wiek), Prymazjusz z Hadrumetum (VI wiek), Beda Czcigodny (VII/VIII wiek), Beatus z Labieny (VIII wiek), Ambroży z Autpert (VIII wiek). Poza wymienionymi komentarzami zachował się jeszcze irlandzki anonim. Zestawione dzieła autorów starożytnych pochodzą z różnych stuleci, ale i bardzo odległych od siebie terenów³⁸¹.

Szukając odpowiedzi, w jaki sposób starożytność chrześcijańska interpretowała symbol Baranka w Apokalipsie oraz jakie znaczenie i oblicze nadawała Niebieskiemu Jeruzalem, trzeba zwrócić uwagę na ważne dzieło chiliasty Wiktoryna, oraz recenzję tegoż dzieła, dokonaną przez świętego Hieronima. Konieczne wydaje się przedstawienie autorów komentarzy do Apokalipsy, aby zrozumieć ich sposób interpretacji Pisma Janowego.

Poetovium w północno-wschodniej Słowenii, stało się stolicą biskupią Wiktoryna, który za czasów cesarza Dioklecjana, w wyniku prześladowań chrześcijaństwa, poniósł śmierć męczeńską ok. 304 roku. Komentarz do Apokalipsy, jaki pozostawił po sobie ten

³⁷⁹ Por. H. Pietras, *Starożytne spory wokół Apokalipsy*, dz. cyt., s. 40-41.

³⁸⁰ Por. A. Jasiewicz, *Interpretacja „Komentarza do Apokalipsy” Andrzeja z Cezarei i jego znaczenie dla krytyki tekstu biblijnego*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 5 (2012), s. 163.

³⁸¹ Por. D. Budzanowska, *Wiktoryn z Poetovium i jego Komentarz do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz*, dz. cyt., s. 57.

hierarcha Kościoła, zachował się do naszych czasów. Interpretacja Wiktoryna ujawnia tendencje milenarystyczne, a egzegeza tekstów ma charakter eschatologiczny. Baranek Apokaliptyczny nazwany zostaje Synem Bożym, a czynności, które wykonuje, ukazują dzieło zbawienia człowieka. W cierpiącym teriomorficznym symbolu Jezusa Wiktoryn widzi zastępczą ofiarę, która ma wybawić ludzi z rąk diabelskich. Rozlana krew Baranka w komentarzu biskupa symbolizuje chrzest, właśnie dlatego zanurzone w niej szaty ludzi stają się białe, gdyż strumień ten niesie życie i prowadzi do zbawienia. Wybranych 144 tysiące, którzy wybielili swoje szaty, będą panować z Chrystusem przez tysiąc lat. Obraz Baranka przedstawia wcielenie Chrystusa i fizyczne ciało, które może nosić znamiona męki. Zranione na śmierć zwierzę, ma uświadamiać czytelnika, że Zbawiciel wypełnił proroctwa starotestamentalne, gdy został poprowadzony na śmierć, jak ofiara składana w świątyni (Iz 53, 7). Ponadto zwycięstwo nad śmiercią, które objawiło się przez zmartwychwstanie, symbolizowane jest poprzez nazwanie Baranka Lwem (Rdz 49, 8)³⁸². Ukazanie się więc w Apokalipsie, jakby zabitego zwierzęcia, jest obrazem wciąż żywego Boga³⁸³. Biskup Poetovium, rozróżnia dwa etapy zmartwychwstania. Pierwszym będzie zstąpienie na ziemię Niebieskiego Jeruzalem i tysiącletnie królowanie z Jezusem tych wszystkich, którzy zapisani są w Księdze Życia:

W królestwie więc i w pierwszym zmartwychwstaniu powstanie Święte Miasto, o którym mówi, że zstąpi z nieba regularne w kształtach (Ap 21, 2. 16.), otoczone różnorodnością ozdób, barw i kamieni, podobne do czystego złota, to jest lśniącego. Szklęm – rzecze – powierzchnia jest wyłożona (Ap 21, 21); rzeka życia płynie środkiem i wodne źródle życia; drzewo życia pośrodku rodzi różne owoce w poszczególnych miesiącach (Ap 22, 1); nie ma tam światła słońca z racji przewyższającej go chwały. Baranek bowiem – rzecze – to jest Bóg – jest jego światłością (Ap 21, 23). Bramy Jego zaś z pojedynczych pereł, po trzy z każdej strony, nie są zamknięte (Ap 21, 21; 13, 25), ale otwarte³⁸⁴.

Mające zstąpić na ziemię Miasto Święte obejmie według Wiktoryna region wschodnich prowincji obiecanych Abrahamowi. Miejsce to będzie oczyszczone jasnością Pana i stanie się bogate, ponieważ narody wniosą tam swój przepych, a będą to sprawiedliwe ich czyny.

³⁸² Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy.

³⁸³ Por. M. Paczkowski, *Alcuni aspetti teologici dell'Apocalisse in Vittorino di Petovio*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 5 (2012), s. 196.

³⁸⁴ Wiktoryn z Poetovium, *Komentarz do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz*, dz. cyt., s. 100.

Powtórne przyjsie Jezusa będie miec zbawczy charakter³⁸⁵. Przyszle Królestwo posiadą święci Boga Najwyższego. Znajdą się tam ci, którzy mieli niezachwianą wiarę, oparli się mocno na swoim chrzcie, a teraz mają się rozradować:

W tym królestwie ci, którzy z powodu imienia Pana zostali oszukani w dobrach ziemskich, także liczni, których zabito przez wszelkie zbrodnicze czyny i więzienia – a przed przyjsiem Pana proroków świętych kamienowano, zabijano, ścinano – otrzymają swe pocieszenie, to jest wieńce i bogactwo niebieskie³⁸⁶.

Radość królestwa Bożego, objawi się przez szacunek do kapłanów Pana, picie wina, namaszczenie ciała olejkim. Błogosławionymi i świętymi nazwie Wiktoryn tych, co mają udział w pierwszym zmartwychwstaniu, bo nad nimi śmierć druga nie ma już władzy (Ap 20, 6). Mające się dokonać potem drugie zmartwychwstanie będzie wymierzeniem sprawiedliwego sądu, potępieniem występnych i wrzuceniem ich do piekła. Końcowa partia Komentarza biskupa Poetovium zdecydowanie różni się od pozostałej części, gdyż zawiera interpretacją alegoryczną. Niebieskie Jeruzalem ma zachwycać drogocenną różnaitością. Kolorowe kamienie składające się na Bożą budowle, ukazane zostaną jako zgromadzenie wiernych Panu, którzy posiadają różnorodność wiary. Bramy miasta natomiast, zrobione z pereł, staną się alegorią apostołów i nigdy nie będą zamknięte, gdyż przez nich dana jest ludziom łaska.

Komentarz Wiktoryna został zrecenzowany przez świętego Hieronima. To jeden z wielkich doktorów Kościoła Zachodniego, pozostający pod wpływem ojców greckich, takich jak Orygenes. Warto dodać, że IV wiek na zachodzie, w którym tworzył Hieronim, był czasem zanikania tendencji milenarystycznych oraz zwracania się do alegorycznego wykładu tekstu Apokalipsy. Zapewne dlatego w recenzji komentarza Wiktoryna, usunięte zostaną wypowiedzi związane z dosłownym rozumieniem tysiącletniego panowania Chrystusa. Zstąpienie Niebieskiego Jeruzalem w interpretacji Hieronima, będzie odczytane za pomocą symbolicznie rozumianych obrazów Apokalipsy, przy rezygnacji z uznania wizji za dosłowne i mające się wydarzyć rzeczywiste fakty dziejowe. W ten sposób tysiącletnie królestwo miałyby wyznaczać czas od wcielenia do powtórnego przyjsia Chrystusa na końcu wieków, z uwzględnieniem metaforycznego rozumienia długości tego odcinka.

³⁸⁵ Por. M. Paczkowski, *Alcuni aspetti teologici dell'Apocalisse in Vittorino di Petovio*, dz. cyt., s. 193.

³⁸⁶ Wiktoryn z Poetovium, *Komentarz do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniuszdz*, dz. cyt., s. 101.

Pierwsze zmartwychwstanie dotyczyć by miało ożywienia dusz, dzięki wierze w Jezusa, która zapobiega śmierci ostatecznej. Życie wieczne jest więc w człowieku przez wiarę. Podobnie potępienie możemy odnaleźć w ludzkich sercach, przez brak przyłgnięcia do Boga. Szatan ma swoje więzienie w ludziach bezbożnych i tam oni też przeżywają otchłań piekielną. Hieronim twierdzi, że Niebieskie Jeruzalem, które stanie się nieśmiertelnym Królestwem Boga, i święte zgromadzenie wokół Baranka, to efekt drugiego zmartwychwstania. Recenzja komentarza Wiktoryna jest zdecydowanie odmienna od myśli biskupa Poetovium wyrażonej w jego dziele. Szczególnie zauważalne różnice dostrzec można w postrzeganiu Miasta Świętego. U Hieronima każde wręcz zdanie Apokalipsy staje się alegorią. Regularne kształty miasta, oznaczają świętych, którzy wykazali się niezachwianą wiarą. Kamienie drogocenne, także kojarzone z ludem Bożym, stają się symbolem męczeństwa i wytrwania czasu prześladowań. Rzeka życia ukazuje łaskę i odrodzenie duchowe, drzewo natomiast wskazuje na wcielenie i krzyż. Ono też uświadamia sens drogi za Chrystusem, która prowadzi do wieczności. Autor Apokalipsy pisze także o dwunastu owocach drzewa życia, co Hieronim utożsamia z nauką apostołów Jezusa i głoszonym przez nich Słowem Bożym. Podobnie dwanaście bram, z czterech stron świata, oznacza wybranych przez Chrystusa do głoszenia nauki, po to, by wskazywać drogę świętym. Niebieskie Jeruzalem jest miejscem, do którego trzeba wejść przez trzy bramy czterech cnót kardynalnych: roztropność; sprawiedliwość; męstwo; umiarkowanie³⁸⁷. W mieście nie ma ciemności za sprawą Boga, który jest niezachodzącym słońcem. Podobnie jak Wiktoryn, święty Hieronim widzi w Królestwie Niebieskim tych, którzy zostali wybawieni od śmierci przez Baranka. Zwierzę złożone w ofierze, jakby zabite, staje się apokaliptyczną figurą Chrystusa cierpiącego i zabitego. Pokonanie jednak śmierci, ukazane zostało poprzez teriomorficzny symbol Lwa³⁸⁸. W tym temacie obydwaj autorzy komentarzy są zgodni. Baranek ma władzę sądenia, dlatego w jego ręce Jan wkłada zapieczętowany zwój, oznaczający Stary Testament, otwarcie pieczęci zaś ukazuje pokonanie śmierci:

Jednak, ponieważ śmierć pokonał i uprzędził dzieło oprawcy, został nazwany jakby zabitym. Wyjaśnia więc i na nowo oznacza to, co sam zawarł w Testamencie. Z tej przyczyny i Mojżesz prawodawca, ponieważ trzeba było to opieczętować i ukryć aż do przyjscia Jego męki, zasłaniał twarz swoją (Wj 34, 33) i tak przemawiał do ludu,

³⁸⁷ Por. Hieronim, *Recenzja Komentarza do Apokalipsy Wiktoryna z Poetovium*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy*. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz, dz. cyt., s. 164-165.

³⁸⁸ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy.

pokazując, że słowa przepowiadania są zakryte aż do nadejścia czasów. Albowiem kiedy sam (Prawo) ludowi przeczytał, cały lud pokropił wełną nasączoną i krwią cielca, i wodą, mówiąc: To krew Przymierza z Tym, który was oczyścił (...) ³⁸⁹.

Władza Jezusa, który rozpieczętował zwój, wynika z tego, że On jest testatorem, ponieważ umarł i pokonał śmierć. Zabity Baranek, będący Lwem, który niszczy śmierć i wypełnia wszystko, co o Nim napisane, wyzwolił człowieka od zagłady. Dzieło Chrystusa, doprowadziło do odsłonięcia twarzy Mojżesza, w ten sposób stały się jawne i zrozumiałe: znaczenie ofiary ze zwierząt, kapłaństwo, namaszczenie, świątynia, słowa świadectwa.

Przełomowym dziełem dla historii egzegezy stał się *Komentarz do Apokalipsy* pióra Tykoniusza. Większość późniejszych, średniowiecznych interpretacji *Księgi Objawienia*, bazuje na dziele tego donatysty. Pochodzący z Afryki Północnej świecki mistrz teologii, dokonał de-eschatologizacji dzieła Jana. Przeciwwstawiając się milenarystom, widział w Apokalipsie obecne czasy Kościoła oraz jego chwalebną przyszłość. Komentarz Tykoniusza jest z jednej strony opisem prześladowanej w Afryce wspólnoty i dodaniem otuchy wszystkim cierpiącym, ponadto ukazuje definitywne oddzielenie dobra od zła na końcu czasów. Eklezjologiczny charakter Apokalipsy podkreślony zostaje poprzez zwrócenie uwagi na Ducha Bożego, którego może posiadać tylko Kościół, oraz prawowierną naukę daną wspólnocie, by Kościół mógł nauczać. Tykoniusz widzi w apokaliptycznych wizjach szereg obrazów odnoszących się do wspólnoty wybranych przez Boga: siedem świeczników i gwiazd, arka Noego, Ciało Chrystusa, ołtarz, słońce i księżyc, tron Baranka, orzeł, dwudziestu czterech Starców, Arka Świadectwa, Niewiasta obleczona w słońce i księżyc, świątynia w niebie, oblubienica Baranka ³⁹⁰. Rozważania zawarte w komentarzu zdecydowanie ukazują wspólnotę Kościoła wraz z jego Głową, Jezusem Chrystusem, którzy zwyciężają ze złem i razem zmierzają ku radości wiecznej. Interpretując tekst Ap 7, 17, gdzie Baranek staje się Pasterzem, prowadzi lud do źródeł wód życia i sprawia, że ustępuje smutek, Tykoniusz napisze:

To wszystko nam się przydarza w życiu duchowym, kiedy zostają nam odpuszczone grzechy, powstajemy na nowo do życia, odrzucając starego człowieka, wdziewamy Chrystusa i wypełnia nas radość Ducha Świętego. Takie życie właśnie Pan obiecuje

³⁸⁹ Por. Hieronim, *Recenzja Komentarza do Apokalipsy Wiktoryna z Poetovium*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy*. Hipolit, Wiktorin, Hieronim, Tykoniusz, dz. cyt., s. 141.

³⁹⁰ Por. S. Adamiak, *Eklezjologiczny charakter „Komentarza do Apokalipsy” donatysty Tykoniusza*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 5 (2012), s. 157.

Kościółowi, kiedy mówi: oto ja uczynię z Jerozolimy wesele i z ludu mojego radość. Będę się cieszył z Jerozolimy i rozraduję się z jej ludu, i nie zabrzmi w niej więcej głos lamentu i krzyku. Nie będzie tam więcej ani młodzieńca, ani starca, który by nie dożył końca swego czasu. Najmłodszy bowiem umrze, mając sto lat. Kto umrze w wieku stu lat, jako grzesznik zostanie przeklęty. Zbudują domy i sami będą w nich mieszkać, zasadzą winnice i będą jedli z ich owocu oni sami i ich potomstwo (Iz 65, 18). Chodzi tu o uprawy duchowe, które nie należą do świata, ponieważ owoce trudów podejmowanych na tym świecie często są od razu niszczone. Ktokolwiek miałby nawet i sto lat, za młodzieńca jest uważany, ponieważ niezależnie od wieku ani od płci, ludzie powstaną do życia w momencie chrztu: do człowieka doskonałego do miary pełni czasu Chrystusa (Ef 4, 13). Kto umrze w wieku stu lat jako grzesznik zostanie przeklęty (Iz 65, 20). Jest to ten człowiek, który nie chce żyć ze względu na Boga³⁹¹.

Tykoniusz upatruje szczęście ludzi w łaskach danych od Chrystusa człowiekowi za jego życia ziemskiego. Radość zbawienia dokonuje się poprzez prowadzenie przez Baranka – Pasterza do wód życia, którymi stają się wody chrztu. *Komentarz do Apokalipsy*, dzieła donatysty, wskazuje Kościół jako biorący udział w zbawieniu już w obecnym eonie. W ten sam sposób ukazany zostanie obraz zabitego Baranka, mający wskazywać na przeżywane przez lud Boży cierpienia, prześladowania oraz ostateczne i definitywne zwycięstwo:

Ujrzałem pośrodku tron i cztery zwierzęta, i pomiędzy Starcami baranka jakby zabitego. Tron, zwierzęta i Starcy, to Kościół, baranek jakby zabity to Kościół razem ze swą głową. Co głowa cierpiała niegdyś, to teraz cierpi przez członki, bo Chrystus przyoblekł się w swój Kościół, a Kościół codziennie jest zabijany dla Chrystusa, aby razem z Nim żyć na wieki. Nikt nie może uważać, że tylko Apostołowie umarli dla Chrystusa i że już się skończył czas męczeństwa i że nie ma prześladowców w Kościele. Zawsze bowiem trzeba, aby Syn Człowieczy poszedł do Jerozolimy i wiele cierpiał od starszych i książąt kapłanów, i uczonych w Piśmie, i był zabity, i po trzech dniach zmartwychwstał (Mt 16, 21). Książęta, o których mówi, to potęgi tego świata, o których jest napisane: starszy będzie sługą młodszego (Rdz 25, 23)

³⁹¹ Tykoniusz, *Fragment Komentarza do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy*. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz, dz. cyt., s. 202-203.

i głupiec będzie sługą mądrego (Prz 11, 29), bo gdy święty cierpi ucisk, wtedy mówi się, że księżę służy mniejszemu³⁹².

Tekst Apokalipsy Tykoniusz odnosi do spraw duchowych. Autor praktycznie wykorzystuje tekst Jana, aby objaśnić i wytłumaczyć trudności Kościoła, który wciąż jest w drodze do Boga. Zdaje się, że w tej wizji prawdziwą Jerozolimą jest Chrystus, nierozzerwalnie połączony i utożsamiony ze swoim Kościołem. Tę myśl jeszcze lepiej obrazuje *Księga Reguł* napisana przez tegoż autora.

Alegoryczną metodą interpretacji Apokalipsy posłużył się Cezary z Arles (+ 542). Sporządził on osiemnaście szkiców do homilii, nazwanych *Objaśnienie Objawienia świętego Jana*, w których dokonał wykładu wybranych fragmentów ostatniej Księgi Biblii. Jego komentarz posiada pastoralny charakter, jest jednak wyjątkowym dziełem, gdyż tego typu pisma, interpretujące Apokalipsę, były rzadkością w starożytności. Przed Cezarym jedynie Wiktoryn z Poetovium, którego zrecenzował święty Hieronim i Tykoniusz, podjęli się wyjaśnienia *Księgi Objawienia*. Biskup z Arles znał tych autorów i wykorzystał ich pisma. Warto też zaznaczyć, że Cezary posługuje się w swoim komentarzu biblijnymi tekstami w tłumaczeniu Wulgaty i Septuaginty³⁹³.

Swoista metoda interpretacji, jaką posługiwali się Ojcowie Kościoła, doprowadziła Cezarego do wniosku, że treść dzieła Janowego należy odnieść do Chrystusa i Kościoła. W swoich rozważaniach zaznaczył, że cokolwiek w Apokalipsie powiedziane zostanie o Chrystusie, gwiazdach, aniołach, świecznikach, czterech zwierzętach, orle, wszystko należy przyjąć, jako wydarzenia dokonujące się w Chrystusie i Kościele, obrazy te stają się bowiem przepowiednią lub figurą tych rzeczywistości³⁹⁴. Komentarz Cezarego z Arles *Expositio in Apocalypsim* zawiera także odpowiedź na problemy chrześcijan Galii w IV wieku³⁹⁵.

³⁹² Por. S. Adamiak, *Eklezjologiczny charakter „Komentarza do Apokalipsy” donatysty Tykoniusza*, dz. cyt., s. 159-160.

³⁹³ Por. R. Kimsza, *Cezarego z Arles (470/471-542/543) rozumienie symboli Apokalipsy świętego Jana Apostoła (1-9)*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, t. 11 (2012), nr 2, s. 48.

³⁹⁴ Por. P. Wygralak, *Pastoralne przesłanie komentarza świętego Cezarego z Arles do Apokalipsy świętego Jana*, „Vox Patrum”, 37 (2017), t. 67, s. 718.

³⁹⁵ Por. J. Pochwat, *Wybrane fragmenty z przepowiedania świętego Cezarego z Arles. Czy świętego Cezary z Arles będzie nowym doktorem Kościoła?* „Polonia Sacra”, 23 (2019), nr 4 (58), s. 140.

Na podstawie sposobu przedstawienia Baranka w wersecie Ap 5, 6 biskup Arles stwierdza, że nikt poza Kościołem nie może posiadać Bożego Ducha. W ten sposób zaprezentowane zostają przekonania bardzo wielu starożytnych teologów. Podobna myśl wyrażona została w komentarzu do tekstu Ap 21, 22, gdzie Cezary napisze: „in Deo est ecclesia, et in ecclesia Deus”. Kościół jest w Bogu, gdyż świątynią, do której wchodzi, jest Baranek stojący pośrodku Niebieskiego Jeruzalem. Bóg jest w Kościele, bo Jan ukazuje Go jako stojącego pośrodku swego ludu Baranka. Dalszy fragment komentarza biskupa z Arles odnosi się do figur miasta, które położone jest na górze i staje się Oblubienicą Baranka. Podkreślenie, że Kościół błyszczący złotem zaślubiony jest Barankowi, służy ukazaniu Chrystusa jako przewodnika. Poprzez ciemności świata, lud Boży prowadzony jest drogą wiecznej światłości. Wybrani są bezpieczni, bo stali się mieszkaniem dla Wszchemocnego. Taka retoryka miała utwierdzić chrześcijan do wytrwania w ortodoksyjnej wierze³⁹⁶.

W komentarzu do wersecu Ap 7, 14 Cezary zauważa niezwykłą rolę Baranka. Obraz zaprezentowany przez Jana w *Księdze Objawienia*, gdzie przedstawieni zostają powracający z wielkiego utrapienia ludzie płuczący szaty we krwi Baranka, zinterpretowany zostanie w odniesieniu do sakramentu chrztu. Cały lud Boży obłany łaską chrztu stanie się szczególną własnością Jezusa. Nowe imię nadane podczas obmycia odradzającego i oczyszczającego z grzechów jest wyrazem poznania Chrystusa³⁹⁷. Pisze Cezary z Arles:

Mówiąc: to są ci, którzy przyszedli z wielkiego ucisku i obmyli swoje szaty we krwi Baranka. Nie są to tylko, jak niektórzy sądzą, męczennicy, lecz wszyscy członkowie Kościoła. Powiedział przecież, że obmyli swe szaty nie we własnej krwi, ale we krwi Baranka, to znaczy w łasce Bożej przez Jezusa Chrystusa Pana naszego. Zostało wszak powiedziane: Krew Jego Syna nas oczyściła (1J 1, 7)³⁹⁸.

Eklezjologiczny charakter odkrywa Cezary w wielu obrazach Apokalipsy. Tronem Baranka staje się Kościół a lud Boży korzysta w obecnym czasie ze źródła wody żywej, do jakiego

³⁹⁶ Por. P. Wygralak, *Pastoralne przesłanie komentarza świętego Cezarego z Arles do Apokalipsy świętego Jana*, dz. cyt., s. 721.

³⁹⁷ Por. P. Wygralak, *Pastoralne przesłanie komentarza świętego Cezarego z Arles do Apokalipsy świętego Jana*, dz. cyt., s. 722.

³⁹⁸ Cezary z Arles, *Homilie do Księgi Rodzaju. Objasnienie Apokalipsy świętego Jana*, „Biblioteka Ojców Kościoła”, pod red. A. Żurek, Kraków 2002 s. 105.

prowodzi Baranek. Odpuszczenie grzechów jest interpretowane jako nowe powstanie a także jako chrzest odradzający i zanurzający w Chrystusa.

Zachowane pisma Ojców Kościoła dotyczące Apokalipsy rzadko przybierają formę komentarza, stają się natomiast zbiorem polemik teologicznych, które mają udowodnić to, jaka winna być prawowierna nauka Kościoła. Pomimo tego, że starożytny Kościół okazywał duże zainteresowanie Apokalipsą, nie pozostawił wielu systematycznych interpretacji tego dzieła³⁹⁹. Jedyny wyjątek stanowią *Uwagi do Apokalipsy*, które są zbiorem cytatów różnych autorów starożytnych. Odnaleziony w Grecji zbiór to komentarz do tekstu Ap 1, 1 – 14, 5.

1.2. Baranek w malarstwie katakumbowym

Sztuka katakumbowa rozwijała się w dobie wielkich przemian, dokonujących się w świecie starożytnym, wpłynęły one znacząco na tworzące się wówczas dzieła. Klasyczne wizerunki, w których artysta pragnął oddać kształty i wymiary ludzkiego ciała (epoka Antoninów), zastąpił ekspresjonizm, kładący szczególną uwagę na przedstawienie wewnętrznych przeżyć ludzkich, przesiąknięty gwałtownością, surowością a nadto mający bardzo prymitywną formę⁴⁰⁰. Pod wpływem narastającego spirytualizmu, zarówno antyczny realizm jak i hellenistyczny iluzjonizm ustępowały miejsca deformacji, ale także sztuce znaków i symboli. Zarówno malarstwo jak i rzeźba nie przedstawiały już rzeczywistego świata, ale używając nowych środków wyrazu, obrazowały rzeczywistość pozazmysłową. Panował frontalizm, płaskość, stosowano perspektywę odwróconą i ideową, nadrzędne znaczenie zyskały dekoracyjne schematy będące odpowiednikiem poszukiwanej harmonii wszechświata⁴⁰¹. Korzenie przeobrażeń w plastyce upatruje się także w ludowym podejściu do sztuki, która nie miała ambicji tworzenia dzieł monumentalnych, lecz propagowała formy użytkowe zarówno w malarstwie jak i rzeźbie. Drugim ważnym czynnikiem będą zmiany, dokonujące się w Cesarstwie Rzymskim. Jego pierwotna pomyślność stopniowo przemija, a reformy systemu władzy, administracji, wojska i podatków, spowodują niezadowolenie i wszechobecne konflikty⁴⁰².

Sztuka doby pierwszych wieków, będzie rozwijać się pod wpływem panujących nastrojów i tendencji kulturowych, prawnych i administracyjnych. Powstający w obliczu

³⁹⁹ Por. Pseudo-Orygenes, *Uwagi do Apokalipsy*, dz. cyt., s. 17.

⁴⁰⁰ Por. T. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008, s. 36.

⁴⁰¹ Por. L. Kalinowski, *Wczesnochrześcijańska sztuka*, [w:] *Słownik terminologii sztuk pięknych*, pod. red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. 5, Warszawa 2014, s. 431.

⁴⁰² Por. T. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, dz. cyt., s. 36.

słabego stanu państwa warsztat artystyczny, nie będzie ukazywał ani klasycznego piękna, ani ekspresji, a przede wszystkim zostanie zupełnie odarty z treści. Tworzone w tym czasie malarstwo otrzyma miano „bazgrołów katakumbowych”. Dopiero drugi okres twórczości wczesnochrześcijańskiej da możliwość rozwoju sztuce kościelnej, która trafi pod opiekę cesarską. Pod wpływem dworu wnętrza świątyń kształtowane będą na wzór królewskich pałaców, a wyobrażenie Chrystusa, jego apostołów i świętych przypominać będzie obraz dworskich dygnitarzy⁴⁰³.

Wszystkie powyższe czynniki spowodowały powstanie wielu niejasności wokół tematów ikonograficznych artystycznego wyrazu treści chrześcijańskich. Badacze katakumb spierali się o to, jaka winna być właściwa interpretacja sztuki wczesnochrześcijańskiej⁴⁰⁴. Istnieje wiele różnych hipotez, co do znaczenia motywów przedstawieniowych. Część uczonych twierdzi, że malarstwo pełniło jedynie dekoracyjną funkcję. Podjęto jednak próby określenia myśli przewodniej przedstawień sepulkralnych, dochodząc do wniosku, że wyznawcy Chrystusa posługiwali się językiem symboli i używali emblematów mających na celu ukazanie pewnych idei, dogmatów a nawet koncepcji teologicznych. To właśnie sceny odmalowane na ścianach miały być katechezą ukazującą nieśmiertelność duszy, a równocześnie stawały się zachętą do propagowania cnót, które prowadzą do nieba⁴⁰⁵. Dzisiaj przyjmuje się, że łączącą wszystkie sceny ideą oraz zamysłem artystów było ukazanie zmartwychwstania, które jest centralną myślą chrześcijańskiej doktryny⁴⁰⁶. Malarstwo IV wieku nie tylko stało się wyrazem rozwiniętej i usystematyzowanej myśli religijnej, ale ukazywało także wielkie zwycięstwo Kościoła, który od 313 roku uznany był w Cesarstwie Rzymskim⁴⁰⁷.

Najstarsze zachowane malowidła katakumbowe pochodzą z Rzymu, gdzie mauzolea chrześcijańskie stały się potężnymi podziemnymi galeriami. Ściany hypogeum były pokrywane freskami, często treściowo związanymi z płaskorzeźbą sarkofagów. Początkowo tematy ikonograficzne, kontynuowały myśl pogan. Wykorzystano znane sceny mitologiczne do ukazywania prawd chrześcijańskich. Z czasem coraz bardziej akcentowano wydarzenia

⁴⁰³ Por. L. Kalinowski, *Wczesnochrześcijańska sztuka*, [w:] *Słownik terminologii sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 431.

⁴⁰⁴ Por. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, s.7.

⁴⁰⁵ Por. B. Wronikowska, *Historia badań nad malowidłami z katakumb Rzymu cz. 1*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 29 (1981), nr 4, s. 81-98.

⁴⁰⁶ Por. B. Wronikowska, *Picturae Sacrae. Motywy ikonograficzne malowideł przedkonstantyńskich w chrześcijańskich katakumbach Rzymu*, Lublin 1990, s. 12-14.

⁴⁰⁷ Por. W. Molè, *Sztuka Starożytności*, dz. cyt., s. 43.

starotestamentalne, układając je w cykle narracyjne (2 połowa IV w.). Takie stypizowanie scen biblijnych może świadczyć o tym, że istniały pewne ikonograficzne modele. Jest też wielce prawdopodobne, że malarstwo katakumbowe wzorowane było na ilustracjach z rękopisów Pisma Świętego.

Pod koniec IV wieku zaczęły artystów inspirować tematy triumfalne, pojawiły się sceny *traditio legis*, częste stało się przedstawienie Chrystusa tronującego, zwycięzcy, w otoczeniu apostołów oraz Mistycznego Baranka⁴⁰⁸. Chrześcijaństwo wypracowało także własne motywy ikonograficzne zaczerpnięte wprost z Ewangelii.

Przyjmuje się, że obraz Baranka apokaliptycznego pojawił się w sztuce chrześcijańskiej w okresie panowania Konstantyna Wielkiego. Jeszcze w III wieku baranek występował wyłącznie w przedstawieniach Dobrego Pasterza, używany dla przedstawienia nawróconego grzesznika. Genezy ikonograficznego programu, którego centrum stanowi Chrystus Baranek, należy szukać najprawdopodobniej w dekoracji apsyd dwóch konstantyńskich bazylik, na Lateranie i Watykanie (il. 35; 36). Jak podają źródła pisane, w obydwu budowlach centralne miejsce zajmował obraz tronującego Chrystusa w towarzystwie Piotra i Pawła, poniżej których dwanaście owieczek adorowało Baranka Bożego. W ten sposób powstały schemat stał się wzorem dla artystów i upowszechnił się w sztuce teodozjańskiej, czego przykładem są katakumby Świętych Piotra i Marcellina, a także na licznych sarkofagach chrześcijańskich, co zaobserwować można między innymi w bazylice Świętego Ambrożego w Mediolanie⁴⁰⁹. Być może, pierwsze wizerunki Baranka Bożego pojawiały się na rzymskich karneolach i to właśnie te medaliony stanowiłyby prawzór ikonograficznego motywu (il. 1)⁴¹⁰.

Układ ikonograficzny zastosowany w katakumbach Świętych Piotra i Marcelina zapewne jest powtórzeniem znanego już wcześniej programu (il. 3). Główna część przedstawienia ukazuje tronującego Chrystusa, ku któremu skierowane są pochylone postaci Piotra i Pawła. W dolnym pasie malowidła autor umieścił w centrum Baranka Mistycznego stojącego

na pagórku, spod którego wypływają cztery rzeki rajskie⁴¹¹. Cztorej męczennicy, których

⁴⁰⁸ Por. P. de Palol, *Sztuka wczesnochrześcijańska. Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 3, pod red. M. Machowski, Warszawa 1993, s. 7-8.

⁴⁰⁹ H. Wegner, *Baranek w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, dz. cyt., s. 7.

⁴¹⁰ Por. A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, ecole doctorale Universite de Bourgogne Franche-Comté 2016, s. 6.

⁴¹¹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.6. Baranek na Syjonie (Ap 14, 1-5).

imiona zostały wypisane na ścianie, wskazując na Baranka, oddają mu cześć⁴¹². Ten schemat kompozycji będzie w sztuce wczesnochrześcijańskiej wykorzystywany wielokrotnie, jego zaś genezę upatruje się w tekście Ap 14, 1, gdzie Jan umieszcza Baranka na górze Syjon, ponadto jest on adorowany przez istoty żywe, Starców i 144 tysiące opieczętowanych⁴¹³.

Warto także zwrócić uwagę na bardzo zniszczony fresk z katakumb Świętej Domicyli (il. 4). Wydaje się, że dzieło obrazuje Chrystusa, który jest Barankiem i zarazem Pasterzem⁴¹⁴. Ujęcie ukazujące skaczącego Baranka, który spogląda na naczynie z mlekiem (symbol Eucharystii), kompozycyjnie połączone z laską pasterską, staje się obrazem radości wypływającej z ofiary eucharystycznej, którą złożył z siebie Pasterz Chrystus⁴¹⁵. Zachowany fragment nagrobka z tego mauzoleum świadczy, że teriomorficzny symbol Jezusa, znany był powszechnie w sztuce chrześcijańskiej (il. 9).

Baranek odmalowany zostaje także w katakumbach Komodilli pochodzących z ok. IV wieku (il. 5). W głębi *cubiculum* w lunecie *arcosolium* widnieje postać Baranka, który błogosławi siedem koszy z chlebem⁴¹⁶. Obraz przywodzi na myśl scenę ewangeliczną o rozmnożeniu chleba i ryb (Mk 8, 1-10), wydarzenie to w historii egzegezy jest rozumiane jako zapowiedź Eucharystii⁴¹⁷. Można się pokusić o wniosek, że ten fresk miał przypominać ofiarę Baranka. Ponadto liczba siedem w Księdze Apokalipsy występuje często i oznacza pełnię i doskonałość, być może z tą symboliką należy wiązać kosze pojawiające się na obrazie.

Alegoryczny charakter posiada fresk z *arcosolium* Celeriny, które znajduje się w katakumbach Pretekstata (il. 6). Cały program ikonograficzny datuje się na 353 rok i pomimo częściowych zniszczeń, jest możliwe odczytanie przesłania, jakie chciał ukazać artysta. W dolnej części lunety przedstawiono trzy baranki, jeden z nich zdecydowanie zajmuje naczelną pozycję i być może symbolizuje Jezusa. Prawdopodobne jest, że scena w podłuczu, gdzie młody Chrystus ukazany jest w towarzystwie Piotra i Pawła, została powtórzona, jak to często bywało, poprzez teriomorficzny obraz trzech baranków. Interesujący jest alegoryczny wizerunek Zuzanny jako baranka i towarzyszących jej

⁴¹² Por. P. de Palol, *Sztuka wczesnochrześcijańska. Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu*, dz. cyt., s. 12.

⁴¹³ Por. D. Kinney, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, [w:] *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson, B. McGinn, Ithaca 1992, s. 203.

⁴¹⁴ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.3.1. Baranek Pasterzem.

⁴¹⁵ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 262.

⁴¹⁶ Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 77.

⁴¹⁷ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.3. Eklezjologiczny charakter działalności Baranka.

SENIORIS, w symbolach dwóch wilków (il. 6)⁴¹⁸. Znaczenie tego obrazu można odczytać przy pomocy dzieł Tykoniusza. Ten piszący w IV wieku egzegeta widzi w Apokaliptycznym Baranku symbol Kościoła i Chrystusa. Autor komentarza podkreśla, że to, co kiedyś wycierpiał Baranek, który został zabity, to teraz będą cierpieć wszyscy, którzy do niego należą (Mt 10, 16)⁴¹⁹. Wydaje się, że tę naukę rozumieli artyści, a chcąc ukazać Chrystusowy Kościół i jego członków, posługiwali się symbolem baranka. Cała dekoracja *arcosolium*, być może stanowi obraz walki Kościoła z arianami, i jest błaganiem o ratunek w okresie niepokoju, o czym mogą też świadczyć postaci papieża Liberiusza i najprawdopodobniej świętego Hipolita.

Baranek, który staje się motywem malarstwa sepulkralnego, nie tylko jest znakiem Chrystusa, ale także i Kościoła. Bez wątpienia, autorzy fresków chcieli poprzez ten symbol ukazać zwycięstwo Zmartwychwstałego, który dzięki swojej ofierze przywrócił ludziom łaskę⁴²⁰. Ponadto pozycja stojąca Baranka unaocznia triumf chrześcijaństwa, osiągnięty za czasów Konstantyna Wielkiego. Powstałe jeszcze w okresie prześladowań wizerunki Baranka Bożego najprawdopodobniej akcentowały konieczność ponoszenia nieustannej ofiary, dlatego zwierzę przyjmowało początkowo pozycję leżącą⁴²¹. Natomiast bardzo rozpowszechniony motyw góry rajskiej i czterech rzek, wskazuje na źródle łaski, jakie przynosi Baranek.

1.3. Baranek jako znak nadziei na wczesnochrześcijańskich sarkofagach

Pochówki zmarłych w pięknie dekorowanych sarkofagach, znane są zarówno z ceremoniałów chrześcijańskich jak i pogańskich. W okresie konstantyńskim, w dobie nowej fascynacji Chrystusem, produkcja rzeźbionych nagrobków rozwijała się dynamicznie, wypierając wręcz całkowicie realizację pogańskiej sztuki nagrobnej. Pomimo tego, że zarówno schemat ikonograficzny jak i kompozycja pozostawały wręcz tożsame z dotychczasowo znanymi przedstawieniami pogańskimi, chrześcijanie potrafili nadać religijny charakter nawet mitologicznym postaciom. Sceny biblijne jakie ukazane są na sarkofagach, miały obrazować zarówno zbawczą interwencję Boga w ludzkie sprawy, jak

⁴¹⁸ Por. F. Bisconti, L. de M. Bisconti, *Temi paleocristiani nei rilievi altomedievali altoadriatici: dagli animali simbolici all'immaginario zoomorfo*, in: „Antichità Altoadriatiche”, 32 (1988), s. 454.

⁴¹⁹ Zob. Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu, 1.1. Motyw Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła.

⁴²⁰ Por. T. Nawracała, *L'Eglise comme nouveau paradis. Étude sur la signification et la portée des mots paradis et ciel*, Friburg 2006, s. 44-45.

⁴²¹ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 262.

i wyrażały nadzieję na życie wieczne w niebie. Dekoracja reliefowa sarkofagów tematycznie łączy się z malarstwem sepulkralnym, jednak różnorodność rzeźbiarskiego ujęcia tematu jest większa pod kątem teologicznym jak również ideologicznym. Rozpiętość i różnorodność scen z wczesnochrześcijańskich sarkofagów jest ogromna (il. 18; 19)⁴²².

Apokaliptyczny Baranek jest częstym motywem reliefów nagrobnych i jest oczywistym znakiem zwycięstwa i zmartwychwstania. W bazylice Świętego Ambrożeo w Mediolanie, ustawiony został sarkofag, słynnego rzymskiego wodza Stychliona i jego małżonki Sereny. Nagrobek być może pochodzi z Rzymu, zamówiony został przez zamożnego mediolańczyka i wykonany w latach 380-390 z marmuru z Carrary (il. 7; 8). Wszystkie cztery ściany tego monumentu są pokryte dekoracją figuralną umieszczoną na tle murów i bram miasta. Zarówno strona frontalna jak i tylna wypełniona jest postaciami apostołów, którzy z przodu ukazani są w postawie siedzącej a z drugiej strony sarkofagu stoją po obu stronach Chrystusa. Zasiadający na pagórku Jezus góruje nad swoimi uczniami. Centralna postać od frontu ma rysy młodzieńca, a z tyłu ukazana jest jako starzec z brodą. Z obydwu stron pod pagórkiem, na którym zasiada Chrystus, artysta umieszcza postać Baranka Mistycznego, mającego symbolizować ofiarę. To w jego stronę, skierowane są postaci zmarłych, dodatkowo oddając mu pokłon. Dolna krawędź tylnej ściany sarkofagu mediolańskiego, wypełniona jest fryzem złożonym z 12 baranków, mających symbolizować apostołów, którzy idą w stronę Baranka Mistycznego⁴²³. Ponadto dwóch apostołów zasiada na tronach po obu bokach Chrystusa, być może jest to obraz obietnicy, zaczerpnięty z Apokalipsy: „Zwycięzcy dam z sobą zasiąść na moim tronie” (Ap 3, 21). Kompozycja i tematyka zdecydowanie reprezentują rzymski typ przedstawienia, stylistycznie natomiast plastyczne ujęcie szat i twarzy wskazuje na wschodnie, hellenizujące wpływy, charakterystyczne dla rzeźby konstantynopolitańskiej doby Teodozjusza⁴²⁴.

Sarkofagi raweńskie stanowią zdaje się, najwymowniejszy przykład rozwoju rzeźby chrześcijańskiej po ustaniu prześladowań Kościoła w IV wieku. W programach artystycznych można dostrzec cały świat wyobraźni chrześcijańskiej, która odwraca się od przekazu historycznego, a skłania ku ideowemu o charakterze dogmatycznym i zabarwieniu apokaliptycznym⁴²⁵. Reliefy z sarkofagów Konstancjusza III z V wieku

⁴²² Por. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, dz. cyt., s. 30.

⁴²³ Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 177-179.

⁴²⁴ Por. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, dz. cyt., s. 137-140.

⁴²⁵ Por. W. Molè, *Sztuka Starożytności*, dz. cyt., s. 49.

i Walentyniana III lub Honoriusza z VI wieku, które znajdują się w Mauzoleum Galii Placydii, w prosty sposób wyrażają chrześcijańską myśl o zbawieniu (il. 10 i 11). Jedno z przedstawień umieszcza w pozycji centralnej Baranka Bożego, stojącego na górze z zaznaczonymi czterema rzekami, w tle widnieje krzyż, na którym siedzą dwa ptaki symbolizujące duszę ludzką. Ustawienie na tle krzyża symbolu Baranka ma znaczenie dogmatyczne i wyraża teologiczną ideę odpuszczenia grzechów, które dokonało się poprzez mękę i śmierć Jezusa⁴²⁶. Relief drugiego nagrobka przedstawia Baranka Mistycznego adorowanego przez dwa baranki będące znakiem ludu Bożego. Sceneria tej płaskorzeźby, ukazująca motyw palm, ma przypominać raj, do którego prowadzi Chrystus. Całość przedstawienia poucza odbiorcę, że czerpanie ze źródeł życia, jakimi jest nauka Chrystusa, prowadzi do Niebieskiego Jeruzalem⁴²⁷. Obydwa przedstawienia są swoistego rodzaju programem artystycznym, charakteryzującym wczesnochrześcijańską sztukę nagrobną.

W bazylice Sant' Apollinare in Classe w Rawennie, znajduje się wiele sarkofagów, które wykorzystują symbol Baranka dla oznaczenia Chrystusa bądź ludu Bożego. Autor dzieła pochodzącego z ok. V wieku, umieszcza Baranka na tle krzyża wysadzanego kamieniami szlachetnymi, co tworzy pewien rodzaj staurogramu (il. 12)⁴²⁸. W symboliczny sposób do krzyża zbliża się gołębica trzymająca w dziobie wieniec. Interpretowanie tego obrazu jako znaku zwycięstwa, lub wygranej w zawodach (1 Kor 9, 24-25), jest oczywiste. Ptaki zbliżające się do Jezusa są też obrazem dusz ludzkich podążających za Bogiem. Gołębica stanowi również nawiązanie do historii Noego, który wypuszcza zwierzę z arki, a to przynosi gałązkę oliwną, świadectwo zakończenia potopu. W ten sposób relief sarkofagowy jest teologicznym obrazem krzyża zwycięstwa, który staje się ocaleniem dla duszy sprawiedliwej.

Raweńska bazylika posiada także sarkofag przedstawiający Baranka, mającego głowę okoloną nimbem krzyżowym, w który wpisany został znak Chi-rho (il. 13). Teriomorficzny symbol Chrystusa stoi na rajskej górze, spod której wypływają cztery rzeki. Ten typowy dla wczesnochrześcijańskiej epoki sposób przedstawienia, będzie powielany wielokrotnie⁴²⁹. Muzeum archeologiczne w Splicie w swoich zbiorach posiada fragment reliefu nagrobnego prezentujący ten sam program artystyczny (il. 14 i 15). Trzy zachowane części

⁴²⁶ Por. F. Gerke, *Der Ursprung des Lämmernallegorien in der altchristlichen Plastik*, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und Kunde der "Älteren Kirche"*, 33 (1934), s. 182.

⁴²⁷ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka.

⁴²⁸ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.1. Chrystologiczna funkcja symbolu Baranka.

⁴²⁹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.6. Baranek na Syjonie (Ap 14, 1-5).

sarkofagu pokazują apostołów idących w stronę centralnie umieszczonego Chrystusa na rajskim wzgórzu. Wszystkie postaci są ukryte pod symbolami baranków.

Kolejnym przykładem wizerunku apokaliptycznego Baranka w sztuce sarkofagowej, jest cmentarny kamień z krypty Lucyny znajdującej się w katakumbach Kaliksta, który przedstawia zwierzę leżące obok kotwicy mającej przypominać krzyż (il. 17)⁴³⁰. Obraz ułożony w ten sposób ma uświadomić odbiorcy znaczenie męki i śmierci Chrystusa. Zwierzę ofiarne nie ma na sobie znamion cierpienia ani bólu, co wskazywać może na uwielbione ciało Zbawiciela. Jest dowodem, że pierwsi chrześcijanie nie tylko rozumieli naturę Jezusa, ale także w sposób symboliczny przedstawiali dzieje zbawienia.

W rzeźbie sarkofagowej często używano symbolu baranka do ukazywania ludu Bożego⁴³¹. Istotnie motyw ten mógł być inspirowany wieloma fragmentami Biblii, ale zdaje się, że Apokalipsa również wywarła wpływ na taki typ przedstawienia. Idący za Chrystusem wierni stają się jego stadem i owcami Jego pastwiska (Ps 100, 3), zostają posłani jak owce między wilki (Mt 10, 16), ażeby móc pójść za pasterzem, muszą wziąć swój krzyż i naśladować Go (Mt 10, 38). Z treści Apokalipsy wprost nie wynika to, że Baranek może być także symbolem wspólnoty należących do Boga. Jednak potrzeba dostrzec w tej Księdze aluzje pozwalające na tego typu interpretację. Przykładem może być nazwanie Kościoła oblubienicą Baranka⁴³². Również biel szat, wypłukanych we krwi Baranka, w które odziani są zbawieni, może wskazywać na kolor wełny owczej symbolizującej czystość i niewinność. Gdzie indziej Baranek będący znakiem Chrystusa ukazany został w otoczeniu stada, na które składa się dwanaście owiec stanowiących wizerunek apostołów. Również atrybuty, jakie nadano przedstawieniu Baranka, będą niejednokrotnie wspólne zarówno dla obrazu Chrystusa jak i ludu Bożego.

Artyści starożytni mocno podkreślili tę prawdę, że lud Boży jest trzodą Boga, która zmierza do ostatecznego celu, jakim jest zbawienie⁴³³. W bazylice Sant' Apollinare in Classe w Rawennie przetrwało do naszych czasów kilka sarkofagów, które ukazują lud Boży pod postacią baranków, zbliżający się do Chrystusa lub kosztujący owoc z rajskiego drzewa życia (il. 21; 22; 23; 24). Jedna z płaskorzeźb przedstawia baranki, które niosą na barkach

⁴³⁰ Por. J. W. Harney, *Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music* (2004), MALS Final Projects, 1995-2019, s. 19.

⁴³¹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.3. Eklezjologiczny charakter działalności Baranka.

⁴³² Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.10. Baranek Oblubieńcem (Ap 21, 9-21).

⁴³³ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka.

krzyże i zbiegają w stronę centralnie umieszczonego znaku X (Chi), będącego pierwszą literą greckiego słowa Chrystus. Można odczytać takie przedstawienie jako ilustrację posłuszeństwa wyznawców Chrystusa, którzy na Jego słowa o pójściu za Nim z własnym krzyżem (Mk 8, 34 i paralelne), tak właśnie robią. Również Raweńskie muzeum w swoich zbiorach posiada relikwiarz sztuki starożytnej przedstawiający dwa Baranki zbiegające się do centralnie umieszczonego symbolu Chrystusa Chi-rho (il. 25). Znak umieszczony został w wieńcu, który baranki podgryzają, co stanowi symboliczne przedstawienie tego, iż czerpią one siłę od Chrystusa.

Wyjątkowym przedstawieniem jest relief sarkofagu Juniusa Bassusa (il. 16; 20)⁴³⁴. Nad dolnym pasem biblijnych scen na małym trzpieniu, artysta umieszcza zwielokrotniony wizerunek baranka. Przyglądając się bliżej pendetywnym łąkom, zauważyć można cały szereg nowotestamentalnych scen, wśród nich: Chrystus, cud rozmnożenia chleba czy wskrzeszenie Łazarza. Znalazły się tu także starotestamentowe postaci młodzieńców w piecu ognistym czy Mojżesza. Wszystkie postaci zostały ukryte w symbolu baranka, a rozpoznać je można jedynie na podstawie układu czy czynności, które wykonują. Także Chrystus, jak inne postaci, bywa przedstawiany jako Baranek⁴³⁵.

Nie sposób pominąć sarkofagu świętego Sebastiana z 370 roku. Zwielokrotniony obraz baranka ukazany na reliefie, świadczy o tym, że zarówno Jezus jak i członkowie Jego ciała byli przedstawiani w figurach zwierząt⁴³⁶. Postać centralna, z okoloną nimbem krzyżowym głową, wyróżnia jedno ze zwierząt, które stoi obok ubranego w tunikę i palusz Jezusa⁴³⁷. W ten sposób autor dzieła odróżnia Baranka Bożego, wyraźnie odnosząc go do zbawczego dzieła Chrystusa⁴³⁸. Ustawiony w centrum sceny frontalnie ułożony Baranek jest wcielonym Bogiem, ukrzyżowanym i jednocześnie uwielbionym. Łaciński krzyż należy interpretować jako znak zwycięstwa⁴³⁹.

Istotną cechą kompozycji dzieł sepulkralnych jest centralne umieszczenie tematu Chrystusa Baranka. Ponadto treść, jaką ma za zadanie ukazać sztuka, zdecydowanie

⁴³⁴ Por. E. Jastrzębowska, „*Virga*” in the Hands of Christ, Moses and Peter: Pagan Heritage or Christian Novelty?, „Światowit: rocznik poświęcony archeologii przeddziewiętej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej”, 12 (2014), 53, s. 102.

⁴³⁵ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 263.

⁴³⁶ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.2. Baranek symbolem Ludu Bożego.

⁴³⁷ Por. O. Brandt, *Deer, Lambs, and Water in the Lateran Baptistry*, „*Rivista di Archeologia Cristiana*”, 81 (2005), s. 139.

⁴³⁸ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.4. Jezus Barankiem Bożym.

⁴³⁹ Por. P. Rosiński, *Najwcześniejsze formy krzyża Chrystusowego*, „*Vox Patrum*”, 3 (1983), t. 4, s. 188.

wychodzi poza materialną formę przedstawienia. Chrystologiczne centrum stanowi przedstawienie siedzącego na tronie Jezusa lub stojącego na rajskim wzgórzu, który trzyma w dłoniach krzyż zwycięski lub *crux gemmata*. Wizję czasów ostatecznych stanowi przedstawienie Baranka Mistycznego oraz krzyża *Anastasis*⁴⁴⁰.

1.4. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w dekoracjach mozaikowych

Począwszy od III wieku Apokalipsa w różny sposób, ale na trwałe wywierała wpływ na budownictwo oraz sztukę i zdobnictwo Kościoła Zachodniego. Widocznie jest to zwłaszcza w układzie architektonicznym i dekoracji świątyń oraz w liturgii. Wyobrażenie Baranka i Niebieskiej Jerozolimy w sztuce mozaikowej ma swoje miejsce w ustalonym już w IV wieku programie ikonograficznym. Apokaliptyczny symbol Chrystusa pojawia się na ogół na tarczy bazyliki, ujawniając w ten sposób konotacje eucharystyczne i przypominając o ofierze Jezusa na krzyżu, a co uobecnia się w prezbiterium świątyni⁴⁴¹. Niejednokrotnie Baranek pojawia się też w apsydach lub na kopułach. Wizerunek ten stanowi nie tylko zdobienie, ale i wyraża ważne treści wiary, dlatego zajmuje miejsce w najistotniejszych elementach budowli chrześcijańskiej. Apsyda świątyni wskazuje na Niebieskie Jeruzalem, a tym samym na Boga i stan zbawienia wierzących. Kopała staje się symbolem niebieskiego firmamentu. Umieszczenie Baranka w tak znaczących dla świątyni miejscach staje się nawiązaniem do apokaliptycznego opisu Miasta Świętego, którego świątynią i centrum jest tron Boga i Baranka.

Na ogół program ikonograficzny niebiańskiej sfery, której miejsce wyznaczono w prezbiterium kościoła, posiada kilka motywów. Zwykle centralną postacią jest zasiadający na tronie Chrystus lub Baranek leżący na ołtarzu czy ukazany wraz z Księgą zapieczętowaną siedmioma pieczęciami⁴⁴². Świadczyć to może o powszechnie przyjętej myśli, że te dwa obrazy wskazują na tę samą osobę, ponadto są one ważnym przesłaniem, z którym powinien spotkać się każdy, kto przychodzi na miejsce gromadzenia się wspólnoty wyznawców Chrystusa, Zbawiciela i Baranka⁴⁴³. Nierzadkim, również centralnie umieszczanym przedstawieniem stał się Krzyż będący symbolem zwycięstwa (bazylika świętej

⁴⁴⁰ Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 181.

⁴⁴¹ Por. M. Angheben, *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, „Cahiers de civilisation médiévale”, 54 (2011), s. 127.

⁴⁴² Por. J. Kalinowska, *Mysterium Septiformis Ecclesiae*, dz. cyt., s. 319.

⁴⁴³ Zob. Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu. 1.1. Motyw Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła.

Pudencianny; kościół Nowy w Nola (il. 34) i kościół świętego Klemensa w Rzymie (il. 43)⁴⁴⁴.

W okresie późnoantycznym także wizerunek Maryi z dzieciątkiem na kolanach zajął naczelną pozycję apsydy (bazylika Parentium obecnie Poreč z lat 535-543), gdyż rozwój myśli teologicznej pozwolił Matkę Bożą nazwać tronem Boga (il. 41)⁴⁴⁵. Miało to silną wymowę doktrynalną, gdyż ołtarz, na którym sprawowana jest eucharystyczna ofiara, był również uważany za tron Boga. W ten sposób Maryi nadano miano Pośredniczki łask i podkreślono Jej udział w dziele zbawienia.

Obok centralnie umieszczonych najważniejszych postaci, w prezbiterium pojawiają się także wizerunki czterech zwierząt apokaliptycznych, czterech ewangelistów oraz postaci dwudziestu czterech Starców. Nierzadkie są przedstawienia dwunastu apostołów, czterech lub siedmiu aniołów, czy siedem kandelabrow. Motywami uzupełniającymi przestrzeń są różnego rodzaju elementy fauny i flory wskazujące na rajski ogród. Twórcy wymienionych przedstawień nawiązujących do Apokalipsy są świadomi znaczenia symbolicznego oraz ideowego obrazów znajdujących się w centralnym miejscu świątyni⁴⁴⁶.

Zdaje się najbardziej złożonym a jednocześnie bezpośrednio nawiązującym do Apokalipsy dziełem mozaikarskim jest przedstawienie z tarczy kościoła świętego Kosmy i Damiana w Rzymie (il. 26)⁴⁴⁷. W centralnie umieszczonym medalionie widnieje Baranek spoczywający na ołtarzu, u jego podnóża Księga, w tle krzyż. Z obydwu stron medalionu umieszczono postaci aniołów oraz czterech istot żyjących, które wyłaniają się z chmur. Mozaika uległa częściowemu zniszczeniu podczas nowożytnej przebudowy, pozostały jedynie fragmenty bocznych części przedstawienia, gdzie znajdowały się dwie grupy Starców trzymających wieńce w uniesionych dłoniach. Kompozycja umieszczona na ścianie tęczowej, nawiązuje do wizji Baranka, któremu oddają pokłon wszystkie stworzenia ziemi (Ap 5, 11; 7, 17). Tego typu sceny są unaocznieniem niebiańskiej liturgii, odwiecznie sprawowanej przed tronem Boga oraz hołdu istot żyjących wobec Zbawiciela⁴⁴⁸. Głębokie znaczenie ma umieszczenie takiej kompozycji w bliskości ołtarza. Liturgia ziemską bowiem

⁴⁴⁴ Por. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, dz. cyt., s. 118.

⁴⁴⁵ Sobór Efeski w 431 roku ogłosił Maryję Bożą Rodzicielką (*gr. Theotokos*). Por. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, dz. cyt., s. 93.

⁴⁴⁶ Zob. Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu. 1.1. Motyw Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła.

⁴⁴⁷ Por. D. Kinney, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, dz. cyt., s. 207.

⁴⁴⁸ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.2. Baranek centrum liturgii.

ma być przedsmakiem i zapowiedzią uczyty niebieskiej. Baranek na tęczy jest więc znakiem ofiary eucharystycznej, na co wskazuje wiele szczegółów, jakie umieścił autor na swojej mozaice w kościele świętych Kosmy i Damiana. Postawa leżąca zwierzęcia symbolizuje śmierć, ołtarz jest miejscem liturgii, krzyż i kandelabry przypominają pontyfikalną procesję, która rozpoczynała Mszę świętą⁴⁴⁹. Świeczniki umieszczone obok tronu mają także apokaliptyczne konotacje i należy odczytywać je symbolicznie jako siedmiorakie dary Ducha i równocześnie znak obecności wspólnoty Kościoła przy Jezusie (Ap 1, 12, 19)⁴⁵⁰. Równie bogate pole semantyczne posiada symbol krzyża, gdyż jest on zarówno znakiem męki, trofeum zmartwychwstania jak i paruzji.

Tęcza kościoła świętych Kosmy i Damiana jest teologicznym dopełnieniem mozaiki przedstawionej na czaszy apsydy. Ukazano na niej scenę powtórnego przyjścia Pana. Przestrzeń podzielona została na dwie sfery, główną część sklepienia zajmuje wizerunek Chrystusa, który przybywa na obłokach, a jest On oczekiwany przez Piotra i Pawła, dwóch innych świętych oraz papieża Feliksa I, fundatora tego dzieła. Scena umieszczona jest nad rzeką Jordan. W wyodrębnionym niżej pasie, ukazany został jeszcze raz Baranek, tym razem stojący na wzgórzu rajskim (Ap 14, 1), a z obydwu Jego stron antytetycznie ustawione są dwa szeregi owiec⁴⁵¹. Taki schemat wielokrotnie pojawi się w sztuce i stanie się obrazem Chrystusa, który rozdziela łaski, ale równocześnie Jego apostołów, którzy poszli za Nim.

Zbliżone ujęcie tematu widnieje na apsydzie w bazylice Świętej Praksedy w Rzymie (il. 27). Obraz Chrystusa nad Jordanem, który w rękę trzyma zwój, zajmuje pozycję centralną przedstawienia. Formuła ikonograficzna nie tyle chce ukazać historyczne wydarzenie, co raczej jego teologiczny charakter. Wskazuje na to cały szereg znaków. Feniks, który siedzi na gałęzi w tle głównej sceny, jest chrześcijańskim symbolem powstania na nowo do życia, czyli Chrystusowego zmartwychwstania. Ręka Boga wkładająca koronę na głowę Chrystusa ukazuje, że w chwili chrztu nastąpiło wybranie Go do dzieła i misji Mesjasza. Z lewej strony głównej postaci święty Paweł przyprowadza do Jezusa świętą Praksedę i papieża Paschalisa I (817-824), inicjatora przebudowy i ozdobienia tej świątyni. Z prawej strony Piotr prowadzi świętych Pudencjanę i Zenona. Kompozycja apsydy wyraźnie naśladuje mozaikę z kościoła świętych Kosmy i Damiana. Poniżej głównej

⁴⁴⁹Por. M. Angheben, *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, dz. cyt., 128.

⁴⁵⁰Por. J. Kalinowska, *Mysterium Septiformis Ecclesiae*, dz. cyt., s. 319.

⁴⁵¹Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikonoграфия Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, [w:] *Czas Apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze Europejskiej od Starożytności do wieku XVII*, pod red. K. Zalewskiej-Lorkiewicz, Warszawa 2013, s. 140-141.

kompozycji przedstawiono Chrystusa jako Baranka, w stronę którego kieruje się dwanaście owiec. Na końcu ich szeregu ukazano symbolicznie miasto Betlejem i Jerozolimę, naocznych świadków wcielenia Jezusa i dokonanych przez Niego dzieł zbawienia. Na wschodnim łuku transeptu umieszczono apokaliptycznego Baranka oraz postaci adorujących ewangelistów, aniołów i Starców. Zachodni łuk transeptu ozdobiony został wyobrażeniem Niebieskiego Jeruzalem, pośrodku którego stoi Chrystus otoczony aniołami i świętymi, a bramy miasta przyjmują kolejnych świętych, przyprowadzanych przez anioły⁴⁵². Taki sposób ujęcia tematu jest bardzo częsty w sztuce mozaikarskiej.

Wręcz identyczny program ikonograficzny konchy zaprezentował w VIII wieku autor mozaiki w kościele świętego Marka w Rzymie (il. 29) a także twórca dekoracji apsydy kościoła świętej Cecylii na Zatybrzu z IX wieku (il. 30)⁴⁵³. Pomimo tego, że przykłady te nie należą do sztuki wczesnochrześcijańskiej nawiązują one do programu ikonograficznego tej epoki. Przywołując te dzieła chcemy ukazać jak bardzo na ich kształt wpłynęła sztuka pierwszych wieków. Ukazują one również kanon, którym posługiwali się artyści kolejnych wieków.

W bazylice świętej Praksedy, odnaleźć można jeszcze jeden przykład mozaiki, której głównym bohaterem staje się Baranek (il. 28). Powstała z inicjatywy Paschalisa I kaplica świętego Zenona, wybudowana została jako mauzoleum dla jego matki Teodory⁴⁵⁴. W miejscu związanym ze śmiercią nie mogło zabraknąć znaków i symboli życia i zmartwychwstania. Wykonana do tego pomieszczenia mozaika zawiera motyw Baranka stojącego na rajskej górze oraz jeleni, które gaszą pragnienie wodą z czterech rajskich rzek. Religijna symbolika jelenia jest bardzo złożona, niemniej uważano go między innymi za zwierzę żałobne i przewodnika zmarłych. Ukazanie tego zwierzęcia w momencie picia wody ze źródła, miało oznaczać duszę ludzką karmiącą się nauką Kościoła. Łania natomiast, o której wspomina tekst Ps 41, 2, stała się symbolem człowieka wierzącego, tęskniącego

⁴⁵² Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I, Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa 1973, s. 93.

⁴⁵³ Por. F. Gandolfo, *Il ruolo della scrittura nei mosaici del medioevo romano*, [w:] *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione. Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Roma, 25-29 ottobre 2012)*, a cura di C. Carbonetti, S. Luca, M. Signorini, Spoleto 2015, s. 452.

⁴⁵⁴ Por. N. Miedema, D. Slootjes, *Visiting a "Home of the Saints": S. Prassede in Rome*, [w:] *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, ed. M. Verhoeven; L. Bosman; H. Asperen, <https://doi.org/10.1484/M.ACSHA-EB.4.2018007>, 2016, s. 72.

do Boga⁴⁵⁵. Zamyśl zarówno inicjatorów jak i twórców tej sztuki miał charakter teologiczny. Wybór takiego motywu wiązał się z wiarą i przekonaniem pomysłodawców i autorów, ale miał także kształtować odbiorców sztuki, odwiedzających tę świątynię.

W poszukiwaniu treści symbolu Baranka w mozaikach wczesnochrześcijańskich nie można pominąć bazyliki świętego Witalisa (il. 31). Program ikonograficzny ogółu apsydy kościoła San Vitale w Rawennie, przedstawia połączenie Starego i Nowego Testamentu w jedną historię zbawienia. Z chronologicznym postępowaniem od dołu do góry ukazane zostały sceny wyobrażające ofiarę Abela, Melchizedeka, Abrahama i Izaaka oraz postaci proroków Izajasza i Jeremiasza czy kilka znaczących epizodów z życia Mojżesza. Następnie, idąc ku górze, odmalowano nowotestamentalne postaci czterech Ewangelistów oraz ich symbole. Sklepienie prezbiterium ozdobione jest bogatą dekoracją roślinną i zwierzęcą rozłożoną na czterech żaglach. Zwieńczeniem mozaiki są cztery festony⁴⁵⁶ połączone pośrodku clipeusem⁴⁵⁷ z przedstawieniem Mistycznego Baranka podtrzymywanego przez cztery latające anioły⁴⁵⁸. Historyczna współczesność zaznaczona została poprzez dwie postaci Justyniana i Teodora, w kontraście zaś do nich, staje teofanijna wizja chwalebego Chrystusa w wieczności, stanowiąca centralną scenę prezbiterium. Siedzący na ziemskim globie Zbawiciel jest adorowany przez anioły i ludzi, którzy biorą udział w Jego królestwie. Interesujące jest, że atrybut, należący w Apokalipsie do Baranka, tym razem zostaje włożony w ręce Jezusa⁴⁵⁹. Postępująca od dołu do góry historia zbawienia zwieńczona zostaje ustawionym w centrum sklepienia Barankiem, co wskazuje zapewne kres i przeznaczenie ludu należącego do Boga. Postawa stojąca zwierzęcia symbolizuje zwycięstwo, którego dokonał Chrystus.

Nieco innym przykładem dzieła mozaikarskiego jest kompozycja apsydy z kościoła świętej Pudencjany w Rzymie z końca IV wieku (il. 33). Do naszych czasów przetrwała tylko część tej dekoracji, a XIX-wieczne prace restauracyjne prowadzone pod kierunkiem

⁴⁵⁵ Por. S. Kobiela, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 130-131.

⁴⁵⁶ Motyw dekoracyjny w formie podwieszonych po bokach a zwisającego ku dołowi pęku kwiatów, liści, owoców lub podwieszanej w ten sposób draperii. Por. *Feston*, [w:] *Słownik Terminologii Sztuk Pięknych*, pod red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. 5, Warszawa 2014, s. 111.

⁴⁵⁷ Eliptyczna tarcza pochodzenia gr., używana w wojsku rzymskim, zdobiona najczęściej portretem (głową lub popiersiem). Por. *Clipeus*, [w:] *Słownik Terminologii Sztuk Pięknych*, dz. cyt., s. 72.

⁴⁵⁸ Por. B. Vernia, *I mosaici della volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna. Aspetti iconografici e significato simbolico*, [w:] *Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Aosta, 20-22 febbraio 2003)*, Ravenna 2004, s. 495-496.

⁴⁵⁹ Por. D. Kinney, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, dz. cyt., s. 207.

Camuccniego radykalnie zmieniły charakter pierwotnego dzieła. Dzięki rycinie z XVII wieku autorstwa Ciampiniego możemy zrekonstruować poprzedni wygląd mozaiki⁴⁶⁰. Przedstawienie na apsydzie tej świątyni zdaje się mieć charakter eklezjalny i uwidacznia jedność Kościoła ziemskiego i niebieskiego, a także podkreśla pojęcie sukcesji apostoelskiej. Pogłębianie wiedzy chrystologicznej w środowisku wiernych musiało mieć swoje odbicie w ikonografii, która stała się kunsztowną katechezą na temat Chrystusa. Do dzisiaj zachowały się dwa pasy mozaiki. W dolnym widnieje przedstawienie tronującego Zbawiciela wraz ze zgromadzeniem apostołów, górna część stanowi wyobrazenie Niebieskiego Jeruzalem, krzyż zwycięstwa i cztery istoty apokaliptyczne. Pierwotnie całość kompozycji podzielona była na trzy pasy, najniższa część dekoracji zawierała wizerunek Baranka tronującego, którego dzieło zbawcze dokonało się przy udziale Ducha Świętego. Pierwotny program ikonograficzny ukazywał więc Jezusa na trzy sposoby: u dołu jako Baranka, następnie pośrodku, jako Władcę na tronie, zwieńczeniem kompozycji zaś jest wizerunek krzyża Zbawiciela, znak zwycięstwa nad śmiercią. Tak ukształtowana oś chrystologiczna będzie charakterystycznym elementem chrześcijańskiej sztuki sakralnej. Należy też zauważyć eschatologiczny wyraz mozaiki z apsydy kościoła świętej Pudencjany, która traktuje także o rzeczywistości pozaziemskiej⁴⁶¹.

Kolejnym niezachowanym do naszych czasów przykładem mozaiki apsydowej, której program ikonograficzny zawierał wizję Baranka, była dekoracja bazyliki Nowej w Nola (il. 34). Rekonstrukcja tego dzieła wykonana została na podstawie starożytnego opisu Paulina. Według znanych świadectw, pierwotna kompozycja podzielona była na dwa pasy, górny stanowiło niebo, dolny ziemia, na której rosną wszelkiego rodzaju drzewa i kwiaty. Na szczycie osi znajdowała się dłoń Boga trzymająca wieniec, w środek którego wpisany był krzyż. Dwanaście gołębi ułożone zostało w taki sposób, aby stanowić ramę dla krzyża. Ptaki miały symbolizować apostołów otaczających znak zwycięstwa Chrystusa. Poniżej, także w centrum, stał Baranek Mistyczny, ustawiony na pagórku, spod którego wypływały cztery rajskie rzeki. Inskrypcja wyjaśniała, że w Kościele czci się relikwie krzyża Chrystusa i relikwie męczennika Feliksa, gdyż to męka Chrystusa była przyczyną jego męczeństwa. Zarówno forma plastyczna jak i innowacyjne elementy dekoracyjne ukazują początek nowego okresu w sztuce⁴⁶².

⁴⁶⁰ Por. F. Gandolfo, *Il ruolo della scrittura nei mosaici del medioevo romano*, dz. cyt., s. 441.

⁴⁶¹ Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 253.

⁴⁶² Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 256.

Mozajki powstawały pod wpływem oddziaływania pierwowzoru, jakim zapewne stała się dekoracja apsydy Konstantyńskiej bazyliki Świętego Piotra. Ze źródeł pisanych wiadomo, że przedstawiała siedzącego na tronie Chrystusa pomiędzy Piotrem i Pawłem, na tle rajskiego pejzażu, poniżej których dwanaście owieczek adorowało Bożego Baranka. *Liber Pontificalis* notuje, że rekonstrukcja dekoracji kościoła, odbyła się za czasów Leona I (V w.), następnie Seweryna (VII w.), a kolejna podczas pontyfikatu Innocentego III (ok. 1200 rok). Konchę nawy głównej świątyni Piotrowej z czasów Innocentego XII znamy też z rysunku G. Grimaldiego, kościelnego archiwisty (il. 39). Próby rekonstrukcji mozaiki z apsydy Piotrowego kościoła podjął się T. Buddensieg (il. 35) i J. Ruyschaert (il. 36)⁴⁶³.

Rycina Grimaldiego ukazuje mozaikę z kościoła świętego Piotra w trójpasmowym układzie. Centralną postacią górnej części jest Chrystus zasiadający na tronie w otoczeniu Piotra i Pawła, którzy wyraźnym gestem rąk wskazują na Niego. Tłem sceny jest gwiazdzone niebo. W środkowym pasie z bram dwóch budowli symbolizujących Jerozolimę i Betlejem wychodzi rząd baranków. Wszystkie postaci kierują się w stronę krzyża, umieszczonego na tronie, obok niego stoi Innocenty III i *Ecclesia Romana*. Tron ustawiony jest na pagórku, spod którego wypływają cztery rajskie rzeki. Nieco inaczej zrekonstruował mozaikę kościoła świętego Piotra Buddensieg, który czerpał wzór z wieka relikwiarza z Samagher. W ten sposób powstał szkic dwupasmowego przedstawienia, gdzie górną część zajmuje Chrystus stojący pomiędzy Piotrem i Pawłem, ofiarujący apostołom zwój Prawa. Wybrany jako opoka Kościoła Piotr przejmuje Księgę i z krzyżem zdaje się iść w stronę Jezusa. Boki obrazu wypełniają palmy, będące symbolem rajskich drzew. Dolny pas ozdobiony został rzędami baranków wychodzących z bram miast Jerozolimy i Betlejem. Wszystkie postaci zmierzają ku Mistycznemu Barankowi znajdującemu się w centralnym punkcie.

Nieco inaczej wygląda rekonstrukcja mozaiki bazyliki Piotrowej dokonana przez Ruyschaerta. Autor ryciny swoje przypuszczenia na temat pierwotnego wyglądu tego dzieła oparł o sceny umieszczone na wieku i przedniej stronie relikwiarza z Samagher. Szkic ukazuje kompozycję trójpasmową, gdzie w górnej części widnieje scena *Traditio Legis* oraz rząd baranków. Chrystus stoi na górze, spod której płyną cztery rzeki. Środkowy pas zawiera szereg apostołów kierujących się w stronę tronu z krzyżem, pod którym umiejscowiony jest Baranek. Dolny pas zajmuje inskrypcja, odczytana przez Ruyschaerta w następującym

⁴⁶³ Por. P. Warsiński, *Mozajka apsydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie. Historia i aktualny stan badań*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 31 (1983), z. 4, s. 50.

brzmieniu: „Siedziba sprawiedliwości, dom wiary, nawa czystości, taka jest ta budowla, którą tu widzisz. Całą swoją pobożnością obejmuje chwałę Ojca i Syna i wielbi swego Twórcę na równi z Tym, który go zrodził”. Tekst zdaje się mieć zabarwienie antyariańskie⁴⁶⁴.

Również niezachowanym do naszych czasów dziełem mozaikarskim, które mogło być inspiracją i podwaliną dla najstarszej sztuki, była dekoracja z apsydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie (il. 37). Rekonstrukcji tego dzieła dokonał Tilman Buddensieg. Podobnie jak w bazylice Świętego Piotra, dolny pas mozaiki konchy w bazylice na Lateranie stanowić by miał szereg owiec wychodzących z miast Jerozolimy i Betlejem, które zbliżają się do Baranka Mistycznego. Zdaje się, że ten schemat ikonograficzny był typowym motywem zdobniczym w pierwszych wiekach. Wpływ mozaiki laterańskiej odradzał się kolejno w I połowie IX wieku, czego przykładem może być dekoracja bazyliki Świętej Praksedy oraz kościoła Santa Cecilia in Trastevere. Analogiczne kompozycje tworzone także za czasów papieża Grzegorza IV (827-844), co można zaobserwować w kościele Świętego Marka w Rzymie. W XI wieku wykorzystano laterański schemat ikonograficzny dla ozdobienia apsydy opactwa Castel Sant’ Elia opodal Nepi, następnie w ok. roku 1111 w ten sposób zaprojektowano prezbiterium bazyliki Sylwestra w Tivoli. Prawie identyczna kompozycja istnieje w kościele San Lorenzo in Lucina z 1150 roku a także San Giovanni a Porta Latina. Wszystko to dowodzi, że pochodzenie tego typu ikonograficznego schematu nie jest czymś przypadkowym i nie chodzi o sam zespół dekoracyjny, lecz tego typu dekoracja posiada charakter imperatywny. Stworzony układ nie ograniczył się jedynie do apsydy, ale rozciągnięto go także na łuk triumfalny, gdzie u szczytu pojawia się Baranek w majestacie. Rekonstrukcja apsydy Bazyliki Laterańskiej autorstwa Hoogewerfa zakłada, że pierwotna dekoracja powstała w wyniku syntezy elementów wczesnochrześcijańskich elementów ikonograficznych⁴⁶⁵.

Wiele dekoracji rzymskich kościołów wczesnochrześcijańskich w średniowieczu a nawet czasach nowożytnych uległo zniszczeniu lub znaczącym przebudowom. Autorzy nowych kompozycji kontynuowali i rozwijali program ikonograficzny ze starożytności. Miejscem szczególnie wyróżnionym w dekoracji wnętrza kościoła była apsyda. W tym

⁴⁶⁴ Por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 223. Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.2. Baranek częścią obrazu trynitarnego.

⁴⁶⁵ Por. P. Warsiński, *Mozaika apsydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie. Historia i aktualny stan badań*, dz. cyt., s. 51.

centralnym punkcie umieszczano znaczące kompozycje, wyrażające główne prawdy wiary⁴⁶⁶. Najważniejszym motywem musiała być wizja nieba. Stworzony więc został obraz Niebieskiego Jeruzalem, który miał ukazać odbiorcy możliwość antycypacji w królestwie Boga już tutaj na ziemi poprzez sprawowanie eucharystycznej ofiary. Szereg symboli kierował myśli wierzących w stronę apokaliptycznych wizji Jana. Centralne umieszczenie Baranka Mistycznego, do którego zbliżają się inne owce, stał się obrazem adoracji zwycięskiego Chrystusa przez 144 tysiące opieczętowanych. Starcy i apostołowie oraz wszyscy należący do Synagogi i Eklezji, utożsamieni zostali ze stadem Bożym, a tym samym stali się wizerunkiem ludu idącego za głosem Pasterza (il. 83). Tak powstała ilustracja tych, którzy zwyciężają zło i pokonują grzech. Powtarzany motyw góry i wypływających spod niej rzek rajskich jest teologicznym obrazem źródła życia i darów Bożych dostępnych dla wszystkich, którzy są podobni do drzew zasadzonych nad płynącą wodą (Ps 1, 3). Program ikonograficzny być może ze względu na walory artystyczne rzadko ukazywał Baranka mającego siedmioro oczu i siedem rogów (Ap 5, 6)⁴⁶⁷, który symbolizował pełnię wiedzy i mocy. Ważniejszym atrybutem stawał się tron i Księga, które przypominały o sądzie i panowaniu Boga w historii.

1.5. Podsumowanie sztuki wczesnochrześcijańskiej

Stworzony we wczesnym chrześcijaństwie obraz Baranka, jest syntezą wielu elementów ikonograficznych, których spoiwem są idee teologiczne. Teriomorficzny symbol Boga ma pochodzenie chrześcijańskie i pojawia się w sztuce sakralnej niezwykle często. Pomimo toczącego się sporu, który dotyczy interpretacji sztuki starożytnej, niezaprzeczalnie Baranek wskazuje religijne idee, a nie jest jedynie motywem dekoracyjnym. Bez wątplenia zwierzę to jest wizerunkiem całego dzieła Chrystusa i ukazuje Jego naturę ludzką jak i boską. Można to doskonale dostrzec w przedstawieniach z sarkofagu Juniusa Bassusa, na którym ukazano Baranka przyjmującego chrzest czy też wskrzeszającego Łazarza. Innym przykładem może być Baranek z siedmioma kornaczami, które nawiązują do cudu rozmnożenia chleba. Te przykłady nie występują jednak często. Starożytność stworzyła schemat ukazywania Chrystusa Baranka, wielokrotnie powielany, dzięki czemu stał się wręcz kanonem artystów. Często było ukazanie Baranka na górze, spod której wypływają cztery rajskie rzeki. Zwierzę

⁴⁶⁶ Por. P. de Palol, *Wczesnochrześcijańska sztuka zachodu*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 3, tłum. J. Skórnicka, P. Trzeciak, Warszawa 1993, s. 22.

⁴⁶⁷ Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikonografia Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, dz. cyt., s. 140.

przedstawione w postawie stojącej symbolizowało zmartwychwstanie, centralną prawdę chrześcijaństwa. Te idee były jeszcze wyraźniej zaznaczone dzięki atrybutom, takim jak krzyż, zwój czy głowa okolona nimbem krzyżowym. Baranek przedstawiany był w towarzystwie adoratorów, apostołów, dwudziestu czterech Starców. Nierzadko ukazywano Baranka leżącego na ołtarzu, który symbolizował ofiarę Jezusa i wskazywał na Eucharystię.

Nie tylko artystyczne ujęcie tematu miało znaczenie w sztuce wczesnochrześcijańskiej, równie ważne stało się miejsce pojawienia tego obrazu. Baranek początkowo ukazywany był na sarkofagach jako symbol zmartwychwstania, następnie motyw ten zajął centralną pozycję na tarczy świątyni, w apsydzie lub na kopule. Wszystkie miejsca ukazywania teriomorficznego symbolu Boga zarezerwowano sferze niebieskiej. Artyści starożytni byli wyraźnie świadomi swej sztuki, a dzieła tego okresu stanowią przede wszystkim katechezę. Powstałe kanony staną się podwaliną dla kolejnych epok, w których zostaną rozwinięte i uszczegółowione.

2. Wizja Niebieskiego Jeruzalem w sztuce średniowiecznej

Średniowieczni teologowie, szukając obrazu Niebieskiej Jerozolimy, zdecydowanie rozszerzyli tematykę i terminologię z okresu patrystycznego⁴⁶⁸. Sprzyjało temu odrodzenie karolińskie, które obejmowało wiele płaszczyzn życia kulturowego i religijnego. Wysoko cenione przez społeczeństwo stały się wartości symboliczne i duchowe. Stąd właśnie, widzialna ziemską Jerozolima jest w średniowieczu punktem wyjścia dla symbolicznych interpretacji i wyobrażeń.

Państwo Karola Wielkiego było obok Bizancjum największym organizmem politycznym. W szczycie potęgi zasięgiem obejmowało większość krajów łacińskiego chrześcijaństwa. Król nie tylko stworzył nieznaną dotąd scentralizowany system zarządzania, ujedynolcił normy prawne, ale sformułował także ideologiczny program królestwa, które miało być jednym organizmem. Celem tego ambitnego planu było odrodzenie Imperium Rzymskiego i cywilizacji rzymskiej pod panowaniem frankońskim⁴⁶⁹. Idea państwa idealnego stała się antycypacją Miasta Bożego, Nowego Jeruzalem, Civitas Dei, a sam władca uosabiał wręcz osobę Chrystusa⁴⁷⁰. Cesarz chcąc ujedynolicić kulturę,

⁴⁶⁸ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki 2004, s. 95.

⁴⁶⁹ Por. E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, London 1940, s. 36-37.

⁴⁷⁰ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 96.

zadbał przede wszystkim o naukę, oświatę i sztukę. Na takiej strukturze ideowopolitycznej swoje cele duchowe realizował Kościół. Największym wręcz dziełem kościelnym, dokonany z inicjatywy Karola Wielkiego była rewizja *Wulgaty*. Rozmaite okoliczności doprowadziły do tego, że łacińskie tłumaczenie Pisma Świętego dokonane przez Hieronima, zostało skażone obcymi wpływami. Chcąc powrócić do pierwowzoru Hieronimowego oraz usunąć wszelkie naleciałości i błędy, grono specjalistów na czele z Alkuinem, teologiem o szerokich horyzontach, sporządziło oficjalną wersję Biblii. Przygotowany tekst, oparty na podstawie najstarszych, dostępnych przekazów *Wulgaty*, przy współpracy specjalistów ze wschodu, stał się obowiązującą podstawą nauczania Kościoła. W dobie dokonujących się przemian i dostrzegalnego odrodzenia, dużą rolę odegrało środowisko pałacowe i mecenas króla.

Na gruncie państwa Franków powstaje nowa kultura europejska o szerokim zasięgu i uniwersalistycznych ambicjach. Dotychczasowe tradycje artystyczne, mające korzenie w cesarstwie zachodniorzymskim, w procesie przemian ustępują wówczas nowatorskim wyrazom sztuki. Okres od końca VIII do początku XIII wieku należy wyraźnie do jednego kręgu kulturowego i artystycznego i staje się wielkim rozdziałem w historii europejskiej sztuki. Dorobek tych niemalże pięciuset lat podzielić należy na dwie części. Pierwsza obejmuje czas od wystąpienia nowej postawy artystycznej w państwie Franków aż do czasu, kiedy sztuka opierać się zacznie na spuściźnie karolińskiej i czerpać będzie inspiracje z innych źródeł niż dotychczas. Okres X wieku w historii kultury zostanie nazwany ciemnym, gdyż nastąpi ogromna stagnacja artystyczna. Połowa wieku XI będzie kresem sztuki karolińskiej i przedromańskiej. Drugą część stanowić będzie sztuka romańska, która obejmie swoim zasięgiem prawie całą Europę. Następnie z dziedzictwa karolińskiego wyrośnie nowa ottońska sztuka, która wskrzesi całe dziedzictwo grecko-rzymskie.

Ogromna większość dzieł kultury średniowiecznej Europy powstała pod patronatem Kościoła. W tym samym czasie w Bizancjum odrzuca się i piętnuje sztukę i wszelkie jej oblicza, zakazując wręcz działalności artystycznej. Sobór Konstantynopoliński III w 692 roku, potępił ukazywanie Chrystusa w symbolu Baranka, tym samym zubażając program ikonograficzny całego wręcz Bizancjum. Od tego czasu w sztuce sakralnej na wschodzie motyw ten pojawia się bardzo rzadko. Zachód jednak obrał inną drogę, a potwierdza to zarządzenie papieskie z VII wieku, w którym Sergiusz I (687-701) nakazał podczas komunii śpiewać „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis”. Nakaz ten

wspomógł rozwój motywu Chrystusa Baranka w sztuce Zachodu⁴⁷¹. Spór o kult obrazów trwał nadal w VIII wieku, a cesarz Bizancjum Leon III w 726 roku wydał dekret dyskredytujący przedstawienia religijne. Sobór Nicejski II w 787 roku podtrzymał negatywne podejście do sztuki przedstawieniowej, czego efektem był ikonoklazm.

Trwa więc na przełomie wieków konflikt w sprawie programów ikonograficznych, a także kultu oddawanego wyobrażeniom tego, co święte w sztukach plastycznych. Karol Wielki także zajął stanowisko w sporze, w dziele *Libri Carolini* podjął polemikę, w której podkreślił, jak ważne jest teologiczne i dydaktyczne przesłanie sztuki. Taka pozycja monarchy spowodowała, że na dworze w Akwizgranie powstała szkoła pałacowa, rozwinął się także ruch teologów i został stworzony ośrodek mecenatu sztuki⁴⁷². Nie powinno dziwić, że doktryna wiary stawała się nadrzędną dla sztuki Europy zachodniej i rządziła wręcz schematem wyrazu artystycznego. Zadania malarza i rzeźbiarza określała teologia dogmatyczna, moralna i polityczna a także egzegeza biblijna, liturgika i inne dyscypliny teologiczne. Artysta poprzez swoje dzieło miał tworzyć literaturę dla niewykształconych. Chrześcijański teocentryzm przeniknął kulturę europejską średniowiecza wczesnego oraz dojrzałego. Sztuka w swoich środkach wyrazu, miała wnieść człowieka ku Bogu, doprowadzić do poznania prawdy i wskazać środki do osiągnięcia wiekuistego szczęścia, co stało się także celem działań artysty. Pomimo tego, że ceniono piękno sztuki, łącząc je z przymiotami moralnymi, nie ono było najważniejsze. Kościół tworzył kulturę, którą cechowały kanony opracowane przez teologów, artyści więc tworzyli sztukę chrześcijańską, mającą katechizować i przez piękno prowadzić do życia chrześcijańskiego a ostatecznie do zbawienia. Tym też winien kierować się artysta, gdy realizował nowe dzieło, które miało potencjalnego odbiorcę⁴⁷³. Temat sztuki wynikał z potrzeb Kościoła czy podejmowanego konkretnego zamierzenia albo możnego mecenasa. Niemal do XIII wieku pierwszeństwo miał utrwalony wzór artystyczny przed swobodą i inwencją artysty. Dlatego zaobserwować można łatwo w średniowieczu obowiązujące motywy i całe kompozycje w szeregu znanych dzieł. Równocześnie artyści epoki karolińskiej stali się spadkobiercami i przekazicielami tradycji antycznej w średniowiecznej Europie. Dokonania artystyczne tego okresu imponują

⁴⁷¹ Por. J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, tłum. D. Petruk, Kielce 2007, s. 41.

⁴⁷² Por. R. Hinks, *Carolingian Art. A study of Early Medieval Painting and Sculpture in Western Europe*, Toronto 1962, s. 95-99.

⁴⁷³ Por. E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, dz. cyt., s. 36-37.

w okazałych kościołach, licznych mozaikach, freskach i monumentalnych i dopracowanych rzeźbach, czy w bogatych zdobieniach ksiąg⁴⁷⁴.

2.1. Niebieskie Jeruzalem i Baranek w przestrzeni liturgicznej średniowiecza

Świątynia od zarania dziejów była traktowana jako miejsce zamieszkania bóstwa. Stary Testament podziela taki pogląd, szczególnie w opisach namiotu świadectwa, który stał się przenośnym przybytkiem i sanktuarium Izraela. Po osiedleniu się narodu wybranego w Ziemi Obiecanej, świątynia Boga w Jerozolimie stała się centrum religii Izraela, miejscem składania ofiar i modlitwy. W dniu jej poświęcenia sam jej budowniczy, Salomon, w sposób ortodoksyjny wyraża wątpliwość, czy ona może w ogóle objąć Boga Izraela, którego nie mogą objąć nawet niebiosa najwyższe (1Krl 8, 27). Pierwsze budowle chrześcijańskie nie roszczą sobie prawa do bycia świątynią, zwłaszcza, że w Dziejach Apostolskich wyznawcy w Jerozolimie gromadzą się w świątyni, w krużganku Salomona (Dz 3, 11; 5, 12), a jeżeli gromadzą się w domach, to nie nazywają ich świątyniami. Wyznawcy Chrystusa wiedzą, że On sam jest świątynią w miejsce jerozolimskiej, która będzie zburzona (J 2, 19-20)⁴⁷⁵. Dlatego to w pierwszych dziesiątkach lat Kościoła to wspólnota wierzących jest nazywana świątynią (1Kor 3, 16-17) ale także pojedynczy ochrzczony jest świątynią Ducha Świętego (1Kor 6, 19-20)⁴⁷⁶.

Świątynia Salomona dla chrześcijan stała się ideałem piękna sakralnego i stanowiła zapowiedź Miasta Świętego, Nowego Jeruzalem w Apokalipsie. Pierwszy trwały przybytek Boga jedyne stał się także pomnikiem zawartego przymierza, a tym samym fundamentem religii objawionej⁴⁷⁷. Średniowiecze nadało Świątyni Salomona wyjątkowe znaczenie, gdyż widziano w niej zapowiedź zbawienia. Egzegeci tego okresu podkreślali, że Syjon będący siedzibą Jahwe jest alegorią Ciała Chrystusowego i obrazem Kościoła. Średniowieczne budowle sakralne bywały wznoszone na wzór Salomonowej Świątyni *iuxta sapientissimi Salomonis Exemplum*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ Por. E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, dz. cyt., s. 36-37.

⁴⁷⁵ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.11. Baranek świątynią.

⁴⁷⁶ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 116.

⁴⁷⁷ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 75.

⁴⁷⁸ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 75.

Świątynie chrześcijańskie, korzystając ideowo ze zdobyczy wieków wcześniejszych, z czasem w swoich założeniach stawały się domami Boga, a także stanowiły miejsce zgromadzenia ludu Bożego. Kościół gromadził wspólnoty wierzących wokół Boga, a w ten sposób zaczął naśladować Niebiańską Jerozolimę, w której centrum jest Zasiadający na tronie i Baranek w towarzystwie odkupionych⁴⁷⁹.

Chociaż najstarsze obiekty sakralne, wznoszone za czasów Konstantyna Wielkiego, strukturalnie nie są podobne do wzorca niebiańskiego z Apokalipsy, jednak w czasie ich powstawania wierzone, że budowle te uosabiają Miasto Święte. Choć rzuty bazylik nie wskazywały wprost na kwadrat, na którym Jan oparł konstrukcję Niebieskiego Jeruzalem, to kamienne ciosy, z których powstały ściany konstantyńskich świątyń, jak i barwne marmury zdobiące ich wnętrza, wyraźnie miały na celu nawiązać do wizji Apokalipsy. Można powiedzieć, że wręcz każdy element konstrukcyjny jak i dekoracyjny otrzymał znaczenie symboliczne. Kolumny dzielące kościoły na nawy ewokowały apostołów, którzy w tekście Ap 21, 19-20 stanowili warstwy fundamentu Miasta Świętego. Pokrywające ściany mozaiki nawiązywały do szlachetnych kamieni, z których wzniesiono Niebiańską Jerozolimę. Efektowna kolorystyka i złoto odbijające światło sprawiały, że wchodząc do wczesnochrześcijańskiej bazyliki, człowiek mógł czuć się tak jakby obcował z samym Bogiem. Kopuła takiej świątyni stawała się symbolem niebieskiego firmamentu obsypanego gwiazdami⁴⁸⁰.

Kolorowe witraże średniowiecznych budowli, sprawiały wrażenie, jakby światło przenikało wszystko, a piękno różnorodnych odcieni znamionowało raj. Istota piękna utożsamiona jest z jasnością⁴⁸¹. Harmonia i rytm wprowadzane przez blask słońca miały odzwierciedlać piękno samego Boga. W ten sposób przestrzeń kościelna, która była odbiciem Miasta Świętego, oświetlona została przez Baranka, lampę Nowego Jeruzalem (Ap 21, 23)⁴⁸². Przekonanie, że piękno dzieła architektonicznego powinno udzielać swego światła duszy, prowadząc ją do Chrystusa, towarzyszyło w XII wieku opatowi Sugerowi, budowniczemu bazyliki Saint-Denis. Bez wątpienia nadrzędną rolę odegrało światło

⁴⁷⁹ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 116.

⁴⁸⁰ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 117.

⁴⁸¹ Wizjonerska potęga witrażu oparta była o scholastyczne rozróżnienie „Lux” i „lumen” (Albert wielki, święty Bonawentura, Vitelo) i stała się ukoronowaniem koncepcji Niebieskiego Jeruzalem. Por. A. Maśliński, *Barokowa postać humanizmu w sztuce. Łuk triumfalny w strukturze kościoła barokowego*, „Roczniki Humanistyczne”, 17 (1969), z. 5, s. 20-21.

⁴⁸² Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.11.1. Baranek lampą.

w kaplicy zamkowej Sainte-Chapelle w Paryżu, która stanowi perłę gotyku⁴⁸³. Budynek świątynny podobnie jak sama liturgia wyrażają jedną rzeczywistość, ponieważ mają za zadanie wskazywać na obecność Boga w świecie.

Zdaje się, że w architekturze pierwszych wieków duże znaczenie odegrały idee kosmologiczne, co potem wpłynęło na średniowiecznych architektów. Możemy wręcz mówić o symbolicznej koncepcji kościołów Ziemi Świętej, które powstały za czasów Konstantyna Wielkiego. Tak właśnie kościół *Anastasis* wybudowany został jako alternatywa świątyni Jerozolimskiej. Na dwóch przeciwległych wzgórzach z widokiem na dolinę Tyropeon, góruje świątynia Zbawiciela oraz zniszczone sanktuarium Starego Prawa, co przywołuje triumf chrześcijaństwa po upadku Jerozolimy⁴⁸⁴. Euzebiusz z Cezarei w dziele *Życie Konstantyna* twierdzi, że wybudowanie bazyliki *Anastasis* na Golgocie miało wielkie znaczenie, gdyż było to miejsce stworzenia przez Boga świata i znajdował się tam grób Adama, ponadto zmartwychwstanie było środkiem naprawiającym to, co zniszczyła śmierć na Golgocie. Geocentryzm budowli łączył fakt zmartwychwstania z kosmologicznym symbolizmem nowego stworzenia⁴⁸⁵.

Sakralizacja architektury Ziemi Świętej sprawi, że twórcy zachodni będą powielać schematy architektoniczne świątyń powstałych w najważniejszych miejscach związanych z życiem Zbawiciela. Ponadto o wadze Jerozolimy i jej zabytków świadczy wielki ruch pielgrzymkowy, który nie skończył się nawet po podboju Ziemi Świętej przez muzułmanów w latach 636-640. Zorganizowane krucjaty również za cel obrały sobie odzyskanie świętego dla chrześcijan miejsca. Zafascynowanie konstantyńskimi zabytkami mija powoli w VIII wieku. Od tej pory artystów bardziej niż ukazywanie rzeczywistego miasta Jeruzalem będzie interesował aspekt ideowy i transcendentny Miasta Świętego⁴⁸⁶.

Symboliczne pojmowanie budowli kościoła rozwija się w okresie późnoantycznym i wczesnośredniowiecznym. Przestrzeń świątyni coraz wyraźniej komponowana była według wzorców zaczerpniętych z opisów apokaliptycznych. Zgromadzony na liturgii lud

⁴⁸³ Por. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Laviqne, Kraków 1994, s. 108.

⁴⁸⁴ Por. R. Amirkhanian-Mézzrakian, *Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas Moyen Âge*, [w:] *Mélanges Jean-Pierre Mahé*, (ed.) A. Mardirossian, A. Ouzounian, C. Zuckerman, *Travaux et Mémoires 18*, Paris 2014, s. 30.

⁴⁸⁵ Por. Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna III*, 30. *List Konstantyna do Makariusza o budowie kościoła Zbawiciela*, tłum. T. Wnętrzak, Kraków 2007, s. 185.

⁴⁸⁶ Por. R. Amirkhanian-Mézzrakian, *Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas Moyen Âge*, dz. cyt., s. 29.

Boży nie tylko wspominał i przeżywał powtórnie ofiarę Jezusa na Golgocie, ale Eucharystia stawała się przede wszystkim przestrzenią spotkania wierzącego ze Zmartwychwstałym, zwyciężskim Bogiem, który pokonał szatana, a teraz zaprasza lud Boży do wieczności. Kościół ziemski, uosobiony został w kamiennych murach świątyni, gdzie chrześcijanie jako żywe kamienie, stanowią doskonałą społeczność i są budowlą Bożą (1P 2, 4-5)⁴⁸⁷.

Ideę Niebieskiej Jerozolimy widoczną we wczesnochrześcijańskich budowlach, kontynuowały także świątynie romańskie i gotyckie. Działo się tak dzięki coraz większemu zainteresowaniu Księgą Apokalipsy, która była często komentowana i czytana w liturgii. Wiele średniowiecznych tekstów teologicznych, liturgicznych czy mistycznych w obrazie Niebiańskiej Jerozolimy widziało ideę odbitą w materialnej strukturze chrześcijańskiej świątyni. Kubiczna sakralna architektura romańska, nierzadko pełniła funkcję obronną, co wskazywać by mogło na warowny charakter Świętego Miasta, który zapewniały mury i baszty. Zarówno wieże na skrzyżowaniu naw jak i te flankujące zachodni i wschodni transept kojarzone były z dwunastoma bramami prowadzącymi do Niebieskiej Jerozolimy. Trudno nie zauważyć w romańskich świątyniach postaci aniołów według tekstu Ap 21, 12. Szczególną czią otaczano archaniołów Michała, Gabriela i Rafała, których wizerunki ustawiano najczęściej w obszarze westwerku, wieży lub na emporach ramion transeptu⁴⁸⁸.

Niedościgłym modelem dla struktury architektonicznej świątyni chrześcijańskiej była bez wątpienia Niebiańska Jerozolima. Mimo że architektem Miasta Świętego jest sam Bóg, to jednak święty Jan z matematyczną precyzją i przy wykorzystaniu ludzkiej wiedzy i umiejętności kalkulacji ukazał Nowe Jeruzalem. Tekst Ap 21, 15 wskazuje, jak ważna jest miara każdej części tej budowli. Miasto oparte jest na kształcie kwadratu (Ap 21, 16), taką zaś formę miało mieć sanktuarium świątyni Salomona (1 Krl 6, 20)⁴⁸⁹.

Średniowieczne monumentalne budowle sakralne strukturalnie podlegają rygorom matematycznym, a równocześnie przesiąknięte są mistycznym żarem. W matematycznej precyzji architektury dzisiaj chce się widzieć pewien zestaw symboli wiary. Jest to uzasadnione, zwłaszcza gdy spojrzymy na starożytne pisma choćby Izydora z Sewilli, który w dziele *Quaestiones in Vetus Testamentum*, napisze o Kościele jako mistycznym Ciele Chrystusa, mającym swe zapowiedzi w starotestamentalnym znaku Arki Noego.

⁴⁸⁷ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 75.

⁴⁸⁸ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 121.

⁴⁸⁹ Por. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, dz. cyt., s. 49.

Izydor posługując się symboliką liczb, definiuje idealne proporcje arki, długość 300 łokci, szerokość 50 łokci a wysokość 30 łokci, co ma być obrazem ciała ludzkiego, w którego długości mieści się dziesięć jego grubości i sześć szerokości. Obliczenia w odnalezionych proporcjach pozwalają dostrzec ukrytą symbolikę. Izydor w liczbie trzydzieści widzi trwanie śmiertelnego życia Chrystusa, w liczbie 300 trwanie Starego Testamentu, a 50 jest znakiem okresu trwania świata, który winien być podzielony na 6 er. Ostatnim etapem dziejów będzie era chrześcijańska, która ma swój początek w znaku krzyża. Arka symbolizuje więc Kościół i wyraża cały przeszły, teraźniejszy i przyszły czas⁴⁹⁰. Wilhelm Durandus żyjący w XIII wieku pozostawia w historii liturgii traktat *Rationale divinorum officiorum*, zawierający opis urzędów i obowiązków w Kościele. Traktat wskazuje, że proporcje świątyni chrześcijańskiej powinny odpowiadać proporcjom ludzkiego ciała. Wcześniej podobna myśl towarzyszyła Witruwiuszowi, starożytnemu teoretykowi architektury⁴⁹¹.

Ekspresję liczbową można zauważyć w apokaliptycznych przedstawieniach ujętych w miniatury, na których pojawiają się elementy architektoniczne. Karoliński architekt Odo z Metz w wymiarach obwodu kaplicy w Akwizgranie, który liczy 144 stopy, symbolicznie zaprezentował liczbę opieczętowanych ze wszystkich narodów, ludów i języków, która ma na celu ukazać całą historię zbawienia⁴⁹².

Centralną część świątyni stanowił ołtarz, który stał się symbolem ofiary Chrystusa, bo na nim uobecniano wydarzenia Golgoty. Wszelkie czynności liturgiczne koncentrowały się w miejscu sprawowania Eucharystii. Nie bez znaczenia w sensualistycznym nastawieniu ludzi średniowiecza pozostawały także dekoracje ścienne, nastawy ołtarzowe, antepedia, retabula, relikwiarze, krucyfiksy, sprzęty liturgiczne, księgi i szaty. W świątyni wszystko miało kierować umysł człowieka ku sprawom niebieskim, zarówno czynności kultyczne, kazania, śpiew, oddawanie czci relikwiom. Również światło odgrywało ogromną rolę, gdyż było symbolem boskości i wieczności, dlatego ważne stały się dziesiątki świec, złoto na ołtarzach i mozaikach, barwne przedstawienia ścienne czy tkaniny. Podczas gdy liturgia często mogła być niezrozumiana, choćby z racji używanej łaciny, dekoracje ścienne przemawiały mocno do wyobraźni, i stawały się tak prostym przekazem, że człowiek

⁴⁹⁰ Por. C. Heitz, *Architecture et symbolique des nombres au moyen age*, „Artium Quaestiones”, 1 (1979), s. 7-8.

⁴⁹¹ Por. R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętrza sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, Poznań 2005, s. 21.

⁴⁹² Por. C. Heitz, *Architecture et symbolique des nombres au moyen age*, dz. cyt., s. 7.

średniowieczny bez problemów mógł go zrozumieć. Na przykład malowany na apsydach wizerunek tronuującego Chrystusa był jasnym i czytelnym obrazem wielkości Boga⁴⁹³. Malarstwo i dekoracja kościoła stały się współczynnikiem symboliki architektury. Na ścianach rozciągały się cykle narracyjne mające szczególnie ideowe znaczenie. Kamienna struktura świątyni przekształcona została w obraz Kościoła, spotykającego się ze swym Zbawicielem w Niebieskim Jeruzalem.

W budowlach średniowiecznych dedykowanych Bogu, położono także akcent na hierarchię przestrzeni budynku, zaproponowano pewien porządek w systemie dekoracji ściennych. Najważniejszym miejscem był ołtarz główny oraz wszystko, co znajdowało się w jego bezpośrednim sąsiedztwie: prezbiterium, apsyda, tęczą. Koncha apsydy miała symbolizować niebo i dlatego w tym miejscu najczęściej umieszczano przedstawienia mające największe znaczenie teologiczne i dogmatyczne, tu pojawiały się teofanie, wizje nieba, *Maiestas Domini*, Chrystus z aniołami i świętymi, różne przedstawienia paruzji, Maryja, oraz interesujący nas szczególnie motyw Baranka⁴⁹⁴. Tęczą natomiast stanowiła formalnie abrewiaturę łuku triumfalnego, dlatego zaproponowana w tym miejscu dekoracja opiewa głównie zwycięstwo zbawcze Boga (il. 40)⁴⁹⁵.

Budynek kościelny w sensie duchowym stał się symbolem wspólnoty ludu Bożego. Ponadto stanowił znak i obraz pielgrzymującego ku wieczności Kościoła. Ojcowie Kościoła chcieli widzieć w świątyni gospodę, w której Jezus opatruje rany podróżujących, przywraca im zdrowie i daje zbawienie⁴⁹⁶. Wzniesiona z kamienia budowla stała się wizerunkiem doskonałej społeczności chrześcijan, złożonej z żywych kamieni i stanowiących razem budowlę Ciała Chrystusowego oraz święte zgromadzenie, które zmierza do Niebieskiego Jeruzalem. Dlatego też architektura stanowiła zapowiedź Świętego Miasta i miała je urzeczywistnić⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 71.

⁴⁹⁴ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 71-73.

⁴⁹⁵ Por. A. Maśliński, *Barokowa postać humanizmu w sztuce. Łuk triumfalny w strukturze kościoła barokowego*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁹⁶ Por. R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętrza sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁹⁷ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 71.

2.2. Adoracja Baranka i Niebieskie Jeruzalem w malarstwie miniaturowym

Sztuka chrześcijańska od początku wyraża treści teologiczne korzystając z różnych symboli. Jest to związane z alegorycznym wykładem Biblii, którego wielkimi mistrzami byli Filon z Aleksandrii czy Orygenes⁴⁹⁸. Alegoryczna interpretacja Biblii miała się jeszcze lepiej w wiekach średnich, dzięki sile przekonywania i proponowanej wieloznaczności. Docierała także do prostych, racjonalnych i praktycznych umysłów franków⁴⁹⁹. Z tego powodu tajemnicza Księga Apokalipsy należała do pism biblijnych najczęściej komentowanych i to z pomocą alegorycznej interpretacji. Do takiego wykładu nawiązują zachowane liczne i bardzo interesujące ilustracje do tej Księgi, zwłaszcza do jej rozdziału piątego⁵⁰⁰.

Najbardziej charakterystycznymi tematami miniatur karolińskich są: udzielająca błogosławieństwa ręka Boga, rzeka życia, apokaliptyczna Adoracja Baranka przez Starców, Baranek z kielichem symbolizującym Eucharystię czy Chrystus w chwale. W książkowych ilustracjach Baranek pojawia się od początku VIII wieku⁵⁰¹. W tym okresie obowiązywały ograniczenia tematów i wzorce przedstawienia biblijnych obrazów. W miniatorstwie i nie tylko wyraźnie zauważyć można zwrot w kierunku symboliki oraz oparcie się na wszystkim co najlepsze w sztuce klasycznej⁵⁰².

Przedstawienie Baranka i Niebiańskiej Jerozolimy należą do ustalonego zestawu motywów średniowiecznych iluminacji ksiąg biblijnych. Teriomorficzny symbol Chrystusa ukazywany jest często w obecności czworga apokaliptycznych zwierząt, co ma na celu podkreślenie ziemskiego życia Jezusa, które relacjonują ewangeliści w swoich opisach Jego wystąpień i czynów. Obecność człowieka ze skrzydłami, lwa, wołu i orła zwracają uwagę na ewangeliczne przekazy biblijne. Baranek ukazywany bywa na tle *arma Christi*, co ma wskazywać także na Jego chwałę, zmartwychwstanie i zwycięstwo. Podobnie wizerunek Baranka na Księdze lub zwoju, świadczy o odniesionym triumfie, to samo znaczenie ma wypływająca z Jego boku krew⁵⁰³. Zbierający rozlaną krew Baranka kielich, symbolizuje Eucharystię, zaś trzymająca go osoba jest zwykle personifikacją Kościoła.

⁴⁹⁸ Zob. Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu. 1.1. Rozumienie Baranka i Niebieskiego Jeruzalem u Ojców Kościoła.

⁴⁹⁹ Por. R. Hinks, *Carolingian Art. A study of Early Medieval Painting and Sculpture in Western Europe*, dz. cyt., s. 147-155.

⁵⁰⁰ Por. J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts, The Connoisseur's Library*, New York 1911, s. 208.

⁵⁰¹ Por. H. Wegner, *Baranek w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, dz. cyt., s. 8.

⁵⁰² Por. J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts, The Connoisseur's Library*, dz. cyt., s. 92-94.

⁵⁰³ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Apokalipsy, 3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka.

W karolińskiej sztuce miniatorskiej, symbolicznie potraktowano obraz Niebieskiego Jeruzalem. Oparte o plan koła lub kwadratu Miasto, otoczone zostało architektonicznymi elementami murów i wieży, które okalały całą przestrzeń niebiańską (il. 84; 85; 117). Takie ujęcie jest pewnym *novum* i nie przetrwa w miniatorstwie zbyt długo. Sztuka Karolingów będzie pomijać różne elementy architektury, zatrzymując jedynie obraz dwunastu bram prowadzących do Miasta i symbolicznie zarysowanych murów⁵⁰⁴. Celem miniaturzystów staną się złożone alegoryczne kompozycje a nie sceny narracyjne.

Ogromne znaczenie dla powstawania malarstwa książkowego ma także współczesna egzegeza biblijna. Sztuka, która podstawę znajduje w teologii, staje się zespołem znaków, symboli i alegorii, a także wielkiego formatu katechezą.

Bogata teologia obrazu zachowała się na kartach *Biblia z Moutier-Grandval* (Londyn, *British Library*), najprawdopodobniej powstała w Tours około 840 roku z przeznaczeniem dla opactwa w Moutier-Grandval (il. 44). Górna część kompozycji przedstawia wyobrażenie Baranka apokaliptycznego i Lwa z pokolenia Judy⁵⁰⁵: obydwie postaci zwierząt zawieszono są w przestrzeni po dwu stronach ołtarza. Na stole ofiarnym leży Księga Życia. Podstawą dla tej kompozycji jest tekst Ap 5, 5-10, gdzie Baranek nazwany jest Lwem z pokolenia Judy. Dopelnieniem sceny są postaci czterech istot żyjących, z których każda ma w ręku otwartą Księgę. Dolny pas tej kompozycji zawiera tronującego, brodatego i siwowłosego mężczyznę, który podtrzymuje rękoma zasłonę, unoszącą się nad jego głową. Także tą przestrzeń wypełniają cztery istoty żyjące, otaczające tron. Zwraca uwagę delikatnie prążkowane tło obydwu części miniatury, które wskazuje na to, że jej autor czerpał inspirację ze wzorców rzymskich. Korzystał przy tym także z klasycznych kolorów: błękitu, fioletu i bieli jak i z klasycznego potraktowania motywu draperii⁵⁰⁶. Podobne ujęcie znalazło się w *Biblia Karola Łysego*, zwanej też *Biblia Vivina* (il. 45), która także pochodzi ze skryptorium w Tours z ok 846 roku (obecnie: Paryż, *Bibliothèque Nationale*).

Kolejna *Biblia karolińska* powstała około 870 roku, tym razem w szkole w Reims (il. 46), zawiera wyobrażenie Baranka na ołtarzu w towarzystwie siedmiu aniołów, które tutaj symbolizują siedem Kościołów Apokalipsy (bazylika Świętego Pawła za Murami w Rzymie). W powyżej wymienionych kodeksach, zostały połączone motywy z różnych

⁵⁰⁴ Por. R. Amirkhianian-Mézrakian, *Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas Moyen Âge*, dz. cyt., s. 46.

⁵⁰⁵ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy.

⁵⁰⁶ Por. J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts, The Connoisseur's Library*, New York 1911, s. 95-96.

fragmentów Księgi Objawienia świętego Jana. Pojawiający się w kompozycjach miniatur starzec bywa utożsamiany przez część znawców z Mojżeszem. On ma zaświadczyć w imieniu Starego Przymierza, że wszystko zostało rozwinięte i dopełnione przez Nowe Przymierze, które zostało potwierdzone ofiarą Chrystusa Baranka⁵⁰⁷.

Karolińskie malarstwo miniaturowe prezentuje także kodeksy, które nie zawierają tekstu Apokalipsy, jednak ich treść ściśle łączy się z przesłaniem ostatniej Księgi Biblii. Przykładem może być Ewangeliarz z Soissons (Paryż, Bibliothèque Nationale), wykonany w szkole pałacowej w Akwizgranie około 800 roku (il. 47). Wolumin ozdobiony został miniaturą przedstawiającą Adorację Baranka. Kompozycja obrazu nie jest prostą ilustracją *Księgi Objawienia*, ale ma charakter alegoryczny. W pierwszej z trzech stref, ukazany jest wpięty motyw architektoniczny – kolumnada dzielona kurtyną, w następnej zestawiony został rząd medalionów z symbolami ewangelistów. Wieńcząca wszystko sfera zawiera dwudziestu czterech Starców, którzy oddają część Barankowi z głową okoloną nimbem krzyżowym. Nie wiadomo, czy trzykondygnacyjny układ ma jakiś pierwowzór starożytny, czy jest oryginalnym wyrazem sztuki karolińskiej. Zgodnie z konwencją malarską VIII wieku ewangeliści symbolizują Nowy Testament, zaś adorowany Baranek jest symbolem drugiego przyjścia Pana. Dolna część miniatury ukazuje kolumnadę, pochodzącą zapewne z antycznej architektury scenicznej. Niektórzy interpretatorzy widzieli w tym ujęciu alegorię kościoła pałacowego w Akwizgranie, który miał symbolizować świątynię Salomona, a tym samym ukazywać Kościół ziemski a zarazem nawiązywać do Starego Testamentu⁵⁰⁸. Mury wielokondygnacyjnej budowli mają odpowiadać Niebieskiemu Jeruzalem, do którego zostaną zaproszeni wszyscy zbawieni⁵⁰⁹. Trzy strefy obrazu odpowiadają trzem wymiarom dziejzbowczym Boga, a na co wskazuje inskrypcja między kolumnami: „sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus omnipotens, qui erat et qui est, et qui venturus est” (Ap 4, 8)⁵¹⁰.

Wykonany przez Beringara i Liutharda ewangeliarz Karola Łysego, prezentuje inne ujęcie motywu adoracji Baranka (il. 48). Ewangeliarz, zwany również *Złotym Kodeksem St. Emmerama*, powstał zapewne w skryptorium w Corbie około 870 roku (dziś: Monachium,

⁵⁰⁷ Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikografia Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, dz. cyt., s. 143.

⁵⁰⁸ Por. R. Hinks, *Carolingian Art. A study of Early Medieval Painting and Sculpture in Western Europe*, dz. cyt., s. 155-157.

⁵⁰⁹ Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikografia Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, dz. cyt., s. 144.

⁵¹⁰ *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem. Editio quinta*, pod red. R. Weber, R. Gryson, Stuttgart 2007. Tłumaczenie Biblia Tysiąclecia wyd. 5, Poznań 2000.

Bayerische Staatsbibliothek). Medalion z Barankiem, który otwiera Księgę, umieszczony został zaraz na początku rękopisu, stanowiąc niejako wstęp do Biblii. Apokaliptyczni Starcy w geście adoracji oddają pokłon centralnie umieszczonej Postaci, trzymając w rękach korony⁵¹¹. Baranek umieszczony został na tle nieba, co świadczy o Jego wieczności i związku z Jeruzalem Niebieskim. Wylewająca się z przebitego boku Zwierzęcia krew, wpływa do kielicha, co jednoznacznie wskazuje na Eucharystię.

Ikonograficzne karolińskie miniatury ukazują dążenia autorów do tego, by ukazać dzieje ludu Bożego, Odwołując się do różnych fragmentów Apokalipsy. Nadanie sensu historycznego i ukazanie wspólnoty dążącej do zbawienia, zdaje się być celem malarstwa książkowego. Nie tyle więc profetyczne wizję co realne zmagania ludzi ówczesnej epoki, stały się programem sztuki i zostały ukryte w obrazach biblijnych. Jednak ukształtowany w państwie Franków schemat ikonografii nie przetrwał w następnej epoce. Wymownym przykładem chęci stworzenia własnego wyobrażenia świata są ilustracje *Apokalipsy Bamberskiej* z młodszej grupy Liuthara (il. 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57). Pochodzący z okresu ottońskiego kodeks, wykonany został w skryptorium w Reichenau około 1000 roku, zawiera 50 iluminacji a podarowany został kolegiacie Świętego Szczepana w Bambergu przez cesarza Henryka II (obecnie: Bamberg, Staatsbibliothek). Prawdą jest, że twórcy dzieła, oparli się na wcześniejszych wzorcach, jednak siła języka ottońskiego, dawnym typom ikonograficznym nadała nowe wartości⁵¹². Baranek w iluminacjach *Apokalipsy Bamberskiej* pojawia się bardzo często. Można by wręcz powiedzieć, że cały cykl obrazów ukazuje dynamiczną historię Baranka. Począwszy od ilustracji jeźdźców Apokalipsy, z towarzyszącym im Barankiem, poprzez ukazywanie Baranka na tronie, ołtarzu, Księdze, czy rajskiej górze, co stanowi nawiązanie do epizodów Apokalipsy, aż po przedstawienie Niebieskiego Jeruzalem, którego centrum stanowi Baranek.

Odrębne miejsce zajmuje *Komentarz do Apokalipsy* hiszpańskiego mnicha Beatusa z Lièbany (il. 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82). Dzieło to pozbawione jest oryginalności, gdyż stanowi kompilację tekstów między innymi: Augustyna z Hippony, Ambrożego z Mediolanu, Tykoniusza, Ireneusza z Lyonu, Izydora z Sewilli a także Hieronima. Powstały w VIII wieku kodeks

⁵¹¹ Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikonaografia Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, dz. cyt., s. 144.

⁵¹² Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 189.

doczekał się wielu rękopiśmiennych kopii pochodzących głównie z X i XI wieku. W 26 dekorowanych zespołami miniatur woluminach, pojawiać się będą te same formy ikonograficzne. Niespełna pięćdziesiąt jeden schematycznie, treściowo i formalnie jednakowych ilustracji pojawi się w każdym z zachowanych tomów. Tematy wybrane do zilustrowania kodeksów występowały już wcześniej w malarstwie frankońskim, są nimi między innymi: Adoracja Baranka Mistycznego, Adoracja Baranka przez dwudziestu czterech Starców, Jerozolima Niebiańska, a także Świadkowie Boży, siedem świeczników, Rzeka i Drzewo życia czy Bóg objawiający się Janowi. Sposób oddania ilustracji do Apokalipsy w dziele mnicha z Lièbany nie pozostaje jednak pod wpływem miniatorstwa karolińskiego, wręcz przeciwnie, cechuje się dojrzałą samodzielnością⁵¹³.

Przedstawienia z kodeksów hiszpańskiego twórcy ułożone w zespoły narracyjne mają podobny charakter, jak tekst komentarza Beatusa. Wyraźnie jest to widoczne w ujęciu tematu Miasta Świętego. Nowe Jeruzalem na miniaturach z kodeksów Hiszpana z Lièbany, zaskakuje symetrią i regularnością, harmonią i splendorem. Zauważyć można geometryzację pola artystycznego. Zarys miasta jest oparty o kwadrat, podobnie pozostałe elementy jak dwanaście bram zakończonych półkolem. Architektoniczne formy mają jednak charakter syntetyczny, a powodem jest dość abstrakcyjne ujmowanie tematu. Mocno podkreślony zostaje aspekt teofanijny Miasta Świętego. W ten sposób fantastyczna i wymaginowana wizja ukazuje mesjanistyczny charakter przedstawienia⁵¹⁴.

Beatus wykracza zdecydowanie poza zobrazowanie dziejów, mających się rozegrać na końcu czasów. Miniatury streszczają całe ludzkie dzieje. W sztuce zwłaszcza wczesnego średniowiecza malarstwo książkowe jest domeną przedstawiania apokaliptycznych wizji. Nie sposób omówić i przedstawić wszystkich dzieł malarstwa książkowego, ukazujących historię Baranka, niemniej warto to zrobić, aby jeszcze lepiej zrozumieć pozycję i znaczenie tego symbolu.

⁵¹³ Por. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ikonoграфия Objawienia świętego Jana w sztuce Europy Zachodniej do roku 1000*, dz. cyt., s. 145.

⁵¹⁴ Por. R. Amirkhonian-Mézrakian, *Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas Moyen Âge*, dz. cyt., s. 46.

2.3. Adoracja Baranka i Niebieskie Jeruzalem w systemie dekoracji ściennych i nastaw ołtarzowych

W okresie późnoantycznym i wczesnośredniowiecznym dekoracja kościelnego wnętrza uzależniona była od symbolicznego znaczenia samej budowli. Architektura stała się współczynnikiem symboliki. Ideowe znaczenie miały całe cykle obrazowej narracji. Znajdujące się na ścianach przedstawienia uobecniały we wnętrzu świątyni inny wymiar, rzeczywistość pozaziemską, natomiast kamienna struktura budowli miała być obrazem Kościoła, Ciała Chrystusowego i Nowego Jeruzalem. Wchodzący do wnętrza świątyni wierny powinien zobaczyć realizację całego zbawczego dzieła Boga. Pojmowanie w ten sposób przestrzeni sacrum, pozwoliło rozwinąć się tematowi apokaliptycznym, szczególnie wizji Miasta Świętego. Nie dziwi także, że centralne miejsce artystycznych działań zajął obraz Chrystusa, ale i jego symboliczne przedstawienie w postaci Baranka.

Wyjątkowym ujęciem wizji Niebieskiego Jeruzalem jest fresk sklepienia z kościoła San Pietro al Monte z XI wieku (il. 93). Centralną postacią tego dzieła stanowi Chrystus zasiadający na kuli ziemskiej jak na tronie, a Jego głowa okolona jest nimbem krzyżowym. Główna postać w jednej ręce trzyma laskę, wskazując na swoje pasterskie posłannictwo, w drugiej Księgę. W okolicach nóg Zasiadającego na tronie przedstawiony został Baranek, spod którego wypływa źródło życia. Dwa drzewa stanowiące tło tej sceny, uświadamiając mają odbiorcy, że jest to przestrzeń rajska. Ponadto czworokątny mur, w którym znajdują się po trzy bramy z każdej strony, strzeżone przez aniołów, jest obrazem apokaliptycznej wizji Miasta Świętego. Integralną część tej sceny to temat z kopuły cyborium (il. 94), gdzie odmalowano Baranka otoczonego osiemnastoma postaciami nimbatowymi utożsamianymi z niepokojem tych, którzy obmyli swe szaty we krwi Baranka⁵¹⁵. Dokoła sceny pojawia się czterech aniołów, którzy trzymają w pióropuszach wiatr. Dekoracja kościoła ukazuje cały cykl scen apokaliptycznych. Freski z bazyliki Świętego Piotra należy odczytywać w kluczu eschatologicznym i soteriologicznym⁵¹⁶.

Program ikonograficzny francuskiego kościoła Saint Chef także stanowi doskonałą ilustrację *Księgi Apokalipsy* (il. 95; 96). Dekoracja sklepienia jest wizją Zasiadającego na tronie sędziego, nad którego głową ukazany został Baranek w medalionie. Zwierzę

⁵¹⁵ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.4. Baranek odroślą Dawida.

⁵¹⁶ Por. A. G. Guidobaldi, *Civate*, [w:] *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1994) dostępna na stronie: [https://www.treccani.it/enciclopedia/civate_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/civate_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (dostęp dnia 01.06.2022).

wieńczy budynek, będący symbolem Nowego Jeruzalem, który przyjmuje typowe dla stylu karolińskiego formy architektoniczne⁵¹⁷. Z czterech okien gmachu wyłaniają się wizerunki zbawionych będących już w raju. Z lewej strony anioł wskazuje na postać Jana, autora *Apokalipsy*. Stojący po prawej stronie anioł gestem pokazuje Adama i Ewę.

Wymownym przykładem apokaliptycznej wizji Baranka jest fresk z katedry w Brunszwiku. Zwierzę usytuowane jest w centralnej części pośrodku historycznych scen biblijnych. Cykl wydarzeń został ułożony schematycznie, nawiązując do świąt kościelnych. Trzy sceny ukazują najpierw Zwiastowanie, Boże Narodzenie i Ofiarowanie w Świątyni, następnie trzy Marie u grobu i wieczerza w Emaus wskazują na Wielkanoc, zaś ostatnim epizodem jest Zesłanie Ducha Świętego. Całość kompozycyjnie została zamknięta poprzez mur okalający wszystkie sceny, który strukturalnie wskazuje na Niebiańską Jerozolimę. Autor dzieła zwrócił też uwagę na detale architektoniczne, po trzy bramy ustawione z czterech stron świata strzeżone są przez dwunastu apostołów. Dopelnieniem fresku jest ośmiu proroków umieszczonych w narożach. Taki typ przedstawienia wskazywałby na Baranka jako na szczyt całej historii zbawienia. Ponadto teriomorficzny symbol Boga zaopatrzony został w chorągiew zwycięstwa, która świadczy o zmartwychwstaniu oraz nimb krzyżowy będący atrybutem Jezusa.

W lunecie wschodniego frontu kościół Veracruz de Maderuelo w Segowii (oryginały znajdują się w muzeum Prado), pojawia się Baranek w kole i na krzyżu trzymany przez aniołów (il. 97). Z dwóch stron głównej sceny w postawie adoracyjnej klęczą Abel i Melchizedek. To właśnie te starotestamentalne postaci były figurami i zapowiadały przyjście Jezusa (Hbr 11, 4 i 7). Przestrzeń, w której autor umieszcza to przedstawienie, jest nierealna. Pod Barankiem widnieje obraz gołębia symbolizującego Ducha Świętego, który oddziela dwie sceny: z prawej strony pokłon trzech króli, z charakterystycznym ujęciem Maryi trzymającej Jezusa na kolanach; z lewej strony Maria Magdalena umywa nogi Jezusowi, a anioł wskazuje czyn kobiety, jakby chciał podać go za wzór do naśladowania.

Walory estetyczne dzieła nie zawsze wiodły prym w sztuce kościelnej. Podobnie było z realizmem. Większe znaczenie zdaje się mieć przesłanie teologiczne i takie właśnie aspekty prezentuje fresk z kościoła san Clemente w Tahüll (il. 102; 103). Odmalowany w kościele Baranek nawiązuje do apokaliptycznych wizji poprzez siedmioro oczu, które posiada. Dość zastanawiające jest, dlaczego autor podkreślił jedynie ten aspekt zwierzęcia,

⁵¹⁷ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.11. Baranek świątynią.

wskazując tym samym na pełnię wiedzy, jaką posiada Bóg. Równie ważną cechą Baranka była jego siła, która wyrażona została w Apokalipsie poprzez siedem rogów na głowie zwierzęcia. Taki obraz ukazują freski z apsydy kościoła w Anagni (il. 98; 99). Obydwa te dzieła bez wątplenia nawiązują do tekstu Ap 5, 1-14. Zrekonstruowane *grafitto* katakumbowe z Anagni przedstawiające Chrystusa w chwale, jeszcze bardziej uświadamia nas o tym, jak wiele miejsca zajmował w sztuce obraz Baranka (il. 38).

W Tahüll możemy odnaleźć jeszcze jeden ważny przykład fresku z wizerunkiem Baranka. W kościele Santa Maria, XII wieczny malarz karoliński w apsydzie umieścił wizerunek Matki Bożej w mandorli z dzieciątkiem na kolanach (il. 101). Scena ukazuje pokłon trzech króli i tym samym zwraca uwagę na objawienie się bóstwa Jezusa. Towarzyszący przedstawieniu apostołowie są świadkami objawienia Pańskiego. Na łukach cylindrycznej wnęki pojawiają się symbole ikonograficzne ręki Boga, wizerunek Abla będący alegorią ofiary Chrystusa, a tym samym Eucharystii oraz obraz Baranka Bożego, który ma głowę okoloną nimbem krzyżowym, a w tle widnieje krzyż.

Mocno zniszczonym dziełem jest fresk ze świątyni Sant Quirze de Pedret (il. 104). Pomimo tego, że zasadniczo trudnym do odtworzenia jest cały program tego malowidła, to po głębszej analizie, można nadać mu tytuł *Adoracja Baranka*. Zachowane elementy wskazują na obecność w głównym przedstawieniu tronu, który adorowany jest przez Starców, a po obydwu stronach znajduje się siedem świeczników, podobnie jak w dekoracji kościoła Kosmy i Damiana. Ponadto zachowana dolna część tronu zdradza, że w jego pobliżu znajdował się zapieczętowany siedmioma pieczęciami zwój spoczywający na pięknie haftowanej poduszce. Sądzić więc należy, że na tronie kiedyś odmalowany był Baranek apokaliptyczny⁵¹⁸.

Autorzy fresków niejednokrotnie wykazali nowatorski sposób ujęcia ikonograficznego Baranka. Pomimo tego, że pozostali przy dotychczasowych formach i układach kompozycyjnych, to nie bali się abstrakcyjnych form obrazu. Nierealistycznie ukazane zwierzę mające siedmioro oczu i rogów jest tego najlepszym przykładem, choć z punktu widzenia hermeneutyki stanowi idealny przykład sensu literalistycznego a nie tylko literalnego tekstu *Apokalipsy*. Można więc stwierdzić, że teologiczny aspekt przedstawienia był dalece bardziej istotny niż sama estetyka wyrazu artystycznego. Równie istotna stała się

⁵¹⁸ Por. M. Angheben, *Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l'eucharistie*, [w:] *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. La peinture murale à l'époque romane*, 47 (2015), s. 56-61.

sceneria, w której ukazywano teriomorficzny symbol Boga. Baranek na ołtarzu w otoczeniu grupy adorującej Go nie był bezrefleksyjnym oddaniem tekstu Apokalipsy, ale nawiązywał do ofiary Jezusa i jej kontynuacji poprzez sprawowanie Eucharystii (il. 87). Umieszczenie Baranka na ołtarzu podwyższało rangę tego symbolu. Widać też bardzo wyraźnie, że autorzy ikonografii postrzegali *Objawienie Janowe*, jako całość i nie bali się łączyć motywów z różnych rozdziałów tej Księgi we wspólny obraz.

Kontynuacją dotychczasowych starożytnych zdobyczy artystycznych w ukazywaniu Baranka są także średniowieczne mozaiki. Zasady wyboru i rozmieszczenia tematów ikonograficznych utrwalone zostały w V i VI wieku a później długo kontynuowane. Pod koniec X wieku twórca dekoracji ściennych z kościoła Świętego Sebastiana w Rzymie, nawiązał do wcześniej wypracowanych schematów. W apsydzie kościoła widnieje frontalnie umieszczony Chrystus na wzgórzu, skąd wypływają cztery rajskie rzeki. Nad głową głównej postaci wylania się z obłoków ręka Boga Ojca, trzymająca koronę. Nieopodal na pobliskiej palmie siedzi feniks. Po bokach Zbawiciela artysta umieścił świętych męczenników Sebastiana, Wawrzyńca, Zoticusa i Stefana. Poniżej zaś głównego przedstawienia ściana została podzielona na trzy strefy. Górną zdobi fryz, ukazuje on dwanaście owieczek, symbolizujących apostołów, które wychodzą ze świętych miast Betlejem i Jerozolimy, aby zbliżyć się do stojącego na rajskim wzgórzu Baranka apokaliptycznego. W środkowej strefie widzimy Matkę Bożą⁵¹⁹ w geście orantki w otoczeniu dwóch archaniołów i świętych męczennic Agnieszki, Katarzyny, Łucji i Cecylii. Dolną strefę wypełnia geometryczny i roślinny ornament naśladowujący wzory wykorzystywane we wczesnośredniowiecznym tkactwie. Ten typ programu ikonograficznego jak i sposób rozmieszczenia figur miał przetrwać w rzymskiej sztuce nawet do XII wieku⁵²⁰.

Nie sposób pominąć mozaiki z apsydy kościoła Świętej Praksedy w Rzymie, która przedstawia wyobrażenie Chrystusa przyjmującego chrzest. Ręka samego Boga nakłada Jezusowi na głowę koronę, w pobliżu tej sceny odmalowano także feniksa jako symbol nieśmiertelności. Mozaika ukazuje głęboką teologię Kościoła i zwraca uwagę na mesjański charakter posłannictwa Chrystusa, który przez Ojca zostaje namaszczonej do tej misji. Zwój Prawa jest atrybutem Chrystusa jako Nauczyciela. Poniżej sceny głównej pojawia się temat

⁵¹⁹ Sobór Efeski w 431 roku potwierdził, że Maryja jest Bożą Rodzicielką. Tytuł Theotokos do tej pory stanowił powód ważnego sporu wśród ojców Kościoła, spór zaś przyczynił się do rozwoju mariologii i Jej kultu. Z czasem Maryję zaczęto określać jako *Tron Boga*, a także zaczęto przedstawiać Maryję w apsydach świątyń.

⁵²⁰ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 117.

Chrystusa Baranka, ku któremu zmierzają owieczki symbolizujące apostołów a obok nich dwa miasta będące świadkami wcielenia Syna Bożego i dokonanego dzieła zbawienia, są to Betlejem i Jerozolima. Przedstawienie przypomina kompozycyjnie mozaikę z IV wieku w Rzymskim kościele świętych Kosmy i Damiana. W świątyni Świętej Praksey wyobrażenie apokaliptycznego Baranka pojawi się jeszcze raz na wschodnim łuku transeptu. Na mozaice ukazano Baranka adorowanego przez symbolicznie przedstawionych ewangelistów, anioły i Starców przynoszących swoje korony. Zachodni łuk transeptu ozdobiony został wyobrażeniem Niebieskiego Jeruzalem, którego centrum stanowi Chrystus otoczony aniołami i świętymi, a bramy miasta przyjmują kolejnych świętych⁵²¹.

Obok mozaik i fresków, które stanowiły integralną część budynku kościelnego, ogromną rolę przypisuje się nastawom ołtarzowym. Z jednej strony dopełniały one wszelkie inne dekoracje, z drugiej wskazywały na patrona świątyni. Jednym z najwybitniejszych i najbardziej znanych dzieł sztuki ukazującym adorację Mistycznego Baranka jest Ołtarz Gandawski (il. 105; 106). Autorami obrazu są w różnym stopniu bracia Jan i Hubert Van Eyck. Poliptyk, ukończony w roku 1432, nazywany został *Adoracją Mistycznego Baranka*. Interpretatorzy tego złożonego dzieła podkreślają teologiczny charakter przedstawiania obrazującego wyraźnie tekst *Księgi Objawiania*. W centralnym panelu otwartego ołtarza, który podzielony jest na dwie części, w dolnym pasie widnieje wizerunek Baranka. Bez żadnej wątpliwości takie ujęcie jest obrazem niebiańskiej liturgii opisanej w Janowej Apokalipsie⁵²². Nagromadzenie postaci świętych, dziewic, męczenników i aniołów wokół ołtarza, na którym stoi Baranek, tworzy wizję adoracji Boga i oddania chwały Temu, który dokonał dzieła odkupienia⁵²³. Podobnie na bocznych tablicach kolejne grupy ludzi ukazują „Sędziów Sprawiedliwych”⁵²⁴, „Rycerzy Chrystusa”, pustelników i pielgrzymów, wśród których odnaleźć można świętego Krzysztofa czy świętą Agnieszkę, a wszyscy stają się czcicielami Baranka. Cała sceneria umieszczona zostaje w barwnym ogrodzie, co stanowi symbol odzyskanego raj, który utracili pierwsi ludzie. Z wielką precyzją artysta traktuje szczegóły architektonicznych detali budynków kościelnych, które namalowane zostały w tle głównej sceny. Także krajobraz i wiele kosztowności ozdabiających aniołów i rzesze

⁵²¹ Por. P. Skubiszewski, *Malarstwo europejskie w średniowieczu I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, dz. cyt., s. 93.

⁵²² Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.2. Baranek centrum liturgii.

⁵²³ Por. Harney, J. W., *Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music* (2004), dz. cyt., s. 29.

⁵²⁴ Tablica z wizerunkiem „Sędziów Sprawiedliwych” została skradziona w 1934 roku i nigdy nieodzyskana. Obraz zastąpiono kopią wykonaną przez Jefa Vandervekena.

zbawionych, zostały oddane z wielką wrażliwością, jakby miały ujawnić piękno i doskonałość przestrzeni wokół Baranka. Przykuwająca wzrok odbiorcy jest też frontalnie ustawiona fontanna. Ten sam motyw można zaobserwować w dziele nazwanym *Fonatanna Życia* autorstwa Jana van Eycka (il 122). Znaczenie tego szczegółu zdaje się wyjaśniać inskrypcja na ołtarzu informująca, że woda wypływająca spod tronu Boga i Baranka ma charakter ożywiający: „Hic est fons aque vite procedens di sede Dei Agni”. Niby słońce pojawia się nad główną postacią nimb, w którym umieszczono gołębicę, symbol Ducha Świętego, zstępującego na Baranka.

Poliptyk z katedry Świętego Bawona ujawnia różne kierunki średniowiecznej interpretacji symbolu Baranka. Gandawski ołtarz wyraża kierunek eschatologiczny⁵²⁵, ekspiacyjny⁵²⁶ i eklezjalny⁵²⁷. Takich interpretacji można się doszukać głównie za sprawą centralnie ustawionego ołtarza, na którym stoi zwierzę ofiarne. Mensa jest znanym już ze Starego Testamentu stołem ofiarnym, na którym składano baranka w Starym Przymierzu⁵²⁸. Zauważyć można jednak pewne *novum*, Baranek na obrazie braci van Eyck, pomimo znaków męki stoi i jest żywy. Zarysowuje się tu różnica ofiar, jaka zachodzi między tym co było, a tym co przyniósł Chrystus. Do zbawienia bowiem doprowadzi człowieka ofiara Jezusa Chrystusa, którą złożył raz na zawsze na krzyżu, a która jest uobecnianą na ołtarzach świata. W ten sposób pokonany został szatan a ludzie odkupieni rozlaną krwią Baranka⁵²⁹. W obrazie Baranka Mistycznego można więc widzieć tajemnicę odpuszczania grzechów, Eucharystii oraz przeznaczenia człowieka do zbawienia. Niektórzy badacze zwracają także uwagę na szczegół wylewającej się z boku Baranka krwi, która spływa do kielicha i wskazuje na prawdę o przeistoczeniu w czasie sprawowania Mszy Świętej⁵³⁰. Ostatnia konserwacja obrazu ujawniła humanoidalne rysy oczu Baranka⁵³¹. Być może w zamyśle artystów tego dzieła było ujawnienie oblicza człowieka i zaakcentowanie w ten sposób znaczenia symbolicznej strony teriomorficznego znaku.

Postać Baranka w dziele braci van Eyck pojawia się w głównej scenie także jako atrybut świętej Agnieszki. W dolnym pasie centralnego przedstawienia adoracji, grupa

⁵²⁵ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Barnaka.

⁵²⁶ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.1. Chrystologiczna funkcja symbolu Baranka.

⁵²⁷ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.3. Eklezjologiczny charakter działalności Baranka.

⁵²⁸ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela.

⁵²⁹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.8. Baranek walczący (Ap 17, 1-18).

⁵³⁰ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.7. Krew zabitego Baranka.

⁵³¹ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.3. Baranek wyrażający cechy ludzkie.

dziewic na prawo od ołtarza identyfikowana jest ze świętymi, które poszły za Chrystusem. Wśród nich w pierwszym rzędzie podąża w stronę ołtarza święta Agnieszka, niosąca na rękach Baranka, symbol czystości i niewinności. Nieskazitelnosc i wszelkiego rodzaju cnoty są cechami zarówno dziewic jak i samego Jezusa. Baranek w tym przypadku jest zarówno atrybutem świętej Agnieszki jak i obrazem Jezusowego dzieła zbawczego.

Ponadto cały poliptyk, ze wszystkimi swoimi kwaterami, stanowi pewną całość, jeśli chodzi o temat, który podejmuje. Dlatego należy zwrócić również uwagę na inne kwatery tego ołtarza, aby lepiej zrozumieć sens centralnie przedstawionego Baranka. Teologiczny i dydaktyczny wymiar tego malowidła jest oczywisty. Zamknięty poliptyk pod sceną zwiastowania ukazuje postaci donatorów Joos Vijdt, zamożnego kupca i Lysbette Borluut, oraz świętych Jana Chrzciciela z Barankiem na ręku i Jana Ewangelistę. Wydaje się, że dwóch Janów występuje tu w roli świadków i równocześnie tych, którzy wskazali Chrystusa, nazywając go Bożym Barankiem i uznając tym samym bóstwo Wcielonego Słowa⁵³². Nadawanie świętym atrybutu Baranka może wskazywać na ich łączność z Jezusowym dziełem zbawienia. W środkowej części ołtarza nad głową Adama widnieje scena ofiary, jaką Abel złożył z najlepszej sztuki trzody swojego stada. Doskonałość daru składanego Bogu charakteryzuje również Chrystusową śmierć na krzyżu⁵³³. Zwielokrotnienie obrazu baranka ma charakter dydaktyczny i może wskazywać na wiele przymiotów Jezusa. Również przedstawienie pierwszych ludzi w tym dziele, ma charakter dydaktyczny i pozwala odnieść ofiarę Baranka stojącego na ołtarzu do zwycięstwa nad grzechem, jakie dokonało się dzięki Niemu. Niewątpliwie, w ikonografii braci van Eyck znajdujemy finezyjną interpretację symbolu Mistycznego Baranka Bożego.

2.4. Baranek na zwornikach sklepień i tympanonach portali

Przestrzeń kościelna od czasów starożytnych, urządzona była według zasad geometrii i matematyki. Wcześniej wykładnię liczbową, która rządzi światem, dał w *Timajosie* Platon. Architekci wieków średnich, korzystając z dotychczasowych dokonań poprzedników, przykładali wielką wagę do proporcji i znaczenia każdej części budowli. W bazylikach średniowiecznych panować miała harmonia, a usytuowanie poszczególnych elementów konstrukcyjnych było efektem wyliczeń matematycznych. Istotna była także perspektywa

⁵³² Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 2.4. Jezus Barankiem Bożym.

⁵³³ Por. Harney, J. W., *Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music* (2004), dz. cyt., s. 37.

antropomorficzna, a powiązanie ludzkiego ciała z architekturą zajmowało uprzywilejowaną pozycję w dziejach kultury europejskiej⁵³⁴. Wręcz cała budowla sakralna symbolicznie miała wskazywać na spotkanie Boga z człowiekiem oraz nieba z ziemią, była też miejscem, gdzie miał panować mistyczny porządek.

Elementem konstrukcyjnym, który jednocześnie posiada głęboko teologiczne znaczenie jest zwornik. W XIII-wiecznej katedrze Piotra i Pawła w Troyes zauważono, że zwornik sklepienia znajduje się na wysokości 88 stóp i 8 cali, zatem 888, co stanowi liczbę greckiego imienia Jezus. Na zworniku przedstawiono Chrystusa w majestacie i zabitego Baranka, co nie pozostawia żadnej wątpliwości, że ten konstrukcyjny element miał wskazywać ważne centrum. Pionowa oś budowli sakralnej, wznosząca się ku zwornikowi sklepienia, który często zwieńczony jest wizerunkiem Chrystusa, krzyża lub Baranka, ma przypomnieć ludowi Bożemu drogę jego duchowego wzrostu⁵³⁵. W taki sposób nauczał też święty Paweł, pisząc do Efezjan: „aż dojdziemy wszyscy razem do pełni wiary i pełnego poznania Syna Bożego, do człowieka doskonałego, do miary wielkości według Pełni Chrystusa” (Ef 4, 13).

Baranek zajmował też centralne miejsce piątej zatoki narteksu w opactwie Cluny (il. 107). Okalający główną scenę płaskorzeźby napis: HIC PARVUS SCULPTOR AGNUS IN CELO MAGNUS należy przetłumaczyć: „tu [jestem] wyrzeźbiony jak mały Baranek, w niebie [jestem] wielki” (il. 94.). Ujęcie ikonograficzne nie jest niczym nowym. Zwierzę trzyma krzyż – symbol zarówno ofiary jak i zwycięskiego zmartwychwstania. Zwornik ma jednak dużo głębsze znaczenie, gdyż równocześnie stanowi swoistego rodzaju kamień węgielny, podwaliny pod Kościół i jest zasadą organizacyjną dla ludu Bożego⁵³⁶. Ta dwoistość jest możliwa dzięki temu, że grecki termin ἀκρογωνιαίος oznacza zarówno kamień narożny (węgło), jaki kładło się dla zaznaczenia narożników fundamentu jak i zwornik, czyli kamień kładziony jako ostatni, by na przykład układany łuk był w ten sposób utrwalony w swoim kształcie. Taką dwoistość znaczenia *kamień węgielny* vs *zwornik* dopuszcza tekst Ef 2, 20, mówiący o wierzących, którzy są „zbudowani na fundamencie apostołów i proroków, gdzie ἀκρογωνιαίος (kamieniem węgielnym, zwornikiem) jest sam Chrystus Jezus”.

⁵³⁴ Por. M. Nieszczerzewska, *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Poznań 2018, s. 32.

⁵³⁵ Por. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 39, 61.

⁵³⁶ Por. A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, dz. cyt., s. 15-16.

Baranek na zwornikach sklepień pojawia się dość często, a jego ograniczona wielkość nie pozwala na rozbudowany schemat ikonograficzny medalionu. Zwykle obserwujemy zwierzę w postawie stojącej, samotnie wypełniające całą powierzchnię zwornika. Atrybutami Baranka jest bardzo często chorągiew zakończona krzyżem lub sam krzyż i nimb krzyżowy okalający Jego głowę (kościół świętojański w Toruniu (il. 108); XV wieczny zwornik kościoła w Bruchsal (il. 110)). Czasami pojawiają się także dodatkowe elementy jak ręka Boga (Kościół Świętego Floriana w Koprzywnicy (il. 109)).

Szczególnym miejscem świątyni, mającym charakter sakralny, jest także brama. Wejście do sfery sacrum wiązało się zawsze z przekroczeniem progu pilnowanego przez strażników. Ustawieni przy wejściu strażnicy mieli przypominać o brzemieniu w skutki kroku, jaki miał uczynić wchodzący do miejsca świętego. Portal stawał się przestrzenią, która pozwalała przejść ze świata świeckiego do niezwykle obszaru spotkania z Bogiem. Szczególnie w romańskich i gotyckich świątyniach, zdobnictwo bram, zwłaszcza głównego wejścia, wyraża niezwykle ważne prawdy. Jednym z motywów ikonograficznych tympanonów portali jest Baranek. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż to właśnie świątynia jest symbolem mistycznego Ciała Chrystusa, który sam o Sobie powiedział, że jest Bramą owiec⁵³⁷. Ten kto więc wchodzi do owczarni takimi drzwiami, będzie zbawiony, złodziej zaś będzie usiłował wdrzeć się do środka innymi sposobami (J 10, 7-9). Przypomnieć tutaj należy, że świątynia chrześcijańska jest także figurą Niebieskiego Jeruzalem, czyli odzyskanego raju, dlatego wejść do niej można jedynie przez Chrystusa.

Drzwi kościoła mają charakter zarówno mistyczny jak i chrystyczny. Widać to także w rytuale konsekracyjnym, kiedy biskup namaszcza krzyżem węgary i mówi: „niech ta brama będzie błogosławiona i uświęcona ... niech będzie wejściem zbawienia i pokoju; niech będzie bramą pokoju za wstawiennictwem Tego, który Siebie nazwał <Bramą>, Naszego Pana Jezusa Chrystusa”. Ornamentyka tympanonu zawiera zasadnicze elementy wypełniające przestrzeń. Centralną sceną portalu jest często postać Chrystusa w majestacie albo Chrystusa w glorii. Scena przedstawia sąd ostateczny albo apokaliptyczną wizję nieba otwartego. Niejednokrotnie można zobaczyć temat Wniebowstąpienia czy Przemienienia Pańskiego. Motywy ikonograficzne portalu oscylują wokół osoby Chrystusa w chwale, Pantokratora czyli Pana wszechświata, z ręką wzniesioną i trzymającą Księgę Życia. Główna

⁵³⁷ Por. S. Kobiela, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 230. Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.1.3. Owczarnia.

postać otoczona jest wielokrotnie czterema zwierzętami, dwunastoma apostołami, a nawet apokaliptycznymi dwudziestoma czterema Starcami i chórami anielskimi⁵³⁸. W miejscu przeznaczonym na wizerunek Chrystusa równie często pojawia się Baranek, niejednokrotnie w rozbudowanej scenerii, na co pozwala większa niż na zwornikach przestrzeń podobrazia. Za przykład może posłużyć portal z kościoła Świętego Izydora w Lión (il. 115). Scena ukazana nad drzwiami tej świątyni wyobraża Abrahama składającego w ofierze swojego syna. Wiele szczegółów przedstawienia nie ma charakteru biblijnego. Zwieńczeniem tego obrazu staje się *Agnus Dei*, którego starotestamentalną figurą był Izaak. Baranek przedstawiony został w kole z otaczającymi go czterema aniołami. Dwie postaci uskrzydłych istot podtrzymują wieniec, w którego ramy jest wpisany Baranek, trzymający znak męki. Dwa pozostałe anioły wskazują na niebo jako cel istnienia, ponadto ich atrybutem również staje się krzyż, aby zapewne wskazywać drogę chrześcijańskiego życia: „kto chce pójść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech mnie naśladuje” (Mt 16, 24).

Romański portal kościoła z Armenti w Hiszpani z XII wieku, w otoczeniu centralnie ustawionego Baranka ukazuje postaci Jana Chrzciciela i Izajasza (il. 114). Ten pierwszy wskazuje na Chrystusa, mówiąc o Nim, że jest Barankiem, który gładzi grzechy świata, tym samym zwraca uwagę na Jego zwycięstwo nad śmiercią. Z kolei postać proroka pojawia się ze względu na treść Pieśni o Słudze Jahwe z Księgi Izajasza, która ukazuje cichego Baranka prowadzonego na rzeź. Wchodzącym do kościoła w Armenti wiernym towarzyszy napis *Mors ego sum mortis. Vocor Agnus sum Leo fortis*, który się tłumaczy: „jestem śmiercią dla śmierci, zwą Mnie Barankiem, a Ja jestem silny jak Lew”. Zrozumiałe jest, że inskrypcja ta również odnosi się do apokaliptycznej wizji Baranka, który jest Lwem z pokolenia Judy⁵³⁹.

Sceny Baranka z portali ukazują zwykle zwierzę w okręgu z atrybutem krzyża lub innymi chrystycznymi znakami, jak nimb krzyżowy, znak Chi-rho⁵⁴⁰ (tympanon kościoła w Armentii, Hiszpania (il. 114); tympanon z kościoła Verenne-L'Arconce (il. 111); Fronton nad wejściem do kościoła Santa Pudenziana w Rzymie (il. 112).

⁵³⁸ Por. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 87.

⁵³⁹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.3. Baranek jest Lwem z pokolenia Judy.

⁵⁴⁰ Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.1. Chrystologiczna funkcja symbolu Baranka.

Teologiczną głębie ujawnia także fakt, że zarówno zworniki jak i tympanony portali zdobione są wizerunkiem Baranka. Zabieg taki może być ilustracją greckich liter *alfa* i *omega*, które wskazują na Jezusa, jako przyczynę i koniec wszechrzeczy. W tym wypadku portal wskazywałby początek życia z Bogiem a zwornik na kres i przeznaczenie człowieka. Na tej podstawie widać jak znaczącym symbolem jest Baranek.

2.5. Średniowieczne znaczenie *Agnus Dei*

Pierwsze spojrzenie na obraz Baranka Bożego ujętego w formy plastyczne nie ukazuje całego teologicznego i duchowego znaczenia tej figury. Zdaje się, że od zarania dziejów Chrystus przedstawiany pod postacią niewinnego i bezbronnego teriomorficznego symbolu dodawał wyznawcom otuchy w prześladowaniach, a równocześnie zachęcał do wzięcia udziału w ofierze, jaką Baranek złożył na krzyżu. Wiek III przyniósł ogromny rozwój i pozwolił nadać Zwierzęciu, które wskazywało na Boga, wiele różnych znaczeń. Dyskurs wiary przybrał formę Baranka i stał się obrazem teologicznym, chrystologicznym, soteriologicznym, eklezjologicznym a nawet eschatologicznym. Ikonograficzny program artystyczny, zarówno wczesnochrześcijański jak i średniowieczny, wyznaczył Barankowi szczególne miejsce. Teriomorficzny znak Jezusa widnieje na sarkofagach, na ścianach katakumb, tęczach i apsydach kościołów, sklepieniach i zwornikach, tympanonach portali wejściowych. Uprzywilejowane miejsce symbol ten ma w przedstawieniach liturgii niebiańskiej (il. 119; 121; 125) czy *Traditio Legis*. Atrybutami Baranka często staje się krzyż, nimb z inskrypcjami apokaliptycznymi, góra, spod której wypływają źródła łaski, chorągiew zwycięstwa, siedmioro oczu i rogów jako symbol nieograniczonej wiedzy i siły, ołtarz jako znak ofiary, świeczniki i wiele innych mających swoje korzenie w Janowej *Księdze Objawienia*.

Wypracowany schemat ikonograficzny Baranka Bożego zdaje się bardziej akcentować zmartwychwstanie niż śmierć krzyżową. Często przedstawiany z krzyżem, w otoczeniu czterech uskrzydłonych istot, połączony jednak zostaje z emblematyką rajska. Rzeka wypływająca spod wzgórza lub tronu, na którym stoi Zwierzę, staje się symbolem zbawczego źródła. Krew wydobywająca się z przebitego boku i spływająca do kielicha, wskazująca na odkupieńczą śmierć, staje się symbolem bezkrwawej ofiary Mszy Świętej, która uobecnia wydarzenie krzyża. Postawa stojąca Baranka, góra Syjon, gdzie się znajduje Zwierzę, chorągiew i dumnie podniesiona okolona nimbem głowa są znakami zwycięstwa. Zdaje się, że również narzędzie śmierci, którym jest krzyż, czy też znak cierpienia i bólu,

jakim jest krew wylewająca się z przebitego boku, bardziej jednak akcentują chwalebne zwycięstwo niż mękę.

Naznaczenie dziejów ludzkich obecnością wcielonego Boga było przyczyną ekspansji Baranka Bożego jako motywu ikonograficznego. Rozwój teologicznej myśli o chrzcie zanurzającym człowieka w Chrystusie sprawił, że symbol ten wykorzystano przy dekoracji bazylik. Traktowanie liturgii jako przedsmak i zapowiedź Niebieskiego Jeruzalem było przyczyną umieszczenia Baranka w wielu znaczących częściach świątyni. Symbol ten stał się także wyrazem nadziei chrześcijańskiej na zmartwychwstanie⁵⁴¹. Podobnie liturgiczne naczynia (Salzburska patena z XII wieku, Wiedeń), insygnia biskupie czy relikwiarze (Relikwiarz z Pola. Hetoimasia) i wiele innych sprzętów kościelnych (il. 116), ozdabiane było wizerunkiem Baranka (krzyż ze skarbcza w Enger z 1100 roku; krzyż ze skarbcza w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie (il. 130); plakietka mozańska z 1160 roku, z muzeum w Cluny), który niejako legitymizował dany przedmiot lub osobę posługującą się nim. Sprawujące obrzędy duchowieństwo wypełnia boską misję i działa w imieniu Chrystusa, a właściwie należałoby powiedzieć, że to Baranek działa przez nich pośród swojego ludu.

Polem do analizy motywu Baranka w sztuce jest także gobelin z Angers, pominięty we wcześniejszych rozważaniach (il. 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92). Dzieło stanowi duchowy komentarz 67 scen z *Apokalipsy*. Wielość szczegółów uwydatnia finezję artysty i wielki realizm. Inspiracją dla autora Hennequina z Brugii było siedem miniatur z rękopisów anglo-normańskich z XIII wieku. Projekt został wykonany dla księcia Ludwika I Anjou i jest arcydziełem francuskiego średniowiecza. Gobelin mierzy około 775 metrów kwadratowych i ukazuje głębokie znacznie apokaliptycznych wizji Apokalipsy. Nie można pominąć tego arcydzieła, które nie tylko pozwala poznać rozumienie treści ostatniej Księgi Biblii przez jego twórców, ale daje także możliwość wręcz swobodnego poruszania się w ważnych tematach *Objawienia świętego Jana*. Warto zauważyć bardzo indywidualny dla tego dzieła sposób traktowania Baranka. Zwierzę ukazane jest jako chwalebne, choć równocześnie autor mocno akcentuje mękę. Przebity krzyżem Baranek widniejący na jednym z gobelinów zdaje się wyglądać jak pozbawione życia i ducha ciało.

Baranek stawał się także atrybutem zarówno Jana Chrzciciela jak i świętej Agnieszki. Pojawiał się w przedstawieniach Dobrego Pasterza, gdzie miał stanowić symbol ludu

⁵⁴¹ Por. A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, dz. cyt., s. 19.

Bożego. Oczywiście staję się, że ten, który wskazał na Chrystusa, mówiąc o Nim „oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata”, stał się wyrazicielem myśli o ofierze Jezusa i tym samym krzewicielem takiego wizerunku. Ikonograficzny schemat teriomorficznego symbolu ma jednak swoje zaplecze w Apokalipsie, która zdecydowanie uszczegóławia temat i nadaje mu ważne znaczenie teologiczne. Baranek jako atrybut świętej Agnieszki, nie tylko jest aluzją do jej imienia, ale nawiązuje przede wszystkim do kommemoracyjnej antyfony z jej święta: „Stojąc po jej stronie jako Baranek, nad śnieg bielszy, Chrystus poświęcił ją sobie jako oblubienicę i męczennicę”⁵⁴². Można powiedzieć, że heroiczne cnoty świętej miały swoje odbicie w znaku Baranka, gdyż w nim skrywał się także obraz ludu wiernego idącego za Chrystusem. Zdaje się jednak, że Agnieszka miała być przedstawiana u boku Tego, który ją zbawił.

Na podstawie biblijnych wypowiedzi o wiernych stanowiących stado prowadzone przez Dobrego Pasterza, którym jest Pan, można powiedzieć, że Baranek przedstawia wspólnotę Kościoła. Trzeba jednak być ostrożnym w ferowaniu wyroków odnośnie do tego, kogo ma symbolizować Baranek w poszczególnych dziełach. W odczytaniu teologicznego przesłania nie pomagają w wielu wypadkach nawet atrybuty zwierzęcia. Przykładem może być krzyż, który nie tylko identyfikuje Chrystusa, ale i Jego wyznawców. Pojawiający się w scenach z Dobrym Pasterzem baranek, bez wątplenia oznacza wierzących w Chrystusa (J 10, 1-21; Łk 14, 4-6). Zapewne również komentarze egzegetyczne do Apokalipsy, które zawierają elementy pierwotnej tradycji chrześcijańskiej, sugerowały odniesienie symbolu Baranka zarówno do Chrystusa jak i Kościoła. Przykładem tego rodzaju ikonografii są freski z katakumb Domicyli, Kaliksta czy Pryscylli jak i sarkofag Katerwa w Tolentino⁵⁴³.

2.6. Podsumowanie dokonań średniowiecza

Średniowiecze posiadało większe możliwości wyrazu artystycznego niż starożytność, dlatego motyw Baranka w sztuce zyskał nowe walory artystyczne i teologiczne. Rozwój malarstwa książkowego oraz sztalugowego, tkactwa i wielu innych dziedzin sztuki, spowodował rozkwit dotychczas znanych motywów i tematów. Zachowano wypracowane wcześniej kanony, jednak nadano im nowy wydźwięk. Na pewno novum wieków średnich stanowi ukazywanie Baranka w towarzystwie Lwa. Również chorągiew będąca atrybutem teriomorficznego symbolu Chrystusa oznaczającym zwycięstwo, dotychczas nie pojawiała

⁵⁴² Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 263.

⁵⁴³ Por. F. Gerke, *Der Ursprung des Lämmernallegorien in der altchristlichen Plastik*, dz. cyt., s. 167.

się w tego typu przedstawieniach. Nigdy wcześniej nie ukazywano w wizerunku Baranka otwartych ran, z których wylewa się krew, zbierana do kielicha przez aniołów. Ten aspekt ofiary wyrażony był poprzez umieszczenie Zwierzęcia na ołtarzu. Ponadto nienaturalne i abstrakcyjne cechy Baranka, takie jak siedmioro oczu czy siedmioro rogów, o których Jan wspomina w Apokalipsie, nie były dotychczas eksponowane w sztuce. Zwrócono także uwagę na centralną pozycję Baranka w Niebieskim Jeruzalem, co pozwoliło wypracować nowe schematy. Jednym z nich jest zwierzę wdrapujące się na kolana Boga Ojca. Drugim, Baranek zamknięty w centrum geometrycznych figur, które stanowią symbolicznie mury Niebieskiej Jerozolimy.

Średniowiecze na Zachodzie akcentowało zarówno chwalebne jak i pasyjne konotacje postaci Baranka. Można polemizować, jaki aspekt teriomorficznego symbolu jest bardziej dominujący. Wieki średnie w ogóle zwracały szczególną uwagę na mękę Chrystusa, zdecydowanie drugorzędny charakter miały natomiast chwalebne akcenty Jego zbawczego dzieła. Natomiast schemat ikonograficzny Baranka Bożego zdaje się bardziej akcentować zmartwychwstanie niż śmierć krzyżową.

Baranek znalazł miejsce w sztuce miniatorskiej, na gobelinach czy zachowanych przykładach malarstwa sztalugowego. Motyw ten zyskał nowe przestrzenie na obrazach związanych z ukrzyżowaniem, Bożym Narodzeniem, Pokłonem Trzech Króli czy wizjonerskimi objawieniami Jana. Pojawiał się z Janem Chrzcicielem i Matką Najświętszą, często umieszczany w przestrzeni historycznej średniowiecza z ukazanymi wydarzeniami z epoki.

Zauważyć należy też zaniechane w sztuce średniowiecznej tendencje ze starożytności. Nie zyskał popularności obraz Baranka, który chrzci, rozmnaża chleby, wskrzesza Łazarza. Podobnie obraz wpatrującego się w dzban z mlekiem zwierzęcia nie powtórzył się ani nie rozwinął w średnich wiekach. Obrazy starożytne wskazujące na eucharystię, pasterską władzę Jezusa czy ewangelijne dzieła mesjańskiej, gdzie bohaterem stawał się Baranek, zostały zaniechane. Uzasadnionym zdaje się być wniosek, że społeczność chrześcijańska nie potrzebowała połączenia wizji Baranka z dziełami Chrystusa, gdyż oczywistym było, że obraz ten symbolicznie oznaczał ofiarę Zbawiciela i nawiązywał zarówno do chrztu, eucharystii czy implikował gromadzenie się wspólnoty Kościoła. Pojawiły się natomiast zastępcze motywy ukazujące całą działalność mesjańską Jezusa, a były nimi cztery zwierzęta symbolizujące ewangelistów umieszczane w bliskiej relacji z Barankiem.

Naturalnym przedłużeniem średniowiecza, ale i równocześnie początkiem nowożytności staje się epoka renesansu. Pomimo pewnej stagnacji artystycznej wynikającej z reformacji, powstałe w tych wiekach dzieła sztuki posiadają wielkie walory estetyczne i teologiczne. Niejednokrotnie twórczość oświecenia staje się polemiką z rewolucjonistami. Powstają wielkie cykle apokaliptyczne mające ogromne walory artystyczne i teologiczne, przykładem może być „Apocalipsis cum figuris” Albrechta Dürera. Kontynuowana jest w tej epoce tendencja średniowiecznych przekazów malarskich Baranka apokaliptycznego. Zachowany zostaje wizerunek wdrapującego się na kolana Boga Ojca zwierzęcia mającego siedmioro oczu i rogów. Pozostaje aktualny wizerunek zranionego Baranka, którego krew wycieka do kielicha mszalnego. Nowatorskie przedstawienie zaproponowane zostanie przez Leonarda da Vinci, który wypracował wielokrotnie powtarzany schemat Jezusa przytulającego baranka w towarzystwie Matki Bożej i świętej Anny.

2.7. Kontynuacja średniowiecza

Filozoficzna myśl epoki późnego średniowiecza i wczesnej nowożytności bywa określana jako renesans lub odrodzenie. Mediewiści uważają, że ciągłość myśli średniowiecza i renesansu jest bezsprzeczna i oczywista. Nie można jednak pominąć ani pomniejszyć tego okresu, ale należy przedstawić tę ciągłość w taki sposób, aby ukazać swoistość i oryginalność renesansu⁵⁴⁴. Wytwory artystyczne tego czasu, nieco różnią się od wieków wcześniejszych. Wpływ na taki stan rzeczy miała zapewne reformacja, mająca swoiste założenia i definicje artystyczne.

Najwybitniejszym artystą niemieckiego renesansu stał się Albrecht Dürer. Laudację na jego dokonania wygłosił Erazm z Rotterdamu, który wychwala artystę za kunszt i warsztat. Norymberski drzeworytnik jest pierwszym i ostatnim tak wielkiej klasy twórcą techniki graficznej należącej do druku wypukłego. Artysta przy pomocy czarnych linii potrafi przedstawić dosłownie wszystko w sposób proporcjonalny i harmonijny. Arcydziełem Dürera jest Apokalipsa w obrazach.

Drzeworyt wynaleziony został pod koniec XIV wieku i dość szybko spopularyzowano tę technikę. Na jej rozwój wpłynęły też nowe postawy wobec religijnych tematów, rozwijające się w dobie reformacji. Sztuka Albrechta wyrażała żywe, pasjonujące

⁵⁴⁴ Por. M. Ciszewski, *Renesansu Filozofia*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 8, Lublin 2000, s. 1, [dostęp: 15.03.2023]

treści oraz ludzki stosunek do spraw religii. Zapewne było to odpowiedzią na założenia ruchu reformacyjnego, który odrzucił pośrednictwo Kościoła pomiędzy człowiekiem i Bogiem. Jeden z drzeworytów Dürera z cyklu „Apocalipsis cum figuris”, ukazuje świętego Jana przed Bogiem i Starcami apokaliptycznymi (il. 124). Dzieło pochodzące z 1497-1498 roku ukazuje w dolnym pasie malowniczy widok niemieckiego krajobrazu. Drzewa, rzeki, zamki, góry i lasy. Nad pejzażem artysta umieszcza autora wizji, który wygląda jakby był przeniesiony z romańskiego tympanonu. Święty Jan klęczy wśród kłębiących się obłoków. Centralnym punktem drzeworytu jest umieszczony w gigantycznej arkadowej bramie siedzący na tronie Bóg, otoczony chórem Starców w koronach, na którego kolana wspina się Baranek⁵⁴⁵. Zwierzę utożsamiające równego Bogu Chrystusa zostało przedstawione zgodnie z zasadami realizmu renesansowego, gdyż posiada siedmioro oczu i siedem rogów, a jego nogi opierają się na otwartej a wcześniej zapieczętowanej siedmioma pieczęciami Księdze. Wokół głównych postaci ukazane zostały płomienie powodujące oddzielenie strefy niebieskiej od krajobrazu znajdującego się w dolnej części.

Cykl *Apokalipsy* wieńczy rycina zatytułowana Hymn męczenników (il. 123), na której w górnej części ukazany został Baranek w promienistej aureoli z rezurekcyjną chorągwią, otoczony przez tetramorfa (wyobrażone w promienistych aureolach) i świętych. Z przebitego boku zwierzęcia wypływa krew wpadając wprost do eucharystycznego kielicha. Dolny pas ryciny zajmują męczennicy trzymający liście palmy, będące symbolem męczeństwa i triumfu, otoczeni przez staro- i nowotestamentalne postacie, na samym dole klęczy apostoł Jan⁵⁴⁶.

Jedną z najwybitniejszych postaci czasów renesansu jest Leonardo da Vinci. Na jego twórczości wzorowało się wielu współczesnych mu artystów. Fenomenalnym jego dziełem jest obraz Świętej Anny Samotrzeciej z ok. 1506-1513 roku (il. 135). Przedstawia on Dzieciątko Jezus siedzące na Baranku w towarzystwie Maryi i Anny, który stał się wzorem dla licznych późniejszych twórców i znalazł wielu naśladowców. Opracowanie tego tematu ikonograficznego było długim procesem, o czym świadczą liczne kartony ze studium postaci świętej Anny, Maryi i Jezusa z Barankiem (il. 136; 137). Ostateczne dzieło jest naznaczone wieloma teologicznymi symbolami. Kompozycja, na którą składają się ruch, gesty i spojrzenia, tworzą wrażenie bliskości uczuciowej wszystkich postaci. Ponadto w całym

⁵⁴⁵ Por. J. Białostocki, Dürer, Warszawa 1956, s. 20-21.

⁵⁴⁶ Por. J. Sprutta, *Sztuka religijna Albrechta Dürera*, „Studia Gnesnensia”, t. 27 (2013), s. 353-354.

układzie kompozycyjnym widoczna jest swoistego rodzaju troska, jaką wobec siebie prezentują uczestnicy tej sceny. Obejmowany przez Jezusa Baranek, uświadamia odbiorcy prawdę o ofierze krzyżowej, w jakiej wziął udział Syn Boży. Męka i śmierć stają się nieuniknionym przeznaczeniem Dziecka, które sprawi, że grzech świata zostanie zgładzony. Świadomość grożącej Jezusowi śmierci widoczna jest w geście Jego Matki, która przyciąga do siebie Chłopca, chcąc wręcz oderwać go od zwierzęcia ofiarnego. Ten gest nie może być jednak interpretowany, jakoby Matka Boża nie zgadzała się na Jego mękę, lecz ma wyrażać matczyną ochronę Syna przed tym co ma nadejść. Święta Anna symbolizująca Kościół, zdaje się powstrzymywać siedzącą na jej kolanach Maryję, wręcz tłumacząc swej córce, że ofiara Chrystusa musi się spełnić, aby świat był zbawiony⁵⁴⁷. Stworzona przez Leonarda opowieść, zdaje się być przesiąknięta wielkimi prawdami teologicznymi o męce i śmierci Jezusa. Baranek na tym obrazie przedstawia ekspiacyjną ofiarę dokonaną dla odpuszczenia grzechu świata⁵⁴⁸. Dzieło to było podejmowane przez wielu naśladowców i stało się dla twórców renesansowych swoistym kanonem. Warto wymienić choćby dzieła Quentina Massys (il. 141) czy Bernardino Lanino (il. 142). W ikonografii chrześcijańskiej przedstawienie Świętej Anna Samotrzcę było obrazem Dzieciątka Jezus jego Matki i Babki. Leonardo pokusił się o dodanie do tego wizerunku symbolu Baranka. Jest wielce prawdopodobne, że artysta czerpał inspirację z tekstu Apokalipsy. Niewykluczone jest także, że stworzony wzór był wyrazem własnej wolności artystycznej, której rolę mocno akcentowano w epoce renesansu.

Wizerunek Baranka pojawia się także w scenach wizji Świętego Jana na wyspie Patmos. Autor *Apokalipsy* na malarskich wyobrażeniach został ukazany tak, jakby patrząc w niebo, widział dziejące się w nim wydarzenia. Często powtarzającym się motywem scen mających miejsce w Niebieskim Jeruzalem jest Baranek zasiadający na kolanach Boga (il. 119; 121). Nierzadkim ujęciem jest także opieranie się zwierzęcia na kolanach Ojca (il. 125). Twórcy pragnący ilustrować Księgę *Apokalipsy*, dobrze wiedzieli, że przedstawia historię Baranka. Wydarzenia dokonujące się wokół głównych postaci związane są z niebieską liturgią i zawierają obraz dwudziestu czterech Starców oraz symbolicznie oddanych 144 tysiące opieczętowanych, w białych szatach. Wizjonerska scena, na której niebiosy otwierają się przed Janem, aby ukazać mu to co było, co ma się stać i co będzie, w plastycznym

⁵⁴⁷ Por. A. Paolucci, *Dzieła malarskie. Opere pittoriche*, [w:] *Leonardo da Vinci*, pod red. A. Paolucci, J. Miziołek, Warszawa 2019, s. 58.

⁵⁴⁸ Zob. Rozdział I. Baranek w Biblii, 1.3. Zwierzęta w kulcie ofiarniczym Izraela.

komentarzu naznaczona jest obecnością Baranka Bożego. Przykładami takiego typu ujęcia są dzieła Jacobella Albergno (il. 119), Hansa Memlinga, iluminacja z godzinek księcia de Berry (il. 121) czy polptyk wenecki Alonsa Cano.

Jedynym w swoim rodzaju dziełem jest ołtarz w Isenheim, który został namalowany między 1506 a 1515 rokiem przez Matthiasa Grünewalda (il. 120). Gotycko-renesansowe retabulum szafiaste, złożone jest z korpusu i predelli oraz dwóch par skrzydeł. Jedną ze scen odmalowanych przez autora jest ukrzyżowanie Jezusa, które na pierwszy rzut oka stanowi klasyczne przedstawienie tego typu obrazu, jednakże pojawiający się motyw Baranka wskazuje na inspiracje apokaliptyczne. Sposób ujęcia tego wydarzenia wzbudza emocje i ujawnia wielkie cierpienie i ból ofiary krzyżowej. Chrystus jest pokryty licznymi ranami, a z przebitego boku strumieniem wypływa krew. Zranione dłonie i stopy są nienaturalnie wykręcone w agonii, a głowa opada, wskazując na utratę sił. Smutek sceny pogłębiają postaci towarzyszące odkupieńczej śmierci Zbawiciela, Maria Magdalena obejmująca krzyż oraz Matka Jezusa wtulona w Jana. Ich mimika i sposób ujęcia wprowadzają dramatyzm w tej scenie. Nieco inaczej są przedstawione postaci z drugiej strony Ukrzyżowanego. Ukazany w niewzruszonej pozycji Jan Chrzcziciel wskazuje palcem na Chrystusa, przy którym pojawia się inskrypcja „illum oportet crescere me autem minui” (J 3, 30). Również Baranek, pomimo towarzyszących także jemu oznak śmierci, bardzo spokojnie, wręcz uśmiechając się, spogląda na krzyż. Te dwie postaci bywają nazywane figurami duchowymi i dostarczają dodatkowych warstw znaczeń. Zdaje się, że to właśnie Baranek jest kluczem do tajemnicy Chrystusa i czyni z tej sceny coś więcej niż tylko obraz historycznego haniebnego wydarzenia ukrzyżowania Jezusa⁵⁴⁹. Właśnie obecność Baranka uświadamia odbiorcy znaczenie złożonej na krzyżu ofiary, mającej charakter ekspiacyjny⁵⁵⁰. Ponadto Zwierzę nosi oznaki cierpienia i śmierci, a jednak stoi i żyje, co wskazuje na zmartwychwstanie. Spływająca do kielicha krew, jakby zabitego Baranka, ma również konotacje eucharystyczne⁵⁵¹. Wierni patrząc na obraz mogą więc czerpać z niego siły do życia, które daje ofiara Chrystusa. Bez Baranka w tej scenie widzimy jedynie oblicze tragedii, zaś wraz z nim dostrzegamy Jego zwycięstwo.

⁵⁴⁹ Por. Harney, J. W., *Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music* (2004), dz. cyt., s. 40-41.

⁵⁵⁰ Por. I. Melniciuc-Puică, *The Lamb Sacrifice Expressed in Religious Art*, „European Journal of Science and Theology”, 7 (2011), 2, s. 84-85.

⁵⁵¹ Por. P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotto do Goi*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2009, s. 129.

3. Nowożytna koncepcja Niebieskiego Jeruzalem po soborze trydenckim

Pomimo tego, że zarówno w okresie katakumb jak i średniowiecza, istniała współpraca artysty z teologiem, nigdy nie stawała się ona instytucjonalną koniecznością. Dopiero w dobie reformy trydenckiej powstaje kościelna teoria sztuki, która w swoich założeniach, uznaje za niezbędne, aby publicznie prezentowane dzieło miało aprobatę biskupią. Taka akceptacja nie dotyczyła sztuki, która naśladowała dotychczasowe zdobycze ikonograficzne i wpisywała się w tak zwany kanon kościelny. W 1642 roku papież Urban VIII w mocnych słowach przypomniał, że nie wolno tworzyć inaczej niż czynił to Kościół od pierwszych wieków. Sztuka potrydencka staje się więc coraz bardziej naśladowcza wobec wzorców chrześcijańskiej starożytności, jak i podporządkowana teologii katolickiej. Konieczne było również w XVI wieku potępienie obrazoburczych poglądów nurtu reformacyjnego, czego wyrazem są postanowienia Soboru Trydenckiego dotyczące warsztatu plastycznego⁵⁵². To, co nowego przyniósł Sobór Trydencki, zostało połączone z żywą tradycją w Kościele. Nie zerwano więc z dotychczasowymi osiągnięciami ikonograficznymi, ale postawiono na ewolucję, której wymagały nowe czasy. Fundamentalną zasadę reformy wyrażała się sentencja: *salus animarum suprema lex*⁵⁵³.

Nadanie nowego znaczenia sztuce i inna niż dotychczas pozycja artysty doprowadziły do powstania trydenckiej teorii sztuki. Twórcy epoki renesansu i manieryzmu nie chcieli kierować się wyłącznie zasadą artystycznej spontaniczności, ponadto nie chcieli, aby ich dzieła były jedynie wytworem rzemieślniczym. Stało się to przyczyną rozwoju refleksji i studiów z zakresu teorii piękna czy aksjologicznych wartości ikonograficznych. Potrydenckie traktaty dotyczące teorii sztuki podkreślają na przykład konieczność ilustrowania Biblii według jej literalnego i dosłownego sensu, pozostawiając interpretację zarówno mistyczną jak i alegoryczną odbiorcy dzieła. Naganne stało się odwoływanie do tekstów apokryficznych. Potępiona zostaje nagość, nieprzyzwoite wizerunki. Zwrócono uwagę na to, aby schemat ikonograficzny, nie odstawał od teologicznej interpretacji przedstawionej sceny. Teorie sztuki stają się zbiorami przepisów dotyczących różnych typów obrazów religijnych⁵⁵⁴.

⁵⁵² Por. M. Lisak, *Hermeneutyka trydenckiej doktryny na temat Mszy Świętej w perspektywie katolickiego tradycjonalizmu*, „Studia Religiologica”, 48 (2015), 2, s. 173.

⁵⁵³ Por. J. Królikowski, *Sobór trydencki i jego inspirujące znaczenie*, [w:] *Synody Diecezji Tarnowskiej*, t. 7, pod red. A. Żurek, J. Soprych, Kraków 2017, s. 53.

⁵⁵⁴ Por. J. S. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborowych*, „Znak”, 16 (1964), nr 12, s. 1468-1470; W. Tatariewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 165.

W dobie Soboru Trydenckiego podkreślono dydaktyczną funkcję obrazu. Odbiorca stawał się erudyta, który czytając dzieło sztuki jak Pismo natchnione, mógł dostrzec w nim treści swojej wiary. Warsztat artystyczny przybierał formę homilii albo stawał się swoistego rodzaju nauką rekolekcyjną⁵⁵⁵.

Pomimo przeobrażeń dokonujących się w sztuce, dotychczasowe idee nie straciły swej ważności. Poprzez udoskonalenie teologicznego warsztatu, który stał się zapleczem dla plastyki, rozwinięto znane tematy i koncepcje. Dotyczy to zarówno organizacji całej przestrzeni Kościoła jak i systemów dekoracyjnych. Apokaliptyczna wizja Niebieskiego Jeruzalem zajęła poczesne miejsce w nowożytnej koncepcji architektonicznej świątyni. Cała budowla sakralna podporządkowana została idei Miasta Świętego. Barok stał się epoką, w której osiągnięto pełnię zarówno plastycznego jak i treściowego wyrazu prawd wiary.

3.1. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce po soborze trydenckim

Dokument Soboru Trydenckiego z 3 grudnia 1563 roku *Decretum de invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus*, przypominał dotychczasowe wskazania Kościoła odnośnie do sztuki sakralnej. Było to konieczne, ponieważ średniowieczni twórcy niejednokrotnie przekraczali lub wypaczali wcześniejsze nauczanie i przyjmowane zasady. Ponadto reformacja stała się zagrożeniem dla sztuki kościelnej, ze względu na swoje obrazoburcze podejście. Zarówno Jan Kalwin (1509-1564), który wykluczał jakikolwiek obraz, jak i Ulrich Zwingli (1484-1531), mówiący, że materia nie może być pośrednikiem między Bogiem a człowiekiem, pragnęli całkowitego zerwania Kościoła ze sztuką w tym sensie, że zakwestionowali użyteczność jakichkolwiek wyrazów artystycznych w kulcie i w przestrzeni sakralnej. Jedynie Marcin Luter (1483-1546), mimo swojej pierwotnej niechęci do sztuki, ostatecznie dostrzegł w obrazie możliwość wizualizacji dogmatów, potrzebną ludziom prostym dla rozumienia prawd wiary⁵⁵⁶. Dekret Soboru Trydenckiego z 3 grudnia 1563 roku dawał odpowiedź Kościoła katolickiego na powstałe problemy odnośnie do sztuki sakralnej. W postanowieniach soborowych przypomniano, że kult oddawany obrazom odnosi się do osób, które one przedstawiają⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Por. B. Hryszko, *Echa doktryny potrydenckiej w twórczości Aleksandra Ubeleskiego*, [w:] *Sztuka po trydencie*, pod red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 180. j

⁵⁵⁶ Por. R. Chałupniak, *Arcydziela El Greca – namalowana kontrreformacja*, „*Studia Oecumenica*”, 19 (2019), s. 101.

⁵⁵⁷ Por. Klejnowski-Różycki, *Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach*, „*Studia Oecumenica*”, 20 (2020), s. 124.

Ponadto wyraźnie podkreślono pozytywną rolę, jaką w krzewieniu wiary katolickiej powinna odgrywać sztuka.

Zaakcentowano także, że poza oczywistą funkcją krzewienia i formułowania zasad wiary, dzieło artystyczne winno być pomocne w modlitwie i medytacji wiernych. Artysta ma zatem kierować myśli i serce wiernego w stronę Boga i dlatego jego twórczość nie może nosić w sobie żadnego znamiona błędu doktrynalnego. Ponadto wszelka sztuka religijna winna być oddzielona od tego, co nazywamy *profanum*, a prawdy wiary powinny być prezentowane przejrzyście i godnie.

Dyskusje teologiczne toczące się w burzliwym XVI wieku na temat Apokalipsy doprowadziły do wniosku, że Księgę tę należy interpretować przede wszystkim w kluczu eschatologicznym. Komentarze do Janowego dzieła pióra F. Ribery (+1591) czy C. Lapidę (+1637) nie są wolne od pewnych historiozoficznych naleciałości, jednak traktują to dzieło jako traktat o ostatecznym przeznaczeniu świata⁵⁵⁸. Tego typu tendencje egzegetyczne będą się też przejawiać w sztukach plastycznych tej epoki.

Nazwanie przez Sobór Trydencki świątyni *Domus Dei* podkreślało ważność wnętrza budowli sakralnej pod względem treściowo-artystycznym. Wzmocniono znaczenie ołtarza, który stał się węzłem całej pedagogicznej wartości i kompozycji programu ikonograficznego kościołów. Mocne akcenty eucharystyczne mające na celu sprzeciw wobec reformatorów jeszcze bardziej podkreśliły znaczenie ofiary Jezusa oraz substancjalną i realną obecność Ciała Chrystusa po przeistoczeniu (il. 118; 133)⁵⁵⁹. Miało to swoje konsekwencje dla sztuki. Potrydenckie budowle świątynne, kontynuując także zwyczaje wcześniejszych wieków, aranżują całą przestrzeń budynku, tworząc w nim odbicie Niebieskiego Jeruzalem, którego centrum stanowi ofiara Jezusa Baranka.

W okresie nowożytnym przejęto bardzo wiele formuł ikonograficznych rozwiniętych w średniowieczu, renesansie czy baroku. Symbol Baranka, niedługo przed Soborem Trydenckim zyskał nowe przestrzenie rozwinięte i ubogacone w epoce potrydenckiej. Takim *novum* jest wprowadzenie postaci zwierzęcia na obrazach ukazujących *Hold pasterzy* wobec narodzonego Jezusa (il. 132), dzieciństwo Chrystusa (il. 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140),

⁵⁵⁸ Por. F. Gryglewicz, *Interpretacja Apokalipsy świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 18 (1965), s. 347.

⁵⁵⁹ Por. J. Hochleitner, *Ikonografia religijna Warmiaków w dobie reformy trydenckiej*, „Studia Warmińskie”, 37 (2000), s. 331.

Ostatnią Wieczerzę (il. 153) czy Ukrzyżowanie (il. 120; 127; 129; 130). Teriomorficzny symbol Chrystusa stał się głównie znakiem człowieczeństwa Zbawiciela. Wciąż jednak pozostał ten obraz żywym i częstym symbolem Chrystusa⁵⁶⁰.

Założenia epoki nowożytnej na temat ukazywania w sztuce Baranka Bożego obrazują postanowienia synodu diecezji Krakowskiej. W 1621 roku biskup Marcin Szyszkowski zwołał posiedzenie, które miało zająć się zagadnieniami sztuki i recepcją postanowień Soboru Trydenckiego. Ustalenia, jakich poczyniono, znalazły się w drukowanym jeszcze w tym samym roku *Reformationes Generales ad clerum et Reverendissimo Cracoviensis pertinentes, ab Illustrissimo et Reverendissimo Domino D. Martino Szyszkowski episcopo Crac. Duce Sever. In Synodo Diocesana sancitae et promulgatae*. W punkcie 7 i 8 tego dokumentu, przypomniana zostaje zasada przedstawiania Baranka Bożego, którą określił Sobór Nicejski II. Z listu papieża Adriana I do patriarchy Konstantynopola Tarasjusza z roku 787 Synod krakowski przywołuje stwierdzenie, że malarze powinni Chrystusa ukazywać pod postacią człowieka. Przypomniane zostaje też postanowienie Grzegorza XIII z roku 1572, który pozwala na ikonograficzny temat *Agnus Dei*, jednak podaje odpowiedni sposób wykonania takiego wizerunku⁵⁶¹. W taki sposób potrydenckie zasady dotyczące sztuki kościelnej zostają implantowane w Kościele lokalnym i realizowane przez miejscowych artystów.

Wizerunek Baranka w sztuce nowożytnej często towarzyszy postaci Jana Chrzciciela. Jest to zapewne echem synodu Trullo z 692 roku, który stworzył kanon ikonograficzny powielany przez wieki⁵⁶². W ten sposób Baranek ukazany w bliskiej relacji z Janem stał się figurą łaski, stanowiącą zapowiedź prawdziwego Baranka, Chrystusa. Bezbronne zwierzę jest niejako cieniem Jezusa, ale także staje się symbolem prawdy i znakiem wypełnienia Prawa. Ów synod równocześnie zwraca uwagę na to, że zamiast Baranka na obrazach powinien być przedstawiany wcielony Bóg w ludzkim ciele. Dzięki takiemu wizerunkowi odbiorca dzieła będzie mógł sobie unaocznic kluczowe wydarzenia z dziejów zbawienia, które rozpoczęły się od przyjścia na ziemię Zbawiciela, przez Jego mękę, śmierć i chwalebne zmartwychwstanie⁵⁶³. Możliwe, że to właśnie te dokumenty miały wpływ na kształtowanie

⁵⁶⁰ Por. H. Wegner, *Baranek w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, dz. cyt., s. 7.

⁵⁶¹ Por. J. S. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborowych*, dz. cyt., s. 1473.

⁵⁶² Por. T. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, dz. cyt., s. 40.

⁵⁶³ Por. J. Królikowski, *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2008, s. 102.

się przedstawień Jana Chrzciciela z Barankiem albo nawet dwojga młodych krewnych (Jezusa i Jana) w towarzystwie Maryi Panny i Baranka.

Młodzieńczy święty Jan Chrzciciela z obrazu Caravaggio, może być przykładem sztuki zakazanej po soborze (il. 146). Nagi chłopiec, odwracając głowę w stronę widza, zalotnie się uśmiecha, obejmując baranka. Postać krewnego Jezusa jest bliska wizerunkom antycznych bożków. Dzieło jest przykładem dążeń potrydenckich artystów do niezależności twórczej i niechęci w dostosowaniu się do norm kościelnych⁵⁶⁴.

Znanym i cenionym dla historii sztuki artystą jest Doménikos Theotokópoulos zwany El Greco (1541-1614). Jego życie i twórczość stanowią interesujący wkład w toczące się po Soborze Trydenckim spory religijne między innymi dlatego, że tenże artysta występował przeciw poglądom XVI-wiecznych reformatorów (il. 144; 145). Nie jest do końca pewne, czy El Greco miał świadomość, że swoimi arcydziełami broni i potwierdza nauczanie Kościoła katolickiego, na pewno jednak nie był malarzem, który bezrefleksyjnie przyjmował i realizował kolejne zamówienia. Twórca z Toledo był znawcą doktryny i duchowości katolickiej, co objawiało się w tematyce i realizacji jego obrazów. Ponadto problematyka i sposób, w jaki ją podejmował, świadczą o tym, że był na pozycjach kontrreformacyjnych pozycjach. Widział on w sztuce jedną z dróg odnowy wiary a jego twórczość jest przykładem odpowiedzi na przemiany, które dokonywały się w Europie w czasie trwającej reformacji⁵⁶⁵.

3.2. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w nowożytnej architekturze i malarstwie

Program ikonograficzny kościołów już od najdawniejszych czasów tworzony był na podstawie wizji Niebiańskiej Jerozolimy z *Apokalipsy*⁵⁶⁶. Niejednokrotnie wzorem dla dekoracji oraz architektonicznych projektów była też historyczna góra Syjon, na której znajdowała się świątynia Salomonowa, znak i symbol obecności Boga. Sakralne budynki od czasów starożytności chrześcijańskiej poprzez sztukę romańską i gotycką czerpały wzorce z apokaliptycznej i historycznej Jerozolimy, aranżując wnętrza kościołów. Barok dopełnił wszelkie braki w architekturze i dekoracji monumentalnej poprzednich epok i osiągnął pełnię, czyniąc ze świątyni obraz Świętego Miasta.

⁵⁶⁴ Por. M. Hankus, „Powabny wdzięk ciał” a kreacja nowej sztuki religijnej w epoce wielkiej reformy trydenckiej, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, nr 3 (2011), 2, s. 24.

⁵⁶⁵ Por. R. Chałupniak, *Arcydzieła El Greca – namalowana kontrreformacja*, dz. cyt., s. 98.

⁵⁶⁶ Zob. Rozdział III. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce Zachodu. 2.1. Niebieskie Jeruzalem i wyobrażenie Baranka Apokaliptycznego w przestrzeni liturgicznej kościołów średniowiecznych.

Budynkiem reprezentującym tak zwany barok kontrreformacyjny jest świątynia *Il Gesù* w Rzymie (il. 149; 150; 151). Kościół ten zdaje się podsumowywać wszystkie zdobycze architektury XVI wieku, stał się też wzorem swojej epoki. Wnętrze zostało bogato ozdobione iluzjonistycznymi freskami autorstwa Baciccio⁵⁶⁷. Całość dekoracji dopełniają stiukowe rzeźby wykonane przez Antonio Raggi i Leonarda Retti, według projektu Baciccio. Program ikonograficzny bez wątpienia nacechowany został triumfalizmem i ukazuje wizję Jeruzalem Niebieskiego. Centrum Kościoła, jakim jest koncha apsydy, ozdobione zostało freskiem Adoracji Baranka. Tendencje baroku w przekazie teriomorficznego symbolu Boga są jednak nieco inne niż te towarzyszące sztuce wcześniejszej. Epoka nowożytna podkreśli solarny charakter Baranka. W znaku uwydatnione zostaną także chwalebne przymioty Boga. Prezbiterium kościoła *Il Gesù* stanie się w ten sposób centralną częścią wizji Niebieskiego Jeruzalem, która wypełnia cały program ikonograficzny kościoła. Począwszy od obrazu triumfu Jezusa, ukazanego w nawie głównej, poprzez wizerunek nieba, oddany w kopule kościoła, aż do konchy apsydy, gdzie kłębiące się ciała ludzi zbawionych adorują Mistycznego jaśniejącego Baranka, przedstawiona zostaje nam wizja Świętego Miasta. W duchu trydenckich przeobrażeń w liturgii oraz rozwoju kultu eucharystycznego, ołtarz główny stał się wielką monstrancją. Dekoracja centralnego miejsca świątyni zwykle wiązała się z wizją nieba, a promienie gloriety potęgowały myśl o Bogu, stanowiącym środek i światło Królestwa. Wizja niebios wdziera się także poprzez iluzjonistyczne freski sklepienia i kopuły, które korespondują z ołtarzem, organami a na zewnątrz z fasadą⁵⁶⁸.

Epoka potrydencka charakteryzowała się tendencjami triumfalistycznymi, dlatego autorzy ikonografii byli jeszcze bardziej skorzy do podejmowania tematów, które w formie i treści ukazywały ideę zwycięstwa. Zainteresowanie twórców Janową wizją Niebiańskiej Jerozolimy w urządzaniu przestrzeni kościelnej wzmagало się dzięki wielu sukcesom militarnym katolików, reformom soborowym, wzmocnieniu hierarchii i roli papieża, rozkwitu myśli teologicznej będącej reakcją na reformację. Poszukując zachęty do realizacji zasad ewangelicznych, twórcy nawiązywali do obrazów liturgii niebiańskiej i zwycięstwa Baranka z Apokalipsy. Poczesne miejsce w dekoracji monumentalnej zajął wątek Kościoła jako oblubienicy Baranka⁵⁶⁹. Eschatologiczna wizja wspólnoty triumfującej,

⁵⁶⁷ Por. B. Osińska, *Sztuka i czas. Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004, s. 202.

⁵⁶⁸ Por. A. Maśliński, *Barokowa postać humanizmu w sztuce. Łuk triumfalny w strukturze kościoła barokowego*, dz. cyt., s. 22.

⁵⁶⁹ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.9. Gody Baranka (Ap 19, 1-10); 2.10. Baranek Oblubieńcem (Ap 21, 9-21).

która stanowi społeczność zbawionych, unaoczniona została poprzez plastyczne elementy dekoracyjne⁵⁷⁰.

W sztuce potrydenckiej mocne akcenty położono na konstrukcję fasady kościoła, która w swoich założeniach miała przypominać łuk triumfalny. Jest to progres w stosunku do wcześniejszych koncepcji. Brama świątyni od czasów starożytności chrześcijańskiej była traktowana jako portal do innego świata, wchodziło nią do przestrzeni sacrum, w której można było obcować z Bogiem. W epoce nowożytnej idea *ecclesia triumphans* przyczyniła się do nadania wejściu szczególnej formy trofeum, mającego uhonorować zwycięskiego wodza. Powtórzeniem fasady stał się ołtarz główny. Można więc sformułować wniosek, że renesansowa *aedicula* staje się abrewiaturą portyku świątynnego. Potwierdzenia takich założeń można by szukać w rozbudowanej w dobie Soboru Trydenckiego ceremonii nabożeństw. Liturgia stała się przestrzenią sporów z reformatami, a to przyczyniło się do odnowy. Zwrócono także uwagę na realną obecność Chrystusa w Eucharystii, tym samym nadając ogromną rolę ołtarzowi. Kardynał Karol Boromeusz w piśmie z 1572 roku *Instructiones Fabricae Ecclesiasticae*, żąda by mensa stołu ofiarnego była umieszczona na stopniu i znajdowała się w należycie przestronnym prezbiterium. Hierarcha Kościoła podkreślił też wagę procesji, rozpoczynającej Mszę Świętą. Rozbudowany ceremoniał kultu pozwolił na zaakcentowanie różnych elementów architektonicznych budynku świątynnego. Na przykład procesjonalne przejścia w czasie uroczystości sakralnych, ideowo wzorowane były na pochodach odbywających się w starożytnym Rzymie, podczas których witano zwycięskiego wodza po powrocie z wojny. Stąd właśnie brała swój początek idea łuku triumfalnego obecnego w fasadzie kościoła, przedłużonego w nawie głównej i mającego swoje zwieńczenie i odbicie w prezbiterium. Idea triumfu Chrystusa przenikała całą ikonologię budowli sakralnej⁵⁷¹.

Ponadto Miasto Święte w dobie baroku pojmowane było jako społeczność zbawionych, czyli Kościół, a przestało być łączone jedynie z formą architektoniczną. Taką wykładnię nauki proponował Sobór Trydencki. Nie pozostało to bez konsekwencji dla sztuki, gdyż artyści zostali w ten sposób uwolnieni od obowiązującej dotychczas w sztuce konwencji Niebieskiego Jeruzalem. Co więcej, pod wpływem odradzającego się kultu

⁵⁷⁰ Por. S. Kobielus, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, dz. cyt., s. 83. Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 3.4. Eschatologiczna wizja dzieła Baranka.

⁵⁷¹ Por. A. Maśliński, *Barokowa postać humanizmu w sztuce. Łuk triumfalny w strukturze kościoła barokowego*, dz. cyt., s. 20-21.

pasyjnego zarówno w egzegezie, teologii jak i kaznodziejstwie odżyło pojęcie Kościoła cierpiącego, walczącego i triumfującego, który miał swoje przeznaczenie w murach Świętego Miasta zbawionych. Barokowe świątynie niejednokrotnie ukazują, w formie dekoracji architektonicznej, rzesze zbawionych cieszących się zwycięstwem Chrystusa Baranka. W kopułach pojawia się wielokrotnie tłum proroków, patriarchów, apostołów, męczenników, dziewic, biskupów, doktorów Kościoła oraz zakonników, którzy są wpisani w iluzorycznie wykreśloną architekturę Jerozolimy Niebieskiej. W systemie dekoracyjnym kościołów barokowych pojawiają się często motywy adoracji Tronującego, zapieczętowanej Księgi czy temat pokłonu dwudziestu czterech Starców. Filary naw zwykle ozdobione są wizerunkami apostołów⁵⁷².

Doskonałym przykładem świątyni, która ukazuje ideę Niebiańskiej Jerozolimy w programie ikonograficznym, jest kościół Świętej Anny w Krakowie (il. 147; 148). Ta barokowa budowla wykonana staraniem ks. Sebastiana Piskorskiego, zdaje się być emancypacją przyszłej chwały ludu Bożego. Rozmieszczenie tematów i nadanie elementom konstrukcyjnym budynku teologicznych znaczeń sprawiło, że przestrzeń nabrała głębokiego charakteru sakralnego. Począwszy od prezbiterium, odpowiednimi formami artystycznymi zaprezentowano ideę Maryi – Kościoła, podjęto wątki Zwiastowania i Bożego Narodzenia. W polu drugiego przęsła Maryja Niepokalanie Poczęta stała się obrazem szczególnego wybrania i bezgrzeszności. Tematy mariologiczne centralnych scen ikonograficznych świątyni nie tylko mają na celu ukazanie biblijnej historii zbawienia, ale są także obrazem eklezjologicznym. Jest zasadnym uznać, że twórca dekoracji nawiązywał do dwunastego rozdziału Apokalipsy, gdzie Niewiasta jest symbolem wspólnoty Kościoła, która ucieka przed złem i ciągle ma za zadanie rodzić Chrystusa i chronić Jego obraz w sobie.

Podwaliną i kamieniem węgielnym całego organizmu żywej budowli Kościoła, jest Jezus, którego wyobrażenie pojawia się na zachodnim filarze tęczowym kościoła Świętej Anny. Napis *Caput anguli* jednoznacznie nawiązuje do prawdy o Chrystusie jako głowie wspólnoty. Natomiast wizerunek Matki Bożej wzmocniony napisem *Domus Dei*, znajdujący się na wschodnim filarze tęczowym, podkreśla rolę Maryi w dziele zbawczym i uświadamia wierzącym, że stanowią Dom Boży, pielgrzymujący ku eschatologicznej pełni, która została ukazana w kopule świątyni. Kolejnym elementem, który nawiązuje do wizji Świętego

⁵⁷² Por. S. Kobielus, *Niebieska Jerozolima: temat biblijny w sztuce*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 23 (1985), 1, s. 105.

Miasta z Księgi Objawienia, są filary nawy. Podwalinami Niebiańskiej Jerozolimy w opisie Jana są drogocenne kamienie stanowiące fundament budowli, niejednokrotnie utożsamiane z Apostołami Baranka. W barokowej świątyni nie mogło zabraknąć wizerunków dwunastu uczniów Chrystusa, a najlepszym miejscem na ich przedstawianie stały się właśnie filary podtrzymujące cały gmach świątyni. W tradycji biblijnej drogie kamienie w sensie symbolicznym stanowiły szaty Adama i Ewy, w które ubrani byli przed popełnieniem grzechu (Ez 28, 12-13). Następnie dwanaście kamyków zawierał pektorał arcykapłański, który tworzył zapowiedź i obraz Niebieskiego Miasta (Wj 28, 18-21). W końcu tradycję tę przejęły czasy nowożytne, a słynny egzegeta przełomu XVI i XVII wieku Korneliusz à Lapide nauczał, że każdy kamień można przypisać do konkretnego imienia apostoła. W ten sposób jaspis należy do Piotra, szafir oznacza Pawła lub Andrzeja, chalcedon to znak Jakuba Starszego, szmaragd należy do postaci Jana, sardoniks do Filipa, sardiusz przypisać należy Bartłomiejowi, chryzolit Mateuszowi, beryl Tomaszowi, topaz Jakubowi Młodszemu, chryzopaz Tadeuszowi, hiacynt Szymonowi, ametyst Maciejowi. Apostołowie stają się filarami Kościoła (Ga 2, 9), a prawdę tę dobrze ilustruje dekoracja kościoła Świętej Anny⁵⁷³.

W polach kolejnych przesł nawy krakowskiej świątyni ukazano jaśniejącą postać Boga zasiadającego na tronie i trzymającego w prawicy Księgę zapieczętowaną siedmioma pieczęciami (Ap 4, 2-3; 5, 1; 14, 14)⁵⁷⁴. Lapide widzi w zamkniętym Piśmie symbol siedmiu sakramentów lub siedem tajemnic z życia Chrystusa: Wcielenie, Narodzenie, Mękę, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Paruzję. Zwój może być także znakiem grzechów, w które wpada człowiek, przez swoje zaniedbania. Władca jest otoczony czterema zwierzętami, te zaś oddają mu cześć, śpiewając *Trisagion* rozpisany na wstędze. Następne przesł wyobraża dwudziestu czterech Starców (Ap 4, 10; 5, 8), a ich gest adoracji odnosić się może zarówno do tronującego Boga jak i do Baranka, którego obraz pojawia się w sąsiednim przesł. Cześć oddana przez Starców, którzy w geście uniżenia rzucają korony przed tron, ma swoje analogie w antyku. Rzymscy imperatorzy po ceremoniach triumfu składali triumfalnie swoje korony lub wieńce Jowiszowi na Kapitolu. W polu ostatniego przesła ukazany zostaje Baranek w świetlistym kręgu⁵⁷⁵.

⁵⁷³ Por. S. Kobiela, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, dz. cyt., s. 88.

⁵⁷⁴ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.1.8. Baranek łamie pieczęcie Księgi.

⁵⁷⁵ Por. S. Kobiela, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, dz. cyt., 2002, s. 90.

Dopełnieniem monumentalnej dekoracji kościoła Świętej Anny jest rzeźbiarskie ujęcie Baranka znajdujące się w konfesji Świętego Jana z Kęt we wschodnim ramieniu transeptu świątyni. Apokaliptyczne zwierzę symbolizujące Chrystusa, nazwane zostaje w *Księdze Objawienia* światłem Niebieskiego Jeruzalem (Ap 21, 23)⁵⁷⁶. Tę prawdę ukazał artysta, oddając Baranka w świetlistej glorii, a całość przedstawienia opatrując inskrypcją *lucerna ejus est – światłem Jego jest*. W ten sposób zauważamy, że kolejne elementy świątyni barokowej nawiązują do obrazów Miasta Świętego. Aranżacja przestrzeni *sacrum* jak i elementy konstrukcyjne budowli tworzone są na podstawie teologicznych interpretacji Apokalipsy. Podobnych założeń należy szukać w wielu świątyniach doby trydenckiej reformy. Doskonałymi przykładami są także kościoły norbertanek w Imbramowicach czy kościół jezuitów w Świętej Lipce⁵⁷⁷.

Iluzjonizm, jaki stosowali barokowi artyści we wnętrzach świątyń, sprawiał, że człowiek zanurzał się w wieczności i był otulony niebieską chwałą. Iluzja formy nie przedkładała się na iluzję treści. Ukazanie Niebieskiej Jerozolimy jako całego gęszcza ludzi świętych na ścianach budowli sakralnej, miały wymowę dydaktyczną. W każdej epoce warto przypominać prawdę o tym, że życie człowieka jest tylko chwilą, a ziemia staje się miejscem pielgrzymowania do Świętego Miasta Boga. To właśnie w baroku obraz Jerozolimy funkcjonuje głównie jako wzorzec moralny⁵⁷⁸.

3.3. Podsumowanie epoki nowożytnej

Artyści nowożytni zdecydowanie wyszli poza kanon dotychczasowej sztuki kościelnej. By zaspokoić swoje indywidualistyczne dążenia, ukazywali wizerunek Baranka w scenach rodzajowych, które wielokrotnie desakralizowały w oczach odbiorców ich dzieło. Chrystus jako Baranek, pojawia się na obrazie z nagim Janem Chrzcicielem, co nosiło znamiona bluźnierstwa w tamtych czasach. Dotychczasowe zdobycze artystyczne nadal trwają i mają wielką wartość. Baranek staje się bohaterem scen hołdu pasterzy, dzieciństwa Chrystusa, Ostatniej Wieczerzy, Ukrzyżowania, ukazywany jest z Janem Chrzcicielem i Matką Najświętszą. Zmieniona została pozycja zwierzęcia, które utraciło centralną pozycję

⁵⁷⁶ Zob. Rozdział II. Baranek w przesłaniu Księgi Apokalipsy, 2.11.1. Baranek lampą.

⁵⁷⁷ Por. A. Stoga, *Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 4 (1993), s. 510-527.

⁵⁷⁸ Por. S. Kobielus, *Niebieska Jerozolima: temat biblijny w sztuce*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 23 (1985), 1, s. 106.

na obrazie, a stało się raczej marginalnie potraktowanym symbolem. Niejednokrotnie Baranek jest jedynie dodatkiem do głównej treści przedstawienia.

Wypracowany przez Franków schemat ikonograficzny nie przetrwał w epoce nowożytnej. Tendencje baroku w przekazie symbolu Baranka są nieco inne niż te towarzyszące wcześniejszej sztuce. Podczas gdy średniowiecze kładło akcenty na ofiarny charakter dzieła Baranka, w baroku zwrócono uwagę na triumfalistyczne Jego aspekty. Poczesne miejsce w dekoracji monumentalnej zajął wątek Kościoła będącego Oblubienicą Baranka.

Od czasów starożytnych poprzez średniowiecze sakralne budynki czerpały wzorce z apokaliptycznej i historycznej Jerozolimy, aranżując wnętrza świątyń. Wszelkie braki w architekturze i monumentalnej dekoracji dopełnił barok w ten sposób osiągając pełnię czyniąc ze świątyni obraz Miasta Świętego.

Również budowla świątynna w epoce potrydenckiej zyskała nowe teologiczne rozumienie. W średniowieczu sakralny budynek miał uobecniać Niebiańską Jerozolimę, był przestrzenią świętą a wnętrze monumentu zostało tak zaaranżowane, aby akcentować odkupieńcze dzieło Chrystusa - Baranka. Portal stanowił wejście do Miasta Świętego, prezbiterium symbolicznie oznaczało niebo. Przestrzeniami zarezerwowanymi dla ukazania apokaliptycznej wizji Baranka była kopuła, tęczą czy absydą. W baroku dzięki dominacji wizji triumfalistycznej, podkreślono solarny charakter Baranka, promienie gloriety potęgowały myśl o Bogu, stanowiącym środek i światło niebieskiego Królestwa. Główne wejście zyskało formę trofeum, mającego uhonorować zwycięskiego wodza. Powtórzeniem fasady stał się ołtarz główny. Idea triumfu przenikała całą ikonologię budowli sakralnej.

Miasto Święte w dobie baroku pojmowane było jako Kościół a przestało być jedynie formą architektoniczną. Odżyło pojęcie wspólnoty cierpiącej, walczącej i tryumfującej. Iluzjonizm zastosowany w malarstwie sprawiał, że człowiek czuł się otulony chwałą nieba.

W baroku inaczej rozłożono akcenty chcąc ukazać Chrystusa pod postacią Baranka. Zwierzę ginie wręcz w gąszczu kłębiących się wszędzie ludzkich ciał, które stanowią wizję Kościoła. Mniej akcentowany jest aspekt eucharystyczny teriomorficznego symbolu Jezusa, a bardziej wskazuje się na Jego chwałę i uwielbienie. Twórcy sztuki zdecydowanie odeszli od wydobywania aspektów ofiarnych przez co ograniczyli motywy Baranka, z którego boku

kręć wlewa się do kielicha, miast tego ukazywali zwierzę bez oznak męki, w gloriecie symbolizującej chwałę zmartwychwstania.

4. Baranek i Niebieskie Jeruzalem w sztuce współczesnej

Paweł VI w liście do artystów podkreśla ważną rolę sztuki w przekazywaniu prawd objawionych. To właśnie plastyk, używając języka barwy i formy, może ukazać wymiar duchowy rzeczywistości i uczynić go zrozumiałym i przystępnym dla człowieka. Papież, analizując współczesny jemu świat, zauważył, że relacja przyjaźni, jaka rozwijała się między Kościołem a artystami, osłabła ostatnimi czasy, a nawet zupełnie przestała istnieć. Sztuka współczesna nie tylko rzadziej podejmuje tematy wiary, ale także poszukuje spełnienia i inspiracji w źródłach pozareligijnych. Niejednokrotnie dzieło artystyczne zdaje się obrażać wartości lub nawet walczyć z nimi. Dostrzec można, że warsztat plastyka w czasach współczesnych został mocno zdesakralizowany⁵⁷⁹. Odejście od świętości, jak twierdzą niektórzy, powinno być świadomie kontynuowane, gdyż stwórcą wszystkiego jest Bóg, a wyznaczanie przestrzeni dla *sacrum* jest sprzeczne z chrześcijaństwem⁵⁸⁰.

XIX wiek jest czasem przełomowym, ponieważ obserwuje się zafascynowanie artystów tematyką świecką oraz niezrozumienie lub dystans wobec oczekiwań Kościoła. Powstaje także nowy typ obrazowania, wykształcony, jak się zdaje za sprawą akademizmu, który tworzy świeckie dzieło o tematyce religijnej niemające jednak religijnego przeznaczenia. Przykładem może być teologiczna redukcja Chrystusa wyłącznie do Jego ludzkiej natury, co spowodowało sekularyzację wątku chrystologicznego, który zaczął być przedstawiany w sposób naturalistyczny i zrównany z malarstwem rodzajowym. Proces zeświecczenia warsztatu plastyka zniósł pewną ortodoksję w podejściu do sztuki kościelnej i zaczął mocno oddziaływać na współczesną ikonografię. Humanizacja Boga spowodowała oddzielenie dążeń sztuki od celów religijnych, ponadto wątki chrześcijańskie zaczęły być interpretowane w sposób dowolny, często areligijny a nawet wrogi wobec wiary. Modernizm prezentował postawę redukcji sakralnej sztuki do warstwy wyłącznie symbolicznej i humanistycznej. W ten sposób Ewangelia stała się dla współczesności traktatem i piękną legendą o najlepszym i najdoskonalszym człowieku. W podobny sposób myśl artystyczna rozwijała się po wojnie, znajdując powszechny symbol ludzkiej Golgoty w cielesnych cierpieniach Chrystusa. Współczesne nurty sztuki prezentują bardzo różne podejście do wartości i wiary.

⁵⁷⁹ Por. Paweł VI do artystów, „Znak”, 16 (1964), nr 126 (12), s. 1425-1426.

⁵⁸⁰ Por. C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008, s. 19.

Pop-art traktuje chrześcijaństwo na równi z innymi religiami, a zwracając uwagę na spirytualizm wiary, niejednokrotnie kwestionuje wartości duchowe. Wszelkie aksjologiczne założenia jak i autorytety podważył w sztuce surrealizm, stając się „poetyką inwektyw”. Świętokradcza postawa wobec symboli religijnych, ataki na Kościół mające charakter nie tylko antyreligijny, ale i antyklerykalny, towarzyszyły twórcom poszukującym coraz większego pola wolności, niezależności i nonszalancji. W XX wieku istnieje nurt twórczości bluźnierczej, która skierowana zostaje przeciwko religii i podejmuje ostrą polemikę z Bogiem⁵⁸¹.

Przesunięcie akcentów w sztuce rozpoczęło się już w epoce renesansu. Średniowieczny artysta tworzył dzieło określane jako *res sacra*, które stało się narzędziem służącym *hierofanii*, samoobjawieniu się Boga. Następne okresy kierowały się w stronę estetyki i zwracały uwagę na indywidualium, jakim był twórca. Celem obrazu stało się piękno a nie objawienie. Sztuka współczesna poszła jeszcze dalej i jest tworzona przez kreatywnego artystę, który musi być oryginalny i zrobić coś, czego nikt jeszcze nie zrobił i nie pomyślał. Zadaniem twórców staje się więc stworzenie czegoś indywidualnego, niepowtarzalnego czy oryginalnego⁵⁸². Kończy się czas obiektywnego porządku artystycznego, a zaczyna okres subiektywizacji sztuki.

Agresja artystycznych form i tematów wobec religii, znajduje swoje przestrzenie w obrazowaniu Chrystusa, religii czy różnych form kultu i wartości chrześcijańskich. XX wiek oscyluje pomiędzy sakralizacją tego co nieświęte i profanacją świętości, tym samym staje się wyrazem wątpliwości religijnych i wielu ciągle żywych kontrowersji w obrębie wspólnoty kościelnej. Zliberalizowana współczesność ogłasza śmierć Boga, jednakże nawet egzystencjalne zwątpienie staje się również rodzajem wyznania mającego jakies odniesienie do wiary i jest tylko momentem ucieczki. Jednak nawet takie postawy mogą służyć religii i chronić ją przed skostnieniem⁵⁸³.

Paweł VI nie tylko upomina artystów, ale i przeprasza, bowiem Kościół nie jest bez winy wobec tego stanu rzeczy. Przyczynę odwrócenia się sztuki od tematów wiary, papież upatruje w nakładaniu na twórców kanonu oraz nakazie naśladowania mistrzów dotychczas tworzących w obrębie religii chrześcijańskiej i katolickiej. W ten sposób nastąpiło

⁵⁸¹ Por. K. Czerni, „*Antysacrum*” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i Sztuka*, pod red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 186-192.

⁵⁸² Por. A. Draguła, *Religijne szanse sztuki współczesnej*, „*Studia Nauk Teologicznych*”, 14 (2019), s. 45-46.

⁵⁸³ Por. K. Czerni, „*Antysacrum*” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, dz. cyt., s. 196.

skrępowanie całego programu ikonograficznego, który zamiast być coraz bardziej wymyślną formą wszechrzeczy i bazować na tysiącach twórczych pomysłów rodzących się w głowach artystów, stał się skostniały i nudny dla rządowego rozwoju artysty⁵⁸⁴. W ten sposób zamknięto erę potrydencką. Nowy rozdział historii sztuki w Kościele rozpoczął Sobór Watykański II.

VII rozdział Konstytucji o Liturgii, ogłoszonej w 1963 roku, określa dzieła sztuki sakralnej jako znaki i symbole najwyższych spraw. W tym samym dokumencie twórca nazwany zostaje naśladowcą Boga Stworzyciela. W ten sposób Sobór Watykański II podkreśla rolę artysty i jego dzieła. XX wiek powierzył *ars sacra* szczególne zadanie. Po pierwsze sztuka miała służyć liturgii, następnie winna wpływać na wolę wiernych i w końcu kształtować w pedagogiczny sposób rozum ludzki. Cele te mogą być osiągnięte dzięki wertykalnej dwukierunkowej strukturze warsztatu artystycznego. Z jednej strony dzieło ma być wyrazicielem Bożego piękna, a z drugiej powinno kierować myśli człowieka do Boga⁵⁸⁵.

Sobór dopuszcza pluralizm kulturowy w wyrazie artystycznym⁵⁸⁶, dlatego kończy się epoka kolonizacji i europeizacji w obrębie rozprzestrzeniania się religii chrześcijańskiej. Ponadto ojcowie soboru podkreślają prymat porządku moralnego nad prawami estetyki⁵⁸⁷.

W sztuce współczesnej podobnie jak we wcześniejszych artystycznych formach symbol zachował wielkie znaczenie. Jest on szczególnym rodzajem znaku, wskazującym na rzeczywistość wewnętrzną i otwierającym duszę na świętość Boga. Dzieło artystyczne przestaje być zwykłą ilustracją świata widzialnego czy niewidzialnego, a staje się symbolem, który odsyła do ukrytego, przenośnego i nadprzyrodzonego sensu. Symbol jednak, nie ogranicza się tylko do bycia tym, na co wskazuje, lecz czyni obecnym przedmiot swoich wyobrażeń⁵⁸⁸.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że temat Baranka czy Niebieskiego Jeruzalem dla współczesnych artystów jest reliktem przeszłości. Nic bardziej mylnego. Baranek jako

⁵⁸⁴ Por. I. Rolska, *Formuła świętego papieża Pawła VI – innowacja i symbol Tradycji*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 68 (2020), z. 4, s. 72-77.

⁵⁸⁵ Por. J. S. Pasierb, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica”, 40 (1970), 3, s. 5-8.

⁵⁸⁶ *Konstytucja o Liturgii Świętej. Sacrosanctum Consilium, Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 2002, s. 67.

⁵⁸⁷ Por. Sztuka, *Synopsa tekstów Soboru Watykańskiego II*, pod red. T. Bielski, Poznań-Warszawa 1970, s. 1258.

⁵⁸⁸ Por. A. Catella, *Symbol*, [w:] *Nowa Encyklopedia Chrześcijańska. Historia i współczesność*, pod red. H. Witczyk, Kielce 2017, s. 734.

motyw sztuki w czasach współczesnych nadal stanowi żywy i obecny symbol. Program ikonograficzny w kontekście, którego dostrzec można teriomorficzny symbol Boga, również nie będzie zupełnie odstawał od minionych wieków. Podobnie jak kiedyś symbol Baranka będzie odczytywany w kluczu eucharystycznym, eklezjologicznym i eschatologicznym (il. 160). Problem czasów współczesnych polega jednak często na braku zrozumienia znaków religijnych i motywów symbolicznych w sztuce.

W XIX wieku konieczne było poszukiwanie dróg odnowy religijnej. Po wydarzeniach rewolucyjnych we Francji w 1830 roku, kiedy zapanował wielki niepokój, powstawały spontaniczne grupy ludzi, którzy poprzez adorację Najświętszego Sakramentu chcieli przebłagać Boga za całe zło świata. Atmosfera antyklerykalna a nawet ateistyczna i rozlewający się w społeczeństwie grzech, wymagały ekspiacji. W takim klimacie narodziła się idea kongresów eucharystycznych. Pierwsze takie spotkanie odbyło się w 1881 roku w Lille, a jego myślą przewodnią było hasło: *Le salut social par l'Eucharistie* czyli: zbawienie społeczne przez Eucharystię. Kult Ciała Chrystusowego miał na celu ratowanie społeczeństwa. Chcąc zwalczać przejawy obojętności religijnej, zwrócono się także w kierunku Mszy Świętej i miłości Jezusa obecnego w Najświętszym Sakramencie. XIX-wieczny ruch odnowy, poprzez kolejne lata przyjmował bardzo różne założenia i podlegał zmianom. Po drugiej wojnie światowej Kościół zwrócił szczególną uwagę na udział wiernych w liturgii. Msza święta zajęła wtedy główne miejsce w czasie kongresów. Nowy program zastosowano w Monachium 1960 roku, podkreślając głównie tajemnicę paschalną, którą zawiera Eucharystia⁵⁸⁹. Z okazji tego spotkania wykonano medalion z Barankiem, trzymającym zwycięski krzyż. Umieszczony obok zwierzęcia czerwony kamień wskazuje symbolicznie na kroplę krwi wylaną dla zbawienia człowieka. Napis okalający główną scenę brzmi *pro vita mundi*, za życie świata (il. 158).

Wśród współczesnych artystów, są też tacy, którzy rozumiejąc ducha Kościoła, interpretują tematy chrześcijańskie zarówno oryginalnie jak i nowatorsko. Śmiało i często kontrowersyjne porównania współczesnych twórców, potrafią w głęboki i odkrywczy sposób zaktualizować treści wiary w sposób przemawiający do współczesnego odbiorcy.

⁵⁸⁹ Por. S. Szymecki, *Czemu ma dziś służyć Kongres Eucharystyczny*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 25 (1987), nr 1, s. 143-148.

4.1. Kontynuacja wcześniejszych tradycji w sztuce współczesnej

Sztuka współczesna rozwija się w społeczeństwie, dla którego zarówno znaki jak i symbole chrześcijańskie zostały rozmyte i uległy dewaluacji. Ponadto dotychczasowe ukierunkowanie antropologiczne, które miało na celu zrozumienie człowieka poprzez twórczość i charakteryzowało kulturę Zachodu, zostało narażone na rozmaite wstrząsy. Współczesna sztuka musiała więc znaleźć odpowiednie i nowe środki wyrazu, by w zmienionym świecie mogła stać się komentarzem aktualizującym do *Księgi Objawienia*⁵⁹⁰.

Niezwykłą kontynuacją tradycji chrześcijańskiej stają się prace o. Marko Rupnika, które stanowią teologiczny komentarz biblijny (il. 160). Mozaiki znajdujące się w kościele Jana Pawła II w Łagiewnikach nie tylko nawiązują całą strukturą do starożytności chrześcijańskiej i średniowiecza, ale ponadto ukazują nowatorski sposób ujęcia tematu. Jedno z przedstawień ukazuje w centrum tron ze stojącym na nim Barankiem Bożym (il. 159). Wszystkie charakterystyczne elementy wypracowane we wcześniejszych wiekach znalazły tutaj swoje miejsce. Baranek stoi i ma na sobie oznaki męki, trzyma krzyż, głowę okoloną nimbem, a spod tronu wypływają rajske rzeki. Z dwóch stron centralnej postaci widoczni są święty Jan Chrzciciel i Matka Boża. Nowatorskim staje się dodanie do tego przedstawienia wizerunków świętych. Do tej pory Barankowi towarzyszyli głównie Apostołowie i Starsi, pogrupowani tak, aby ich liczba wynosiła dwanaście lub dwadzieścia cztery. Autor mozaiki z kościoła Świętego Jana Pawła II, do wizji z piątego rozdziału *Apokalipsy*, dodał jeszcze wizerunek ludzi, którzy w ciągu wieków zasłużyli sobie na miejsce obok Baranka. U samej góry po lewej stronie widnieje oblicze Jana Pawła II, w którego towarzystwie można dostrzec i rozpoznać świętych patronów Polski, Stanisława i Wojciecha. Postaci szesnastu świętych połączone są jakby liśćmi drzewa, co może uświadamiać odbiorcy, że biorą oni udział w historii Jezusa i stanowią część drzewa genealogicznego Baranka. Mozaika wpisana została w kształt wielokąta, a jej otwarta struktura pozwala uczestnikom liturgii ziemskiej, dostrzec łączność z odbywającą się w Niebieskim Jeruzalem adoracją Tego, który pokonał śmierć, grzech i Złego. Następuje spotkanie tego, co widzialne z tym, co niewidzialne, tego, co śmiertelne z nieśmiertelnością, tego, co przemijalne z wiecznością. Bardzo podobnie ma się rzecz z mozaiką Velehradską w Czechach (il. 161).

⁵⁹⁰ Por. J. Królikowski, *Widzialne Słowo. Teologia w sztuce*, dz. cyt., s. 91.

Wiele dzieł o. Marco Rupnika podejmuje motyw Baranka i to w sposób zróżnicowany. Przywołajmy kolejny przykład mozaikarski, jako przejaw oddziaływania księgi *Apokalipsy*. Mozaika ukazuje Baranka spoczywającego na kolanach Boga Ojca, w chwili otwierania Księgi Życia. Schemat ten nawiązuje do piątego rozdziału *Księgi Objawienia*. Główna scena otoczona została czterema symbolami ewangelistów oraz jak to zwykle bywało we wcześniejszych wiekach postaciami Matki Bożej i Jana Chrzciciela (il. 160).

Sobór Watykański II w swoich założeniach chciał uaktualnić (*aggiornamento*) nauczanie i praktyki Kościoła, aby te odpowiadały współczesności i aktualnej mentalności. Jednocześnie ojcowie soborowi podkreślili znaczenie źródeł wiary i Tradycji w dzisiejszym świecie. Na te dwa aspekty zwraca uwagę tekst, który zawiera recenzję nadania Francisco (Kiko) Argüello tytułu doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II⁵⁹¹. Założyciel drogi neokatechumenalnej jest hiszpańskim artystą, który w realizacji swoich prac stara się przesłać najstarszym tradycjom Kościoła udostępnić współczesnemu odbiorcy. Wystarczy zwrócić uwagę na kilka dzieł tego twórcy, aby zauważyć, jak współczesną indywidualność, konieczną do zaistnienia na rynku sztuki, połączył ze zdobyczami wieków wcześniejszych (il. 155; 156; 157). Ikonograficzne wyobrażenie Jezusa trzymającego Baranka, nie jest niczym nowym. Dość nowatorskie jest dodanie znaku krzyża na głowie zwierzęcia, co może przypominać pieczęć apokaliptyczną, która była znakiem na czołach 144 tysięcy zbawionych (il. 156; 157). Kiko Argüello studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Madrycie i był uczniem w szkole Picassa, dlatego może, część odbiorców jego dzieł nazywa je bluźnierczymi ikonami, gdyż artysta nie trzyma się obowiązującego kanonu tego typu malarstwa, co sprawia, że jego sztuka przyjmuje dość abstrakcyjne i niezrozumiałe dla wielu formy (il. 155). Niemniej należy potwierdzić, że twórczość Hiszpana zarówno naznaczona jest zdobyczami przeszłości, jak i doskonale wpisuje się w potrzeby kultury nowoczesnej.

Apokalipsa świętego Jana doczekała się też, ostatnimi czasy powieści graficznej, która opiewa sceny z ostatniej Księgi Biblii⁵⁹². Paweł Kołodziejcki stworzył całą serię rysunków opowiadających historię Baranka. Wielokrotny wizerunek zwierzęcia ujmuje

⁵⁹¹ Por. Z. Kiernikowski, *Recenzja w sprawie nadania Francisco (Kiko) Argüello tytułu doktora honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, [w:] Kiko Argüello, *Dokotr honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, Lublin 2013, s. 13.

⁵⁹² Por. P. Kołodziejcki, C. Moryc, *Apokalipsa świętego Jana. Powieść graficzna*, Kraków 2017.

wręcz wszystkie dotychczas wypracowane schematy ikonograficzne teriomorficznego symbolu Boga (il. 163; 164; 165; 166; 167; 168; 169). Autor grafik w nowatorski sposób przekazuje znane z wcześniejszych wizerunków układy. Począwszy od przedstawienia góry, na której stoi zwierzę poprzez obecność Księgi czy krzyża w jego otoczeniu, możemy rozpoznać najstarszy sposób ujęcia Baranka w sztuce. Dość nowatorskim jest natomiast układ nimbu, w który wpisanych jest siedmioro oczu, patrzących w stronę odbiorcy dzieła, rogi natomiast przypominają promienie chwały (il. 167). Niczym nowym nie jest motyw krwi wylewającej się do kielicha, czy umieszczenie w tle głównej sceny symboli czterech ewangelistów, obrazu drzewa życia oraz tłumu zbawionych.

Twórcy nowych przekładów Pisma Świętego świadomi potrzeb współczesnego społeczeństwa, zapraszali do współpracy artystów, którzy ilustrowali tekst, aby ten był łatwiej przyswajalny dla czytelnika. W 2006 roku pojawił się przekład Apokalipsy świętego Jana z języka greckiego, dokonany przez poznańskiego biblistę ks. prof. Jana Kantego Pytla. Malarską interpretację tego tłumaczenia wykonał Grzegorz Bednarski⁵⁹³. Artysta sięga do tradycji ikonograficznej baroku, rozmiłowanego w obrazach męczeństwa, oraz do współczesnego języka sztuki, będącego brutalną i surrealistyczną dekompozycją rzeczywistości. Jego malarskie cykle są skupione na skandalu istnienia, przejaskrawione, pełne patosu i egzaltacji. Wychodzą poza „getto doczesności materialistycznej” i otwierają się na perspektywę eschatologiczną ujawniając w ten sposób nadprzyrodzony status istnienia ludzkiego. Bednarski jako chrześcijanin w swojej twórczości manifestuje sakralny sens sztuki, nie zgadzając się na odarcie świata z *sacrum*, nie chce także ukazywać świata w nostalgicznej ideologizacji, lecz widząc go takim jaki jest naprawdę. Inspirowany literaturą religijną obrazował zarówno nadzieję, miłość i piękno jak i ludzką egzystencję pełną krwi i ran⁵⁹⁴. W obrazach krakowskiego artysty można dostrzec tęsknotę za malarstwem skłaniającym do modlitwy, odsyłającym do Boga⁵⁹⁵. Cechą twórczości artysty jest deformacja i fragmentaryzacja postaci, emocjonalne gesty i pozy, bogactwo motywów pozornie rozrzuconych bezładnie na podobraziiu. Symbolicznych znaczeń nabierają jednak zarówno wartości kompozycyjne jak i zakłócenia proporcji, nakładane na siebie różne ujęcia

⁵⁹³ Por. P. Podeszwa, „Pan świeczników i gwiazd”(Ap 1, 12-20). G. Bednarskiego – ilustracja czy interpretacja pierwszej wizji Apokalipsy Janowej?, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 11 (2018) s. 61.

⁵⁹⁴ Por. R. Rogozińska, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei*, „Sacrum et Decorum”, 3 (2010), s. 96-97.

⁵⁹⁵ Por. A. Organisty, „Na przeblaganie za grzechy nasze...”. O malarstwie religijnym Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego, „Ethos”, 27 (2014) nr 1(105), s. 239.

perspektywiczne, kontrasty barwne o silnym nasyceniu chromatycznym czy gwałtowne pociągnięcia kreski. Ekspresyjne przedstawienia uwikłane zostały w osobiste spostrzeżenia egzystencjalnych dylematów, tym samym ukazując empatie artysty i głębokie zrozumienie wobec namalowanych treści. Owocem pracy Bednarskiego nad Apokalipsą Jana jest trzynastka ilustracji:

1. Pan świeczników i gwiazd (Ap 1, 12-20)
2. Bóg przekazuje Barankowi zapieczętowaną księgę (Ap 5, 5-7)
3. Zabici świadkowie Słowa Bożego (Ap 6, 9-11)
4. Aniołowie powściągają huragany przed naznaczeniem sług Bożych pieczęcią (Ap 7, 1-4)
5. Nadprzyrodzona moc dwóch Świadców (Ap 11, 3-5)
6. Niewiasta otrzymuje skrzydła orle, aby móc odlecieć od Smoka (Ap 12, 1-18)
7. Bestia z morza – symbol przemocy (Ap 13, 1-8)
8. Baranek na górze Syjon, wysławiany pieśnią nową (Ap 14, 1-5)
9. Dzień gniewu Bożego (Ap 14, 14-19)
10. Wielka Nierządnicza z pucharem obrzydliwości (Ap 17, 1-18)
11. Zwycięski Jeździec – Król Królów i Pan panów (Ap 19, 11-18)
12. Przemija świat zła – nadchodzi Nowe Jeruzalem (Ap 21, 1-8)
13. Wołanie o powtórne przyjście Pana (Ap 22, 6-21)⁵⁹⁶.

Wyboru fragmentów Apokalipsy zilustrowanych przez Bednarskiego dokonał teolog i tłumacz tej Księgi ks. prof. Jan Kanty Pytel. Pominięto trudne i kontrowersyjne wersety Objawiania świętego Jan, a powstałe prace spełniają oczekiwania zleceniodawców. Artysta krakowski z namysłem eksponuje poszczególne motywy i symbole, a równocześnie pomija problematyczne zagadnienia. Przemilczając najbardziej drastyczne fragmenty akcentuje te zawierające przepowiednie dotyczące losów Kościoła. Rysunek ukazujący wizję Baranka na górze Syjon (Ap 14, 1-5) jest obrazem Kościoła, który pośród codziennych przeciwności, plag i nawałnic trwa nieskazitelny, wpatrzony w Chrystusa i wierny Mu aż do końca (il. 173). Artysta ukazał Baranka leżącego na ołtarzu, który ma poderżnięte gardło a Jego krew spływa do kielicha. Dotychczas to kobieta, będąca symbolem Kościoła w swoich dłoniach trzymała naczynie na krew. Bednarski ukazuje mężczyznę w koronie, co nie jest

⁵⁹⁶ Por. P. Podeszwa, „Pan świeczników i gwiazd”(Ap 1, 12-20). G. Bednarskiego – ilustracja czy interpretacja pierwszej wizji Apokalipsy Janowej?, dz. cyt., s. 62-63.

tradycyjnym wizerunkiem tego motywu. Podobnie jeśli chodzi o ranę na ciele zwierzęcia, którą tradycja widziała w przebitym boku, co nawiązywało do krzyżowej śmierci Jezusa. Artysta zastępuje tę tradycyjną metaforę wizerunkiem Baranka z poderżniętym gardłem. Niezmiennie jednak ważnym symbolem staje się siedmioro oczu i siedem rogów zwierzęcia (il. 173 i 174), oraz aspekt ofiarny Jego śmierci.

Interesujące stają się współczesne tłumaczenia Słowa Bożego, które pozwalają „nowym językiem” opisać wydarzenia z odległych czasów. Rozwój języka wymusza ciągłą pracę nad przekładem Biblii, aby była ona zrozumiała dla kolejnych pokoleń czytelników. Takie same potrzeby posiada sztuka, która dzięki formą artystycznego wyrazu winna być czytelnym obrazem przedstawionych rzeczywistości. W 2019 roku Muzeum Archidiecezji Warszawskiej oraz Galeria Roi Doré w Paryżu zorganizowały wystawę pod tytułem „Apokalipsa”. Zaprezentowano dzieła Dürera, Lebensteina i Majki, obrazujące teksty Księgi Objawienia. Grafiki pierwszego z nich zostały już omówione. Drugi Jan Lebenstein, w swoich pracach ukazuje bardzo oryginalną odmianę malarstwa figuratywnego z elementami surrealistycznymi i abstrakcyjnymi. Analizując twórczość tego artysty można mieć wrażenie, że jest wizjonerem oderwanym od rzeczywistości i pogrążonym w ciemnościach swojej wyobraźni. Inspiracji Lebensteinowi dostarczyła jednak historia, dlatego właśnie powstały polityczne karykatury odnoszące się do Marca 1968, Agresji państw – członków Układu Warszawskiego na Czechosłowację, Sowieckiej inwazji na Afganistan, stanu wojennego w Polsce, pacyfikacji strajku w kopalni Wujek, rządów generała Jaruzelskiego. Świat urodzonego w 1930 roku Jan był naznaczony zbrodniami komunizmu, marksistowskim myśleniem ateistycznym i hitlerowskimi mordami. Artysta nie poprzestał jedynie na ilustracji historii, stworzył także dzieła obrazujące Księgę Hioba, Księgę Rodzaju, Folwark Zwierzęcy Orwella, opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W swojej twórczości czerpał wzory z mistrzowskich prac Michała Anioła, Albrechta Dürera, Hieronima Boscha, Henriego Rousseau czy Wasilia Kandinsky’ego⁵⁹⁷. Ogromną inspiracją stała się dla Lebensteina Apokalipsa, jak sam twierdził Księga ta jest sprawą odwieczną i wraca w każdej epoce dziejów, bo to jest wizja, która się spełni⁵⁹⁸. Stworzył ilustracje do Apokalipsy świętego Jana w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Rysunki zostały wykonane w pastelach lub gwaszu, być może dlatego odznaczają się dużą delikatnością osiągniętych

⁵⁹⁷ Por. K. Masłoń, *Apokalipsa według Jan Lebensteina*, <https://www.rp.pl/literatura/art16680851-apokalipsa-wedlug-jana-lebensteina>, dostęp z dnia 09.11.2023.

⁵⁹⁸ Por. D. Wildstein, *Geniusz Lebensteina*, <https://teologiapolityczna.pl/dawid-wildstein-geniusz-lebensteina>, dostęp z dnia: 09.11.2023.

efektów artystycznych. Ponadto subtelność kreski i idealizacja postaci tworzą wrażenie wiotkości i kruchości wykreowanej kredką rzeczywistości. Jest wielce prawdopodobne, że panująca w obrazach łagodność przemycona został do podświadomości artysty za sprawą tłumacza Apokalipsy, który wpłynął na wybory artystyczne. Zanim Czesław Miłosz przetłumaczył Księgę Objawienia napisał wiersz zatytułowany *Piosenka o końcu świata*, w którym wizja końca jest pozbawiona apokaliptycznych znamion grozy. Autor pisze o tych co czekali na błyskawice i gromy lecz się zawiedli. Niezwykła łagodność dominuje w Miłoszowskim opisie końca świata. W pracach Lebensteina pojawiają się traumatyczne sytuacje związane z biblijnym opisem apokaliptycznym, ale obecna jest również, w obliczach kreowanych postaci pewna subtelność i delikatność. Obrazy ukazują zmierzający do kresu świat, poprzez przedstawienie jego mizernego i słabego oblicza. Dominująca kolorystyka pustyni, staje się obrazem miejsca w którym nie istnieje życie. Barwa niebieska stanowi jedynie rodzaj cienia, podkreśla niebiańskość i boskość. Kolor fioletowy ma wprowadzić niepokój i grozę. Czerwień użyta została by oznaczyć cierpienie i rozlaną krew, deszcz ognia, ale równocześnie eucharystię. Można mieć wrażenie, że wszystko co obserwuje odbiorca zasłonięte zostało przez burzę piaskową, gdyż brązy są najczęściej używaną barwą. Świat ukazany został jako pozbawiony światła. Jedynie wizja Baranka i Apokaliptycznej Niewiasty stanowi wyjątek, gdyż główne postaci rozświetlone zostały jasną plamą będącą ich tłem. Baranek ukazany zostaje na tle świetlistego medalionu, a odbijający się od Niego blask oświetla twarze postaci świętych trzymających palmy męczeństwa, umieszczonych w dolnych partiach obrazu (il. 170). Padające jednak światło ma siny kolor jak gdyby stanowiło nocną poświatę księżycy, nie ustępuje także przytłaczająca brązowa barwa wypełniająca rzeczywistość. Czerwony znak krzyża umieszczony na chorągwi zatkniętej na grzbiecie Baranka, nawiązuje do pieczęci odbitych na czołach sprawiedliwych i staje się znakiem Męki i Zmartwychwstania Jezusa.

Lebenstein stworzył jakby dwie interpretacje Apokalipsy. Obrazy ilustrujące przekład Miłosza mają inną wymowę niż wizja wykreowana na paryskim witrażu, znajdującym się w sali spotkań Centrum Dialogu ojców Pallotynów przy rue Surcouf w Paryżu (il. 171). Ze względu na środki plastyczne w malarstwie książkowym występował linearyzm a artysta posługiwał się barwami zgaszonymi, chromatycznymi o małym nasyceniu. Witraż ukazuje swobodną improwizację barwną, a jego forma jest zdecydowanie bardziej malarska. Dominantą barwną jest błękit skonstrastowany z żółcieniami, oranżami, zieleniami i intensywną czerwienią. Koniec świata widział więc artysta za każdym razem

inaczej. Wizja rysowana pastelami jest ponura podkreśla grozę i cierpienie związane z czasami ostatecznymi. Kompozycja witrażu tworzy obraz podniosły i monumentalny, eksponuje niezwykłość oraz przez hieratyczność ujęcia także nieskończoność⁵⁹⁹.

Słynny witraż, powstały na początku lat siedemdziesiątych, poświęcony Księdze Objawienia, nie ukazuje mrocznej wizji czasów ostatecznych. Jeźdźcy Apokalipsy są marginesem tego dzieła a smok wygląda jak z bajki. Nad wszystkim góruje Chrystus, obok którego pojawia się Niewiasta obleczona w słońce. Całość kompozycji dopełnia figura anioła w popiersiu, czy tego który trzyma dziecko z zaznaczonym nad głową nimbem, a także jeździec na koniu. W szczególny sposób artysta eksponuje światło. Dzięki użyciu nasyconych kolorów wizja czasów ostatecznych nie jest przytłaczająca. Ponadto motyw solarny, ukazany przez wielką żółtą plamę słońca zdaje się nawiązywać do Bożego nigdy niezachodzącego blasku. Wielość źródeł światła i blask tej kompozycji jest zapewne próbą ukazania transcendentnego Boga⁶⁰⁰. Scena adoracji Tronującego i Baranka wpisuje się w dotychczas wypracowane schematy ikonograficzne. Siedzący na tronie ma nad głową nimb a nad nim rozpościera się tęcza podobna do szmaragdu (Ap 4,3) i siedem lamp pali się przed tronem (Ap 4,5)⁶⁰¹. Dokoła głównej sceny umieścił artysta wizerunki czterech zwierząt oraz dwudziestu czterech Starców. Baranek znajdujący się u stóp Zasiadającego na tronie przekracza w swym wyrazie dotychczas znane przedstawienia. Ukazany został bardzo ascetycznie, ze skierowaną ku dołowi głową, zdaje się jednocześnie być łagodny i wyrozumiały. Na swoich barkach niesie krzyż. Pomimo dość surrealistycznej formy z obrazu emanuje pokój, który pozwala odbiorcy na chwilę zadumy nad Niebieskim Jeruzalem. Nawet historia XX wieku nie zaburzyła niczym niezmałowanej harmonii nieba, ukazanej na szkle. Figura Baranka z witrażu powielona została na nagrobku artysty, znajdującym się na Starych Powązkach, który stał się czytelnym znakiem zmartwychwstania.

Lebenstein stworzył więc wizję Apokalipsy w dwóch różnych odsłonach. Spowodowane to było zapewne czasem, w którym powstawały dzieła jak i różnorodną formą artystycznego przekazu, inaczej tworzy się malarstwo książkowe od monumentalnego

⁵⁹⁹ Por. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – Ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011, s. 56-67.

⁶⁰⁰ Por. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – Ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, dz. cyt., s. 61.

⁶⁰¹ Teksty Apokalipsy w tłumaczeniu Czesława Miłosza.

witrażu. Na kształt sztuki wpłynęły zapewne stan zdrowia artysty, historia, spotkane osobowości świata kultury czy zajęcie się takimi tematami jak ilustracja Księgi Hioba.

Artur Majka w ramach wystawy Muzeum Archidiecezji Warszawskiej i Galerie Roi Doré, zilustrował Apokalipsę w tłumaczeniu ks. prof. Dariusza Koteckiego. Jedną z grafik ukazuje Baranka ujętego w wyjątkowo nowatorski sposób. Zwierzę zdaje się stać nad wielką Księgą pod którą umieszczono element obrazujący świat. Być może autor chciał ukazać moment zrywania pieczęci ze zwoju, który skrywał Bożą wolę, w Apokalipsie podczas tej czynności na ziemię spadały klęski. W bliskim otoczeniu Baranka siedem żółtego koloru plam wskazuje na ilość pieczęci, ale może też symbolizować liczbę świeczników ustawionych przed tronem Boga w niebie. Nad głową Baranka widnieje nimb i ogromne rogi, znak siły i zwycięstwa. Poprzez dość skomplikowany i abstrakcyjny sposób przekazu, sztuka współczesna nie jest prosta w interpretacji. Odbiorca często musi kierować się domysłem w poszukiwaniu treści dzieła.

Artyści doby XX wieku, którzy w dziedzinie sztuki często wydają się być „bez Boga”, sięgają do tekstów świętych w tym także Apokalipsy, tym samym stając się kontynuatorami dziedzictwa sztuki chrześcijańskiej. Dowodem na to są liczne *eventy* podczas których prezentuje się dzieła o tematyce apokaliptycznej. Wystawa pod tytułem „Apokalipsa” zorganizowana przez Muzeum Archidiecezji Warszawskiej oraz Galeria Roi Doré w Paryżu jest jedną z wielu prezentacji współczesnej apokaliptycznej wizji artystów. Warty uwagi jest także Międzynarodowa wystawa „Znaki Apokalipsy” w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, która odbyła się w 2020 roku. Jednym z prezentowanych podczas wystawy dzieł był obraz Piotra Badziąga, *Agnus Dei* (il. 175 i 176). Ten dwustronny dyptyk przedstawia Chrystusa jako Baranka ofiarnego z przebitym bokiem krwawiącym do kielicha. Naczynie do którego skapuje krew przypomina klepsydrę, być może zamiarem autora było zaznaczenie w ten sposób miary czasu, który był potrzebny do odkupienia. Wizerunek Baranka umieszczony jest na złotym tle, wypełnionym tekstem biblijnym, a nad jego głową widnieje sześć rogów, świadczących o sile i mocy Ducha Świętego. Komentatorzy twierdzą, że brakujący siódmy róg to nie przeoczenie autora lecz celowy zabieg, pozwalający na domysł odbiorcy, że niewyobrażalna i nieskończona siła Boga nie jest możliwa do zauważenia „gołym okiem”. Ukryty róg jest w domyśle odbiorcy w tyłu głowy zwierzęcia. Baranek z obrazu Badziąga dumnie stoi przed odbiorcą jako ten który zwyciężył. Druga strona dyptyku podzielona została na dziewięć kwadratów, w ośmiu z

nich ustawiono jednakowe figury człowieka z rozłożonymi na krzyż rękami, nawiązującymi do dzieła Jezusa.

Przykładem kunsztu rzeźbiarskiego we współczesnej sztuce jest dzieło Z. Łoskota z 1974 roku, które znajduje się w warszawskiej katedrze. Zdaje się, że centralną postacią sceny jest Jan Chrzciciel (patron tej świątyni), który jednak nie pozwala na skupienie wzroku na swojej osobie, lecz gestem dłoni wskazuje, na Baranka. Umieszczone nad głową głównej postaci Zwierzę, przyjmuje postawę triumfalistyczną. Złota patena oraz koło z mnóstwem promieni, które otaczają Baranka, ma na celu wskazanie jego boskiego pochodzenia, a równocześnie jest obrazem wieczności (il. 155).

Sztuka, która przez wieki zmieniała się nie do poznania, nadała Barankowi Bożemu ponadczasowe znaczenie. Pomimo zmieniających się tendencji artystycznych, estetycznych, formalnych, symbolizujące Boga Zwierzę do dziś ukrywa w sobie wszystkie pierwotne założenia. Opisywany w niniejszej pracy schemat ikonograficzny wskazuje na widzialny znak oznaczający równocześnie rzeczywistość niewidzialną, kierując odbiorcę sztuki ku niebu. Dlatego właśnie niektórzy nazywają sztukę sakramentem, gdyż pomimo tego, że nie ma ona charakteru sprawczego, to pozwala poznać Boga i jest przydatna w przekazie wiary. Jak zaznaczył Paul Klee „celem sztuki nie jest naśladowanie tego co widzialne, ale sztuka czyni widzialnym to, co niewidzialne. Sztuka jest medium w przekazie objawienia”⁶⁰². Nie można więc zgodzić się, że obraz stanowi jedynie ozdobę ścian i jest swoistego rodzaju dokumentem historycznym, ale należy spojrzeć głębiej i dostrzec w religijnym przekazie artystycznym wyznaczenie wiary i teologię Kościoła.

4.2. Podsumowanie sztuki współczesnej

Tematy apokaliptyczne są niezwykle bliskie mentalności człowieka współczesnego. Symbole Janowych Wizji przemówiły z niesłychaną siłą do umysłów ludzi XX wieku. Duże zainteresowanie Księgą Objawienia spowodowane było nieustannym poczuciem zagrożenia, oraz niepokojami z powodu przemian zachodzących w świecie. Zarówno rewolucja radziecka jak i dwie wojny światowe przyczyniły się do duchowego pesymizmu a nawet w okresie międzywojennym przybrały postać katastrofizmu. Szczególnie kultura europejska została naznaczona szarością apokaliptycznego lęku, któremu towarzyszy

⁶⁰² Por. R. Knapieński, *Fenomen obrazów kultowych w kulturze chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 47 (1999), z. 4, s. 402.

przecucie o nieuchronnym końcu kultury zachodniej, a nawet zagłady gatunku ludzkiego. Podejmowanie tematów apokaliptycznych w sztuce stało się o tyle zasadne, że w dobie rosnącej niepowstrzymanie samotności jednostki, wizja końca jest ostatnim uczuciem wspólnym wszystkim ludziom⁶⁰³.

Współczesnych ilustratorów Biblii wiele różni, od ich poprzedników. Artystyczny przekaz XX wieku przejawia purystyczne skłonności co stanowi o jego skromniejszej wręcz ascetycznej formie. Plastycy są indywidualistami a ich twórczość ma wielokrotnie charakter eksperymentalny. Wypracowany we wcześniejszych wiekach ikonograficzny schemat będący wykładem prawd objawionych zobiektywizowanym i przystępnym, przysłonięty zostaje często formami abstrakcyjnymi. Uwolniona jednak od dydaktyzmu i dosłowności sztuka, jest pełnym inwencji komentarzem, interpretacją, trawestacją aniżeli artystyczną „kalką” tekstu biblijnego. Więcej mówi o twórcy oraz jego czasach niż o przedmiocie artystycznej refleksji. Wymogi sztuki ilustratorskiej są trudne do pogodzenia ze współczesnym subiektywizmem, hermetycznością artysty czy autotelicznością.

Wiele adaptacji klasyki, zwłaszcza w sztuce ilustratorskiej, obecnie podlega tendencjom modernistycznym. Sztuka współczesna uwielbia wręcz wtlaczać utwory historyczne we współczesne sobie realia. Aktualizacja stała się modnym pędem i dosięgnęła również *Księgę Baranka*, mocno zakorzenioną w kulturze Zachodu. Spowodowało to desakralizację apokaliptycznych wizji w sztuce, które widziane były zwykle przez pryzmat dwudziestowiecznych totalitaryzmów i katastrof. Odarcie przesłania Księgi Objawienia z miłości i nadziei na życie wieczne, stało się w ostatnim stuleciu częstym elementem sztuki. Ziemskie *Inferno* odczytano bez perspektywy *Paradiso*. Jim Morrison w piosence *The End* rozbrzmiewającej w filmie *Czas Apokalipsy* śpiewał: *Cancel my subscription to the Resurrection*⁶⁰⁴.

Transhistoryczność i ponadhistoryczność Apokalipsy, w sztuce objawiała się czynionymi przez artystów aluzjami do współczesności. Interpretacje stworzone przez twórców XX wiecznych będą często ukazywać wydarzenia apokaliptyczne w kontekście życia twórców. Silna tendencja aktualizacji treści spowodowała, że rysy apokaliptycznej

⁶⁰³ Por. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – Ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, dz. cyt., s. 67.

⁶⁰⁴ Por. R. Rogozińska, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarzkiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei*, dz. cyt., s. 96-97.

Bestii nadawano Napoleonowi, Hitlerowi, Stalinowi z związek sowiecki utożsamiano z Babilonem. Dzisiejsze czasy nazywano też epoką Antychrysta.

Novum XX wieku stanowiło ukazywanie Baranka apokaliptycznego jako temat sam w sobie. Dotychczas przestrzeń i otoczenie stanowiły o teologicznym znaczeniu symbolu. W epoce współczesnej spotkać można dzieła, które ukazują jedynie Baranka. Najwyraźniej treść tego symbolu została przyswojona przez wiernych i nie trzeba w kolejnych dziełach sztuki tłumaczyć znaczenia znaku Chrystusa Baranka. Pomimo nowatorskich ujęć tematu, nadal trwale pozostają kanony epok wcześniejszych. Współczesność przynosi nową syntezę dotychczasowych zdobyczy artystycznych w tym temacie.

Zakończenie

Dokonana w niniejszej pracy analiza pozwala na stwierdzenie, że Baranek należy do najważniejszych symboli Apokalipsy i równocześnie tworzy myśl przewodnią tej Księgi. Apokaliptyczny Baranek ma pochodzenie chrześcijańskie i można go odczytywać w kluczu chrystologicznym, soteriologicznym, eklezjologicznym, eschatologicznym. Zastosowana w Apokalipsie metoda rekapitulacji sprawia, że całą Księgę można określić dziejami Baranka, który jest Chrystusem. Symbolicznemu rozumieniu Baranka w tej ostatniej Księdze Nowego Testamentu dały początek starotestamentalne zapowiedzi mesjańskie oraz ich wypełnienie w misji Jezusa, Mesjasza i Syna Bożego. Cierpiący Sługa Jahwe ofiarujący swoje życie jak Baranek prowadzony na rzeź, jest figurą Zbawiciela umierającego na krzyżu dla zgładzenia win wszystkich ludzi. Natomiast coroczne obchody Paschy związane z zabijaniem baranka, którego krew ocala życie, zapowiada rozlaną podczas męki, życiodajną krew Chrystusa. Apokalipsa, zawierająca prorocstwo, które niebawem się spełni (Ap 1, 3; 22, 7. 10), nadaje Barankowi charakter symboliczny i utożsamia Go ze zbawczym działaniem Boga. Powyższe założenia stały się podwaliną dla różnych przedstawień Baranka z Apokalipsy w sztuce Zachodu.

Od początków Kościoła Baranek stał się motywem malarstwa katakumbowego a także reliefowej rzeźby sarkofagów. Umieszczenie tego motywu w miejscach związanych z pochówkiem dla przychodzących na to miejsce miało za zadanie przypominać wiarę w zmartwychwstanie i zbawienie tych, którzy umierają w Panu (Ap 14, 13). Zbawczy charakter symbolu Baranka ukazany jest także poprzez krzyż, nimb krzyżowy czy górę Syjon, które stają się atrybutami tego Zwierzęcia i powielanymi przez kolejne epoki ikonograficznymi formami. Eksponowane są aspekty chwalebne tego teriomorficznego obrazu Boga i dlatego treścią symbolu staje się przede wszystkim zbawcze dzieło Chrystusa.

Przyglądając się uważnie dziełom stworzonym przez artystów, można zauważyć, że w towarzystwie Baranka pojawia się bardzo często jeszcze dwanaście innych owiec, które Go otaczają a symbolizują apostołów. Wybrani przez Jezusa do głoszenia ewangelii świadkowie, wychodzą z Jerozolimy i Betlejem, zmierzając w stronę Baranka, który zajmuje miejsce centralne kompozycji. Całość nawiązuje do tekstu Apokalipsy a podkreśla fakt przyjscia na świat Chrystusa i dokonanie przez Niego zbawienia.

Przedstawiany w Apokalipsie Baranek jest naznaczony raną, co oznacza, że jest umarły, ale równocześnie zmartwychwstały, na co wskazuje Jego postawa stojąca. Zresztą dochodzą i inne wymiary tej symboliki. Rozlana krew przywołuje pamięć o ofierze Jezusa Chrystusa, a jej życiodajny charakter przywraca życie tym, którzy wypłukują w niej swe szaty. Wymiar soteriologiczny Baranka widoczny jest także w sztuce mozaikarskiej już od IV wieku. Pojawiające się na tarczy apsydy wizerunki zwierzęcia leżącego na ołtarzu mają przypominać ofiarę Jezusa i wskazywać na Eucharystię jako sposób uobecnienia Jego śmierci krzyżowej. Średniowieczne wizerunki Baranka, z którego boku wypływa krew zbierana przez Eklezję do czary, uwydatniają prawdę o zbawieniu dokonanym przez śmierć Chrystusa i o przekazywaniu jej owoców przez liturgię Kościoła. Naczynie z życiodajnym napojem jest równocześnie kielichem eucharystycznym. W ten sposób zamysł artystyczny stał się teologiczną myślą o Kościele strzegącym Chrystusowej krwi, która daje życie wszystkim spożywającym ją podczas Mszy Świętej.

Liturgia opisana na kartach Księgi Objawienia jest Nowym Przymierzem we krwi Chrystusa Baranka. Cześć, jaką odbiera Baranek, jest aktem kultu Kościoła ziemskiego jak i chwalebne. Wierzący w obecnym czasie mogą karmić się eucharystyczną ofiarą, która równocześnie zapowiada eschatologiczną ucztę, podczas której zbawieni czcić będą Boga w Niebieskim Jeruzalem. Zachodni artyści rozwijali tę myśl, ukazując stojących przed Barankiem dwudziestu czterech Starców, a niejednokrotnie również postaci im współczesne będące obrazem idących za Chrystusem. Tłumnie kłębiące się ciała ludzi i aniołów tworzą przestrzeń Miasta Świętego i są obrazem niebieskiej adoracji. Obszarami zarezerwowanymi w budowlu sakralnej dla tej sfery niebieskiej były zarówno tęczą, apsydą jak i kopułą, gdzie najczęściej pojawia się wizerunek Baranka. Eklezjologia jest fundamentalną treścią symbolu zwierzęcia ofiarnego ukazującego zbawcze dzieło Chrystusa. Kościół to wszyscy, którzy obmyli swoje szaty we krwi Baranka, a te stały się białe i nieskazitelne, dzięki temu wszyscy oczyszczeni wezmą udział w zmartwychwstaniu.

Ukazana w Apokalipsie wspólnota wierzących ma wymiar ziemski i niebieski. W obecnym eonie chrześcijanie muszą doznawać wielu cierpień i prześladowań. Są zabijani dla imienia Jezus i nękanii przez świat wrogi Bogu. Wytrwałość Kościoła przyniesie jego członkom zbawienie. Tocząca się walka dobra ze złem nie została pominięta w sztuce. W kodeksie Beatusa możemy znaleźć miniatury opowiadające o toczącej się wojnie. Częstszym jednak tematem sztuki plastycznej artystów zachodnich, była chwała nowej

Jeruzolimy, w której świątynią i światłem będzie Baranek. Tocząca się na kartach Księgi Apokalipsy liturgia stała się podwaliną dla myśli, że cała świątynia chrześcijańska uosabia Niebieskie Jeruzalem.

To z Apokalipsy twórcy sztuki sakralnej biorą wesele i radość, które towarzyszą zbawionym wezwanym na ucztę Godów Baranka. Księga ta ukazuje zaślubiny Kościoła z Chrystusem, nazywając wspólnotę wierzących Jego Małżonką. Piękny strój, jaki założyła Oblubienica, został jej dany przez Oblubieńca.

Centralnie umieszczony tron Boga i Baranka w Janowej Apokalipsie zrównuje ze sobą wspomniane postaci. Początkowo w sztuce Zachodu brak było tego tematu. Natomiast w stworzonych już schematach ikonograficznych Chrystus zasiadał w centrum. Baranek zaś ukazywany był w dolnym pasie kompozycyjnym u stóp Jezusa. W ten sposób symbol Zwierzęcia bezpośrednio wskazywał osobę, która stanowiła jego treść. Rozwój schematów ikonograficznych spowodował powstanie obrazu Boga Ojca zasiadającego na tronie, na którego kolana wskakuje Baranek. Tronujące Zwierzę stało się samodzielnym wizerunkiem ilustrującym apokaliptyczne wizje Jana. Pod koniec wieków średnich teriomorficzny symbol Jezusa stracił częściowo swoją centralną pozycję i stał się jedynie marginesem przedstawień, ukrytym w gąszczu szczegółów ekspresji artystycznych. Dotyczyło to przede wszystkim ukazywania Baranka na obrazach przedstawiających pokłon trzech króli, Matkę Bożą z Jezusem i Janem Chrzcicielem, ale też Ukrzyżowanie i wielu innych, których motywy nie pochodziły już z Księgi Objawienia. *Agnus Dei* z 1634 roku namalowany przez Francisco de Zurbarána, może być przykładem odwrotnej tendencji. Baranek w tym dziele stał się samodzielnym tematem sztuki.

Nadnaturalną cechą Baranka, jaką Jan opisuje w Apokalipsie, jest posiadanie przez niego siedmiorga oczu i rogów. W ten sposób twórca wskazuje na pełnię wiedzy i siły, jaką posiada Chrystus ukryty w tym symbolu. Rzadko artyści decydowali się tworzyć tak monstrualny wizerunku Baranka. Byli jednak twórcy, których zainspirował ten motyw, przykładem może być fresk z kaplicy w Anagni czy drzeworyty Dürera. Również w sztuce współczesnej pojawiają się przykłady tego typu ujęcia.

Jednym z atrybutów Baranka w Apokalipsie jest Księga. Jej treść jest niedostępna, gdyż nie znalazł się nikt, kto mógłby zerwać siedem pieczęci, które chronią dostęp do zwoju. Godność, jaką posiada Baranek, stanowi jedyną siłę mogącą otworzyć zawartość Pisma.

W Księdze Życia zapisane zostały imiona tych, którzy odrzucili szatana, a wybrali pójście za Chrystusem. Wobec świata Baranek będzie sędzią i zawyrokuje w sprawie każdego człowieka z osobna. Walczący z Bogiem skazani zostaną na wieczne potępienie, a wiernych czeka nagroda w Niebieskim Jeruzalem. Miejscem przebywania świętych będzie góra Syjon. Baranek poprowadzi wiernych do eschatologicznego obcowania z Bogiem.

Księga, jeden z atrybutów Baranka, stała się niezwykle ważnym motywem sztuki Zachodu. Dekoracja belki tęczowej wielokrotnie ukazuje motyw zapieczętowanego zwoju i Baranka. Również Góra Syjon, na której autor Apokalipsy umieszcza Baranka, staje się ulubionym symbolem twórców już od starożytności. Motyw ten, wielokrotnie powielany, stał się wręcz kanonem w sztuce sakralnej. Wypływające spod wzgórza cztery rzeki, także stanowiły popularny motyw warsztatu plastycznego. Oznaczały one źródle łaski, z których może zaczerpnąć człowiek, by stać się jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą. Syjon, będący niegdyś wzgórzem świątynnym, stanie się w eschatologicznej pełni miejscem przebywania Baranka, w miejsce świątyni.

Chrystus Baranek z jednej strony jest symbolem ofiary, z drugiej zaś zostaje nazwany Lwem czy Pasterzem. Także *gniew Baranka* zawiera bogatą treść symbolu. Te teologicznie ważne treści były niełatwym wyzwaniem przy próbach wyrażenia ich na mozaice czy obrazie. Baranek, kojarzony z łagodnością i bezbronnością, ukazany zostaje w Apokalipsie jako zagniewany i mający oblicze groźnego zwierzęcia, które zwycięża wszelkie zło. Artyści, zdaje się, że powstrzymali się przed próbą przedstawienia zwierzęcia, które jest jednocześnie łagodne i zagniewane albo nosi miano Baranka i Lwa. Na kartach Biblii z Moutier-Grandval zaradzono tym trudnościom, tworząc dwie figury zwierząt wstępujących na ołtarz, które w ten sposób miałyby ilustrować tak ambiwalentne uosobienia. Wizerunek ów spotkał nielicznych naśladowców. Rzadko pojawia się też Baranek w towarzystwie Lwa.

Można dostrzec, że zwierzę symbolizujące Jezusa stanowi wielokrotnie centralną część kompozycji. Przestrzeń sztuki przyjmuje pewną hierarchię postaci, a te które zostały umieszczone wyżej, widoczne są już przy pierwszym spojrzeniu odbiorcy. Właśnie w ten sposób artysta chciał ukazać myśl o Baranku, który jest Lwem, Pasterzem i Królem. Sztuka rzadko w teriomorficznym obrazie Jezusa umieszcza atrybuty, takie jak korona królewska, berło czy laska pasterska, chociaż motywy te nie są całkiem obce sztuce. W przedstawieniu Baranka brak jakichkolwiek emocji, co sprawia, że niezauważalny staje się gniew, o którym pisze autor ostatniej Księgi Biblii. Warto także zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół

obrazu, niepojawiający się w tekście Apokalipsy, a stający się częstym atrybutem Baranka w sztuce, którym jest krzyż. Utożsamienie łagodnego zwierzęcia z osobą i posłannictwem Jezusa nie mogło stać się prostsze inaczej, jak przez nadanie Barankowi atrybutu krzyża. W znaku ukrzyżowania można widzieć zarówno królowanie, jak i pasterskie posłannictwo Chrystusa, który chce przyciągnąć wszystkich do siebie.

Poprzez wieki plastycy tworzący wielkie dzieła sztuki podejmowali temat Baranka apokaliptycznego. Wytworzony schemat ikonograficzny powstał zapewne dzięki słuchaniu głosu teologów i osobistej lekturze Apokalipsy przez twórców. Złożone z wielu szczegółów wizje Jana, musiały budzić zainteresowanie chrześcijan, co stało się powodem wielu dociekań odnośnie do treści tej Księgi, nierzadko zawierających fałszywe czy zwodnicze interpretacje. Zachowane do dziś różne dzieła inspirowane tekstami Apokalipsy wskazują na to, że ich twórcy podejmowali wysiłki, by stworzyć taki obraz Baranka, który by zawierał przesłanie katechetyczne i formował ortodoksyjną wiarę. Pomimo zmieniających się tendencji, wypracowano powielany schemat ikonograficzny. Dzięki narzuconym kanonom sztuka stała na straży wiernego przekazu prawd Objawionych. Zakładało to współpracę artysty z teologiem, która pozwala przełożyć zwerbalizowane treści wiary na język sztuki. Powstały w ten sposób obraz był odpowiednią ilustracją nie tylko przesłania jakiegoś fragmentu Księgi Apokalipsy, ale także niejednego szczegółu czy symbolu. Historia sztuki odnotowała także ambicje twórców epoki renesansu, które doprowadziły ich do nieliczenia się z zamierzonym przez autora przesłaniem Księgi i do zerwania z teologią czy ignorowania przyjętych zasad hermeneutyki biblijnej. Powstałe w taki sposób dzieła, stanowią przykład arbitralnego i niczym nieuzasadnionego narzucenia własnego zrozumienia Apokalipsy. Twórcy epoki nowożytnej powrócą jednak do znanych już od starożytności chrześcijańskiej schematów i układów kompozycyjnych.

Temat Baranka jest bardzo częsty a Jego centralna pozycja w przestrzeni świątyni, świadczy o randze tego symbolu. Głęboka treść, jaką kryje ten znak, streszcza całą naukę Kościoła o ludzkim zmaganiu z grzechem, tworzeniu wspólnoty, o odkupieniu, jakiego dokonał Chrystus i przeznaczeniu sprawiedliwych. Takie więc, najważniejsze prawdy wiary chrześcijańskiej zawarte zostały w tym teriomorficznym obrazie Zbawiciela.

W ten sposób można podsumować całość badań, które wychodzą od realiów życia ludów Bliskiego Wschodu i od biblijnego obrazu baranka w kontekście życia rodzinnego, społecznego oraz religijnego. Część biblijna rozprawy przyniosła egzegezę teologiczną

tekstów zawierających motyw Baranka w Księdze Apokalipsy. Niemal połowę objętości dysertacji stanowi analiza wybranych dzieł sztuki Zachodu, w którym pojawia się motyw Baranka, prawie zawsze jako uosobienie Chrystusa, postawionego na równi z Zasiadającym na tronie.

Wydaje się, że omówione przykłady oddziaływania tekstu biblijnego w postaci rysunków, mozaik, obrazów, rzeźb oraz budowli sakralnych są reprezentatywne dla kolejnych epok w dziejach sztuki sakralnej. Przywołane oficjalne wypowiedzi Kościoła oraz wybranych teologów, wraz z prądami umysłowymi kolejnych epok w długich dziejach chrześcijaństwa Zachodu tworzą tło, które wyjaśnia przynajmniej częściowo różnice w artystycznym przesłaniu twórców różnych okresów historycznych.

Przekrojowe spojrzenie na temat apokaliptycznego Baranka w sztuce Zachodu umożliwia dostrzec pewne tendencje poszczególnych epok. Podczas gdy starożytność chrześcijańska zwracała uwagę na chwalebne konotacje tego symbolu widząc w nim przede wszystkim znak zmartwychwstania i życia wiecznego, kolejne epoki akcentowały inne znaczenie Baranka. W średniowieczu zwierzę ukazujące Chrystusa miało nawiązywać do ofiary krzyżowej i wskazywać Eucharystię jako sposób mesjańskiego działania Boga. Podkreślano siłę i moc Baranka nadając mu centralną pozycję, umieszczając w Jego towarzystwie Lwa lub wkładając na Jego głowę koronę. Położono akcent na ofiarę Chrystusa tworząc wizerunek Baranka jakby zabitego a jednak zwycięskiego, który dzięki swojej śmierci zgładził grzechy świata i pokonał wszelkie siły zła. Lud Boży chcąc wziąć udział w odkupieńczej śmierci Baranka powinien korzystać z tej ofiary, dokonującej się ciągle na ołtarzu świata. Sztuka doby reformacji, pomimo że odsunęła symbol Baranka na drugi plan, wciąż akcentowała w tym znaku człowieczeństwo Jezusa i Jego ofiarę. Ponadto bardzo literalnie ukazywano tekst Apokalipsy. Nowożytność natomiast w symbolu Baranka uwydatniła triumf Boga. Poprzez promienie gloriety i iluzjonizm panujący w sztuce zwrócono uwagę na światłość, która oświetla Niebieskie Jeruzalem, co implikowało triumf wszystkich dających się objąć tej światłości. Świątynia barokowa stała się w ten sposób łukiem triumfalnym i znakiem mocy idących za Chrystusem. Współczesność stanowi syntezę wszystkich epok i jest zarówno kontynuacją myśli o Baranku ewokującym ofiarę eucharystyczną, siłę Boga i Jego nieograniczoną wiedzę, akcentuje triumf Chrystusa oraz ukazuje eklezjalny charakter tego znaku. Pewne novum tego okresu stanowi abstrakcjonizm, który nie pozwala na odczytanie treści symbolu baranka w sposób pewny i jednoznaczny.

Niniejsze rozważania potwierdzają prawdę, że najlepszą postawą wobec symbolu apokaliptycznego Baranka jest kontemplacja, w której odbiorca dzieła sztuki sam staje się interpretatorem, przywołując swoje wcześniejsze spotkania z tego typu dziełami. Im bardziej jest bogate jego doświadczenie kontemplacji, tym kolejna medytacja apokaliptycznego Baranka przyniesie owoce u tego, który rozmyśla nad tym symbolem. Motyw Baranka w sztuce Zachodu stanowi skarbnicę wielu zróżnicowanych treści teologicznych i nie ulega wątpliwości, że ilu badaczy tyle interpretacji. Pole do jej pogłębienia może znaleźć każdy, kto podejmie trud otwarcia się na kolejną kontemplację wizji ukazującej Baranka i Niebieskiego Jeruzalem.

Głównym celem dysertacji było zbadanie wpływu natchnionego tekstu Apokalipsy na kształtowanie się wyrazu jej artystycznego przesłania. Udało nam się wyodrębnić istotne symbole i atrybuty Baranka zaczerpnięte bezpośrednio z Janowej wizji od tych, których nie da się wyprowadzić z tekstu inaczej jak przez interpretację, kontemplację czy zrozumienie systemu wartości i przeżyć autora. Zebrane wnioski i ich chronologiczne uporządkowanie winno stanowić pomoc dla każdego, kto odważy się na kontemplację dzieła sztuki, którego inspirację stanowi Apokalipsa, obiecująca błogosławieństwo każdemu, kto „strzeże słów proroctwa tej księgi” (Ap 22, 7).

W niniejszej dysertacji nie podjęto próby badania tego, jak kształtował się motyw Baranka w sztuce Wschodu, co mogłoby stanowić wartościowe uzupełnienie zbadanych przez nas przykładów plastycznego warsztatu Zachodu. Ponadto zebrane w pracy ilustracje oddziaływania Apokalipsy na sztukę stanowią jedynie część ogromnego zaplecza całej działalności artystycznej twórców Europy. W dalszych badaniach można byłoby pogłębić zagadnienie zależności dzieła sztuki od współpracy jego twórcy z teologiem, a także szukać przejawów samodzielnej interpretacji tekstu Apokalipsy przez plastyka oraz wpływu jego doświadczeń egzystencjalnych.

Bibliografia

1. Teksty źródłowe

1.1. Teksty biblijne

La Bible de Jérusalem, La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris 1996.

Biblia Hebraica Stuttgartensia, wyd. K. Elliger, W. Rudolph, Stuttgart 1997.

Biblia sacra iuxta vulgatae versionem, wyd. R. Weber, Stuttgart 1983.

The Greek New Testament, wyd. B. Aland i in., wyd. 4, Stuttgart 1994.

Metzger B. M., *A Textual Commentary on the Greek New Testament. Second Edition. A Companion Volume to the United Bible Societies' Greek New Testament (Fourth Revised Edition)*, Stuttgart 2001.

Novum Testamentum Graece, wyd. E. Nestle, B. Aland i in., wyd. 27, Stuttgart 2006.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia, wyd. 5, Poznań 2000.

POPOWSKI R., WOJCIECHOWSKI M., *Grecko-polski Nowy Testament*, wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi, Warszawa 1994.

Septuaginta, editio altera, revised edition Robert Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2006.

Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes I-II, wyd. A. Rahlfs, Stuttgart 1979.

1.2. Pozostałe źródła starożytne oraz odnoszące się do nich opracowania

Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie, red. M. Starowieyski, Kraków 2001.

CEZARY Z ARLES, *Homilie do Księgi Rodzaju. Objaśnienie Apokalipsy świętego Jana*, „Biblioteka Ojców Kościoła”, pod red. A. Żurek, Kraków 2002.

CEZARY Z ARLES, *Pisma dogmatyczne i egzegetyczne*, „Pisma Ojców Kościoła w polskim tłumaczeniu”, t. 29, tłum. A. Strzelecka, Poznań 2004.

EUZEBIUSZ Z CEZAREI, *Życie Konstantyna III, 30. List Konstantyna do Makariusza o budowie kościoła Zbawiciela*, tłum. T. Wnętrzak, Kraków 2007

HIERONIM, *Recenzja Komentarza do Apokalipsy Wiktoryna z Poetovium*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz*, Florilegium. *Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina*, t. 1, pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 123-165.

JÓZEF FLAWIUSZ, *Dawne Dzieje Izraela*, tłum. E. Dąbrowski, Poznań 1962.

Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz. „Florilegium. *Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina*”, t. 1, pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011.

Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne, pod red. M. Starowieyski, t. 1, Lublin 1986.

PSEUDO-ORYGENES, *Uwagi do Apokalipsy*, tłum. M. Wojciechowski, Kraków 2005.

TYKONIUSZ, *Fragment Komentarza do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz.* Florilegium. *Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina*, t. 1, pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 202-203.

WIKTORYN Z PETOVIUM, *Komentarz do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz.* Florilegium. *Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina*, t. 1, pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 69-104.

2. Komentarze

2.1. Nowożytny komentarze do Apokalipsy

AUNE D. E., *Revelation*, Word Biblical Commentary 52 A-C, t. 1-3, Dallas 1997-1998.

BARCLAY W., *Objawienie świętego Jana*, t. 1-2, tłum. K. Wiazowski, Warszawa 1981.

- BEASLAY G. R., MURRAY M. A., *The Book of Revelation*, London 1974.
- BORING M. E., *Revelation. Interpretation. A Bible Commentary for Teaching and Preaching*, Louisville-Kentucky 1989.
- EHRlich E., *Apokalipsa. Księga Pocieszenia*, Poznań 1996.
- GIESEN H., *Die Offenbarung des Johannes*, Regensburger Neues Testament, Regensburg 1997.
- Harrington W.J., *Revelation*, Sacra Pagina series, volume 16, editor D. J. Harrington, Minnesota 1993.
- JANKOWSKI A., *Apokalipsa świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, Poznań 1959.
- MICHAELS J. R., *Revelation*, The IVP New Testament Commentary, series 20, pod red. G. R. Osborne, Illinois 1997.
- MOLLAT D., *Apokalipsa dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1992.
- OSTAŃSKI P., *Objawienie Jezusa Chrystusa. Praktyczny komentarz do Apokalipsy*, Ząbki 2005.
- PYTEL J. K., *Apokalipsa*, Poznań 2008.
- RAVASI G., *Apokalipsa*, tłum. K. Stopa, Kielce 2002.
- TRONINA A., *Apokalipsa. Orędzie nadziei*, Częstochowa 1996.
- WALL R. W., *Revelation*, [w:] New International Biblical Commentary, vol. 18, United States of America 2005, wyd. 6.
- WOJCIECHOWSKI M., *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, „Nowy Komentarz Biblijny”, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2012.

2.2. Nowożytne komentarze do pozostałych ksiąg biblijnych

- HAŁAS S., *Pierwszy List świętego Piotra. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Nowy Komentarz Biblijny, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2007.

HOMERSKI J., *Księga Ezechiela. Tłumaczenie, wstęp i komentarz*, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, pod red. A. Tronina, A. Paciorek, Lublin 1998.

JANKOWSKI A., ROMANIUK K., STACHOWIAK L., *Apokalipsa świętego Jana, Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1975.

JASIŃSKI A. S., *Komentarz do Księgi Proroka Ezechiela. Rozdziały 31-39*, Opolska Biblioteka Teologiczna, Opole 2014, s. 117-120.

Katolicki komentarz biblijny, red. R. E. Brown, J. A. Fitzmyer, R. E. Murphy, red. nauk. pol. W. Chrostowski, Warszawa 2001.

Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu, red. C. S. Keener, tłum. Z. Kościuk, Warszawa 2000.

MĘDALA S., *Ewangelia Według świętego Jana. Rozdziały 1-12. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz. Cz. I. Nowy Komentarz Biblijny*, pod red. A. Paciorek, R. Bartnicki, A. Tronina, Częstochowa 2010.

Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek, red. W. R. Farmer, red. pol. W. Chrostowski, Warszawa 2000.

RAVASI G., *Psalmy. Psalmi 22-68 (wybór) t. 2*, tłum. K. Stopa, Kraków 2007.

STERN D. H., *Komentarz Żydowski do Nowego Testamentu*, tłum. A. Czwojdrak, Warszawa 2008.

3. Słowniki, leksyka i encyklopedie

Słownik Teologii Biblijnej, pod red. X. Léon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1994.

BOSAK P. C., *Leksykon Wszystkich zwierząt biblijnych*, Kraków 2018.

BOSAK P. C., *Leksykon wszystkich postaci biblijnych*, Kraków 2015.

CHROSTOWSKI W., *Pasterz*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 14, pod red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, s. 1450-1451.

CISZEWSKI M., *Renesansu Filozofia*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 8, Lublin 2000, s. 1-9, [dostęp: 15.03.2023].

FORSTNER D., *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

HAREŹZGA S., *Świadectwo*, [w:] *Nowy Słownik Teologii Biblijnej*, pod red. H. Witczyk, Lublin-Kielce 2017.

KOEHLER L., BAUMGARTNER W., STAMM J. J., *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, t. 1-2, Warszawa 2008.

Lexikon der Bibelhermeneutik. Begriffe – Methoden – Theorien - Konzepte, Herausgegeben von O. Wischmeyer, Berlin 2009.

LURKER M., *Słownik Obrazów i Symboli Biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.

Nowa Encyklopedia Chrześcijańska. Historia i współczesność, pod red. H. Witczyk, Kielce 2017, s. 734.

POPOWSKI R., *Wielki Słownik Grecko-Polski. Nowy Testament*, Warszawa 2006.

ROMANIUK K., *Baranek w Nowym Testamencie*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, s. 4.

RUBINKIEWICZ R., *Menora*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 12, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski, Lublin 2008.

Słownik hermeneutyki biblijnej, red. R.J. Coggins, J.L. Houlden, red. pol. W. Chrostowski, Warszawa 2005

Słownik symboliki biblijnej, pod red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, tł. Z. Kościuk, Warszawa 2003.

Słownik terminologii sztuk pięknych, pod. red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. 5, Warszawa 2014.

Słownik wiedzy biblijnej, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, red. pol. W. Chrostowski, Warszawa 2004.

STACHOWIAK L., *Baranek*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski, Lublin 1976.

STRAKOWSKI H., *Baranek Boży*, [w:] *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, t. 1, pod red. E. Dąbrowski, Poznań 1959.

SZCZEPANOWICZ B., MROZEK A., *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007.

TRONINA A., *Rachela*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 16, pod red. E. Gigilewicz, Lublin 2012, s. 1225.

VANCIL J.W., *Sheep, Shepherd*, [w:] *Anchor Bible Dictionary*, ed. D. N. Freedman, New York etc. 1992, vol. 5.

4. Literatura przedmiotu

4.1. Opracowania odnoszące się do tekstów Apokalipsy

ADAMIAK S., *Eklezjologiczny charakter „Komentarza do Apokalipsy” donatysty Tykoniusza*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 5 (2012), s. 151-162.

BERGEL Ł., *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15, 2-4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 11 (2018), 1, s. 11-33.

BOROWICZ K., *Mistyka hebrajska u świętego Pawła i w Apokalipsie świętego Jana*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 3 (1950), s. 187-206.

BOROWICZ K., *Canticum Moysi et canticum Agni (Ap 15, 3)*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 17 (1964), s. 81-87.

BÖCHER O., *Niebiańskie Jeruzalem. Spostrzeżenia na temat eklezjologii i eschatologii Apokalipsy świętego Jana*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 41 (1987), nr 4, s. 330-336.

GARBACKI Ł., *Radość z upadku Babilonu w Ap 19, 1-10*, „*Studia Elbląskie*”, 18 (2017), s. 351-362.

GRABINER S. C., *Revelation's Hymns: Commentary on the Cosmic Conflict*, “*Library of New Testament Studies*”, Bloomsbury 2015, s. 69-77.

GROCHOWSKI Z., *Τὸ ἄρνιον (...) ποιμανεῖ (Ap 7,17) – zapowiedź szczęścia wiecznego*, „*Studia Elbląskie*”, 2 (2000), s. 237-249.

GROCHOWSKI Z., „*Ukażę ci Oblubienicę, Małżonkę Baranka*” (*Δειξω σοι την νυμφην την γυναικα του αρνιου: Ap 21,9*) - mistyczne zaślubiny Chrystusa i Jego Kościoła, „*Studia Elbląskie*”, 6 (2004/2005), s. 75-83.

GRYGLEWICZ F., *Interpretacja Apokalipsy świętego Jana*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 18 (1965), s. 346-357.

GRYGLEWICZ F., *Apokaliptyczny Baranek*, [w:] *Mesjasz w Biblijnej historii zbawienia*, pod red. S. Łach, M. Filipiak, Lublin 1974, s. 375-386.

GUTHRIE D., *The Lamb in the Structure of the Book of Revelation*, „*Vox Evangelica*”, 12 (1981), s. 64-71.

HAHN S., *Lamb's Supper. The Mass as heaven on earth*, Doubleday 1999.

HARĘZGA S., *Rola Słowa Bożego i Eucharystii w życiu chrześcijan według Apokalipsy świętego Jana*, „*Ateneum Kapłańskie*”, 82 (1990), t. 115, z.1, s. 17-24.

JANKOWSKI A., *Transcendencja Chrystusa według Apokalipsy Janowej*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 47 (1994), s. 82-95.

JANKOWSKI A., *Chrystus Apokalipsy Janowej a eon obecny*, „*Analecta Cracoviensia*”, 14 (1982), s. 243-294.

JANKOWSKI A., *Dopowiedzenia chrystologii biblijnej*, Poznań 1987.

JASIEWICZ A., *Interpretacja „Komentarza do Apokalipsy” Andrzeja z Cezarei i jego znaczenie dla krytyki tekstu biblijnego*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 5 (2012), s. 163-174.

JELONEK T., *Obraz Syjonu w Apokalipsie i Liście do Hebrajczyków*, „*Studia Warmińskie*”, 12 (1975), s. 489-495.

KARCZEWSKI M., *Baranek w Apokalipsie świętego Jana*, Olsztyn 2016.

KARCZEWSKI M., *Baranek – Lew z pokolenia Judy. Chrystocentryczna reinterpretacja Rdz 49, 9 w Ap 5, 5*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 4 (2011), s. 151-163.

KARCZEWSKI M., *Dynamika symbolu w Ap 12, 3-4a*, „*Studia Elbląskie*”, 4 (2002), s. 203-223.

KARCZEWSKI M., *Midrasz apokaliptyczny (Ap 12, 10-12)*, „Studia Elblaskie”, 3 (2001), s. 211-216.

KARCZEWSKI M., *Między historią idei a oryginalnością Ap 12 – w poszukiwaniu metody interpretacji*, „Studia Elblaskie”, 11 (2000), s. 219-236.

KARCZEWSKI M., „*Zaiste przyjdę niebawem*” (Ap 22, 2). *Kilka refleksji nad eschatologią Apokalipsy świętego Jana*, „Studia Nauk Teologicznych”, 16 (2021), s. 215-232.

KIEJZA A., *Hermeneutyka Apokalipsy: kilka przydatnych uściśleń*, „Collectanea Theologica”, 69 (1999), nr 4, s. 23-38.

KIEJZA A., „*Ὁργή τοῦ ἀρνίου*”: *postać Baranka w Ap 6, 1 i 6, 16-17 na tła antropomorficznego obrazu gniewu Boga w Nowym Testamencie*, „Collectanea Theologica”, 66 (1996), nr 3, s. 31-42.

KIEJZA A., *Sąd Boży według Apokalipsy*, [w:] *Stworzył Bóg człowieka na swój obraz. Księga pamiątkowa dla Biskupa Profesora Mariana Gołębiewskiego w 65 rocznicę urodzin*, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2002, s. 173-194.

KIMSZA R., *Cezarego z Arles (470/471-542/543) rozumienie symboli Apokalipsy świętego Jana Apostoła (1-9)*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, t. 11 (2012), nr 2, s. 47-59.

KOTECKI D., *Duch Święty w zgromadzeniu liturgicznym w świetle Apokalipsy świętego Jana*, „Rozprawy i Studia Biblijne”, t. 26, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2006.

KOTECKI D., *Jezus a Bóg Izraela w Apokalipsie świętego Jana*, „Scripta Theologica Thoruniensia”, t. 27, Toruń 2013.

KOTECKI D., *Kościół w świetle Apokalipsy świętego Jana*, „Series Biblica Paulina”, tom 6, Częstochowa 2008

KOTECKI D., *Kryteria interpretacji Apokalipsy*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 5 (2012), s. 15-34.

KOTECKI D., *Władza świecka w świetle Apokalipsy świętego Jana*, „Verbum Vitae”, 14 (2008), s. 173-197.

KOWALSKI S., *Wielki znak na niebie. Apokalipsa 12, 1-6*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4 (1951), s. 204-218.

KOZYRA J., *Protologia chrystologiczna w tekstach liturgicznych Apokalipsy*, [w:] *Żyjemy dla Pana (Rz 14, 8). Studia ofiarowane Siostrze Profesor Ewie J. Jezierskiej OSU*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2006, s. 248-267.

LANGKAMMER H., *Główne tematy teologiczne Apokalipsy świętego Jana*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 31 (1984), z. 1, s. 91-103.

LANGKAMMER H., *Apokalipsa świętego Jana. Realia archeologiczno-historyczne w wizjach i symbolice*, Wrocław 2010.

LEBIEDZIUK R., *Szczególny udział męczenników w misterium niebieskiej liturgii Baranka w Apokalipsie świętego Jana*, [w:] *Agnus et Sponsa. Prace ofiarowane o. prof. Augustynowi Jankowskiemu*, Kraków 1993, s. 183-195.

LEMPA H., *Symbolika Eklezjalna w Apokalipsie świętego Jana*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 41 (1988), nr 1, s. 25-40.

LEWANDOWSKA L., *Figura Smoka w Ap 12*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 9 (2016), s. 27-61.

MICHNIEWICZ W., *Symbolika chromatyczna i zoomorficzna w Apokalipsie świętego Jana*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t. 1, pod red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 59-72.

MOLLAT D., *La liturgia dell'Apocalisse*, [w:] *L'Apocalisse, Associazione Biblica Italiana. Studi Biblica Pastoralis*, 1967, s. 135-146.

MOYISE S., *Singing the song of Moses and the Lamb: John's dialogical use of scripture*, „Andrews University Seminary Studies”, 42 (2004), s. 347-360.

NOWIŃSKA J., *Motyw Wojny dobra ze złem w Apokalipsie świętego Jana*, „Rozprawy i Studia Teologiczne”, nr 27, pod red. W. Chrostowski, Warszawa 2006.

PACZKOWSKI M. C., *Alcuni aspetti teologici dell'Apocalisse in Vittorino di Petovio*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 5 (2012), s. 175-206.

PAŚCIAK S. J., *Biblijny obraz Chrystusa Króla. Ze szczególnym uwzględnieniem Apokalipsy*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3 (1972), nr 25, s. 168-189.

PIETRAS H., *Starożytne spory wokół Apokalipsy*, [w:] *Judeochrześcijańskie elementy w literaturze patrystycznej. Materiały sympozjum patrystycznego 16.10.1997*, pod red. I.

Salamonowicz-Górska, T. Skibiński, S. Strękowski, „Studia Antiquitatis Christianae”, 13, Warszawa 1998, s. 36-41.

PODESZWA P., *Doksologie Apokalipsy jako modele modlitwy uwielbienia*, „Verbum Vitae”, 22 (2012), s. 155-184.

PODESZWA P., *Dawidowe pochodzenie Jezusa według Apokalipsy Janowej*, [w:] *Więcej Szczęścia jest w dawaniu aniżeli w braniu. Księga pamiątkowa dla księdza profesora Waldemara Chrostowskiego w 60. rocznicę urodzin*, t.3, pod red. B. Strzałkowska, Warszawa 2011, s. 1229-1246.

PODESZWA P., *Paschalna pamięć o Jezusie. Studium egzegetyczno-teologiczne wyrażenia ἡ μαρτυρία Ἰησοῦ w Apokalipsie świętego Jana*, Poznań 2011.

POPIELEWSKI W., *Obecność Chrystusa Baranka w liturgicznym zgromadzeniu wspólnoty*, „Poznańskie Studia Teologiczne”, t. 10 (2001), s. 55-72.

POPIELEWSKI W., *Zbawieni przez miłość Baranka (Ap 1, 5b-6)*, „Verbum Vitae”, 1 (2002), s. 185-198.

POPIELEWSKI W., *Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę godów Baranka (Ap 19, 9). Kościół w Księdze Apokalipsy*, „Verbum Vitae”, 6 (2004), s. 169-181.

POPIELEWSKI W., *Alleluja. Liturgia Godów Baranka eschatologicznym zwycięstwem Boga (Ap 19, 1-8)*, „Studia Biblica 1”, pod red. H. Witczyk, Kielce 2001.

POPIELEWSKI W., *Rola Chrystusa – „Słowa Boga” w Kościele i świecie (Ap 19,13)*, „Verbum Vitae”, 7 (2005), s. 167-184.

PRIGENT P., *Spojrzenie na Apokalipsę*, tłum P. Sawicka, Warszawa 1986.

RAND J. A., *The song of the Lamb because of the victory of the Lamb*, „Neotestamentica”, 29 (1995), nr 2, s. 203-210.

RUBINKIEWICZ R., *Eschatologia Księgi Apokalipsy*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 30 (1983), z. 1, s. 85-94.

RUCKI M., SZYMAŃSKI K., ABDALLA M., *Zerwanie szóstej pieczęci i „dzień wielki gniewu ich” (Ap 6, 17)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 72 (2019), nr 4, s. 293-309.

SIEMIENIEC T., *Bóg jako Pan historii świata i ludzi w świetle Apokalipsy Janowej*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 19 (2012), t. 2, s. 129-155.

- SINGLETON S., „*Worthy is the Lamb*”: *The Christology of Rev. 5*, (1998).
- SZEFLER P., *Wizje prorockie Apokalipsy (4 – 22)*, „*Studia Płockie*”, 5 (1977), s. 310-323.
- SZLAGA J., *Apokaliptyczne „co ma nastąpić niebawem” a oczekiwanie paruzji*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 28 (1975), s. 230-234.
- SZYMAŃSKI F. P., *Symbolika krwi Baranka i słowa świadectwa w świetle Ap 12, 11*, „*Theologica Thoruniensia*”, 5 (2004), s. 85-94.
- ŚWIDERKÓWNA A., *Sens Ksiąg Biblijnych*, Kraków 2013.
- TANNER J. P., *The ‘Marriage Supper of the Lamb’ in Rev 19, 6-10. Implications for the Judgement Seat of Christ*, „*Trinity Journal*”, 26 (2005), nr 1, s. 47-68.
- TRONINA A., *Siedem pieczęci Apokalipsy*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika-Tradycja-Egzegeza*, t. 1, pod red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 17-25.
- TUŁODZIECKI T., „*L’ira dell’Agnello*” nell’*Apocalisse di san Giovanni (6, 16-17)*, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*”, 6 (2013), s. 207-228.
- URBANEK B., *Metafory gniewu Bożego w Janowej Apokalipsie*, „*Verbum Vitae*”, 33 (2018), s. 251-276.
- WILK J., *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, „*Collectanea Theologica*”, 40 (1970), nr 3, s. 45-61.
- WITCZYK H., *Niebo w Księdze Apokalipsy*, [w:] *Niebo. Tradycje, przekazy, inspiracje*, pod red. S. Konarskiej-Zimnickiej, P. Tambora, B. Wojciechowskiej, Kielce 2017, s. 17-30.
- WITKOWSKI S., *Dwa eschatologiczne obrazy Jeruzalem (Ap 21, 1- 22, 5) jako opis niebiańskiego Kościoła*, Kraków 1999.
- WITKOWSKI S., *Wielki Babilon w Janowej Apokalipsie jako kryptonim imperialnego Rzymu oraz wrogiego Bogu świata*, Kraków 2012.
- WOJCIECHOWSKI M., *Church as Israel according to the Revelation of St. John*, „*Collectanea Theologica*”, 64 (1994), s. 33-40.
- WOJCIECHOWSKI M., *Kościół jako Izrael według Apokalipsy*, „*Studia Theologica Varsaviensia*”, 26 (1988), nr 1, s. 221-234.

WYGRALAK P., *Pastoralne przesłanie komentarza świętego Cezarego z Arles do Apokalipsy świętego Jana*, „Vox Patrum”, 37 (2017), t. 67, s. 715-726.

ŻYWICA Z., *La comunità ecclesiale sul monte Sion insieme all'Agnello-Cristo Risorto = Wspólnota Kościoła na górze Syjon wraz z Barankiem Chrystusem zmartwychwstałym*, „Forum Teologiczne”, 3 (2002), s. 13-24.

4.2. Opracowania dotyczące pozostałych lub wszystkich ksiąg biblijnych

AUNE D. E., *The New Testament in Its Literary Environment*, Library of Early Christianity vol. 8, edit Wayne, A. Meeks, Philadelphia 1987.

BARDSKI K., *Symbolika kapłaństwa w obrazach biblijnych*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 23 (2010), s. 89-104.

BARDSKI K., *Chrześcijańska lektura Starego Testamentu w kluczu symboliki literackiej*, „Rocznik Teologiczny”, 57 (2015), nr 4, s. 447-457.

BARTNICKI R., *Pascha żydowska a chrześcijańska ofiara Eucharystyczna*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 18 (1980), nr 1, s. 97-124.

BOWEN N.R., *The Daughters of Your People: Female Prophets in Ezekiel 13:17-23*, „Journal of Biblical Literature”, 118 (1999), nr 3, s. 417-433.

BUDZANOWSKA D., *Wiktoryn z Petowium i jego Komentarz do Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz*. „Florilegium. Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina” t. 1., pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 57-68.

CAREY G. L., *The Lamb of God and Atonement Theories*, „Tyndale Biblical Lecture”, 32 (1981), s. 97-122.

CHROSTOWSKI W., *Status zwierząt w Biblii*, „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 7-22.

CHROSTOWSKI W., *Miłość do stworzeń na kartach Biblii*, „Paedagogia Christiana”, 2/28 (2011), s. 65-82.

DE VAUX R., *Instytucje Starego Testamentu*, tłum. T. Brzegowy, t. 1, Poznań 2004.

- GRZYBEK S., *Rok Jubileuszowy w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 27 (1974), nr 3, s. 109-121.
- HAŁAS S., *Chrystus jako Baranek w 1P*, [w:] *Agnus et Sponsa. Prace ofiarowane o. prof. Augustynowi Jankowskiemu OSB*, pod red. T. Dąbek, T. Jelonek, Kraków 1993, s. 124-133.
- JACHYM J., *Życie społeczne w Biblii*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 9 (2000), s. 199-206.
- JAKUBIEC C., *Pascha*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, t. 2 (1949), nr 2, 134-140.
- JANKOWSKI S., *Symbolika pasterza w tekstach biblijnych*, „Studia Włocławskie”, 17 (2015), s. 109-120.
- JANKOWSKI A., *Królestwo Boże w przypowieściach*, Kraków 2008.
- JASIŃSKI A. S., *Bezpieczne zamieszkanie Izraela – orędzie Ezechiela*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 23 (2015), nr 2, s. 13-23.
- JELONEK T., *Syjon Biblijny*, Kraków 2010.
- JELONEK T., *Biblijne kłosy. Z gratulacyjnych snopów*, Kraków 2014.
- KOŁODZIEJ M., *Biblijne korzenie zgromadzenia liturgicznego*, „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 8 (2009), nr 2 (15), s. 76-91.
- KRAWCZYK R., *Psalterz czasów Mesjańskich (Ez 34, 23-24)*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 23 (2010), nr 1, s. 25-30.
- KREFT W., *Kościół jako zgromadzenie liturgiczne w Liście do Hebrajczyków*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 26 (1973), nr 4, s. 185-194.
- LANGKAMMER H., *Teologia Nowego Testamentu. Cz. 1 Ewangelie – Dzieje Apostolskie – Listy Katolickie – Apokalipsa. Jezus Chrystus wczoraj – dziś – na wieki*, Wrocław 1985.
- LEMAŃSKI J., *Ofiary biesiadne jako przykład rozwoju rytuału ofiarniczego w Starym Testamencie*, „Verbum Vitae”, 8 (2005), nr 15-29, s. 15-29.
- LEMAŃSKI J., *Sługa JHWH (Iz 53, 10-11A) i problem zmartwychwstania*, „Verbum Vitae”, 15 (2009), s. 35-59.

ŁACH S., *Polska terminologia na oznaczenie hebrajskich nazw ofiar*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 17 (1970), z. 1, s. 5-11.

MAJEWSKI M., *Troska Boga o słabych i uciśnionych w świetle Ez 34, 16*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 63 (2010), nr 1, s. 5-12.

MALINA A., *Chrzest Jezusa w czterech Ewangeliach. Studium narracji i teologii*, Katowice 2007.

MARTELET G., *Baranek Wybrany przed stworzeniem świata*, tłum. K. Czulak, „Wrocławskie Studia Teologiczne” (1984), z. 1, s. 8-17.

MERRILL A. L., *Psalm Xxiii and the Jerusalem Tradition*, “Vetus Testamentum”, 15 (1965), nr 3, s. 354-360.

MIGGELBRINK R., *Gniew Boży. Znaczenie pewnej gorszącej tradycji biblijnej*, tłum. A. Wałęcki, „Myśl Teologiczna”, Kraków 2005.

MOŃKA Z., *Znaczenie religijne ołtarza u Izraelitów*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 22 (1969), nr 4-5, s. 199-206.

NAUMOWICZ J., *Pierwsze interpretacje Apokalipsy*, [w:] *Pierwsze Łacińskie komentarze do Apokalipsy. Hipolit, Wiktoryn, Hieronim, Tykoniusz. Florilegium*. „Studia Classica, Mediaevalia et Neolatina”, t. 1., pod red. D. Budzanowska, W. Linke, Warszawa 2011, s. 7-49.

PACZKOWSKI M. C., *Mesjanizm a milenaryzm chrześcijański w pierwszych wiekach*, „Studia Gdańskie”, t. 34 (2014), s. 15-38.

PARCHEM M., *Symbolika teriomorficzna w żydowskich pismach apokaliptycznych okresu Drugiej Świątyni na przykładzie Księgi Daniela (Dn 7-8), Apokalipsy Zwierząt (1 Hen 85-90) i Czwartej Księgi Ezdrasza (4 Ezd 11-12)*, „Studia Gdańskie”, t. 36 (2015), s. 15-42.

PARCHEM M., *Motyw wojny eschatologicznej w Apokalipsie Zwierząt (1 Hen 90, 13-19)*, „Analecta Biblica Lublinensia”, 6 (2010) s. 79-110.

POCHWAT J., *Wybrane fragmenty z przepowiadania świętego Cezarego z Arles. Czy świętego Cezary z Arles będzie nowym doktorem Kościoła?* „Polonia Sacra”, 23 (2019), nr 4 (58), s. 139-158.

PYTEL J. K., *Symbolika ognia w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 42 (1989), nr 2, s. 115-119.

REGENSTEIN L. G., *Replenish the Earth. A History of Organized Religion's Treatment of Animals and Nature – Including the Bible's Message of Conservation and Kindness toward Animals*, New York 1991.

ROMEJKO A., *Elementy liturgii paschalnej w opisie ostatniej wieczerzy według świętego Łukasza, Praca magisterska napisana na Wydziale Teologicznym Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie pod kierunkiem ks. dr. Grzegorza Rafińskiego*, Warszawa 1996.

ROSIK M., *Ofiary przeblagalne: od rytuału do teologii (Kpł 4, 1-35; Lb 15, 22-31)*, „Verbum Vitae”, 8 (2005), nr 31-49, s. 31-49.

RUMIANEK R., *Rola Krwi w Starym Testamencie*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 23 (1985), nr 1, s. 77-83.

RUMIANEK R., *Orędzie Księgi Ezechiela. Biblioteka Biblijna*, Warszawa 1999.

SAKOWICZ E., *Znaczenie Zwierząt w religiach świata*, „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 23-40.

SAUER A. von R., *Fact and Image in the Shepherd Psalm*, „Concordia Theological Monthly”, 42 (1971), s. 488-492.

SKINNER C. W., *Another Look at the Lamb of God*, „Bibliotheca Sacra”, 161 (Jan. – Mar. 2014), s. 89-104.

STRAKOWSKI H., *Chrystus - Baranek w Piśmie Świętym. Studium z teologii biblijnej*, Lublin 1961.

SUSKI A., *Przekaz Świadectwa Jana Chrzciciela w czwartej Ewangelii*, „Collectanea Theologica”, 71 (2001), nr 1, s. 91-102.

SZCZEPANOWICZ B., *Ziemia Święta. Geografia biblijna*, Kraków 2014.

SZCZUREK J., *Trójjedyny. Traktat o Bogu w Trójcy Świętej Jedynym*. wyd. 2, Wydawnictwo naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Podręczniki Wydziału Teologicznego 8, Kraków 2003.

RUBINKIEWICZ R., *Apokaliptyka u progu ery chrześcijańskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 41 (1988), nr. 1, s. 51-59.

SZREDER F., *Ważniejsze metafory eklezjologiczne w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 15 (1962), nr 6, s. 321-329.

WAJDA A. M., *The Biblical World of Animals*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 66 (2013), nr 4, s. 293 – 315.

WAJDA A. M., *Przyczynek do metodyki tłumaczenia terminów zoologicznych w tekstach biblijnych, na przykładzie wybranych gatunków ssaków (Mammalia)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 64 (2011), nr 3, s. 223.

WAJDA A. M., *Szkice z biblijnego zwierzyńca*, Kraków 2016.

WIGHT F. H., *Obyczaje krajów biblijnych*, wyd. 4, Warszawa 2013.

WASZKA P., *„Różdżka” i „odrośl” jako naznaczone funkcją pasterską. Propozycja poszerzonej interpretacji Iz 11, 1. 10 na bazie danych przyrodniczych*, [w:] *Więcej szczęścia jest w dawaniu aniżeli w braniu. Księga pamiątkowa dla księdza profesora Waldemara Chrostkowskiego w 60. rocznicę urodzin*, t. 3, pod red. B. Strzałkowska, Warszawa 2011, s. 1497-1507.

WITASZEK G., *Baranek Paschalny Wyjścia*, [w:] *Biblia o Eucharystii*, pod red. S. Szymik, Lublin 1997, s. 9-20.

WITCZYK H., *Kościół Syna Bożego*, Instytut Teologii Biblijnej Verbum, Kielce 2012

WITKOWSKI S., *Ewangelizacja Samarytan. Przejście od misji Jezusa do misji uczniów (J 4, 1-42; Dz 8, 5-25)*, [w:] *Któż potrafi opowiedzieć dzieła miłosierdzia Bożego? Księga pamiątkowa ku czci ks. prof. dra hab. Stanisława Hałasa SCJ w 70 rocznicę urodzin*, Kraków 2022, s. 315-334.

WOLNIEWICZ M., *Ojczyzna Jezusa. Kraj ludzie i dzień powszedni*, Katowice 1986.

ZAWISZEWSKI E., *Instytucje biblijne*, Pelplin 1995.

5. Opracowania z zakresu historii sztuki

AMIRKHANDIAN-MÉZRAKIAN, R., *Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas Moyen Âge*, [w:] *Mélanges Jean-Pierre Mahé*, (ed.) A. Mardirossian, A. Ouzounian, C. Zuckerman, *Travaux et Mémoires* 18, Paris 2014, s. 27-60.

ANGHEBEN M., *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, „Cahiers de civilisation médiévale”, 54 (2011), 113-141.

BIAŁOSTOCKI J., *Dürer*, Warszawa 1956.

BIELSKA-KRAWCZYK J., *Lebenstein – Ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011.

BISCONTI F., BISCIONTI L. de M., *Temi paleocristiani nei rilievi altomedievali altoadriatici: dagli animali simbolici all'immaginario zoomorfo*, „Antichità Altoadriatiche”, 32 (1988), Aquileia e le Venezie nell'Alto Medioevo - XVIII settimana di Studi Aquileiesi 1987, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 1988, pp. 441-463.

BRANDT O., *Deer, Lambs, and Water in the Lateran Baptistery*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 81 (2005), s. 131-156.

CHAŁUPNIAK R., *Arcydziela El Greca – namalowana kontrreformacja*, „Studia Oecumenica”, 19 (2019), s. 97-115.

CHAPEAUROUGE D., *Symbole chrześcijańskie*, tłum. G. Rawski, Kraków 2014.

CSAPODI-GÁRDONYI K., *Iluminowane kodeksy Europejskie*, tłum. M. Augustynowicz-Kertész, Wrocław 1984.

Czas Apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze Europejskiej od Starożytności do wieku XVII, pod red. K. Zalewskiej-Lorkiewicz, Warszawa 2013.

CZERNI K., „*Antysacrum*” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i Sztuka*, pod red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 186-196.

DRAGUŁA A., *Religijne szanse sztuki współczesnej*, „Studia Nauk Teologicznych”, 14 (2019), s. 43-60.

FILARSKA B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.

FOCILLON H., *Art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*, Paris 1938.

GANDOLFO F., *Il ruolo della scrittura nei mosaici del medioevo romano*, [w:] *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione. Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Roma, 25-29 ottobre 2012)*, a cura di C. Carbonetti, S. Luca, M. Signorini, Spoleto 2015, s. 439-470.

GORBANIUK O., KIEŁB M., *Taksonomia i struktura cech osobowości przypisywanych zwierzętom domowym*, „Interdyscyplinarne Centrum Genetyki Zachowań Uniwersytetu Warszawskiego, Psychologia-Etologia-Genetyka”, 21 (2010), s. 27-54.

GERKE F., *Der Ursprung des Lämmernallegorien in der altchristlichen Plastik*, „Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und Kunde der Älteren Kirche”, 33 (1934), s. 182.

GUIDOBALDI A.G., *Civate*, [w:] *Enciclopedia dell'Arte Medievale (1994)* dostępna na stronie: [https://www.treccani.it/enciclopedia/civate_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/civate_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (dostęp dnia 01.06.2022).

HANI J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Lavique, Kraków 1994.

HANKUS M., „*Powabny wdzięk ciał*” a kreacja nowej sztuki religijnej w epoce wielkiej reformy trydenckiej, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, nr 3 (2011), 2, s. 15-30.

HARNEY J. W., *Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music*, Skidmore College 2004.

HEITZ C., *Architecture et symbolique des Nombres au Moyen Age*, „Artium Quaestiones”, 1 (1979), s. 7-26.

HERBERT J.A., *Illuminated Manuscripts, The Connoisseur's Library*, New York 1911.

HINKS R., *Carolingian Art. A study of Early Medieval Painting and Sculpture in Western Europe*, Toronto 1962.

HOCHLEITNER J., *Ikonografia religijna Warmiaków w dobie reformy trydenckiej*, „Studia Warmińskie”, 37 (2000), s. 329-345.

HRYSZKO B., *Echa doktryny potrydenckiej w twórczości Aleksandra Ubeleskiego*, [w:] *Sztuka po trydencie*, pod red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 179-192.

JASTRZĘBOWSKA E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988.

JASTRZĘBOWSKA E., „*Virga*” in the Hands of Christ, Moses and Peter: Pagan Heritage or Christian Novelty?, „Światowit: rocznik poświęcony archeologii przeddziewowej I badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej”, 12 (2014), 53, s. 99-110.

KALINOWSKA J., *Mysterium Septiformis Ecclesiae*, „Analecta Cracoviensia”, 23 (1991), s. 307-324.

KINNEY D., *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, [w:] *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson, B. McGinn, Ithaca 1992, s. 200-216.

KITZINGER E., *Early Medieval Art in the British Museum*, London 1940.

KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI D., *Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach*, „Studia Oecumenica”, 20 (2020), s. 123-148.

KŁOSIŃSKA J., *Sztuka Bizantyńska*, Warszawa 1975.

KNAPIŃSKI R., *Fenomen obrazów kultowych w kulturze chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 47 (1999), z. 4, s. 395-410.

KOBIELUS S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.

KOBIELUS S., *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.

KOBIELUS S., *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki 2004.

KOBIELUS S., *Niebieska Jerozolima: temat biblijny w sztuce*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 23 (1985), 1, s. 85-107.

KOŁODZIEJSKI P., MORYC C., *Apokalipsa świętego Jana. Powieść graficzna*, Kraków 2017.

KRÓLIKOWSKI J., *Widzialne Słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2009.

KRÓLIKOWSKI J., *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2008.

KRÓLIKOWSKI J., *Sobór trydencki i jego inspirujące znaczenie*, [w:] *Synody Diecezji Tarnowskiej*, t. 7, pod red. A. Żurek, J. Soprych, Kraków 2017, s. 47-56.

Leonardo da Vinci, pod red. A. Paolucci, J. Miziołek, Warszawa 2019.

LEKKA D., *Hermeneutyka teologiczna a metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach nad obrazami o treściach religijnych*, „Kultura – Media – Teologia”, 37 (2019), s. 122-143.

LIGOCKI A., *Sztuka Renesansu*, Warszawa 1973.

LISAK M., *Hermeneutyka trydenckiej doktryny na temat Mszy Świętej w perspektywie katolickiego tradycjonalizmu*, „Studia Religiologica”, 48 (2015), 2, s. 171-188.

MARKIEWICZ M., *Ikonografia jako wyraz myśli religijnej, ujętej w ramy architektury kościoła starochrześcijańskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 7 (1939), nr 2, s. 176-189.

MASŁOŃ K., *Apokalipsa według Jan Lebensteina*, <https://www.rp.pl/literatura/art16680851-apokalipsa-wedlug-jana-lebensteina>, dostęp z dnia 09.11.2023.

MAŚLIŃSKI A., *Barokowa postać humanizmu w sztuce. Łuk triumfalny w strukturze kościoła barokowego*, „Roczniki Humanistyczne”, 17 (1969), z. 5, s. 15-25.

MELNICIUC-PUICA I., *The Lamb Sacryfice Expressed in Religious Art*, „European Journal of Science and Theology”, 7 (2011), 2, s. 77-99.

MIEDAMA N., SLOOTIES D., *Visiting a “Home of the Saints”*: S. Prassedè in Rome, [w:] *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, ed. M. Verhoeven, L. Bosman, H. Asperen, <https://doi.org/10.1484/M.ACSHA-EB.4.2018007>, 2016, pp. 69-84

MOLÈ W., *Sztuka Starochrześcijańska*, pod red. S. Tazbir, Wrocław 1948.

MOURAD A., *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, ecole doctorale Universite de Bourgogne Franche-Comté 2016.

NAWRACAŁA T., *L'Eglise comme nouveau paradis. Étude sur la signification et la portée des mots paradis et ciel*, Friburg 2006.

NIESZCZERZEWSKA M., *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Poznań 2018.

NOWIŃSKI J., *Agnusków zapomniana moc sława i piękno: rzecz o papieskim „Agnus Dei”*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe”, 30 (2011), s. 245-267.

ORGANISTY A., *„Na przebłaganie za grzechy nasze...”. O malarstwie religijnym Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego*, „Ethos”, 27 (2014) nr 1(105), s. 239-253.

OSIŃSKA B., *Sztuka i czas. Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004.

de PALOL P., *Sztuka wczesnochrześcijańska. Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 3, pod red M. Machowski, Warszawa 1993, s. 7- 48.

PASIERB J. S., *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica”, 40 (1970), 3, s. 5-26.

PASIERB J. S., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborowych*, „Znak”, 16 (1964), nr 12, s. 1461-1482.

Pawel VI do artystów, „Znak”, 16 (1964), nr 126 (12), s. 1425-1426.

PODESZWA P., *„Pan świeczników i gwiazd”(Ap 1, 12-20). G. Bednarskiego – ilustracja czy interpretacja pierwszej wizji Apokalipsy Janowej?*, „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 11 (2018) s. 57-85.

ROGOZIŃSKA R., *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei*, „Sacrum et Decorum”, 3 (2010), s. 95-114.

ROLSKA I., *Formuła świętego papieża Pawła VI – innowacja i symbol Tradycji*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 68 (2020), z. 4, s. 72-80.

ROSIŃSKI P., *Najwcześniejsze formy krzyża Chrystusowego*, „Vox Patrum”, 3 (1983), t. 4, s. 176-189.

de RYNCK P., *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotto do Goi*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2009.

SAMOTYHOWA N., *Malarstwo zachodnio-europejskie. Popularny zarys rozwoju forma malarskich od katakumb do połowy XX wieku*, Warszawa 1978.

SELLIER P., *Biblia w kulturze Zachodu*, tłum. E. Burska, Warszawa 2012.

SKUBISZEWSKI P., *Malarstwo europejskie w średniowieczu I, Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa 1973.

SPRUTTA J., *Sztuka religijna Albrechta Dürera*, „Studia Gnesnensia”, t. 27 (2013), s. 339-357.

STAROWIEYSKI M., *Tradycje biblijne*, Kraków 2011.

STAROWIEYSKI M., *Z historii wczesnego chrześcijaństwa. Biblia, męczennicy, paganie i inni*, Kraków 2019.

STOGA A., *Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 4 (1993), s. 519-527.

TATARKIEWICZ W., *Estetyka nowożytna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967

TOMKIEWICZ W., *Piękno wielorakie. Sztuka Baroku*, Warszawa 1971.

VERNIA B., *I mosaici della volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna. Aspetti iconografici e significato simbolico*, [w:] *Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Aosta, 20-22 febbraio 2003)*, Ravenna 2004, s. 495-505.

WALCZAK R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętrz sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, Poznań 2005.

WARSIŃSKI P., *Mozaika apsydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie. Historia i aktualny stan badań*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 31 (1983), z. 4, s. 43-67.

WĄS C., *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008.

WEGNER H., *Baranek w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, s. 7-9.

WILDSTEIN D., *Geniusz Lebensteina*, <https://teologiapolityczna.pl/dawid-wildstein-geniusz-lebensteina>, dostęp z dnia: 09.11.2023.

WRONIKOWSKA B., *Historia badań nad malowidłami z katakumb Rzymu cz. 1*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 29 (1981), nr 4, s. 81-98.

WRONIKOWSKA B., *Picturae Sacrae. Motywy ikonograficzne malowideł przedkonstantyńskich w chrześcijańskich katakumbach Rzymu*, Lublin 1990, s. 12-14.

6. Literatura nie związana bezpośrednio z tematem pracy

Interpretacja Biblii w Kościele. Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej z komentarzem biblistów polskich, przekład i redakcja R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999.

JACKO J. F., *Ewokatywna, sugestywna i perswazyjna funkcja symboli propagujących ideologię*, *Oblicza Komunikacji, Ideologie w słowach i obrazach*, Wrocław 2008.

JEANROND W. G., *Hermeneutyka teologiczna. Rozwój i znaczenie*, tłum M. Borowska, Kraków 1999.

ŁUKASZUK T., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008.

Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje, Poznań 2002.

KIERNIKOWSKI Z., *Recenzja w sprawie nadania Francisco (Kiko) Argüello tytułu doktora honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, [w:] *Kiko Argüello, Dokotrak honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, Lublin 2013, s. 13-23.

SZYMECKI S., *Czemu ma dziś służyć Kongres Eucharystyczny*, „*Studia Theologica Varsaviensia*”, 25 (1987), nr 1, s. 143-156.

Synopsa tekstów Soboru Watykańskiego II, pod red. T. Bielski, Poznań-Warszawa 1970.

Spis ilustracji

1. Karneol rzymski z końca II lub początku III wieku.
2. Agnus Dei ze skarbca relikwii kaplicy Sancta Sanctorum bazyliki Laterańskiej, IX w.
3. Fresk z katakumb świętych Piotra i Marcellina.
4. Jagnie wpatrujące się w dzbanek z mlekiem, katakumby Domicyli.
5. Baranek błogosławiący kosze, katakumby Komodilli.
6. Arcosolium Celeriny, katakumby Pretekstata.
7. Sarkofag z bazyliki Świętego Ambrożego w Mediolanie.
8. Sarkofag Bramy Miasta Mediolanu.
9. Fragment nagrobka z katakumb Domicyli.
10. Relief sarkofagu Honoriusza z Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie.
11. Relief sarkofagu Konstancjusza III w mauzoleum Galii Placydii w Rawennie.
12. Chrystus jako Baranek Boży, bazylika San't Apollinare in Classe w Rawennie.
13. Baranek Boży na Rajskiej Górze, bazylika San't Apollinare in Classe.
14. Baranek na Rajskiej Górze, Muzeum Archeologiczne w Splicie.
15. Trzecia część sarkofagu z Muzeum Archeologicznego w Splicie.
16. Sarkofag Juniusa Bassusa, Watykan.
17. Kamień cmentarny z krypty Lucina w katakumbach Kaliksta.
18. Sarkofag z ok. 270 roku, Santa Maria Antiqua w Rzymie.
19. Sarkofag zwany Święci niewinni, krypta bazyliki Świętej Marii Magdaleny w Saint-Maximin-la-Saint-Baume.
20. Detale reliefu z sarkofagu Juniusa Bassusa.
21. Paleochrześcijański sarkofag z bazyliki Sain't Apollinare in Classe z Rawenny.
22. Sarkofag z jagniętami, krzyżami i kołem, bazylika Sain't Apollinare in Classe w Rawennie.
23. Sarkofag z barankami zbliżającymi się do Chrystusa, bazylika Sain't Apollinare in Classe w Rawennie.
24. Baranki jedzące z drzewa rajskiego daktyle, bazylika Sain't Apollinare in Classe w Rawennie.
25. Fragment sarkofagu jagnięta i wieniec, Muzeum Narodowe w Rawennie.
26. Apsyda bazyliki Świętych Kosmy i Damiana.
27. Apsyda kościoła Świętej Praksedy w Rzymie.

28. Fragment mozaiki z kaplicy Świętego Zenona, bazylika Świętej Praksedy.
29. Apsyda kościoła San Marco w Rzymie.
30. Fragment apsydy z kościoła Świętej Cecylii w Rzymie na Zatybrzu.
31. Sklepienie apsydy kościoła San Vitale w Rawennie.
32. Fragment mozaiki z kościoła Świętego Ambrożego w Rzymie.
33. Rekonstrukcja pierwotnej dekoracji mozaikowej apsydy z bazyliki Świętej Pudencianny.
34. Rekonstrukcja mozaiki apsydowej w bazylice Nowej w Nola.
35. Rekonstrukcja pierwszej apsydy w Konstantyńskiej bazylice Świętego Piotra wg Buddensiega.
36. Rekonstrukcja mozaiki apsydy bazyliki Świętego Piotra wg Ruyschaerta.
37. Rekonstrukcja dekoracji apsydy kościoła Świętego Jana na Lateranie wg Tilmanna Buddensiega.
38. Chrystus w chwale grafitto katakumbowe w Anagni.
39. Mozaika apsydy kościoła Świętego Piotra z czasów Innocentego XII na rysunku Grimaldiego.
40. Dekoracja apsydy kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie.
41. Dekoracja prezbiterium bazyliki Eufazjusza w Poreču.
42. Mozaika apsydy kościoła Santa Maria in Trestavere.
43. Mozaika apsydy kościoła Saint Clemente w Rzymie.
44. Karta z Biblii z Moutier-Grandval, Londyn, British Library.
45. Miniatura z pierwszej Biblii Karola Łysego nazwanej Biblia Viviana, Paryż, Bibliothèque Nationale.
46. Baranek na ołtarzu, karta z Biblii Karolińskiej, Rzym, Biblioteka kościoła San Paolo fuori le Mura.
47. Adoracja Baranka, ewangeliarz Saint-Médarda de Soissons, Akwizgran ok. 800 roku.
48. Adoracja Baranka, Ewangeliarz Karola Łysego, ok. 870 roku, Monachium, Bayerische Staatsbibliothek.
49. Baranek na Księdze z siedmioma pieczęciami, Apokalipsa z Bambergu, ok 1000 rok.
50. Pierwszy jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok 1000 rok.
51. Drugi jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 rok.
52. Trzeci jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku.
53. Czwarty jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 rok.

54. Dusze męczenników pod ołtarzem Baranka, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku.
55. Hołd dla Baranka, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku.
56. Baranek na górze Syjon, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku.
57. Nowe Jeruzalem, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku.
58. Beatus de Facundus, Adoracja mistycznego Baranka na górze Syjon, ok. 1047 namalowany przez człowieka zwanego Facundus dla Ferdynanda I i królowej Sanchy.
59. Beatus de Facundus, Nowa Jerozolima, ok. 1047 namalowany przez człowieka zwanego Facundus dla Ferdynanda I i królowej Sanchy.
60. Beatus de Facundus, Wizja Baranka, czterech cherubów i dwudziestu czterech starszych, ok. 1047 namalowany przez człowieka zwanego Facundus dla Ferdynanda I i królowej Sanchy.
61. Beatus z Lièben, Larvao kodeks, Wizja Baranka i czterech symboli, Archiwum Narodowe Torre do Tombo w Lizbonie.
62. Beatus z Lièben, jedna z kart Larvao kodeks.
63. Beatus z Lièben, jedna z kart Larvao kodeks.
64. Beatus z Lièben, Larvao kodeks, Niebieskie Jeruzalem.
65. Beatus kodeks z Manchester, Baranek na tle Arma Christi.
66. Beatus kodeks z Manchester.
67. Beatus of Liébana - Navarra Codex.
68. Beatus of Liébana - Huelga Codex.
69. Beatus of Liébana - Huelga Codex.
70. Beatus of Liébana - Huelga Codex.
71. Beatus of Liébana - Huelga Codex.
72. Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
73. Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
74. Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
75. Beatus of Liébana - Valcavado Codex.
76. Beatus of Liébana - Cardeña Codex, Madrid, Museo Arqueológico Nacional Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu y Basabe Girona, Museu Diocesà de Girona New York, The Metropolitan Museum of Art.
77. Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695.
78. Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695.
79. Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695.

80. Beatus of Liébana - Geneva Codex.
81. Beatus of Liébana - San Millán Codex.
82. Beatus of Liébana - Arroyo Codex, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. acq. lat. 2290.
83. Baranek pomiędzy Synagogą a Eklezią, Paris Bibliothèque municipale.
84. Niebiańska Jerozolima z tzw. Komentarza Haimana z Auxerre, połowa XII wieku, Bodleian Library.
85. Niebiańska Jerozolima z manuskryptu Apokalipsy, IX-X wiek, Narodowa biblioteka we Francji, Paryż.
86. Niebiańska Jerozolima, Gobelin z Angers.
87. Apokalipsa z Anger.
88. Rzeź jagnięcia, Apokalipsa z Angers.
89. Tłum wybranych, Apokalipsa z Angers.
90. Baranek na Syjonie, Apokalipsa z Angers.
91. Nowa Pieśń, Apokalipsa z Angers.
92. Trzeci anioł, Apokalipsa z Angers.
93. Fresk z opactwa San Pedro al. Monte di Civate.
94. Baranek otoczony osiemnastoma postaciami, fresk z kopuły cyborium kościoła San Pedro al Monte.
95. Fresk Maiestas Domini i Niebiańskie Jeruzalem z kościoła Saint Chef.
96. Fresk z kościoła Saint Chef w Dauphine z XI wieku.
97. Fresk z kościoła Veracruz de Maderuelo w Segowii.
98. Fresk z apsydy w Anagni.
99. Fragment fresku z lewej strony apsydy w Anagni, otwarcie piątej pieczęci i męczennicy, którzy otrzymują białą szatę.
100. Sklepienie katedry w Brunszwiku.
101. XII wieczny fresk z kościoła Santa Maria Tahull.
102. Fresk z kościoła Sant Clement de Taüll z XII wieku.
103. Kościół San Clemente de Tahüll.
104. Solsona, Museu Diocesà i Comarcal, peintures de la paroi orientale du sanctuaire de Sant Quirze de Pedret, l'Adoration de l'Agneau.
105. Fragment ołtarza Gandawskiego, Adoracja Mistycznego Baranka.
106. Ołtarz Gandawski widok na otwarty poliptyk.
107. Paschalny Baranek, zwornik piątej zatoki narteksu opactwa w Cluny.

108. Zwornik środkowego przęsła sklepienia w kościele Świętojańskim w Toruniu XIV w.
109. Zwornik romański z kościoła Świętego Floriana w Koprzywnicy.
110. Zwornik z kościoła miejskiego w Bruchsal XV wiek.
111. Tympanon z kościoła Verenne-L'Arconce XII wiek.
112. Fronton nad wejściem do kościoła Santa Pudenziana w Rzymie, IV wiek.
113. Detal tympanonu zachodniego kościoła Saint André de Grenoble.
114. Tympanon kolegiaty kościoła w Armentii w Hiszpani, XII w.
115. Portal z bazyliki Świętego Izydora w León.
116. Rekonstrukcja kadzielnicy lanej wg Diversarum atrium schedula Teofila Mnicha, rep. wg E. Brepohl.
117. Niebiańska Jerozolima z flamandzkiego manuskryptu Apokalipsy, Bibliothèque Nationale de France, XV w.
118. Malowidło ścienne Benozzo Gozzoli w Palazzo Medici Riccardi, Florencja, XV w.
119. Adoracja Baranka, fragment polptyku weneckiego Jacobella Alberegno, 2 połowa XIV wieku.
120. Matthias Grünewald, Ukrzyżowanie Jezusa.
121. Wizja Jana Ewangelisty na Patmos (iluminacja z Bardzo bogatych godzinek księcia de Berry, ok. 1410 rok.
122. Fontanna życia, Jan van Eyck, Muzeum Prado, 1450 rok.
123. Albrecht Dürer, Adoracja Baranka (1471-1528).
124. Albrecht Dürer, Baranek Boży i księga z siedmioma pieczęciami (1498).
125. Święty Jan na Patmos, prawe skrzydło ołtarza świętych Janów, Hans Memling, Brugia, Saint Janshospitaal, 1479.
126. Mistyczne Zaślubiny świętej Katarzyny, środkowa część tryptyku ołtarza świętych Janów, Hans Memling 1479 rok.
127. Tryptyk ukrzyżowania, Hans Memling, 1433 rok.
128. Dyptyk Jeana de Celliera, Hans Memling, 1475 rok.
129. Ukrzyżowanie Lucas Cranach Młodszy.

130. Ukrzyżowanie z kościoła Świętych Piotra i Pawła w Wejmarze, rozpoczęte przez Lucasa Cranacha Starszego i ukończone przez jego syna Lucasa Cranacha Młodszeo, 1555 rok.
131. Crux Vaticana - krzyż procesjonalny zawierający relikwie Krzyża Świętego. Podarowany przez cesarza Justyna II ludowi Rzymu (II poł. VI w.).
132. Michael Willman pokłon pasterzy ok. 1682 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, kiedyś ołtarz w obejściu prezbiterium klasztoru Cystersów w Lubiążu.
133. Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, ok. 1634 r., San Diego Museum of Art.
134. Francisco de Zurbarán, Madonna z Dzieciątkiem, świętym Janem i Barankiem, 1662 r. Museo de Bellas Artes Bilbao.
135. Leonardo da Vinci, Święta Anna Samotrzecia, ok. 1513 r., Museum Louvre.
136. . Leonardo da Vinci, studium kompozycyjne Świętej Anny, Maryi i Dzieciątka Jezus, ok 1501 rok.
137. Leonardo da Vinci, studium Dzieciątka Jezus z barankiem.
138. Rafael Santi, Święta Rodzina z barankiem.
139. Giampietrino, Madonna z Dzieciątkiem, Świętym Hieronimem i Janem Chrzcicielem.
140. Bernardinio Luini, Madonna z Jezusem i Janem Chrzcicielem, kościół NMP od aniołów XVI wiek, Lugano, Szwajcaria.
141. Quentin Massys, Madonna z Dzieciątkiem i Barankiem, niderlandzkie dzieło z XVI wieku, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
142. Madonna z Dzieciątkiem i Barankiem, Bernardinio Lanino.
143. Madonna z dzieciątkiem i Barankiem z kolekcji Książąt Lubomirskich, ok. 1502 r.
144. El Greco, Jan Chrzciciel, ok. 1600 r.
145. Pokłon Pasterzy, Muzeum w Walencji – Hiszpania, El Greco 1603-1605 r.
146. Jan Chrzciciel, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602 r.

147. Kościół Świętej Anny w Krakowie, krzyż na łuku tęczowym i dekoracja we wschodnim przęśle sklepienia nawy.
148. Konfesja Świętego Jana Kantego z kościoła Świętej Anny w Krakowie.
149. Triumf imienia Jezus, iluminowany barokowy fresk autorstwa Baciccia, rok 1683.
150. Kopuła kościoła Il Gesu w Rzymie z wizerunkiem niebios.
151. Adoracja Baranka, Baciccia.
152. Malowidło z drewnianego Ewangelicko-Augsburskiego kościoła pokoju w Świdnicy, XVII wiek.
153. Wyobrażenie Paschy w medalionie na stopie monstrancji o. Augustyna Kordeckiego na Jasnej Górze, Wacław Grotko 1672 rok.
154. Zbigniew Łoskot, święty Jan Chrzciciel, płaskorzeźba z katedry Świętego Jana w Warszawie.
155. Kiko Arguelo.
156. Baranek, Kiko Arguelo.
157. Pan Jezus z Barankiem, Kiko Arguelo.
158. Medal kongresu eucharystycznego, Monachium 1960 rok.
159. Marco Rupnik, Złota Jerozolima, mozaika z Centrum Jana Pawła II w Krakowie.
160. Marco Rupnik, Baranek na kolanach Boga Ojca.
161. Marco Rupnik, Baranek na tronie, mozaika z sarkofagu Tomáša Spidlíka, Velehrad, Czechy.
162. A. Ch. Taylor, XX wiek.
- 163-169. Powieść graficzna, Paweł Kołodziejcki.
170. Jan Lebenstein, Jedna z ilustracji do Apokalipsy w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskie.
171. Jan Lebenstein, Witraż w kościele Pallotynów w Paryżu.

172. Artur Majka, Jedna z grafik prezentowana w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na wystawie „Apokalipsa – Dürer – Lebenstein – Majka”.

173. Grzegorz Bednarski, Baranek na górze Syjon wysławiany pieśnią nową (Ap 14, 1-5)

174. Grzegorz Bednarski, Bóg przekazuje Barankowi zapieczętowaną Księgę (Ap 5, 5-7)

175. Piotr Badziąg, Agnus Dei, dyptyk dwustronny.

176. Piotr Badziąg, Agnus Dei, dyptyk dwustronny.

Obrazy



Il. 1. Karneol rzymski z końca II lub początku III wieku. Źródło: A. Mourad, Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles), ecole doctorale Universite de Bourgogne Franche-Comté 2016.



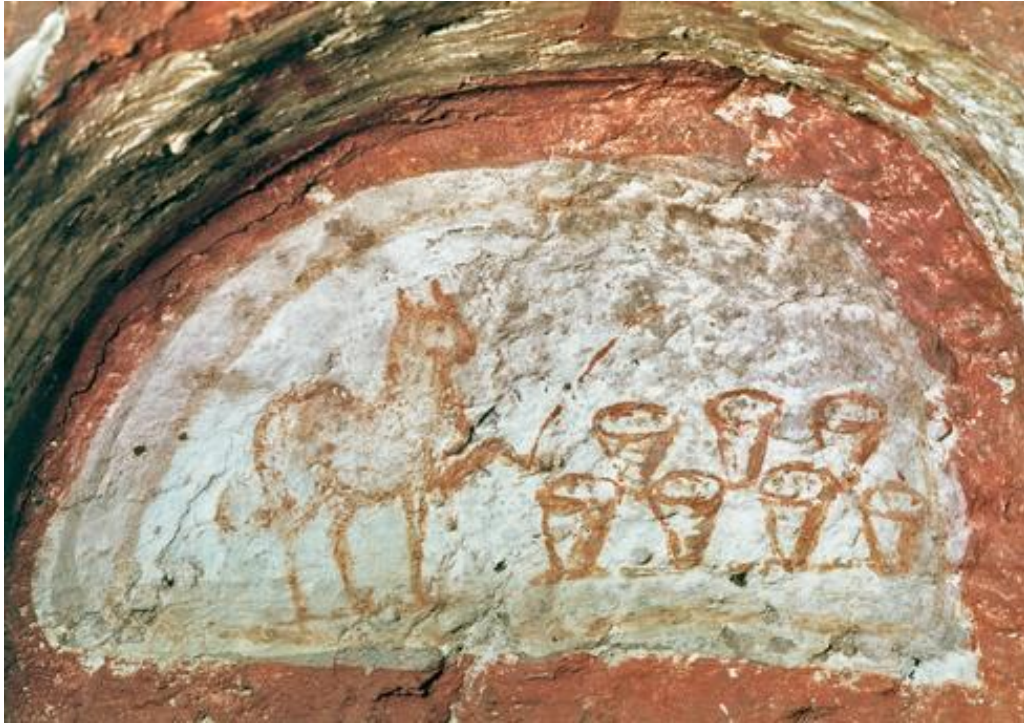
*Il. 2. Agnus Dei ze skarbca relikwii kaplicy Sancta Sanctorum bazyliki Laterańskiej, IX w. Fot. wg H. Griesar. Źródło: J. Nowiński, Agnusków zapomniana moc sława i piękno: rzecz o papieskim „Agnus Dei”, *Seminare. Poszukiwania Naukowe* 30 (2011), s. 259.*



Il. 3. Fresk z katakumb świętych Piotra i Marcellina. Źródło: <https://www.opi-ekun.kalisz.pl/oto-baranek-bozy/>. Dostęp z dnia 15.02.2022.



Il. 4. Jagnie wpatrujące się w dzbanek z mlekiem: Źródło: <http://www.archeologiasacra.net/pcas-web/>. Dostęp z dnia 08.03.2022. A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, école doctorale Université de Bourgogne Franche-Comté 2016.



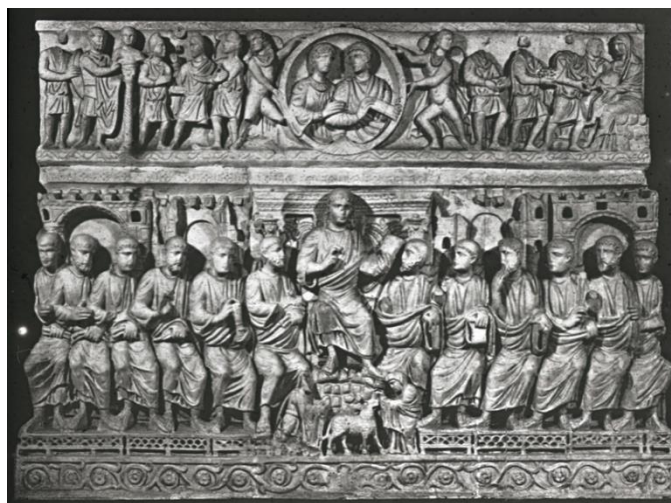
Il. 5. Baranek błogosławiący kosze. Luneta arcosolium w głębi cubiculum. Katakumby Komodilli. Źródło: I. Melniciuc-Puică, The Lamb Sacrifice Expressed in Religious Art, European Journal of Science and Theology, 7 (2011) 2.



Il.6. Arcosolium Celeriny. Katakumby Pretekstata



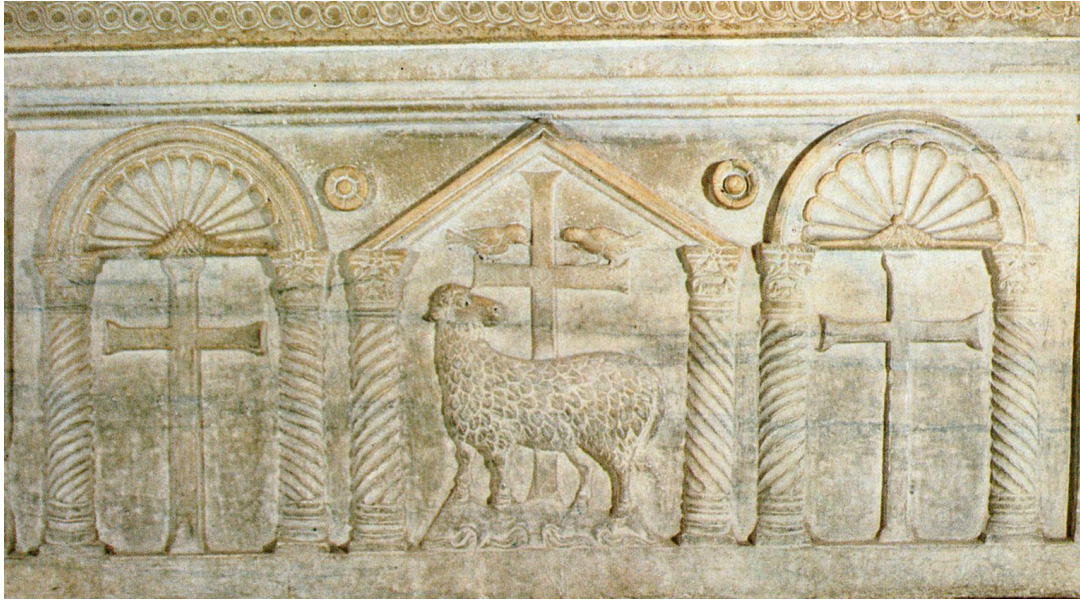
Il. 7. Sarkofag z bazyliki Świętego Ambrożego w Mediolanie. Źródło: <http://www.bisanzioit.blogspot.com/2016/02/il-sarcofago-di-stilicone.html>. Dostęp z dnia 08.03.2022.



Il. 8. Sarkofag Bramy Miasta Mediolanu. Źródło: https://card2brain.ch/box/pruefung_einfuehrung_in_die_europaeische_plastik_. Dostęp z dnia 15.02.2022.



Il. 9. Fragment nagrobka z katakumb Domityli. Źródło: <http://www.archeologiasacra.net/pcas-web/>; dostęp z dnia 08.03.2022. A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, école doctorale Université de Bourgogne Franche-Comté 2016.



Il. 10. Relief sarkofagu Honoriusza z Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie. Źródło: <http://www.bisanzioit.blogspot.com/2011/11/mausoleo-di-galla-placidia-ravenna.html>. Dostęp z dnia 17.02.2022.



Il. 11. Relief sarkofagu Konstancjusza III w mauzoleum Galii Pacydii w Rawennie. Źródło: <http://www.bisanzioit.blogspot.com/2011/11/mausoleo-di-galla-placidia-ravenna.html>. Dostęp z dnia 17.02.2022.



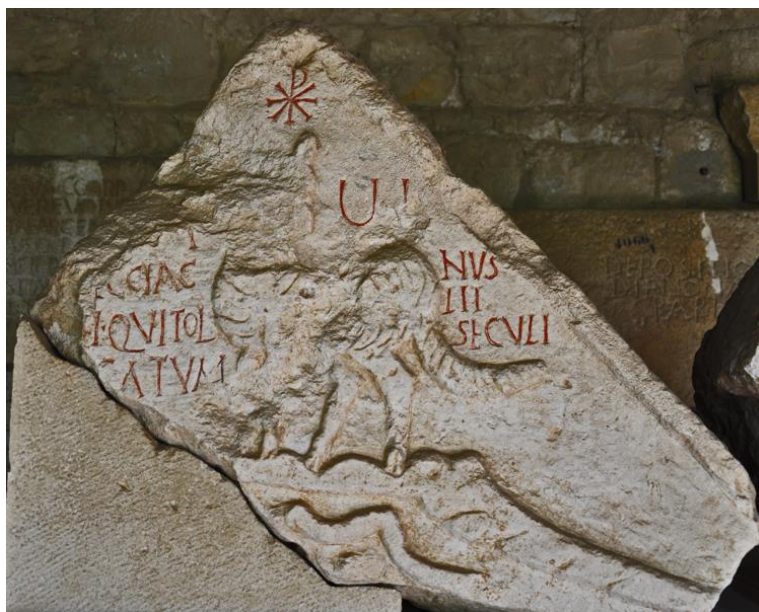
Il. 12. Chrystus jako Baranek Boży, Bazylika San't Apollinare in Classe w Rawennie.

Źródło:<https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcSantApClasse.rightEnd.html>. Dostęp z dnia 15.02.2022.

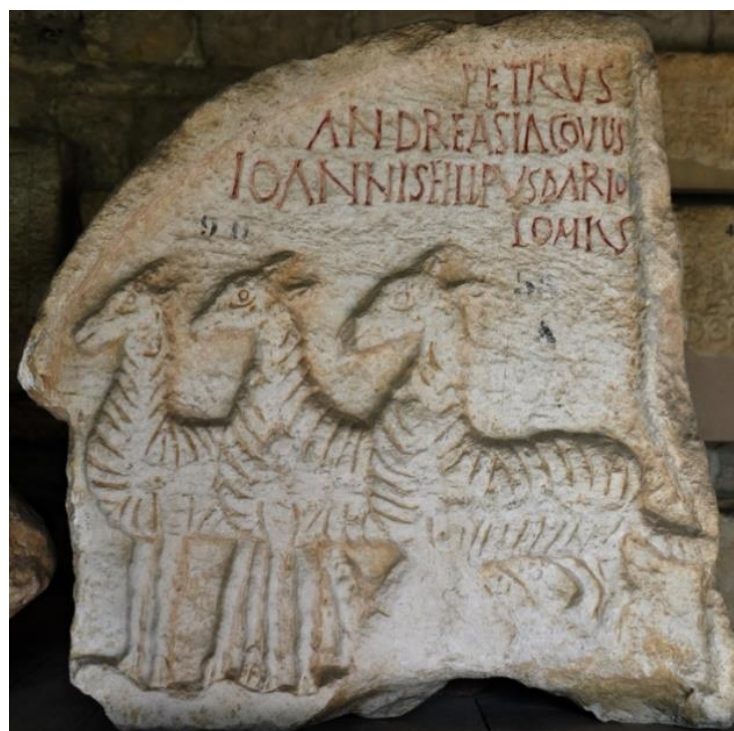


Il. 13. Baranek Boży na Rajskiej Górze, Bazylika San't Apollinare in Classe. Źródło:

<https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcTempleVeilClasse.leftEnd.html>. Dostęp z dnia 15.02.2022.



Il. 14. Baranek na rajskiej Górze, Muzeum Archeologiczne w Splicie. Źródło: <https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcTempleVeilClasse.leftEnd.html>. Dostęp z dnia 15.02.2022.



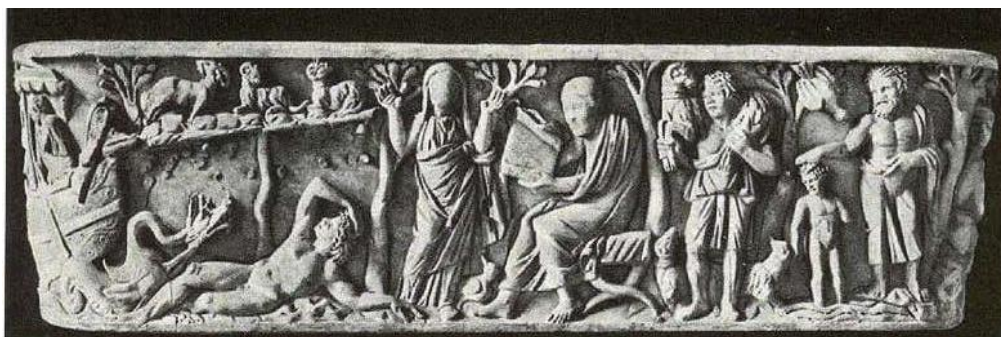
Il. 15. Trzecia część sarkofagu z Muzeum Archeologicznego w Splicie (Chorwacja). Źródło: <https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Croatia%202012/apostlesSarcCoverMiddle.html>



Il. 16. Sarkofag Juniusa Bassusa, Watykan. Źródło: <https://alchetron.com/Sarcophagus-of-Junius-Bassus#sarcophagus-of-junius-bassus-dc48680c-7b56-4abd-baab-79860cde97a-resize-750.jpeg> . Dostęp z dnia 18.02.2022.



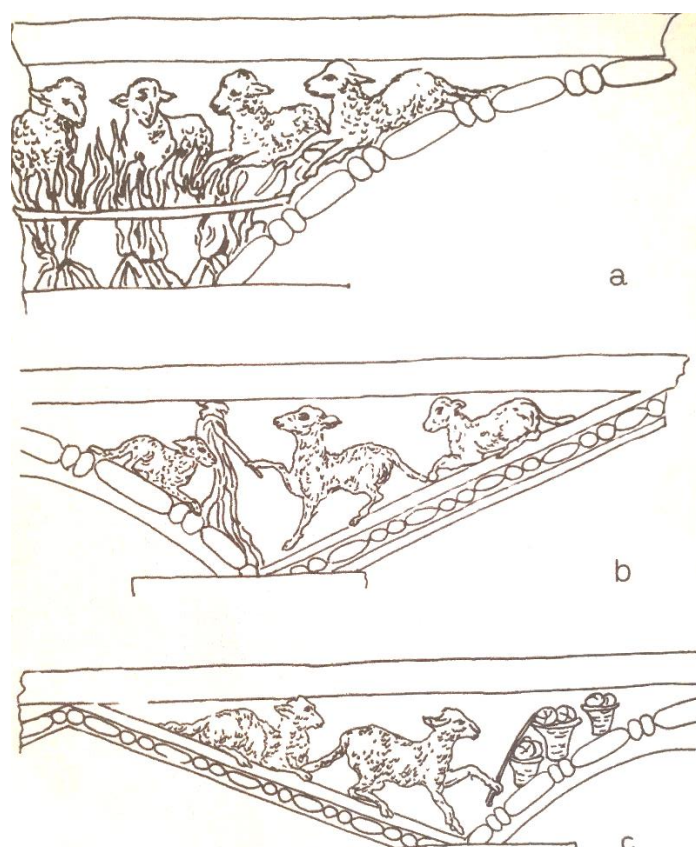
Il. 17. Kamień cmentarny z krypty Lucina w katakumbach Kaliksta. Źródło: Harney, J. W., "Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music" (2004), MALS Final Projects, 1995-2019, s. 81.



Il. 18. Sarkofag z ok. 270 roku, Santa Maria Antiqua w Rzymie. Źródło: Harney, J. W., "Worthy is the Lamb: Pastoral Symbols of Salvation in Christian Art and Music" (2004), MALS Final Projects, 1995-2019, s. 80.



Il. 19. Sarkofag zwany Święci niewinni, krypta bazyliki Świętej Marii Magdaleny w Saint-Maximin-la-Saint-Baume, ok. V wieku. Źródło: A. Mourad, *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'orient et d'occident (IIème-XIII ème siècles)*, ecole doctorale Universite de Bourgogne Franche-Comté 2016.



Il. 20. Detale reliefu z sarkofagu Juniusa Bassusa z 359 roku. a) trzech młodzieńców w piecu ognistym; b) Mojżeszowy z cudownym źródłem; c) rozmnożeni chleba przez Jezusa. Źródło: E. Jastrzębowska, „Virga” in the Hands of Christ, Moses and Peter: Pagan Heritage or Christian Novelty?, *Światowid: rocznik poświęcony archeologii przeddziewiętej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej*, 12 (2014) 53, s. 102.



Il. 21. Paleochrześcijański sarkofag z Bazyliki Sain't Apollinare in Classe z Rawenny. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paleochristian_sarcophagus_-_Sant%27Apollinare_in_Classe_-_Ravenna_2016.jpg. Dostęp z dnia 15.02.2022.



Il. 22. Sarkofag z jagniętami, krzyżami i kołem. Bazylika sain't Apollinare in Classe w Rawennie. Źródło: [https://christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcLambsWheelClasse.html](https://christianiconography.info/Edited%20in%20202013/Italy/sarcLambsWheelClasse.html). Dostęp z dnia 13.02.2022.



Il. 23. Sarkofag z barankami zbliżającymi się do Chrystusa, ok III wiek. Bazylika sain't Apollinare in Classe w Rawennie. Źródło: [https://christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcLambsCrossClasse.html](https://christianiconography.info/Edited%20in%20202013/Italy/sarcLambsCrossClasse.html). Dostęp z dnia 13.02.2022.



Il. 24. Baranki jedzące z drzewa rajskiego daktyle, ok. V wiek. . Bazylika sain't Apollinare in Classe w Rawennie. Źródło: <https://christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcLambsFruit.midFront.html>. Dostęp z dnia 13.02.2022.



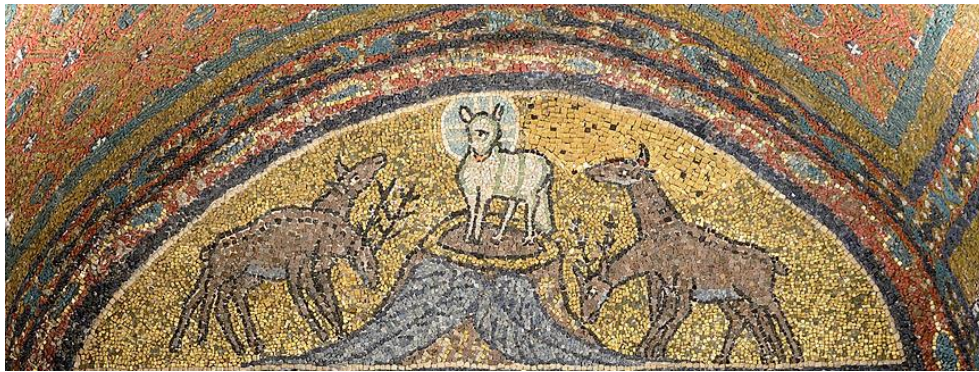
Il. 25. Fragment sarkofagu, jagnięta i wieniec. Muzeum Narodowe w Rawennie. Źródło: <https://christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sarcLambsPalmsMusNazRavenna.frontal.html>. Dostęp z dnia 13.02.2022.



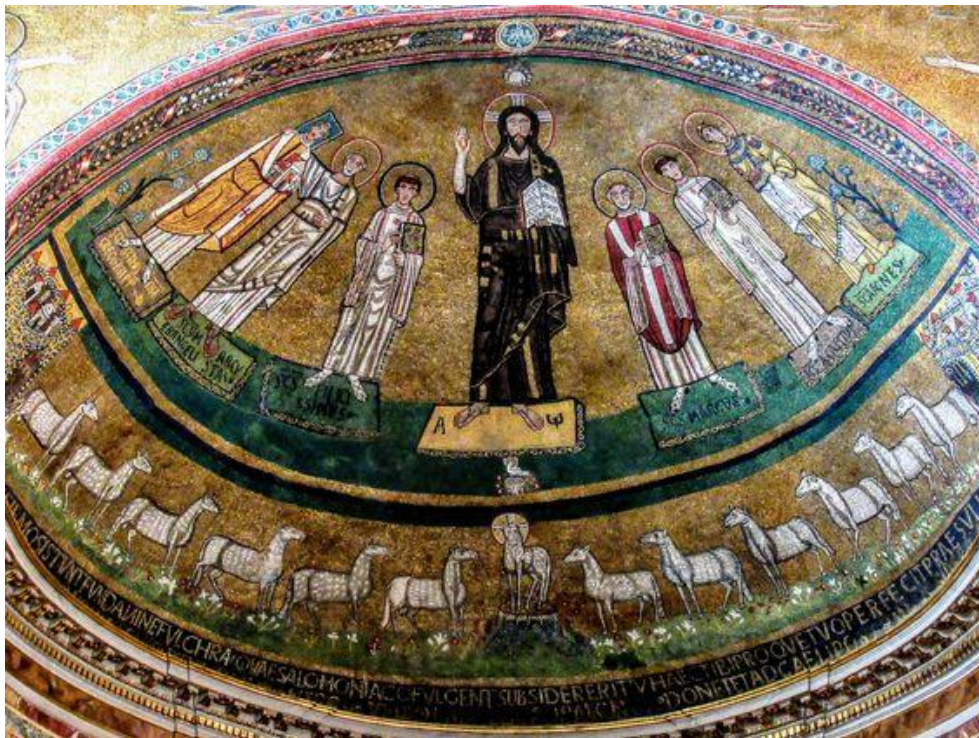
Il. 26. Apsyda bazylika świętych Kosmy i Damiana, ok. VI wieku. Źródło: https://www.wikiwand.com/pl/Bazylika_%C5%9Bwi%C4%99tych_Kosmy_i_Damiana_w_Rzymie. Dostęp z dnia 07.03.2022.



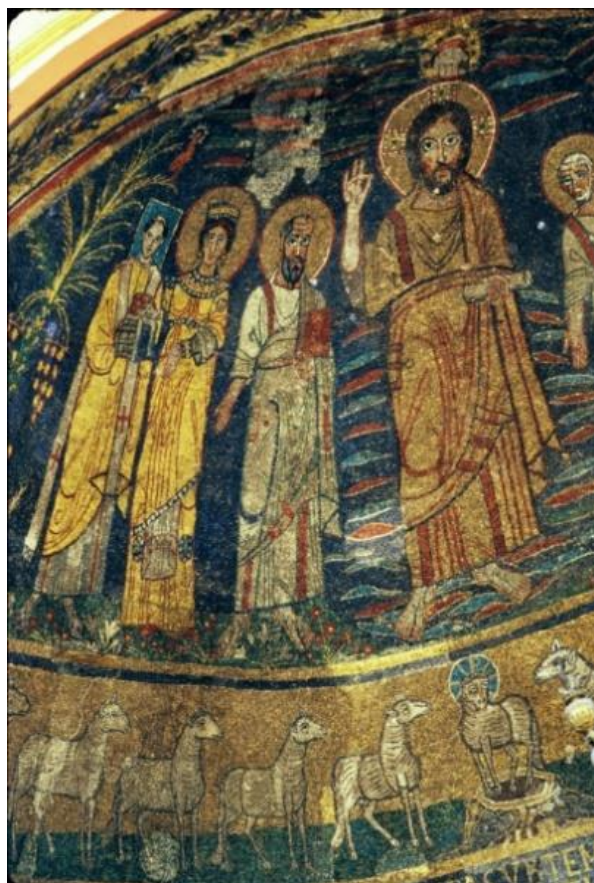
Il. 27. Apsyda kościoła Świętej Praksedy w Rzymie. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_%C5%9Bw._Praksedy_w_Rzymie#/media/Plik:Apsis_mosaic_S_Prassede_Rome_W2.JPG. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 28. Bazylika Świętej Praksedy, fragment mozaiki z kaplicy Świętego Zenona. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_%C5%9Bw._Praksedy_w_Rzymie#/media/Plik:Mozaics_in_Santa_Prassede_\(Rome\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_%C5%9Bw._Praksedy_w_Rzymie#/media/Plik:Mozaics_in_Santa_Prassede_(Rome).jpg). Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 29. Apsyda kościoła san Marco w Rzymie, VIII w.. Źródło: <https://www.walksinrome.com/mosaics-in-the-church-of-san-marco-rome.html>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



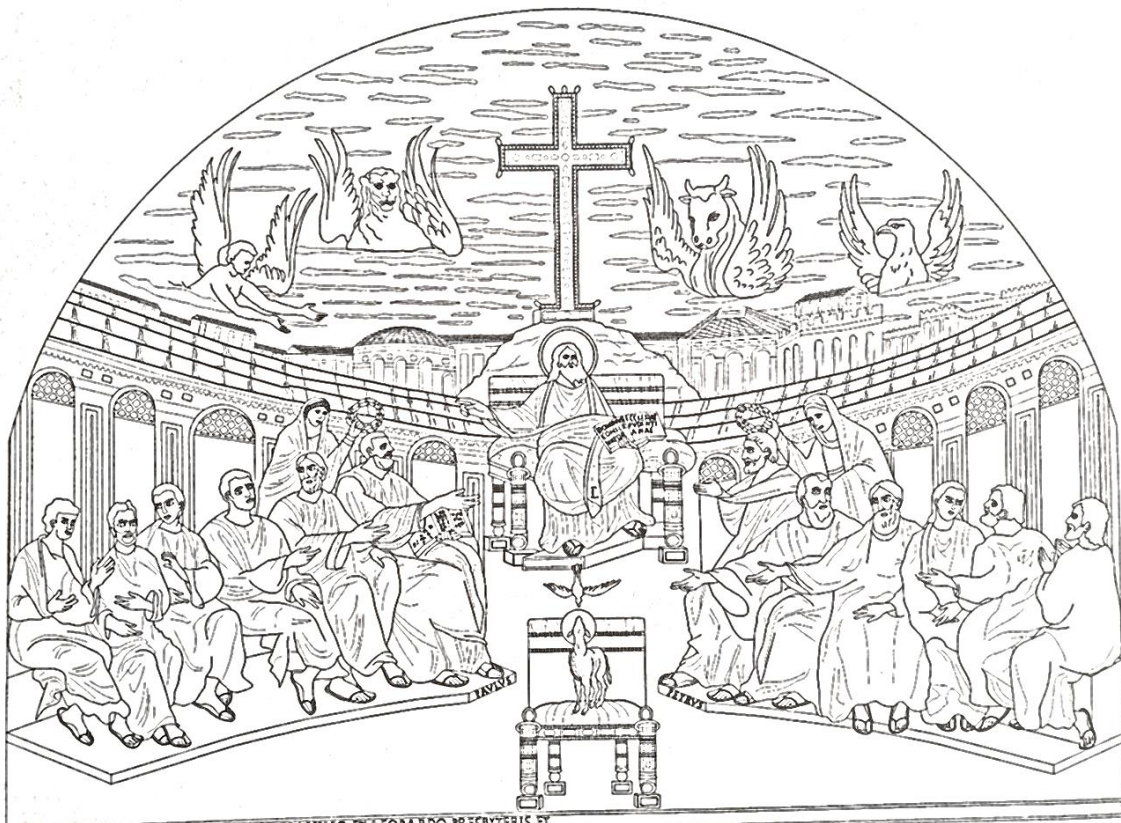
Il. 30. Fragment apsydy z kościoła Świętej Cecylii w Rzymie na Zatybrzu, IX w.. Źródło: <https://etc.usf.edu/clippix/picture/rome-santa-cecilia-in-trastevere-apse-mosaic-christ-in-glory-st-paul-st-cecilia-and-pope-paschal-i.html>. Dostęp dnia 07.03.2022.



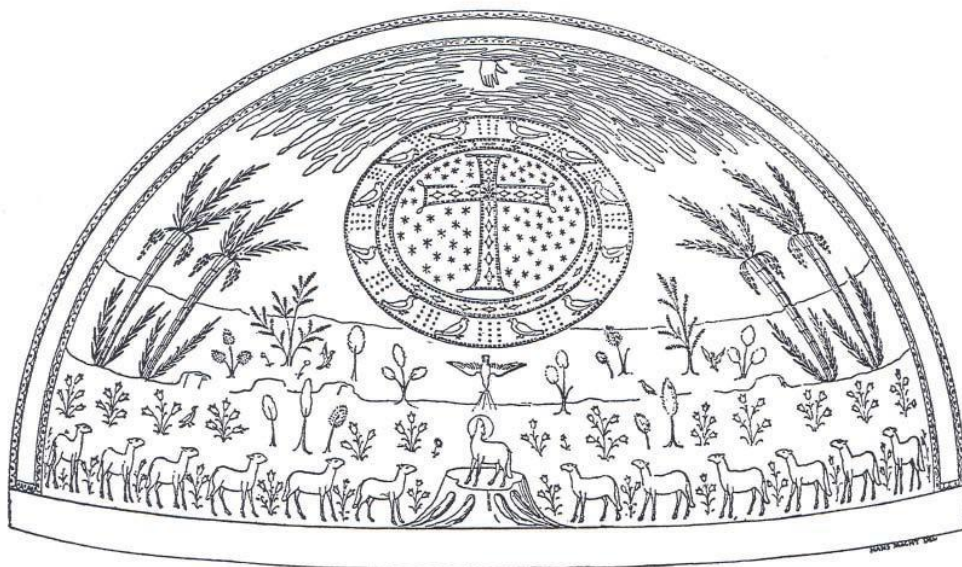
Il. 31. Sklepienie apsydy kościoła San Vitale w Rawennie VI wiek. Źródło: <https://www.faz.net/aktuell/reise/die-autonomie-der-steine-ravenna-und-seine-mosaike-16725480.html>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 32. Fragment zachowanej wczesnochrześcijańskiej mozaiki z kościoła Świętego Ambrożego w Rzymie, ok. VI w., obecnie w skarbcu bazyliki: Źródło: <https://www.podrozepoeuropie.pl/bazylika-sw-ambrozego-mediolan/>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



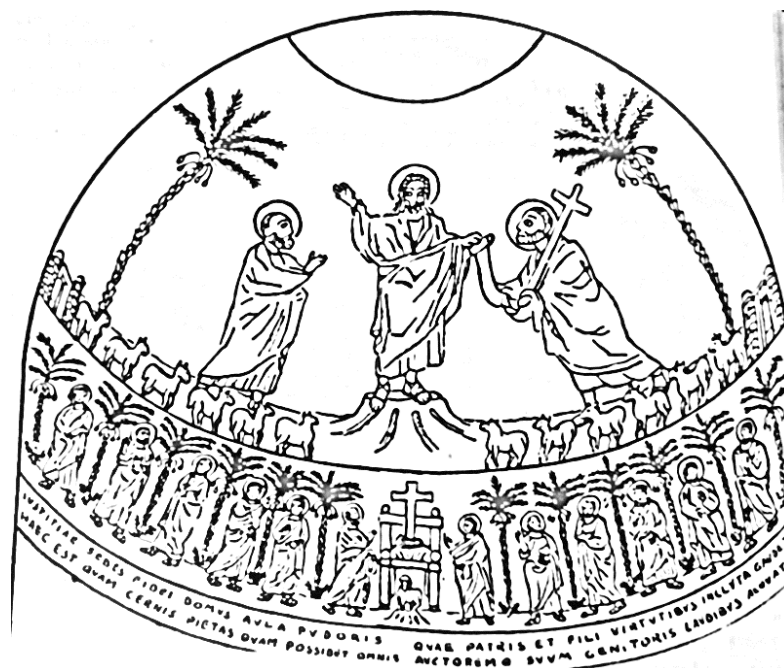
Il. 33. Rekonstrukcja pierwotnej dekoracji mozaikowej apsydy z bazyliki Świętej Pudencjanny. Źródło: http://www.italipes.com/studentisecondo_foto0_file/sPudenziana_mosaico-origini2.jpg. Dostęp z dnia 08.03.2022.



Il. 34. Rekonstrukcja mozaiki apsydowej w bazylice Nowej w Nola.



Il. 35. Rekonstrukcja pierwszej apsydy w Konstantyńskiej bazylice Świętego wg Buddensiega. Źródło: . Źródło: B. Filarska, Początki Sztuki Chrześcijańskiej, Lublin 1986, s. 220.



Il. 36. Rekonstrukcja mozaiki apsydy bazyliki Świętego Piotra wg Ruysschaerta. Źródło: B. Filarska, *Początki Sztuki Chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 224.



Il 37. Rekonstrukcja dekoracji absydy kościoła Świętego Jana na Lateranie wg Tilmanna Buddensiega. Źródło P. Warsiński *Mozaika absydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie. Historia i aktualny stan badań*, *Roczniki Humanistyczne* t. 31 (1983) z. 4, s. 67.



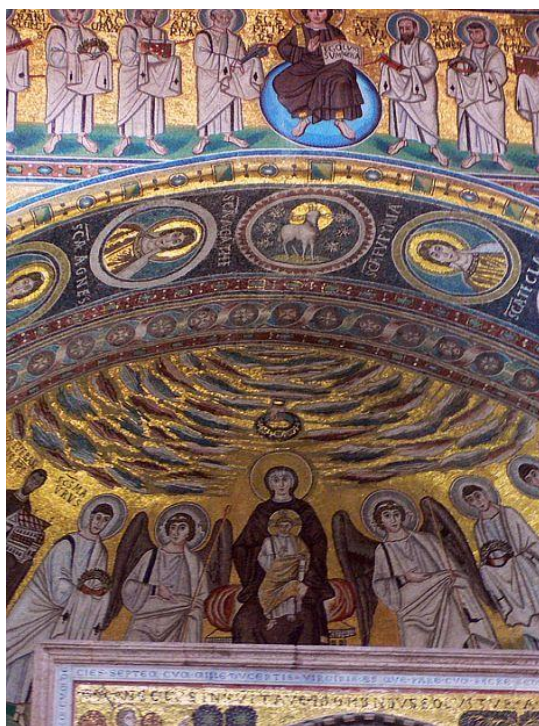
Il 38. Chrystus w chwale, grafitto katagumbowe w Anagni. Źródło P. Warsiński *Mozaika absydy bazyliki Świętego Jana na Lateranie. Historia i aktualny stan badań, Roczniki Humanistyczne t. 31 (1983) z. 4, s. 65.*



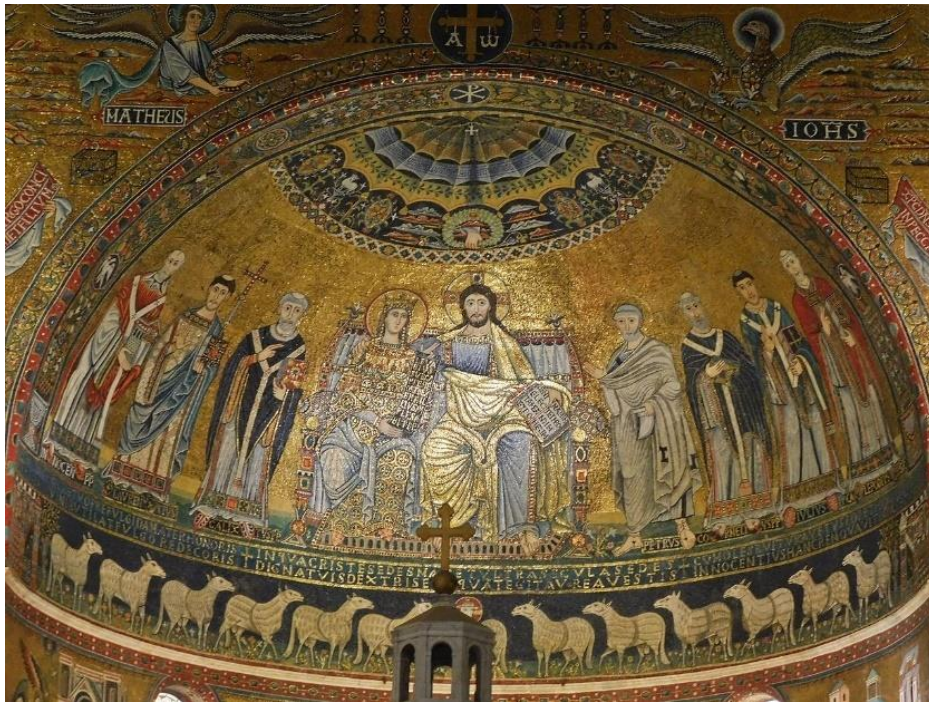
Il. 39. Mozaika apsydy kościoła Świętego Piotra z czasów Innocentego XII na rysunku Grimaldiego. Źródło: B. Filarska, *Początki Sztuki Chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 222.



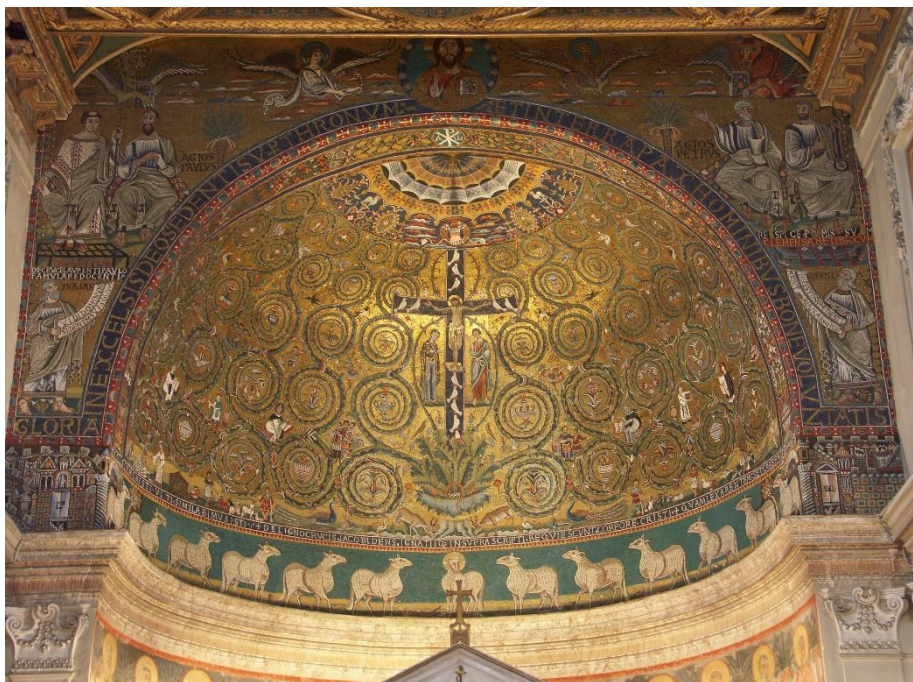
Il. 40. Dekoracja apsydy kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_Maggiore#/media/File:Basilica_di_Santa_Maria_Maggiore_apse_a_Roma.jpg. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 41. Dekoracja prezbiterium bazyliki Eufazjusza w Poreču z VI wieku. Źródło: <https://navtur.pl/photo/place/4499>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 42. Mozaika apsydy kościoła Santa Maria in Trastevere XII wiek. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszej_Maryi_Panny_na_Za_tybrzu#/media/Plik:Maria_Trastevere_Roma_fc17.jpg. Dostęp z dnia 07.03.2022.



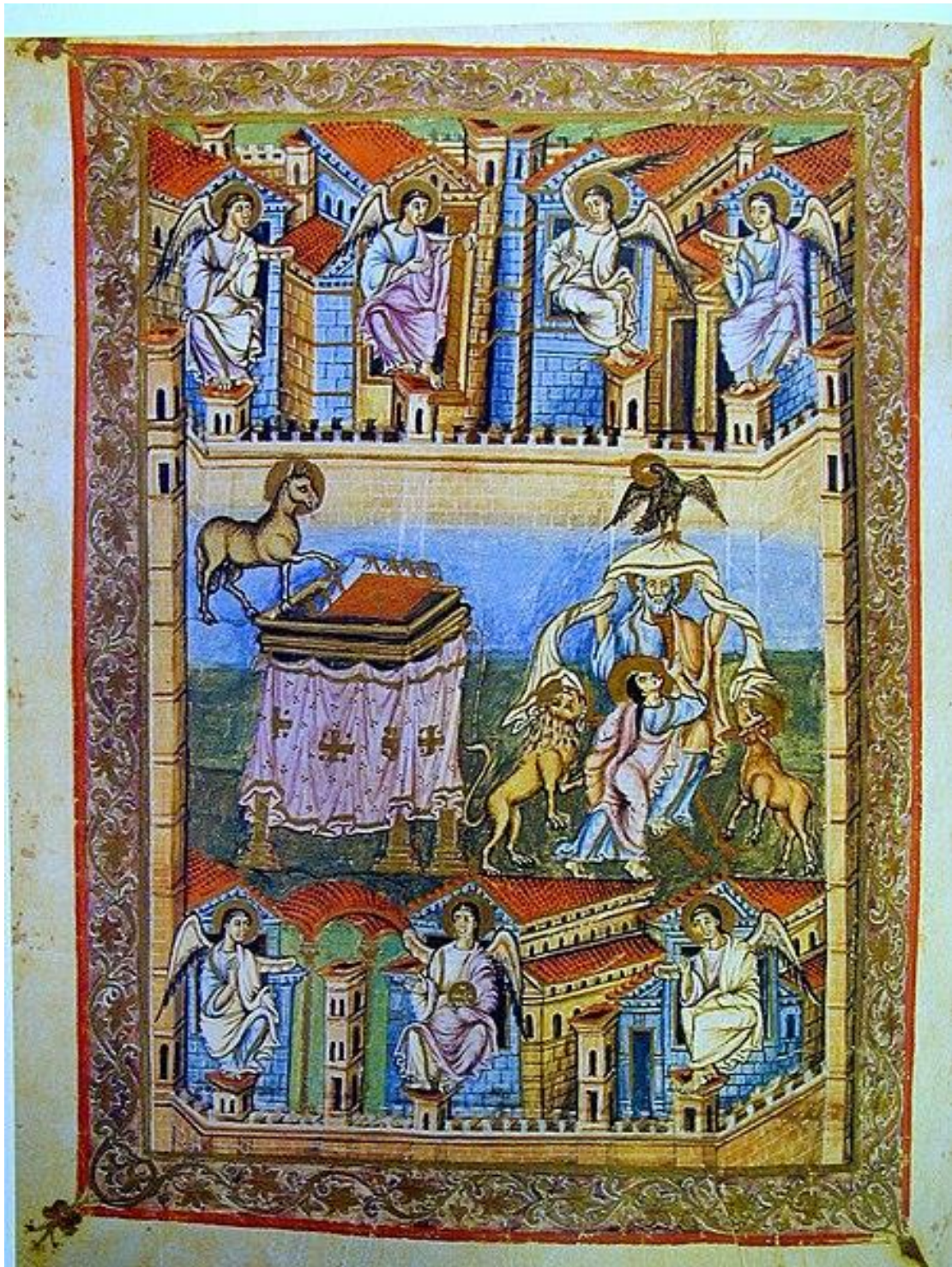
Il. 43. Mozaika apsydy kościoła Saint Clemente w Rzymie (1100-1125). Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Rom%2C_Basilika_San_Clemente%2C_Apsis_1.jpg. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 44. Kartach z Biblii z Moutier-Grandval ok. 840 roku (Londyn, British Library). Źródło: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10546 &index=0](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10546&index=0) Dostęp z dnia 11.02.2022.



Il. 45. Miniatura z pierwszej Biblii Karola Łysego nazwanej Biblia Viviana powstałej ok.846 roku (Paryż, Bibliothèque Nationale). Źródło: <https://kardiologn.livejournal.com/349874.html>. Dostęp z dnia 11.02.2022.



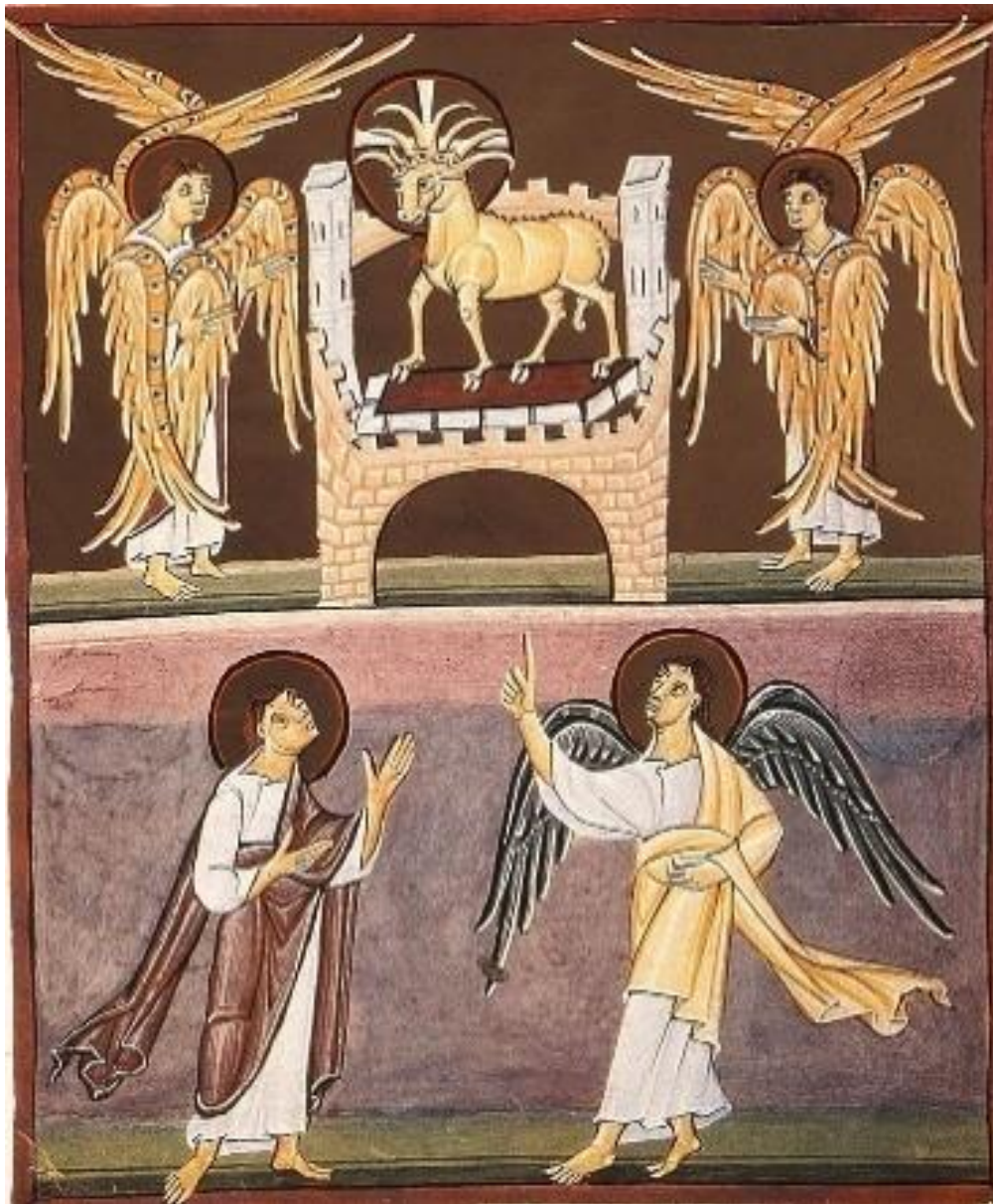
Il. 46. Baranek na oltarzu, karta z Biblii karolińskiej, ok. 870 roku, Rzym, biblioteka kościoła San Paolo fuori le mura, Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bib le_SPaoloFol331vFrontRev.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bib_le_SPaoloFol331vFrontRev.jpg). Dostęp z dnia 11.02.2022.



Il. 47. Adoracja Baranka, ewangeliarz Saint-Médarda de Soissons, Akwizgran ok. 800 roku.
Źródło: http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/010_1.htm. Dostęp z dnia: 12.02.2022.



Il 48. Adoracja Baranka, Ewangeliarz Karola Łysego, ok. 870 roku, Monachium, Bayerische Staatsbibliothek. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Co_dex_Aureus_of_St._Emmeram?uselang=pl#/media/File:Beringarius_001.jpg. dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 49. Baranek na księdze z siedmioma pieczęciami, Apokalipsa z Bambergu, ok 1000 rok.
Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio013vLambAndBookWith7Seals.JPG. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 50. Pierwszy jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 rok. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio014rFirstHorseman.JPG



Il. 51. Drugi jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 rok. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio014vSecondHorseman.JPG



Il. 52. Trzeci jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio015rThirdHorseman.JPG



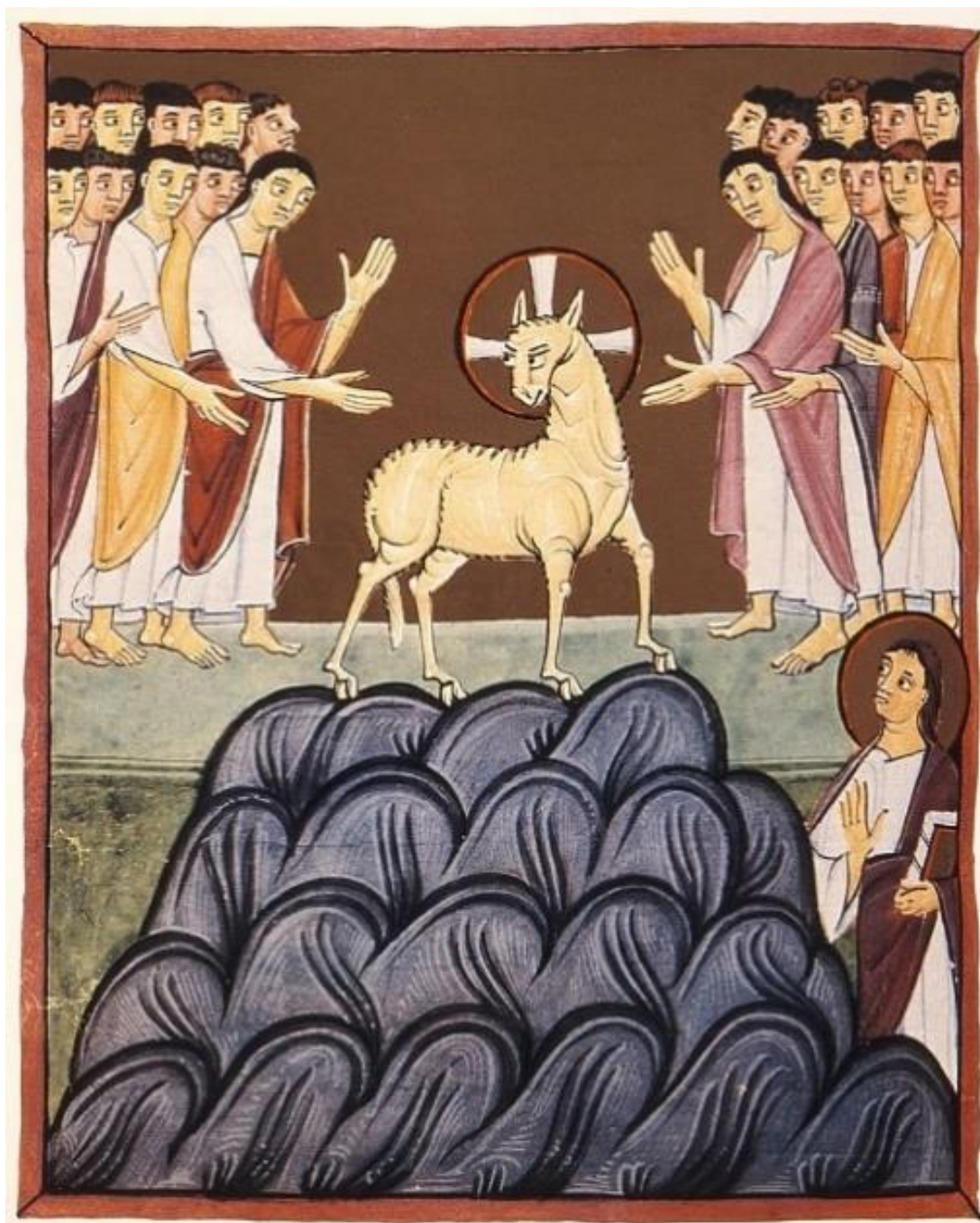
Il 53. Czwarty jeździec, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 rok. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio016rForthHorseman.JPG



Il. 54. Dusze męczenników pod ołtarzem Baranka, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio016vSoulsMartyrsUnderAltar_-_crop.JPG. dostęp z dnia 15.03.2022.



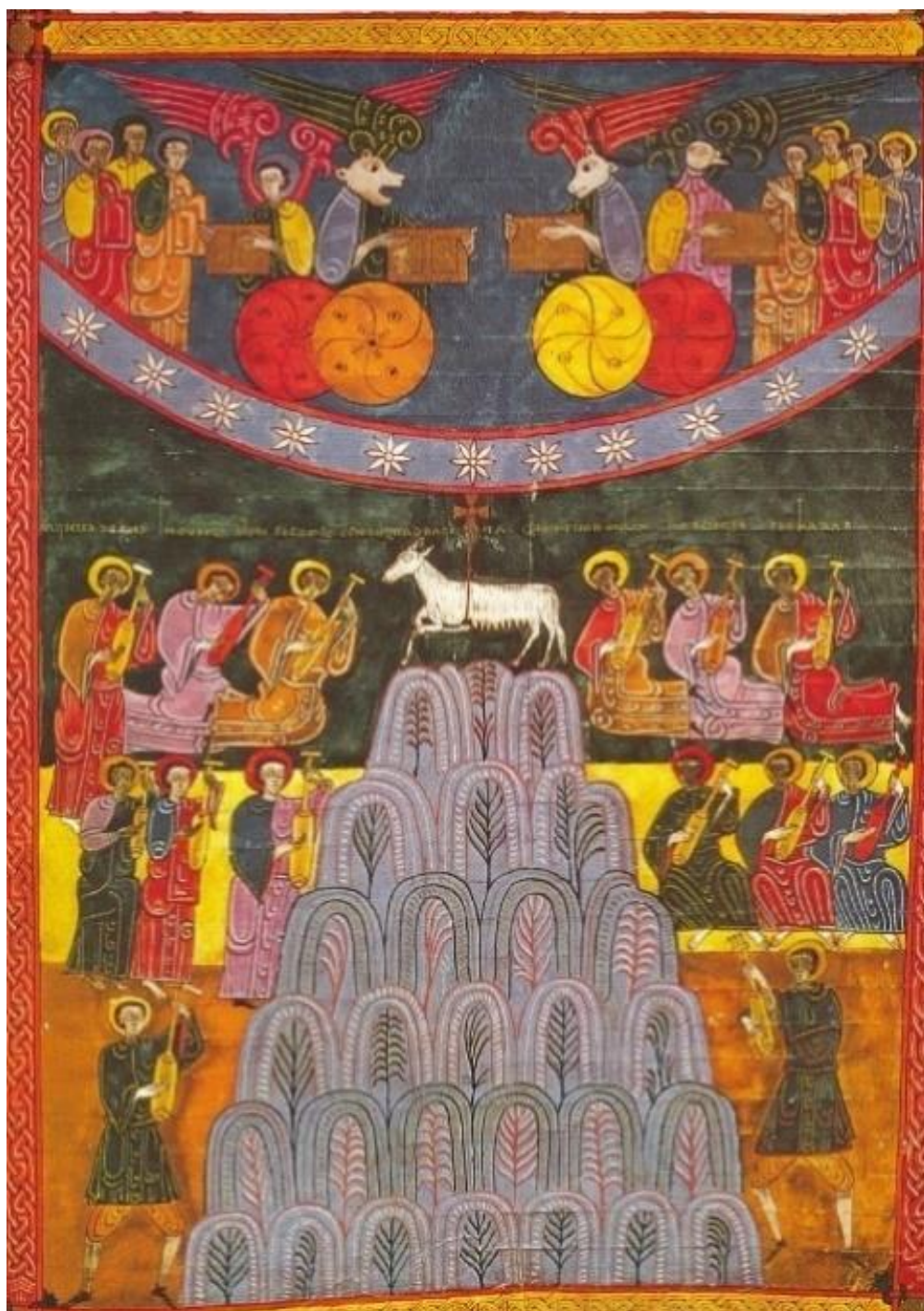
Il. 55. Hołd dla baranka, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio018vHomageToLamb.JPG. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 56. Baranek na górze Syjon, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio034vLambOnMtSion.JPG. Dostęp z dnia 15.03.2022.



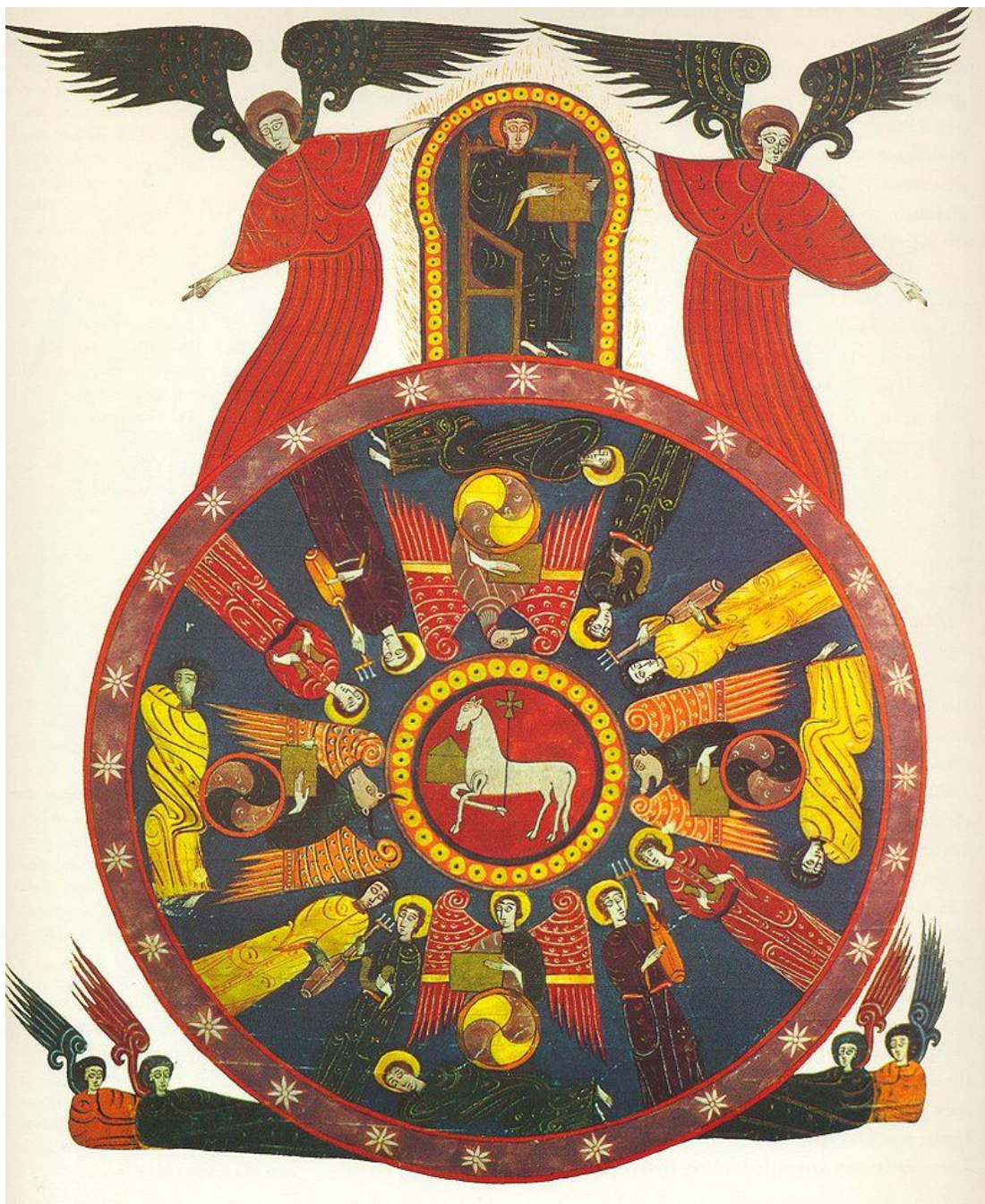
Il. 57. Nowe Jeruzalem, Apokalipsa z Bambergu, ok. 1000 roku. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse?uselang=pl#/media/File:BambergApocalypseFolio055rNew_Jerusalem.JPG. Dostęp z dnia 15.03.2022.



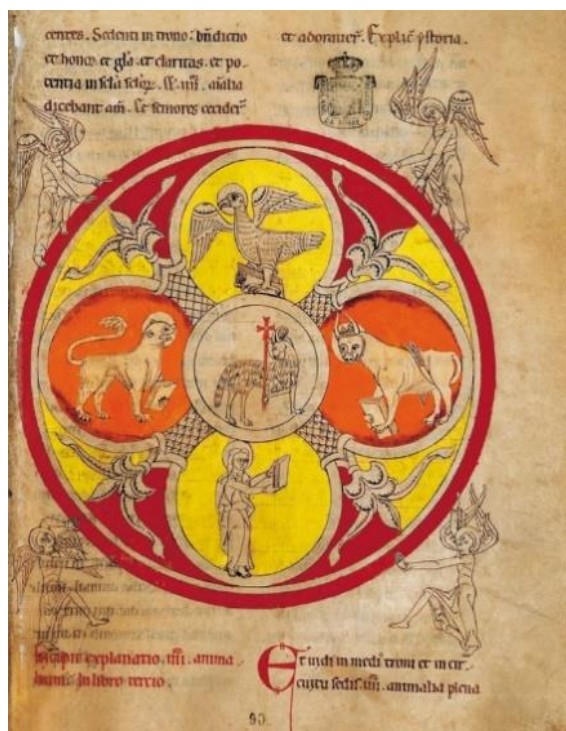
Il. 58. *Beatus de Facundus, Adoracja mistycznego Baranka na górze Syjon, ok. 1047* namalowany przez człowieka zwanego Facundus dla Ferdynanda I i królowej Sanchy. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Commentary_on_the_Apocalypse#/media/File:B_Facundus_205.jpg. dostęp z dnia 15.03.2022.



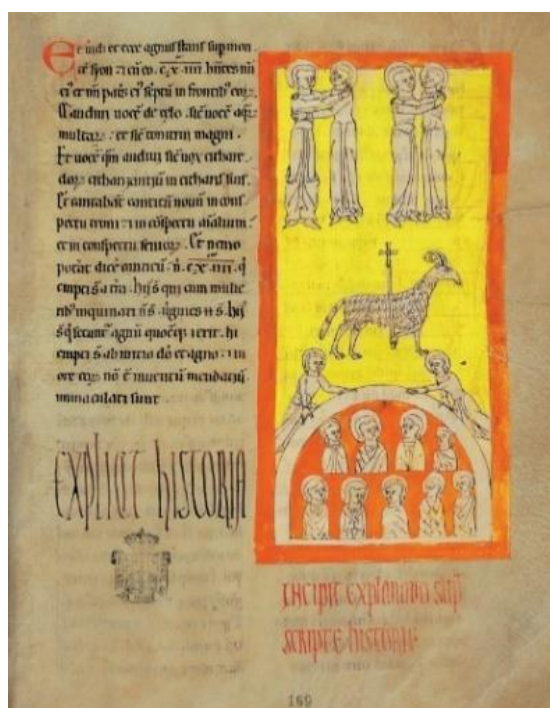
Il. 59. *Beatus de Facundus*, Nowa Jerozolima, ok. 1047 namalowany przez człowieka zwanego *Facundus* dla Ferdynanda I i królowej Sanchy. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Commentary_on_the_Apocalypse#/media/File:B_Facundus_253v.jpg. Dostęp z dnia 15.03.2022.



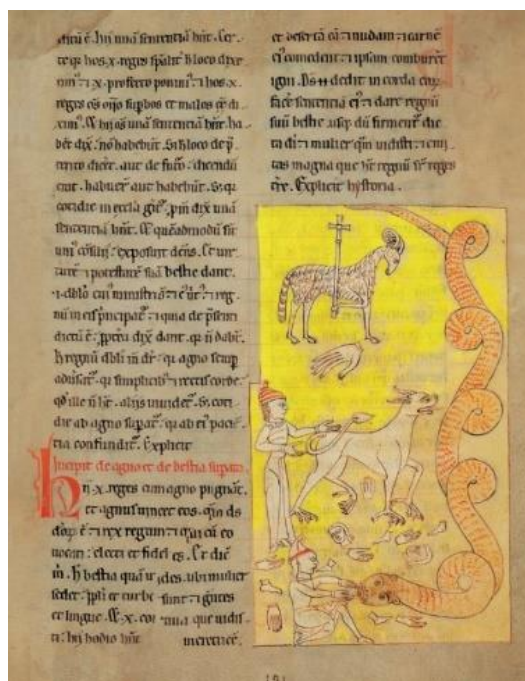
Il. 60. *Beatus de Facundus, Wizja Baranka, czterech cherubów i dwudziestu czterech starszych, ok. 1047 namalowany przez człowieka zwanego Facundus dla Ferdynanda I i królowej Sanchy. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Commentary_on_the_Apocalypse#/media/File:B_Facundus_117v.jpg. Dostęp z dnia 15.03.2022.*



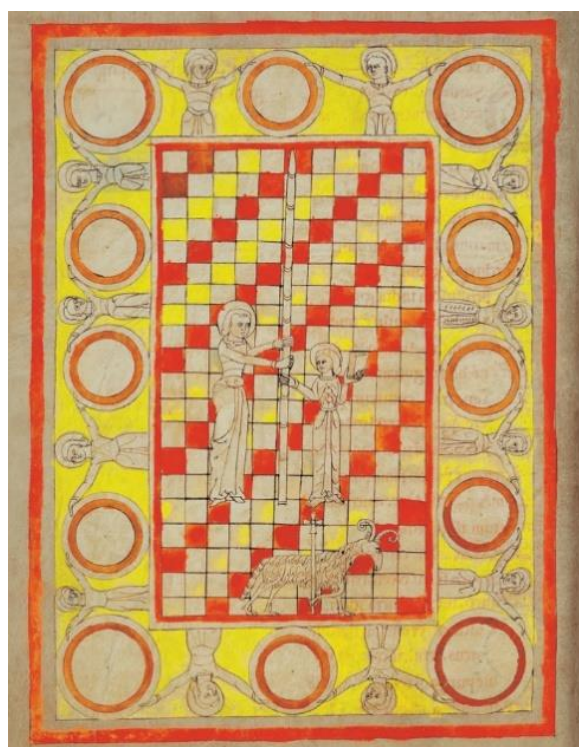
Il . 61. Beatus z Lièben, Larvao kodeks, Wizja Baranka i czterech symboli (Archiwum Narodowym Torre do Tombo w Lizbonie), Źródło: <https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/beatus-of-liebana-lorvao/?lang=en>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il 62. Beatus z Lièben, jedna z kart Larvao kodeks. Źródło: <https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/beatus-of-liebana-lorvao/?lang=en>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



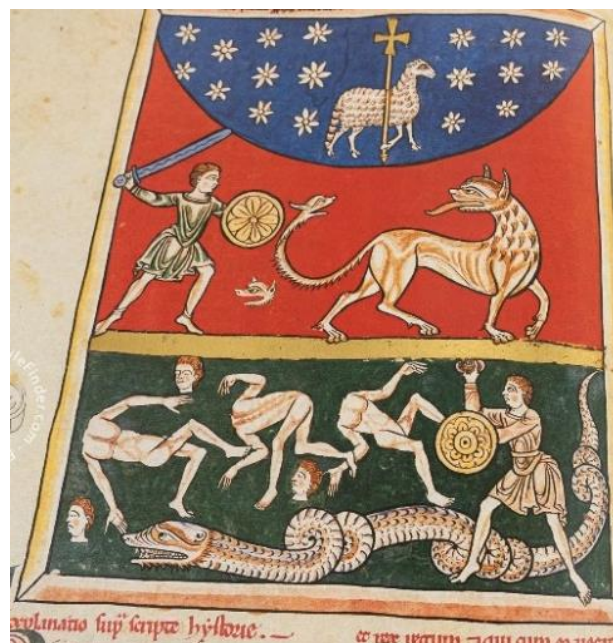
Il. 63. *Beatus* z Lièben, jedna z kart Larvao kodeks *Źródło:* <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-lorvao-codex-facsimile#&gid=1&pid=6>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 64. *Beatus* z Lièben, Larvao kodeks, *Niebieskie Jeruzalem*, (Archiwum Narodowym Torre do Tombo w Lizbonie), *Źródło:* <https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/beatus-of-liebana-lorvao/?lang=en>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 65. *Beatus* kodeks z Manchester, *Baranek na tle Arma Christi* (John Rylands Library),
 Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-manchester-code-x-facsimile#&gid=1&pid=32>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 66. *Beatus* kodeks z Manchester Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-manchester-codex-facsimile#&gid=1&pid=26>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 67. *Beatus of Liébana - Navarra Codex, Paris, Bibliothèque Nationale de France.*
 Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-navarra-codex-facsimile#&gid=1&pid=9>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 68. *Beatus of Liébana - Huelga Codex, New York, The Morgan Library.* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-huelga-codex-facsimile#&gid=1&pid=5>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 69. *Beatus of Liébana - Huelga Codex, New York, The Morgan Library.* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-huelga-codex-facsimile#&gid=1&pid=7>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 70. *Beatus of Liébana - Huelga Codex, New York, The Morgan Library.* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-huelga-codex-facsimile#&gid=1&pid=14>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



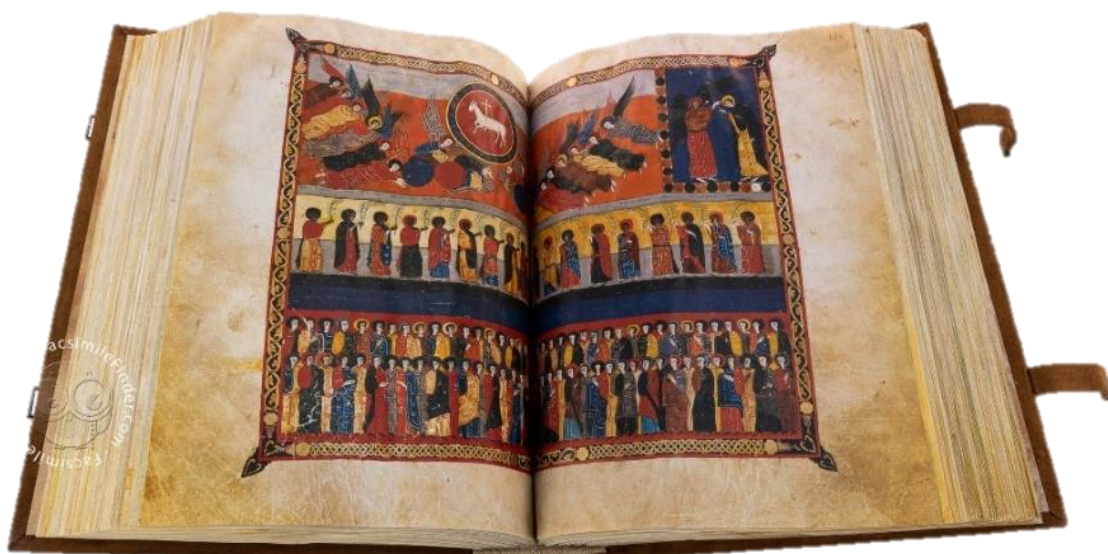
Il. 71. *Beatus of Liébana - Huelga Codex, New York, The Morgan Library. Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-huelga-codex-facsimile#&gid=1&pid=24>. Dostęp z dnia 15.03.2022.*



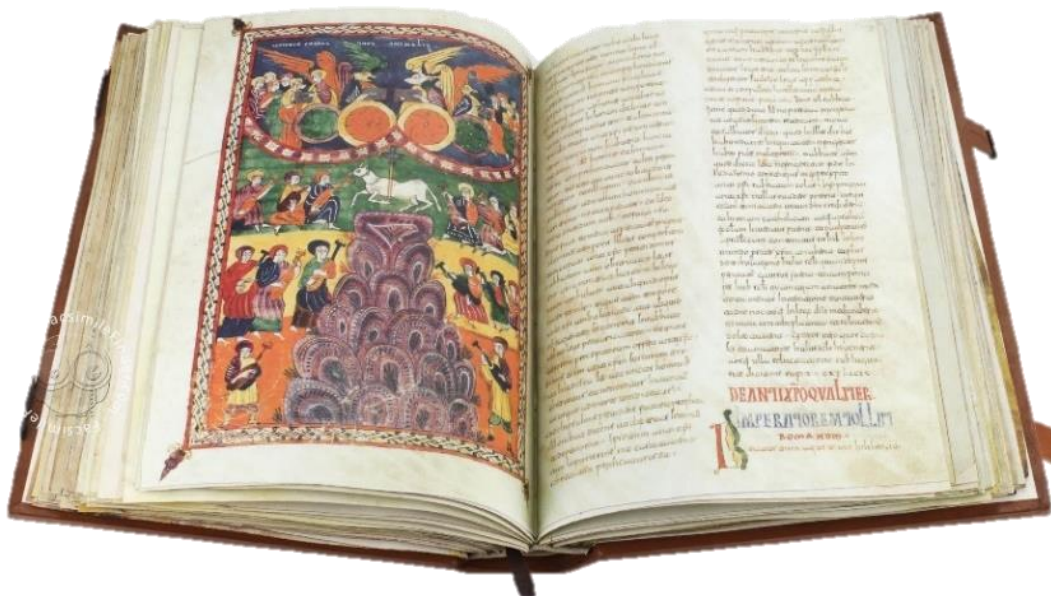
Il. 72. *Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-facundus-codex-facsimile#&gid=1&pid=22>. Dostęp z dnia 15.03.2022.*



Il. 73. *Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-facundus-codex-facsimile#&gid=1&pid=27>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



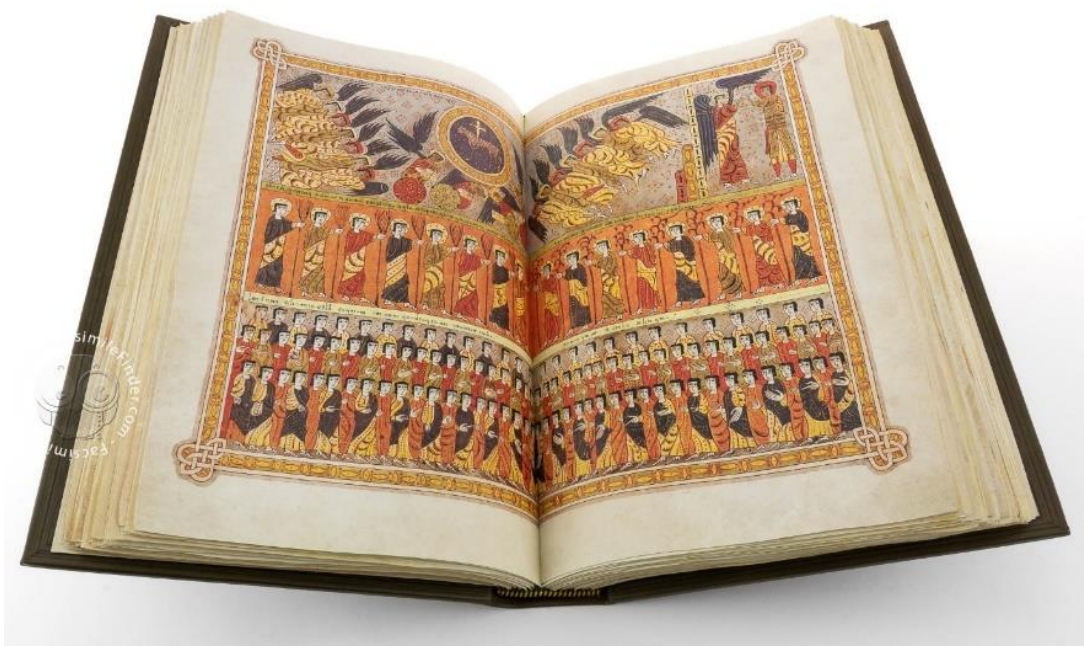
Il. 74. *Beatus of Liébana - Facundus Codex, Madrid, Biblioteca Nacional de España* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-facundus-codex-facsimile#&gid=1&pid=3>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 75. *Beatus of Liébana - Valcavado Codex* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-valcavado-codex-facsimile#&gid=1&pid=12>.
 Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 76. *Beatus of Liébana - Cardena Codex, Madrid, Museo Arqueológico Nacional Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu y Basabe Girona, Museu Diocesà de Girona New York, The Metropolitan Museum of Art - Photo 1* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-cardena-codex-facsimile#&gid=1&pid=1>.
 Dostęp z dnia 15.03.2022.



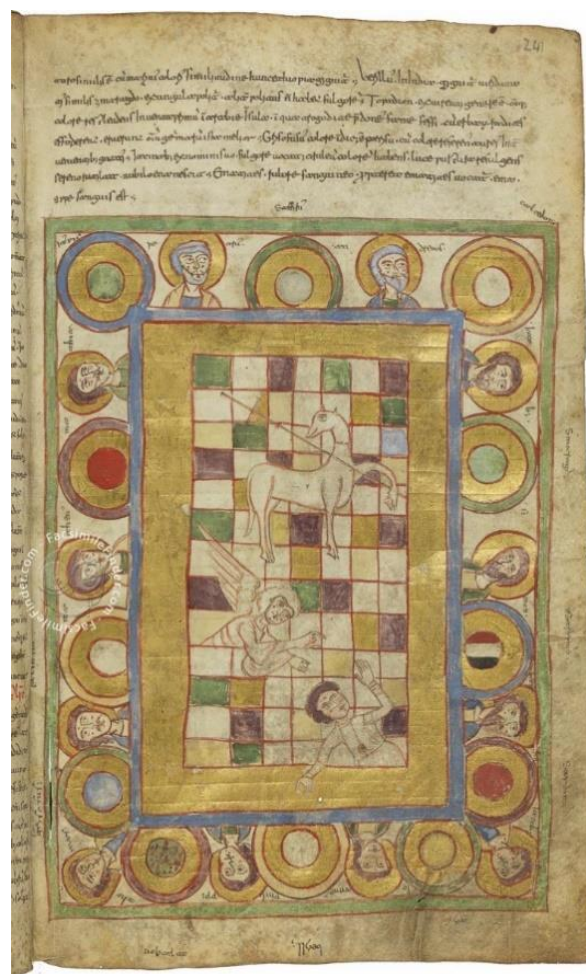
Il. 77. *Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695 – Photo 1*
Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-silos-codex-facsimile#&gid=1&pid=1>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



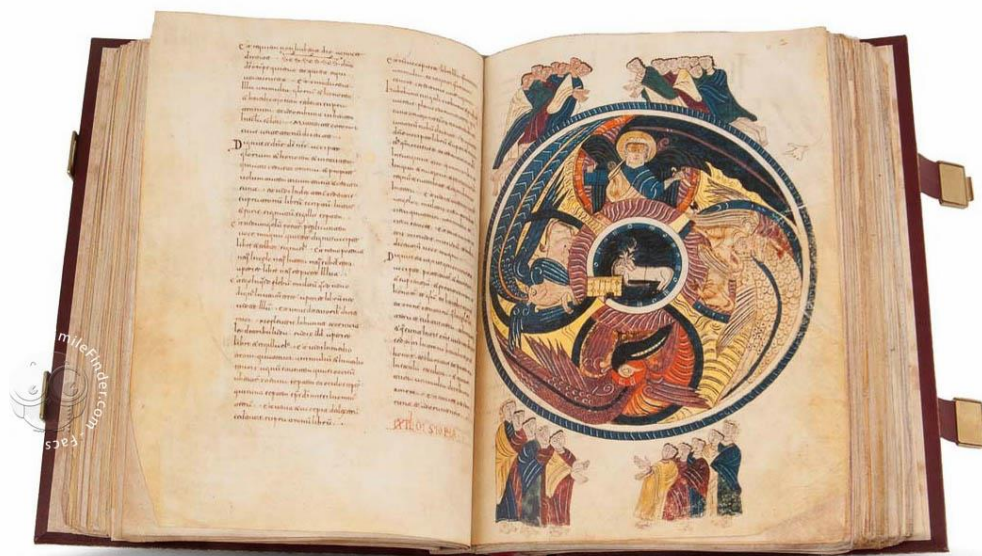
Il. 78. *Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695 – Photo 1.*
Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-silos-codex-facsimile#&gid=1&pid=4>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 79. Beatus of Liébana - Silos Codex, London, British Library, Add. Ms 11695 – Photo 1
 Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-silos-codex-facsimile#&gid=1&pid=20>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 80. *Beatus of Liébana - Geneva Codex*. Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-geneva-codex-facsimile#&gid=1&pid=2>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 81. *Beatus of Liébana - San Millán Codex* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-san-millan-codex-facsimile#&gid=1&pid=1>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 82. *Beatus of Liébana - Arroyo Codex, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. acq. lat. 2290 – Photo 5* Źródło: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-arroyo-codex-facsimile#&gid=1&pid=9>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 83. *Baranek pomiędzy Synagogą a Eklezią, Paris Bibliothèque municipale. Źródło: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1254329. Dostęp z dnia 07.03.2022.*



Il. 84. *Niebiańska Jerozolima z tzw. Komentarza Haimana z Auxerre, połowa XII wieku, Bodleian Library.*



Il. 85. Niebiańska Jerozolima z manuskryptu Apokalipsy, IX-X wiek, Narodowa biblioteka we Francji, Paryż. Źródło:



Il. 86. Niebiańska Jerozolima, Gobelin z Angers. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Apokalipsa_z_Angers#/media/Plik:La_nouvelle_J%C3%A9rusalem.jpg. Dostęp z dnia 01.04.2022.



Il. 87. Apokalipsa z Angers. Źródło: <http://projects.leadr.msu.edu/medievalart/exhibits/show/salvation-narratives/object-4-apocalypse-tapestry>. Dostęp z dnia 01.04.2022.



Il. 88. Rzeź jagnięcia, Apokalipsa z Angers. Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tenture_de_l%27Apocalypse#/media/Fichier:PMA_ANG007_F_Angers.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 89. *Thum wybranych, Apokalipsa z Angers.* Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tenture_de_l%27Apocalypse#/media/Fichier:PMA_ANG012_F_Angers.jpg. dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 90. *Baranek na Syjonie, Apokalipsa z Angers.* Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tenture_de_l%27Apocalypse#/media/Fichier:PMA_ANG044_F_Angers.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 91. Nowa pieśń, Apokalipsa z Angers. Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ten_ture_de_l%27Apocalypse#/media/Fichier:PMA_ANG045_F_Angers.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 92. Trzeci anioł, Apokalipsa z Angers. Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ten_ture_de_l%27Apocalypse#/media/Fichier:PMA_ANG049b_F_Angers.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 93. Fresk z opactwa san Pietro al. Monte di Civate. Źródło: [https://it.wikipedia.org/wiki/Abbazia_di_San_Pietro_al_Monte#/media/File:Civate,_chiesa_a_di_san_pietro_al_monte,_scena_apocalittica_xi_secolo.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Abbazia_di_San_Pietro_al_Monte#/media/File:Civate,_chiesa_di_san_pietro_al_monte,_scena_apocalittica_xi_secolo.jpg). Dostęp z dnia 26.02.2022.



Il. 94. Baranej otoczony osiemnastoma postaciami, fresk z kopuły cyborium kościoła san Pietro al Monte. Źródło: <https://giteinlombardia.it/luoghi/abbazia-di-san-pietro-al-monte/>. Dostęp z dnia 01.03.2022.



Il. 95. Fresk Maiestas Domini i Niebiańskie Jeruzalem z kościoła Saint Chef. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/11th_century_unknown_painters_-_Maiestas_Domini_and_Heavenly_Jerusalem_-_WGA19716.jpg. Dostęp z dnia 26.02.2022.



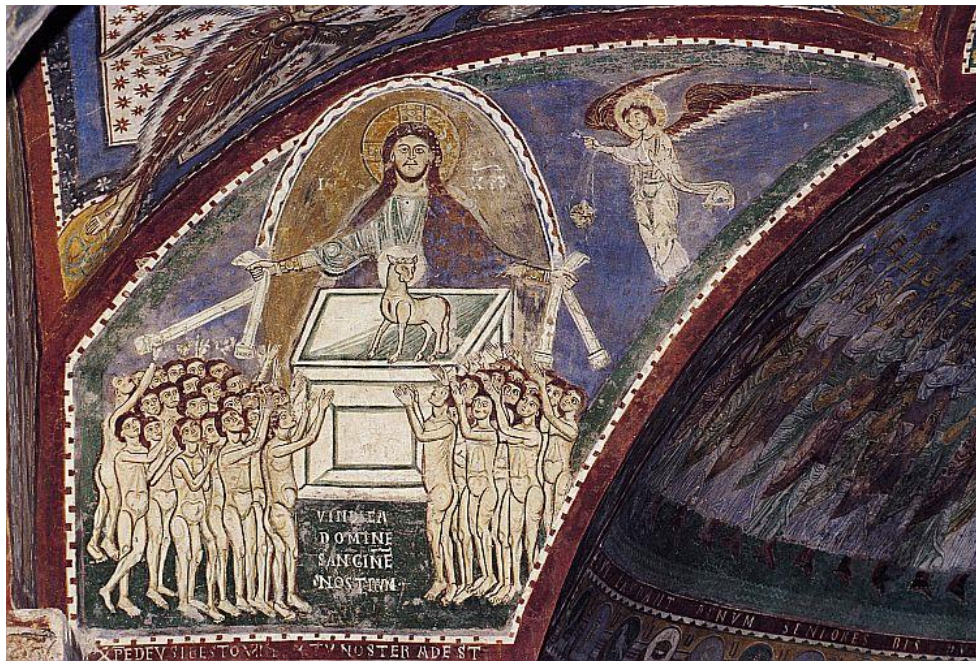
Il. 96. Fresk z kościoła Saint Chef w Dauphine z XI wieku. Źródło [https://www.wikiwand.com/de/St-Theud%C3%A8re_\(Saint-Chef\)](https://www.wikiwand.com/de/St-Theud%C3%A8re_(Saint-Chef)). Dostęp z dnia 26.02.2022.



Il. 97. Fresk z kościoła Veracruz de Maderuelo w Segowii Źródło: <https://rafaelllopisruiz.com/maderuelo/>. Dostęp z dnia 26.02.2022.



Il. 98. Fresk z apsydy w Anagni. Źródło: <https://pietroalviti.files.wordpress.com/2014/11/cripta-anagni-3.jpg>. Dostęp z dnia 26.02.2022.



Il. 99. Fragment fresku z lewej strony apsydy w Anagni, otwarcie piątej pieczęci i męczennicy, którzy otrzymują białą szatę. Źródło: https://www.gliscritti.it/arte_fede/anagni/apoc_anagn.htm. Dostęp z dnia 01.03.2022.



Il. 100. Sklepienie katedry w Brunshwiku. Źródło: https://www.wikiwand.com/de/Braunschweiger_Dom. Dostęp z dnia 27.02.2022.



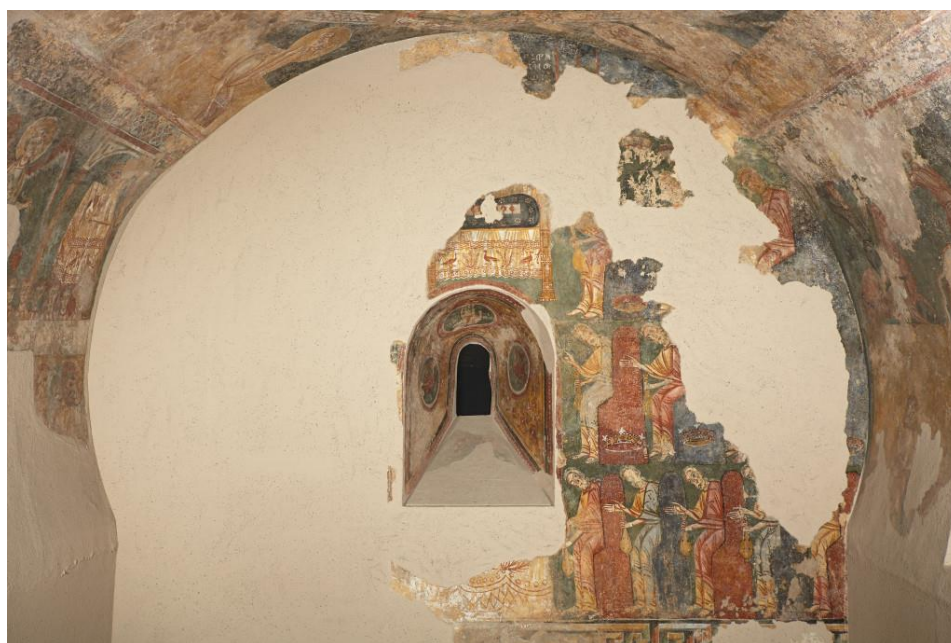
Il. 101. XII wieczny fresk z kościoła santa Maria Tahull. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Mistrz_Santa_Maria_z_Tahull#/media/Plik:Barcelona_MNA_C_P1290711.JPG. Dostęp z dnia 28.02.2022.



Il. 102. Fresk z kościoła Sant Clement de Taüll z XII wieku. Źródło: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/arco-del-cordero-apocaliptico-de-sant-climent-de-taull/mestre-de-taull/015806-000>. Dostęp z dnia 28.02.2022.



Il. 103. Kościół san Clemente de Tahüll. Źródło: <https://www.centreromanic.com/en/church/sant-climent-de-ta%C3%BCll>. Dostęp z dnia 28.02.2022.



Il. 104. Solsona, Museu Diocesà i Comarcal, peintures de la paroi orientale du sanctuaire de Sant Quirze de Pedret, l'Adoration de l'Agneau (cliché du musée) Źródło: <https://patrimonicultural.diba.cat/element/pintures-murals-de-labsis-central-de-sant-quirze-de-pedret-conservades-al-mdcs>. Dostęp z dnia 01.04.2022.



Il 105. Fragment ołtarza Gandawskiego, Adoracja Mistycznego Baranka. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/O%C5%82tarz_Gandawski#/media/Plik:Ghent_Altarpiece_D_-_Adoration_of_the_Lamb_2.jpg. Dostęp z dnia 04.03.2022.



Il. 106. Ołtarz Gandawski widok na otwarty poliptyk. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/O%C5%82tarz_Gandawski#/media/Plik:Retable_de_l'Agneau_mystique.jpg. Dostęp z dnia 05.03.2022.



Il. 107. Paschalny Baranek, zwornik piątej zatoki narteksu opactwa w Cluny. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff5/Cluny_-_Paschal_lamb.jpg. Dostęp z dnia 05.03.2022.



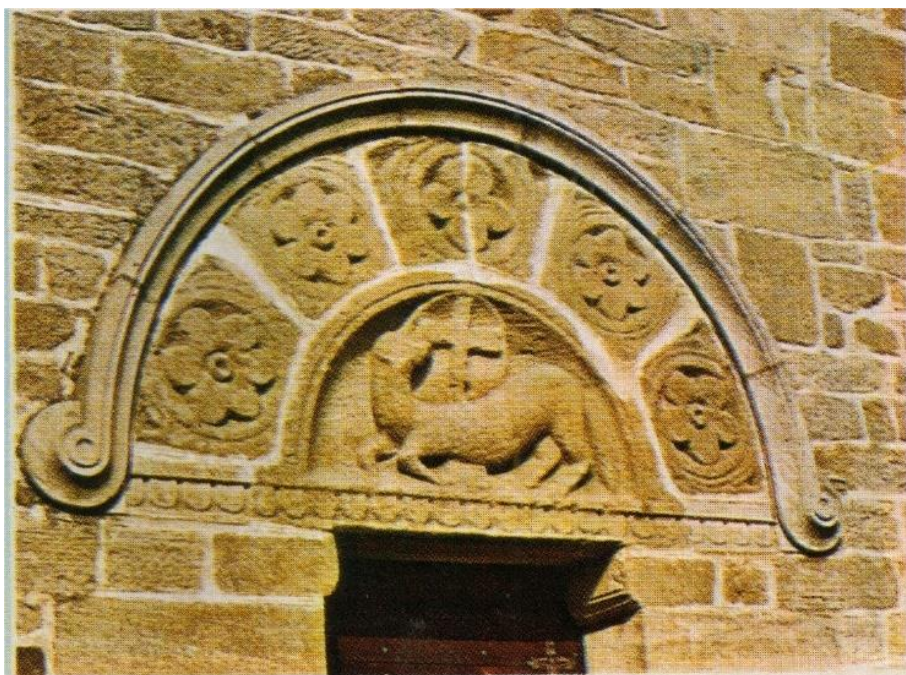
*Il. 108. Zwornik środkowego przęsła sklepienia w kościele Świętojańskim w Toruniu XIV w.
Źródło: <http://www.toruntour.pl/4921/prezbiterium-katedry-swietojanskiej-torun>. Dostęp z dnia 05.02.2022.*



*Il. 109. Zwornik romański z kościoła Świętego Floriana w Koprzywnicy. Źródło:
https://www.wikiwand.com/pl/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_%C5%9Bw._Floriana_w_Koprzywnicy. Dostęp z dnia 05.03.2022.*



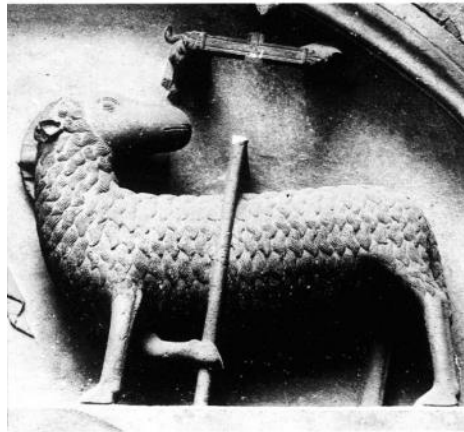
Il. 110. Zwornik z kościoła miejskiego w Bruchsal XV wiek. Źródło: <https://www.globtroter.pl/zdjecia/297607,niemcy,badenia,witenbergia,bruchsal,bruchsal,stadtkirche,zabytkowy,zwornik,pieknie,zdobiony.html#>. Dostęp z dnia 06.03.2022.



Il. 111. Tympanon z kościoła Verenne-L'Arconce XII wiek. Źródło: http://medieval.mrugala.net/Architecture/France,_Saone-et-Loire,_Varenne-l%27Arconce/. Dostęp z dnia 05.03.2022.



Il. 112. Fronton nad wejściem do kościoła Santa Pudenziana w Rzymie, IV wiek. Źródło: <https://pl.khanacademy.org/humanities/medieval-world/early-christian-art/early-christian-architecture/a/santa-pudenziana>. Dostęp z dnia. 07.03.2022.



Il. 113. Detal tympanonu zachodniego kościoła Saint André de Grenoble. Źródło: <https://books.openedition.org/alpara/1217>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 114. Tympanon kolegiaty kościoła w Armentii w Hiszpani, XII w. Źródło: <https://bosko.pl/wiara/Baranek-i-Lew.html>. Dostęp z dnia 07.03.2022.



Il. 115. Portal z bazyliki Świętego Izydora w León. Źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_SaintIsidore_de_Le%C3%B3n#/media/Fichier:WLM14ES_-_07082013_162653_LE%C3%93N_0018_-__.jpg. Dostęp z dnia 28.03.2022.



Il. 116. Rekonstrukcja kadzielnicy lanej wg *Diversarum atrium schedula* Teofila Mnicha, rep. Wg E. Brepohl. Źródło: Por. S. Kobielus, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, il. 104.



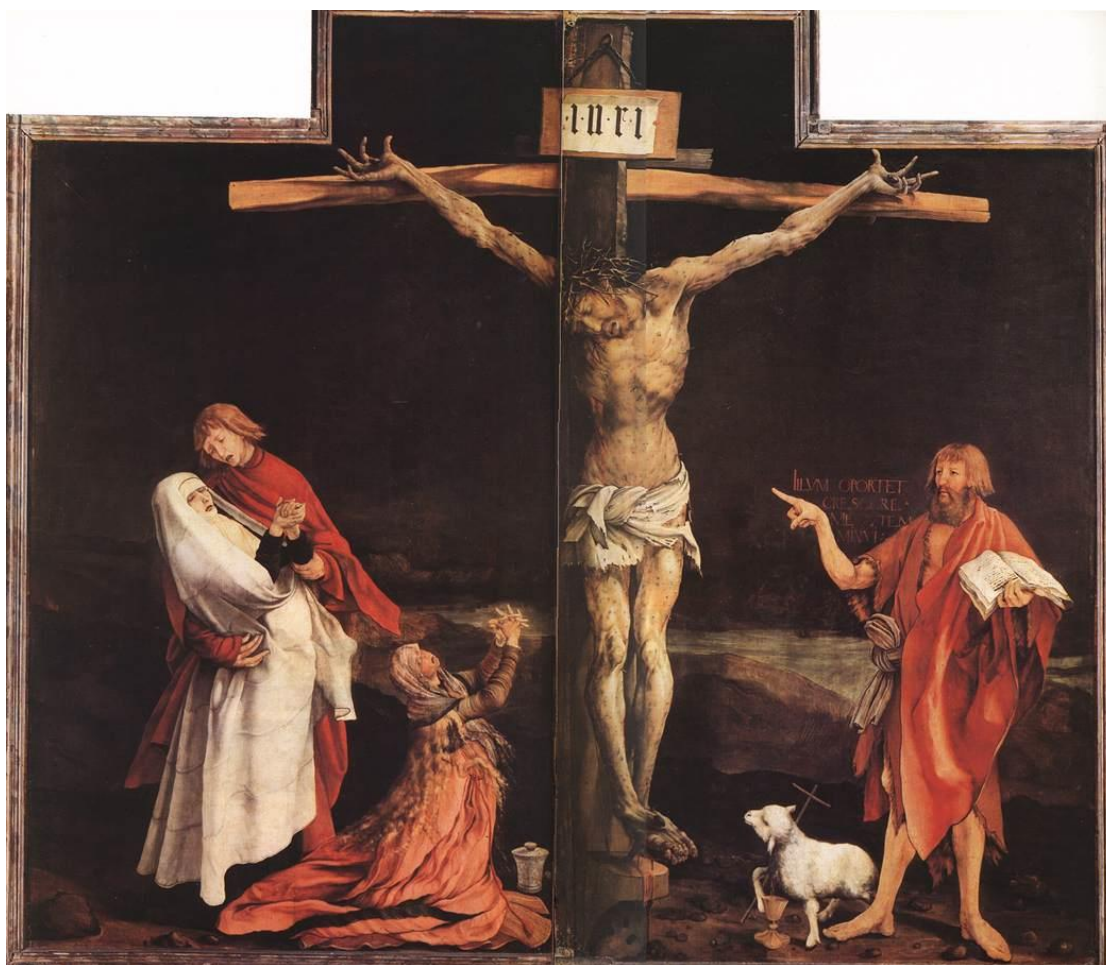
Il. 117. Niebiańska Jerozolima z flamandzkiego manuskryptu Apokalipsy, Bibliothèque Nationale de France, XV w. Źródło: Por. S. Kobiela, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Żąbki 2002, il. 175.



Il. 118. Malowidło ścienne Benozzo Gozzoli w Palazzo Medici Riccardi, Florencja, XV w.. Źródło: <http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/mysticlamb.htm>. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 119. Adoracja Baranka, fragment polipytyku weneckiego Jacobella Albergno 2 połowa XIV wieku. Źródło: <https://nondraco.wordpress.com/2020/05/04/in-celo-magnus-hic-parvus-sculpor-ut-agnus/>. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 120. Matthias Grünewald, Ukrzyżowanie Jezusa. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Matthias_Gr%C3%BCnewald_The_Crucifixion_-_WGA10723.jpg. Dostęp z dnia 05.03.2022.



Il 121. Wizja Jana Ewangelisty na Patmos (iluminacja z *Bardzo bogatych godzinek księcia de Berry*, ok. 1410 rok. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Apokalipsa_%C5%9Bw._Jana#/media/Plik:Saint_John_on_Patmos.jpg. Dostęp z dnia 30.04.2022.



Il. 122. *Fontanna życia*, Jan van Eyck, Muzeum Prado, 1450 rok. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/La_Fuente_de_la_Gracia.jpg. Dostęp z dnia 30.04.2022.



Il. 123. Albrecht Dürer, Adoracja Baranka (1471-1528). Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/14._Albrecht_D%C3%BCrer%2C_Apokalypsa%2C_XII._Adorace_Ber%C3%A1nka%2C_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg. Dostęp z dnia 05.03.2022.



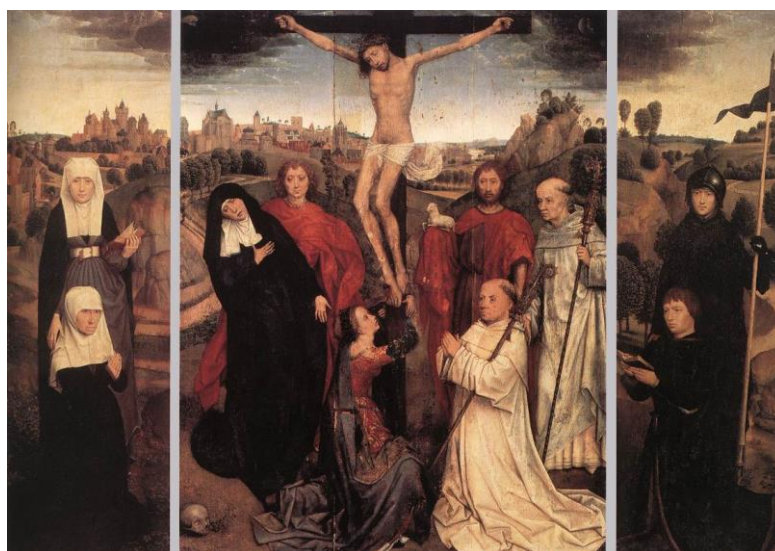
Il. 124. Albrecht Dürer, Świąty Jan I dwudziestu czterech Starców. Źródło: <https://galeria-zdjec.com/sw-jan-i-dwudziestu-czterech-starszych-albrecht-durer/>. Dostęp z dnia 25.02.2023.



Il. 125. Święty Jan na Patmos, prawe skrzydło ołtarza świętych Janów, Hans Memling, Brugia, Saint Janshospitaal, 1479. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_068.jpg. Dostęp z dnia 30.04.2022.



Il. 126. *Mistyczne Zaślubiny Świętej Katarzyny, środkowa część tryptyku ołtarza świętych Janów, Hans Memling 1479 rok. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Mistyczne_zas%C5%9Blubiny_%C5%9Bw._Katarzyny_\(obraz_Hansa_Memlinga\)#/media/Plik:Hans_Memling_065.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mistyczne_zas%C5%9Blubiny_%C5%9Bw._Katarzyny_(obraz_Hansa_Memlinga)#/media/Plik:Hans_Memling_065.jpg). Dostęp z dnia 30.04.2022.*



Il. 127. *Tryptyk ukrzyżowania, Hans Memling, 1433 rok. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Memling_Triptych_of_Jan_Crabbe.jpg. Dostęp z dnia 30.04.2022.*



Il 128. Dyptyk Jeana de Celliera, Hans memling, 1475 rok. Źródło: <https://www.wikiart.org/en/hans-memling/diptych-of-jean-de-cellier-detail>. Dostęp z dnia 30.04.2022.



Il. 129. Ukrzyżowanie Lucas Cranach Młodszy. Źródło: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Crucifixion-and-Resurrection-of-Chri/D67C26117CEB5E4B>. dostęp z dnia 08.03.2022.



Il. 130. Ukrzyżowanie z kościoła świętych Piotra i Pawła w Wejmarze, rozpoczęte przez Lucasa Cranacha Starszego i ukończone przez jego syna Lucasa Cranacha Młodsze, 1555 rok.. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Herderkirch_e_Weimar_Cranach_Altarpiece.jpg. Dostęp z dnia 08.03.2022.



Il. 131. Crux Vaticana - krzyż procesjonalny zawierający relikwie Krzyża Świętego. Podarowany przez cesarza Justyna II ludowi Rzymu (II poł. VI w.). Pozłacane srebro ozdobione drogocennymi kamieniami (Crux Gemmata). Znajduje się w skarbcu bazyliki Świętego Piotra w Rzymie. Źródło: <https://pt-br.facebook.com/wczesnechrzescijanstw/photos/crux-vaticana-krzy%C5%BC-procesjonalny-zawieraj%C4%85cy-relikwie-krzy%C5%BCa-%C5%9Bwi%C4%99tego-podarowan/361767007314405>. Dostęp z dnia 08.03.2022.



Il. 132. Michael Willman pokłon pasterzy ok. 1682 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, kiedyś ołtarz w obejściu prezbiterium klasztoru Cystersów w Lubiążu. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Michael_Willman_Opus_Magnum_2019_P34_Adoration_of_Shepherds_%28ca_1682%29.jpg. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 133. Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, ok. 1634 r., San Diego Museum of Art. Źródło: <https://artdone.files.wordpress.com/2013/09/francisco-de-zurbarc3a1n-agnus-dei-ca-1634-40-san-diego-museum-of-art.jpg>. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 134. Francisco de Zurbarán, Madonna z Dzieciątkiem, świętym Janem i Barankiem, 1662 r. Museo de Bellas Artes Bilbao. Źródło: <https://artdone.wordpress.com/2013/09/22/zurbaran/#jp-carousel-14808>. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 135. Leonardo da Vinci, święta Anna Samotrzecia, ok. 1513 r., Museum Louvre. Źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Leonardo_da_Vinci_Virgin_and_Child_wit_h_St_Anne_C2RMF_retouched.jpg. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 136. Leonardo da Vinci, studium kompozycyjne Świętej Anny, Maryi i Dzieciątka Jezus, ok 1501 rok. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Leonardo_da_vinci%2C_Study_of_St_Anne%2C_Mary%2C_the_Christ_Child_and_the_lamb.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 137. Leonardo da Vinci, studium Dzieciątka Jezus z barankiem. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/L%C3%A9onard_de_Vinci_-_%C3%89tude_s_pour_l%27Enfant_J%C3%A9sus_avec_un_agneau_%28cropped%29.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 138. Rafael Santi, Świąta Rodzina z barankiem. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Raffaello_Sanzio_-_La_Sagrada_Familia_con_un_cordero.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 139. Giampietrino, Madonna z Dzieciątkiem, świętym Hieronimem i Janem Chrzcicielem. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Giampietrino%2C_Vierge_%C3%A0_l%27Enfant_avec_les_saints_J%3%A9r%C3%B4me_et_Jean_Baptiste%2C_vers_1515.jpg. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 140. *Madonna z Dzieciątkiem i Barankiem*, Bernardino Lanino. Źródło https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Madonna_z_Dzieci%C4%85tkiem_i_barankiem.jpg#/media/Plik:Matka_Boska_z_Dzieci%C4%85tkiem_i_%C5%9Bwi%C4%99t%C4%85_Ann%C4%85.jpg. Dostęp z dnia 07.05.2022.



Il. 141. Bernardino Luini, Madonna z Jezusem i Janem Chrzcicielem, kościół NMP od aniołów XVI wiek, Lugano, Szwajcaria. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Lugano_007.JPG. Dostęp z dnia 02.04.2022.



Il. 142 A. Quentin Massys, Madonna z Dzieciątkiem i Barankiem, niderlandzkie dzieło z XVI wieku, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Źródło: <https://rynekisztuka.pl/2012/04/11/obraz-madonna-z-dzieciatkiem-i-barankiem-pojechal-do-paryza/>. Dostęp z dnia 09.03.2022.



Il. 143. *Madonna z dzieciątkiem i Barankiem* z kolekcji Książąt Lubomirskich ok. 1502 r. Źródło: https://www.wilanow-palac.pl/madonna_z_dzieciatkiem_i_barankiem.html. Dostęp z dnia 09.03.2022.



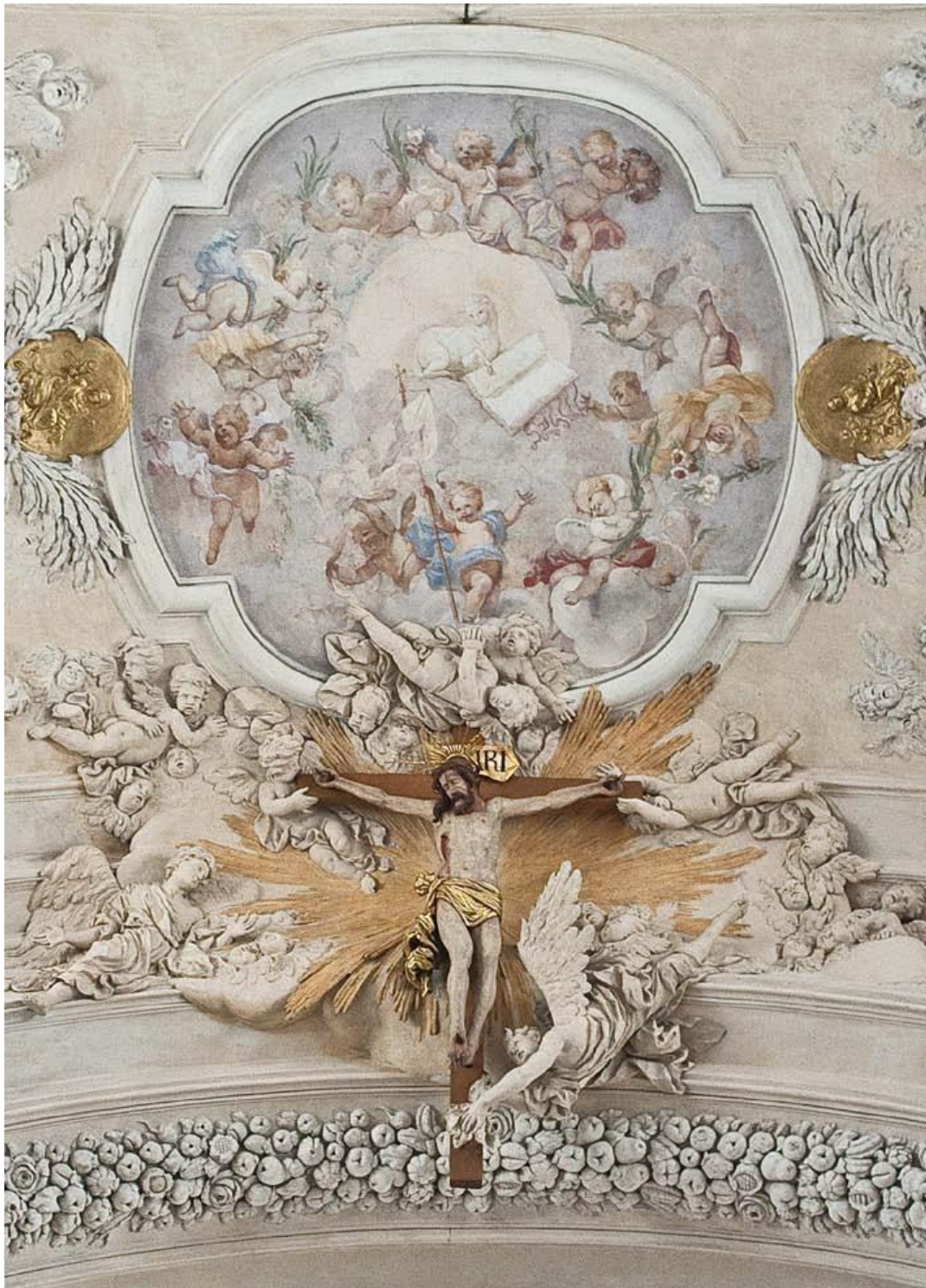
Il. 144. *El Greco, Jan Chrzciciel*, ok. 1600 r.. Źródło: [https://www.wikiwand.com/pl/Jan_Chrzciciel_\(obraz_El_Greca\)](https://www.wikiwand.com/pl/Jan_Chrzciciel_(obraz_El_Greca)). Dostęp z dnia 13.03.2022.



Il 145. Pokłon Pasterzy, Muzeum w Walencji – Hiszpania, El Greco 1603-1605 r. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pok%C5%82on_pasterzy_\(obraz_El_Greco_z_1605\)#/media/Plik:La_adoraci%C3%B3n_de_los_pastores,_de_El_Greco_\(Museo_del_Patriarca_de_Valencia\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pok%C5%82on_pasterzy_(obraz_El_Greco_z_1605)#/media/Plik:La_adoraci%C3%B3n_de_los_pastores,_de_El_Greco_(Museo_del_Patriarca_de_Valencia).jpg). dostęp z dnia 30.03.2022.



Il. 146. Jan Chrzciciel, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602 r. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio%2C_Saint_John_the_Baptist_%28Youth_with_a_Ram%29_%28c._1602%2C_WGA04112%29.jpg. Dostęp z dnia 30.03.2022.



Il. 147. Kościół Świętej Anny w Krakowie, krzyż na łuku tęczowym i dekoracja we wschodnim prześle sklepienia nawy. Fot. S. Wojnowski 2009.



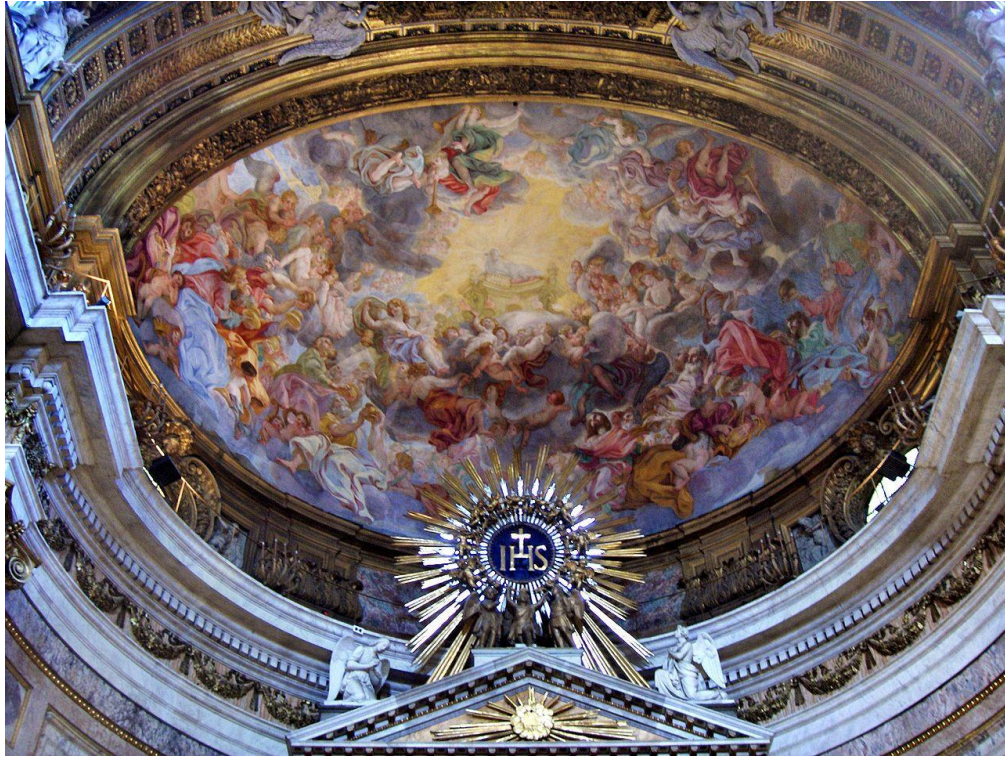
Il 148. *Konfesja Świętego Jana Kantego z kościoła Świętej Anny w Krakowie. Źródło: <http://bankfoto.info/zdjecia/kosciol-sw-anny-w-krakowie-28/>. Dostęp z dnia 01.04.2022.*



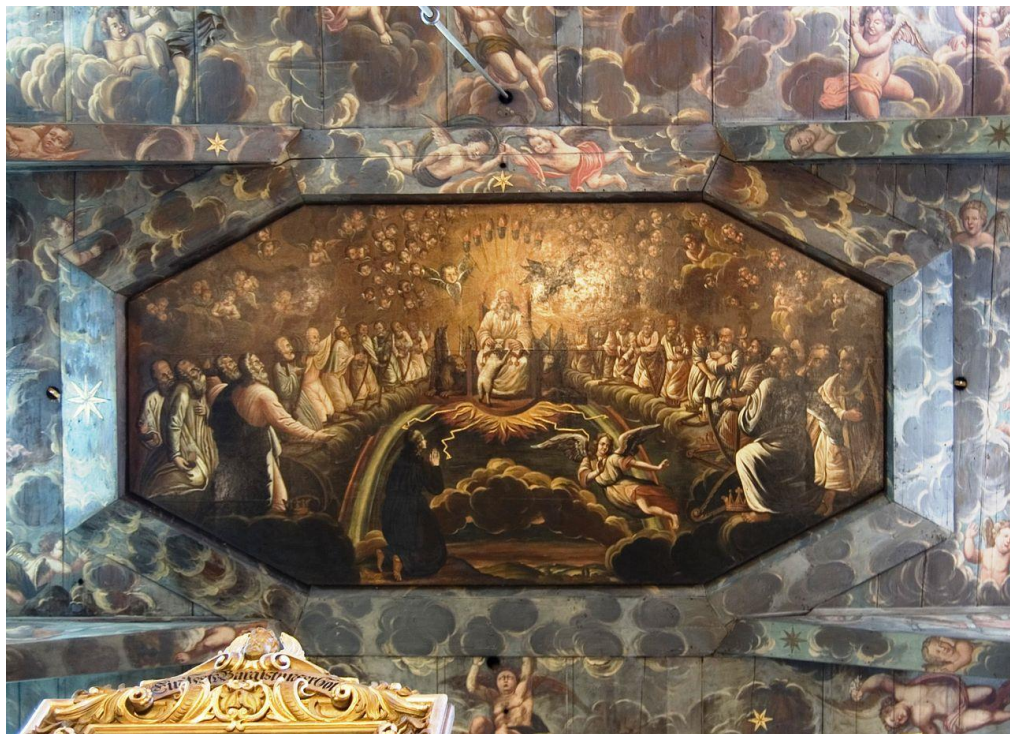
Il. 149. *Triumf imienia Jezus*, iluminowany barokowy fresk autorstwa Baciccio, rok 1683.
Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/G.B.Gaulli-Triumph_of_the_Name_of_Jesus.jpg. Dostęp z dnia 05.04.2022.



Il. 150. Kopuła kościoła Il Gesu w Rzymie z wizerunkime niebios. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszego_Imienia_Jezus_w_Rzymie#/media/Plik:Cupola_Baciccio_Gesu.jpg. Dostęp z dnia 05.04.2022.



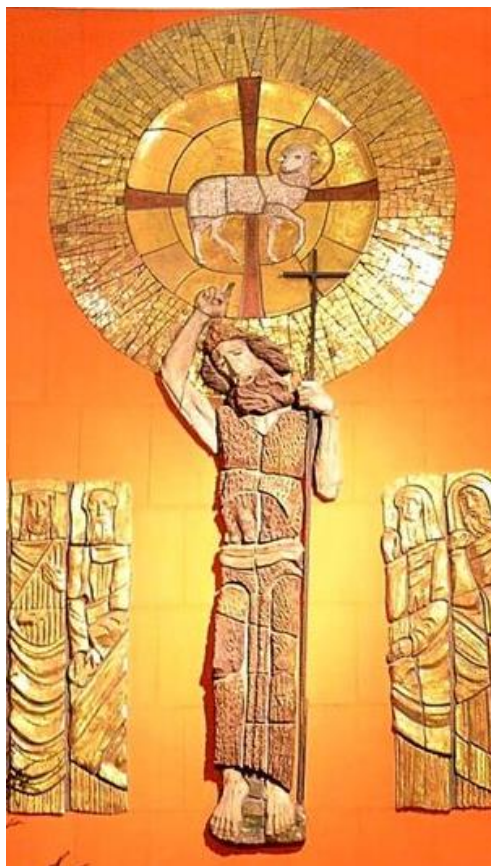
Il. 151. Adoracja Baranka, Bacciccia. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszego_Imienia_Jezus_w_Rzymie#/media/Plik:Il_Ges%C3%B9_005.JPG. Dostęp z dnia 05.04.2022.



Il. 152. Malowidło z drewnianego Ewangelicko-Augsburskiego kościoła pokoju w Świdnicy, XVII wiek. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Apokalipsa_%C5%9Bw._Jana#/media/Plik:Swidnica_malowidlo.jpg. Dostęp z dnia 30.04.2022.



Il. 153. Wyobrażenie Paschy w medalionie na stopie monstrancji o. Augustyna Kordeckiego na jasnej Górze, Wacław Grotko 1672 rok. Fot. Z. Sowiński. Źródło: Por. S. Kobielus, *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Zabki 2002, il. 88.



Il. 154. Zbigniew Łoskot, święty Jan Chrzciciel, płaskorzeźba z katedry Świętego Jana w Warszawie. Źródło: https://warszawa.fandom.com/wiki/Bazylika_Archikatedralna_%C5%9Bw._Jana_Chrzciciela?file=Kaplica_%25C5%259Bw._Jana_Chrzciciela_Katedra_%25C5%259Bw._Jana.JPG. Dostęp z dnia 12.03.2022.



Il. 155. Kiko Arguelo. Źródło: https://www.questotrentino.it/articolo/13824/neocaticumenali_i_n_uovi_cattolici. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 156. Baranek, Kiko Arguelo. Źródło: <https://www.manuelbarriosprieto.com/2012/11/lasantidad-don-y-tarea-para-todo.html>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



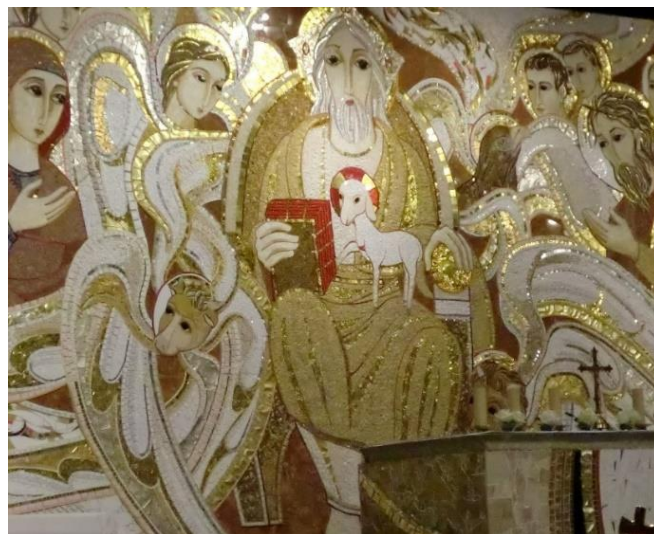
Il. 157. Pan Jezus z Barankiem, Kiko Arguelo. Źródło: <https://www.jp2sklep.pl/Kiko-ikona-jezus-z-barankiem-warszawa>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



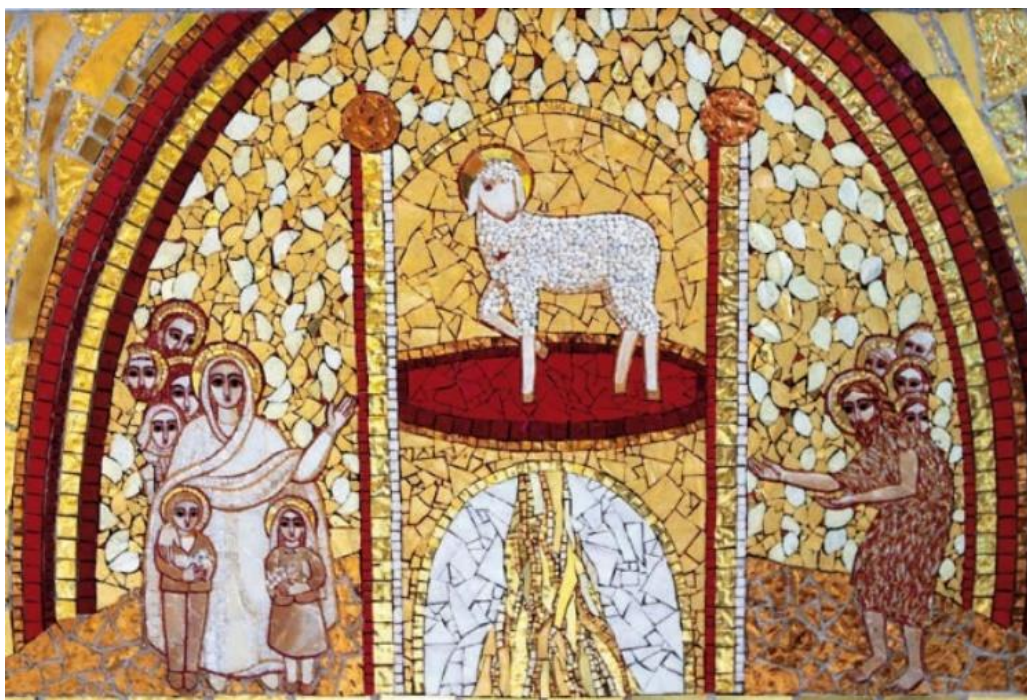
Il. 158. Medal kongresu eucharystycznego, Monachium 1960 rok. Źródło: <https://albertuemliches-raritaeten.gambiocloud.com/de/pro-mundi-vita-medaille-1960.html>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 159. Marco Rupnik, Złota Jerozolima, mozaika z Centrum Jana Pawła II w Krakowie. Źródło: <http://santojp2.pl/zlota-jerozolima/>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 160. Marco Rupnik, Baranek na kolanach Boga Ojca. Źródło: <http://barankowy.blogspot.com/2017/01/3-i-jezus-baranek.html>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



Il. 161. Marco Rupnik, *Baranek na tronie*, mozaika z sarkofagu Tomáša Spidlíka, Velehrad, Czechy. Źródło: <http://www.nowezycie.archidiecezja.wroc.pl/index.php/2021/08/11/jezus-barankiem-ofiarnym/>. Dostęp z dnia 15.03.2022.

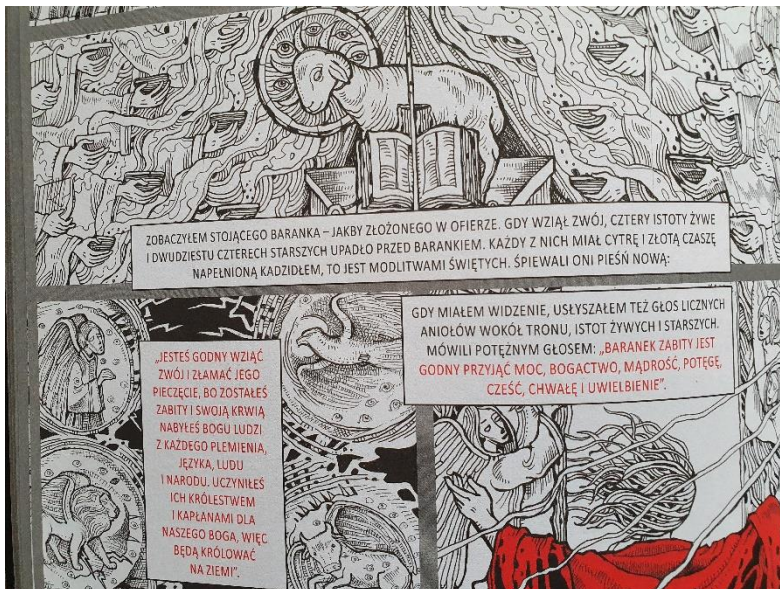


Il. 162. A. Ch. Taylor, XX wiek. Źródło: <https://nondraco.wordpress.com/2019/08/03/ecce-agnus-dei/>. Dostęp z dnia 15.03.2022.



USŁYSZAŁEM RÓWNIŻ, JAK CAŁE STWORZENIE W NIEBIE, NA ZIEMI, POD ZIEMIĄ I NA MORZU ORAZ WSZYSTKO, CO SIĘ W NICH ZNAJDUJE, MÓWIŁO:

„SIEDZĄCEMU NA TRONIE I BARANKOWI UWIELBIENIE, CZĘŚĆ, CHWAŁA I PANOWANIE NA WIEKI WIEKÓW”.

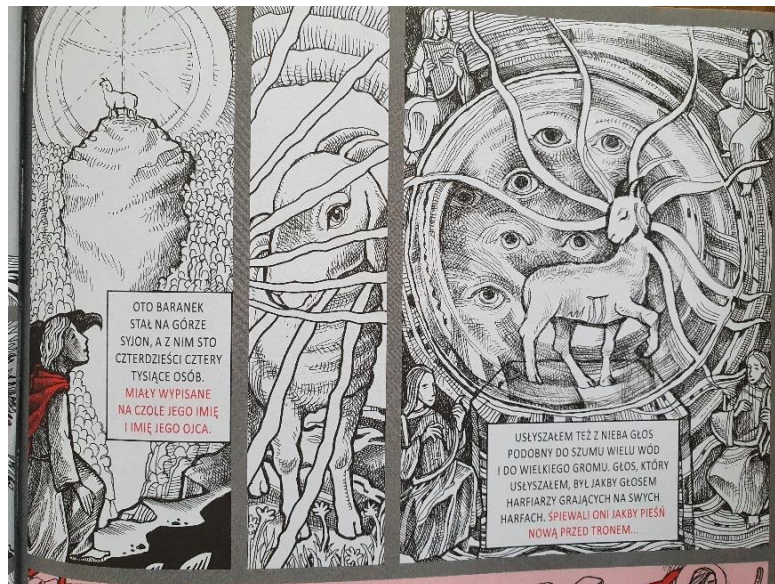
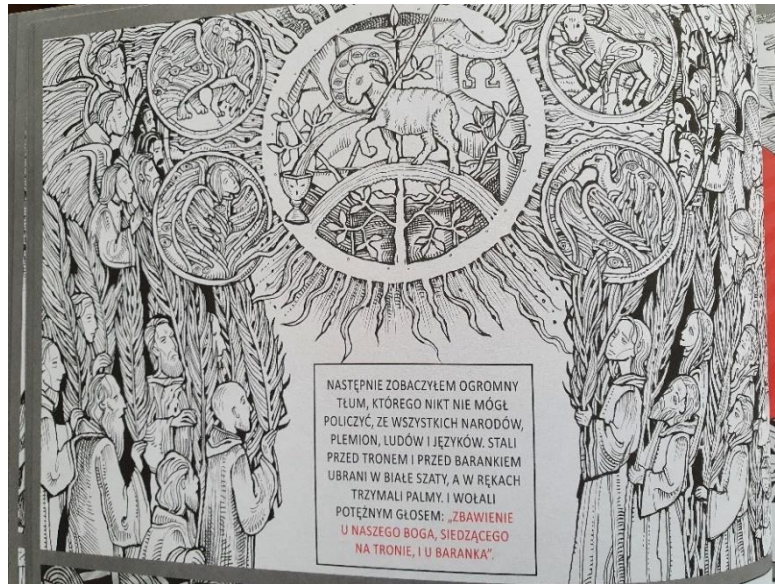


ZOBACZYŁEM STOJĄCEGO BARANKA – JAKBY ZŁOŻONEGO W OFIERZE. GDY WZIĄŁ ZWÓJ, CZTERY ISTOTY ŻYWE I DWUDZIĘSTO CZTERECH STARSZYCH UPADŁO PRZED BARANKIEM. KAŻDY Z NICH MIAŁ CYTRĘ I ZŁOTĄ CZASZCĘ, NAPEŁNIONĄ KADZIDŁEM, TO JEST MODLITWAMI ŚWIĘTYCH. ŚPIEWALI ONI PIEŚŃ NOWĄ:

GDY MIAŁEM WIDZENIE, USŁYSZAŁEM TEŻ GŁOS LICZNYCH ANIOŁÓW WOKÓŁ TRONU, ISTOT ŻYWYCH I STARSZYCH. MÓWILI POTĘŻNYM GŁOSEM: „BARANEK ZABITY JEST GODNY PRZYJĄĆ MOC, BOGACTWO, MĄDROŚĆ, POTĘGĘ, CZĘŚĆ, CHWAŁĘ I UWIELBIENIE”.

„JESTES GODNY WZIĄĆ ZWÓJ I ZŁAMAĆ JEGO PIECZĘCIE, BO ZOSTAŁES ZABITY I SWOJĄ KRWIĄ NABYŁEŚ BOGU LUDZI Z KAŻDEGO PLEMENIA, JEZYKA, LUDU I NARODU. UCZYNIŁEŚ ICH KRÓLESTWEM I KAPŁANAMI DLA NASZEGO BOGA, WIĘC BĘDĄ KRÓLOWAĆ NA ZIEMI”.







Il. 163- 169. Powieść graficzna, Paweł Kołodziejcki. Źródło: P. Kołodziejcki, C. Moryc, *Apokalipsa Świętego Jana. Powieść graficzna*, Kraków 2017.



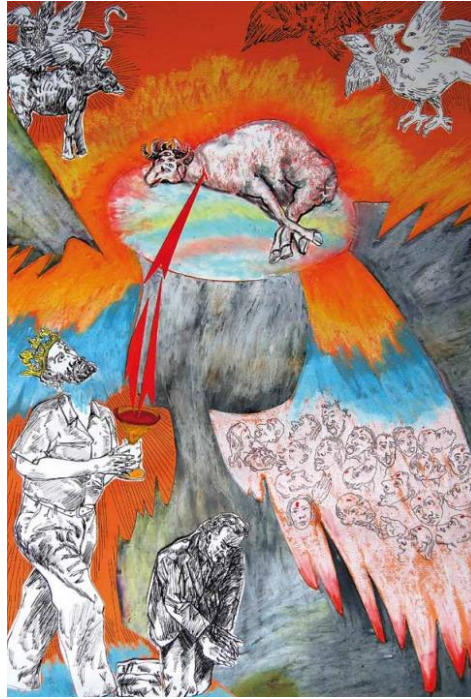
Il. 170. Jan Lebenstein, Jedna z ilustracji do Apokalipsy w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Źródło: <https://polonika.pl/polonik-tygodnia/apokalipsa-wedlug-jana-lebensteina>. Dostęp z dnia: 09.11.2023.



Il. 171. Jan Lebenstein, Witraż w kościele Pallotynów w Paryżu. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Lebenstein#/media/Plik:JanLebenstein-vitrail3.JPG. Dostęp z dnia: 08.11.2023.



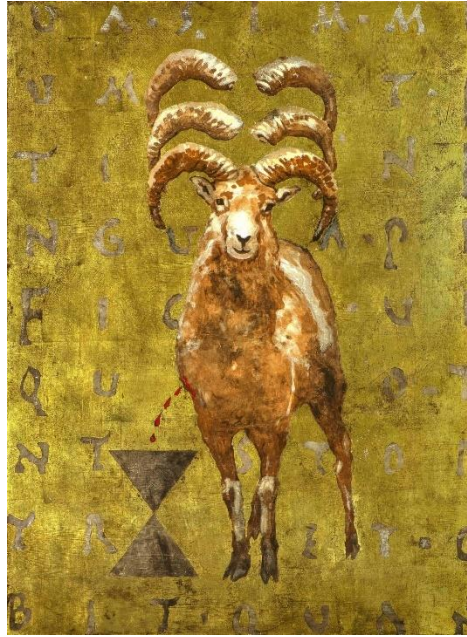
Il. 172. Artur Majka, Jedna z grafik prezentowana w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na wystawie „Apokalipsa – Dürer – Lebenstein – Majka”. Źródło: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1311189122339776&set=artur-majkajedna-z-grafik-prezentowana-na-wystawie-czasowej-w-maw-apokalipsa-dur>. Dostęp z dnia: 10.11.2023.



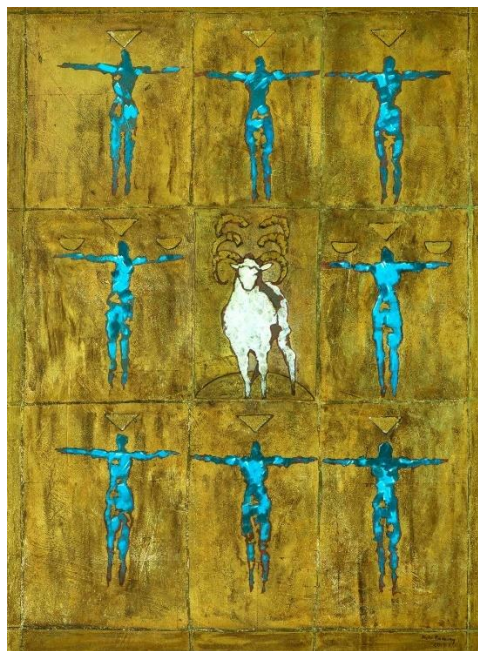
Il. 173. Grzegorz Bednarski, Baranek na górze Syjon wysławiany pieśnią nową (Ap 14, 1-5), fot. E. Bajek. Źródło: https://sacrumetdecorum.pl/wp-content/uploads/III/SED_III.pdf. Dostęp z dnia 10.11.2023.



Il. 174. Grzegorz Bednarski, Bóg przekazuje Barankowi zapieczętowaną Księgę (Ap 5, 5-7), fot. E. Bajek. Źródło: https://sacrumetdecorum.pl/wp-content/uploads/III/SED_III.pdf. Dostęp z dnia 10.11.2023.



Il. 175. Piotr Badziąg, Agnus Dei, dyptyk dwustronny. Źródło: https://www.facebook.com/p_hoto/?fbid=294510129013819&set=pcb.294512219013610. Dostęp z dnia 10.11.2023.



Il. 176. Piotr Badziąg, Agnus Dei, dyptyk dwustronny. Źródło: <https://www.facebook.com/photo?fbid=294510182347147&set=pcb.294512219013610>. Dostęp z dnia: 10.11.2023.