UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE
WYDZIAŁ TEOLOGICZNY

ks. Lucjan Bartkowiak CR

Piękno nośnikiem teologii.
Estetyka przestrzeni eklezjalnej
w mozaikach kościoła *Redemptor Hominis*
Centrum Świętego Jana Pawła II w Krakowie

praca doktorska pisana pod kierunkiem

o. prof. dra hab. Andrzeja Napiórkowskiego OSPPE

Kraków 2021

Spis treści

1. Zagadnienia wstępne 5

2. Zarys problematyki teologii piękna 13

2.1. Piękno jako atrybut Boga 19

2.2. Epifaniczność piękna 21

2.3. Soteriologiczny wymiar integralnego, ujęcia piękna 27

3. Teologiczno-estetyczna koncepcja piękna u wiodących przedstawicieli rzymskiego *Centro Aletti* 33

3.1. Ideowe zaplecze *Centro Aletti* 33

3.2. Obraz jako kategoria teologiczno-ewangelizacyjna 35

3.3. Estetyka jako synteza teorii i życia według M. I. Rupnika 38

3.4. Jednoczący charakter piękna w ujęciu wertykalnym i horyzontalnym 42

3.4.1. Piękno poznaniem horyzontalnym 43

3.4.2. Piękno poznaniem wertykalnym 45

3.4.3. Akt twórczy paschą artysty i paschą materii 47

3.4.4. Pascha artysty 49

3.4.5. Pascha materii 52

3.4.6. Teologia mozaiki stylu Rupnika i odniesienia do tradycji ikonografii 56

3.4.7. Czwarty wymiar sztuki sakralnej 62

4. *Centro Aletti* i powstanie mozaik w krakowskim Sanktuarium Świętego Jana Pawła II 65

4.1. Wybór autora i wykonawcy projektu ikonografii bazyliki górnej 68

4.2. Ikonologia przedstawień górnego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II 72

4.2.1. Wymiary mozaik 74

4.2.2. Metoda badawcza 76

5. Tryptyk głównej ściany ołtarzowej w prezbiterium 79

5.1. Zstępowanie Boga ku człowiekowi i wstępowania człowieka ku Bogu. Ekonomia zbawienia 80

5.2. Gościna u Abrahama – wychodzenie Boga ku człowiekowi 85

5.3. Epifania 101

5.3.1. Kwestia podobieństw w twarzy św. Jana Pawła II 110

5.3.2. Mariologia *Centro Aletti* 112

5.4. Zstąpienie do otchłani: solidarność Syna Bożego z ludzkością 117

6. Ściany boczne prezbiterium 126

6.1. Zwiastowanie 128

6.2. Ukrzyżowanie 134

6.3. Chrystofania paschalna 142

6.4. Ukoronowanie / Zaślubiny Dziewicy 148

7. Ikonologia auli bazyliki 157

7.1. Niebieskie Jeruzalem – „Cel waszej wiary – zbawienie dusz" (1P 1, 9) 161

7.2. Mozaiki korony – dyptyki „czwartego wymiaru sztuki liturgicznej" 164

7.2.1. Dyptyk: „Stworzenie Adama i Ewy" (Rdz 3, 1-7) – „Kana Galilejska" (J 2, 1-11) 170

7.2.1.1. Scena stworzenia człowieka i jego upadku pod Drzewem Życia 170

7.2.1.2. Wesele w Kanie Galilejskiej, dramat pustej stągwi serca i dar nowej miłości 180

7.2.2. Dyptyk: „Uzdrowienie niewidomego od urodzenia i przebaczenie cudzołożnicy" (J 9, 1-41; J 8, 3-11). „Uzdrowienie w synagodze i uzdrowienie opętanego" (Mk 1, 21-28; 5, 1-20) 188

7.2.2.1. Teologiczno-antropologiczne założenia drugiego dyptyku korony: agapiczny charakter relacyjności osoby 188

7.2.2.2. Cuda Ewangelii 192

7.2.2.3. Przedstawienie egzorcyzmów Chrystusa w synagodze w Kafarnaum i w krainie Gerazeńczyków 194

7.2.2.4. „Uzdrowienie w synagodze i uzdrowienie opętanego” (Mk 1, 21-28; Mk 5, 1-20) 195

7.2.2.5. Zagadnienie „grzechu świata” w kontekście egzorcyzmów Chrystusa nad ludzkością 201

7.2.2.6. Koncepcja grzechu i moralności według czołowych przedstawicieli *Centro Aletti* 203

7.2.2.7. Pomiłowanie jawnogrzesznicy i uzdrowienie ślepego od urodzenia 205

7.2.3. Dyptyk: „Egzorcyzm nad przyrodą” (Mk 4, 35-41; 6, 45-61). „Ostatnia Wieczerza” (Mt 26, 20-29; Mk 14, 17-25; Łk 22, 14-23) 214

7.2.3.1. „Egzorcyzm nad przyrodą” (Mk 4, 35-41; 6, 45-61) 216

7.2.3.2. Teologia przyrody i jej zbawienia w ujęciu *Centro Aletti* 222

7.2.3.3. „Ostatnia Wieczerza” 226

8. Sceny ścian flankujących prezbiterium 238

8.1. „Ściana wolności: Exodus” – w kierunku Ojca. „Ku wolności wyswobodził nas Chrystus” (Ga 5, 1) 241

8.2. „Ściana wiary: Pięćdziesiątnica” – ku Ojcu przez Kościół. „Wszyscy /.../ przyoblekliście się w Chrystusa” (Ga 3, 26–27) 251

9. Kaplice boczne 258

9.1. Kaplica polska 259

9.2. Kaplica adoracji 269

9.3. Kaplica chrzcielna 277

9.4. Kaplica maryjna 286

10. Abstrakcja w mozaikach Sanktuarium Świętego Jana Pawła II 293

11. Proces metodologiczny tworzenia mozaik *Centro Aletti* 297

12. Wnioski końcowe 300

13. Zakończenie 308

14. Wykaz skrótów 311

15. Bibliografia 313

1. Zagadnienia wstępne

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie treści ideowych zespołu mozaik w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II, wykonanych w latach 2014–2017 przez zespół artystów rzymskiego *Atelier Arte Spirituale Centro Aletti*, pod kierunkiem o. Marko I. Rupnika SJ oraz mistrzyni Renaty Trifkovič.

Zespół mozaik w górnym kościele pw. św. Jana Pawła II na Białych Morzach stanowi przykład doskonale skomponowanych elementów sztuki sakralnej (architektura i sztuki wizualne – mozaika), które potwierdzają tezę, że piękno jest nośnikiem poznania teologicznego, odziałującego na życie tak indywidualnej osoby wierzącej, jak i całej wspólnoty wiernych.

Unikalny na polską skalę zespół mozaik, przedstawia niespotykane dotąd połączenie szerokoformatowej sztuki wizualnej oraz bogatego w treść przekazu teologicznego, snującego się wokół triady podstawowych tematów chrześcijańskiej teologii: Bóg, człowiek, Kościół. Na całość mozaikowego pokrycia ścian składają się trzydzieści dwie sceny figuratywne oraz motywy abstrakcyjne obecne w ich tle i pokrywające cztery ogromne ściany ambitu głównej nawy kościoła, widoczne z wnętrza auli świątyni. Rozpiętość wszystkich wykonanych mozaik obejmuje powierzchnię ponad 1500 metrów kwadratowych.

Podstawę tego dzieła stanowi ogromne założenie architektoniczne głównej świątyni Sanktuarium św. Jana Pawła II, które jest dziełem krakowskiego architekta Andrzeja Mikulskiego. Jako takie, jest ono jednym z nielicznych przykładów kompleksowych przedsięwzięć sakralnych w XXI wieku w Polsce, które poza rozbudowaną architekturą zawierałyby także bogatą treść dekoracyjną.

Projekt o. Marko Rupnika nie pokrywa się jednak z wizją Andrzeja Mikulskiego, autora całego projektu architektonicznego, który w „Założeniach autorskich dot. dekoracji ścian wnętrza kościoła pw. św. Jana Pawła II w Krakowie" stwierdza: „Mozaiki zrealizowano bez uwzględnienia założeń i życzeń autora, w stylu charakterystycznym dla *Centro Aletti* i innych realizacji o. Marko Rupnika. Wykonana dekoracja ścian odbiega pod względem estetycznym od założeń autorskich dotyczących wnętrza oraz jest niespójna z architekturą wnętrza kościoła".[1]

---

[1] A. Mikulski, *Założenia autorskie dot. dekoracji ścian wnętrza kościoła pw. Św. Jana Pawła II w Krakowie*, Kraków, styczeń 2021 – (w zasobach autora). „Wykończenie ścian wnętrza kościoła zaplanowano w materiałach

Jak z tego wynika, jedynym co łączy wizje obu twórców jest mozaikowa technika wykonanych scen. Poza nią oraz terakotowymi tesserami mozaik flankujących przestrzeń prezbiterium, projekty różnią się zasadniczo. Miejsce „ceglanych teł" Mikulskiego zastąpiły różnorodne, bogate kompozycje abstrakcyjne Rupnika, zaś zamiast hieratycznych świętych mamy biblijne wątki ze Starego i Nowego Testamentu. W projekcie autorskim Mikulskiego, potężne blendy wyższej partii świątyni, nazywanej często koroną, miały być wypełnione obrazami wykonanymi przez Aleksandra Kornouchowa, w kontekście pracy którego o. Rupnik inicjuje swoją charakterystyczną twórczość mozaikistyczną, kontynuując i przetwarzając po Kornouchowie papieską kaplicę „Redemptoris Mater".

Niemniej jednak, wyjątkowość krakowskiego przedsięwzięcia tkwi w fakcie, że sanktuarium zostało od razu, niemal całkowicie[2] wykończone wewnątrz mozaikami ściennymi, których treści ikonograficzne przygotowano w oparciu o architekturę i tematykę związane z osobą i życiem czczonego tu Świętego.

---

naturalnych: z betonu barwionego (odpowiednik piaskowca) – filary i elementy konstrukcyjne, z nietynkowanej cegły (wypalanej metodą naturalną, w melanżu kolorystycznym) – ściany, z wapienia – detale architektoniczne. Pod dekorację ikonograficzną przewidziano powierzchnie ścian ceglanych. Dekorację ścian zaplanowano w formie mozaiki wykonanej z użyciem elementów cegły i ceramiki, realizowanej metodą „intarsji" elementów mozaiki w strukturę ściany ceglanej (punktem odniesienia do takiego rozwiązania są mozaiki Aleksandra Kornouchowa, m.in. w cerkwii w Tuszyno, a także późniejsza w Ahalkhalaki w Gruzji). Dopuszczalnym drugorzędnym wariantem była realizacja fragmentów polichromii (postacie, sceny figuralne) nałożonych na tło ceglane. Dekorację ścian wnętrza planowano zrealizować w formie kompozycji i układów hieratycznych, pełnych dostojeństwa i wzniosłości, odpowiadających powadze uroczystości i sprawowanej Liturgii, wyrażających doniosłość, majestat, piękno i harmonię świata Bożych Tajemnic. Twórczość Aleksandra Kornouchowa była i jest w oczach autora najlepszym przykładem takiej sztuki i punktem odniesienia we współczesnej sztuce sakralnej odwołującej się do sztuki I tysiąclecia chrześcijaństwa, na czym, w kontekście wezwania kościoła imieniem św. Jana Pawła II, zależało autorowi wnętrza. ... W toku prac, powierzchnie ścian ceglanych zostały, niezgodnie z zamierzeniem autorskim, otynkowane, co radykalnie zakłóciło planowany charakter i nastrój wnętrza. Po tej decyzji inwestora, wolą autora było, aby zrealizować założenie projektowe dotyczące wnętrza jako warstwę okładzinową nałożoną na wykonany tynk. Po wyborze przez inwestora, bez konsultacji z autorem, o. Marko Rupnika SJ na wykonawcę dekoracji mozaikowych w kościele, wybranemu wykonawcy przedstawiona została wytyczna autora, aby dekoracja mozaikowa w Sanktuarium Jana Pawła II wykonana została w duchu mozaiki ściany wschodniej kaplicy Redemptoris Mater w Watykanie (wschodnia ściana kaplicy – Niebiańska Jerozolima – autorstwa Aleksandra Kornouchowa, cała kaplica – przypisywana o. M. Rupnikowi). Prośba została odrzucona. Mozaiki zrealizowano bez uwzględnienia założeń i życzeń autora, w stylu charakterystycznym dla Centro Aletti i innych realizacji o. Marko Rupnika. Wykonana dekoracja ścian odbiega pod względem estetycznym od założeń autorskich dotyczących wnętrza oraz jest niespójną z architekturą wnętrza kościoła. W warstwie plastycznej (kolorystyce, rysunku i kompozycji) wykonane dekoracje kłócą się ze spokojnym i harmonijnym układem tektoniki wnętrza. Przez komiksowy kreskówkowy rysunek, bajkową atmosferę, dobór kolorów i sposób użycia złoceń, forma plastyczna dekoracji przesuwa realność świata Bożych Tajemnic w kierunku banalnej rzeczywistości świata bajkowego – niewiarygodnej i nierealnej. Podczas wykonywania dekoracji usunięto także osiowo umieszczone okno w absydzie kościoła, co w dużym stopniu zmieniło charakter wnętrza oraz pozbawiło symbolikę wnętrza świątyni istotnego elementu znaczeniowego. Zainstalowanie przez o. M. Rupnika zdeformowanego metalowego krzyża na przodzie zaprojektowanego przez architekta ołtarza, zasłaniającego wykuty w kamiennym ołtarzu krzyż było swoistym i symbolicznym podsumowaniem działań niezgodnych z wolą i zamierzeniami autora wnętrza kościoła".

[2] W zamyśle o. Rupnika, mozaikowy program artystyczny miał obejmować także oktogonalne kopułowe sklepienie kościoła.

Jan Paweł II ukazany jest w sanktuarium przez pryzmat chrystologiczny, a nie historyczny swojego życia. To jego wiara w Boga, ogromna miłość do Jezusa Chrystusa, Najświętszej Maryi Panny i Kościoła, stanowią źródło teologicznych refleksji tematów podejmowanych w mozaikach. Dlatego zamiast osoby Jana Pawła II, ze ścian świątyni spogląda na wierzących przede wszystkim Chrystus, który w przedstawianych scenach objawia człowieka w relacji do Ojca, do siebie samego i do świata. Dokładnie tak, jak czyni to w swoim nauczaniu polski papież. Choć w prezbiterium umieszczony został tytuł tylko jednej, pierwszej encykliki Jana Pawła II, to rozmieszczone w przestrzeni sakralnej wnętrza obrazy nawiązują do wszystkich papieskich tekstów, aż po ostatni dokument *Ecclesia de Eucharistia* z 2004 roku.

Analiza treści mozaik, piękno ich detalu oraz harmonia form pozwalają wyciągać wnioski świadczące, że podobnie jak słowo wyraża i dopełnia ludzką myśl w obszarze duchowego doświadczenia wiary, tak obraz i kompozycja artystyczna wierna słowu, jako piękno może stać się nośnikiem wiary, prowadząc do poznania teologicznego.

Piękno w ujęciu czołowych przedstawicieli rzymskiego *Centro Aletti* rozumiane jest przede wszystkim jako rzeczywistość duchonośna. Dlatego główny akcent w koncepcji piękna spoczywa nie tyle na klasycznej zasadzie estetycznej harmonii form i proporcji miar oraz kolorów, co na duchowym znaczeniu treści, które poprzez materię komunikują, odnosząc postrzegające je zmysły do wyższej – duchowej rzeczywistości.

Tak rozumiane piękno ujmowane jest w kategoriach doświadczenia duchowego, wyrastającego z Tradycji Kościoła. Jego podstawą jest teologiczna zasada symboliczna, według której rzeczywistość wyższa przejawia się i udziela niższej rzeczywistości. Dogmatycznym źródłem zasady symbolicznej jest nauka ojców Kościoła o Bogoczłowieczeństwie Chrystusa, w którym wyższa, boska zasada (natura) objawiła się poprzez niższą naturę ludzką. Według tego dogmatu, to co odwiecznie boskie objawia się poprzez inne, niższe (*hypostasis*). Efektem tego, jedno (to, co stworzone) w drugim (odwiecznym) na drodze miłości odnajduje podstawę swojego istnienia, stając się jednocześnie obszarem Jego objawienia. W zjednoczeniu osobowym dwóch natur Drugiej Osoby Boskiej (Efez 431 r. i Chalcedon 451 r.) poprzez osobową miłość tego, co boskie wobec tego, co ludzkie wyraża się najwyższe piękno, które w ten sposób jawi się jako szczyt i źródło prawdy oraz dobra. Drugim ważnym źródłem w rozumieniu roli piękna jest nauka II Soboru Nicejskiego (787 r.) o kulcie świętych obrazów, poprzedzona patrystyczną twórczością ostatniego ojca Kościoła, św. Jana Damasceńskiego, która jest naturalną konsekwencją dogmatu o Bogoczłowieczeństwie Chrystusa.

Zespół mozaik z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II ukończony został w 2017 roku. Na chwilę obecną nie wiadomo, czy zostaną podjęte zabiegi zmierzające do pełnego wykończenia wnętrza według pierwotnych planów. Jest to o tyle istotne, że ciągły brak w pełni skończonego dzieła może hamować ostateczne opracowanie naukowe całego przedsięwzięcia. Obecnie, poza publikacjami powstałymi na potrzeby sanktuarium, nie posiadamy zbyt wielu innych opracowań, traktujących o krakowskich mozaikach w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II.

Podstawowym źródłem jest tekst *Centro Aletti*, przygotowany przez o. Rupnika i N. Govekar *Mozaiki z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Krakowie*,[3] przewodnik wydany z myślą o pielgrzymach zjeżdżających na Światowe Dni Młodzieży w sierpniu 2016 roku. Rok później pozycja ta doczekała się kolejnego, uzupełnionego wydania, poszerzonego o opis kaplic ambitu prezbiterium świątyni. Ta niewielka publikacja, przetłumaczona na wiele języków, w krótki i przystępny sposób opowiada treść mozaik, skupiając się na ich zasadniczym przesłaniu, wystarczającym dla pielgrzymów, odwiedzających na krótko sanktuarium.

Obszerniejszym źródłem informacji na temat sanktuarium, w tym także mozaik, jest wydany w 2015 r. album Wydawnictwa Biały Kruk *Dom Świętego, sanktuarium* św. Jana Pawła II[4] z fotografiami Adama Bujaka i tekstem Jolanty Sosnowskiej, poświęcony całemu kompleksowi sanktuarium. Sądząc po istnieniu obok wersji polskiej także angielskiej oraz niemieckiej, adresowany on był do rzeszy oczekiwanych w Krakowie w roku 2016 pielgrzymów z całego świata. W przystępny sposób opowiada o historii fabryki „Solway" i splecionych z nią młodzieńczych losach studenta-robotnika Karola Wojtyły. Tekst zawiera także historię powstania ogromnego kompleksu sanktuarium na terenie dawnych wysypisk fabrycznych. Nie brakuje w nim także krótkiej historii powstania mozaik oraz ich zwięzłego przesłania teologicznego.

Oba wspomniane opracowania nie traktują jednak szerzej zagadnienia teologii mozaik, ograniczając się jedynie do kwestii zasadniczych. Do chwili obecnej nie powstała praca, która starałaby się w pogłębiony sposób przedstawić szersze intuicje, treści, i kierunki teologiczne tego kompleksowego dzieła. W podejściu do tego zagadnienia należy wziąć pod uwagę, że krakowskie mozaiki o. Rupnika i zespołu jego mozaikistów, powstały na styku dwóch rzeczywistości: intuicji i inspiracji teologicznych, których źródeł należy doszukiwać się w teologii Kościołów wschodnich oraz doświadczenia artystycznego malarza abstrakcjonisty Marko Ivana Rupnika.

---

[3] M. Rupnik, N. Govekar, *Mozaiki z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II*, Centrum Jana Pawła II „Nie lękajcie się!, Kraków 2017.

[4] A. Bujak, J. Sosnowska, *Dom Świętego, Sanktuarium św. Jana Pawła II*, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2015.

Brak zrozumienia tego faktu może rodzić nieporozumienie, któremu wyraz daje w wywiadzie rzece bp Michał Janocha, który na pytanie o sztukę mozaikową o. Rupnika z krakowskiego sanktuarium, mówi o wewnętrznym sprzeciwie, jaki ta w nim rodzi.[5] W ostatnim akapicie bp Janocha zaznacza: „Sztukę sakralną porównuję czasem do monstrancji. Monstrancja nie jest po to, żeby ją podziwiać, tylko po to, żeby adorować Jezusa, który jest w środku. Ona jest ramą dla Niego. Jeśli rama zwraca na siebie uwagę bardziej niż to, co obejmuje, to to jest zła rama".[6]

Trudno na wstępie niniejszej dysertacji nie odnieść się do wypowiedzianych przez bpa Janochę stwierdzeń, które ujawniają zupełnie inne rozumienie funkcji sztuki w teologii. Dla przedstawicieli *Centro Aletti* pojęcie sztuki wiąże się głęboko z dogmatycznym zagadnieniem Bogoczłowieczeństwa Chrystusa, które wyrażone przez orzeczenia chrystologicznych soborów z Efezu z 431 r. i Chalcedonu z 451 r. oraz Soboru Nicejskiego II z 787 r. jasno i wyraźnie umieszczają sztukę, posługującą się przemienioną materią, w obszarze zbawczej ekonomii Chrystusa. Bóg zbawia poprzez materialne wcielenie odwiecznego Słowa, przez co także materia staje się adresatem wcielenia i wynikającego z niego zbawienia. Duch wyraża się poprzez materię, ta zaś spełnia wyjątkową rolę w obszarze relacji pomiędzy człowiekiem a jego Stwórcą. Kościół pierwszego tysiąclecia nadawał materii wyjątkową rolę, czego wyrazem jest jej uczestnictwo w liturgii. Właściwie rozumiana sztuka sakralna stoi na przedłużeniu liturgicznego charakteru bosko-ludzkich odniesień. Celem tej pracy nie jest szczegółowa polemika z cenionym znawcą sztuki sakralnej, dlatego pozostaje nadzieja, że rozwinięcie tego tematu pozwoli zrozumieć, co leży u podstaw jego niezrozumienia.

Krytykując twórczość o. Rupnika, bp M. Janocha przywołuje opinię wybitnej znawczyni zagadnień sztuki sakralnej, prof. Iryny Jazykowej, która porównuje mozaiki Aleksandra Kornouchowa i o. Rupnika z watykańskiej kaplicy „Redemptoris Mater". W polskim przekładzie pracy poświęconej analizie ikony XX wieku Jazykowa pisze: „Rupnik, przeciwnie, (niż A. Kornouchow – przyp. L.B.) mówi językiem modernizmu, włączając w niego poszczególne motywy ikonograficzne; jego celem jest takie przekazanie wiecznych prawd, jakby to były najświeższe nowiny dla świata, wciągnięcie widza w pewien energetyczny wir, danie mu nowego impulsu do przekraczania tego świata. (…) ucieka się do ostrej i przesadnej stylistyki, wypracowanej w sztuce XX wieku".[7]

---

[5] E. Kiedio, *A piękno w ciemności świeci. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio*, Biblioteka Więź, Warszawa 2017, 203-204.

[6] Tamże, 204.

[7] I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe, ikona w XX wieku*, Promic, Warszawa 2011, 191.

Bardziej obiektywna opinia Jazykowej właściwiej rozkłada akcenty, podkreślając właśnie zachodnioeuropejską mentalność Rupnika, który w charakterystycznym dla jego twórczości dziele, wspomnianej kaplicy „Redemptoris Mater", starał się wyrazić kardynalne punkty tradycji patrystycznej przy pomocy środków ekspresji sztuki zachodniej. Pamiętać należy, że zestawienie dwóch tak odmiennych w podejściu i liturgicznej wrażliwości artystów jak Rupnik i Kornouchow zawsze może rodzić antagonizmy, trudno bowiem porównywać te dwa bardzo odmienne w ekspresji dzieła, które komponują artystyczną wizję watykańskiej kaplicy świętego Jana Pawła II.

Obok wymienionych publikacji, trudno znaleźć inne ważniejsze opracowania w języku polskim, które wnikliwie analizują mozaiki *Centro Aletti*, zwłaszcza z krakowskiego sanktuarium Świętego Jana Pawła II, poza kilkoma artykułami z regularnej prasy katolickiej. Przykładem może być obszerny tekst Marcina Jakimowicza „Te mozaiki dotykają serca Ewangelii", zamieszczony w „Gościu Niedzielnym", z 13 października 2019 roku.[8]

Jeśli chodzi o opracowania obcojęzyczne, dotyczących mozaik *Centro Aletti* i o. Rupnika, na szczególną uwagę zasługuje praca abpa Giacomo Morandiego *Piękno, teologiczne miejsce ewangelizacji*, opatrzone wstępem kard. Tomasza Špidlika, w którym czytamy: „Wiara potrzebuje sztuki, a sztuka potrzebuje wiary. Temat ten staje się coraz bardziej aktualny w dyskusjach kościelnych. A jednak porównując naszą sytuację do przeszłości, zauważyć można pewną sprzeczność. Z jednej strony, żyjemy w społeczeństwie, które można nazwać „wizualnym", pełnym obrazów; z drugiej jednak ludzie nie są wystarczająco wykształceni, aby „odczytać" ich znaczenie, i nawet artyści nie podejmują wysiłków, by nadać obrazom głębokie duchowe znaczenie.

Zagadnienie jest o tyle ważne i wiąże się z kwestią (którą kompetentnie i jasno stawia Morandi) związku pomiędzy treściami wiary a językiem, który je przekazuje"[9] (tłum. wł.).

Praca abpa Morandiego rozpatruje zagadnienie piękna od strony misyjności, ewangelizacji w świetle magisterium Kościoła na przykładzie papieskiej kaplicy prywatnej „Redemptoris Mater".

Sztuka sakralna *Centro Aletti* od samego początku spotykała się tak z zachwytem, jak i krytyką, analogicznie do teologii, którą uprawiał Špidlik. Krytyka dotyczyła i dotyczy także Rupnika, który w obszarze teologiczno-kościelnego rozumienia sztuki jest spadkobiercą myśli Špidlika. W odpowiedzi na zarzuty, tak w obszarze metody teologicznej, jak i twórczości

---

[8] M. Jakimowicz, *Te mozaiki dotykają serca Ewangelii*, Tygodnik Katolicki *Gość Niedzielny*, 13 października 2019, 78-81.

[9] G. Morandi, *Belleza, luogo teologico di evangelizzazione,* Paoline Editoriali Libri, Milano 2009, 7.

artystycznej, Rupnik i całe *Centro Aletti* przyjmuje postawę niereagowania na zarzuty, nieszukania wytłumaczenia czy usprawiedliwienia swojego sposobu działania, ale tworzenia kolejnych dzieł. Podstawą takiego podejścia jest przekonanie, że prawda w sztuce sakralnej objawiając samą siebie, sama się też obroni.[10]

W swojej opowieści o doświadczeniu duchowego ojcostwa kard. Špidlika, dotykając bolesnych doświadczeń krytyki i niezrozumienia, a także sposobu, w jaki należy je rozumieć, Rupnik cytuje wypowiedź swego mistrza: „To wymaga pogłębionego życia duchowego, ponieważ „ja" musi być wolne od siebie samego. Oznacza to, że musi uwolnić się od presji woli, która szuka możliwości włączenia także drogi rozumowania, by się usprawiedliwić i udowodnić własną rację. Ojcowie nazywają to *dikaíoma,* samousprawiedliwieniem. W ten sposób, potwierdza się własne wizje, ubrane w pobożne idee, nie zdając sobie sprawy, że jest to narzucanie własnych poglądów. A wszystko bierze się stąd, że moje człowieczeństwo zranione przez kogoś lub przez coś, czuje się zranione, nieprzyjęte, niebrane pod uwagę, więc reaguje"[11] (tłum. wł.).

W procesie teologicznego odczytywania kolejnych mozaikowych obrazów biorę pod uwagę trzy podstawowe, przeplatające się intencje: autora dzieła, dzieła samego w sobie oraz jego odbiorcy – adresata.[12] Współczesność tego przedsięwzięcia może być oczywiście uznana za warunek sprzyjający w interpretacji, pamiętać jednak należy o duchowych inspiracjach teologów i twórców *Centro Aletti*, które wobec zachodniego sposobu uprawiania teologii oraz rozumienia sztuki sakralnej mogą plasować się na jego antypodach.[13] Z tego też powodu, interpretując kolejne sceny, tworzone przez nie zespoły i całość, koncentruję się przede wszystkim na teologicznych intencjach autora i samego dzieła, biorąc pod uwagę fakt, że przedmiotem trzeciej intencji, która jest nieodzowna dla właściwego, obiektywnego odczytania dzieła[14] jest moja własna intuicja, którą dzielę się z czytelnikiem. I to ona właśnie stoi u podstaw zasadniczej tezy niniejszej dysertacji.

W pierwszej części podejmuję próbę przedstawienia ogólnego zarysu teologii piękna, wychodząc od zasadniczych pojęć klasycznej filozofii i teologii, aż po koncepcję piękna teologicznego H. U. von Balthasara. Dopiero w tej perspektywie analizuję zagadnienia dotyczące piękna w ujęciu czołowych przedstawicieli rzymskiego *Centro Aletti*, a zwłaszcza Tomasza Špidlika i Marka I. Rupnika. Ich teologiczne intuicje nakreślają zasadnicze cechy

---

10 M. I. Rupnik, *Il giorno al giorno ne affida il racconto. L'esperenza del padre*, Lipa, Roma 2019, 45-46.
11 Tamże, 45.
12 T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, 37-47.
13 W. N. Łosski, *Teologia Mistyczna Kościoła Wschodniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, 17-19.
14 Dzidek, *Funkcje*, 45.

sztuki sakralnej, wprowadzając tym samym w ikonografię poszczególnych scen krakowskiego sanktuarium, zawartą w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

Bogaty zespół mozaik Sanktuarium Świętego Jana Pawła II podzielony został na trzy zasadnicze części: mozaiki prezbiterium, mozaiki nawy oraz mozaiki kaplic bocznych (rozdziały 5-9). Zasadniczym jednak przedmiotem teologocznej interpretacji są zespoły mozaik prezbiterium oraz nawy kościoła. Ponieważ w te cykle wyraziście wpisują się także dekoracje ścienne kaplic bocznych, dlatego w trzeciej kolejności omówione są także one. Analizę tego obszernego zespołu dekoracji spinają refleksje na temat abstrakcji jako zasadniczego elementu wszystkich omawianych scen figuratywnych. Całość interpretacji zamykają wnioski końcowe, z wykazem skrótów i bibliografią. W niniejszej pracy nie zajmuję się opisem i interpretacją tylnich kaplic znajdujących się za prezbiterium świątyni.

2. Zarys problematyki teologii piękna

Pojęcie piękna to jeden z najważniejszych motywów dotyczących ludzkiego rozumienia Boga, świata i człowieka, przedmiot najstarszych rozważań filozofów. Na przestrzeni tysięcy lat ludzkich poszukiwań piękno było różnie rozumiane i definiowane. Już pobieżna lektura tego zagadnienia w opracowaniu Władysława Tatarkiewicza ukazuje nie tylko jego wagę w historii myśli filozoficznej, ale także wieloznaczność. Wystarczy chociażby wspomnieć, że podczas gdy antyczna filozofia grecka rozumiała piękno bardzo szeroko, jako rzeczywistość obejmującą to, co duchowe, moralne i mądre, przejmujące antyczno-scholastyczną aparaturę naukową odrodzenie zawęża jego znaczenie, odnosząc je do jednego tylko zmysłu: wzroku. „Ludzie wieków późniejszych przyswoili sobie wszystkie warianty piękna, używali ich na przemian i jak komu wygodnie. Estetykom spekulatywnym wygodniej było posługiwać się szerokim, a empirykom węższym. Do sztuk „pięknych" zaliczano w XVIII wieku nawet poezję i wymowę; pod koniec wieku już ich nie zaliczano, natomiast muzykę i taniec. W XIX w. nazwa bywała ograniczona do samych sztuk plastycznych, malarstwa i rzeźby."[15]

Wieloznaczność pojęcia „piękno", jak i pochodzącego od niego przymiotnika „piękny, piękna, piękne", swoboda w ich używaniu i nadużywaniu zauważalna jest także w przestrzeni szeroko pojętej kultury cywilizacji ludzkiej. Umberto Eco w popularnonaukowym dziele „Historia Piękna" bardzo trafnie podsumowuje: „piękno nie było nigdy niczym niezmiennym i absolutnym, ale przybierało różne oblicza, stosownie do okresu historycznego i danego kraju: i to nie tylko, jeśli chodzi o piękno fizyczne (mężczyzny czy kobiety, pejzażu), ale także, jeśli chodzi o piękno Boga, świętych czy idei (…)".[16]

Właśnie piękno jest zasadniczym tematem niniejszej pracy. Analizując treści ideowe mozaik z krakowskiego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II, przyglądając się wnikliwie obrazom oraz szukając teologicznych inspiracji, które uformowały autorów tego wyjątkowego projektu, rodzi się pytanie, czy i jak treść dogmatu, dedukowanego w obrębie rozumowej spekulacji, przeżywanego w obszarze serca, może znaleźć pełną artykulację artystyczną. Więcej, jak bogate wyrażenie dogmatu chrześcijańskiej wiary poprzez sztukę może mieć wpływ na wiarę innych, stając się ważnym środkiem ewangelizacji. Przy czym nie chodzi tu

---

15 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN 1982, 138.

16 U. Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005, 14.

o jakąkolwiek sztukę, której przecież pełna jest historia z renesansem czy barokiem na czele. Chodzi o sztukę, podobną do tej, która towarzyszyła Kościołowi aż po czasy ikonografii romańskiej czy gotyckiej; o sztukę, która łącząc estetykę z dogmatem, rozum z sercem opowiadała i apelowała do ducha ludzkiego, prowokując pytania i dając wzrost w wierze.

Przerost estetyki, często pozbawionej treści duchowej, albo nasyconej niepokojem artystów, jakiego często doświadczają, zwłaszcza we współczesnych czasach, wyostrza tęsknotę za pięknem prostym, jasnym w wyrazie, narratywnym, które traktuje o zasadniczych treściach ludzkiego doświadczenia Boga. W nowoczesnych kościołach, w których zazwyczaj jedynym przekazem są ogromne drogi krzyżowe i przysadziste krzyże z cierpiącym Zbawicielem, człowiek chciałby uspokoić wzrok zielenią raju, błękitem nieba, złotem gwiazd i przedstawieniem wydarzeń, które opowiadają o żmudnym, nieustannym poszukiwaniu Boga przez człowieka i człowieka przez Boga. O owym ciągłym wybieganiu sobie naprzeciw.

Źródłem tej tęsknoty jest miłość, której człowiek doświadcza w obszarze serca. Serce zaś, jak powiada św. Teofan Rekluz, „posiada energię wszystkich sił duszy i ciała".[17] Jest wyrazem tego, co człowiek przeżywa na wszystkich poziomach swojego świadomego, osobowego bycia. Obejmuje więc nie tylko to, co jest cielesno-zmysłowe i psychiczne, ale także, lub przede wszystkim to, co przeżywa się w obszarze ducha, gdzie osoba wierząca rozpoznaje siebie jako dziecko Boże.[18] Dlatego przyglądając się mozaikowym ikonom rozpostartym na ścianach krakowskiego Sanktuarium, będziemy odczytywać ich teologiczne znaczenie, zawarte w scenach i całych przestrzennych kompozycjach, szukając w nich świadectwa i treści wiary. Taki bowiem był cel tego artystycznego założenia – ukazać piękno teologii, która zgodnie ze stwierdzeniem Hansa Ursa von Balthasara „jest jedyną nauką, której przedmiotem może być piękno jako transcendentalne, zakładając, że możemy takie postulować."[19]

Postulując więc transcendentalność piękna, koniecznie trzeba wyjść od refleksji nad pięknem jako najwyższym przymiotcie Boga, bowiem począwszy od chrześcijańskiego antyku, aż po późne średniowiecze, postrzegano je jako rzeczywistość, która świadczy o Bogu, manifestuje Jego obecność, udowadnia Jego istnienie, napełniając ludzkie życie sensem. Powrót do intuicji teologicznych pierwszego millenium chrześcijaństwa jest konieczny, zwłaszcza dziś,

---

17 T. Špidlik, *Duchowość Chrześcijańskiego Wschodu, przewodnik systematyczny*, Wydawnictwo „Bratni Zew", Kraków 2005, 150.

18 Tamże, 150-151.

19 H. Urs von Balthasar, *Chwała, estetyka teologiczna, tom I.*WAM, Kraków 2008, 59.

kiedy w obszarze teologii postuluje się, na najwyższym poziomie magisterium Kościoła, powrót do piękna jako nośnika wiary we współczesnym świecie.[20]

„Często się podkreśla, że estetyka jest kwestią nowoczesną i współczesną; dodaje się, że średniowieczna filozofia i teologia nie były zainteresowane estetyką. W rzeczywistości twierdzenie jest prawdziwe tylko częściowo: myśl średniowieczna nie była obojętna albo niezdolna do stworzenia „odpowiedniej filozoficznie" estetyki. Jeśli by tak było, nie mielibyśmy całego piękna dzieł sztuki, które przetrwały przez wieki. Problem estetyki nie był „marginalny", ale raczej koncentrował się na kwestii, która uważana była za fundamentalną przez całą teologię epoki, czyli na relacji pomiędzy tym, co „naturalne" i „ponadnaturalne", pomiędzy tym, co „fizyczne" i „metafizyczne", pomiędzy „naturą" a „łaską". Jeśli rozumujemy w ten sposób, powinniśmy zatrzymać się i zastanowić z wielką uwagą nad średniowiecznym i scholastycznym sposobem myślenia, aby uchwycić centralne miejsce tematu „piękna" w jego obligatoryjnej relacji pomiędzy stworzeniem a Stwórcą"[21] (tłum. wł.).

Człowiek średniowiecza nie zajmował się teorią sztuki, ale używał zasad artystycznych, kanonów utkanych z miar, harmonii, przepisów, by poprzez piękno wizualne mówić o tym, co odczuwa serce. Sztuka towarzyszyła teologii, teologia przeplatała się ze sztuką. Obie dyscypliny uzupełniały się wzajemnie, trwając w służbie człowiekowi i jego światopoglądom, w których podstawową zasadą było „sum, ergo cogito".

Dziś, wraz z rozwojem nauk, także tych dotyczących sztuki, w tym sztuki sakralnej, coraz częściej zadajemy sobie pytania o jej sens oraz zdolności w przekazie doświadczeń duchowych i mistycznych, rozwijając w ten sposób teologię sztuki, która rodzi się na styku historii sztuki i teologii, rozumianej jako myślenie o Bogu. Ta pierwsza zatrzymuje się na ikonologicznej analizie treści dzieła, poszukując w nim wyrazu myśli i odczucia epoki, w której powstało. Teologia sztuki zaś rozważa je jeszcze głębiej, dotykając dogmatu i treści, które w obrębie serca okazują się zasadnicze tak dla samego dzieła i jego twórcy, jak i adresata, który w spotkaniu z formą, kolorem i treścią konfrontuje własne doświadczenie duchowe. Dla teologii piękna,

---

[20] O palącej potrzebie powrotu do piękna sztuki wizualnej w przestrzeni teologii i liturgii mówią najważniejsze dokumenty kościelne ostatnich dekad. Należy zwłaszcza wspomnieć KKK, który w wielu paragrafach odwołuje się do piękna i sztuki jako koniecznego nośnika wiary (32, (Nicea II):476, 2131, 2132; (sens świetych wizerunków): 1159-1162; (prawda, piękno i sztuka)2500-2502; (piękno a Liturgia): 2691; (piękno a medytacja): 2705. Obok Katechizmu Kościoła Katolickiego ważne miejsce zajmują wypowiedzi papieży: Paweł VI – Sobór Watykański II, *Przesłanie do artystów* (8 grudnia 1965), AAS (1966); Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan 1999.; Jan Paweł II, Istota, wielkość i odpowiedzialność sztuki i publicystyki (19 listopada 1980); Jan Paweł II, *List apostolski na zakończenie Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, Novo millennio ineunte*, Watykan 2000; J. Ratzinger, La belezza, la Chiesa, Castel Bolognese 2005.; J. Ratzinger, *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, Lublin 2012.; Franciszek, *Lumen fidei* 16, 29, 30, 31.

[21] Benazzi, *Arte* – Natale Benazzi (pod redakcją), *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza nella chiesa. Un'antologia su estetica architettura, arti figurative musica e arredo sacro*, EDB 2003, 15.

koncepcja Boga jako Źródła piękna jest więc zagadnieniem fundamentalnym, stanowiącym punkt wyjścia.

„*Teologia piękna* może być przede wszystkim uważana za teologię, która jako swój temat ma piękno lub lepiej, boskie piękno. Tak rozumiane sformułowanie pozwala nam od razu wyjaśnić wątpliwość, do której ona prowadzi: to nie teologia tworzy piękno, ale to piękno, jako pierwotne miejsce teologiczne, prowokuje refleksję teologiczną. Oczywiście taka koncepcja teologii nie może natychmiast nie przywołać w pamięci intuicyjnych spostrzeżeń Tomasza z Akwinu i Dunsa Szkota, ale także A.S. Chomiakova, S. N. Bułgakova, Karla Bartha oraz innych teologów, związanych z ideą Boga jako przedmiotu teologii. Idea piękna jako przedmiotu teologii jeszcze bardziej koncentruje się na tematyce Boga jako przedmiotu, podkreślając jego radykalnie trynitarny wymiar – i właśnie dzięki temu wyróżnia się specyfika teologii chrześcijańskiej – Bożego teologowania”[22] (tłum. wł.).

Wróćmy jednak do pojęcia piękna, które posiadając wiele odcieni znaczeniowych rozumiane było bardzo szeroko, utożsamiane nie tylko z przyjemnością ale przede wszystkim z dobrem. I chociaż greckie słowo *kalon* oznaczało wszystko to, co w sferze zmysłów i ducha budzi uznanie i podziw, to jednak odnoszone do transcendentalnej właściwości bytu, stanowiło podstawowy wyraz jego dobra i prawdy.[23] Jako takie, piękno dobro i prawda przyjmowane były w historii jako idee aksjologiczne, nazywane transcendentaliami. Niekiedy trudno było określić między nimi różnicę. Dobrem zajmowała się etyka, prawdą – ontologia, a pięknem estetyka. W starożytności dobro i piękno określano jednym wspólnym „piękno-dobrem” (gr. *kalokagathia*), oznaczającym wartość idealną (transcendentalną) i jeden z najwyższych wyznaczników oceny człowieka.[24] Tak więc piękno w swoim antycznym znaczeniu dotyczyło obszarów codziennego życia, w którym różne rzeczy były rozpoznawane jako dobre, więc piękne. Zachwycając jednak oczy zgrabnością form i harmonią miar, odnosiło ludzką myśl ku światu odwiecznych idei, których jedynym odblaskiem na ziemi jest szeroko rozumiane piękno, *quod visu placet*.

Rozwój średniowiecznej scholastyki, nadający teologii coraz bardziej wyrazisty charakter naukowy, oparty o czysty racjonalizm i dedukcję, stopniowo i powoli zaczął wyprowadzać zagadnienie piękna z obszaru doświadczenia metafizycznego i ontologicznego.[25] W dobie rozkwitu odrodzenia piękno omijane w rozważaniach filozoficznych – np. u Kartezjusza,

---

[22] L. Razzano, L. Žák, *Teologia della Bellezza? Alcune riflessioni di carattere epistemologico*, in N. Valentini (a cura di), *Cristianesimo e bellezza*, pp. 143-144., w: G. Morandi, *Bellezza, Luogo teologico di evangelizzazione*, Paoline, 2009, 220. Luiggi Razzano przez kilka lat pracował w ekipie *Centro Aletti*.

[23] R. Chałupniak, *Fidex ex visu we współczesnej teologii piękna*, „Colloquia thelogica ottoniana” 1/2014, 152.

[24] por. M. Bal-Nowak, „Piękny i dobry” – normatywny wzorzec kultury?, „Estetyka i Krytyka” 7/8 (2004) – 1 (2005), 37–46. W: Chałupniak, *Fidex ex visu,* 152-153.

[25] Chałupniak, *Fidex ex visu*, 153.

coraz częściej stawało się pojęciem immanentnym, zamkniętym w sobie, a wyłączone z obiektywnego obszaru doświadczenia bytu, stało się elementem subiektywnego doświadczenia jednostki. Zamknięte w kategoriach racjonalizmu, dla wielu przedstawicieli estetyki doby oświecenia, piękno dotyczyło jedynie obszaru subiektywnych odczuć i emocji. Podobna tendencja traktowania piękna jako domeny tego, co subiektywne, immanentne przeniknęła także na grunt teologiczny. Zmieniające się podejście w myśleniu o pięknie, odmówiło mu wartości komunikatywnej w obszarze ducha. Skupiono się przede wszystkim na poziomie estetycznym, a więc akcydentalnym, wyrażając w ten sposób platońską duchowo-ideową, wieczną naturę piękna, które jako jedyne odbija się w świecie cieni poprzez harmonię form i proporcji, radując oko i wznosząc ducha ludzkiego ponad cienie. W ten sposób piękno, oddzielane coraz wyraźniej od kategorii prawdy i dobra stawało się coraz bardziej autonomicznym zagadnieniem estetyki.[26]

Proces ten był konsekwencją szerszych tendencji, zachodzących także w obszarze teologii, która coraz bardziej doświadczała wyłączenia z orbity duchowości. Lukę tę wypełniać zaczęła rozwijająca się *devotio moderna*, w której estetyka pełniła jedną z zasadniczych ról, apelując do obszaru ducha bez przekazu konkretności chrześcijańskiego dogmatu. Subiektywizacja piękna osiągnęła swój szczyt w XX wieku, czego wyrazem stał się swego rodzaju „rozwód" sztuki i piękna. Sztuka przestała służyć pięknu, a piękno utraciło jasną i wyrazistą definicję. W efekcie, w obszarze tego, co sakralno-święte można było coraz częściej usprawiedliwić brzydotę.

„W świeckim klimacie współczesności, *postmodernistyczna estetyka doświadczenia*, która wszystko rozumie jako powierzchowną grę emocji, kojarzy się dość niejednoznacznie z ponownym zainteresowaniem wymiarem estetycznym duchowości. Zjawisko to obarczone jest niezrozumieniem: okazuje się, że język religijny czasami nie jest na nie odporny. Nie chodzi jednak o jego likwidację: nadal wyraża ono potrzebę opieki i troski dla duszy, która stara się przetrwać radosny cynizm modnego dziś niszczącego intelektualizmu europejskiego. Faktem jest, że mamy do czynienia z masowym spłyceniem problemu, który już od czasów starożytnych, był jednym z podstawowych punktów zwrotnych, odciśniętych przez chrześcijaństwo w kulturze. Mówię o tej doktrynie duchowych zmysłów, która sprzeciwia się filozoficznej i religijnej tradycji pogardy dla materii i ciała, całkowicie dominującej w filozoficznej i religijnej duchowości starożytności. I mówię też o duchowości tego, co zmysłowe, która połączyła losy historii sztuki w stopniu zdolnym do integracji z historią ducha i myśli człowieka"[27] (tłum. wł.).

---

[26] Por. G. Ravasi, M.I. Rupnik, Fascynacja pięknem. Między Biblią a teologią, tłum. B. Żurowska, Kraków 2012, 66–68. w: Chałupniak, *Fidex ex visu,* 153.

[27] P. Sequeri, *Lumen Sensibus, La serietà teologale dell'estetico*, in N. Valentini (a cura di), *Cristianesimo e bellezza*, Paoline, Milano 2002, 98, w: G. Morandi, *Bellezza, Luogo teologico di evangelizzazione*, Paoline, 2009, 218.

Próbą przezwyciężenia owego „rozbicia" wszystkich poziomów rzeczywistości była krytyczna koncepcja Włodzimierza Sołowjowa. Postulował on powrót do średniowiecznej całościowej, organicznej wizji świata, w której wszystkie poziomy jego istnienia dopełniają się wzajemnie, dając sensowną odpowiedź na te zagadnienia, wobec których zatomizowane „hermetyczno-naukowe" poznanie dać odpowiedzi nie potrafi.[28] Punktem wyjścia dla rozważań Sołowojowa jest pojęcie piękna boskiego, które jak soczewka skupia i rozszczepia w sobie wszystkie poziomy ludzkiego poznania świata i rzeczywistości. Myśl Sołowjowa dała początek rosyjskiej szkole sofiologii, reprezentowanej przez wielu duchowych autorów rosyjskich, z Vjačeslavem Ivanovem, Sergiuszem Bułgakowem i Pawłem Floreńskim na czele. Wraz z paryskim Instytutem św. Sergiusza otworzyła także całą listę teologów, którzy zainspirowani pismami ojców Kościoła, rozwinęli ich myśl teologiczną dając początek tzw. neopatrystyce rosyjskiej. Swoistą kontynuacją tej linii jest szkoła teologiczna *Centro Aletti*, z Tomaszem Špidlikiem i Markiem Rupnikiem na czele. Obok sofiologii, teologia piękna, jako najwyższego transcendentalium Boga stanowi główny obszar rozważań teologów *Centro Aletti*, znajdując wyraz w tysiącach metrów kwadratowych mozaik, które są owocem artystycznych działań jego *Atelier Arte Spirituale*.

Atelier Arte Spirituale to oficjalna nazwa pracowni mozaiki, która funkcjonuje przy *Centro Aletti*. Dziś stanowi ono „źródło" mozaik, najbardziej rozpoznawalnej cząstki dzieła rzymskich jezuitów oraz osób świeckich, zgromadzonych wokół kard. Špidlika i o. Rupnika. Już sama nazwa, w której specjalnie nie użyto przymiotnika *sacra*, wskazuje na integralność poznania Sołowjowa, która zainspirowała Špidlika, a przejęta przez jego najbliższych duchowych spadkobierców wykładana jest przez nich na papieskich uczelniach teologicznych

---

[28] Fausto Ferrari w poście zatytułowanym *Mistica Russa* http://dimensionesperanza.it/aree/spiritualita/mistica/item/5946-mistica-russa.html (stan z dnia 12.10.2019) bardzo trafnie zauważa że: „Miłość jest siłą jednoczącą. Stanowiąc fundament poznania uzasadnia, że wszystko to, co poznajemy musi być zjednoczone. Rosjanie używają terminu *vseedinstvo*, który, zwłaszcza od Sołowjowa, wprowadza ich w hipnozę, urzekającą i zdobywającą ich serca. Dla niego zasadniczym problemem było zjednoczyć trzy formy poznania, które napotykamy w kulturze europejskiej: empiryczną, metafizyczną oraz mistyczną. Formy te są tak różne od siebie, że człowiek współczesny pozostawia każdej z nich jej własny specyficzny obszar. One zaś nie komunikują pomiędzy sobą. Jak je zharmonizować? Sołowjow nie jest w stanie zadowolić się „encyklopedycznym" zestawieniem różnych pojęć; zdaje sobie sprawę z niewystarczalności summy metafizycznej, gdyż prawda jest metalogiczna. Postanawia zatem wyruszyć z innego punktu wyjścia: piękna. Wizja estetyczna nie jest dowodem „idei jasnej i odrębnej od drugiej", jak powiadał Descartes. Wręcz przeciwnie, jest wizją „jednego w drugim". Dla ilustracji Sołowjow przywołuje konkretny przykład. Węgiel i diament są z chemicznego punktu widzenia tym samym. Dlaczego więc węgiel uważany jest za brzydki, a diament za drogocenny skarb piękna? W pierwszym nie widać nic innego niż węgiel, w diamencie zaś odbija się światło nieba. Człowiek wiec staje się zdolnym widzieć świat pięknym, kiedy poszerza progresywnie swój horyzont i zdobywa sztukę widzenia jednego w drugim. Na początku wizja ta jest ciemna i ograniczona, ale rozjaśnia się aż po widzenie jednego we wszystkim i wszystkiego w jednym, Piękno Trójcy Przenajświętszej w dziełach stworzenia, co według ojców, stanowi szczyt kontemplacji duchowej. Istnieje wiele konkretnych zastosowań tej zasady. Chrystus jest najwyższym pięknem, ponieważ jest odblaskiem Ojca. „Kto mnie widzi, widzi Ojca mojego" (J 14,9).

w Rzymie do dziś. Rupnik umyślnie używa pojęcia „sztuka duchowa", wyznając w ten sposób, że prawdziwa sztuka przeznaczona do liturgii Kościoła musi rodzić się w życiu duchowym osoby tworzącej. Podobnie jak w kwestii uprawiania teologii i życia teologa, tak w podejściu do twórczości sakralnej, założyciele *Centro Aletti* są przekonani o absolutnej konieczności integralności – zjednoczenia sztuki sakralnej i życia duchowego. Jedno wyraża się przez drugie. Jedno drugie komunikuje. Sztuką jest nie tylko to, co wytwarzają zdolny umysł i ręce artysty. Sztuką jest całe chrześcijańskie życie, sztuką jest tajemnica Wcielenia. Pomiędzy dogmatem, duchowymi zmaganiami wierzącego i pięknem świątyni powinna zachodzić organiczna współzależność i więź.

2.1. Piękno jako atrybut Boga

W rozważaniach na temat piękna jako atrybutu Boga, podstawowym źródłem jest Pismo Święte, które już w pierwszym rozdziale Starego Testamentu, w poetyckim opisie stworzenia świata wielokrotnie używa pojęcia piękna w jego greckim lub hebrajskim wariancie. Przy czym warto od razu podkreślić, że greckie słowo καλόν podobnie jak jego hebrajski odpowiednik *kî-tôb* oznaczają w tym tekście zarówno piękno, jak i dobro.

Świat wyłania się z bezładu i ciemności rozumianych jako niezdolność do samoistnienia, mocą Bożej woli,[29] wyartykułowanej Jego stwórczym słowem. Kolejne sześć dni stworzenia porządkują świat wypełniając go życiem,[30] a natchniony autor tekstu zauważa, że wszystko, co zostało stworzone było piękne/dobre.[31] Ważnym jest też fakt, że piękno/dobro pojawiają

---

[29] „Rdz 1,2 wspomina o ciemności, która dominowała nad powierzchnią bezmiaru wód, kiedy Bóg rozpoczynał dzieło stworzenia. Ciemność ta nie jest żadnym realnym bytem, ale raczej aspektem stanu przed stworzeniem. Pojawia się ona niekiedy jako symbol „nieistnienia". Westermann wspomina egipską inskrypcję, która rozpoczyna się od słów: „Kiedy nic jeszcze nie powstało, kiedy ziemia była wciąż pogrążona w nocy i ciemności...". Ciemność stanowi również niekiedy element opisu pierwotnego chaosu (Fenicja). W tym kontekście stworzenie światła stanowi wtargnięcie elementu Bożej harmonii w świat pogrążony w chaosie. Jak zauważa Westermann, stworzenie światła nie oznacza pojawienia się jakiejś szczególnie subtelnej materii, jakiegoś niezwykłego, niematerialnego, boskiego niemal elementu. Dla redaktora Heptaemeronu stworzenie światła oznacza raczej podstawowe podziały wszechświata. Stworzenie światła następuje najpierw, przed kolejnym podziałami, ponieważ to właśnie ono czyni możliwym czasowe następstwo kolejnych elementów. Jak pisze Westermann:„Bóg stwarza światłość i przez to czyni możliwym podstawowy cykl czasu i porządku". Dla autora kapłańskiego stworzenie światła jest czymś więcej niż tylko warunkiem wszelkiego porządku w sensie kosmologicznym. To właśnie światło czyni ów porządek możliwym i określa go"., w: T. Lakhmitskaya K. Napora SCJ, *I widział Bóg, że światło było dobre... (Rdz 1,4) Motyw światła w kapłańskim opowiadaniu o stworzeniu*, (Rdz 1,1–2,4a), *Verbum Vitae* 29 (2016), 34; także: J. Lemański, *Nowy komentarz biblijny. Księga Rodzaju* cz. 1, Wydawnictwo św. Pawła 2002, 150-151.

[30] Idąc za przed-świat „jest ukazany jako wrogi życiu (ciemność, wody haosu)" w: Lemański, *Nowy komentarz,* 149.

[31] „Zwykle słowem *tób* opisuje się stan lub funkcjonalność jakiejś rzeczy, jej przydatność do tego, do czego jest przeznaczone (Rdz 3, 6), dojrzałość (Rdz 41, 5. 22. 24. 26: kłosy we śnie faraona), a nawet słowa wypowiedziane we właściwym czasie (Prz 15, 23). Sam Bóg jest dobry i znajduje to odzwierciedlenie w Jego dziełach (Ps 100, 5). Ocena czegoś jako dobre może też odzwierciedlać w sobie dobro wynikające z porządku

się w kontekście światła, które tak w zagadnieniach teologicznych, jak i dotyczących sztuki jest tematem zasadniczym.[32] W teologii sztuki, jak i w estetyce, zagadnienie światła jawi się jako kluczowe. Rozumiane jako emanacja Miłości Bożej daje życie wszystkiemu, co zostało stworzone, stając się z zasady fizycznej duchową.[33] Wyrazem tego jest liturgiczny wymiar stworzonego kosmosu: „Kosmiczny wymiar liturgii jest wykładnią stwórczego aktu Boga. Pozwala widzieć przedustanowioną harmonię między elementami wszechświata a ich idealnym wzorem – myślą Bożą. Ta właśnie harmonia stanowi o pięknie świata, które człowiek postrzega na miarę swej komunii z Duchem Świętym. Święty Grzegorz z Nyssy mówi o „wrodzonym poruszeniu duszy, która zwraca się ku pięknu duchowemu". Święty Bazyli wspomina o „żarliwej tęsknocie do piękna". Święci mają dar bezpośredniej intuicji piękna, pojmując świat, nawet w jego aktualnym stanie skażonym, jako rzeczywistość duchonośną – pneumatoforyczną – „cała ziemia pełna jest Jego chwały" (Iz 6,3)."[34]

Piękno/dobro więc w ujęciu opisu stworzenia to życie, światłość, porządek – Wielka Boska Liturgia. Siłą Bożą stwarzającą świat jest unoszący się nad wodami Duch Pana (*rûah `ĕlōhîm*), który udziela stworzeniu życia i sensu.

Stwarzany w ciągu sześciu dni, świat staje się obiektem kontemplacji Bożej i Bożego zachwytu. Bóg przygląda się swemu dziełu i je ocenia, nazywając pięknym – hebrajskie *kî-tôb*, greckie καλόν (Rdz 1, 4. 10. 12. 18. 21. 25. 31) wszystko, co stworzył. W opinii biblistów zachwyt

---

stworzenia (np. złoto z Chawila w Rdz 2, 12). W tym sensie podczas stwarzania człowieka Bóg ocenia, że „nie-dobrze" jest, aby człowiek był sam, i dopełnia swoje dzieło stworzeniem mężczyzny i kobiety (Rdz 2, 18). Dobro zawiera w sobie także sens oceny etycznej (Mi 6, 8), gdyż jest czymś, czego Bóg oczekuje od ludzi (Ps 14, 1. 3; 37, 3), a co w praktyce idzie w parze ze sprawiedliwością (Pwt 12, 28; Jr 40, 4) i stanowi wymagany przez Boga styl życia (Prz 2, 20; 5, 6; 6, 23). W kontekście opisu stworzenia (dobre: 1, 4. 10. 12. 18. 21. 25; bardzo dobre: 1, 31) wydaje się przeważać aspekt funkcjonalny, a w ostatnim przypadku dodatkowo chęć wyrażenia kompletności całego dzieła. Przez ocenę tego, co stworzył Bóg jako dobre buduje się też dramatyzm, który będzie się rozwijał chwilę później przez konfrontację z tym, co okaże się niedobre w następstwie ludzkiego postępowania i co doprowadzi do niemal całkowitego zniszczenia świata stworzonego przez Boga (potop jako odwrotna sekwencja i pogrążanie się świata w wodach chaosu). W ustach Boga ocena czegoś jako „dobre" może mieć walor *superlatiwu.* Stąd niektórzy badacze postrzegają to waloryzujące patrzenie Boga nie tyle jako ocenę, ile jako swego rodzaj usposób akceptacji i wybrania (M.A. Klopfenstein, *„ Undsiehe, es war sehr gut").* Światło jest więc „dobre» i jako takie zostaje oddzielone od ciemności. Choć tylko ono podlega ocenie, to fakt ten oznacza zarazem, że również ciemność znajduje się pod pełną kontrolą Boga. Owo wydzielenie implikuje w sobie także prymat światła nad ciemnością (Z. Pawłowski, *Opowiadanie,* 307)" w: Lemański, *Nowy komentarz*, 153.

[32] Pośród wielu opracowań zajmujących się tematyką światła w jego różnorodnym znaczeniu warto polecić pozycję Pauliny Tendera*, Od filozofii światła do sztuki światła*, Uniwersytet Jagielloński, *The Polish Journal of the Arts and Culture* (seria Estetyki i Krytyki) MONOGRAFIE, Kraków 2014.

[33] „Z samej tylko zmysłowej obserwacji wynika, że światło jest, nade wszystko piękne samo w sobie, intuicyjnie piękne. Światło tymczasem pozostaje piękne bez względu na jakiekolwiek podziały, bez względu na formę – piękne samo w sobie, i czyni pięknym wszystko co widzialne. Piękno jako swego rodzaju przejaw albo odsłonięcie tego, co staje się obiektywne, jest zasadniczo związane ze światłem, albowiem wszystko, co się przejawia, przejawia się właśnie pod postacią światła (…) jeśli piękno jest przejawem, a przejaw – światłem, to piękno jest światłem, a światło pięknem.", w: P. Floreński, *Filar i podpora Prawdy*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, 81.

[34] P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, W drodze, Poznań 1991, 79.

Boga to nie tylko ocena przydatności tego, co stworzone, ale także wyraz jego akceptacji i wybrania,[35] które same w sobie są cechami piękna.

„Księga Mądrości" nazywa Boga Twórcą piękności (Mdr 13,3), odnosząc jednoznacznie piękno kontemplowane w dobrach widzialnych do jego Twórcy (Mdr 13,5). „Księga Kronik" w hymnie pochwalnym śpiewanym w obecności Pana przed Arką wyśpiewuje: „Przed Nim kroczą majestat i piękno" (1Krn 16,27). Dokładnie ten sam werset spotykamy w Psalmie 96,6. Piękno stworzonego świata manifestuje piękno samego Stwórcy. Jeśli zaś źródłem piękna w dziele stworzenia jest Bóg, jeśli piękno „przed Nim kroczy", oznacza to, że staje się ono Jego nieodłącznym atrybutem, znakiem Jego obecności.[36] Potwierdzają to zresztą księgi: Koheleta (3,11) oraz Syracha (39,16).

„To sam Bóg jest pierwszym Twórcą piękna i On je kształtuje przez swojego Ducha. Jednocześnie On jest także pierwszym, który kontemplując swoje dzieło, rozpoznaje w nim piękno i je nazywa. (…) Jeśli piękno źródłowo bierze początek od Boga, to nie dziwi również fakt, że jest ono także Jego atrybutem".[37]

2.2. Epifaniczność piękna

„Byt świata jest stworzony, jest bytem stworzonym i tworzonym. Na każdym bycie stworzonym spoczywa pieczęć twórczego aktu. Stworzoność mówi o Stwórcy. Stworzoność jest twórczością. Stwarzanie świata jest twórczym rozwojem w Bogu, Jego wyjściem z samotności, zewem Boskiej miłości. (…) W stworzeniu odbija się obraz i podobieństwo Stwórcy, to znaczy w samej stworzoności są twórcy".[38]

Zarówno w Starym jak i Nowym Testamencie piękno ma wyjątkowo epifaniczny charakter. Ujawnia się on już w pierwszych wersetach „Księgi Rodzaju", w której kolejne etapy powstającego świata stają się *kalofanią* – objawieniem piękna Boga. To do tego duchowego doświadczenia – drogą intuicji będzie wracało zasadnicze biblijne pytanie o istnienie Boga i możliwość Jego poznania. Świadczy o tym „Księga Mądrości": „Bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Sprawcę" (Mdr 13,5). Tak więc, piękno stworzonego świata staje się naturalnym objawieniem piękna Stwórcy, który jest jego źródłem. Epifanijność piękna, jego zdolność objawiania wypływa z faktu bycia atrybutem Boga, „kroczącym przed" Stwórcą:

---

35 Lemański, *Nowy komentarz*, 153.
36 J. P. Strumiłowski, *Piękno zbawi świat?*, WAM, Kraków 2016, 52.
37 Strumiłowski, *Piękno*, 52.
38 M. Bierdiajew, *Sens twórczości*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, 107.

„Przed Nim kroczą majestat i piękno", (1Krn 16,27). Owo „przed" implikuje możliwość wizji, objawienia, ujrzenia Tego, który choć nieuchwytny bezpośrednio zmysłami jest obecny poprzez wielki akt stwórczy, przez to, co wyszło z Niego, a co jest piękne w swej istocie. W tradycji owo „przed" związane jest ze światłością Ducha Bożego, który objawia w stworzeniu obecność Stwórcy. Piękno jest więc rzeczywistością blasku, istniejącą, zawierającą się pomiędzy Bogiem i światem. Pomiędzy stworzeniem a Ojcem, Boskim Źródłem istnienia są Syn i Duch, Osoby Trójcy Świętej, które w teologii Ireneusza z Lyonu są rękami Boga Ojca stwarzającymi świat.

„Niechaj się stanie światłość" oznacza dla powstającego świata: niechaj dokona się objawienie, a więc niech objawiający się, niech Duch Święty przyjdzie! Ojciec wypowiada swoje Słowo, a Duch Święty objawia, jest Światłością Słowa. Objawia Ona Boga jako absolutne „Ty" i natychmiast powołuje tego, kto Boga słucha i kontempluje, drugie światło wypływające ze Światłości i ustanowione jako Jej drugie ja i zwierciadło w światłości – objawieniu-komunii.[39]

Tak więc, piękno jawiłoby się jako rzeczywistość, która jest odblaskiem Boga Ojca, Stwórcy wszystkiego, który wypowiada się w swoim Boskim Synu i Duchu, kształtujących rzeczywistość tego, co stworzone. Piękno jako rzeczywistość przynależąca Bogu, w akcie stwórczym odbija się na rzeczywistości, stając się swego rodzaju „filtrem, aurą", ale też „buforem", oddzielającym materialno-przemijające od Boskiej Tajemnicy Trójcy. Piękno więc objawia, komunikuje, prowokuje poszukiwanie Stwórcy. Tak rozumiane objawienie to możliwość poznania, wyrażona już we wspomnianym cytacie z „Księgi Mądrości": „bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Sprawcę" (Mdr 13,5). Chodzi tu, jak podkreśla Stanisław Longosz, o piękno estetyczne, piękno w znaczeniu greckim, ujmujące harmonią stworzonego świata, które odsłania kontemplującemu swe Boskie Źródło.[40] Jak zauważa Jan P. Strumiłowski, powoduje to zmniejszenie dystansu między pięknem a Bogiem, dzięki kategorii podobieństwa.[41]

„Zatem Bóg – jak naucza Antiocheńczyk (św. Jan Chryzostom) – przez stworzony świat objawia się człowiekowi. Przez kontemplację piękna i wielkości stworzenia człowiek powinien odkryć moc Boga, który uczynił tak wspaniały świat".[42]

---

39 P. Evdokimov, *Sztuka ikony teologia piękna*, WKM, Warszawa 1999, 14.

40 S. Longosz, *Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła* w: Spór o piękno, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2013, 157.

41 Strumiłowski, *Piękno*, 52.

42 P. Szczur, *Dzieło stworzenia w Homiliach na Księgę Rodzaju św. Jana Chryzostoma*, Biblica et Patristica Thorunensia, 4 /2011/, 331.

Drogą „odczytania" objawionego świata jest analogia ἀναλόγια.[43] *Analogia entis*, jako poznawanie poprzez porównanie na zasadzie dedukcji drogą myślową prowadzi do *theoria*, czyli duchowego poznania obiektu kontemplacji,[44] a w tym konkretnym temacie, poprzez kontemplację piękna stworzonego świata byt rozumny i zmysłowy rozpoznaje odwieczne Źródło życia – dobra/piękna czyli Stwórcę. Proces rozpoznania może być dwojaki, może skupiać się na dostrzeżeniu ładu i porządku panującym w świecie, objawiającym uporządkowany zamysł Boga, ale może też dostrzec w pięknie – odblasku stworzenia atrybutu Boskiego, który jest piękny w stopniu najwyższym.[45] Kontemplacja Θεωρειται piękna, odbitego w stworzeniu jak i kontemplacja piękna w Bogu jako Jego atrybutu, jest nam dostępna jako Jego odblask – chwała (hebr. *kabôd*, gr. Δόξα). Jedno ze znaczeń *kabôd* wyraża się w widzialnym blasku, w splendorze, czyniąc z bogactwa Bożego przedmiot kontemplacji.[46]

„Chwała oznacza zatem ponadziemski blask i majestat Boga, promieniujący z Jego bliskości. Ta chwała jest widoczna chociażby w stworzeniu (np. Ps 8,2; 104; 19,1) lub w aktach i miejscach świętych (np. Wj 19,16n; 40,34; 1Krl 8,10n), ale zawsze tylko jako przejaw działania i obecności. Samej chwały żywy człowiek nie może oglądać wprost (Wj 33;34). Niemniej jednak Bóg zobowiązuje się przysięgą, że na końcu czasów „napełni się chwałą Pana cała ziemia" (Lb 14,21)".[47]

Kontemplacja piękna jako emanacji Boga w dziele stworzenia może jednak zawierać w sobie niebezpieczeństwo błędu, polegające na „zatrzymaniu" wzroku[48] tylko na nim samym bez odniesienia do jego boskiego źródła. Co więcej, prawdziwość, życiodajność dobra/piękna zależy od odniesienia go do Boga. Wybitnie podkreśla to „Księga Mądrości" (13,1-5) nazywając nieumiejętnych w rozpoznaniu w pięknie świata wielkości Boga, głupcami. Niebezpieczeństwo

---

43 J. P. Strumiłowski, *Antropologiczne konsekwencje teorii analogia entis w kontekście aktów rozumu i woli*, Teologia w Polsce 12,1 (2018), 129-147. Także u Bonawentury (1221-1274) ukazana zostaje relacja, ustanawiająca średniowieczną estetykę: tylko w Bogu znajduje się początek i sens każdego piękna, także sztuki. Każda rzecz piękna nie może nie doprowadzić do Bóg: „Wszystko to są ślady, po których możemy dążyć ku naszemu Bogu. Ponieważ rodzaj zmysłowy rozumiany jest jako podobieństwo ukształtowane i odbite w ciele, aby doprowadzić do zasady, z której powstaje, to jest, do poznania przedmiotu, jasno ukazując nam, że wieczne światło rodzi z siebie podobieństwo i blask ażeby, współistotny, współwieczny, będący obrazem niewidzialnego Boga, blaskiem Jego chwały i figurą Jego istoty obecnej we wszystkich częściach stworzenia, zjednoczył się bez pośrednika z bytem racjonalnym, doprowadzając nas do Ojca, jako pierwotnej zasady i przedmiotu. Tak więc, wszystkie rzeczy rozpoznawalne poprzez możliwość rodzenia własnych wrażliwych gatunków wyraźnie głoszą, że w nich, jak w wielu zwierciadłach, można zobaczyć wieczne zrodzenie Słowa, obrazu i Syna wiecznie pochodzącego od Boga Ojca" – Św. Bonawentura, *Itinerarium mentis in Deum*, II, 7ss w: Benazzi, *Arte,* 34.

44 T. Špidlik, *Duchowość*, 402-403.

45 Strumiłowski, *Piękno*, 52.

46 Strumiłowski, *Piękno*, 53.

47 Por. W. Chrostowski (red.), *Leksykon* biblijny, tłum. Zbiorowe, Oficyna Wydawnicza „Vocatio", Warszawa 2001, 132., w: Strumiłowski, *Piękno*, 52.

48 M. Tenace, *Powiedzieć człowiek, cz. II, Od obrazu Boga do podobieństwa,* Wydawnictwo Salwator, Kraków 2015, 93-96.

tej głupoty polega na przypisaniu piękna samemu stworzeniu, a przez to oddawania czci temu, co jest jej samo z siebie niegodne, stając się pozbawione łaski i błogosławieństwa (Mdr 15,19). W tym kontekście należy odczytać stwierdzenie o kłamliwości i marności piękna z Księgi Przysłów (31,30). Piękne słowa zdrajców Boga stają się wręcz niebezpieczeństwem (Jr 12,6) dla tego, kto zamiast Bogu, im daje posłuch. Niebezpiecznym w tym sensie okazuje się także kobiecy powab (Syr 9,8; 25,21). Głupotą okazuje się także piękno urody, które zdolne jest omamić człowieka wobec prawdy Bożej, jak w historii króla Dawida i Absaloma (1Krl 1,5-6), czy (2 Sm 14,25). Prorok Ezechiel w „zaufaniu własnej piękności" widzi bezpośrednią przyczynę upadku Izraela. Refleksja teologiczna Starego Testamentu ukazuje, że epifaniczność piękna, nigdy nie tracącego swego związku z Bogiem domaga się od człowieka wiary i pełnego zaufania Stwórcy.[49]

Także Nowy Testament ukazuje, że Bóg objawia się poprzez piękno. Podobnie jak w Starym Testamencie, nowotestamentowe rozumienie piękna καλός może być objawieniem – rozpoznaniem Boga (Mt 13,45; Rz 10,15) jak też stwarzać niebezpieczeństwo w dążeniu do Niego (Mt 23, 27; Rz 16,18). Przy czym należy pamiętać, że piękno jako takie w obu Testamentach zawsze rozumiane jest jako dobro. Zło nie należy do jego istoty, a jedynie może być sprowokowane przez jego złe rozumienie lub użycie.

O ile Stary Testament, ustami natchnionych autorów, uczy o „odkrywaniu" piękna Boga jako Jego atrybutu, poprzez analogię piękna stworzonego świata, o tyle w Nowym Testamencie Chrystus sam używa pojęcia „pięknego Pasterza" – ὄποιμήν ό καλός (J,10, 11) w stosunku do samego siebie, i to nie w sensie estetycznym, lecz osobowym i transcenentym.[50] U Mateusza i Łukasza zaś w wezwaniach Jana Chrzciciela pięknymi mają być owoce życia *o* καρπον καλον (Mt 3,10; Łk 3,9). Pięknymi powinny być także dzieła καλα εργα uczniów Chrystusa, aby widzący je ludzie mogli chwalić Pana (Mt 5,16). Estetycznym natomiast jest piękno δοξα kwiatów z Kazania na górze (Mt 6,28-30; Łk 12,27n).

„Doskonałość piękna stanowi inną wartość niż samo istnienie czy powołanie do istnienia. To także inna rzeczywistość niż hermeneutyczne rozpoznanie piękna i zachwyt nad nim. Piękno w rozumieniu Nowego Testamentu należy bowiem raczej do świata Boga, który za jego pośrednictwem objawia siebie i swoje doskonałości. Ma ono charakter osobowy i z natury transcendentny. Dlatego istotniejsze znaczenie dla poznania poglądów na piękno Królestwa

[49] Strumiłowski, *Piękno*, 54.
[50] Strumiłowski, *Piękno*, 55.

Bożego, jakie przybliżyło się do ludzi wraz z Jezusem Chrystusem, mają obrazy i świadectwa piękna Bożego niż szczątkowe sformułowania o charakterze materialno-estetycznym".[51]

Najistotniejszymi objawieniami piękna w Nowym Testamencie są: Przemienienie na górze Tabor i Golgota. W obu przypadkach dokonują się one wysoko, na górze, a więc w „obecności" Bożej. W scenie Przemienienia dokonuje się zmysłowe i intelektualne „spotkanie" dwóch światów: niebieskiego/duchowego, reprezentowanego przez przemienionego Chrystusa, Mojżesza i Eliasza, ze światem ziemskim/zmysłowym, który symbolizują apostołowie Piotr, Jakub i Jan. Piękno objawia się tu na styku obu rzeczywistości w taki sposób, że żadna z nich nie traci niczego ze swej istoty. Co więcej, w scenie tej piękno duchowe objawia sens i piękno materii, która jawi się jako rzeczywistość stworzona, aby objawiać piękno, stać się jego nośnikiem, widzianym jak gdyby zewnętrznie, z wierzchu. W scenie Golgoty, piękno ducha ukazuje wartość życia zdolnego mocą Bożą stać się darem, a przez to wyrazem najwyższej miłości, zwyciężającej śmierć. Tu piękno jest rzeczywistością wewnętrzną, wymagającą wewnętrznego światła, duchowego zmysłu wzroku. Obie *kalofanie* stają się dla kontemplującego człowieka doświadczeniem przekraczającym jego możliwości intelektualne, spekulatywne, naukowe.[52] Piękno w nich objawione może zostać rozpoznane i zrozumiane jedynie w obszarze ducha.

Ciągłe objawianie się piękna w dokonanym akcie stworzenia i zbawienia świata wyznacza sens kreatywności chrześcijańskiej, ukierunkowując ją na ostateczny cel, którym jest pełnia objawienia czyli *eschaton*. Aktywne oczekiwanie na wypełnienie się historii ukazuje prowokatywny charakter piękna. Piękno ma wzbudzać piękno, na zasadzie analogii podobieństwa, według którego Bóg stworzył człowieka. Czas rozpięty między boskim, stwórczym początkiem dziejów, a osiągnięciem przez nie pełni – *pleromy,* to historia piękna, odbijającego w aktywnej twórczości człowieka pierwotną chwałę Stwórcy. W ten sposób stworzenie, mimo skażenia grzechem rozumianym jako brzydota, zdolne jest objawić Bożą Sofię, czyli wizję świata według zamysłu Boga. Trafnie ujmuje to jeden z wielkich uczniów Sołowjowa, Mikołaj Bierdiajew: „doświadczenie religijne nie może być doświadczeniem pasywnego oczekiwania, ale doświadczeniem aktywnego, twórczego dążenia, wielkiego antropologicznego napięcia i wysiłku. (…) Nadchodzący Chrystus przyjdzie jedynie do takiej ludzkości, która z odwagą dokona twórczego samoobjawienia chrystologicznego, to znaczy ujawni w swojej naturze Bożą moc i chwałę".[53]

---

[51] A. Klazuza, Teokalia. Piękno Boga. Prologomena do estetyki dogmatycznej, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, 42.

[52] Klazuza, *Teokalia*, 42-43.

[53] M. Bierdiajew, *Sens twórczości*, 276.

Ta epifanijność (teofaniczność)[54] piękna stworzenia, objawiająca chwałę Stwórcy wyznacza dwa kierunki. W tył, ku początkowi, stając się objawieniem piękna odwiecznie istniejącego i w przód, ku końcowi, kontemplując piękno, jako ostateczny cel i sens bytów, które objawi się w całej swej pełni, gdy nastąpi *eschaton*.[55] Dla kreatywnej twórczości człowieka, podobnie jak dla biblistyki, początek implikuje pełnię i ostateczny cel, jednocześnie spełnienie zawiera w sobie początek i objawienie Boskiego Źródła.[56] Taka wizja piękna implikuje jego symboliczny charakter, rozumiejąc oczywiście zasadę symboliczną według kryteriów patrystycznych, czyli jako współistnienie, jako istnienie jednego przez drugie. Nośnikiem piękna stworzonego staje się wtedy pamięć czerpiąca z Pamięci odwiecznej, która z całości nie roni niczego.

Piękno ludzkiej aktywności na przestrzeni historii dziejów mocą pamięci odbija swój początek – „odwieczne Źródło", osiągając pełnię na końcu czasu, który jednak nie jest już wyznacznikiem jego końca. Taka wizja piękna doświadczalna jest jedynie w liturgii, która, dokonując się w ziemskim czasie pielgrzymującego Kościoła, już odsłania rzeczywistość niebiańską a piękno ziemskie staje się objawieniem Piękna wiecznego, odbijając we wszystkim Chrystusa. Dlatego liturgia rozumiana jest jako najpełniejsza artykulacja piękna, kontemplująca świat „od końca", od tego, co obiecane, a co już smakuje w mistycznym języku sakramentów. Tylko Kościół jaśniejący blaskiem piękna Oblicza swego Pana, może wspominać to, co ma nadejść, co zresztą czyni w każdej modlitwie eucharystycznej, tak na Zachodzie jak i na Wschodzie. Co więcej, to właśnie *eschaton*, jako gwarancja istnienia w Chrystusie, nadaje sens każdemu ludzkiemu wysiłkowi, aby świat i Kościół odbijały piękno Boże.

„Kreatywność chrześcijańska jest teofanią, objawieniem zbawczej interwencji naszego Pana. Królestwo nie jest jedynie czymś przyrzeczonym: możemy go posmakować już teraz, toteż całe nasze życie powinno być świadectwem, *martyrią*: mamy świadczyć nie tylko o swojej wierze, lecz także o tym, że otrzymaliśmy już to, w co wierzymy. My, chrześcijanie, zaczynamy

---

[54] Posługuje się pojęciem „epifanijności", a nie pojęciem „epifaniczności".

[55] Tak dla Rupnika jak i pozostałych przedstawicieli szkoły *Centro Aletti* jest jasnym, że w kontemplacji świata, jego sens zawiera się właśnie w *Eschatonie*, stanowiącym najwyższą rację jego istnienia: Rupnik, *L'arte della vita*, Lipa, Roma 2011, 27.

[56] „To czym jesteśmy tu i teraz znajduje swój fundament „tam" i przyjmuje formę w tym Ciele Pana, które znajduje się tam w chwale. (…) dwa registry Chrystusa: w chwale *Eschatonu* i w Kościele, który tu na dole wędruje skierowany ku *Eschatonowi*. Nie chodzi jedynie o spoglądanie w górę ale także w przód, zwłaszcza począwszy od tego co tam ku temu co tu. (…) W ciele Pana Kościół – i każdy z nas w nim – przechodzi „tam", poza swój grzech i biedę współgrając z tym, czym jest w oczach Boga, z tym ciałem uwielbionym, z jego przemienionym życiem (…) to jest podstawą wizji organicznej, wizji wszystkiego razem w człowieku. Stąd można właściwie odczytać wszystko to co przydarza się w życiu osoby, całego narodu, zwłaszcza można odczytać jakie jest znaczenie Kościoła: rzeczywistość w której już teraz antycypuję całkowitą komunię która nas oczekuje, przedsmak, zapowiedź która staje się siłą, pamięcią, radością mojego życia…"., Rupnik, *L'arte*, 27-28.

od wymiaru eschatologicznego, ponieważ doświadczenie „pokoju i radości" Królestwa jest dowodem, o jakim mówimy jako już odkupieni. Jedynie człowiek odkupiony ma dostęp do *eschatonu* i dlatego jedynie on może być kreatywny, to znaczy czerpać „stamtąd", ze świata przyszłego, by objawiać go „tutaj", *hic et nunc*. Czerpiemy stamtąd, gdzie sprawy widziane są w Chrystusie w swoim stanie ostatecznym, spełnionym, i próbujemy objawić je tutaj, w historii. I zawsze, kiedy tak jest, sztuka sakralna w jakiś sposób uczestniczy już w przyszłym świecie. Jej powołaniem jest pokazywać rzeczy takimi, jakimi widziane są w Chrystusie, a nie jakimi widzimy je naszym okiem, zaślepionym przez grzech".[57]

2.3. Soteriologiczny wymiar integralnego, ujęcia piękna

„Prawda o pięknie i człowieku spotykają się w Chrystusie, nakładają się na siebie, ukazują wzajemną zależność. Archetyp piękna ujawnia się w obliczu Syna Bożego i Człowieczego. Nowy Adam, Słowo Boże, prawdziwy obraz Ojca Przedwiecznego, blask Jego chwały, odbicie Jego istoty (por. Hbr 1,3) przyciąga spragnione piękna oczy człowieka".[58] „Piękno jest zatem związane z intymną naturą Trójcy Świętej, jest widzialnym (hipostatycznym) i zarazem ukrytym wyrazem – Duchem Świętym – relacji absolutnej miłości, która wypełnia się i realizuje we wzajemnym Siebie-ofiarowaniu. Taka definicja Piękna podkreśla kilka ważnych aspektów jej pierwotnej i tajemniczej tożsamości, w szczególności miłości ofiarnej, *kenozy*".[59]

Według biblijnego objawienia koroną całego stworzenia jest człowiek (Rdz 1, 26-29; 2,4b-7), stworzony z woli Bożej na Boży obraz i podobieństwo (Rdz 1, 26), aby w sobie nieść piękno Oblicza Bożego. Wszystko, co zostało stworzone odznacza się pewnym podobieństwem do Boga, ale tylko człowiek stworzony jest na Jego obraz i podobieństwo, przez co w całym stworzeniu nosi na sobie znamiona szczególnego podobieństwa.[60] Dionizy Areopagita uważając

---

57 M. Rupnik, *Czerwień niebieskiego Jeruzalem,* Wydawnictwo św. Wojciecha, Poznań 2018. 143.

58 R. Kimsza, *I wszystko co stworzył Bóg było piękne… Teologia piękna*, Rocznik Teologii Katolickiej, t.3, Białystok 2004, 107.

59 Morandi, *Bellezza*, 229.

60 Temat ten wyczerpująco opracował kard. Špidlik w swoim słynnym *manuale.* „Być «na» podobieństwo Boga, być. «według» obrazu Boga (kat'eikóna) z jednej strony, oraz być „obrazem Boga", to nie są znaczenia synonimiczne. Wyrażenie „człowiek jest stworzony na obraz Boga" sugeruje ideę, że Bóg stworzył wcześniej prototyp obrazu, a następnie człowieka według niego. Prototypem pośrednim mogłaby być Mądrość /Mdr 7,26/albo Logos. Jednak prawdziwym archetypem, według którego człowiek został stworzony i odtworzony jest Jezus Chrystus, który jest „w postaci Bożej" /Flp 2,6/, jest „obrazem" Boga /1Kor 4,4/. Można więc podsumować tradycję mówiąc, że człowiek jest na obraz Słowa i że, dzięki pośrednictwu Słowa, jest obrazem Boga, a zatem „obrazem Obrazu""., w: T. Špidlik, *Duchowość Chrześcijańskiego Wschodu, przewodnik systematyczny*, Wydawnictwo „Bratni Zew", Kraków 2005., 85 i nn. Nawiązując do patrystycznej zasady antropologii chrześcijańskiej pisze: „Myśl chrześcijańska podjęła i rozwinęła motyw wykuty na świątyni w Delfach, przekazany nam przez Sokratesa: *Poznaj samego siebie*. To z tego założenia wychodzi słynna homilia Bazylego nad wersetem z Pwt /15,9/: *Strzeż*

Piękno za jedno z imion Boga, na zasadzie odpowiedniości widzi je obecnym w człowieku. Człowiek więc jest pięknem – odbiciem Boskiego Archetypu Piękna. Ukoronowany pierwszeństwem wobec stworzenia jest powołany i przeznaczony do uczestnictwa w pięknie Boga.[61] W opisie upadku pierwszych ludzi i ich wygnania z raju w trzecim rozdziale „Księgi Rodzaju" człowiek zdaje się tracić owo podobieństwo wobec swego Stwóry, ale nie definitywnie i nie na zawsze. Dlatego też apokaliptyczna literatura starotestamentalna o charakterze rabinistycznym, stanowiąca teologiczne tło towarzyszące formowaniu się i przejściu od Starego do Nowego Testamentu, wyraża wielkie oczekiwanie ludzkości i ogłasza nadejście Syna Człowieczego – człowieka doskonałego.[62] Ta tęsknota za nowym człowiekiem wydaje się być jedynym lekarstwem mogącym przywrócić piękno, zamazane w człowieku przez grzech. Tak też postrzegają Chrystusa ojcowie Kościoła i cała chrześcijańska antropologia. Także zachodnioeuropejscy neopatryści, jak H. U. von Balthasar, we wcieleniu Boskiego Logosu widzą pełnię odwiecznego zamysłu stwórczego Boga.

„Wcielenie się Boga kończy całą ontologię i estetykę stworzonego bytu, którymi posługuje się z nową głębią jako językiem oraz wyrażeniem boskiego bytu i boskiej istoty. Jego pierwotnym językiem i samowyrażeniem nie jest to, co od czasów Lutra przyzwyczailiśmy się określać jako słowo Boże, czyli Pismo Święte, ale Jezus Chrystus. Jako Jedyny, a przecież zrozumiały tylko w łączności z całą historią ludzkości i z całym stworzonym kosmosem, jest On Słowem, Obrazem, Wyrazem i Egzegezą Boga. Jako człowiek daje On świadectwo, posługując się wszystkimi ludzkimi środkami wyrażania oraz historyczną egzystencją rozpiętą pomiędzy narodzeniem i śmiercią, z wszystkimi etapami i stanami życia oraz samotnymi i społecznymi sytuacjami. Jest On tym, co wyraża, a mianowicie Bogiem, ale nie jest On tym, kogo wyraża, czyli Ojcem. Oto nieporównywalny z niczym innym paradoks jako źródło estetyki chrześcijańskiej, a tym samym w ogóle wszelkiej estetyki[63]."

W kontekście tego obszernego cytatu jest oczywistym, że piękno doświadczane w obszarze ducha jako objawienie Boga, będące Jego atrybutem, manifestowane poprzez całe dzieło stworzenia, zostaje nam ofiarowane w drugiej Osobie Trójcy Świętej, w Jezusie

---

się. Poznanie samego siebie „doprowadzi cię do pamięci o Bogu". W tym samy sensie pisze Grzegorz z Nazjanzu: „Przyjacielu! Poznaj samego siebie! Odkryj twe pochodzenie i twoją naturę. To najprostsza droga aby dotrzeć do piękna pierwszego modelu" (tłum. wł.); w: T. Špidlik, *Miscellanea II, Alle fonti dell'Europa, In principio era l'arte*, Lipa, Roma 2004, 21.

61 R. Kimsza, *I wszystko co stworzył Bóg*, 106-107.

62 G. Hamman (pod red.), *L'uomo immagine somiglilante di Dio*, Edizioni Paoline, Milano 1991, 15.

63 Balthasar, *Chwała*, 25.

Chrystusie, który cały jest bosko-ludzkim Pięknem samym w sobie.[64] Piękno więc w swej integralności rozumiane jest jako rzeczywistość duchowa i materialna, boska i ludzka zarazem. Oba te wymiary piękna są głęboko ze sobą połączone, wzajemnie się przenikając. Jednocześnie piękno materii, z Bogoczłowiekiem na jej szczycie, znajduje swe źródło w odwiecznym pięknie Stwórcy, którego objawieniem jest wcielony Logos.

„Piękno, jak je zdefiniował Sołowjow, jest tym, co pozwala w sobie dostrzec zasadę od siebie wyższą. Takim bez wątpliwości jest człowieczeństwo Chrystusa, w którym manifestuje się jego Bóstwo, a przez nie Ojciec Niebieski, Ojciec Jego i wszystkich. Potwierdza to sam Chrystus: «kto Mnie widzi, widzi także i Ojca» (J 14,9). W tej perspektywie ukazuje się przy innych okazjach przekazanych przez Ewangelię"[65] (tłum.wł.).

Owo Piękno swój najwyższy wymiar objawiło w miłosnej ofierze Golgoty, przywracając człowiekowi i podporządkowanemu mu światu pierwotny odblask, który poprzez grzech został w kosmosie przyćmiony. Piękno więc jako *transcendentalium Dei* – jawi się jako rzeczywistość zbawcza.

„Jeśli szuka się piękna Chrystusa w chwale, która nie byłaby chwałą Ukrzyżowanego, to zawsze będzie się szukać na próżno". „Ale piękno Boga, który sam się objawia, obejmuje śmierć i życie, strach i radość, zarówno to, co my uważamy za brzydkie, jak i to, co nazywamy pięknym".[66]

Taka jest cała teologia ojców Kościoła, którzy odkrywają i uzasadniają wyjątkowo zbawcze znaczenie piękna. Klemens Aleksandryjski rozróżniający piękno duchowe i piękno cielesne, większe znaczenie przypisuje właśnie pięknu duchowemu, związanemu z dobrem i osądem moralnym. Według niego, piękno duchowe leży u podstaw piękna cielesnego, będąc jego źródłem.[67] W ten sposób uzasadnia on kwintesencję piękna boskiego objawioną we wcieleniu odwiecznego Logosu, który jest widzialnością „Oblicza Ojca".[68] Głębiej w zagadnienie wniknął św. Bazyli w komentarzu do opisu stworzenia z „Księgi Rodzaju". Jego koncepcja piękna,

---

64 „Wcielając się, (…) Chrystus «dla siebie przestaje być Bogiem», w tym sensie, że odwieczny Bóg staje się Bogiem-człowiekiem. Sam w sobie fakt ten może wiązać się nie z cierpieniem, ale chwałą i ludzkim szczęściem. Ale po upadku człowieka, otchłań między boską naturą i ludzką naturą stała się tak głęboka, że wcielenie Logosu «staje się krzyżem, który bierze na siebie»; *Kenosis* Boga staje się cierpieniem. On wziął na siebie grzech, który musi zostać «przecierpiany» aż do końca. Tak więc można powiedzieć, że Bóg--Człowiek poniósł równoważność kary powszechnego grzechu (ale w inny sposób, jednak niż piekło) wyniszczając (wypalając) niegodziwość własnym ogniem. Przyjmując ludzką naturę zepsutą przez grzech, Jezus stał się jednym z „błogosławionych prześladowanych dla Sprawiedliwości" (Mt 5, 10), cierpiącym i błogosławionym w tym samym czasie, aby dać ostateczne zwycięstwo błogosławieństwu nad cierpieniem i objawić swe boskie szczęście także w ogromie ludzkiego cierpienia" (tł. wł.)., w: T. Špidlik, M. Rupnik, *Una conoscenza integrale. La via del simbolo,* Lipa, Roma 2010, 106.

65 Tamże*,*102.

66 K. Barth, Dogmatyka II/I, 750., w: Balthasar, *Chwała,* 47.

67 Tamże, 57-58.

68 Tamże, 58.

wyrosła na bazie tradycyjnej estetyki greckiej, upatrującej zasadę piękna w mierze i proporcji rzeczy złożonych i neoplatońskim pięknie rzeczy prostych upatrywała istotę piękna w celowości bytów .[69] Pięknym jest dla Bazylego to, co osiąga swój ontologiczny cel, dla którego został stworzony. Tym właśnie tłumaczy zachwyt Boga nad każdym stwarzanym elementem świata. Świat i człowiek są pięknymi w stopniu, w którym osiągają swój własny cel. Przez to zbawienie, przywracające ontologiczną komunię z Bogiem w ofierze Jezusa Chrystusa, jest Pięknem. Św. Atanazy w rozważaniach na temat celowości piękna podkreśla rolę dzieła w rozpoznaniu artysty. Uważa, że większy podziw należy się artyście niż jego dziełu, a każdy kto by bardziej zachwycał się wielkością dzieła niż jego twórcy, postępowałby niemądrze.[70]

Problematykę piękna podejmuje także inny wielki kapadocjanin, św. Grzegorz z Nyssy, wychodząc od zagadnienia niepoznawalności istoty Boga, w którym zawiera się wszelkie istnienie. Nieograniczony jakąkolwiek granicą Bóg, wyraża o wiele więcej niż wszystko to, co można pomyśleć lub powiedzieć. Co prawda istota Boga nie jest możliwa do określenia, gdyż przekracza wszelkie możliwości poznawcze bytu, podobnie jak istota piękna, ale przekraczając wszelką fenomenologię wyraża się poprzez formę. Przywodzi to na myśl wielkie intuicje patrystycznych i neopatrystycznych teologów na temat formy, *tropos* Boga i *tropos* człowieka.[71] Piękna, podobnie jak miłości, nie da się zgłębić w jego istocie – jest nieogarniętą tajemnicą, a jednak objawia się, udziela się i komunikuje, dając się uchwycić poprzez formę.

Podobnie jak miłość, piękno potrzebuje materii, aby stać się doświadczalnym na poziomie zmysłowych bytów, aby w zmaterializowanej formie tego, co duchowe i osobowe, stać się treścią relacyjnego doświadczenia. Jedność widzialnego z niewidzialnym, duchowego z formalnym (materialnym) jest jednak zasadnicza. Dlatego nawet „najbrzydsi" święci promieniują pięknem, którego źródłem jest miłość serca łącząca ich z Boską Zasadą.[72] Być może dlatego św. Grzegorz z Nyssy tak wiele uwagi poświęcił człowiekowi. Boskie Piękno rozciąga się bowiem dla niego na cały rodzaj ludzki.[73]

Formą piękna Boga jest Jego widzialne objawienie, które dokonało się w Jego Jednorodzonym Synu[74], w którym Bóg wychodzi naprzeciw ludzkiej tęsknocie za pięknem

---

69 Tamże, 58.
70 Tamże, 59.
71 M. I. Rupnik, *Il giorno,* 139.
72 O. Clément, Źródła, Początki mistyki chrześcijańskiej, t. 1., Promic, Warszawa 2013, 144.
73 Tamże, 145.
74 Strumiłowski, *Piękno*, 59.

i dobrem, pozwalając się poznać przez swoje Słowo.[75] Przyjęcie ludzkiego ciała przez odwieczny Logos jest najdoskonalszym wyrazem zbawczej miłości Ojca do człowieka. Jest Jego zbliżeniem się do „adoptowanej" w człowieczeństwie Syna ludzkości i wyrazem Bożej przystępności dla człowieka, określoną przez grecki termin συγκατάβασις.[76] Zstąpienie Syna w czas i materię dla ojców jest pełnią objawienia się piękna. Podejmujący ten temat sofiolodzy rosyjscy, jeszcze bardziej skupiają treść swej duchowej refleksji na Bogoczłowieczeństwie Chrystusa, widząc w nim właśnie szczyt piękna i istotę powołania człowieka. „Realne przemienienie i rozjaśnienie natury człowieczej jest osiągnięciem piękna, solidności. Kiedy dobro spełniane jest realnie, a nie symbolicznie formalno-prawnie, jest ono pięknem. Wyższym celem jest piękno stworzenia, a nie dobro, które zawsze niesie na sobie pieczęć prawa. Piękno zbawi świat, tj. piękno właśnie jest zbawieniem świata. Przemienienie świata jest osiągnięciem piękna. Raj, Królestwo Boże jest pięknem".[77]

Piękno, jako rzeczywistość boska, obok takich pojęć jak miłość, życie, dobro i prawda stanowiło i nadal stanowi jeden z wielkich teologicznych tematów i pojęć tradycji. Odmieniane było w różnych przypadkach przez niemal wszystkich myślicieli chrześcijańskich antyku i pozostałych epok. Od pisarzy wczesnochrześcijańskich, po teologów współczesnych, piękno stanowiło przedmiot pogłębionej refleksji, pozostając jednak zawsze tajemnicze, wieloznaczne. Przez niektórych odsyłane do lamusa jako efemeryczne, więc mało istotne, innym torowało drogę do najważniejszych prawd. Zawsze chciane, zawsze wytęsknione, a i tak, mimo różnych koncepcji, we wszystkich zawsze wzbudzające zachwyt, trwale lub chwilowo nadające sens boleśnie przemijającemu światu. Osłodzając jednym gorzkie przemijanie czasu, innym objawiało Stwórcę, obdarowując przedsmakiem nowej ziemi i nowego nieba. Jest jak teologia Wschodu – antynomiczne, niejednoznaczne, a jednak zawsze potrzebne i konieczne. Myśląc o pięknie, wydaje się, że wszystko, co o nim pisano, traktaty, intuicje i poszukiwania, trafnie spina i podsumowuje myśl Pseudo Dionizego Areopagity, który na przełomie V i VI w., rozmyślając o pięknie i Bogu pisze: „(Bóg jest pięknem.) w prostej i cudownej naturze tej

---

[75] Grzegorz z Nyssy, *O stworzeniu człowieka*, XI, w: ŹMT 39, 73-74., w: Clément, Źródła, t. 1., 136,: „Obraz jest rzeczywiście obrazem, dopóki nie brakuje mu niczego, co ogląda się we wzorze; takiej mierze, w jakiej nie jest podobny do wzoru, nie jest już obrazem. A zatem skoro jedną z cech Boskiej natury jest niepoznawalność jej istoty, koniecznym jest, by i pod tym względem obraz był podobny do wzoru. Gdyby bowiem natura obrazu dała się pojąć, a wzór byłby niedostępny w poznaniu, to istnienie cech przeciwnych dowodziłoby niedoskonałości obrazu. Natura naszego umysłu, stworzonego na obraz Stwórcy, wymyka się jednak poznaniu i dzięki temu jest doskonale podobna do wyższej natury, odwzorowując przez swą niepoznawalność jej niedostępność dla poznania".

[76] „Chryzostom stosował rzeczownik συγκατάβασις na określenie działania Boga w stosunku do całej ludzkości, które polegało na docieraniu do ludzi wtedy, gdy tego potrzebowali. Owo „zniżenie się" Boga było konieczne z powodu ludzkiej kondycji duchowej. Dla Antiocheńczyka był to też jeden z najważniejszych znaków miłości Boga do człowieka"., w: P. Szczur, *Dzieło stworzenia,*334.

[77] M. Bierdiajew, *O przeznaczeniu człowieka,* Wydawnictwo Antyk, Kęty 2006, 249.

całości, która jest piękna, przedistniejąc jako w swej przyczynie wszelka piękność i wszystko, co jest piękne. Dzięki temu piękny każdy byt istnieje i jest, zgodnie ze swoja naturą, piękny, z niego pochodzą zgodności, przyjaźnie i połączenia wszystkich bytów; piękno jednoczy wszystko, jest zasadą bytów, ich sprawczą przyczyną, która je porusza i utrzymuje razem przez odpowiednią dla każdego bytu miłość do swej własnej piękności. Piękno jest kresem bytów i ich umiłowaniem; przyczyną celową – gdyż wszystko powstaje ze względu na piękno – i przyczyną wzorcową – gdyż wszystko się określa w odniesieniu do niego. W rzeczy samej, dobro i piękno są tym samym; wszystko co istnieje, każdym sposobem dąży do piękna i dobra, i nie ma takiego bytu, który by nie uczestniczył w pięknie i dobru. Odważamy się powiedzieć nawet i to, że także to, co jest niebytem, ma udział w pięknie i dobru; staje się ono samym pięknem i dobrem, gdy jest wielbione nadsubstancjalnie w Bogu przez zaprzeczenie wszystkich Jego atrybutów".[78]

[78] Clément, Źródła, t.1., 37-39.

3. Teologiczno-estetyczna koncepcja piękna u wiodących przedstawicieli rzymskiego *Centro Aletti*

Celem niniejszej pracy jest ukazanie piękna, które manifestują w swojej najgłębszej duchowej treści mozaiki w krakowskim Sanktuarium św. Jana Pawła II, dlatego też powyższe, zawężone do kwestii zasadniczych refleksje na temat piękna stanowią jedynie krótkie, ogólne wprowadzenie w treści, które wybrzmiewają na ścianach krakowskiego sanktuarium. Duchowo rozumiane piękno rodzi się na styku tego, co duchowe i tego, co materialne, na styku boskiego z ludzkim, odwiecznego z przemijalnym. Jest więc oczywistym, że aby zrozumieć, z jakich konkretnych źródeł teologicznych wyrastają krakowskie dzieła *Atelier dell'Arte spirituale del Centro Aletti*, trzeba wejść w zagadnienie piękna w teologii Špidlika, Rupnika i całej szkoły *Centro Aletti*, która rozpoznawalna jest w świecie bardziej przez swoje mozaiki, niż teologiczne publikacje i naukowe osiągnięcia.

3.1. Ideowe zaplecze *Centro Aletti*

Centro Aletti to wspólnota założona na początku lat dziewięćdziesiątych przez jezuitę, o. Marko Ivana Rupnika w Rzymie. Jej siedziba znajduje się w pobliżu bazyliki Matki Bożej Większej, przy Via Paolina 25. Skupia ona mężczyzn i kobiety, poszukujących nowych dróg wzrostu duchowego w posoborowym Kościele.

Jedną z podstawowych intuicji teologicznych założycieli *Centro Aletti*, zaczerpniętych z tekstów pisarzy chrześcijańskiego Wschodu tak dawnych, jak i współczesnych, jest piękno wyrażające się w komunii, rozumianej jako wzajemna służba, w codziennym życiu. Słowo *communione* jest we wspólnocie przy Via Paolina 25 mocno podkreślane i wymieniane w wielu kontekstach. Razem z innymi, równie ważnymi słowami jak: *purificazione* i *discernimento spirituale* stanowi zasadniczy punkt w zrozumieniu, czym jest wspólnota i jaki jest jej wewnętrzny sens. Komunia, wspólnotowość, ciągłe rozeznawanie i oczyszczenie, czujność serca, to wielkie duchowe filary jezuickiej duchowości Rupnika, które przejął od Špidlika. Gwarantują one nie tylko duchowy wzrost różnorodnych członków wewnątrz wspólnoty, ale przynoszą dobro Kościołowi katolickiemu i wielkiej wspólnocie chrześcijan, zmierzających po szlakach odbudowywania utraconej przed wiekami jedności. Zasadniczym punktem wyjścia

dla takiego rozumienia wspólnoty i jej wewnętrznego powołania, jest właśnie doświadczenie Piękna Bożego, jako podstawowej zasady stworzenia. Obecne w każdym człowieku, odkrywane i prowokowane jest poprzez integrującą formację na wszystkich poziomach ludzkiego bycia i wzajemną służbę w komunii.

„Fakt, że układasz tyle elementów wykonanych z różnych kamieni, jeszcze bardziej wyraża dzieło odkupienia, ponieważ wyraża eklezjalność. Aby stworzyć mozaikę, materia musi wejść w komunię! Różne są kamienie, różne członki, które wspólnie mówią to samo… Właśnie taki jest Kościół, Ciało Chrystusa złożone z tylu członków, gdzie – jak podkreśla św. Paweł – najwięcej troski poświęca się najsłabszym. Im silniejsza jest świadomość komunii, tym mniej osoba narażona jest na zło i tym większe ma poczucie bezpieczeństwa. Jest to możliwe jedynie w miłości, w dobrowolnym przylgnięciu".[79]

Jedną z najważniejszych osób – filarów tej nowej wspólnoty w Kościele był kard. Tomasz Špidlik SJ, który spędził w niej ostatnie piętnaście lat życia, służąc w sposób szczególny darem ojcostwa duchowego i ogromnym doświadczeniem naukowym. Ale czas, kiedy kard. Špidlik znalazł się u boku młodszego o czterdzieści pięć lat Rupnika, poprzedziły jego wykłady na rzymskiej Gregorianie.[80] Inspiracją do wspólnych poszukiwań duchowego rozwoju były szczególnie pisma Włodzimierza Sołowjowa oraz rosyjskiej szkoły duchowo-teologicznej, jaką Sołowjow po sobie zostawił, z dziedzictwem teologicznym Wjaczesława Iwanowicza Iwanowa, Sergiusza Bułgakowa, Włodzimierza Łosskiego, Pawła Floreńskiego, Pawła Ewdokimowa, Oliwiera Clementa i wielu innych.

W pierwszych latach istnienia *Centro Aletti* stanowiło swoistą „teologiczną przystań" dla teologów z obszaru Kościołów wschodnich, poszukujących przyczółka dla celów naukowych w Wiecznym Mieście. W tych latach przy Via Paolina zatrzymało się wielu wybitnych myślicieli. Przyjęci z braterską serdecznością i zaufaniem, mogli nie tylko prowadzić badania naukowe w rzymskich ośrodkach teologicznych, kwerendy naukowe w bibliotekach papieskich uniwersytetów, ale przede wszystkim żyć z braćmi katolikami pod jednym dachem. Dla Špidlika

---

79 Rupnik*, Czerwień*, 207.

80 Po latach, w książce poświęconej wspólnej duchowej i intelektualnej drodze duchowego ojca z duchowym synem, Rupnik tak będzie wspominał pierwsze swoje spotkanie ze Špidlikiem: „Poszedłem więc do Instytutu Duchowości, gdzie ojciec (Špidlik) miał wykłady. Usiadłem w ostatnim rzędzie ławek i wbiłem moje spojrzenie na tego starego profesora. Wysoki, zakrzywiony, trochę sztywnawy w ruchach, ręce duże, bardzo jasne oczy, duży nos, kilka siwych włosów, ubranie niezbyt zadbane. Więcej, sprawiał wrażenie człowieka raczej biednego. Ale z jego twarzy, z jego spokojnego głosu, spokojnych ruchów jego gestów zdawało się wychodzić nieodparte światło. Wyczułem, że przez niego ukazywała się wielka mądrość. Nie wiedząc dlaczego do oczu napłynęły mi łzy. Poczułem ciepło w sercu i prowokację inteligencji, tej, której szukałem, kiedy byłem tak spragniony, tej, która porywa całą osobę. Tą samą, która nauczył mnie później rozeznawać jako inteligencję miłości"., w: Rupnik, *Il giorno*, 10.

i Rupnika stanowiło to nie tylko możliwość prawdziwego zbliżenia i wzajemnego poznania, ale było sposobnością do prowadzenia dalekich, teologicznych wędrówek, które w Rupniku pozostawiły głęboki ślad na zawsze. Poznanie duchowe przy stole, przy posiłku i w zwykłej codzienności było okazją do przeżywania autentycznego i głębokiego ekumenizmu serca i myśli. Dla obu jezuitów, temat był bardzo bliski i ważny. Nowa, rodząca się rzeczywistość *Centro Aletti* wpisywała się głęboko w ekumeniczne, posoborowe pragnienie Kościoła i w słowiański pontyfikat papieża „ze Wschodu", czego wyraz stanowiła nieoczekiwana, spontaniczna wizyta Jana Pawła II przy Via Paolina, 12 grudnia 1993 roku.

Pod koniec ubiegłego stulecia, nowym wezwaniem dla wspólnoty *Centro Aletti* stała się praktyczna służba na rzecz sztuki sakralnej, jako drogi formacji duchowej i teologicznej w Kościele. Fundacja papieskiej kaplicy „Redemptoris Mater" w Watykanie sprowokowała ogromne zapotrzebowanie na nową sztukę sakralną w posoborowym duchu, czerpiącą z inspiracji liturgicznych Kościoła pierwszego millenium, wyrażanych przy pomocy współczesnych środków wyrazu. W ten sposób wspólnota przy Via Paolina stała się domem dla wielu artystów z różnych stron świata i różnych konfesji chrześcijańskich, którzy modląc się razem, studiując i pracując nad różnymi projektami dają wyraz, że w świecie ducha piękno stanowi normę jednoczącą ludzi pomiędzy sobą i z Bogiem.

3.2. Obraz jako kategoria teologiczno-ewangelizacyjna

„W sytuacji nieufności wobec prawdy i dobroci, droga piękna ma wielkie znaczenie jako świadectwo prawdziwej wiary. Wiara potrzebuje sztuki i sztuka potrzebuje wiary"[81] (tłum. wł.).

W rozważaniach na temat piękna kard. Tomasz Špidlik wychodzi od koncepcji piękna Włodzimierza Sołowjowa, który w swoich krytycznych badaniach nad atomizacją nauk i ich niezdolnością odkrycia zasady jednoczącej, nawiązując do słynnego przykładu z węglem i diamentem stwierdza: „Piękno może zostać zdefiniowane jako „transformacja materii przez wcielenie się w nią innej, ponadnaturalnej zasady".[82]

„Tę samą zasadę można wyjaśnić w innych słowach. Nauki analityczne widzą jedną rzeczywistość obok drugiej (por. *L'idea clara et distincta a quavis alia* Kartezjusza). Wizja estetyczna natomiast dostrzega jedną rzeczywistość w drugiej. Jedna rzecz nie jest odrębna od drugiej, ale staje się symbolem innej; rzeczy materialne objawiają idee, które się w nie wcielają.

---

81 Špidlik, *Miscellanea II*, 15.
82 Tamże, 17.

Podążając tą ścieżką, w końcu da się dostrzec jedno we wszystkim i wszystko w jednym. W ten sposób świat stanie się zdolnym objawić pełnię Bożej Mądrości”[83] (tłum. wł.).

W takiej wizji, piękno jawi się jako zasada wyrażająca spójność całego stworzenia, tak na jego poziomie zmysłowo-doświadczalnym, jak racjonalnym i duchowym. Chodzi o to, aby odkrywać prawdę i dobro we wszystkich wymiarach ludzkiego poznania, jako jedną, spójną, organiczną całość, której źródłem jest sam Bóg. Tak rozumiane piękno, emanujące z Boga oraz Jego dzieł, doświadczane jest w świecie jako jedność, spójność wszystkich elementów świata, zdolnych jedno przez drugie komunikować sens i prawdę istnienia, a przez to piękno życia. Stanowi to podstawę zasady symbolicznej, która w wykładach Sołowjowa i jego uczniów stanowi postawę myślenia o Bogu i świecie. Sołowjow wyraził to pojęciem wszechjedności (всеединство), organicznej zasady istnienia całego stworzenia, bez wewnętrznych sprzeczności, w pełnej harmonii pomiędzy tym, co materialno-zmysłowe i duchowe w najwyższym tego słowa znaczeniu. Punktem szczytowym objawienia w historii dziejów ludzkości jest wcielenie Logosu, odwiecznej Zasady stworzenia.[84]

Dla Sołowjowa celem i sensem wielkiego procesu rozwojowego świata (ewolucji) jest osiągnięcie idealnej jedności. Aby się tak stało, wszystkie elementy, które są względem siebie rozproszone i złowrogo nastawione, muszą być zjednoczone w pozytywnej formie.[85] W ten sposób ojciec sofiologii rosyjskiej dochodzi do zagadnienia duszy świata – Boskiej Sofii, Mądrości, wtórnej względem Trójcy, zawierającej w sobie i jednoczącej wszystkie odrębne istoty żywe.[86] Wizja świata zjednoczonego jest wizją całościową – integralną. Obejmującą

---

[83] Tamże, 17-18.

[84] Wszechjedności poświęcił Sołowjow sporo uwagi w wielu swoich dziełach. W omawianej kwestii warto zwrócić uwagę na 10 rozdział słynnych publicznych wykładów Sołowjowa o Bogoczłowieczeństwie, wydanych w 2011 r. po polsku. Wygłaszał je od stycznia do marca 1878 r. w podpetersburskim miasteczku Salnoj, w których wyłożył też ideę wszechjedności. – W. Sołowjow, *Wykłady o Bogoczłowieczeństwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, 180 nn.

[85] Tamże, 180.

[86] Tamże, 175.,: „Stanowiąc realizację Zasady Boskiej (życionośna jedność w osobowej Miłości Ducha Świętego Boskich Osób Ojca, Syna – L.B.), będąc jej obrazem i podobieństwem, pierwotna ludzkość lub dusza świata (Sofia – Mądrość – L.B.) jest zarazem i jednym, i wszystkim; zajmuje ona pośrednie miejsce miedzy różnorodnością istot żywych, stanowiących realną treść życia, a bezwzględną jednością Boga, stanowiącą zasadę idealną i normę tego życia”. Obraz Sofii – *duszy* świata, zasady jednoczącej wszystko miedzy sobą na poziomie bytów stworzonych i miedzy nimi a odwieczną Trójcą ikonografia Rupnika przedstawia językiem kanonu ikonografii wschodniej, jako anielską postać kobiecą, tronującą, trzymającą w rękach harfę, na której wygrywa harmoniczną melodie. Struny harfy symbolizują owe różnorodne, wrogie sobie elementy stworzonej natury świata, które pod palcami Mądrości Bożej wybrzmiewają harmonicznym dźwiękiem. W większości tych przedstawień Sofia, odziana jest w królewską purpurę i złoty *oros* imperialny, na głowie ma koronę lub diadem. Jej skrzydła przedstawione są w odwrotności. Jedno opada ku ziemi – stworzenie, drugie muska nieba – Trójca Święta. Jest to o tyle ważne i ciekawe, że przedstawienie Sofii miało także znaleźć się w programie ikonograficznym sanktuarium, spinając obrazy ścian z Bożą Obecnością w szczycie latarni wieńczącej ortogonalną kopułę krakowskiej świątyni sanktuarium Jana Pawła II.

wszystko we właściwych proporcjach i odniesieniach. Jej wyrazem jest Chrystus. Jako szczyt prawdy o stworzeniu, wszystko w sobie zawiera i wszystko wyraża.

Nie da się zrozumieć *Centro Aletti* bez odniesienia się do sołowjowskiej idei Wszechjedni – Mądrości Bożej. W omawianych mozaikach krakowskiego sanktuarium ideę tę wyraża postać Chrystusa, która na trzydzieści dwie sceny obecna jest aż dziewiętnaście razy. Można więc stwierdzić, że Chrystus jako odwieczne Piękno Ojca, zawierające w swej boskiej Osobie całą ludzkość, spogląda na modlących się pielgrzymów ze wszystkich ścian świątyni, ukazując im wewnętrzną prawdę – sens istnienia, którym w Jego Bogoczłowieczeństwie jest życie na drodze jednoczącej siły miłości. Droga integralnego poznania objawia *le realiora*[87], czyli wszystko, co w istnieniu jest najtrwalsze, wieczne, co przekraczając czas uobecnia piękno, poprzez miłość czyniąc je obecnym w istnieniu.

„Miłość jest tym, co czyni byt poznawalnym. (…) Miłość nie jest czymś irracjonalnym, ale dokładnie tą rzeczywistością absolutną, z której czerpiemy kategorie dla logiki myślenia. I w tym sensie należy widzieć także stwarzanie i wcielenie. Jeśli wszystko zostało stworzone w Słowie i za pomocą Słowa, we wszystkim istniejącym została już odbita kategoria dla poznania wszystkiego. Teologia stworzenia została zsyntetyzowana przez Bułgakova potrójnym *in amore, dall'amore, per amore*. «Ty stworzyłeś każdą rzecz z mądrością i w miłości», jak mówi czwarta modlitwa eucharystyczna".[88]

Doświadczenie i odczytywanie Piękna Najwyższego, emanującego i objawiającego się w pięknie stworzonego świata, dokonuje się na drodze zasady symbolicznej. Symbol odgrywa tu formułę istnienia, bowiem: „jedynie symbol zbliża się do tego, co chrześcijanie odnaleźli w Chrystusie i co później przeszło do sakramentów. Symbol chrześcijan ma za fundament Chrystusa: „Kto mnie widzi, widzi także Ojca" (J 14,9). Symbol zakłada istnienie dwóch światów i jest mostem, który te dwa światy łączy. One stanowią nierozerwalną jedność. Symbol to objawienie – w postaci widzialnej – najgłębszej warstwy rzeczywistości (*realiora* – przyp. aut.);

---

[87] *Le realiora*: (stopień wyższy *gradus comparativus* od przymiotnika relany, -a, -e. – to, co bardziej podstawowe niż to co realnie doświadczane) „Poznaje się *realiora,* kiedy pozwolimy w poznaniu prowadzić się przez miłość i kiedy moc miłości postawi osobę na szlaku relacyjnym, pozwalającym przekroczyć wszystkie etapy poznania – od tej praktycznej, analitycznej, aż po syntetyzującą – aby dotrzeć do poznania sakralnego, które jest poznaniem dostępnym tylko w sferze dwojga kochających się osób. Prawdziwe poznanie odsłania się kiedy wewnątrz obiektów, wewnątrz rzeczy, otwiera się przestrzeń, wymiar, w którym wyłania się Podmiot, Pan Życia (…) To jest poznanie integralne, religijne, sakralne, które wszystko przenika, nie wyłączając żadnego wcześniejszego etapu, ale który je wszystkie scala. (…) Owe *realiora* są ożywiającą treścią wszystkiego co istnieje, są sercem świata, oddechem, życiodajną limfą, jedyną dla całego stworzenia. (…) *Realiora* są komunią wszystkiego co istnieje w Stwórcy. Poznać *realiora* oznacza więc dostrzec ożywiającą nić pomiędzy jednym i wszystkim. Oznacza widzieć wszystko, co pozwala istnieć jednemu, a co można poznać poprzez formy indywidualne"., w: T. Špidlik, M. Rupnik, *Parola e immagine*, Lipa, Roma 1995, 99-101.

[88] Tamże, 101.

on objawia i uobecnia to, co leży u jego fundamentu, rzeczywistość ukrytą w rzeczach, ich wewnętrzną przejrzystość. Mamy tu rzeczywiste przejście od tego, co ontologiczne, do tego, co epifanijne, typowe dla symbolu, nieodłączne od wiary chrześcijańskiej".[89]

Symbol jest językiem, przy pomocy którego człowiek zdolny jest doświadczyć i przyjąć rzeczywistość ontologicznie go przekraczającą i ofiarowaną, domagającą się relacji, dynamicznego doświadczenia obecności, która jako dar oczekuje odpowiedzi i prowadzi do pełnego poznania. [90]

„Sztuka posiada specjalne powołanie kulturowe i religijne, ma prowadzić do prawdziwej teologii. W tym sensie należy uznać za prorockie wyrażenie Dostojewskiego: „Piękno zbawi świat". Musimy więc szukać go w ludziach, w widzialnym świecie, w ludzkiej twórczości, według różnych stopni jego objawiania się"[91] (tłum. wł.).

3.3. Estetyka jako synteza teorii i życia według M. I. Rupnika

„Życie duchowe, uduchowienie człowieka, jest faktem ewolucji, która wskazuje na wyższy stopień w stosunku do oświecenia materii. Duch w stosunku do człowieka jest czymś więcej niż światło w stosunku do materii. Światło sprawia, że materia jest piękna, ale nie przekształca jej wcale. Duch zaś przemienia człowieka. Życie duchowe jest piękne, ponieważ jest przemieniające, eschatologujące.

W procesie przemiany, która jest historią, a którą wyraża piękno, tym co przede wszystkim musi być przekształcone jest człowiek, ludzka wspólnota. Sztuka służy więc przekształceniu relacji międzyludzkich, kiedy one jednoczą, przemieniają i pozwalają przeżywać *Eschaton*, poprzez życie miłością. Miłość jest zatem najdoskonalszym wyrazem jedności, życia duchowego i piękna. Dlatego pojednanie jest problemem porządku estetycznego a nie etycznego (a tym bardziej politycznego czy filozoficznego)".[92]

---

89 Rupnik*, Czerwień*, 101.

90 Idąc za Sołowjowem, Iwanowem, Floreńskim, Truchlarem oraz całą rosyjską szkołą sofiologiczną, teologowie *Centro Aletti* (T. Špidlik, R. Čemus, M. Rupnik, M. Tenace, M. Campatelli, M. Žust, G. Morandi) podkreślają wewnętrzną zależność i nieodzowność w poznaniu pełni rzeczywistości duchowo- -materialnej a przez to Bosko--ludzkiej od doświadczenia zmysłowego, w którym na drodze języka obrazów i symboli komunikowany jest człowiekowi Absolut. Wychodząc od koncepcji Włodzimierza Truchlara Morandi napisze: „Poznanie włączone jest w dynamikę w której człowiek doświadcza obecności Absolutu nie jako produktu swej własnej refleksji koncepcyjnej, ale jako reakcję na bezpośrednią formę odbitą we własnym bycie przez Absolut".; w: Morandi, *Bellezza*, 160.

91 Špidlik, *Miscellanea II*, 20.

92 M. Tenace, *La Bellezza, unità spirituale*, Lipa, Roma 1994, 119-120.

Dla Rupnika jest oczywistym, że język symbolu, rozumiany jako jedność dwóch rzeczywistości, zakłada i wyraża się najpełniej poprzez relację, włączenie. Jako taki symbol ma tę samą naturę co wiara.[93] Wiara zaś, mając naturę symboliczną, jest relacyjna w swoim najgłębszym znaczeniu, z relacji wyrasta i ku niej formuje. „Wiara jest w pierwszym rzędzie rzeczywistością relacyjną, ponieważ oznacza relację człowieka wobec Boga, która jest prawdziwą ekstazą osoby, wyjściem z siebie ku Bogu. (…) Wiara jest radykalnym uznaniem nieuwarunkowanej egzystencji Boga. Jakby wierzący mówił: «Ty jesteś, ja Cię uznaję takim, jakim jesteś, rozpoznając Cię jako wolnego również wobec mnie». Rozpoznać Boga w Jego obiektywności oznacza przyjąć Boga nieskrępowanego naszymi teoriami, naszymi pojęciami, naszymi wyobrażeniami, sentymentalizmami, a nawet próbami zawładnięcia Nim. Przyjąć obiektywność Boga oznacza uznać Go za Osobę, to znaczy za kogoś wolnego. Oznacza przyjąć, że już nie mogę Nim kierować, manipulować, i że jest On właśnie taki, ponieważ jest absolutnie wolną Miłością".[94]

Wiara rozumiana na sposób symbolu to życie jednego w drugim, jednego przez drugiego. Rupnik, podobnie jak jego wielcy mistrzowie rozumie życie jako rzeczywistość wielowarstwową, przede wszystkim duchową i symboliczną.[95] Jej wewnętrznym sensem i powołaniem jest przeżywanie i objawianie jedności pomiędzy ludzką a boską zasadą. Życie jawi się jako jedność dwóch nierozłącznych światów, zjednoczonych na sposób osobowy w Jezusie Chrystusie.[96] Formą tej jedności jest wolność w miłości i dobrowolne przyjęcie daru miłości oraz udzielenie wolnej odpowiedzi poprzez pełne przylgnięcie do boskiego źródła tej miłości. Tak pojęta wiara, według Rupnika i całej szkoły *Centro Aletti* jest obszarem duchowego przyjęcia, zrozumienia i intelektualnego przeżycia organicznej więzi z Chrystusem. Jawi się ona jako jedność, całość widzenia świata – synteza poznania, teorii i życia, czego gwarantem jest jej symboliczny charakter, gdyż symbol to wizja całości, jednego w drugim.[97]

---

93 Rupnik*, Czerwień*, 105.

94 Rupnik, *Wiara jako odpowiedź Zbawicielowi*, w: T. Špidlik, M. Rupnik, *Teologia pastoralna, duszpasterstwo na nowe czasy,* Wydawnictwo Salwator, Kraków 2010, 289.

95 M. Rupnik, *Według Ducha, o potrzebie osobowej relacji z Bogiem*, Paulistki, Warszawa 2019., 187-188.

96 „W Osobie Chrystusa, który jednoczy boską naturę z ludzką – a więc także rzeczywistość kosmiczną – Jego zhipostatyzowana miłość jest tą rzeczywistością, w której wyjaśnia się jedność rzeczy idealnych i tych stworzonych, rzeczywistości niebiańskich i tych ziemskich dotkniętych złem. Ale odbywa się to poprzez angażowanie ludzkie w Chrystusie w totalną i pełną ofiarę miłosną. Właśnie w tym akcie Chrystus wypowiada całkowitą prawdę o ludzkiej naturze. W ten sposób poszukiwana przez całą historię ludzkiej myśli jedność odnajduje fundament swych kategorii w Chrystusie stając się przez jego człowieczeństwo dostępna naszemu poznaniu. W historii ludzkości było wiele prób osiągnięcia tej jedności poprzez poznanie oderwane od miłości, przez co zawsze dochodzono do unilateralizmu, wyłączności czy dominacji. Możemy łatwo odgadnąć, jak ważny jest ten punkt na poziomie metody teologicznej. Wzmacnia to bowiem chrystologiczną zasadę teologii. Dogmat chalcedoński wyraża również *forma mentis* rozumowania teologicznego" (tł. wł.).; w: Špidlik, Rupnik, *Parola*, 103.

97 Rupnik*, Czerwień*, 105.

„Na czym polega aktywność wiary? W sposób dogmatyczny moglibyśmy wyrazić ją tak: fakt, że Chrystus przyjął w pełni człowieczeństwo, jest obiektywny, niezależny od nas; natomiast moje dobrowolne przylgnięcie do tego obiektywnego faktu jest przyjęciem osoby Chrystusa i oznacza „mój udział" w wierze. Moja aktywność oznacza zatem: przylgnąć, troszczyć się, nie przeszkadzać, pozwalać, by ta synergiczna zbieżność rzeczywiście zaistniała. Możemy zatem powiedzieć: tak, wiara zależy od działania Ducha Świętego, który ukazuje mi zbawcze dzieło Chrystusa, a zarazem całkowicie zależy ode mnie; jeśli bowiem nie przylgnę, jeśli nie przyjmę, to tak jakby nic się nie wydarzyło".[98]

Drogą przeżywania relacji opartej na miłości Bożej jest komunia bosko-ludzka w Kościele, której wyrazem jest liturgia oraz codzienne życie, czerpiące z niej swe siły. Liturgia jest dla teologów *Centro Aletti* SYMBOLEM *par excellence*,[99] w którym dokonuje się manifestacja i konpenetracja rzeczywistości czasoprzestrzennej i wieczności Boga – *chronosu* i *kairosu*. Oba te wymiary w liturgii przenikają się wzajemnie mocą Ducha Świętego. Człowiek i zawarty w nim cały świat odnajdują się w Bogu, odkrywając pełnię swego powołania – prawdę bytu wyrażoną w Bożym synostwie na drodze miłości. Liturgia jawi się więc jako najwyższa rzeczywistość, w której stworzenie osiąga swoją prawdę i dobro, a przez to manifestuje ontologiczne, zmysłowo-duchowe piękno.[100] Podmiotem tej manifestacji staje się cały człowiek, a więc wszystkie przestrzenie jego bycia, tworzenia, „nazywania świata". „Liturgia uczy nas, że każda rzecz naszego życia – gesty, słowa, kultury, wytwory ludzkiej kreatywności – w takiej mierze, w jakiej przemieniają się w gesty i słowa komunii, są w pewnym sensie «sakramentalizowane», dostosowywane do Chrystusa, włączane w Jego wieczną liturgię, to znaczy w Jego tajemnicę i Jego celebrację, i przez to stają się kanałami łaski".[101]

Rozumienie liturgii jako podstawowej zasady jednoczącej wszystko przez Chrystusa w Duchu Świętym z Ojcem, staje się zasadą sakralności wytworów ludzkiego talentu, które

---

98 Tamże, 41.

99 „Oczywiście liturgia jako celebracja nie jest niczym więcej, jak momentem życia chrześcijańskiego i tylko jakąś działalnością Kościoła. Jednakże jest ona symbolicznym wydarzeniem interwencji Boga w ludzką egzystencję, manifestacją i realizacją w stawaniu się tego, co przez nią jest komunikowane, przekazywane. (…) Liturgia jest bowiem ikoną nowego życia, które stawia wyzwanie i odnawia stare życie w nas i wokół nas. Poprzez rzeczy świata przebija w wierze nowy świat zmartwychwstania w Chrystusie, gdzie Duch, «Bóg ukryty», który kryje się w swoich darach i niemal zlewa się z nimi, przemienia nieustannie oblicze ziemi. Słowa, gesty, dźwięki, obrazy, osoby, rzeczy są nasze. Ale w namaszczeniu Ducha tworzą nowego człowieka, gdyż Duch zamieszkuje nasze najbardziej osobiste wnętrze i niemalże zlewa się z nim, czyniąc z niego egzystencję komunii w rozlaniu miłości trynitarnej. Ten nowy człowiek ukształtowany przez liturgię rozwija w ten sposób zmysły duchowe …uszy,… oczy,… nozdrza,… ręce,… stopy, …krótko mówiąc ciało, które może złożyć jako ofiarę, prawdziwy «kult duchowy» (por. Rz 12,1).: M. Campatelli, *Kreatywna i formacyjna siła liturgii*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 356.

100 Tamże, 367.

101 Tamże, 367.

przeznaczone są dla liturgii Kościoła, a więc szeroko pojętej sztuki sakralnej. W takim ujęciu nosi ona w sobie odblask doświadczenia Boga, w najgłębszych pokładach ludzkiego życia duchowego, stając się jego wyrazem.

W koncepcji życia duchowego, teologowie szkoły *Centro Aletti* sam akt życia przeżywanego w synergii z Duchem uznają za sztukę życia duchowego.[102] Jego wewnętrzna dynamika, która poprzez symbol czyni życie teofanią boskiego Piękna wyraża się w komunii wspólnoty eklezjalnej, w żywej, napojonej miłością, wypływającą ze źródła boskiej Miłości tkance międzyludzkich relacji.[103]

„Sens życia duchowego polega na przeżywaniu naszego człowieczeństwa jako teofanii, jako objawienia Bożej miłości. (…) Nieomylnym sprawdzianem autentycznego życia duchowego jest okazywanie w mentalności, w odczuciach, w aktach woli i konkretnych gestach miłości Bożej do człowieka. Jak w Chrystusie wypełniła się miłość Boża wobec ludzkości, która przeżywała swoje istnienie naznaczone przez śmierć, tak w każdym chrześcijaninie życie Chrystusa, które człowiek przyjmuje w sakramencie chrztu i którym Chrystus – a tak naprawdę Duch Święty – go obdarza, prowadzi do wypełnienia tego samego aktu stanowiącego odkupienie, czyli paschy. Chrześcijanin został ustanowiony w passze Chrystusa i spełnia swoje życie w tej samej tajemnicy paschalnej. Miarą autentyczności życia duchowego jest życie przeżywane jako dar".[104]

W ten sposób, konkluduje Rupnik, Kościół staje się epifanią nowego stworzenia, nowego sposobu istnienia[105].

---

[102] Rupnik, *L'arte*, 22.

[103] Rupnik, *Według Ducha*, 152-153.

„Prawdziwe doświadczenie Chrystusa to doświadczenie bycia jego Ciałem, odkrywanie swojej obecności w pewnym organizmie. (…) Jeśli moja świadomość przynależności do Ciała Chrystusa jest silna, bliskie mi będzie Jego oblicze i oblicza wszystkich tych, którzy do Niego należą, tym bardziej że to, co najbardziej osobowe (…) ujawnia się w komunii, ponieważ osoba, zgodnie z wzorem trynitarnym, wyłania się z relacji. Myślę więc, iż dla artystów Centrum Aletti, dla naszego doświadczenia, sprawą fundamentalną jest eklezjalność. Wywodzimy się z dziesięciu różnych narodów, należymy do różnych Kościołów… jesteśmy rzeczywistością naprawdę różnobarwną! Dla naszej pracy artystycznej sprawą fundamentalną jest przeżywanie doświadczenia miłości Chrystusa tak, by jej nieustannym sprawdzianem było życie: jeśli nasze życie jest piękne, odzwierciedla się to w twórczości artystycznej. A kiedy nasze życie jest piękne? Kiedy trwamy w miłości, w komunii. Dlatego jest dla mnie bardzo ważne, zwłaszcza w trakcie pracy, by zaczynać dzień od Eucharystii – to tam stajemy się tym, czym naprawdę jesteśmy. Tam zaczynamy z właściwą, sakramentalną perspektywą – od jedności. I wiemy, że jesteśmy Ciałem Chrystusa. A potem, gdy wchodzimy na rusztowania, przez cały dzień podtrzymuje nas świadomość, że jesteśmy tym, co przeżyliśmy rano podczas Eucharystii. Dzięki temu oblicze, które właśnie układamy, staje się żywe, kamienie, które kładziemy na ścianie, zamieszkuje Pan, ponieważ gdzie jest miłość, tam jest Bóg. Jedynym źródłem miłości jest Bóg. Dopóki będzie wśród nas ta atmosfera, oblicza będą wyrażać to, co powinny. Oblicze Pana, oblicza świętych wyrażają nas jako Ciało Chrystusa, jako Jego członki. To pozwala nam je projektować. Oczywiście nie dokonuje się to ot tak; to proces, który wymaga oczyszczenia"., w: Rupnik*, Czerwień*, 185-186.

[104] Rupnik, *Według Ducha*, 153.

[105] Tamże, 153.: „Kościół wraz ze świętą liturgią w swym sercu jest żywym Ciałem Chrystusa, które poprzez Ducha Świętego kontynuuje dzieło odkupienia. Tylko tam, poprzez uczestnictwo, mamy prawdziwy dostęp do

3.4. Jednoczący charakter piękna w ujęciu wertykalnym i horyzontalnym

W poszukiwaniu definicji piękna, Rupnik, a z nim cała szkoła *Centro Aletti* wychodzi z pojęcia piękna według Włodzimierza Sołowjowa oraz Pawła Floreńskiego. Ci dwaj przedstawiciele (mistrz i uczeń) rosyjskiej teozofii filozoficznej umieszczają piękno w obszarze poznania filozoficznego (gnoseologii), rozumianego jako żywe doświadczenie, rodzące się we wzajemnym przenikaniu (wyjściu/wejściu) osób, którego nieodzownym i konstytutywnym warunkiem jest miłość.[106] Tak rozumiane piękno jest dla Sołowjowa przemienieniem materii przez wcielenie się w nią wyższej zasady transmaterialnej.[107] Wcielenie to dokonuje się na drodze całkowitego oddania i przyjęcia. Piękno rozumiane jest tu jako doświadczenie całkowitego poznania,[108] wyrażającego zjednoczenie wszystkiego w taki sposób, że jedna rzeczywistość ujawnia w sobie drugą.[109] Taka koncepcja piękna na sposób symbolu, w którym człowiek rozpoznaje głęboką zależność i jedność wszystkich elementów świata zmysłowo-fizycznego z utrzymującym je w istnieniu na zasadzie ducha Pierwiastkiem boskim silnie przeciwstawia się nowożytnej atomizacji poznania. Jak zauważa Rupnik: „Od czasów renesansu poczucie żywej jedności jest stopniowo zastępowane przez jedność racjonalną i systemową. Racjonalna wiedza, jako autonomiczna dziedzina kultury, potwierdza swoją niezależność w obliczu jedności z życiem i z działaniami, którą wcześniej stanowiły. Dzięki swojej wiedzy intelektualnej i naukowej, człowiek wie więcej, niż może zobaczyć lub wyobrazić przez swoje zmysły i może zaprojektować rzeczy, które nie mają nic wspólnego z bezpośrednim doświadczeniem".[110]

---

dzieła odkupienia. Zostajemy wszczepieni w Chrystusa, w którym możemy cieszyć się Jego zwycięstwem, nowością życia, jednością z Ojcem. Chodzi o to, by tym żyć, a nie tylko rozumieć. Niczemu to nie służy, jeśli wszystko pojmuję intelektem, ale pozostaje to na zewnątrz mnie, tak jak przy „zwykłym" poznaniu, tak różnym od poznania symbolicznego – poznania przez uczestnictwo, poznania angażującego, w którym napotykam treści, które znam"., w: Rupnik, *Czerwień*, 167.

106 W. Sołowjow, *Sens miłości*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002., 53.

107 Tamże, 27.

108 Dla Rupnika jak i jego duchowego mentora kard. Špidlika oraz wszystkich przedstawicieli *Centro Aletti* poznanie jako takie jest rozumiane w duchu tradycji rosyjskiej gnoseologii przełomu XIX/XX w., które najlepiej sformułował w swoich pismach P. Floreński w swej obszernej rozprawie *Filar i podpora Prawdy*: „poznanie nie jest zdobyciem martwego przedmiotu przez zachłanny gnoesologiczny podmiot, lecz żywym moralnym *obcowaniem* osób, które służą jedna drugiej zarówno jako przedmiot, jak i podmiot. Mówiąc wprost, poznawalna jest tylko osoba i tylko przez osobę. (…) prawdziwe poznanie – poznanie Prawdy – możliwe jest tylko poprzez *przeistoczenie* człowieka, poprzez jego przebóstwienie, poprzez dobywanie miłości jako boskiej istoty: kto nie z Bogiem, ten nie zna Boga. W miłości i tylko w miłości możliwe jest rzeczywiste poznanie Prawdy. I odwrotnie, poznanie prawdy ujawnia się poprzez miłość: kto z miłością, ten nie może kochać".; w: Floreński, *Filar,* 64.

109 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 201.

110 Tamże, 196-197., Rupnik, *Czerwień*, 57-58: „Kultura jednak już przed wieloma wiekami za apogeum uznała pojmowanie logosu jako idei abstrakcyjnej. Przeniknęło to także do środowiska teologów, wyrządzając niemało szkód, kiedy bowiem teologia zaczyna posługiwać się przedchrześcijańskim pojęciem logosu, pojawia się proces ideologizacji. To skutkuje oderwaniem od życia, ponieważ – przepraszam, że się powtarzam – przekazywanie życia, miłości, wiary nie leży w naturze idei i pojęć. Jakie są tego konsekwencje? Otóż teologię, coraz bardziej już przypisaną do świata umysłu, łączy z życiem jedynie moralizm. Brakuje komunii, brakuje miłości, brakuje

3.4.1. Piękno poznaniem horyzontalnym

Piękno – którego w rosyjskiej teozoficznej szkole filozoficznej, przejętej przez teologów *Centro Aletti* – jest ontologicznym wyrazem duchowej miłości,[111] doświadczamy na poziomie „horyzontalnym", rozumianym także jako miłość do stworzenia danego nam w bezpośrednim doświadczeniu. Używając języka Sołowjowa, piękno wyraża syzygiczną (gr. połączenie) relację, nie tylko z przyrodą, ale także ze sferą społeczną człowieka, a przez to z całym „horyzontalnym" światem.[112]

„Poznanie Boga przez człowieka w sposób nieuchronny odsłania się i ujawnia poprzez działającą miłość do stworzenia, jako danej mi już w bezpośrednim doświadczeniu. A przejawy miłości do stworzenia kontemplowane są przedmiotowo jako piękno. Stąd – rozkosz, radość, pocieszenie w miłości poprzez jej kontemplację. To, co raduje – nazywa się *pięknem*; miłość jako przedmiot kontemplacji jest pięknem".[113]

Piękno, które w kontemplacji z zewnątrz staje się w człowieku wyrazem duchowego doświadczenia miłości, Miłości odwiecznej, Boga samego, upodabniania się do Niego, staje się w teologii Floreńskiego potwierdzeniem piękna pierwotnego stworzenia.[114] Wychodząc z tego założenia, przedstawionego i usystematyzowanego w ramach rosyjskiej szkoły sofiologicznej przez T. Špidlika[115] Rupnik stwierdza osobowy potencjał materii. „Materia nie jest bezkształtną masą. Stworzył ją Bóg osobowy przez swego Syna, będącego Słowem, z którym Ojciec stworzył świat, dlatego jest jasne, że także materia ma w sobie predyspozycję do stania się osobą. Skoro Bóg Ojciec stworzył świat przez Syna, który jest Słowem stwórczym, to w pewnym sensie stworzenie naznaczone jest tą samą zasadą dialogiczną, zgodnie z którą zostało stworzone".[116]

---

piękna, a przede wszystkim – wiary. Odkąd praktycznie jedynym współrozmówcą teologii pozostaje myśl filozofii i współczesnej nauki, teologia nie jest już siłą zdolną przekazywać życie. Teologia spekulatywna, do jakiej przyzwyczaiły nas podręczniki, wyjałowiła nas. A na gruncie sztuki po fali manieryzmu, a następnie baroku również Kościół pozbawił się piękna. O tym braku piękna świadczą nie tylko architektura, sztuki figuratywne, muzyka czy poezja, choć pokazują one wyraźnie, że w pewnym momencie my, chrześcijanie, nie byliśmy już w stanie inspirować kultury; świadczy o nim również brak komunii: nasze dzieła duszpasterskie nie mogły tworzyć piękna, ponieważ zawiodło to, co stanowi istotę Kościoła – komunia osób w Chrystusie. Kiedy więc logos znów staje się tym, czym był w świecie przedchrześcijańskim, kiedy także dla chrześcijan logos sprowadza się do idei czy systemu pojęć – ujawnia się rozdział pomiędzy wiarą i życiem. Więcej nawet: powinniśmy mówić nie tyle o oddzieleniu wiary od życia, ile o dekadencji wiary, zredukowanej już do jakiejś religii, skoro w miejsce życia nowego, wynikającego z chrztu, powraca z impetem życie przedchrześcijańskie, życie człowieka natury".

111 Floreński, *Filar*, 70.

112 Sołowjow, *Sens miłości*, 56.

113 Floreński, *Filar*, 70.

114 Tamże, 70.

115 T. Špidlik, *Myśl rosyjska, inna wizja człowieka*, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2000., 406-410.

116 Rupnik, *Czerwień*, 201.

Materia zatem, zachowując swoją stworzoność, zdolna jest do relacji, do wejścia w *dia-logos* z człowiekiem i ze Stwórcą poprzez miłość.[117] Drogą tego wstępowania materii w relację z Bogiem jest właśnie człowiek i jego osobista *meta-morfosis* mocą Ducha Świętego, która prowadzi materię do jej osobistego przemienienia, do przebóstwienia. Zależność uświęcenia materii i człowieka ujawnia kapłański charakter powołania człowieka względem reszty stworzenia. W ten sposób posługa artysty stoi na przedłużeniu powołania kapłańskiego. Artysta jak Adam bierze w swe dłonie świąt, unosząc go wysoko w dłoniach i ofiarując Ojcu „przez Chrystusa", „z Chrystusem" i „w Chrystusie", co ujawnia symboliczność odniesień.

„Człowiek jako *pneumatofor*, nosiciel Ducha, ma udział w Ciele Chrystusa. Materia zaś, by nie ulec zepsuciu, także chce uczestniczyć, poprzez człowieka, w tym Ciele, które potrafi przenieść ją poza śmierć. Jeśli grzech wszystko uczynił ciemnym i martwym, to także materia, odkąd została odkupiona przez Chrystusa, znów może być tym, czym była w wizji Stwórcy. Kiedy rozrywamy materię, kiedy rozcinamy kamień, znajdujemy w nim kod Słowa, Logosu. W materii zapisana jest jej orientacja, jej wola, kierunek ruchu ku urzeczywistnieniu jej prawdziwego sensu – to jest człowieka. Bułgakow pisze, że materia chciałaby stać się ciałem, ponieważ ciało jest nosicielem Ducha, a zatem uczestniczy w miłości Boga i w możliwości bycia w służbie miłości, bycia pochłoniętym przez miłość. Materia chce być scenerią objawienia miłości Boga, która w pełnym tego słowa znaczeniu objawia się w Ciele Chrystusa".[118]

Człowiek zatem, przemieniony mocą miłości może stać się narzędziem przemienienia materii na sposób *quasi* sakramentalny, jemu podobny. Takie podejście, na zasadzie analogii ujawnia i wyjaśnia kapłański charakter człowieczeństwa wobec stworzenia jako służba pięknu.[119]

„Piękno jest rzeczywistą przemianą świata. Sołowjow stwierdza, że «dobro i prawda, aby naprawdę się urzeczywistnić, muszą stać się przedmiotami obdarzonymi twórczą siłą, zdolną do przemienienia rzeczywistości, a nie tylko jej odzwierciedlenia». Oznacza to, że «piękno jest ucieleśnieniem w formach zmysłowych tej samej idealnej treści, którą przed wcieleniem nazwano dobrem i prawdą». Piękno, mówiąc krótko, jest ucieleśnieniem dobra i prawdy"[120] (tłum. wł.).

Pozostaje więc odpowiedzieć na pytanie, czym są dla Rupnika i *Centro Aletti* dobro i prawda same w sobie? Jak są one pojmowane bez odniesienia do piękna. W odpowiedzi

---

117 Špidlik, *Myśl rosyjska*, 409-410.
118 Rupnik,*Czerwień*, 202.
119 Tamże, 202.
120 M. Rupnik, *Via della bellezza sapienza di vita, Quaderni 5,* Museo della Basilica Maria SS. delle Grazie, Edizioni Feeria, Comunità di Don Leolino, Firenze 2007., s.14.

na to pytanie Rupnik, czerpiąc z intuicji Floreńskiego stwierdza: „Wśród słynnych transcendentaliów piękno jest na szczycie, gdzie dobro i prawda nabierają kształtu. Pokrywa się ono z pełnią bytu, a więc z dobrem i prawdą, ale objawia się w świecie zewnętrznym w taki sposób, że oko może je dostrzec i może się mu podobać. Piękno jest zatem zmysłową formą dobra i prawdy, gwarancją, że chodzi o prawdziwe dobro i słuszną prawdę. Czym byłoby dobro bez prawdy? Iluzją. A czym byłaby prawda, jeśli nie zostałaby ucieleśniona jako dobro? Fanatyzmem. Prawda, która nie staje się pięknem, jest wręcz niebezpieczna”.[121]

Dla Rupnika prawdą jest miłość. Jej objawieniem jest wewnątrztrynitarna miłość Osób Boskich. To Boskie źródło stanowi jedyną gwarancję niezniszczalności, absolutnej pewności, niezachwianej i trwającej wiecznie.[122] „Prawda jest właśnie tym, co trwa, co nie zawodzi, ponieważ nie słabnie. Komunia najświętszych Osób jest niezachwiana. Miłość, która pokonuje także śmierć, tak iż miłość Ojca wskrzesza zabitego Syna. Prawda jest miłością absolutną Ojca, która jest źródłem komunii i życia”.[123]

3.4.2. Piękno poznaniem wertykalnym

Piękno, jako rzeczywistość duchowa, rzutująca na wszystkie obszary życia jest przede wszystkim wartością duchową, wyrastającą z osobowego rozumienia wiary – opartej na dialogu, relacyjności ja – Ty, On – ja, my. Piękno w samym sercu swego istnienia jest relacyjne, rodzi się w relacji i koniecznie jej potrzebuje. Jego warunkującym źródłem jest Bóg w tajemnicy Trójcy Świętej i cała wewnątrztrynitarna dynamika relacji Ojciec – Syn – Duch Święty.[124] Relacyjność ta we wcieleniu odwiecznego Logosu zostaje rozciągnięta na całą ludzkość.

„Nie ma dostępu do piękna bez Ducha Świętego, ponieważ to Duch Święty jest tym, który buduje relację z Bogiem i, dopóki nie udowodniono inaczej, tylko Bóg może zjednoczyć osoby: tylko Bóg, Ojciec, poprzez swoją miłość, jednoczy ludzi. Tylko Trójca Święta może zjednoczyć ludzi na ziemi. Dlatego też Kościół jest dziełem tej miłości, a jeśli my doświadczamy tej miłości, jesteśmy w stanie promieniować nią na zewnątrz i odciskać ją w świecie materialnym, zmieniając i przekształcając całe stworzenie. Wtedy rodzi się piękno artystyczne, w urbanistyce, architekturze”[125] (tłum. wł.).

---

121 Špidlik, *Teologia pastoralna*, 415.
122 Tamże, 415.
123 Tamże, 415.
124 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 105-107.
125 Rupnik, *Via della bellezza*, 21.

Wertykalność wewnętrznej relacji z Bogiem w doświadczeniu miłości, która widziana z zewnątrz jawi się jako piękno, jest podstawowym warunkiem poznania horyzontalnego, piękna, które staje się doświadczalne, bo odbite w otaczającym nas świecie. Dla przedstawicieli *Centro Aletti* piękno jako zażyłość z Bogiem (poznanie wertykalne) emanuje na cały świat, uzasadniając piękno świata i twórczości ludzkiej (poznanie horyzontalne). Obie te współrzędne wyraźnie się warunkują, tworząc duchowy, krzyżowy splot odniesień. To właśnie w środku tego splotu rodzi się liturgia.

„Człowiek nie może sam dać sobie miłości, ani tchnąć w siebie życia, które by trwało na wieki, ale ma łaskę współpracy z Duchem Świętym, przeżywania prawdziwej synergii z Bogiem. Ta synergia realizuje się w Kościele i znajduje swoje główne źródło w liturgii. Dlatego Floreński ma rację, twierdząc, że liturgia jest piękna, że jest najbardziej kompletnym dziełem sztuki, czynnością w Bogu i z Bogiem, przemieniającą ludzkość cielesną lub naturalną w ludzkość duchową i boską. Nie chodzi o stworzenie z niczego, ale o przemianę, transsubstancjację materii w ducha, ciała w życie Boże, za sprawą Ducha Świętego. W tym sensie również Kościół jest piękny, ponieważ jest komunią, osobami na służbie miłości, wchłoniętymi przez miłość, dążącymi do siebie wzajemnie, a więc tworzącymi jedno ciało przeniknięte miłością. Im bardziej radykalnie są ukierunkowani na Chrystusa, tym bliżsi sobie nawzajem".[126]

W takim ujęciu, śmiercią piękna jest izolacja, samotność, wewnętrzne osobowe zamknięcie się w sobie, egoizm, duchowy indywidualizm, w którym „Ty, ty" zdaje się tracić swoją wartość, przestając być punktem odniesienia. Bez relacji, piękno zaistnieć nie może. Dla Špidlika i jego uczniów warunkiem poznania drugiego jest miłość[127]. Osoba otwiera się i odsłania w całej prawdzie tylko w atmosferze miłości. Miłość gwarantuje pełne, integralne poznanie, stanowiąc szczyt międzyosobowych odniesień. Tym samym podstawą piękna jest miłość, objawiająca prawdę i dobro. Transcendentalia piękna, dobra i prawdy mają w swym tle osobową miłość, której źródłem jest Bóg.

Podsumowując, zrodzone z relacji – miłości do drugiego, piękno odbija się na wszystkich poziomach ludzkiego życia, we wszystkich przejawach ludzkiego istnienia, od duchowych,

---

126 Rupnik*, Wychodząc od piękna,* w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna,* 420.

127 Na polu współczesnej teologii w Polsce o podstawowym znaczeniu relacji w osobowym rozumieniu człowieka, którego źródłem i szczytem jest miłość wiele uwagi poświęca K. Leśniewski. Przybliżając filozoficzno-teologiczną myśl Ch. Yannarasa, teolog ten stwierdza: „Osoba to nie statyczna całość, lecz rzeczywistość otwarta na relacje, dzięki którym człowiek coraz bardziej odkrywa własną tożsamość. (…) Doświadczenie życiowe uświadamia nam, że aby osoba mogła być nią prawdziwie potrzebuje relacji z innymi osobami. To twierdzenie jest prawdziwe zarówno w odniesieniu do Osób Boskich, jak i osób ludzkich. (…) Cel życia osoby ludzkiej, czyli zbawienie – może być urzeczywistniony jedynie pod warunkiem zaistnienia relacji miłości z innymi osobami"., w: K. Leśniewski, *„Kim jest człowiek, że o nim pamiętasz?" Podstawowe idee współczesnej antropologii prawosławnej*, Lublin 2015, s.121.

poprzez myślowe, aż po wymiar cielesny i czysto materialny. Ukazuje to jednoczący charakter piękna. Jako wartość integrująca, scala w sobie bowiem wszystkie poziomy istnienia. Objawia, a więc czyni poznanym nie tylko Boga poprzez dzieło Jego stworzenia, ale także człowieka. Zasadniczą przestrzenią tej poznawczej integracji jest serce,[128] rozumiane jako symbol wiary i relacyjności.[129] Tak więc, zasadą piękna jest integralność w pryzmacie serca na płaszczyźnie miłości. W ten sposób człowiek staje się przestrzenią manifestacji piękna w poznaniu integralnym, warunkującym prawdę. Całość tej wizji jest konieczna do zaistnienia piękna.[130]

Dla Rupnika i pozostałych uczniów kardynała Špidlika jest oczywistym, że podstawowym źródłem piękna jest komunia Osób Trójcy Przenajświętszej. Wszystko to, co na drodze osobowego przyjęcia i przylgnięcia uczestniczy poprzez człowieka na drodze wiary w misterium Trójcy, poprzez duchowe synostwo, przeniknięte zostaje miłością – życiem, manifestując piękno. Chodzi o doświadczenie duchowe, przekraczające wszelką ontologię filozoficzną. Piękno, które mocą jednoczącej miłości scala to, co dobre, jak kosmos we wszystkich jego wymiarach („a widział Bóg, że było dobre") z tym, co jako jedyne jest prawdziwe, życionośne czyli wieczne,[131] z Bogiem, ocala od zniszczenia, przenosząc w wieczność. Piękno jawi się jako zbawienie, jako warunek istnienia świata. Jest objawieniem zbawienia.[132] W tym rozumieniu piękno jako wartość duchowa jest rzeczywistością zbawczą, wyzwalającą z nieuchronności śmierci także materię, która poprzez człowieka i jego duchowe przylgnięcie na drodze wiary do odwiecznego źródła Życia doświadcza zbawienia.

3.4.3. Akt twórczy paschą artysty i paschą materii

Zainspirowany opisem procesu powstawania dzieła sztuki sakralnej, zamieszczonego w zbiorze rozważań o sztuce *Ikonostas i inne szkice* P. Floreńskiego, Špidlik przedstawia go jako proces składający się z pięciu podstawowych etapów, których zasadniczym celem jest oczyszczenie świadomości i pozwolenie, aby realna rzeczywistość otaczającego nas świata stała się symbolem rzeczywistości duchowych.[133] Oczyszczenie to dotyczy całego człowieka, całej

---

128 M. Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2010., 147-148, 153.; Špidlik, *Duchowość*, 147-153.

129 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 150.

130 Rupnik, *Via della bellezza*, 26.

131 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 138.

132 Rupnik, *Via della bellezza*, 25.

133 Špidlik, *Miscellanea II*, 53-56., P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984., 106ss.; Špidlik opisuje proces powstawania dzieła sztuki w pięciu etapach: 1. Wstąpienie, czyli wizja tego co duchowe., 2. Próba wyrażenia tego co „widziane" okiem ducha za pomocą abstrakcji., 3. Zstąpienie, czyli

jego struktury, która, jak uczy św. Ireneusz z Lyonu, zainspirowany św. Pawłem, ma charakter trychotomiczny.[134] Dla Špidlika i jego uczniów całe duchowe życie człowieka, jest wysiłkiem przypominającym twórczość artystyczną. Jego sensem jest napełnienie życia, prawdziwym Życiem – Janowym *Zoé tou Theou*, zdolnym oprzeć się przemijaniu.[135] Inspiracją tej myśli jest patrystyczna myśl św. Diadocha z Fotyki, który w jednym ze swoich *Stu rozdziałów o życiu duchowym* pisze, że łaska Boża, podobnie jak natchnienie pobudza nas do działania na wzór twórczości artystycznej.[136]

„Łaska Boga zaczyna się we chrzcie wraz z przywróceniem (w ochrzczonym – przyp. aut.) obrazu, który istniał, gdy człowiek zaczął istnieć. Potem, gdy widzi nas podążających z całej duszy ku pięknu podobieństwa…, pozwalając rozkwitać cnocie po cnocie, wznosząc piękno duszy od blasku do blasku, dodaje do nich odcisk podobieństwa".[137]

Przywołując myśli Semyona Franka, ucznia M. Bierdiajewa, Špidlik podkreśla znaczenie inspiracji w procesie twórczym tak artystycznym, jak i duchowym. Według niego inspiracja to doświadczenie rzeczywistości pierwotnej w stosunku do twórczości artystycznej człowieka. Jest to doświadczenie czegoś co pochodzi „spoza" artysty i rozpoznane jest jako dar, jako rzeczywistość ofiarowana, zgodnie ze strukturą samego słowa *in-spirare,* co można przełożyć na język polski jako „w-duchawiać". Trudno nie zauważyć tu analogii do „od-dechu" Boga, który stał się „w-dechem" pierwszego człowieka. Cytując Franka, Špidlik stwierdza, że jedyną inspiracją, która nie zniewala człowieka, ale pozostawia go wolnym w najbardziej osobowym akcie twórczym, jest inspiracja Ducha Świętego, duchowe poddanie się Trzeciej Osobie Trójcy Świętej.[138] Tylko taka twórczość określona może być sztuką duchową *par excellence*. Zakłada ona objawienie Prawdy, którą jest Bóg, przyjętą i doświadczoną przez twórcę w akcie wiary, wyrażanej życiem i twórczością. Tylko trwanie w dialogu z Ojcem, mocą inspiracji Ducha Świętego, nadaje sens każdej twórczej działalności człowieka.[139]

„Człowiek został powołany, aby przebóstwić świat, aby dokonywać dzieła ludzko-boskiego lub bosko-ludzkiego, jak kto woli. Właśnie dlatego, że wola Boża jest wolą twórczą, człowiek, który jest wolnym współuczestnikiem boskiej twórczości, wypełnia wolę Bożą.

„powrót" do realnych form otaczającego nas świata., 4. Cierpienie, spowodowane przeciwieństwem tego co duchowo doświadczone z niezdolnością artystycznego wyrażenia., 5. Twórczość, czyli symbol, który w prostych formach codziennego życia odkrywa duchową Obecność tego co zmysłowo niewyrażalne.

134 Rupnik*, Czerwień*, 168.
135 Rupnik, *L'arte*, 36-37.
136 Rupnik, *Czerwień*, 178.
137 Tamże, 178.
138 T. Špidlik, *Miscellanea II*. 127.
139 Tamże, 127.

Życie chrześcijańskie nie może więc się wyczerpać w automatycznym przestrzeganiu reguł i fundamentalnych zasad. Człowiek musi szukać tego, co może uświęcić”[140] (tłum. wł.).

Człowiek, artysta, twórca musi więc czuwać nad ciągłością oczyszczającego procesu, aby duchowe przejścia, kanały pomiędzy tym, co w człowieku cielesne, psychiczne i duchowe, były zdolne przekazać mistyczne doświadczenie Boga.[141] Ta „przepustowość” w artyście gwarantuje autentyczność sakralnego dzieła sztuki, to znaczy, że będzie ono ukazaniem, odbiciem w dziele tego wszystkiego, co staje się jego ontologią w wymiarze duchowym – ukazaniem nadprzyrodzoności świata.

„Celem malarstwa ikonowego (…) jest sama natura, świat stworzony przez Boga w jego nadprzyrodzonym pięknie. To, co przedstawiane na ikonie, wszystko do najdrobniejszych szczegółów, nie może być przypadkowe i jest obrazem albo odbiciem obrazu „ekotypem” (ἔτυπος) świata istnień nadprzyrodzonych, niebiańskich. (…) Jeśli więc trzeba, by cokolwiek w ikonie pojmować wyłącznie jako abstrakcyjny sens, lub jeśli byłoby tylko czysto zewnętrznym szczegółem o charakterze naturalistycznym lub dekoracyjnym, niweczyłoby to owo odsłanianie się jako całość, a ikona w ogóle nie byłaby ikoną”.[142]

3.4.4. Pascha artysty

Aby dzieło sztuki stało się odbiciem piękna, a więc świata według Boga, wymaga od artysty osobistej czujności zmysłów i dojrzałego życia duchowego. Rezygnacja z wolności artystycznej na rzecz prawdy i dobra w dziele sztuki to owoc wewnętrznej ascezy duchowej twórcy.

„Jak uczy Sołowjow,[143] nie wystarczy znać dobro i pragnąć go. To może być bezowocne. Trzeba jeszcze zanurzyć się w dobru, dać mu się przeniknąć. A ponieważ dobra nie posiadamy,

---

140 Tamże, 128.

141 Rupnik, *Czerwień*, 168.

142 Floreński, *Ikonostas*, 162-163.

143 W rozważaniach na temat konieczności ascezy w życiu duchowym przedstawiciele szkoły *Centro Aletti* sięgają do pism Włodzimierza Sołowjowa (1853-1900), zwłaszcza do „Fundamentów życia duchowego” wydanych po raz pierwszy w latach 1882-1884 w Petersburgu. Wydaje się, że dla potrzeb niniejszej pracy warto zacytować zasadniczą myśl na temat ascezy samego Sołowjowa: „Aby realnie odnaleźć się na drodze łaski, nie wystarczy poznanie intelektualne. Potrzeba *ascezy*, czyli wewnętrznego działania *woli*: poprzez który człowiek musi wewnętrznie *walczyć*, aby otrzymać w sobie łaskę i siłę Bożą. Ten ruch ze strony człowieka, czyli jego wewnętrzna walka, przechodzi przez trzy stopnie: po pierwsze, człowiek musi odczuwać niechęć wobec zła, musi odczuwać je i rozpoznawać jako grzech. Po drugie, musi podjąć wewnętrzny wysiłek, aby odpychać zło od siebie i się od niego odłączyć. Po trzecie, świadomy, że nie może wyzwolić się od zła o własnych siłach, musi zwrócić się do Boskiej pomocy. Tak więc aby otrzymać łaskę, człowiek jest zobowiązany do: niechęci wobec moralnego zła jako grzechu, do wysiłku, aby się go pozbyć i do nawrócenia się do Boga. (…) Dlatego człowiek poszukujący dobra, nie musi tworzyć niczego nowego: musi jedynie otworzyć wolną drogę dla łaski, wyeliminować przeszkody i bariery,

jedynym sposobem, by je czynić, jest ofiarowanie swojej woli Temu, który dobra nie tylko pragnie, lecz także je posiada, ponieważ sam jest Dobrem – i dlatego może je realizować".

W „teozoficznej" koncepcji piękna, artysta sztuki sakralnej jest więc sługą, który w akcie wewnętrznej ascezy składa swą wolę w ofierze Bogu i Kościołowi.[144] W ten sposób akt twórczy nabiera charakteru paschalnego, staje się jego osobistą paschą artysty. Owo ascetyczne „ofiarowanie siebie" twórcy dokonuje się na dwóch zasadniczych płaszczyznach. Pierwsza dotyczy jego samego, jego osobistego życia. Druga odnosi się do pola jego twórczości, a więc procesu twórczego nad materią, który naznaczony winien być „postem widzenia", zdolnością do rezygnacji z wyrażania siebie w procesie twórczym, aby nie zagłuszyć zasadniczej treści dzieła, które warunkuje duchową siłę jego wyrazu, a więc piękna.[145]

Rupnik, podobnie jak Špidlik, czerpiąc z pism Floreńskiego warunkuje piękno dzieła sztuki osobistą ascezą twórcy.[146] W niej bowiem już się zawiera istota piękna, którego zasadą jest wzajemne przenikanie się osób. Chodzi o proces wewnętrznego oczyszczenia, który stwarza w człowieku warunki do przyjęcia drugiego, dokładnie tak, jak wyraża to św. Serafin z Sarowa, który w swoich pouczeniach duchowych przypominał: Im mniej jest w nas siebie, tym więcej będzie miejsca dla Boga. Owa duchowa dynamika ruchu miłości w człowieku staje się jego osobistą przemianą, na wzór przemiany materii, która w akcie twórczym artysty dostępuje wewnętrznej przemiany poprzez wlanie w nią nowego światła, boskiego pochodzenia.[147] Dlatego też asceza duchowa, podobnie jak twórczość, otrzymała miano sztuki, rozumianej jako działalność zmierzająca do kontemplowania światła Boga przez Ducha Świętego.[148] Odpowiada temu wspomniany w pismach Florenskiego 43. rozdział moskiewskiego Soboru Stu Rozdziałów

---

które oddzielają nas i nasz świat od istniejącego dobra. (…) Źródłem wszystkich czynów człowieka jest jego wola. A więc barierą oddzielającą ją od istniejącego dobra, czyli od Boga, jest wola człowieka. Ale na mocy tej samej woli, człowiek może zdecydować, aby nie działać według siebie lub świata, aby nie zachowywać się zgodnie z własną wolą i wolą świata. Człowiek może zdecydować: *nie chcę według mojej woli*. To wyrzeczenie się, lub nawrócenie ludzkiej woli, jest jego największym triumfem. Ponieważ tutaj człowiek *sam* swobodnie wyrzeka się, swoją własną wolą własnej swej woli. (...) Wiara w Boga, będąc sekretną wzajemną relacją między bóstwem i ludzką duszą, wymaga bezpośredniego udziału ludzkiej woli. Bez własnej woli, człowiek nie może wierzyć w Boga. (...) Wiara w Boga jest naszym moralnym obowiązkiem"., w: W. Sołowjow, *I fondamenti spirituali della vita*, Lipa, Roma 1998., 34-35. (tłum. wł.), w polskim przekładzie J. Zychowicza: W. Sołowjow, *Wybór pism*, W drodze, Poznań 1988., 22-23.

144 Rupnik*, Czerwień*, 206.

145 Špidlik, *Miscellanea II*, 57.

146 Floreński, *Ikonostas*, 16.,: Floreński w sposób szczególny kładzie nacisk na wewnętrzną kondycję twórcy, która powinna doświadczać nieustannego oczyszczenia duszy przez ascezę, gdyż: „usuwając wszystko, co subiektywne i przypadkowe, odkrywa przed ascetą wieczną, pierwotną prawdę natury ludzkiej, całej ludzkości, powołaną wedle nauki Chrystusa, to znaczy wedle absolutnych zasad tworzenia. Asceta znajduje w głębi własnego ducha wszystko to, czemu już poprzednio został nadany wyraz, a co musiało wyrazić się na przestrzeni dziejów. (…) We właściwym i ścisłym sensie słowa ikonografami mogą być wyłącznie święci".

147 Rupnik*, wychodząc od*, 417.

148 Tamże, 417.

z 1551 r., który skrupulatnie wylicza, jakimi cechami powinni odznaczać się ikonopisarze.[149] Kanoniczność ich twórczości i jej zgodność z życiem powinny być przyrzeczone Cerkwi i urzędowi cara i przez nich oceniane.

„Malarze ikon… powinni być pokorni i łagodni, obowiązani są do przestrzegania czystości duchowej i cielesnej, stosowania postów, modlenia się i częstszego zjawiania się po rady u swego ojca duchowego. (…) W istocie rzeczy malarz ikon sam sobie stawia znacznie większe wymagania, stając się w ścisłym tego słowa znaczeniu ascetą".[150]

Z postanowień tych jasno wynika, że pomiędzy życiem i artystyczną twórczością mistrza zachodzi organiczny związek, odzwierciedlający zasadę podobieństwa istniejącego pomiędzy Stwórcą człowieka a samym człowiekiem, co stanowi zasadniczą myśl antropologii chrześcijańskiej[151]. Artysta musi dążyć do doskonałości duchowej, aby świętość jego codziennego życia współbrzmiała z treścią tworzonych ikon. Co więcej, Kościół i państwo ruskie biorą na siebie odpowiedzialność za ową zgodność, wymierzając szereg kar oraz obowiązków z tym związanych, jak obowiązek formacji duchowo-artystycznej i wyjątkowej opieki nad artystami.[152]

Asceza to ból, związany z wewnętrzną walką duchową, z napięciem „ja indywidualnego", troszczącego się o pełnię wyrażenia siebie, własnego przeżywania świata i tego, co konieczne, aby w dziele zniknął twórca a objawił się Bóg. Owa walka to pasmo nieustających małych śmierci, rezygnacji z autoafirmacji, gdyż tylko w ten sposób piękno może się manifestować.[153] Drogą piękna jest miłość, a miłość to nieustanne wyrzeczenie i ból prowokowane koniecznością wyboru.[154]

„Piękno zostawia miejsce wolności, zostawia możliwość wybrania lub odrzucenia, i właśnie ta przestrzeń wolności jest polem walki duchowej, ponieważ osoba, bez przymusów i zewnętrznych przekonywań, musi sobie radzić ze swoimi oporami, zamknięciami i uzależnieniami, których jest coraz bardziej świadoma. Piękno ma wysoką cenę, którą jest czucie się wolnym".[155]

---

149 Floreński, *Ikonostas*, 144-145
150 Tamże, 142-143.
151 Tamże, 145.
152 Tamże, 146.
153 Rupnik*, wychodząc od*, 424.
154 Tamże, 426.
155 Tamże, 426.

3.4.5. Pascha materii

Piękno jest rzeczywistością przemieniającą.[156] Proces ten inicjuje Duch Święty w wolnym akcie woli człowieka, promieniując na wszystkie poziomy i przestrzenie ludzkiego życia, w tym także na materię;[157] „(…) materia, by mogła wejść do przestrzeni sakralnej, musi najpierw przejść proces przetwarzania, przemienienie, pewną Paschę. Żadna rzecz w stanie surowym nie może być bezpośrednio wprowadzona do kościoła. Nie można tak po prostu wziąć coś i wprowadzić do przestrzeni liturgicznej. Wszystkie kamienie, które znalazły się już w kościele, zostały przetworzone przez człowieka.[158]

W ten sposób proces twórczy nad materią, jej przekształcanie w dzieło sztuki sakralnej staje się kontynuacją ascezy duchowej twórcy.[159] Proces ten – choć działa na materię, ma charakter ściśle duchowy. I tu pojawia się kolejny problem, związany z teologicznym niezrozumieniem miejsca i sensu materii w obszarze objawienia Boga.[160] Dla czerpiącej z antycznej filozofii myśli człowieka odrodzenia materia, czyli całe stworzenie zdaje się przeszkadzać w idealistycznym doświadczeniu Boga. Tymczasem zarówno dla Ojców, jak i przedstawicieli rosyjskiej patrystycznej teozofii, sensem i celem materii jest właśnie objawianie Stwórcy. Sensu materii i jej tragedii należy doszukiwać się w obszarze ducha.[161]

„Materia odnajduje swój sens, gdy staje się darem, gdy przemienia się w dar (…). Materia chciałaby uczestniczyć w miłości między osobami (…). Materia ma w sobie predyspozycję do stania się osobą (…), by nie ulec zepsuciu, także chce uczestniczyć poprzez człowieka, w tym Ciele, które potrafi przenieść ją poza śmierć (…). Bułgakow pisze, że materia chciałaby stać się ciałem, ponieważ ciało jest nosicielem Ducha, a zatem uczestniczy w miłości Boga i w możliwości bycia w służbie miłości, bycia pochłoniętym przez miłość. Materia chce być scenerią objawienia miłości Boga, która w pełnym tego słowa znaczeniu objawia się w Ciele Chrystusa".[162]

Grzech sprowokował separację pomiędzy Bogiem i człowiekiem, raniąc miłość, najgłębszą formę ich relacji. W efekcie tego rozdzielenia, materia doświadcza uprzedmiotowienia. Z przestrzeni objawienia się Boga staje się ona obszarem zaspokajania ludzkich potrzeb i żądz, swego rodzaju murem odgradzającym człowieka od jego własnej duchowej, boskiej zasady

---

156 Tamze, 428.
157 Tamże, 428.
158 Rupnik, *Czerwień*, 214.
159 Tamże, 216.
160 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 203-205.
161 Tamże, 200.
162 Rupnik, *Czerwień*, 201-202.

istnienia.[163] Człowiek wobec materii jawi się jako tyran i konsument. Często też przypisuje jej różne ideologie i teorie, odzierając ją z zasadniczej treści, którą jest Logos. Materia nosi w sobie kod Logosu, który odczytać można tylko w kluczu ducha.[164] Treścią materii jest życie, manifestowanie życia, witalność. To zasadnicze przesłanie materii może być odczytane jedynie w duchowej relacji do osobowego Logosu[165]. Oddzielenie materii od Ducha oznacza pozbawienie jej witalnego oddechu Stwórcy. Popada ona w śmierć razem z człowiekiem.[166] Owo oddzielenie przedstawiane jest przez Rupnika jako obraz muru, oddzielającego oblubienicę i Oblubieńca z biblijnej „Pieśni nad Pieśniami" (Pnp 2, 9-10).[167]

Utraconą harmonię może człowiekowi i materii przywrócić jedynie miłość.[168] Miłość rozumiana jako komunia okazuje się jedyną drogą, która w ciemnościach czystego ideologizmu, racjonalności i materializmu pozwala dostrzec Boga. Miłość warunkuje piękno duchowe tam, gdzie nie dostrzegają go już zmysły ciała i logika rozumu, a więc także w materialności stworzonego świata.[169] Miłość jako jedyna zdolna jest połączyć dwa przeciwległe brzegi intelektualizmu i materializmu, dając podstawę symbolowi, istnieniu jednego w drugim, jednego przez drugie.

„Stworzenie rozpoznaje Stwórcę, należy do Niego, jak stado do Pasterza, którego głos owce znają. Między stworzeniem a Stwórcą zachodzi pewne pokrewieństwo, właśnie poprzez człowieka, obraz Stwórcy. Także w księdze „Pieśni nad Pieśniami" stworzenie służy ukochanemu lub ukochanej, aby opisać siebie nawzajem"[170] (tłum. wł.).

---

163 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 216.

164 M. Apa, O. Clément, C. Valenziano, *La Cappella «Redemptoris Mater» del papa Giovanni Paolo II*, LED, Vaticano 1999, 179.

165 Tamże, 179.

166 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 206.

167 Nawiązując do Bułgakowa Rupnik tłumaczy, iż ów mur, zaślepienie, zasklepienie duchowego kanału jednoczącego pierwiastek ludzki z boską – duchową podstawą swego istnienia staje się polem projekcji idei o Stwórcy wg własnej intuicji, a nie według rzeczywistego obrazu objawionego w stworzeniu. Czym innym zaś jest ludzkie wyobrażenie o wodzie, niż realny, prawdziwy kubek żywej wody. W takiej wizji to właśnie grzech czyli utrata prawdziwej relacji dokonuje schizmy faworyzującej ideologiczne, abstrakcyjne myślenie, jak gdyby było ono obrazem idei a nie samym życiem rozumianym jako relacja. Los ten dotyka nie tylko człowieka ale wszystkiego, co zostało mu poddane w geście daru, jakim Bóg obdarzył pierwszego człowieka /Rdz 8,22/.

168 „Materia chce stać się ciałem by być pokochaną przez Boga Ojca, by być przeniknięta i napojoną miłością jak ludzkie ciało, kiedy, jako wolna osoba wykonuje gesty miłości" (tł. wł.)., w: Apa, *Redemptoris Mater*, 180.

169 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 209.

170 Tamże, 210. W sowich rozważaniach Rupnik cytuje kluczowe zdania z mowy przeciw poganom św. Atanazego (41-44).: „Widząc zatem całą naturę stworzoną, jak na mocy swoich właściwości niestabilna jest i się rozpada, żeby tego nie doznała i by cały świat nie zapadł się z powrotem w nicość, z powodu swego wiecznego Słowa uczyniwszy wszystko i sprawiwszy istnienie stworzenia, nie dopuścił jego własnej naturze nieść go i gnać – żeby mu nie zagroził [powrót] do nicości będąc dobry, swoim Słowem, które samo jest Bogiem, wszechświatem steruje i stabilizuje go, żeby Słowa zarządem, opatrznością i uładzaniem oświecane, stworzenie mogło trwać pewnie, skoro w rzeczywiście będącym z Ojca Słowie uczestniczy i wspierane jest przez nie w istnieniu, ażeby nie doznało tego, czego mogłoby doznać, gdyby Słowo go nie strzegło – mówię tu o nieistnieniu. (…) Ono samo zresztą, wszechmocne i najdoskonalej święte Ojca Słowo, zstępując na wszystko i wszędzie swoją moc rozciągając,

Przestrzenią objawienia się Boga, a więc przestrzenią piękna, jest nie tylko natura stworzona przez Boga, ale także cały szeroko rozumiany przejaw działalności człowieka. Odbiciem chwały Boga poprzez ludzką twórczość staje się także szeroko pojęta kultura.[171] W biblijnej księdze „Pieśni nad Pieśniami" obrazem oblubienicy staje się „wieża dawidowa warownie zbudowana", okraszona tysiącami tarcz i broni (Pnp 4, 4.) oraz kadzidła i paciorki (Pnp 4, 6.9).

Prawdę przywraca materii i kulturze wcielenie Słowa Bożego. Kenotyczne wejście Boga w czas i miłosne przyjęcie kondycji materialnego ciała ludzkiego staje się wypełnieniem jej sensu, objawieniem ostatecznego celu.

„Słowo, które było przed czasem, które jest podstawą wszystkich istot jako stała zasada wszystkiego, co powstaje, podtrzymujące istnienie i nadające kierunek przeznaczeniu każdej istoty, kiedy wypełnił się czas samo stało się ciałem, objawiając to, czego zarysy jako obietnicę już nosi w sobie całe stworzenie. Chociaż nie wszyscy egzegeci widzą je jako celowe, to fakt, że Prolog Ewangelii wg św. Jana zaczyna się od tego samego wyrażenia, co „Księga Rodzaju" (Rdz 1,1) wskazuje, że stworzenie nie powstaje inaczej niż poprzez wejście Jezusa w kosmos i w historię i że przyjście Chrystusa na świat dotyka fundamentu stworzenia. Miłosne zjednoczenie Stwórcy i stworzenia było od zawsze siłą i końcem Bożej wizji historii"[172] (tłum. wł.).

Kosmos, z całym bogactwem materii, powstał z powodu Chrystusa, w którym wszystko dostępuje pełni poprzez zjednoczenie. Czas i przestrzeń odnajdują swój sens we Wcieleniu, które wypełnia odwieczne pragnienie Miłości, aby wszystko zawrzeć w sobie, napełniając bezwarunkowym życiem.[173] Drogą, na której świat został zawarty na nowo w Bogu jest Pascha Chrystusa. Miłość ma charakter paschalny, dlatego też wszystko, co wchodzi w Chrystusa, musi przejść w Nim i przez Niego własną paschę, stając się w ten sposób obszarem zbawienia, czyli Kościołem.[174] Wspaniale ilustrują to myśli Mikołaja Bierdiajewa, którego cytuje Rupnik: „Kościół jest uchrystusowionym kosmosem. Chrystus przeniknął kosmos, w nim został ukrzyżowany i w nim zmartwychwstał, i wszystko w Nim zostało przetworzone i odnowione. Cały kosmos uczestniczy w Jego Kalwarii i zmartwychwstaniu. Kosmos uchrystusowiony, w którym chaos

---

oświetlając wszystko, co się jawi, i co niewidzialne, w sobie je skupiając i związując, niczego poza swoją mocą nie pozostawiło, ale wszystko i wszędzie, każde z osobna i łącznie razem w całości, ożywia i strzeże. (…) przez jeden bowiem impuls i jakby skinienie Boga Słowa wszystko razem się uładza, staje się to, co właściwe każdemu, i ze wszystkiego razem jeden porządek się tworzy".

171 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 211.

172 Tamże, 213.

173 Tamże, 213.

174 Tamże, 238.

został zwyciężony tworzy piękno; oto dlaczego Kościół może być określony jako prawdziwe piękno bytu. I każde osiągnięcie piękna w świecie jest w głębokim sensie uchrystusowieniem. Piękno jest spełnieniem powszechnego życia, deifikacją świata"[175] (tłum. wł.).

Dlatego też materia świata musi przechodzić własną paschę. Są nią zarówno naturalne procesy, składające się na ewolucję kosmiczną świata,[176] jak i twórczość artystyczna człowieka, który przeniknięty doświadczeniem duchowym bierze ją do rąk i w akcie twórczym czyni z niej przestrzeń objawienia,[177] którego najwyższym aktem jest liturgia. W liturgii materia dostępuje konsekracji i uduchowienia, stając się przez to objawieniem życia Bożego.[178]

„My chrześcijanie, jesteśmy wezwani do odzyskania integralnej wizji materii, obejmującej stworzenie i przemienienie i uznającej, że materia odgrywa niezastąpioną rolę w duchowym życiu człowieka. Jedynie człowiek duchowy może dostrzec głęboką celowość materii, natomiast człowiek cielesny zawsze będzie chciał materią zawładnąć, stanowi ona bowiem pokarm dla jego namiętności. Po całych wiekach idealizmu i materializmu dziś wydaje mi się sprawą ważną ukazywać w kościołach materię jako pieśń, światło, chwałę, przejrzystość, dynamikę, jako coś żywego (…) Chcemy pokazać, że materia jest przyjaciółką człowieka, że prosi go, by wziął ją w swoje ręce z miłością i uwolnił spod swojej władzy (…) przejście od grobu do zmartwychwstania jako życia w Chrystusie przydarza się materii, gdy człowiek traktuje ją z miłością. Materia przeżywa wówczas rodzaj wyjścia: od kłamstwa, w które została wepchnięta, a które nie pozwala jej przeżywać tego, do czego została stworzona – do jej prawdziwego sensu".[179]

To, co zostało dotąd powiedziane ukazuje teologiczne, patrystyczno-teozoficzne tło rozumienia piękna, sztuki oraz szeroko pojętej twórczości artystycznej, stojących u podstaw setek dzieł sztuki, które powstały w dawnych stajniach domu państwa Alettich przy via Paolina 25. Dziś jest to zasadnicza cześć obszernego atelier, w którym dzień po dniu grupa kilkunastu artystów przygotowuje nowe fragmenty mozaik, układanych z kamienia, smalty i złota według założeń o. Rupnika i rysunków grafików, które przeniesione na folie trafiają przed oczy i w ręce mozaikistów z całego świata. Główne założenia ideowe na temat piękna

---

175 Tamże, 239.

176 Rupnik*, Czerwień*, 216.

177 Dla Rupnika na obszar paschy materii składają się wszystkie etapy procesu twórczego, z poszukiwaniem materiałów, transportem, wysiłkiem obróbki włącznie, jak i tworzenie rysunków (Rupnik*, Czerwień*, 216.) i wszystko co z tym związane., Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 270-271.

178 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 225. „Materia włączona w liturgię ukazuje jak świat przemierzany przez osądzonego w swej starej naturze człowieka jest konsekrowana i uduchowiona, stają się przez to objawieniem życia Bożego. Wszystko osiąga swój szczyt w liturgii, gdyż poprzez sakrament całe stworzenie otrzymuje (zdobywa) tę przejrzystość, która odpowiada pierwotnemu oczekiwaniu stworzenia poprzedzając koniec czasu".

179 Rupnik*, Czerwień*, 204-205.

stawiają pytanie o teologię dobieranych i wykonywanych scen. Dlatego należy zatrzymać się teraz przy zagadnieniach teologii mozaik *Centro Aletti*.

3.4.6. Teologia mozaiki stylu Rupnika i odniesienia do tradycji ikonografii

Powyższe rozważania ukazują głęboki, intymny związek zachodzący pomiędzy Duchem a materią, która poprzez Paschę Chrystusa i trwającego w Nim artysty może dostąpić konsekracji i uświęcenia stając się przestrzenią objawienia.[180] Aby tak się stało, według teologów *Centro Aletti*, sztuka musi spełnić pewne warunki, które są wyrazem jej służebno-paschalnego charakteru.

„Prawdziwa sztuka jest o wiele bardziej pokorna. Nie narzuca się, nie argumentuje, nie zmusza, ale zachwyca i przyciąga tworząc konieczną przestrzeń wolnego przylgnięcia (…) sztuka chrześcijan nie jest piękna formalnie. To charakterystyka sztuki pogańskiej, która w tym świecie szuka formy perfekcyjnej, prezentującej się jako model absolutny. To co przedstawia sztuka chrześcijańska to nie formalny ideał, ale część rzeczywistości stworzonej, która jest czymś kruchym, wrażliwym wobec pokusy, wystawionym na grzech, śmierć, niedoskonałość".[181]

Powyższy cytat ukazuje i uzasadnia długoletnie poszukiwania Rupnika i jego ekipy nowych form wyrazu dla współczesnej sztuki sakralnej. Sam Rupnik, nieraz w trakcie swoich wykładów, prowadzonych dla artystów mówił o wysiłkach znalezienia odpowiedniej kreski, rysunku, które w żaden sposób nie byłyby prowokujące. Niewątpliwie źródłem inspiracji jest dla *Atelier Centro Al*etii sztuka sakralna pierwszego millenium.[182] „Jestem przekonany, że jeśli istnieje środowisko, w którym katolik może znaleźć dziś rzeczywistości płodne, bogate, intensywne i już organicznie związane z tradycją chrześcijańską rzeczywistości, w których mógłby szukać natchnienia, to tym środowiskiem mogłyby być z pewnością starożytne tradycje artystyczne: freski wczesnochrześcijańskie, ikona bizantyjska, portale romańskie, poezje ojców syryjskich… Dlatego w naszych mozaikach często znajdujemy strukturę epizodu, dla której punktem wyjścia jest ikona, ale sposób przedstawienia przypomina raczej styl romański, a otwartość teologiczną sugerowały poezje Efrema Syryjczyka, Jakuba z Sarug czy Romana Melodiosa…".[183]

---

180 M. I. Rupnik, *Il colore della luce*, Lipa, Roma 2003, 182.
181 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 253-254., Rupnik*, Czerwień*, 158-166.
182 Rupnik*, Czerwień*, 213.
183 Tamże, 117.

Dla artystów *Centro Aletti* celem sztuki sakralnej jest ukazywać duchowy wymiar rzeczywistości. Dotyczy to wszystkich przejawów ludzkiego bytu, zwłaszcza cierpienia.[184] Istotą zaś tego, co duchowe jest Chrystus.[185] Wszystko, co jako sztuka wchodzi do liturgii musi ukazywać finalny stan istnienia, czyli paruzję, świat w jego ostatecznej prawdzie czyli w uwielbionym Chrystusie. Dotyczy to zwłaszcza człowieka w jego ludzkim cierpieniu. Taki świat jest przemieniony Paschą Chrystusa.[186] Zatem przemienienie to jeden z kluczowych terminów w refleksji nad sposobem ukazania świata w perspektywie *eschatonu*.[187]

Sztuka sakralna w rozumieniu Rupnika musi być symboliczna, bo tylko symbol ujawnia już to, co jeszcze nie jest do końca spełnione.[188] Rupnik przeciwstawia chrześcijańskiej sztuce symbolicznej przedchrześcijański język sztuki analogicznej, pozbawionej wrażliwości symbolicznej, tak ważnej w liturgii.[189] Dlatego „szczytem sztuki" jest dla Rupnika sztuka liturgiczna, jedyna zdolna ukazać rzeczywistość świata poza śmiercią, a więc w jego stanie finalnym, w którym człowiek może uczestniczyć już dziś poprzez wolne przylgnięcie w duchu wiary.[190] Tak rozumiana sztuka warunkuje prawdziwe piękno, którego prawdą jest wyjście „poza śmierć" – wieczność.[191] Widzieć świat z perspektywy wieczności i móc w nim uczestniczyć poprzez sakrament, oznacza widzieć go w całej jego prawdzie i pełni.

„Patrzeć przez symbole oznacza mieć całościowy ogląd świata. To właśnie dzięki temu chrześcijanie zapoczątkowali wielkie epoki w sztuce jak bizantynizm czy romanizm, w których podstawę wszystkiego stanowiło to całościowe spojrzenie poprzez symbol".[192]

Według Rupnika, aby sztuka ukazywała duchową prawdę człowieka odkupionego musi spełnić dwa podstawowe warunki: pozbyć się przesadnego naturalizmu oraz unikać nadmiernego idealizmu.[193] Obie tendencje: współczesna i klasyczna, nie są w stanie ukazać prawdy o człowieku w perspektywie Chrystusa, bo albo zatrzymają ją jedynie na poziomie zmysłów, podkreślając poprzez hiperrealizm przesadną naturalność, a więc zatrzymanie w perspektywie przedpaschalnej, albo prawda ta, jak w całej sztuce klasycznego antyku,

---

184 Tamże, 163.
185 M. I. Rupnik, *Duchowa lektura rzeczywistości*, w: *Špidlik, Rupnik, Teologia pastoralna,* 23.
186 Rupnik*, Czerwień*, 161.
187 Tamże, 161., Rupnik, *Il colore,* 216.
188 Rupnik*, Czerwień*, 101-102.
189 Tamże, 104.
190 Tamże, 146.
191 Tamże, 139.
192 Tamże, 105.
193 Tamże, 162-163.

popadnie w wyimaginowany nierealny świat ciała doskonałego, które jest kłamstwem, nieukazującym rzeczywistości postpaschalnej.[194]

Kwestia perspektywy wyklucza także jakąkolwiek koncepcję perspektywy zbieżnej.[195] Integralność wizji świata, używając języka Špidlika i Rupnika, przekracza czysto ludzki ogląd rzeczywistości określanej wertykałem: „stąd – tam"↑. Jest on niewystarczający, dlatego sztuka liturgiczna musi odrzucić trzeci wymiar, wprowadzając perspektywę *eschatonu*, czyli Chrystusa, „od strony Ojca" jako widziane „stamtąd – tu"↓.[196] W sztuce sakralnej oba te wymiary się dopełniają ↕, a brak jednego z nich zamyka ją bądź w realizmie bądź w idealizmie. Na co dzień, przy różnych okazjach, ów „liturgiczny" aspekt nazywany był przez Rupnika czwartym wymiarem. Jego sens ukazują także krakowskie mozaiki z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II.

Zasadniczą kwestią dla artysty sakralnego jest właściwe ukazanie ciała, które w liturgii stanowi punkt kluczowy. Ciało bowiem to spójnik, wspólny mianownik chalcedońskiego dogmatu o Bogoczłowieczeństwie Chrystusa. Ciałem jest odwieczny Logos wcielony, ciałem jest Kościół, ciałem są święci. Bosko-ludzkie ciało Chrystusa stoi na styku obu tych rzeczywistości. Przez nie całe Bóstwo wchodzi w ludzką historię i w cały kosmos, pozwalając, aby materialna rzeczywistość dostąpiła w Nim i przez Nie swej indywidualnej teofanii. Ów „chalcedoński splot" wyraża zasadę komunii, poprzez którą ciało realizuje swoją prawdę. Ciało bowiem stworzone jest z komunii i dla komunii, aby manifestować miłość – agapiczne misterium osoby.[197] Musi ono zatem wyrażać skromność, pokorę i przejrzystość. W praktyce figuratywnej sceny sakralnej oznacza to czystość koloru, delikatną kreskę, powściągliwość w detalach i natężeniu odniesień.[198]

Ciało duchowe w obszarze rysunku: „Będzie naznaczone wyrzeczeniem się zajmowanej przestrzeni, panowania, skupienia na sobie uwagi, właśnie po to, by pojawiła się osoba, która poprzez ciało, psyche, poprzez wszystko, co jest naturą człowieka, wyraża miłość, komunię, otwartość na relację z innym. Jest to ciało pokorne, ale nie zdeformowane; pełne szacunku dla swoich linii, zasadnicze, oczyszczone ze wszystkich szczegółów, które mogłyby odciąć uwagę od samej osoby, co oznaczałoby skupienie uwagi na naturze człowieka, zamiast na osobie, która tę naturę ma i ją wyraża".[199]

---

194 Tamże, 162-163.
195 Tamże, 147.
196 Tamże, 146-148. Rupnik, *L'arte*, 25-27.
197 Rupnik, *Czerwień*, 158.
198 Tamże, 96-97.
199 Tamże, 158.

Wyjątkowe znaczenie w sztuce sakralnej zajmuje twarz. Jest ona bowiem przestrzenią spotkania. Jeśli człowiek stworzony został na podobieństwo Obrazu Bożego, oznacza to, że jego twarz odbija w sobie Oblicze Boga, zyskuje więc znaczenie unitywne. W twarzy, w obliczu spotykają się dwa światy – widzialny i niewidzialny.[200] Dla szkoły *Centro Aletti* oblicze musi stać się ikoną, czyli obliczem przemienionym, oczyszczonym mocą Ducha Świętego.[201] „(…) na ikonach zewnętrzny wygląd twarzy zwykle charakteryzuje się trzeźwością i dyskrecją. Na przykład Alpatov pisze w odniesieniu do ikony Bogarodzicy Włodzimierskiej: «Wszystko co jest życiem wydaje się być poświęcone dla czegoś wyższego: nos wydłużony, migdały oczu powiększone, usta wąskie, policzki wydrążone (...).» Ale cechy osiągają wzajemną harmonię, jako znak wewnętrznego spokoju"[202] (tłum. wł.).

Opinia ta trafnie ujmuje zasadniczą tendencję romanizmu, która wychodząc poza klasyczną proporcję twarzy, starała się poprzez „ikoniczną deformację" zaakcentować to, co w wymiarze ducha najistotniejsze: oczy (spotkanie), nos (obecność przede wszystkim oddechu Boga), usta (modlitewne skupienie i cisza, *hezychia*), dłonie (gotowość przyjęcia daru). Dotyczy to jednak zwłaszcza oczu. Tendencja ta stała się bardzo charakterystyczna dla mozaik Atelier *Centro Aletti*.

„Oko jest najważniejszą częścią oblicza. To właśnie w nim dostrzegamy obecność. (…) Niewątpliwie oko jest najtrudniejsze do wykonania. (…) Oko bez świetlistości, nieuduchowione, wyraża posiadanie. Dlatego lepiej układać oko proste, zgodnie z Ewangelią: „niech twoje oko będzie proste, czyste" /por. Mt 6,22; Łk 11,34/. (…) Oczy są celowo ciemne, z emalii prawie czarnej, ponieważ na ciemnym kamieniu zawsze znajdziemy odblask światła. Patrząc na oko ciemne z łatwością znajdziesz piękne iskry, małe, ciepłe światełka. (…) Idąc dalej oczy są wielkie, ponieważ to sprzyja spotkaniu. Kiedy wchodzisz do kościoła, zanim widzisz, już jesteś widziany – natychmiast dochodzi do spotkania. (…) Oczy komunikują Ducha i duchową prawdę o osobie".[203]

W sposób szczególny tematyka oblicza dotyczy twarzy Chrystusa. Zgodnie z prastarą zasadą, oblicze to przyjmuje dwie formy wyrazu: sprawiedliwą i miłosierną.[204] Najpełniej to widać w słynnej ikonie synajskiego Pantokratora. Obie te „części świętego Oblicza", zachowując

---

200 Špidlik, *Miscellanea II,* 149.
201 Tamże, 152.
202 Tamże, 152.
203 Rupnik*, Czerwień*, 188., Rupnik, *L'arte,* 23-24.
204 Rupnik, *Czerwień*, 188.

równowagę między sobą, są w stanie przemówić do człowieka, który w różnorodności duchowej kondycji może wejść w dialog z Chrystusem, być może surowym, a być może łagodnym.[205]

Konsekwentność wobec ciała komunijnego objawiają także szaty, które są jego manifestacją i przedłużeniem. Mają one służyć gestowi ciała, stając się w pewnym stopniu jego strukturą.[206] Szaty kontynuują odniesienia spojrzeń, ujawniają relację w stosunku do Tego, kto w liturgii stanowi jej centrum, czyli Chrystusa.

Kolejnym ważnym elementem sztuki sakralnej wg Rupnika i jego szkoły jest światło, które w mozaikach *Atelier Centro Aletti* obecne jest w dwojaki sposób: jako światło wewnętrzne postaci oraz jako złoto, oblewające większość scen lekkością i dostojeństwem. Dla Rupnika temat światła związany jest z kolorem, a kolor w wymiarze duchowym to treść prawdy.[207] Dotyczy to przede wszystkim złota, bowiem „złoto (…) ma opiewać chwałę Boga i ukazywać świat przemieniony, pełen światła. Bóg stworzył je właśnie w tym celu. A gdzie miałoby być złoto, jeśli nie w przestrzeni liturgicznej? (…) Złoto w przestrzeni liturgicznej staje się świadkiem miłości Boga do nas i naszej odpowiedzi na tę miłość. Wystarczy promień światła, jedna zapałka, by złoto rozbłysło… tak jak wystarcza jedno wezwanie grzesznego człowieka, by wylało się na niego całe miłosierdzie".[208]

Światło jako przymiot Boga, Jego „ekspresja" przenika wszystko. Materia w sztuce liturgicznej cała skąpana jest w świetle Bożej Chwały. Światło to „oświetla od wewnątrz",[209] nie potrzebuje zewnętrznego źródła. Aby lepiej zrozumieć to zagadnienie trzeba przeanalizować temat światła Taboru, czyli zdolności człowieka dostrzeżenia duchowej prawdy rzeczywistości. To nie Chrystus się przemienił, ale Jego apostołowie, w trudzie ascezy wewnętrznej, której obrazem jest wspinaczka na górę, otrzymali zdolność duchowego widzenia rzeczywistości,

---

[205] Tamże, 199.; L. Uspenskij, V. Losskij, *Il senso delle icone*, Jaca Book, Milano 2007, 81-82.: „Powściągliwy i pozbawiony patosu wyraz tego Oblicza Boga Wcielonego nie ma nic wspólnego z niewzruszoną obojętnością, którą tak często można spotkać w sztuce religijnej dalekiego Wschodu. Chodzi tu o niewzruszoność natury ludzkiej absolutnie czystej, wolnej od grzechu, która przyjmuje wszystkie cierpienia upadłego świata. Wielkie poszerzone oczy, zwrócone ku obserwującemu, mają spojrzenie uważne i cierpiące, zdające się przenikać aż do głębi świadomości bez zawłaszczania. Chrystus przyszedł na świat aby go zbawić, a nie osądzić (J 3,17). W okalającą głowę Chrystusa nimb wpisuje się znak krzyża. Ten nimb krzyżowy obecny jest we wszystkich przedstawieniach Chrystusa. Litery greckie na ramionach tworzą boskie imię objawione Mojżeszowi: ὁ ὢν, „Ten który jest" (Wj 314), wzbudzające lęk imię Jahwe, które należy do boskiej natury Chrystusa. Skrócone imię Jezusa Chrystusa, IC XC, wskazuję hipostazę Wcielonego Syna. Imię osoby przedstawionej, czy to Chrystusa, czy Matki Bożej (MP ΘY) czy jakiegoś świętego, musi znajdować się na ikonie" (tłum. wł.).

[206] Tamże, 159.

[207] „Na początku Bóg stworzył światło. Świat jest rozumiany tylko w świetle. Rzeczy, przedmioty, natura i sam człowiek są rozumiane tylko na tle światła. Wręcz przeciwnie, w świetle. Według Stwórcy i jego Mądrości światło jest prawdą świata i wszystkiego, co istnieje. Ale człowiek nie może patrzeć na światło. Tego byłoby za dużo. Źródło światła pozostaje z tyłu, tam. Tu są kolory. Doświadczenie światła jest świętem kolorów"., Rupnik, *Il colore*, 23.

[208] Rupnik*, Czerwień*, 218-219.

[209] Tamże, 96, Špidlik, *Miscellanea II,* 153.

której głęboką prawdą jest wcielony Logos.[210] Obraz człowieka duchowego to obraz światła, które rozjaśnia świat wokół świętego.[211] Dlatego rysunek mozaik *Atelier Centro Aletti* nie przestrzega reguły światła zewnętrznego, ale przyjmuje zasadę światła ikonicznego, którego źródłem jest obecność Boga w człowieku.

Pośród wielorakości materiałów i kolorów używanych w mozaikach *Centro Aletti* – obok omawianego już pokrótce złota – należy też zwrócić uwagę na dwa zasadnicze kolory, które w teologii liturgicznego obrazu nabierają wyjątkowego znaczenia: czerwień i błękit.[212] „Dla chrześcijan kwestia kolorów zawsze była ważna, dlatego je „chrzcili". Wielkie epoki sztuki liturgicznej stosowały kolory intensywne, czyste, ale pozostające w harmonii, nie w konflikcie. (…) Czerwień jest kolorem boskości, ponieważ w naturze jest kolorem najbardziej intensywnym. Ponadto jest to kolor krwi. (…) Błękit zaś, kolor dopełniający czerwień, wyraża człowieczeństwo, (…) Chrześcijanie pierwszego tysiąclecia rozpoznawali w czerwieni to, co boskie, a w błękicie to, co ludzkie. Bogoczłowieczeństwo Chrystusa, Syna Bożego, wyrażano w Jego szatach czerwonych i błękitnych".[213]

W tym kontekście warto także wspomnieć o kolorze czarnym, który w twórczości Rupnika odgrywał nieraz zasadniczą rolę, zwłaszcza w okresie jego duchowego dojrzewania i czasu rezygnacji z twórczości artystycznej, czego wyrazem było zamalowanie wielu swoich obrazów na czarno.[214] Ta czerń powróciła później do jego twórczości i znalazła ważne miejsce w kompozycjach liturgicznych tworzonych ołtarzy, stając się wyrazem kontrastu, niebytu, grzechu i śmierci, a więc obrazem duchowej kondycji człowieka i świata bez Boga.[215] To na tle czerni nocy rozgrywa się dramat grzechu Judasza i ustanowiony jest sakrament Eucharystii, stąd też czerń często towarzyszy w realizacjach *Atelier Centro Aletti* jako kontrast życia i śmierci dla wieżyczek eucharystycznych tabernakulum.

---

[210] Špidlik, *Miscellanea II,* 154-155.

[211] Tamże, 156.

[212] „Czerwień i niebieski są fundamentem niezachwianym harmonii kolorów. Dochodzić do dojrzałości i odkryć własną tożsamość oznacza odnaleźć w sobie harmonię czerwono-niebieską. Duch Święty jest tą Osobą, która przez naszego ducha pokrywa nas czerwienią i niebieskim, czyniąc nas synami w Synu" (tłum. wł.)., w: Rupnik, *Il colore*, 70.

[213] Rupnik*, Czerwień*, 221. Jak tłumaczy dalej Rupnik, Renesans porzucił tę logikę na rzecz racjonalności, przypisując Bogu błękit, jako kolor nieba w którym przebywa, zaś człowiekowi czerwień, gdyż utkany jest on z ożywiającej krwi.

[214] W swoich wykładach o duchowym dojrzewaniu do sztuki sakralnej Rupnik wspominał o tym nieraz, także w *Il colore dell'amore* wyznał: „Zacząłem rozstawać się z malarstwem, ze sztuką, z wystawami. Nawet pokryłem czernią niektóre obrazy, aby być od nich prawdziwie wolny. W dosłownym tego słowa znaczeniu poświęciłem się pracy duszpasterskiej. Któregoś dnia, w bazylice św. Pawła za murami, w intensywnej modlitwie, ostatecznie ofiarowałem Bogu farby, palety, pędzle, przekonany że wolność wewnętrzna jest prawdziwą sztuką do osiągnięcia", w: Rupnik, *Il colore*, 151.

[215] Rupnik*, Czerwień*, 222.

3.4.7. Czwarty wymiar sztuki sakralnej[216]

Jedną z istotnych kwestii dotyczących właściwego tworzenia sztuki sakralnej jest dla teologów-artystów *Centro Aletti* zagadnienie czwartego wymiaru. Podczas wielu wykładów dla artystów, pracujących w atelier, założyciel *Centro Aletti* uświadamiał konieczność zrozumienia sensu tego wymiaru, aby sztuka sakralna mogła stać się symbolem, czyli rzeczywistością łączącą, spinającą dwa wymiary istniejącego świata: duchowy i materialny, boski i ludzki. Sam Rupnik nieraz nazywał ten wymiar teologicznym,[217] którego nie należy mylić z ikonologią dzieła sztuki.[218] Wymiar duchowy to perspektywa, w której połączone przeszłość i przyszłość włączają w swoją dynamikę komunii życie osoby kontemplującej.[219] Ikonologia dzieła sztuki[220] zakłada prawidłowe odczytanie jego wewnętrznej treści, w oparciu o ogólne, kulturowe i teologiczne tendencje okresu, w którym powstało, włączając w to także wewnętrzne predyspozycje twórcy. Czwarty – duchowy, teologiczny wymiar w oparciu o te same założenia, sprawia, że osoba kontemplująca treść/ikonologię dzieła – poprzez syntezę, której podstawę stanowi świadomość w obszarze ducha, staje się jego żywą częścią/uczestnikiem, zdolnym do właściwego oglądu całości, w perspektywie metaczasowej i metaprzestrzennej.[221]

---

[216] Temat czwartego wymiaru pojawia się w dyskusji na temat sztuki, przestrzeni i czasu nie tylko u Floreńskiego ale także u reprezentantów sztuki kubizmu XX w. takich jak P. Picasso czy S. Dalì. https://doc.studenti.it/tesina/arte/tesina-quarta-dimensione-arte.html: „Główną cechą kubizmu jest podział obiektów na podstawowe płaszczyzny geometryczne i kształty, po których następuje zbieganie różnych punktów widzenia, które w rzeczywistości nie mogą być przyjmowane jednocześnie. Przyjęcie różnych perspektyw jednocześnie wymaga zdolności artysty do poruszania się w czasie wokół obiektu malarstwa. W ten sposób będzie mógł malować, wprowadzając zmienną czasową do pracy. Czwarty wymiar jest w rzeczywistości rozumiany nie tyle jako wymiar przestrzenny, jak ściśle czasowy. Co ciekawe, pośrednio każdy z nas był przez krótki czas swego rodzaju kubistycznym malarzem: stylizowany dom zaprojektowany przez dziecko jest w rzeczywistości przykładem sztuki kubistycznej. W rzeczywistości zwykle rysuje bok domu i wejście do domu bez przyjęcia żadnej perspektywy (inna typowa cecha kubizmu) umieszczając dwa składniki obok siebie".

[217] Rupnik, *Czerwień*, 167.

[218] Iknonologia dzieła sztuki zakłada prawidłowe odczytanie wewnętrznej treści dzieła, w oparciu o teologiczne i ogólnie kulturowe tendencje okresu w którym powstało, włączając w to także wewnętrzne predyspozycje twórcy. Czwarty wymiar w oparciu o te same założenia, sprawia, że osoba kontemplująca treść/ikonologię dzieła staje się jej żywym uczestnikiem. W tym aspekcie wytwór artystyczny ludzkiego talentu i rozumienia treści teologicznej dogmatu czyni z człowiek nie tylko jej adresata ale przede wszystkim jej uczestnika. W takim rozumieniu obrazy, rzeźby oraz wszystko to co jako sztuka wchodzi w liturgię staje się symbolem i narzędziem mającym głęboki wpływ na duchową dynamikę kontemplującego ją człowieka.

[219] Tamże, 167.

[220] https://www.historiasztuki.com.pl/strony/013-00-00-IKONOGRAFIA-LID.html (stan z dnia 25.10.2019): „ikonologia oznacza nie tyle naukę, co metodę odczytywania treści dzieła sztuki przez rozszyfrowanie znaczeń przedstawionych i zestawionych w tym dziele sztuki. Natomiast ikonografia to wiedza, o symbolach i związanych z nimi znaczeniach. Tak więc przedmiotem ikonografii są symbole, a przedmiotem ikonologii jest treść dzieła sztuki. Te dwie dziedziny przenikają się, ponieważ zarówno ikonografia jak i ikonologia muszą uwzględniać historyczny, polityczny, a przede wszystkim filozoficzny kontekst, w jakim symbol powstawał i w jakim bywał zastosowany w dziele sztuki".

[221] P. Florenski, *Lo spazio e il tempo nell'arte,* Adelphi, Milano 1993, 159,: „W świadomości zwykłych ludzi tylko w modlitwie i w minutach lewitacji (duchowej) pojmuje się swoje życie jako wewnętrznie połączoną całość,

Floreński nazywa to jednością artystyczną. W tym aspekcie wytwór artystyczny ludzkiego talentu i rozumienia treści teologicznej dogmatu czyni z człowieka nie tylko jej adresata, ale przede wszystkim jej uczestnika. Dlatego właśnie „należy ponownie odkryć fundamentalny wymiar teologiczny, bez niego nie sposób mówić o kontemplacji. (…) Bóg stworzył świat, by ten pomagał człowiekowi żyć z Nim w komunii. Grzech jednak wzniósł mur, który oderwał zmysły człowieka od widzenia duchowego; (...) Jedność zostaje odtworzona w osobie Jezusa Chrystusa. Niemniej bez Ducha Świętego i Kościoła dzieło Chrystusa pozostaje dla nas niedostępne. Leon Wielki mówi, że to, co Chrystus urzeczywistnił, przeszło do sakramentów. Kościół wraz ze świętą liturgią w swym sercu jest żywym Ciałem Chrystusa, które poprzez Ducha Świętego kontynuuje dzieło odkupienia. Tylko tam, poprzez uczestnictwo, mamy prawdziwy dostęp do dzieła odkupienia. (…) Niczemu to nie służy, jeśli wszystko pojmuję intelektem, ale pozostaje to na zewnątrz mnie, tak jak przy „zwykłym" poznaniu, tak różnym od poznania symbolicznego – poznania przez uczestnictwo, poznania angażującego, w którym napotykam treści, które znam. (…) kontemplację powinno poprzedzać teologiczne wprowadzenie: nie można mówić o kontemplacji bez Ducha Świętego. Jedynie w Duchu Świętym potrafię odkryć więzi pomiędzy tym, co przeżywam, na co patrzę, co kontempluję, i Chrystusem".[222]

Jak już to zostało podkreślone, akt tak rozumianego poznania jest uczestnictwem, duchową synergią wierzącego z Duchem Świętym, a przez Niego z całą Trójcą Świętą. Dla Floreńskiego duchowość stanowi jej nieodzowny warunek.[223] W ten sposób sztuka sakralna, rozumiana jako liturgiczna, wymyka się klasycznym definicjom, stając się żywą przestrzenią uczestnictwa w dziele zbawienia człowieka, za pośrednictwem przetworzonej rękoma artysty materii, która odsyła go w metachronos, w *poza-czas*, w *kairos*, komunikując życie wieczne. „…w sztuce należy dawać pierwszeństwo Duchowi Świętemu i pamięci Kościoła, tak by przedstawiając, dla przykładu, jakiś epizod biblijny, nie poprzestawać na jego zjawiskowej scenografii (…). Pierwszy poziom kontemplacji to istotnie poziom widzenia realiów. Na tym jednak nie należy poprzestawać; kolejny poziom to postrzeganie teologiczne, patrzenie oczyma Pana – mogę to osiągnąć, uczestnicząc w Jego życiu; dzięki temu Jego spojrzenie staje się moim rozumieniem życia – moim sposobem widzenia i działania, oddawania się w Jego ręce[224] (tłum. wł.).

---

jako jedność artystyczną, gdzie wszystko, wielkie i małe, wzajemnie się zakłada, i służy jako objawienie i wyraz zamkniętej w sobie formy osobowości".

222 Rupnik, *Czerwień*, 167.

223 Floreński, *Lo spazio*, 159.

224 Tamże, 168-169.

Jak ukazuje to powyższy cytat, z rozważań o czwartym wymiarze w sztuce sakralnej Rupnik uświadamia, że obrazy, rzeźby oraz wszystko to, co jako sztuka wchodzi w liturgię, staje się symbolem i narzędziem mającym głęboki wpływ na duchową dynamikę kontemplującego ją człowieka. Płaszczyzną zaistnienia tego „wyższego" – czwartego wymiaru jest wiara, kształtująca całą świadomość człowieka. Punktem wyjścia dla rozważań na ten temat są dla *Centro Aletti* wykłady na temat przestrzeni i czasu w sztuce Pawła Floreńskiego.[225]

[225] Tamże, 133-134. „Odnosimy się tu do czasu jako czwartej współrzędnej lub czwartego wymiaru rzeczywistości i jest oczywiste, że nie może ona zniknąć, bez pozostawienia śladu w dziełach sztuki figuratywnej. Z drugiej jednak strony, czwarty wymiar nie może być uważany za analogicznie niezależny wobec pozostałych trzech, zwłaszcza, że każdy z nich oddzielnie, ma swoje osobliwości, i jako takie wymiary te nie mieszają się między sobą. (…) Można nawet powiedzieć, że podstawa stylistycznej oryginalności i artystycznego ducha stulecia zależy od wyboru dominującego wymiaru. Tak więc w sztuce egipskiej, a zwłaszcza w epoce kamienia sztuki wyraźnie dominuje długość, poziom, następnie Egipt zaczął wprowadzać, choć w bardzo podrzędny sposób, wysokość. Sztuka grecka charakteryzuje się pewną równowagą między długością a wysokością, czyli między poziomym a pionowym, i wykazuje, nawet jeśli drugorzędnie, głębokość. Sztuka wczesnochrześcijańska promowała pion i nadała mu znaczącą przewagę nad innymi wymiarami. Średniowiecze podkreśliło tę stylistykę wczesnej sztuki chrześcijańskiej i nadało pionowi absolutną dominację, czego proces obserwuje się w średniowiecznej architekturze Zachodu i w średniowiecznym malarstwie Wschodu. Sztuka Renesansu, próbująca powrócić do greckiej równowagi pionowej i poziomej, nie zdołała jej utrzymać. Na niej kończy się dominacja głębokości, która rozwija się w kierunku bezgranicznej i głupiej nieskończoności, stopniowo zapominając o pozostałych wymiarach, między którymi na początku istnieje pewna przewaga pionu nad poziomem, co przetrwa w gotyku. Dlatego też każdy wymiar posiada pewne wyrażenie w danej sztuce i objawia przez siebie pewne duchowe napięcie własnej epoki" (tłum. wł.).

4. *Centro Aletti* i powstanie mozaik w krakowskim Sanktuarium Świętego Jana Pawła II

Wspólnota *Centro Aletti* została założona przez o. Marko Ivana Rupnika SJ na początku lat dziewięćdziesiątych. Na jej powstanie wpływ miało wiele warunków, spośród których zasadniczym była darowizna dużego domu przy *via Paolina* 25*,* której na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dokonała Anna Maria Gruenhut Bartoletti Aletti. Jednakże początków wspólnoty można się doszukiwać w okresie pracy duszpasterskiej o. Rupnika na północy Włoch. Relacje, które wtedy się zrodziły, wspólne fascynacje i duchowe doświadczenia przywiodły niektóre z poznanych wtedy osób za o. Rupnikiem do nowego domu w Rzymu. Obecnie *Centro Aletti* jest międzynarodową wspólnotą zarówno osób świeckich jak i kapłanów oraz sióstr.[226]

Z przekazywanych dotąd ustnie informacji wynika, że rodzina Alettich od dawna pragnęła, aby dom rodowy nie został rozparcelowany, ale mógł służyć celowi zbliżenia Zachodu i Wschodu w obszarze kultury. Przez kilka lat funkcjonował tam Instytut *Intercultura*. Jednocześnie znane są w Rzymie fascynacje państwa Alettich chrześcijańskim Orientem. Przekazanie budynku jezuitom, rozpisany w zgromadzeniu konkurs i w efekcie przekazanie

[226] *Centro Aletti* (który na początku został nazwany Centrum Studiów i Badań „Ezio Aletti") jest ośrodkiem, który w pierwszych latach dołączył do Papieskiego Instytutu Orientalnego, a dziś jest częścią misji, którą Towarzystwo Jezusowe wykonuje w domach i dziełach międzyprowincjalnych w Rzymie. Jezuici otworzyli go w secesyjnej kamienicy z końca XIX wieku, podarowanej przez panią Annę Marię Gruenhut Bartoletti Aletti na rzecz Towarzystwa Jezusowego z wyraźnym pragnieniem, aby stało się centrum międzykulturowego spotkania i refleksji., w: https://www.centroaletti.com/il-centro/ (z dnia 10.03.2020 r.).

go o. Rupnikowi niewątpliwie spełniło oczekiwania darczyńców. W pierwszych latach Anna Aletti zamieszkiwała obok nowej wspólnoty.

Otwarte w listopadzie 1995 r. atelier sztuki duchowej,[227]początkowo udostępniało budynek, prowadzącym badania naukowe specjalistom m.in. z krajów Europy Wschodniej. Zmiany geopolityczne w Europie, a także zamówienie na mozaiki do papieskiej kaplicy „Redemptoris Mater" oraz cała lawina kolejnych zamówień, po ukończeniu tego dzieła, skłoniły o. Rupnika i o. Špidlika do przyjęcia w murach *Centro Aletti* artystów ze wschodu Europy, głównie ze Słowenii, Serbii, Czarnogóry, Ukrainy, Bułgarii, Gruzji i innych tradycyjnie wschodnich europejskich Kościołów chrześcijańskich. Ich obecność miała wspomóc o. Rupnika w realizacji nowych projektów, dając w ten sposób podwaliny szkole artystycznej *Centro Aletti*, która działa do dziś.

Kluczowym dla historii atelier jest jednak zamówienie do papieskiej kaplicy „Redemptoris Mater", na drugiej loggi Pałacu Apostolskiego w Watykanie, złożone *Centro Aletti* w 1996 roku.[228]

W listopadzie 1996 r. przy okazji jubileuszu 50-lecia święceń kapłańskich Jana Pawła II, finansowy dar Kolegium Kardynalskiego został przeznaczony przez Jubilata na rzecz odnowy dawnej kaplicy św. Matyldy w Watykanie.[229] Ikonologia, ikonografia oraz wykonanie dzieła zostało powierzone *Centro Aletti*. Ojciec Špidlik odpowiedzialny był za ikonologiczno-teologiczną koncepcję dzieła. Do współpracy zaproszono mistrza Aleksandra Kornouchowa z Rosji, który wykonał ścianę główną kaplicy z przedstawieniem Niebieskiego Jeruzalem.[230]

---

[227] W nazewnictwie Atelier Sztuki Sakralnej zostało zastąpione słowo „sakralny" na „duchowy". Jest to typowe dla języka teologicznego Kardynała Špidlika, który często w czasie wykładów studenckich z zakresu teologii postulował, aby Teologia chrześcijańska określana była przymiotnikiem „duchowa". Profesoressa Michelina Tenace, wprowadzając studentów w zagadnienia Podręcznika Špidlika „Duchowość Chrześcijańskiego Wschodu" w Atelier Teologicznym, podkreślała ogromną wagę, jaką przywiązywał do znaczenia tego słowa kard. Špidlik. Jedną z argumentacji stanowiła dla Špidlika zbitka znaczeniowa trzech zasadniczych słów: Theos/Bóg – Logos/Słowo – Spiritus/Duch. W ten sposób wykładana materia teologiczna mogła już w samym nazewnictwie odnosić się od Trójcy Świętej, która jest punktem wyjścia i kluczowym dogmatem chrześcijańskiego przepowiadania. Ewidentnie i konsekwentnie postępuje o. Rupnik, który jako duchowy spadkobierca kardynała Špidlika, mówiąc o sztuce sakralnej, określa ją przymiotnikiem „duchowa". W ten sposób wyraża on zasadnicze przekonanie, iż sztuka jako dar „Kościoła dla Kościoła", przekształca materię tego świata czyniąc ją cząstką świata przemienionego, zbawionego przez Chrystusa, dokonując tego mocą Ducha Świętego działającego w osobie artysty. Warunkiem koniecznym jest więc duchowa kondycja twórcy. Jeśli jest on osobą duchową, wtedy także dzieła, które tworzy stają się „duchowe", dostępują uduchowienia, którego dopełnia akt liturgiczny Kościoła.

[228] Sam o. Rupnik, w *Il Colore della luce* wyznaje: „W 1996 r. Kościół poprosił mnie o zaangażowanie się w liturgiczne dzieło sztuki. Wtedy zrozumiałem wyraźnie, że nie mogę już przed tym uciec, że sztuka nie jest tylko wyrazem artysty, ale służbą, pokorną jak każda służba. Sztuka jest jak miłość: im bardziej osobista, tym bardziej uniwersalna"., w: Rupnik, *Il Colore*, 151.

[229] P. Marini, *Un dono al popolo di Dio*, w: Apa, *Rdemptoris Mater*, 11.

[230] W 2016 r. w moskiewskim wydawnictwie Омофор światło dzienne ujrzała publikacja autorstwa Aleksandra Kornouchowa oraz Olgi Sedakovej „История жизни мозаик капеллы *Redemptoris Mater"*, opowiadająca o „dramatycznym losie mozaik wykonanych przez Aleksandra Kornouchowa w papieskiej kaplicy „Redemptoris Mater",

Ukończona pod koniec 1999 roku kaplica, została uroczyście poświęcona i konsekrowana przez papieża w niedzielę, 14 listopada 1999 roku.

W czasie rekolekcji wielkopostnych w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II,[231] w niedzielę, 5 marca 2017 r. o. Rupnik wspominał historię swej „przygody" z mozaiką. W jednym z kazań, nawiązując do osoby Jana Pawła II powiedział: „Poprosił (Jan Paweł II) o wykonanie kaplicy „Redemptoris Mater". Tak oto narodziła się moja praca z mozaikami. Jednak, gdy on chciał mozaikę, powiedziałem, że nie ma żadnego sensu tego robić. Bo mozaika jest martwa, już po Rawennie, po Cefalu nie ma sensu. Ale On powiedział „Nie! Nie! Chcę mozaikę!". Powiedziałem, że można by zrobić mozaikę, odzyskując ją taką, jaka była na początku. To był język kamieni. Z niektórymi osiągnięciami awangardy XX w. można by zaproponować nową mozaikę. Powiedziałem: Ojcze Święty, będzie rewolucja! Będziemy bardzo krytykowani, to znaczy ja będę krytykowany, Ojcu Świętemu nikt nic nie powie. On klepnął mnie w ramię i powiedział: „Proszę robić tę rewolucję!".[232]

Ukończona pod koniec 1999 r. kaplica „Redemptoris Mater" stała się sporym wydarzeniem artystycznym, nie tylko w Rzymie, ale także w całym katolickim świecie. Zyskała popularność wśród wielu odwiedzających Pałac Apostolski hierarchów Kościoła katolickiego. Wraz z podziwem zaczęły pojawiać się kolejne zamówienia na kaplice i kościoły. W ten sposób spełniły się słowa Jana Pawła II, do których nieraz wracał o. Rupnik w swoich wspomnieniach. W czasie tego spotkania Ojciec Święty, na stwierdzenie o. Rupika: „Dzieło zostało ukończone" miał odpowiedzieć: „To dopiero początek".

---

o ich artystycznych i teologicznych źródłach". Książka przedstawia historię oraz reprodukcje mozaik północnej, wschodniej oraz południowej ściany oraz sufitu, z których zachowała się jedynie większa część mozaiki ściany wschodniej, przedstawiającej Niebieską Jerozolimę. Tematowi zaginionych watykańskich mozaik Kornouchowa poświęcony został także artykuł autorstwa A. Mikulskiego w 28 numerze Niedzieli z 14 lipca 2019 r., 50-51. Zagadnienie to jest o tyle ciekawe, że stawia pod znakiem zapytania kwestię prawdziwej historii powstania mozaik w papieskiej kaplicy. Z materiałów moskiewskiej publikacji wynika, że pierwotnie prace w „Redemptoris Mater" powierzone zostały Kornouchowowi, po czym, z nieznanych bliżej przyczyn, przeszły w ręce o. Rupnika, który skuł sporą część wykonanych przez Rosjanina prac, tworząc nowe w treści i stylu obrazy. Jedynie na suficie częściowo zachował ikonologię Kornouchowa.

231 Zarząd Sanktuarium Świętego Jana Pawła II zaprosił o. Rupnika do wygłoszenia serii kazań wielkopostnych, których przedmiotem miała być teologia mozaik wyłożona przez samego Rupnika. O. Rupnik głosił kazania w I i II niedziele Wielkiego Postu 2017 r., od porannej mszy aż do wieczornej, tj. 5 i 12 marca 2017. W tym samym czasie, od poniedziałku do piątku, grupa pięciu mozaistów (Renata Trifkovič, Jože Ausec, Silvano Radaelli, Bostjan Ravnikar, Lucjan Bartkowiak), kończyła mozaiki w dwóch z trzech kaplic ambulatorium sanktuaryjnego, w kaplicy Nazaretu i Betlejmu.

232 M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja I,:* https://www.youtube.com/watch?v=sTnAAle6nRM (stan z dnia 10.03.2020).

4.1. Wybór autora i wykonawcy projektu ikonografii bazyliki górnej

Trudno podjąć temat wyboru autora i wykonawcy projektu ikonografii Sanktuarium Świętego Jana Pawła II, bez przywołania osobistej historii Rupnika. Odnosząc się do swojej duchowo-artystycznej drogi, wspomina on doświadczenia z okresu studiów w rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych. Obcowanie ze środowiskiem artystów, częste wyjazdy na różne placówki, zetknięcie się z wieloma samotnymi twórcami, budowało w nim świadomość konieczności stworzenia otwartej wolnej przestrzeni twórczej – „szkoły sztuki duchowej" dla tych artystów, którzy prowadząc pogłębione życie duchowe, odczuwali wewnętrzną potrzebę komunii z innymi twórcami.[233] Można więc powiedzieć, że myśl o wspólnocie wierzących i żyjących na co dzień swoją wiarą twórców towarzyszyla Rupnikowi przez wiele lat.

Przy okazji świętowania dwudziestej rocznicy powstania (2015 r.) *Atelier dell'Arte Spirituale del Centro Aletti*, o. Marko wspominał o stworzeniu w dawnych stajniach domu Państwa Alettich czegoś w rodzaju pracowni oraz sali, w której chciał organizować wspólne, otwarte warsztaty artystyczne. Towarzyszyć im miały wystawy współczesnej sztuki sakralnej. Nie przypuszczał, że za kilka lat przestrzenie te będą tętnić aktywnym życiem twórczym mozaikstów z całego świata.

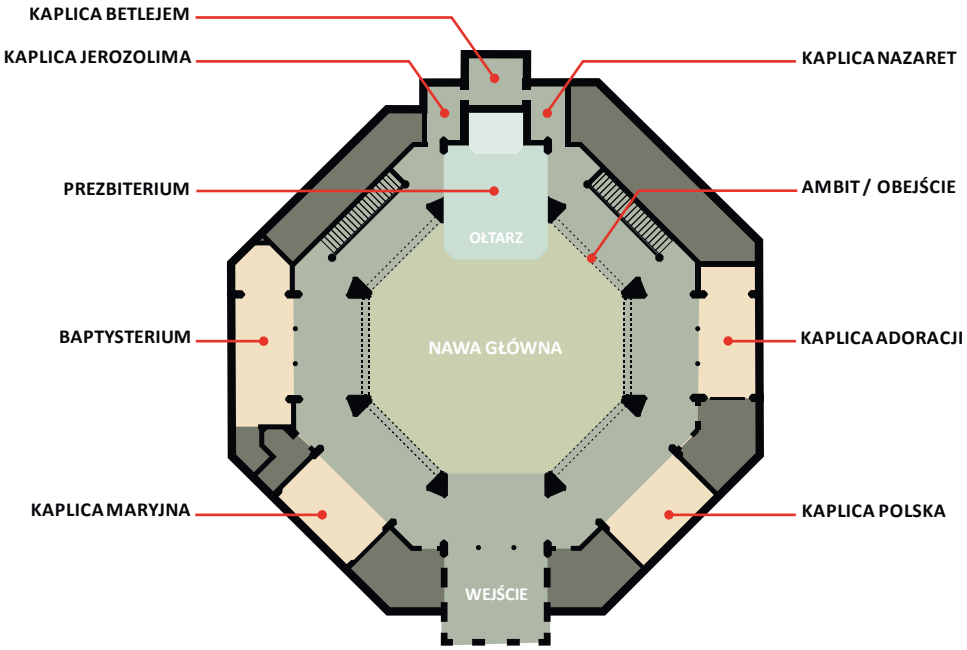
Ukończenie papieskiej kaplicy w Watykanie, częste spotkania z Janem Pawłem II, nie tylko w związku z projektami artystycznymi, ale także teologicznymi, zawiązały między Ojcem Świętym i o. Rupnikiem nić wzajemnego szacunku i zaufania, o której do dziś pamiętają najbliżsi współpracownicy Jana Pawła II. Stąd można wnioskować, że właśnie ta relacja zaważyła najbardziej na powierzeniu Rupnikowi i *Centro Aletti* ścian papieskiego sanktuarium w Krakowie, kiedy metropolitą krakowskim został abp Stanisław Dziwisz.

Prace nad mozaikami przebiegały etapowo. Zasadniczym wydarzeniem, nadającym tempo przyjętemu przez Rupnika zobowiązaniu stały się Światowe Dni Młodzieży, które miały mieć miejsce w Krakowie w lecie 2016 r. Pierwszy etap prac montażowych gotowych elementów scen i prac nad tłami ruszył wiosną 2013 roku. Zostały wtedy wykonane mozaiki w prezbiterium oraz sceny korony nawy głównej bazyliki. Kolejnym etapem były flankujące prezbiterium mozaiki ściany Pięćdziesiątnicy i ściany Wolności oraz dwie boczne kaplice:

---

[233] W *Il Colore della Luce* Rupnik wspomina: „Misja *Centro Aletti* rzuciła mnie w podróżowanie po Europie, gdzie poznałam wielu odizolowanych artystów, samotnych, ale wielkich, duchowych, którzy prosili o zrobienie czegoś dla nich, dla sztuki duchowej dzisiaj. Rozmawiałem z Ojcem Generalnym, który zachęcił mnie do otwarcia przestrzeni dla artystów. I wspólnie wspominaliśmy, jak jako młody uczeń, wiele lat wcześniej, jeszcze jako student Akademii, napisałem do niego, pytając, czy mógłbym zacząć myśleć o szkole sztuki duchowej. Tamtym razem powiedział mi, że to ważna myśl, że dobrze jest pozostać jej wiernym, ale że jestem jeszcze za młody. Potem minął czas, a ja zapomniałem o liście"., w: Rupnik, *Il colore,* 151.

Najświętszego Sakramentu i Chrztu. Prace te zostały wykonane w marcu 2014 r. Następny etap miał miejsce jesienią 2016 r. kiedy wykończono kolejne dwie kaplice boczne: Polską i Maryjną. Pokryto też wtedy ogromnymi abstrakcyjnymi kompozycjami mozaikowymi wysokie ściany ambitu, pomiędzy aulą bazyliki a kaplicami bocznymi. Równocześnie rozpoczęto także prace w kaplicach Jerozolimy, Nazaretu i Betlejem, za prezbiterium świątyni. Powrócono do nich po kilku miesiącach, wiosną 2017 r.



We wszystkich fazach prac przy w sanktuarium uczestniczyło wielu artystów z całego świata. Ich przebiegiem, jak zawsze, w swoim rozpoznawalnym już, czerwonym kombinezonie roboczym, z laserem w ręku kierował o. Rupnik, którego wspomagała mistrzyni cechu mozaik w atelier, Renata Trifkovic.

Pracujący na różnych poziomach nieraz ogromnych rusztowań artyści *Atelier Centro Aletti*, pochodzący z różnych narodowości, kultur, a nawet chrześcijańskich konfesji zawsze wzbudzali zainteresowanie i podziw, tak ze strony gospodarzy miejsc, jak i osób śledzących twórcze procesy na ścianach mozaikowanych kościołów. Atmosfera uprzejmości, życzliwości i wzajemnego się uzupełniania, zwłaszcza w momentach trudnych, zawsze budziły pytanie o źródła takich postaw, o fundamenty założeń wspólnotowych, których owocem stają się dziesiątki tysięcy metrów mozaik. Chodzi o to jak swoją misję postrzegają założyciele *Centro Aletti*?

Przede wszystkim, podkreślają potrzebę realizacji wskazań II Soboru Watykańskiego. Teologowie wychowani przez kardynała Špidlika, dziś skupieni wokół o. Rupnika starają się pokazać, że różne obszary chrześcijańskiego życia odnajdują swą organiczną tożsamość

w Misterium Bogoczłowieczeństwa Chrystusa, którego istotą jest jedność. Uczą, że należy znosić wszelkiego rodzaju sztuczne podziały pomiędzy różnymi poziomami chrześcijańskiego misterium, zarówno wewnątrz osoby jak i w ciele wspólnoty. Liturgiczna sztuka Kościoła, choć stanowi integralną część ogólnoświatowej kultury, wewnętrznie połączona jest z Misterium Chrystusa. Z Niego wypływa i w Nim zachowuje swoją autentyczność, stając się symbolem, czyli objawiając Chrystusa poprzez Jego Kościół w świecie i wprowadzajac ludzkość poprzez Kościół w tajemnicę trynitarnego życia Bożego.

Całość, jedność i integralność wyrażają duchową komunię inspirowaną dogmatyczną *Communicatio Idiomatum,* która zachodzi między dwiema naturami jednej osoby Chrystusa. Są to słowa klucze całej działalności i praktyki życia w *Centro Aletti*. To co wykłada się w aulach uniwersyteckich, realizuje się w codziennym zwykłym życiu, rozmawia się o tym przy stole, tego doświadcza się we wspólnotowym wykonywaniu mozaiki na rusztowaniach i w innych obszarach powszedniej działalności. Wszyscy tworzący *Centro Aletti* rozpoznają w niej „sakrament wspólnoty", który swój początek i sens czerpie z codziennego porannego sprawowania Eucharystii.

To samo wyczuwa się też w obrazach, które *Centro Aletti* pozostawiło na ścianach krakowskiego sanktuarium. Wizja Boga i wizja człowieka spotykają się tam ze sobą w mozaikach. Jest to obraz pełny, zintegrowany. Jedno komunikuje drugie, określa je, tłumaczy i objawia jego wewnętrzny sens i prawdę. W obrazach tych człowiek nie tylko odnajduje i wyraża prawdę o sobie w Ojcu i Synu i Duchu Świętym, ale opowiada o niej przy pomocy materii świata, która w tesserach kamienia, smalty i złota dostąpiła już swoistej metamorfozy. I to wydaje się tłumaczyć obfitość programu ikonograficznego, który nadal czeka na swoje dokończenie. Jest to całość, swego rodzaju „wszystko", co artyści żyjący życiem duchowym w domu przy Via Paolina mogą powiedzieć o swojej wierze i doświadczeniu Pana. Bardzo trafnie pisze o tym sam o. Rupnik w kontekście zbawczego charakteru wcielenia Chrystusa. „W tradycji Kościoła – zwłaszcza Wschodniego – zawsze zważano, by nie sprowadzać miłości Bożej do faktu zadośćuczynienia, naprawy. Tradycja ta stara się potwierdzać historię miłości Boga jako objawienia, w sposób wolny, w świecie stworzonym, chwały Boga i Jego miłości, co obejmuje także odpowiedź na grzech Adama, ale go przewyższa. Ta sama tradycja stara się zawsze utrzymać łącznie – stworzenie, grzech, odkupienie i eschatologię. Te fundamentalne rzeczywistości naszej wiary można dobrze rozumieć wyłącznie w perspektywie całości, gdzie „całość" nie oznacza tylko braku izolacji poszczególnych elementów, ale również uwzględnienie sfery trynitarnej".[234]

---

[234] Rupnik, *Powiedzieć*, 237.

„Artysta próbuje przełożyć w przestrzeni i czasie wypowiedzenie się Słowa Bożego z wieczności jako Pantokrator, który wszystko ożywia, aby wszyscy mogli rozpoznać to Słowo, w którym jest życie i odnaleźć to co z Nim łączy. Zadaniem artysty „jest jednoczyć, jego życie polega na tworzeniu jedności" (tłum. wł.).[235]

Obszerność, bogactwo treści oraz ich rozmieszczenie w przestrzeni świątyni stawia pytanie o zasadniczy sens i cel tak ogromnego przedsięwzięcia. Jakie czynniki sprzyjały tak wielkiej artystycznej inwestycji kościelnej poza centrum Krakowa? Oczywiście, odpowiedzi może być wiele[236]. Wydaje się jednak, ze podstawowymi czynnikami były: architektoniczny rozmach budowli, spora ilość przestrzeni pozwalającej na bogaty projekt ikonologiczny oraz wielka świadomość twórców projektu ikonograficznego w materii zagadnień dotyczących teologii świątyni, jej wewnętrznego Chrystusowego sensu, którego „kapłanem" jest artysta zdolny uchwycić go poprzez treść i formę zgodną z tradycją Kościoła przy pomocy konkretnych technik artystycznych. Ważnym czynnikiem stała się też wdzięczna pamięć *Centro Aletti* wobec św. Jana Pawła II. „Wspólna" historia świętego Papieża i założycieli *Centro Aletti*, z kard. Tomaszem Špidlikiem na czele, zaowocowała nie tylko rekolekcjami, które przyszły kardynał wygłosił w Watykanie przed Wielkanocą 1996 r., ale także wspomnianą już wyżej kaplicą

---

235 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 255.

236 Trafnej odpowiedzi udziela B. Podhalański: „Dlaczego tak często dyskutując o kulturze i sztuce, muzyce i poezji odwołujemy się do Bizancjum? Nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie, podobnie jak nie ma prostej odpowiedzi na problem istoty i sensu ikoniczności. Jednak zainspirowany myślą prof. Tomasza Parteki podejmę próbę przedstawienia pewnego - dodam osobistego - poglądu na te tematy. Patrząc na niegasnący przez wieki złoty blask mozaik Hagii Sofii, nieprawdopodobną zieleń elementów z pochodu Justyniana i Teodory – pary cesarskiej z San Vitale w Rawennie czy czerwień płaszcza Bogarodzicy w Rupnikowej kaplicy Redemptoris Mater w Watykanie mówimy – to są ikony sztuki! Tak, na pewno są to ikony i nie ma potrzeby dyskutowania nad ich sensem, mimo iż to mozaiki właśnie, a nie tempera na desce. Każdy, kto w jakikolwiek sposób otarł się o prawdziwą, wielką sztukę przyjmie to jako dogmat, nie będzie z tym dyskutował, uzna to za rzeczywistość. Jednak analityk dostrzeże różnice pomiędzy przedstawieniami mozaik z prezbiterium w San Vitale, wskazując na ich bardziej zachodnią, hellenistyczno – rzymską proweniencję, niż tych z absydy, o wyraźniej konstantynopolitańskim, wschodnim raczej, niż zachodnim wyrazie. Są one bardziej kanoniczne, nie tylko w sensie rozumienia kanonu jako wzorca liturgicznego ale także i sposobu przedstawiania postaci. Gdyby zapytać, czym różni się odbiór wnętrza minimalistycznego obiektu sakralnego od bizantyjskiego, najprostsza odpowiedź, jaka się nasuwa, to - wszystkim. Wnętrze bizantyjskie oddziałuje wtedy, gdy jest wykorzystywane zgodnie z przeznaczeniem, na wszystkie pięć zmysłów człowieka. Podobnie - wnętrze minimalistyczne, jednak oddziaływania te różnią się diametralnie. Prostym przykładem może być dźwięk, który - jak w śpiewie Archimandryty Kabarnosa we wnętrzu Hagii Sofii odbudowuje tę architektoniczną strukturę w sferze dźwięku, multiplikując jej przestrzeń, czyniąc z niej ikonę akustyki. Dodając do tego grę świateł, zapach kadzideł i poetycki rytm języka starogreckiego - otrzymujemy zmultiplikowaną, wielowymiarową ikonę, będącą czystą sztuką samą w sobie. Czy podobne oddziaływanie będzie mieć miejsce w pustym wnętrzu z architektonicznego betonu i szkła, nawet ozdobionego autentyczną ikoną napisana na desce, powieszoną gdzieś i oświetloną ledowymi lampami? Dochodzimy tu do sensu dominacji - współczesna, bardzo wyrafinowana forma architektoniczna, utrzymana w obowiązującym stylu minimalizmu nie oznacza, że nie może ona stać się kiedyś ikoniczną, to znaczy zostać doceniona przez przyszłe pokolenia - za jej programową surowość i zwięzłość przekazu. Jednak obecnie, równie często jest ona interpretowana jako pomnik architekta, który wykorzystując swoją pozycję projektanta i niekiedy brak kontaktu z użytkownikiem, „konsumentem" jego architektury, stawia swoje dzieło ponad innymi, skazując niejako otoczenie na przymusową percepcję pomnika swojej „wielkości"., w: B. Podhalański, *Ikoniczność metropolii*, Kraków 2019., s. 151.

„Redemptoris Mater”, ukończona w przededniu Wielkiego Jubileuszu Chrześcijaństwa Roku Świętego 2000.

Sensem i celem tego dzieła jest więc oddanie chwały Bogu za osobę i dzieło wielkiego Jana Pawła II, który 16 października 1978 r. jako biskup Krakowa został wybrany 264-tym biskupem Rzymu i następcą św. Apostoła Piotra. Jest to wyraz chwały i wdzięczności Bogu za osobę tego wielkiego człowieka ze strony Kościoła krakowskiego i polskiego. Jest to także wyraz wdzięczności wielu partykularnych Kościołów katolickich świata, które mocno włączyły się w realizację tego dzieła. Drugim, równie ważnym motywem tego dzieła, jest pamięć o Janie Pawle II. Obszarem tej pamięci mają być wszystkie pozostałe obiekty sanktuarium, które razem z przestrzenią kultu tworzą – powołane przez kard. Dziwisza 2 stycznia 2006 r. Centrum Jana Pawła II „Nie lękajcie się!”. Chodzi o to, aby modlitwie do Boga, inspirowanej świętością Jana Pawła II towarzyszyło pogłębione studium historyczne jego osoby, myśli i dzieła, czemu służyć ma Instytut Jana Pawła II, stanowiący zasadniczą część Centrum JPII oraz Muzeum Jana Pawła II, przechowujące pamiątki z różnych okresów jego życia przed i po wyborze na Stolicę Piotrową. Muzeum zostało otwarte 1 marca 2020 roku.

4.2. Ikonologia przedstawień górnego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II

Zanim pielgrzym ochłonie i zacznie analizować całość wnętrza nowej świątyni na krakowskich Białych Morzach, zaraz po przestąpieniu progów górnego kościoła, jego oczom ukazuje się bogaty zespół mozaik, przemawiający do niego z wszystkich większych powierzchni ściennych. Jedyną niezaaranżowaną artystycznie połacią wnętrza jest ogromna kopuła unosząca się nad całością. Jak już to zostało powiedziane wcześniej, według początkowych założeń, także ona przewiduje program ikonograficzny, mający dopełnić ikonologię pozostałych scen.

Bogactwo grafiki, kolorów oraz różnie reagujących na światło powierzchni użytych materiałów sprawia, że przed patrzącymi mienią się setki metrów kwadratowych mozaik. Jest to największy w Polsce kompleksowy zespół mozaik, na który składają się trzydzieści dwie sceny figuratywne oraz ogromne połacie ścienne pokryte kompozycjami semi-abstrakcyjnymi. Wyliczmy tu tylko tytuły scen figuratywnych:

• Prezbiterium – siedem scen:

1. „Gościna u Abrahama i Sary”;
2. „Adoracja magów – Epifania”;
3. „Zstąpienie do otchłani”;
4. „Ukrzyżowanie”;
5. „Spotkanie z Magdaleną u grobu”;
6. „Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie”;
7. „Ukoronowanie Najświętszej Maryi Panny”.

• Korona auli kościoła – dziewięć scen:

1. „Stworzenie i grzech Adama i Ewy”;
2. „Uwolnienie opętanego w synagodze i w ziemi Gerazeńczyków”;
3. „Uciszenie burzy na jeziorze”;
4. „Wesele w Kanie Galilejskiej”;
5. „Przebaczenie jawnogrzesznicy i uzdrowienie niewidomego od urodzenia”;
6. „Ostatnia Wieczerza”;
7. „Gody Baranka”;
8. „Ściana Pięćdziesiątnicy – sakramentów”;
9. „Ściana wolności”.

• Ambit auli kościoła – kaplice boczne: Najświętszego Sakramentu, Polska, Maryjna, Chrzcielna – dziewięć scen:

1. „Emaus”;
2. „Adoracja mirofor”;
3. „Konanie w Ogrójcu”;
4. „*Deesis* Kościoła w Polsce przed tronem Bożym”;
5. „Mistyczny piec ognisty narodu polskiego”;

6. „Nawiedzenie”;
7. „Spotkanie Maryi z Chrystusem na Drodze Krzyżowej”;
8. „Zdrada Piotra”;
9. „Pieta”.

• Ambit prezbiterium bazyliki – kaplice: Jerozolima, Betlejem, Nazaret – siedem scen:

1. „Chrystus płaczący nad Jerozolimą”;
2. „Zamknięta Jerozolima”;
3. „Święty Franciszek adorujący żłóbek”;
4. „Franciszkanie adorujący żłóbek”;
5. „Abraham ofiarujący Izaaka”;
6. „Maryja przy studni w Nazarecie”;
7. „Święta Rodzina z Nazaretu”.

Ten ogromny zespół obrazów na ścianach krakowskiego sanktuarium przedstawia teologię Chrystusa, człowieka i Kościoła, której świadkiem i apologetą był Jan Paweł II.

4.2.1. Wymiary mozaik

Na podstawie orzymanych dzięki uprzejmości autora projektu świątyni metraży ozdobionych mozaikami ścian możemy oszacować rozmiary wszystkich mozaik, wykonanych przez *Centro Aletti* w krakowskim sanktuarium.

• Prezbiterium – siedem mozaikowanych powierzchni:

1. Mozaika tryptyku ściany głównej – 94,5 m²
2. Dwie mozaiki ścian bocznych tryptyku ściany głównej – 2 x 40,9 m²
3. Dwie ściany z inskrypcją „Redemptor Hominis” – 2 x 30,6 m²
4. Dwie sceny maryjne nad przepruciami prezbiterium – 2 x 20,7 m²

Łącznie – 278,9 m²

• Korona auli kościoła – sześć mozaikowanych powierzchni – 7 x 37,6 m²

Łącznie – 263,2 m²

• Sceny flankujące prezbiterium – dwie mozaiki

1. Ściana z mozaiką wolności – 69,3 m²
2. Sciana z mozaiką wiary – 69,3 m²

Łącznie – 138,6 m²

• Kaplica adoracji – pięć powierzchni mozaikowych:

1. Ściana ołtarzowa z Emaus – 33,04 m²
2. Ściana boczna prawa – 9,6 m²
3. Ściana boczna lewa – 9,75 m²
4. Podłużna ściana adoracji Zmartwychwstałego – 28,5 m²
5. Ściana kurtynowa z Tłocznią Mistyczną – 11,3 m²

Łącznie – 92,19 m²

• Kaplica polska – trzy powierzchnie mozaikowe:

1. Ściana z obrazem M.B. Częstochowskiej – 25,8 m²
2. Podłużna ściana z Deesis i Tronem Bożym – 28,5 m²
3. Ściana z motywem św. Jana Pawła II i rodziny polskiej – 25,8 m²

Łącznie – 80,1 m²

• Kaplica maryjna – trzy powierzchnie mozaikowe:

1. Ściana z obrazem Matki Bożej z Gwadelupy – 25,8 m²
2. Podłużna ściana z Matką Bożą i z Chrystusem na Drodze Krzyżowej – 28,5 m²
3. Ściana z motywem nawiedzenia św. Elżbiety – 25,8 m²

Łącznie – 80,1 m²

• Kaplica chrzcielna – siedem powierzchni mozaikowych:

1. Ściana z płaczącym Apostołem Piotrem – 6,23 m²
2. Ściana ze związanym Chrystusem – 15.74 m²
3. Ściana naprzeciw sceny z Apostołem Piotrem – 6,23 m²
4. Ściana z przedstawieniem Piety – 28,6 m²
5. Absyda – ściana lewego boku – 11,2 m²
6. Absyda – ściana skośna lewego boku – 8,5 m²
7. Absyda – ściana prawego boku – 11,2 m²

8. Absyda – ściana skośna prawego boku – 8,5 m²

Łącznie – 96,2 m²

• Ściany parawanowe (kurtyny) nad wejściami do kaplic bocznych – cztery powierzchnie mozaikowe:

1. Ściana nad wejściem do kaplicy Adoracji – 108,1 m²
2. Ściana nad wejściem do kaplicy Polskiej – 108,1 m²
3. Ściana nad wejściem do kaplicy Maryjnej – 108,1 m²
4. Ściana nad wejściem do kaplicy Chrzcielnej – 108,1 m²

Łącznie – 432,4 m²

• Kaplice „Nazaret", „Betlejem" i „Jerozolima" za prezbiterium[237]:

1. Kaplica „Nazaret" – 32 m² + 2,7 m²
2. Kaplica „Betlejem" – 41,6 m² + 6,5 m²
3. Kaplica „Jerozolima" – 24 m²

Łącznie – 106,8 m²

Przybliżony metraż wykonanych w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Krakowie mozaik, według obliczeń architekta, wynosi około 1568,49 metrów kwadratowych, co pod względem liczby dorównuje równie dużej liczbie mozaik wykonanych w sanktuarium św. Ojca Pio we włoskim San Giovanni Rotondo.

4.2.2. Metoda badawcza

Zanim przystąpimy do systematycznego przedstawienia kolejnych mozaik kościoła, pozostaje do omówienia jeszcze jedna bardzo ważna kwestia dotycząca metody pracy naukowej. Mamy do opisania dwadzieścia pięć scen figuratywnych, rozmieszczonych w różnych miejscach kościoła górnego sanktuarium św. Jana Pawła II. Wszystkie te mozaiki razem obejmują ponad półtora tysiąca metrów kwadratowych powierzchni. Każda z nich stanowi osobne dzieło, wchodzące jednocześnie w artystyczną i teologiczną interakcję z innymi

[237] Chociaż znajdujące się za prezbiterium trzy kaplice nie są przedmiotem analizy ikonograficznej i ikonologicznej niniejszej dysertacji, podaję wymiary wykonanych w nich mozaik dla pełniejszego obrazu ogromu podjętych i wykonanych przez *Centro Aletti* w Krakowie prac.

mozaikami. Na wszystkie te obrazy trzeba patrzeć zarówno jako na treść samą w sobie, zawierającą się w scenie, jak i widzieć w nich powiązane ze sobą elementy większych zespołów ikonograficznych o zasadniczej, ikonologicznej treści i przesłaniu. Skomponowane z kilku scen przestrzenne dyptyki, tryptyki i wreszcie oddzielne zespoły mozaik prezbiterium, korony oraz nawy kościoła, tworzą jedno wielkie dzieło. Aby odkryć zasadniczą myśl całego tego zespołu dekoracji ściennych, trzeba rozpocząć od rozpoznania i wyodrębnienia podstawowych dyptyków i tryptyków, przechodząc do szczegółowego omówienia tworzących je scen. To zaś pozwoli odczytać treści zawarte w oddzielnych zespołach mozaik, których w sanktuarium mamy trzy: prezbiterium, korony i nawy świątyni. Dzięki temu będziemy mogli uchwycić zasadnicze linie teologicznego myślenia, odsłaniające się w splocie duchowych refleksji poszczególnych zespołów, skomponowanych z pojedynczych obrazów. Generalną zasadą, towarzyszącą odczytywaniu treści kolejnych, mozaikowych płaszczyzn jest przejście „od szczegółu do ogółu", pozwalające na uchwycenie istotnych intencji autora, dzieła i tego, co może w nim odkryć odbiorca – pielgrzym stający twarzą w twarz z mozaikami sanktuarium.

Aby tego dokonać, trzeba obrać jakąś konkretną metodologię interpretacyjną poszczególnych scen. Dobrą propozycję takiej metody podaje w książce *Funkcje sztuki w teologii*" T. Dzidek, wyróżniając trzy podstawowe treści każdego dzieła sztuki. Są nimi: intencje autora dzieła, intencje samego dzieła i wreszcie intencje odbiorcy dzieła sztuki. Przy pomocy różnych kryteriów i zasad badacz może dotrzeć do wewnętrznych intencji wszystkich trzech podmiotów uczestniczących w tworzeniu i zaistnieniu dzieła sztuki. To jednak, co w procesie interpretacji dzieła ma znaczenie, jak podkreśla Dzidek, to że „interpretacja (dzieła sztuki) jest tym doskonalsza, im pełniej i bardziej harmonijnie uwzględnia trzy poziomy dzieła: intencję autora, intencję dzieła i intencję adresata".[238]

Podejmując się interpretacji zespołu mozaik w krakowskim sanktuarium, trzeba mieć na uwadze cel, jaki postawił sobie na początku pracy twórczej autor dzieła, którym jest o. Rupnik, pamiętając przy tym o oczekiwaniach zleceniodawców, autorów i fundatorów sanktuarium. Jednocześnie nie wolno zapominać o istotnej kwestii *intentio operis*, która nawet jeśli ma wyrażać intuicję autora – artysty i teologa, zawsze stanie się treścią samą w sobie, gdyż dzieła sztuki „nie da się zredukować do intencji autora".[239] Poprzez tradycyjne znaki i symbole, sięgające nawet początków sztuki chrześcijańskiej i współczesne, nowoczesne środki wyrazu, odpowiadające duchowi naszych czasów, treść serca artysty, wymozaikowana na ścianie stanie

[238] Dzidek, *Funkcje sztuki,* 37.
[239] Tamże, 38.

się inspirującym źródłem w myśli odbiorcy – *intentio lectoris.* Ta zaś rodzi się na styku tego, co opowiada dzieło i co czuje, czego poszukuje i co przeżywa lektor dzieła.

W swoich rozważaniach na temat metody interpretacji dzieła sztuki w oparciu o trzy intencje autora, dzieła i odbiorcy Dzidek stawia pytanie o istotę sztuki, która w procesie interpretacyjnym stanowi wielkie i podstawowe tło wszelkich poszukiwań.[240] Jaka jest istota i sens półtora tysiąca metrów kwadratowych mozaik wykonanych w krakowskim Sanktuarium Świętego Jana Pawła II? Pytanie o istotę dzieła sztuki, wpisującego się w wielką historię artystycznego wyrażania ludzkich uczuć, każe szukać tego, co ponadczasowe i niekwestionowane przez stulecia, co pozostanie w tym miejscu na wieki i co zawsze, niezależenie od zmieniających się dziejów, będzie trwało, prowokując kolejne pytania i łącząc przeszłość z teraźniejszością. Refleksje Dzidka przywołują intuicję innego wielkiego znawcy tematu sztuki sakralnej, Romana Guardiniego, który pisze:

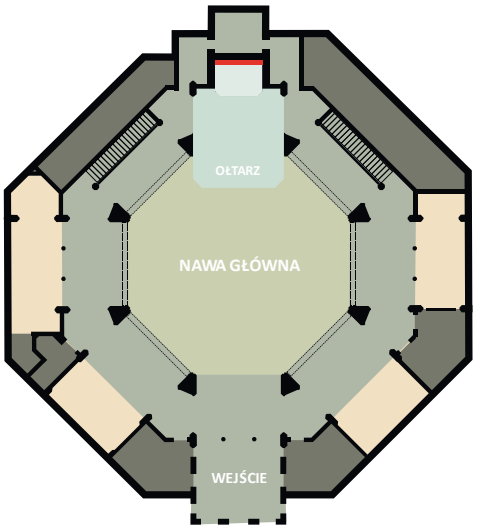
„Jeszcze ważniejszym jest więc zapytać, co dzieło sztuki jako takie oznacza dla człowieka. Widzieliśmy już, jak artysta patrząc i formując obiekt czyni z niego czyste objawienie istoty. W tym samym objawieniu odkrywa również swoją własną istotę, a zatem ludzką istotę w ogóle. To podwójne objawienie dokonuje się w taki sposób, że te oba aspekty nie tylko współistnieją, ale przenikają się wzajemnie: w spojrzeniu, uznaniu i odczuwaniu człowieka, który doświadcza przedmiotu, nabiera ono pełni nowego znaczenia (sensu). Z drugiej zaś strony, w kontakcie z obiektem, człowiek dochodzi do świadomości i rozwoju samego siebie. Jednakże gdy się to dzieje, w dziele sztuki wybrzmiewa całość istnienia czyniąc z owego cząstkowego wytworu symbol wszystkiego”.[241]

---

240 Tamże, 45 – 47.

241 R. Guardini, *L'opera* d'arte, Morcellana, Brescia 2008, 32-33.

5. Tryptyk głównej ściany ołtarzowej w prezbiterium



Prezbiterium Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Krakowie to wielokąt, w formie przypominającej literę „T", zwrócony szerszą częścią w kierunku wiernych. Przestrzeń ta objęta jest siedmioma ścianami. Pięć z nich: ściana główna prezbiterium, dwie prostopadłe ściany boczne oraz dwa wąskie pasma ścienne, także zwrócone czołem w kierunku auli świątyni, pokryte są mozaikami od dołu aż po sufit. Dalsze, masywne, żelbetowe ściany prezbiterium, otwarte od dołu potężnymi prześwitami, pokryte są scenami mozaikowymi jedynie w wyższej partii. Pośrodku pola prezbiterium znajduje się kamienny ołtarz, wykonany z jasnego wapienia. Pole wokół ołtarza wyznaczone jest po bokach ciężkimi dębowymi stallami. Na szczycie głównej osi świątyni, w węższej części prezbiterium, podkreślonej dwustopniowym podwyższeniem ustawionych jest pięć masywnych dębowych siedzisk głównych celebransów.

Wspomniana, węższa część prezbiterium, pokryta jest w całości mozaikami i prezentuje w części frontalnej monumentalny, wertykalny tryptyk, biegnący od sufitu ku dołowi. Przedstawia on gościnę u Abrahama, Epifanię i Zstąpienie Chrystusa do otchłani. Tryptyk flankują prostopadle, przylegające do ściany głównej, dwie wąskie ściany z oknami. W dolnej części znajdują się sceny Ukrzyżowania po lewej i paschalne Objawienie Chrystusa po prawej stronie. Dalej mamy kolejne dwa wąskie pasma ścienne, biegnące frontalnie wobec auli świątyni, otaczające tryptyk główny. Skrywają one w abstrakcyjnej ornamentyce litery, tworzące napis „Redemptor Hominis".

Istotnym elementem głównej ściany tryptyku jest porządkująca wertykał trzech scen ozdobna, szeroka wielolinia podziału, która przyjmuje formę wstęgi miękko, łukowo opadającej między brzegami ściany. Wykonana z różnego rodzaju tesser złota w szkle i *Oro Aletti*,[242] zmiękcza prostokątny masyw ściany głównej, osiągając w ten sposób efekt lekkości. Wydaje się, że zabieg ten miał na celu nawiązanie do łuku absydy, której brak w prezbiterium jest silnie odczuwalny.[243] Jednocześnie, spoglądając z daleka, łuki te zdają się sprawiać wrażenie jedności i ciągłości. Efekt ten koresponduje z zasadniczą treścią wszystkich scen umieszczonych w obszarze prezbiterium, czyli zstępowaniem Boga z góry na dół i wstępowanie człowieka z dołu do góry.

5.1. Zstępowanie Boga ku człowiekowi i wstępowania człowieka ku Bogu. Ekonomia zbawienia

Pion głównej ściany prezbiterium to kompozycja ogromnego, wertykalnego tryptyku – trzech scen umiejscowionych jedna pod drugą, oddzielonych opadającymi łukowo, szerokimi liniami. W dolnej partii sceny Zstąpienia do otchłani linie te wzbogacone zostały dodatkowo pasmami czarnego marmuru *Nero Assoluto*. Te wyraziste, złote cięcia, wydzielają trzy zasadnicze sceny. Najwyżej, u szczytu jest „Gościna u Abrahama", poniżej „Epifania" z Maryją, Dzieciątkiem i adoracją Magów z postacią św. Jana Pawła II w tle. Najniżej umieszczono scenę

[242] *Oro Aletti* to tessery wykonane z wypalanej terakoty o różnych rozmiarach, pokrywanych czerwienią bądź błękitem i pozłacanych złotem płatkowym o różnej ilości karatów, od 16 do 23,5 karatów.

[243] Rupnik wykładał cyklicznie w Papieskim Instytucie Liturgicznym św. Anzelma w Rzymie. Często w ramach tych zajęć oraz przy okazji pracy przy projektach z zakresu architektury sakralnej nawiązywał do wykładów „grande maestro" prof. Crispino Valenziano, na którego wykłady wysyłał także swoich artystów Z *Centro Aletti*. Stąd też w licznych wypowiedziach podkreślał konieczność powrotu do absydy w obszarze prezbiterów współczesnych świątyń. Podobną myśl wyrażał w trakcie prac prowadzonych przy mozaikach krakowskiego sanktuarium.

Zstąpienia Chrystusa do otchłani. We wszystkich trzech obrazach postaciami centralnymi są Chrystus i ludzkość wychodzący sobie naprzeciw.

Zasadniczym wątkiem tematycznym pionu ściany głównej jest zstępowanie – *katabasis* Słowa Bożego od Ojca ku człowiekowi w tajemnicy wcielenia i wstępowanie – *anabasis* odkupionego w Misterium Paschalnym Chrystusa, człowieka ku Bogu Ojcu. Bóg objawia się ludzkości, „wychodząc" jej naprzeciw w osobie odwiecznego Słowa Bożego, Logosu – Jezusa Chrystusa. Owo spotkanie człowieka ze Stwórcą dokonuje się w Misterium Paschalnym, pozwalając przez to człowiekowi/ludzkości powrócić do uczestnictwa w tajemnicy Trójcy Świętej. Punktem wyjścia i powrotu w omawianym wertykale trzech scen jest więc Bóg, objawiający się jako wychodząca na spotkanie ludzkości Jedność Trzech Osób Bożych – Ojca, Syna i Ducha Świętego.

„W pierwotnej teologii chrześcijańskiej, nazywanej judeo-chrześcijańską, tematem zasadniczym jest misterium zstąpienia Syna Bożego, na początku ukrytego, później stopniowo objawianego ludziom. (…) Ale Bóg zstępuje aby człowiek mógł wstąpić. Św. Ireneusz pisze: «Niewidzialne w swej naturze Słowo, nie mogło być widziane przez stworzenia podczas pierwszego zejścia na ziemię. Przez swoje wcielenie widziano Go, jak unosi się do niebios», aby przyciągnąć swoich wiernych do siebie".[244]

Wertykał tryptyku ściany głównej wzmocniony został dwoma flankującymi go scenami, umieszczonymi na ścianach bocznych, prostopadłych względem pionu ściany centralnej. Po lewej stronie jest to „Ukrzyżowanie" z Maryją i św. Janem, a po prawej „Chrystofania paschalna Zmartwychwstałego Chrystusa Marii Magdalenie". Obie sceny umieszczone są na wysokości zstąpienia do otchłani, najniższego przedstawienia pionu centralnego.

O ile scena ukrzyżowania wpisuje się w wątek ściany centralnej, przedstawiający zstępowanie Słowa Bożego, o tyle naprzeciwległa scena Chrystofanii paschalnej przedstawia treściowo kierunek odwrotny. Gest Chrystusa wskazujący ku górze, odzwierciedla ideę wstępowania człowieka ku Trójcy, ku Ojcu. W ten sposób, zasadniczy wątek ściany centralnej staje się komplementarny, podkreślając dwa kierunki całej kompozycji prezbiterium: zstąpienie (katabasis) ↓ i wstąpienie (anabasis) ↑. Co więcej, ruch w całym poliptyku otrzymuje charakter kolisty od góry przez lewą stronę ścian osiągając w dolnej scenie punkt najniższy, odbija się od niego, strzelając ku górze i wracając do górnej, centralnej sceny z Trójcą Świętą. Ruch ten okrąża centralne przedstawienie epifanii. W niej zaś miejsce zasadnicze zajmuje Chrystus,

---

[244] T. Špidlik, *Le Coordinate teologiche fondamentali della cappella «Redemptoris Mater»*, w: Apa, *Redemptoris Mater*, 41.

siedzący na kolanach Maryi – Kościoła, objawiony i objawiany światu reprezentowanemu przez postaci mędrców, których prowadzi gwiazda. W jej dynamikę wpisuje się figura św. Jana Pawła II, którego wskazujący gest zdaje się być lustrzanym odbiciem ruchu ogona gwiazdy, skupiając w ten sposób uwagę patrzącego na umieszczonych poniżej postaciach: Maryi, Jej Boskiego Syna oraz adorujących Dzieciątko mędrców. Podsumowując, centralną sceną zespołu mozaik w prezbiterium jest splot spojrzeń Syna Bożego i mędrców, reprezentujących wszystkie ludzkie pokolenia.

Główną część ikonograficzną pięciu scen węższej części prezbiterium flankują dwa wąskie pasy ścienne, ozdobione wertykalną kompozycją abstrakcyjną, kryjącą pośród różnobarwnych plam kolorowych kamieni tytuł encykliki. Słowa są rozdzielone tak, że każde zajmuje oddzielnie jeden z pasów. Po lewej stronie jest to słowo REDEMPTOR, zaś po prawej słowo HOMINIS. Napis jest trudno dostrzegalny, wymaga skupienia uwagi, aby mógł zostać odczytany. Te dwa pasy ścienne z mozaiką „ukrytego" tytułu pierwszej encykliki św. Jana Pawła II zdają się zamykać zasadniczą część prezbiterium, która z centralnego wertykalnego tryptyku, staje się mozaikowym poliptykiem. Jednakże jest to zabieg tylko pozorny, gdyż zasadniczy temat zstąpienia Słowa i wstąpienia człowieka otrzymuje kolejne dodatkowe dwie sceny, które go kompletują i dopełniają. Są to, umieszczone wysoko w dwóch polach ścian bocznych z przepruciami, sceny Zwiastowania po lewej i Koronacji Maryi po prawej stronie. Obie umieszczone są wysoko, nieco wyżej w stosunku do centralnej sceny ściany głównej z Epifanią i św. Janem Pawłem II. Umieszczone po lewej stronie przedstawienie Zwiastowania wzmacnia wątek zstąpienia Słowa, zaś scena Koronacji i mistycznych zaślubin Maryi wieńczy wątek wstępowania człowieka.

Schemat ikonograficzny wszystkich siedmiu scen prezbiterium przedstawia się następująco:

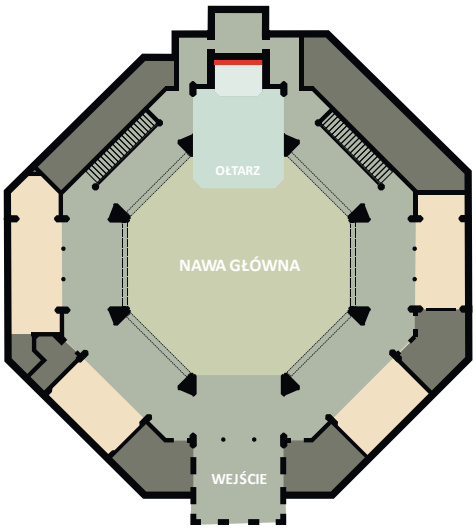
Jak już zostało powiedziane, układ scen przyjmując ruch okrężny, znajduje swój początek i koniec w scenie z Trójcą, a dokładnie w postaci anioła przedstawiającego Boga Ojca. Okręg ten zamyka w centralnym polu scenę Epifanii. Jest to zabieg celowy i ważny. Dotyczy zasadniczej treści całej kompozycji. Jest nią objawienie się Boga we wcieleniu Słowa Bożego i przyjęciu Go przez ludzkość, którą reprezentują trzej różni magowie, klęczący

przed Emmanuelem, zasiadającym na kolanach Dziwicy – Kościoła. Symbolem Emmanuela – Mądrości Ojca jest gwiazda. Odpowiedzią na Mądrość Odwieczną jest człowiek zdolny odkryć prawdę i za nią podążyć.

W kontekst Mądrości – gwiazdy wpisany został św. Jan Paweł II. Jego pontyfikat i nauczanie stają się drogowskazem prowadzącym ludzkość przełomu II i III tysiąclecia ku Zbawicielowi Człowieka – Redemptor Hominis. Właśnie w pierwszej papieskiej encyklice *Redemptor Hominis* czytamy: „Ku Niemu (Chrystusowi) kierujemy nasze spojrzenie powtarzając wyznanie św. Piotra: «Panie, do kogóż pójdziemy? Ty masz słowa życia wiecznego», bo tylko w Nim, Synu Bożym, jest nasze zbawienie. (…) – stale musimy dążyć do Tego, który jest Głową, do Tego, «przez którego wszystko się stało i dzięki któremu także my jesteśmy», który równocześnie jest «drogą i prawdą» i «zmartwychwstaniem i życiem», do Tego, którego widząc, widzimy także i Ojca, do Tego, którego odejście przez Krzyż, a potem wniebowstąpienie było pożyteczne dla nas, ażeby Pocieszyciel przyszedł do nas i stale przychodził" (RH7).

Przejdźmy teraz do szczegółowego omówienia poszczególnych scen poliptyku prezbiterium.

5.2. Gościna u Abrahama – wychodzenie Boga ku człowiekowi



Najwyżej położoną sceną tryptyku ściany głównej prezbiterium jest „Gościna u Abrahama", wyznaczona trzema brzegami ściany oraz łagodnym łukiem ozdobnej wielolinii od dołu, oddzielającej ją kompozycyjnie od niższych scen. Umieszczona najwyżej, z perspektywy patrzącego, staje się obrazem najbardziej oddalonym. Efekt ten wzmacniają pomniejszone proporcje postaci aniołów, Abrahama i Sary, względem pozostałych trzech obrazów, z którymi tworzą całość.

Scena jest graficznym przedstawieniem starotestamentowej opowieści o wizycie Boga u Abrahama, opisanej w „Księdze Rodzaju" (18, 1-16). Główną część pola zajmują postacie trzech aniołów. Dla przejrzystości tekstu, przyjmujemy ikonologiczną interpretację poszczególnych figur anielskich. Anioła lewego (patrząc od strony wejścia) będziemy nazywać Aniołem Boga Ojca, środkowego – Aniołem Syna Bożego, a prawego – Aniołem Ducha Świętego. W lewym,

dolnym, lekko zakrzywionym brzegu sceny, umieszczone zostały w nieco mniejszych proporcjach, postacie Abrahama i Sary. Centralne miejsce kompozycji zajmują sylwety anielskie, z których najbardziej wyraziście przedstawiona jest figura Anioła środkowego.

Całość sceny utrzymana jest w jasnych, delikatnych kolorach. Prześwietlone jasnością tło postaci, przechodzi od różnych odcieni polerowanego zielonego onyksu po lśniący, biały marmur *Statuario.* Mocniejsze w odcieniach kamienie, wpadające w pomarańcz i ochrę, to znajdujący się pod stopami aniołów polerowany trawertyn żółty i brązowy. Przestrzeń między postaciami a okalającymi je skrzydłami anielskimi, została wypełniona złoconą terakotą (23,5, oraz 16 karatów).[245]

W scenie uwagę skupia Anioł Syn Boży. Ubrany w białą tunikę, przenicowaną wyrazistymi pasmami jasnoczerwonej smalty *alla libera*.[246] Na ramiona ma zarzucony jasnokremowy płaszcz z niebieskimi liniami, łagodnie opadający do dołu,. Jego podszewka wyłożona jest złotem, przetykanym ciemnoniebieskimi nierównomiernymi pasami. Anioł Syn Boży idzie. Jego lewa noga wysunięta jest do przodu, prawa lekko skrywa się za lewą. Anioł wznosi w łagodnym geście ostentacji prawą dłoń w kierunku Anioła stojącego po jego prawej stronie. Gest ten powtarza także jego lewa ręka. Ułożenie obu rąk sprawia wrażenie ruchu, którego celem jest postać Anioła Boga Ojca. Z lekko przechyloną w stronę Anioła Boga Ojca głową, Anioł Syn Boży spokojne oblicze kieruje na wprost, w kierunku auli kościoła. Część jego czoła zakrywa fragment skrzydła, stojącego obok, Anioła Boga Ojca. Na głowie ma niebieską opaskę, a dookoła głowy przechodzącą od pełnego złota ku bieli aureolę. Połacie skrzydeł Anioła Syna Bożego opadają wyraziście na obie strony, okalając sobą sylwetki Aniołów bocznych. Trzy pary anielskich skrzydeł przetykają się pomiędzy sobą, tworząc wrażenie silnego splotu i zawirowania. Wszystkie skrzydła, wykonane są linią tesser białego marmuru, złota w szkle oraz złoconej terakoty i białej smalty *alla libera*.

---

[245] Na temat złoconej terakoty w mozaikach oraz tesser *Oro Aletti*, w *Czerwieni Niebieskiego Jeruzalem* czytamy: „Terakota to glina, która przeszła przez ogień. A ogień jest symbolem Ducha. Kiedy glina-ziemia przechodzi przez ogień, praktycznie staje się jak skała, dlatego możemy na niej stosować złotą folię. Ogień, który to spowodował, który uczynił ją twardą, pozostaje w niej jako blask złota. Jest to przemiana podobna do tej, jakiej ulegają kwiaty w kadzidle. Kwiaty suszy się, one umierają, ale gdy już są kadzidłem, dzięki ogniowi – dzięki Duchowi Świętemu – zaczynają kwitnąć na nowo i teraz pozwalają nam odczuć tylko to, co zasadnicze, swój zapach. To tak jak z terakotą: teraz widzimy tylko to, co zasadnicze w ziemi, co może wyjść z ciemności, przepuszczać światło. Złoto na terakocie to prawdziwe przejście od człowieka do człowieka odkupionego. Dlatego złota nazywanego przez nas „złotem Aletti" używamy głównie do pokrycia tych przestrzeni, które mówią o niebieskim Jeruzalem"., w: Rupnik, *Czerwień*, 216.

[246] *Alla libera* to sposób formowania tesser w kształcie zbliżonym do trójkąta, wykrawanych ręcznie, za pomocą cęgów do smaltu, z płytkich tafli smaltowych. *Centro Aletti* w latach, w których powstawały krakowskie mozaiki, używało smaltów produkowanych w rodzinnej manufakturze szkła i smaltów DONA', w Spilinbergo, na północy Italii.

Anioł Bóg Ojciec ma zarzucony na ramiona ochrowy płaszcz, którego brzeg został mocno podkreślony jasną i ciemną czerwienią. Spod płaszcza dostrzegalna jest purpurowa tunika ze złotym wykończeniem oraz ochrowe pantofle. Jego prawica uniesiona jest do góry. Dłoń przedstawiona w geście liturgicznego błogosławieństwa, nachodzi na prawą dłoń Anioła Syna Bożego. Zabieg ten powoduje wrażenie skrzyżowania obu prawych dłoni Aniołów: Syna Bożego i Boga Ojca. Przy czym prawica Anioła Syna Bożego zachowuje łagodną linię poziomą, podczas gdy prawica Anioła Boga Ojca zachowuje wyrazisty pion.

Masywne lewe skrzydło Anioła Boga Ojca wynurza się zza pleców i „przeskakując" prawe skrzydło Anioła Syna Bożego, opada ku dołowi, zasłaniając połowę twarzy Anioła Boga Ojca. Można więc powiedzieć że lewym skrzydłem Anioł zasłania sporą część własnej twarzy. Widać jedynie oko, ucho oraz włosy, przewiązane czerwoną wstęgą i okolone złoto--białą aureolą. Drugie skrzydło Anioła Boga Ojca widoczne jest zza skrzydła anioła prawego. Powtarzając jego ruch, lekko opada ku dołowi.

Anioł przedstawiony po prawej stronie jest bardziej wyraźnie oddzielony od pozostałych. Łączy go z nimi mocny splot przeplatającego się prawego skrzydła. Ukazany w trzech czwartych, w prawej dłoni trzyma *żezył* – laskę wędrowca. Jest w ruchu, skierowanym ku pozostałym dwóm aniołom. Ku nim także kieruje swój wzrok. Dzięki zastosowaniu tesser onyksu, jego szaty sprawiają wrażenie lekkości, utrzymane są w bieli i kremach, ozdobione złotymi brzegami galonu, bez innych kontrastowych kolorów. Podobnie jak Anioł Syn Boży, Anioł Duch Święty jest przepasany na biodrach, a jego głowę zdobi wpleciona we włosy biała taśma oraz przechodząca od złota ku bieli aureola. Lewa ręka Anioła, zgięta w łokciu, zatrzymuje się nad mlekiem i chlebem niesionymi przez Abrahama. Jego lewe skrzydło zdaje się obejmować Abrahama i Sarę.

Wszystkie trzy postaci anielskie są do siebie podobne. Mają ten sam spokojny wyraz twarzy i szeroko otwarte, wyraziste oczy. Podobne są także ich skrzydła, które w chaotycznym splocie tworzą swoisty taniec, wymagający sporej koncentracji, aby odkryć, które skrzydło należy do którego Anioła.

„Potrójne powtórzenie określonego symbolu, litery itd. jest *de facto,* już od starożytności, ulubionym środkiem stylistycznym, służącym do przedstawiania Trójcy Świętej – samej w sobie wszak doskonale niewidzialnej. Jeśli trzech gości Abrahama rozumiało się teraz jako

typos Trójcy, to wychodząc z faktu, że tekst Pisma mówi najpierw o „trzech mężach", nasuwał się obraz trzech młodych mężów podobnych do siebie".[247]

To, co różni Aniołów, to sposób, w jaki są przedstawieni względem siebie. Podczas gdy Anioł Syn Boży ukazany jest *en face*, o tyle Aniołowie po jego bokach ukazani są w trzech czwartych względem niego. Ale jego wyeksponowanie sugerujące, że jest najważniejszy to tylko pozór. Choć bowiem Anioł Bóg Ojcie i Duch Święty spoglądają na Anioła Syna Bożego, to ich wewnętrzna relacja podkreśla pierwszeństwo Anioła usytuowanego po prawicy Anioła Syna Bożego. Dynamika gestów obu rąk Anioła Syna Bożego, jak i ruch ciała Anioła Ducha Świętego skierowane są ku Aniołowi Boga Ojca, który w ten sposób otrzymuje swego rodzaju pierwszeństwo.

Wróćmy jednak na chwilę do *en face* Anioła Syna Bożego. Przyglądając się większości mozaik *Atelier Centro Aletti*, uwagę przykuwa fakt, że najczęściej przedstawianą w nich postacią jest Jezus Chrystus. Od papieskiej kaplicy „Redemptoris Mater" po ostatnie dzieła, punktem odniesienia jest zawsze osoba Bogoczłowieka – Jezusa Chrystusa. Jego rupnikowe oblicze stało się już emblematyczne i niemal niezmienne przez całe dwadzieścia pięć lat istnienia atelier. Cechuje go spokojna, łagodna, lekko podłużna, brodata twarz, okolona długimi włosami z przeplatającymi się w nich złotymi pasmami. Wąski, lekko poszerzony w połowie nos, wąskie, zamknięte usta i nienaturalnie szeroko otwarte oczy, z których okrągłe czarne źrenice spoglądają wprost na patrzącego. Twarz Chrystusa wszędzie, gdzie dotarło *Centro Aletti,* spotyka się wręcz z komentarzem „Chrystus Rupnika". Nawet jeśli, tak jak w San Giovanni Rotondo, lub innych miejscach, nie brakuje postaci Chrystusa przedstawionych w innej, wynikającej z kontekstu narracji pozie, i tak Jego twarz *en face* jest najczęściej spotykana twarzą Chrystusa *Centro Aletti*.

Ta, jakże bliska i naturalna dla całej dwutysiącletniej tradycji przedstawiania twarzy Chrystusa, maniera wydaje się dodatkowo znajdować swe źródło w duchowości ignacjańskiej. Chrystus jawi się w niej jako jedyny pośrednik pomiędzy człowiekiem a Przenajświętszą Trójcą, przez co chrystologiczność codziennej modlitwy i praktyki życia stanowi podstawowy rys jezuickiej wspólnoty,[248] której członkami są kard. Špidlik, Rupnik i wiele innych osób, współtworzących *Centro Aletti*.

---

[247] G. Bunge, *Inny Paraklet, ikona Trójcy Świętej mnicha – malarza Andrzeja Rublowa*, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2005, 45.

[248] T. Špidlik, *Zanurzeni w Trójcy*, *krótkie studium o Trójcy Świętej,* Wydawnictwo „Bratni Zew", Kraków 2003., 29.

Kompozycji z trzema Aniołami dopełniają mniejsze w proporcjach figury Abrahama i Sary. Abraham mocno pochylony, z wyciągniętymi rękami powtarza kierunek i ruch Anioła, w którego postać jest częściowo wpisany. Ubrany jest prosto. Ochrową tunikę przykrywa obszerna poła ciężko opadającego, brązowego płaszcza. Na ramionach jasna chusta, opadająca łagodnie w dół. W rękach trzyma dzbanuszek z mlekiem oraz podpłomyk. Tuż za nim stoi Sara, bardziej wyprostowana, z lewą ręką na piersiach, prawą zaś, mocno wygiętą do tyłu w górę, jak gdyby osłaniała się przed okalającym ją potężnym skrzydłem anielskim. Jasna tunika Sary przykryta jest ochrowym płaszczem. Głowę okrywa *maforium*. Z wzrokiem utkwionym w postaci Abrahama, podąża za nim w tym samym kierunku, który wyznacza obojgu prowadzący ich Anioł.

Na przestrzeni wieków chrześcijaństwo uformowało różnorodne typy przedstawieniowe Trójcy Świętej, które ująć można w trzech podstawowych grupach: biblijnej, konceptualno-teologicznej i geometryczno-abstrakcyjnej. Podobnie jak w rozważaniach teologicznych, tak w obszarze sztuki, inspirację stanowiły przede wszystkim starotestamentowe teksty biblijne, z opisem stworzenia świata i historią Abrahama na czele oraz nowotestamentowe wydarzenia teofaniczne z życia Jezusa Chrystusa: chrzest w Jordanie i Przemienienie na górze Tabor. Obok czysto biblijnych inspiracji, tajemnicę Trójcy Świętej przedstawiały także różnorodne konceptualne wyobrażenia teologiczne, będące swego rodzaju artystycznymi ilustracjami twierdzeń teologicznych i wizji mistycznych, jak chociażby zachodnioeuropejski Tron Łaski – tzw. Pieta Ojcowska[249] czy wschodnioprawosławne Ojcostwo – отечество. Ostatnią grupą typów przedstawieniowych Trójcy stanowią różnorodne formy geometryczne, bazujące zwłaszcza na liczbie trzy, od trójkąta lub trzech koncentrycznych okręgów, po najróżniejsze abstrakcyjne formy kolorystyczne, rezerwujące dla poszczególnych Osób Boskiej Trójcy różne kolory, najczęściej: biały i ochrowy dla Boga Ojca, czerwono-niebieski dla Syna Bożego i złoto-czerwony oraz biały dla Ducha Świętego.[250]

Wśród wszystkich, wspomnianych wyżej typów i form artystycznych, zarezerwowanych dla wyrażania tajemnicy Trójcy Świętej, wyjątkowo ważny i najbardziej rozpowszechniony jest typ tzw. Trójcy Świętej Starotestamentowej, bazującej na historii wizyty trzech Aniołów u Abrahama. Stąd też najczęściej spotykaną jego nazwą jest „Gościna u Abrahama". W większości przypadków przedstawienia te, bardzo rozpowszechnione, zwłaszcza w sztuce

---

[249] Na przykład krakowska rzeźba *Tronu* Łaski na ul. Stolarskiej, na wprost wejścia do konwentu Dominikanów.

[250] Przykład takiego graficzno-konceptualnego podejścia do tematu znajdujemy także w twórczości o. Rupnika. Jest nim połączenie trzech dwukolorowych okręgów, znajdujące się ścianie Paruzji z watykańskiej kaplicy papieskiej „Redemptoris Mater".

czasów patrystycznych, wiernie oddają opisane w 18. rozdziale „Księgi Rodzaju" zdarzenie, przedstawiając zarówno postaci patriarchy Abrahama i jego żony Sary, jak i inne detale związane z jego miejscem i kontekstem: dąb Mamre, wieczerzę z zastawionym stołem, szatry.

O antyczności typu przedstawieniowego gościny u Abrahama może świadczyć fakt, że jest on spotykany już w sztuce katakumbowej wczesnochrześcijańskiego Rzymu. Przykładem może być chociażby fresk z rzymskich katakumb przy via Latina, z początku IV wieku. W obszarze sztuki liturgicznej do najstarszych zachowanych przykładów omawianej sceny niewątpliwie należy pochodząca z I poł. IV w. mozaika z Bazyliki Matki Bożej Większej, gdzie w jednym prostokątnym polu o dwóch registrach, streszczono całą opowieść. W górnym registrze kwatera ukazuje moment powitania niebiańskich gości przez patriarchę, w dolnym zaś przygotowanie gościny. Do tego też motywu nawiąże raweńska mozaika z gościną u Abrahama, pochodząca z poł. VI w. oraz późniejsze podobne mozaiki z Palermo czy Monreale.

Przedstawieniowy typ gościny u Abrahama, cieszący się w sztuce sakralnej równie wielką popularnością jak Adoracja magów i Zstąpienie do otchłani, staje się tematem mocno obecnym, nie tylko w chrześcijańskiej kulturze Słowian zachodnich, ale zwłaszcza we wschodniosłowiańskiej tradycji liturgicznej.[251] Świadczyć o tym może przedstawienie Trójcy na południowej „Złotej Bramie" cerkwi Narodzenia NMP w Suzdalu z ok. 1230 r., czy wreszcie monumentalne dzieło Teofana Greka z nowogrodzkiej cerkwi Przemienienia Pańskiego, datowane na 1378 rok. Osoba i genialna twórczość Teofana z Grecji prowadzi nas do Andrieja Rublowa (zm. 1430), który być może, jako uzdolniony kopista i ikonograf podmoskiewskiego, andronikowskiego monasteru mógł spotkać genialnego mistrza z Konstantynopola, który właśnie w andronikowskim klasztorze założył i prowadził jedyną znaną na ziemiach ruskich czasów młodego Rublowa pracownię malarską.[252]

Napisana przez Andrieja Rublowa na prośbę Nikona z Radoneża[253] ikona Trójcy Świętej do nowego ikonostasu monasterskiej cerkwi Świętej Trójcy, założonej przez św. Sergiusza

---

[251] Rola sztuki sakralnej w liturgicznej tradycji Kościołów Wschodu jest zasadnicza. Po ustaniu ikonklazmu (728-843), zwłaszcza po ustaleniach dogmatycznych Soboru Nicejskiego II (787), obraz liturgiczny, rozumiany jako „Ewangelia w kolorach" stał się jedną z podstawowych form przekazu treści dogmatycznej. Ogromny wpływ na jego znacznie wywrze rozwój przegród, templonów, a zwłaszcza ikonostasów, które w okresie Renesansu Rusi przyjmą formę rozbudowanych poliptyków liturgicznych, sięgających świątynnych sklepień. Mnożenie ikonicznych obrazów stanie się koniecznością. Najpopularniejszymi, centralnymi przedstawieniami kolejnych registrów staną się: typ przedstawieniowy Deesis, typ Ukrzy-żowania oraz typ Trójcy Starotestamentowej (Starozawetnej). Być może, obok podstawowych czysto dogmatycznych względów, sprzyjały temu także kwestie estetyczno-formalne. Ikona z Trzema Osobami Boskimi uporządkowana jest, podobnie jak Deesis czy Ukrzyżowanie, według modułu trzech wertykałów, co sprzyjało coraz częstszemu pojawianiu się tego przedstawienia na wertykalnej osi królewskiej przegród ołtarzowych.

[252] G.V. Popov, *Andrei Rubliov*, Северный Паломник, Moscov 2007, 21nn

[253] Nikon z Radoneża (zm. 17 listopada 1427), przełożony klasztoru i wspólnoty powstałej przy pustelni św. Sergiusza z Radoneża, budowniczy nowego murowanego monastyrskiego kościoła (1422), który do współpracy

z Radoneża[254] stała się w obszarze liturgicznej sztuki rosyjskiego prawosławia wydarzeniem wręcz dogmatyczno-kościelnym, który odbił się na moskiewskim Soborze Stu Rozdziałów i stał się kanonem ikonograficznym, obowiązującym w rosyjskim prawosławiu do dziś.[255] Fascynacja i inspiracje teologiczne Špidlika w obrębie prawosławnej teologii i sztuki, zawarte zostały w wielu publikacjach, w których „ikona ikon" Rublowa, „jest najwyższym stopniem duchowej *theoria*. Właśnie kontemplacja Trójcy Świętej stanowi szczyt ikonografii rosyjskiej w sztuce Rublowa. Jego ikona *Trójca*, tak często odtwarzana, analizowana, studiowana, odznacza się niezwykłym bogactwem".[256] Nie dziwi więc fakt, że dla Rupnika nawiązanie do tego arcydzieła rosyjskiej sztuki sakralnej XV stulecia stanowi inspirację do poszukiwania „innych niezwykle ważnych akcentów teologicznych".[257] Staje się stałym elementem kanonu typów przedstawieniowych *Atelier Centro Aletti*, pojawiając się coraz częściej w różnych przestrzeniach sakralnych, zlecanych i wykonywanych przez zespół pracujących z nim artystów.

Przyglądając się „Trójcy" Rupnika nie można nie odnieść wrażenia, że jest ona nawiązaniem teologicznego, ponadczasowego dialogu z Rublowem, w którym współczesny artysta-mnich-teolog, podobnie jak jego wielki poprzednik sprzed pięciu wieków, przez sztukę mówi o duchowym doświadczeniu Trójcy Świętej w chrześcijańskim życiu na przełomie drugiego i trzeciego tysiąclecia chrześcijaństwa. Samo bowiem przedstawienie rupnikowej „Gościny u Abrahama" – podobnie jak stało się to z ikoną Rublowa, może stanowić odrębny traktat teologiczny, poświęcony zasadniczemu punktowi chrześcijańskiej dogmatyki.

Warto w tym miejscu wspomnieć jedną z pierwszych bardzo ciekawych realizacji ze Świętą Trójcą, czyli mozaikę z rzymskiej kaplicy Bractwa św. Karola, wykonaną w 2010 roku.[258] Widzimy tu przedstawienie Trójcy Świętej, już zawierające w sobie grafikę pełną

---

z Andreiem Rublowem ozdabia go nowymi freskami. Nowo tworząca się ławra podlegała początkowo andronikowskiemu klasztorowi – matce, w którym przebywał i pracował bł. Andriei Rublow., w: Bunge, *Inny Paraklet*, 63.

254 Godną polecenia w temacie teologii, historii i znaczenia ikony Trójcy Przenajświętszej napisanej przez Andrieja Rubleva jest książka o. Gabiela Bunge, *Inny Paraklet, Ikona Trójcy Świętej mnicha – malarza Andrzeja Rublowa*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2005; Tamże, 58-59.

255 Tamże, 79. Warto w tym temcie zacytować trafną współczesną opinię metropolity Iloriona Alfeev'a „Trójca Rublowa jest symbolicznym przedstawieniem Boskiej Trójcy, jak wskazałby sobór Stu Rozdziałów. Istotnie, wizyta trzech mężów u Abrahama nie była objawieniem Trójcy Świętej, ale jedynie „prorocką wizją tej tajemnicy, która dopiero na przestrzeni wieków będzie stopniowo objawiać się myśli religijnej Kościoła". Dlatego w ikonie Rublowa nie widzimy Ojca, Syna i Ducha Świętego, ale trzech aniołów, którzy symbolizują odwieczną radę (wewnątrz trynitarny dyskurs – LB) trzech osób Trójcy Świętej. Symbolika ikony Rublowa jest nieco analogiczna do symboliki malarstwa wczesnochrześcijańskiego, które skrywało głębokie prawdy dogmatyczne w prostych, ale głębokich duchowo symbolach"., w: I. Alfeev, *Tempio, icona, e musica* sacra, EDB, Boglona 2015, 210.

256 Špidlik, *Myśl rosyjska*, 381-382.

257 M. I. Rupnik, *Gospod zivljenja je en sam*, w: *Imago Divina, kapela doma v Tinjah*, Sodalitas, Katoliški dom prosvete, Tinjah 2013, 16.

258 M. Camisasca, *La trasfigurazione della materia*, Marietti, Roma 2011.

symbolicznych momentów i odniesień, których dojrzałe rozwinięcie spotkamy w wykonanym dwa lata później ołtarzu Trójcy Świętej w austriacko-słoweńskiej kaplicy Katolickiego Domu Kultury w Tainach, a którego repliką jest wykonana zaledwie rok później mozaika krakowska. Warto też dodać, że przedstawienie Trzech Aniołów w kaplicy Bractwa św. Karola stanowi część poliptyku, na który składają się, oprócz motywu Abrahama i Sary, scena Zwiastowania oraz powołania pierwszych uczniów. Pośród innych świętych pojawia się także postać polskiego Papieża. Wróćmy jednak do krakowskiego poliptyku z przedstawieniem Trójcy Świętej.

Najwyżej umieszczona scena Gościny u Abrahama – choć proporcjonalnie najmniejsza, przez swoją ikonologiczną treść staje się zarówno punktem wyjścia, jak i punktem odniesienia wszystkich pozostałych scen, znajdujących się w obrębie ścian prezbiterium. Starotestamentowe przedstawienie Trójcy Świętej, objawiającej się patriarsze Abrahamowi pod dębami Mamre jako wizyta trzech anielskich wędrowców stanowi zasadnicze przesłanie teologiczne. Bóg objawia się człowiekowi. Bóg w tajemnicy komunii Trójcy Świętej wychodzi naprzeciw człowieka. Co więcej, Boże wyjście w kierunku człowieka ma za cel włączenie go w komunię, częściowe wprowadzenie w przestrzeń odwiecznych wewnątrztrynitarnych relacji.[259] Wychodzenie Boga naprzeciw człowieka jest najpełniejszym wyrazem tego, czym jest On ze swej natury – Miłością. Z miłości Stwórca szuka człowieka, by poprzez miłość wprowadzić go w pełnię tajemnicy życia, które jako relacja i komunia wyraża się poprzez miłość. Miłość to imię Boga (1J 4,16b).

Komentując wspaniałą mozaikę z Tainach, Rupnik tłumaczy owo „wychodzenie" w kluczu miłości, która stanowi wspólną naturę wszystkich Trzech Osób Boskich. Bóg udziela się człowiekowi, ponieważ jest Miłością, a Miłość kocha samą siebie właśnie poprzez nieustanne wychodzenie na spotkanie drugiej miłości.[260]

---

[259] W ikonie Rublowa zabieg kompozycji postaci anielskich oraz odwrócona perspektywa ustawiają Chrystusa włączającego się w misterium ołtarza „od strony zachodniej", czyli od strony czasu – chronosu, podczas gdy kontemplujący ikonę pod względem liturgicznym ma możliwość „wglądu" w wydarzenie od strony Ojca i Ducha, od strony Kairosu., w: Bungie, *Inny Paraklet*, 96. W ten sposób postać rublowskiego anioła centralnego reprezentującego Syna Bożego staje się duchową bramą, mistycznym przystępem Kościoła Ziemskiego w Misterium Trójcy. W przedstawieniu krakowskim Rupnika podobny efekt artysta uzyskuje poprzez zwrócenie anioła Syna Bożego *en face* wobec kontemplujących wyobrażenie wiernych, spojrzeniem wprowadzając uczestników liturgii w dynamikę życia Trojga.

[260] Niniejsza praca nie ma charakteru ściśle dogmatycznego, dotyczy raczej próby syntetycznego przedstawienia teologii mozaik z Sanktuarium Św. Jana Pawła II, zaprojektowanych przez o. Rupnika, który będąc artystą jest także teologiem i wykładowcą na różnych rzymskich uczelniach papieskich. Tym bardziej, opisując ikonologiczną treść przedstawionych scen konieczna jest choć częściowa prezentacja teologii, jaką o. Rupnik uprawia. Komentując obraz Trójcy Świętej, sporo uwagi poświęca on zagadnieniom miłości jako natury Boga, tłumaczącej wewnątrztrynitarne relacje Osób Boskich oraz wynikających z tego charakterystyki natury człowieka, który jest taki, jakim jest Bóg, który go stworzył. Miłość jako natura Boga wyrażająca się dynamicznie w Ojcostwie Ojca, Synostwie Syna i byciu Miłością Ducha ze swej natury skierowuje się ku sobie, kochając siebie w drugim, czego wyrazem jest absolutna jedność trzech Osób Boskich. Jest to miłość „od wewnątrz" w samej Trójcy Świętej. Udzielając się „na zewnątrz" w zbawczej ekonomii miłość ta szuka człowieka, wychodzi mu naprzeciw, odkrywając w nim obecność tej samej Miłości, na której podobieństwo człowiek został stworzony i której tchnienie

Miłość to dynamika diadyczna, relacyjna, interpersonalna, żywa. W omawianej scenie potwierdza to wewnętrzny ruch szat, który przyjmuje kierunek cyrkularny (okrężny). Zwraca na to uwagę sam autor sceny, który komentując mozaikę z Tainach tłumaczy „przeciwne" kierunki powiewających lekko szat anielskich. Płaszcz Anioła z lewej strony, przedstawiającego figurę Boga Ojca powiewa w kierunku Anioła Syna Bożego i Anioła Ducha Świętego. W dokładnie odwrotnym kierunku delikatnie kołyszą się szaty pozostałych Aniołów reprezentujących Syna Bożego i Ducha Świętego, kierujących się ku Ojcu. Cyrkularność tę podkreśla także taniec anielskich skrzydeł.[261] W tym wszechobecnym, wewnętrznym ruchu wszystko wychodzi i kieruje się ku Ojcu. On jest najważniejszy. W Nim wszystko znajduje swój początek, od Niego wszystko pochodzi. Odpowiedzią na ten podstawowy pierwszy ruch[262] jest moc Ducha, która

napędza życiem jego istnienie. Tekstów Rupnika traktujących o naturze miłości Boga i człowieka jest bardzo wiele. Spotkać je można zwłaszcza w obszarze tematów duchowości. Stanowi ono dla niego zagadnienie arcyduchowe i bardzo szerokie, wielowarstwowe, dlatego omawia je z różnych teologicznych perspektyw. Jest przy tym świadom, że tematyka miłości zawsze znajduje się w niebezpieczeństwie wyabstrahowania od życia, a więc stania się kolejną koncepcją – teorią, która daleka od doświadczenia miłości Boga staje się dla życia ludzkiego jałową, nic nieznaczącą. Sam Rupnik, podobnie zresztą jak jego duchowy mistrz, kard. Špidlik, jest głęboko przekonany o konieczności powrotu do tematu miłości, jako obszaru wzajemnego rozpoznania pomiędzy Trojjedynym Stwórcą a stworzeniem, wychodząc od mistyki, czyli realnego duchowego doświadczenia życiowego udzielającego się człowiekowi Boga. Najszerzej o. Rupnik zajmuje się tym zagadnieniem w książce *„Powiedzieć człowiek",* wydanej po polsku przez Wydawnictwo Salwator w 2010 r., której pierwsze rozdziały poświęcone są przede wszystkim zagadnieniom natury Trójcy Świętej i natury człowieka oraz wszystkiemu temu co obie te rzeczywistości zbliża i jednoczy, tłumacząc je sobie nawzajem. Przytoczę jedynie jedynie dwa krótkie cytaty, które wpisują się w zasadniczą teologiczną treść omawianej sceny miłośnej natury Boga, wyrażającej się w wychodzeniu Boga w Miłości ku człowiekowi i ludzkiej tęsknocie za Bogiem: „(…) całą istotą natury boskiej jest miłość. Natura, poprzez swój wymiar uprzedmiotawiający miłości, będący zasadą natury boskiej, gdy chodzi o trzy Osoby – jest jedna i niepodzielna. Ale jest też nieodłączna od trzech Osób, to jest istnieje tylko o tyle, o ile jest hipostatyzowana, personifikowana przez zasadę osobową, która nieustannie wyraża miłość. Już św. Augustyn wyjaśniał, że to relacje determinują i definiują osoby (…) ta osobowo-przedmiotowa miłość swojej natury pociąga za sobą także relacje międzyosobowe. Ojciec kocha jako Ojciec, Syn jako Syn i Duch Święty jako sama miłość. (…) człowiek został stworzony na obraz tej rzeczywistości. Dzięki stworzeniu przez miłość, w miłości i dla miłości człowiek uczestniczy w tej boskiej naturze. Wszystko to jest możliwe dzięki Bogoczłowieczeństwu Chrystusa (…) osoba ludzka jest stworzona właśnie na obraz Osoby boskiej, zatem także ona jest jednym ze swą naturą. Osoba ludzka posiada tę zasadę aktywną, agapiczną i wolną by kochać i realizować się w swej naturze poprzez jądro miłości uprzedmiotowiającej, stanowiące naturę ludzką, która w innym przypadku nie istniałaby poza tym nieustannym procesem hipostazowania"., Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 93.; „Człowiek «staje się» Dosłownie w takim stopniu, w jakim zostaje wezwany do życia przez Słowo skierowane do niego przez samego Boga. W jakiś sposób zatem człowiek został stworzony w sercu Boga, jako że sam Bóg od początku był *Logosem*, Słowem, czyli rozmową, dialogiem. Człowiek jest istotą wezwaną do istnienia jako rozmówca Boga. (…) Człowiek nie jest istotą izolowaną, samą dla siebie. (…) Człowiek jako rzeczywistość dialogiczna, jako rzeczywistość stworzona przez Kogoś, kto zwrócił do niego słowo, jest w ostateczności «istotą udzielającą odpowiedzi». Życie człowieka może być doskonale rozumiane jako odpowiadanie Temu, który stale, nieprzerwanie zwraca się ze swym słowem"., Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 79.

[261] Tamże, 18.

[262] „W ikonach ruskich obserwuje się często dynamiczny rytm, nie konwulsyjny jak ruchy węża pod kopytami konia Świętego Jerzego, lecz ruch spokojny, harmonijny, zrównoważony. Święci Borys i Gleb na swych koniach wyrażają więc *epektasis*, wieczny ruch życia i wzrastania. Rewelacyjny jest pod tym względem ruch okrężny na ikonie Trójca Rublowa"., w: Špidlik, *Myśl rosyjska*, 388.

przez Chrystusa rekapituluje wszystko w Ojcu. Tak więc życie świata, wychodzące od Ojca mocą Ducha Świętego, przez Syna powraca do Ojca.[263]

„Źródłem w Bogu nie jest – zgodnie z ortodoksyjnym rozumieniem – leżąca za Osobami istotowość, ale osoba Ojca, który zawsze «zamieszkuje światłość niedostępną» /1Tm 6,16/ i którego «nikt nigdy nie widział» /J 1,18/. Ojciec – jak uczy Kościół – jest zawsze Ojcem Syna i Początkiem Ducha, a nie dopiero w jakiejś przyszłości, ponieważ Bóg nie jest związany z przestrzenią i czasem".[264]

Podobną cyrkularność można zauważyć w obrębie wszystkich pozostałych scen w prezbiterium. Ruchem niemal kołowym kierują się w kierunku sceny górnej, w której najważniejszą figurę stanowi postać anioła lewego, obrazującego Boga Ojca.[265]

W omawiany ruch skrzydeł i szat Boskich Osób wpisują się także gesty rąk, które ikonologicznie, obok kolorów i sposobu przedstawienia twarzy, wyrażają wewnątrztrynitarne relacje. „Pierwszą" ręką jest prawica Ojca, która błogosławi Syna. Jak to tłumaczy Rupnik, Boga Ojca rozpoznajemy po dziełach Jego rąk, dlatego w sztuce chrześcijańskiego antyku prawa dłoń Ojca często pojawia się w szczycie monumentalnych kompozycji ołtarzowych. Staje się ona przez to symbolem miłości, troskliwości Ojca, który powołał wszystko do istnienia i który nieustannie błogosławi całe swe dzieło stwórcze. Pełnią błogosławieństwa Ojca jest Syn. O ile dłoń Boga Ojca z pierwszej kwatery ze stworzeniem i upadkiem pierwszych rodziców wyraża miłość wobec dzieła stwórczego i postawionego na jego szczycie człowieka, o tyle w omawianej scenie zasadniczy akcent spoczywa na Chrystusie, w którym wszyscy otrzymujemy błogosławieństwo Ojca – Stwórcy (Ef 1,3). Dłoń ta jednak jest „nakryta" prawicą Syna, tworząc krzyż i w ten sposób stając się Ich wspólnym błogosławieństwem. Ojciec błogosławi Syna, Syn zaś w swoim Bogoczłowieczeństwie przekazuje to błogosławieństwo zmierzającej ku Niemu ludzkości, a objawiając Ojca staje się Jego Błogosławieństwem.

---

263 Tamże, 18.

264 Bunge, *Inny Paraklet*, 89., Špidlik, *Duchowość,* 74-75.

265 „W chrześcijaństwie dwa dogmaty, Trójcy Świętej i Wcielenia Boga w Jezusie Chrystusie, «Prawdziwym Bogu i prawdziwym człowieku» stopniowo przekształcały i ucieleśniały te same idee niewidzialności i nieprzedstawialności Boga, a jednocześnie nadal zapewniały obrazowi religijnemu bezprecedensowe uzasadnienie, zasadniczo chrystologiczne. Oczywiście, «Boga nigdy nikt nie widział»; ale «Jednorodzony Bóg, który jest w łonie Ojca, (o Nim) pouczył. W ten sposób chrześcijański Bóg, którego przedstawiają Ojcowie, kojarzy w sobie dwa paradoksalne, jeśli nawet nie sprzeczne, atrybuty. Jest to absolutna transcendencja, wszystko różne (inne), Ten, którego tajemnicy człowiek nie może przeniknąć. Ta różnica powinna trzymać go w oddali. Tymczasem ten Bóg się objawia, jednocześnie jako ten, który zbliża się do człowieka. Krótko mówiąc, sama idea Wcielenia sugerowała *a priori* konsekwencje tego, co było lub nie było widoczne: była częścią powołania chrześcijaństwa do czerpania, prędzej czy później, z jego doktryny Objawienia, teologicznej estetyki otwartej na Sztukę chrześcijańską. Ale złotą zasadą tej sztuki, aby uniknąć głębokiego wstrząsu, było trzymać się przez długi czas chrystomorficznego obrazu Boga"., w: F. Boespflug, *Le immagini di Dio, una storia dell'Eterno nell'arte*, Einaudi, Turyn 2012, 103.

Lewa dłoń Chrystusa zdaje się delikatnie dotykać rany na prawym boku. Gest wskazujący na przebite serce, jako obraz Miłosierdzia Bożego, jest jednocześnie gestem wprowadzania „do wnętrza" życia Bożego. Odwiecznie obecny w Ojcu, Bogoczłowiek – Syn Boży nosi już w sobie paschalną „bramę" otwartego serca, która staje się przestrzenią komunii. Jak więc w mozaikowej interpretacji osiemnastego rozdziału „Księgi Rodzaju" nie dopatrywać się eschatologicznego *Erhomenosa*, który od zawsze w Ojcu staje się sensem istnienia wszystkiego, co powołane zostało do komunii z Ojcem w Duchu Świętym przez Syna Bożego? Jak nie wyczuć w tym zapraszającym geście paschalnego zaproszenia, z którym skierował się do Apostoła Tomasza: „Podnieś rękę i włóż w mój bok"? (por. J 20,27). Syn nieustannie wychodzi naprzeciw światu, dla którego stał się boską matrycą, aby w Nim odnowiony świat – nowy człowiek, odnalazł swój sens i pełnię. Wyrazem owego zaproszenia do wejścia w Chrystusa jest właśnie już „przedpaschalnie" otwarta rana serca. Dokładnie tak, jak tłumaczy to o. Rupnik „Chrystus również wskazuje na Ojca drugą ręką, jednocześnie wskazując na ranę, którą już czujemy na Jego piersi. Jest to rana, z której narodzi się nowa ludzkość. To także pokazuje jedność między stworzeniem a zbawieniem".[266]

Ekonomia zbawienia jest rzeczywistością dynamiczną, rozpiętą pomiędzy pierwszym „Stań się!" procesu stwórczego, aż po ostateczne „trwaj!" *eschatonu*, gdyż miłość jako szczyt relacji, sama w sobie jest dynamiczna i trwała, odwieczna odwiecznością Boga. Rana Chrystusowego boku – jako teologiczny, graficzny obraz Miłości Boga, musi więc być obecna zarówno w Logosie przed Wcieleniem, jak i w Baranku z Niebieskiego Jeruzalem, znajdującym się nad belką „łuku tęczy" prezbiterium. Staje się ona pamięcią Miłości Boga o człowieku, który jako osoba wyrasta z relacji – z wychodzącą z rany Ewą, uczy się kochać przez ranę – ofiarność życia – i w paschalnej ranie Pana odnajduje przystęp do Boskiego Źródła Życia. Warto w tym momencie wspomnieć, że rozszerzający się łuk rany Chrystusa obecny jest nie tylko już w pierwszych realizacjach *Atelier Centro Aletti*, ale stał się on także jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli wspólnoty *Centro Aletti*.[267]

Wracając do zagadnienia dynamiki ekonomii zbawienia, rozpiętej pomiędzy dwiema ranami Chrystusa, należy stwierdzić, że widoczna jest ona nie tylko w samych postaciach, z których każda przedstawiona jest w relacji do drugiej, ale też cała scena, pełna ruchu,

---

[266] Rupnik, *Gospod*, 19.

[267] Przykładem tego może być ogromnych rozmiarów łuk rany Chrystusa umieszczony w suficie, nad bryłą ołtarza w *National Shrine* of *St John Poul II* w Waszyngtonie. Złota rana otwartego serca Pana wypełniona jest 12 płomieniami nawiązującymi do Zstąpienia Ducha Świętego w Pięćdziesiątnicy, przez co wyraża myśl, że przystęp do Ojca mamy w ranie Odwoecznego Syna poprzez usynowienie jakie dokonuje się mocą Ducha Świętego, zstępującego na osobę w sakramentach Kościoła.

świetnie komponuje się w wertykał scen, tworzących główny tryptyk centralnej ściany ołtarza. Niewątpliwie rupnikowe przedstawienie Trójcy Świętej, jest w swoim wyrazie znacznie bardziej dynamiczne niż ikona Rublowa. Nie tracąc niczego ze swego kontemplacyjnego charakteru, tłumaczy owo nieustanne wychodzenie Boga naprzeciw człowieka jako proces „angażujący" nie tylko Boskie Osoby Trójcy Świętej, ale każdą osobę ludzką, wrażliwą duchowo na objawienie.

Jeszcze pełniej o sensie osobowych relacji w Trójcy i między Nią a człowiekiem opowiadają dłonie Ducha Świętego, który w scenie przedstawiony jest jako Przewodnik – Boski Towarzysz na drodze ludzkości reprezentowanej przez Patriarchę Abrahama i jego żonę Sarę, ku Ojcu przez Syna. W prawej dłoni Duch trzyma żezł pasterski, którego górny koniec zakończony jest trzema listkami, symbolizującymi Trójcę. Przypominają one, że tylko Bóg jest źródłem życia także tam, gdzie po ludzku trudno go już oczekiwać. Bóstwo Trzeciej Osoby Boskiej daje rozkwit suchemu drzewcu laski, dokładnie tak samo, jak „osłona Jego skrzydła" budzi w zamkniętym łonie Sary życie, dając Abrahamowi obiecane potomstwo. Gest anielskiego skrzydła, okalającego postać niepłodnej Sary, jest graficznym obrazem wszechmocnej łaski Boga.[268] „W Starym Testamencie bezpłodne pary są bardzo ważne, ponieważ ujawniają, że życie należy tylko do Pana i że człowiek, jeśli chodzi o życie, nie jest w stanie nic zrobić".[269]

Anioł Ducha Świętego „spleciony jest" prawym skrzydłem ze skrzydłami Aniołów Ojca i Syna. Jednocześnie lewym skrzydłem łączy się z ludzkością. Jest „pomiędzy" Ojcem i Synem a Abrahamem, Sarą i ich potomstwem. Delikatne objęcie, osłonienie skrzydłem adresatów obietnicy wyjaśnia istotę Trzeciej Osoby Boskiej, która staje się Przewodnikiem, Objawieniem i Uświęcicielem wszystkiego, co otrzymało życie i powołane jest do wiecznego uczestnictwa w komunii z Bogiem. Boska Osoba Ducha Świętego w Miłości, która stanowi Jej naturę „wpalata" w Trójcę człowieczeństwo dzieci Adama. „Duch Święty, ten Objawiciel Boga, ten Tajemniczy Obłok, który opadał z góry, gdy Bóg zstępował pomiędzy swój lud, ten Cień Najwyższego, który objawia Boga, czyniąc Go Ciałem w Dziewicy, ten Duch Święty dokonuje dzieła uświęcenia, kieruje wszystko ku Synowi wołając *Abbà*, nadając wszystkiemu w Chrystusie pieczęć synostwa, aż Syn przekaże wszystko Ojcu"[270] (tłum. wł.).

Uświęcającą moc Ducha wyraża lewa dłoń Anioła, która znajdując się nad darami mleka i podpłomyka, ofiarowanymi przez Abrahama, układa się w gest konsekracji. Odległość

---

[268] W tym kontekście warto zauważyć że, we wspomnianej wcześniej rzymskiej realizacji w kaplicy Bractwa św. Karola, Trójca pokazana jest w kontekście dwóch zwiastowań: Sary i Maryi. Dla Rupnika, wrażliwego na ikoniczną wręcz antynomiczność teologię syryjską, z całą gamą podobnych odniesień, sam będzie często |z tego języka korzystał i do tej tradycji nawiązywał.

[269] Rupnik, *Gospod*, 23.

[270] M. Rupnik, *Nel fuoco del roveto ardente, iniziazione alla vita spirituale,* Lipa, Roma 1996., 35.

mozaiki od bryły ołtarza nie pozwala dostrzec sensu czwartego – liturgicznego wymiaru sztuki sakralnej, która w Tainach i w wielu innych miejscach wyraziście lokuje gest Ducha Świętego dokładnie nad ołtarzem, wpisując się w konsekracyjne gesty rąk celebransów. Niemniej jednak, także w Krakowie, moment ten pozostaje ważnym symbolicznym miejscem, w którym mozaika łączy przedstawione w niej duchowe treści z rzeczywistością Kościoła, który się modli, jak gdyby mozaikowy Duch Święty uczestniczył w każdym geście konsekracyjnym *epiklezy*, dokonywanym na masywnej bryle ołtarza pośrodku prezbiterium. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na złoty krzyż *Centro Aletti*, którego forma zdobi frontową ścianę kamiennego ołtarza.

„Na froncie ołtarza znajduje się krzyż, który ma kształt napiętego żagla i dlatego jest „krzyżem Ducha" (…). Eucharystia sprawowana przy ołtarzu łączy nas z tym wiecznym wymiarem ósmego dnia, ze „złotą drogą" opisaną w 22 rozdziale „Apokalipsy", na której zgromadzone jest całe Ciało Chrystusa. To, co jest przedstawiane jako zapowiadające, mianowicie pełnia życia w Bogu, w tym starotestamentowym wydarzeniu, urzeczywistnia się w Chrystusie"[271] (tłum. wł.).

Ważnymi, jeśli nawet nie najważniejszymi symbolicznie momentami omawianej mozaiki są sposoby przedstawienia twarzy anielskich postaci. To przede wszystkim one, obok kolorów szat oraz gestów dłoni, stanowią teologiczną narrację i punkt wyjścia w rozpoznaniu Osób Boskich i ich wzajemnych wewnątrztrynitarnych odniesień.

Anioł Boga Ojca ma zakrytą twarz. Opadające do przodu skrzydło sprawia, że widoczne dla nas zostaje jedynie prawe oko. Cała postać Ojca opowiedziana jest przy pomocy dwóch najstarszych chrześcijańskich symboli przedstawiających i objaśniających Obecność Ojca: wspomnianej już wyżej prawej, „stwórczej" dłoni i prawego oka. Oko, tłumaczy Rupnik, jest nawiązaniem do średniowiecznej tradycji Opatrzności Bożej, która w tym graficznym znaku wyrażała wiarę w to, że wszystko, co istnieje, jest owocem pewnej konkretnej wizji Ojca, spełnieniem Jego odwiecznego planu, który w czasie i przestrzeni przybrał materialną formę, nie tracąc nigdy Bożego Błogosławieństwa Stwórcy.[272] Ważnym teologicznie momentem przedstawienia Ojca jest także to, że patrzy On na Syna – kontempluje Syna. W ten sposób Syn staje się przestrzenią spotkania z Ojcem. Dla Rupnika jest oczywiste, że aby zostać rozpoznanym

---

[271] Rupnik, *Gospod*, 20. Warto dodać, że krzyż *Centro Aletti* stanowi swoistego rodzaju wszechobecne logo *Centro Aletti*, pojawiając się w najróżniejszych rozmiarach od noszonego na piersiach medalika po inne rozmiary, towarzysząc jako znak wiary i przynależności do społeczności duchowo związanej z *Centro Aletti*.

[272] Tamże, 19.

przez Ojca, czyli zanurzonym w Życiu (*Zoé*), trzeba na drodze Ducha, we współpracy z Duchem Świętym, odnaleźć się w Synu.

Syn spogląda *en face*, na Kościół i ludzkość. Spoglądanie „wprost" wyraża miłość i przyjęcie, które człowiek może odnaleźć w Synu. Oczami Syna na ludzkość spogląda także Ojciec. Kogo widzi Syn, tego rozpoznaje Ojciec. Zależność oczu i spojrzeń obu figur jest teologicznie zasadnicza. Syn zwraca się ku człowiekowi stojącemu naprzeciw Niego, będąc jednocześnie pełnią objawienia tajemnicy Ojca. To, co rozpoznajemy w Synu objawia nam Ojca. Ojciec zaś patrzy na człowieka i świat oczami Syna, rozpoznając w mężczyznach i kobietach synów i córki przez obecną w nich miłość Jego Jednorodzonego Syna. Syn w osobie centralnego Anioła zwraca się do Kościoła i każdego człowieka słowami zaczerpniętymi z Ewangelii według św. Jana.[273] „Czyny, których dokonuję w imię mojego Ojca, świadczą o Mnie. (…) Ja i Ojciec jedno jesteśmy. (…) Ojciec jest we Mnie, a Ja w Ojcu" /J 10,25.30.38/; „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej, jak tylko przeze Mnie. Gdybyście Mnie poznali, znalibyście i mojego Ojca. Ale teraz już Go znacie i zobaczyliście. (…) Kto Mnie widzi, widzi także i Ojca (…) Ja jestem w Ojcu, a Ojciec we Mnie"(J 14,6.9.11).

„Centralny Anioł patrzy na nas, gdyż przedstawia Syna, który stał się człowiekiem i może spotkać człowieka twarzą w twarz. Jednak skrzydło Ojca częściowo przesłania Jego prawe oko, co wskazuje, że to oko również przez cały czas widzi Ojca. Między Ojcem a Synem istnieje wieczny, żywy związek. Jezus i Ojciec są jednym. Więc Syn patrzy na nas i na Ojca. I tą samą miłością, z jaką kocha Ojca, kocha także nas; z tą samą miłością, z jaką przyjmuje i wiecznie przekazuje Boską naturę, przekazuje także naturę ludzką. On przekazuje naturę Boga, odciskając na niej pieczęć synowskiej miłości. Odciska również pieczęć Syna na ludzkiej naturze. Dlatego kocha każdego człowieka tą samą miłością, z jaką kocha Boga"[274] (tłum. wł.).

Jak widzimy, wzajemna, pełna i definitywna miłość Trzech Osób Boskich, która jest gwarancją Ich jedności, objawia prawdę absolutną. Drogą do jej poznania jest Bogoczłowieczeństwo Chrystusa, wyrażające zasadę agapiczną Osób w Trójcy. Dlatego Anioł Syna Bożego wychodzi naprzeciw człowieka, spoglądając mu prosto w oczy, objawiając agapiczny charakter relacji między Ojcem, Synem i Duchem Świętym, która w Synu i poprzez Syna skierowana jest do całego stworzenia. Jak zostało to już wyżej powiedziane, Bogoczłowieczeństwo Chrystusa, obok

---

[273] Jest to o tyle ważne, że o. Bunge dokonując wnikliwej analizy ikony Trójcy Świętej Rublowa, interpretuje ją w dokładnie podobnym kluczu ewangelii janowej, widząc w pozie zwróconych do siebie aniołów Ojca i Syna dialog, którego objawieniem mogą być słowa z 14 rozdziału św. Jana /J 14,1-3.15-17; 15,26; 16,12-15; 17,1-5.22-24/., w: Bunge, *Inny Paraklet*, 97-99. Różnica pomiędzy obu przedstawieniami jest w zwrocie Syna ku Kościołowi, ku człowieczeństwu podczas gdy u Rublowa anioł centralny Syna Bożego zwraca się bezpośrednio do anioła Boga Ojca, czyniąc kontemplujących przedstawienie duchowymi świadkami tego dialogu.

[274] Rupnik, *Gospod*, 19.

przebóstwienia człowieka stanowi jeden z zasadniczych teologicznych wątków patrystycznych, jakie teologia uczniów Špidlika konsekwentnie przywraca w posoborowej dogmatyce katolickiej. Bogoczłowieczeństwo Drugiej Osoby Boskiej wyraża zasadę agapiczną, łączącą przez miłość człowieczeństwo i bóstwo.[275] W zjednoczeniu osobowym dwóch natur, w Drugiej Osobie Boskiej objawia się możliwość współistnienia stworzonej ludzkości z odwieczną boskością.[276] Jedność tego, co stworzone z tym, co wieczne, objawione w Drugiej Osobie Trójcy Świętej, mocą miłości – *agape*, daje ludzkiemu istnieniu gwarancję uczestnictwa w Ojcu. „Dlatego Bogoczłowieczeństwo jest rzeczywistością agape, przewyższającą wszelką wiedzę. Nie chodzi tu już o wiedzę zewnętrzną prawdy i agape, ale o uczestnictwo w Wiecznym, w tym, co trwa, w osobowym związku całej ludzkości z Bogiem. W ten sposób cała prawda, czyli Trójca, poprzez swą wieczną miłość, poprzez jedną Osobę wieczną z tej Trójcy, nie tylko jest mostem, łącznikiem z ludzkością, ale wprost urzeczywistnia z nią unię hipostatyczną. To Bogoczłowieczeństwo drugiej Osoby Najświętszej Trójcy kryje w sobie fascynujące misterium sposobu objawienia prawdy, czyli sposobu agapicznego polegającego na śmierci i zmartwychwstaniu.[277]

Słowa Rupnika jeszcze silniej wydobywają znaczenie słów wypowiadanych przez prezbiterów w trakcie nalewania do kielicha wina i wody: „Przez to misterium wody i wina daj nam Boże udział w Bóstwie Chrystusa, który przyjął nasze człowieczeństwo", uzasadniając silnie konsekracyjny gest Ducha Świętego nad dzbanem i misą ofiarowanymi przez Abrahama i związek przedstawienia z liturgią Kościoła.

Osobowym urzeczywistnieniem dostępu do tej tajemnicy jest Duch Święty. To właśnie przez Niego, przez współpracę z Nim, w wolnym otwarciu się na Jego łaskę, człowiek może dostąpić uczestnictwa w tym misterium, stając się jego częścią. Przez dar Ducha Świętego w Bogoczłowieczeństwie Chrystusa może się rozpoznać cała ludzkość.[278] Jednakże jest to zawsze tajemnicą przewyższającą ludzkie zdolności poznawcze, wymagającą przede wszystkim percepcji serca. Wyraza to właśnie ta część oblicza Syna, która w omawianym przedstawieniu gościny u Abrahama pozostaje zakryta, w której Syn kontempluje Ojca tak, jak tylko odwieczny Syn Boży może Go kontemplować. Jest to ten istotowy „skrawek tajemnicy", który dla człowieka pozostanie tajemnicą na zawsze. Pełnia współuczestnictwa Syna w tajemnicy Ojca zostanie objawiona światu dopiero na końcu czasów, kiedy objawi się pełnia Chrystusa (*pleroma* – πλήρωμα – *Christi*) zgodnie ze słowami św. Pawła: „A gdy już wszystko zostanie

---

275 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 66.
276 Tamże, 66.
277 Tamże, 66.
278 Tamże, 66.

Mu (Chrystusowi) poddane, wtedy i sam Syn zostanie poddany Temu, który Synowi poddał wszystko, aby Bóg był wszystkim we wszystkich" (I Kor 15,28).

Zaproszenie do uczestnictwa w pełni musi zostać dobrowolnie przyjęte przez człowieka. Otwartość tę symbolizuje gościnność podeszłego w wieku Abrahama, który mimo starości nie tylko kłania się Przybyszom do ziemi, myjąc im stopy, ale także z wielkim zaangażowaniem ordynuje przygotowanie wieczerzy dla Gości. Omawiając gościnną postawę patriarchy Abrahama, Rupnik podkreśla ważny symbolicznie szczegół, który w antycznych kulturach starożytnych aktywnie angażował osobę gospodarza w przyjęcie gościa, przez co akt przyjęcia łączył się z wysiłkiem serca i ciała.[279] Zaangażowanie to wyrażało wewnętrzną przemianę osoby i jej życia, dokładnie tak, jak widzimy to w biblijnej historii Abrahama, który z odpoczywającego pod dębami Mamre starca staje się zakrzątanym, pochłoniętym służbą adresatem Bożej Gościnności. „Postawa gościnności, przyjęcia, wyzwala (w Abrahamie – przyp. L.B.) miłość, która dwoi się i troi, która wręcz przesadza".[280] Miłość ta jest tak wielka, że nawet kiedy Goście podążyli dalej, Abraham trwa przed Panem, gdyż Jego Obecność pozostała w nim, w jego sercu, w Sarze zaś Obecność ta otworzyła radość życia, którego spełnieniem będzie Izaak – *Ten, który się śmieje*.[281]

W tym kontekście nabiera znaczenia uniesiona wysoko dłoń Sary. Przedstawiona jest ona bowiem w momencie jej „przejścia" z namiotu pod skrzydło Ducha Świętego. Czytamy: „Pan powiedział «Nie. Śmiałaś się!»" (Rdz 18,15b), mówiąc jej w ten sposób, że poznał jej ukrytą prawdę. Jednocześnie otwiera w niej łono i czyni matką. I tak śmiech niepłodnej w ukryciu namiotu staje się „pod skrzydłem" Boga – Ducha Świętego radością (*Isaak)* macierzyństwa.

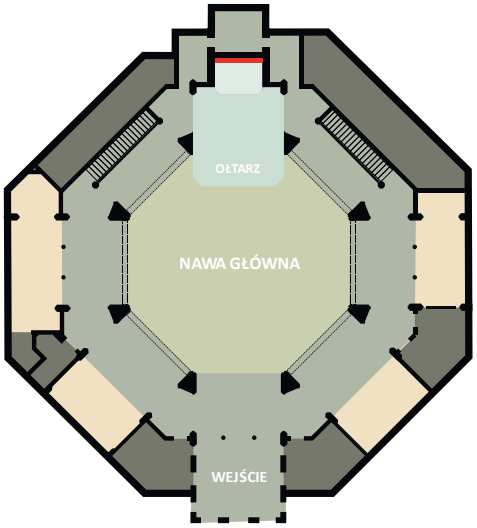
Odpowiadające sobie wzajemnie w swych przedziwnych losach postacie Sary – Maryi--Ewy, obecne w trzech scenach tryptyku głównego, prowokują refleksję na temat Mocy Bożej i otwartości serca osoby trwającej w relacji z Bogiem. Być może nie przez przypadek i Sara, i Ewa kierują wzrok ku Bogurodzicy z głównej sceny adoracji magów, rozpoznając w Nazaretance *tropos* człowieka w relacji z Trójcą.[282] Każda z tych trzech kobiet otrzymała od Ojca przez Chrystusa w mocy Ducha dar, którego się nie spodziewała. Sara stała się w swej starości matką, Maryja ofiarując Jahwe swe dziewictwo, przyjęła od Stwórcy dar macierzyństwa nienaruszający

---

279 Rupnik, *Według Ducha*, 99.
280 Tamże, 100.
281 Tamże, 103.
282 Tamże, 86. W ten sposób *tropos* w wychodzeniu Boga na spotkanie człowieka odpowiadałby *tropos* człowieka wychodzącego naprzeciw Bogu w postawie otwartości i przyjęcia. Ustawienie figur tych trzech biblijnych kobiet przywodzi na myśl średniowieczną świętą rozmowę (*Sacra Conversatio*) gotyckich ołtarzy szafowych.

w niczym Jej dziewictwa, Ewa zaś, która po grzechu stała się „rodzącą ku śmierci", znów stała się pramatką wszystkich żyjących w Chrystusie.

5.3. Epifania



Centralną część ściany głównej ołtarza zajmuje „Epifania", czyli „Objawienie się Chrystusa mędrcom ze Wschodu". W tle widoczna jest postać św. Jana Pawła II. Przedstawienie to, proporcjonalnie największe spośród wszystkich trzech scen pionowego tryptyku, ujęte jest w dwóch krzywiznach łuków – „taśm", oddzielających ją od pozostałych scen.

Na pierwszy plan wysuwa się postać spoczywającej na kamiennym siedzisku z marmuru *Giallo*

di Siena Madonny, trzymającej na kolanach Dzieciątko. Matka i Syn stanowią jedność. Maryja w niebieskiej tunice z brazylijskiego granitu *Azul Bahia*, okryta jest okalającym Jej głowę *maforium*, wykonanym w czerwonym trawertynie. Część płaszcza, przewieszona przez prawe ramię, łagodną kaskadą fałd i podkreślonych złotem brzegów, opada w dół. Wszystkie ozdobne wykończenia *maforium* i niebieskiej tuniki wykonane są z tesser *Oro Aletti*. Na czole oraz ramionach widać złote gwiazdy. Głowę Maryi okala nimb przechodzący od bieli ku złotu. Spod maforionu widoczny jest błękitny czepiec. Jej pełne spokoju spojrzenie, skierowane jest na klęczących u stóp Dzieciątka trzech mędrców. Maryja trzyma na kolanach Dzieciątko i wskazującym gestem prawej dłoni podtrzymuje prawicę Syna wzniesioną do błogosławieństwa.

Chrystus ubrany jest w biało-kremową tunikę. Z ramion opada złota stuła, wykonana w złocie zatopionym w szkle, podkreślonym czerwienią. Prawą rękę wznosi w geście błogosławieństwa, w lewej zaś trzyma biały *rotulus*. Także Dzieciątko spogląda łagodnie na mędrców. Jego głowę wieńczy nimb krzyżowy, z wyrazistą czerwienią krzyża. Postać Chrystusa jest nieproporcjonalnie duża w stosunku do wielkości dziecka i względem postaci Matki.

U stóp Chrystusa klęczą mędrcy. Ich postaci zostały przedstawione w pozycji wertykalnej, co sprawia wrażenie niemal jednej figury, mocno podkreślającej pion całego tryptyku. Twarze mędrców wykazują cechy anatomiczne trzech głównych ras ludzkich. Najwyżej, w postawie adoracji Madonny, z uniesioną lewą ręką przedstawiony jest biały człowiek. Poniżej, w bezpośredniej adoracji Dzieciątka ukazany został człowiek czarnoskóry. Trzecia postać, to przedstawiciel żółtej rasy. Wertykalna linia głów podkreślona została wyciągniętymi prawymi dłońmi, w których mędrcy trzymają dary. Jedność sylwetek trzech postaci rozbija kontrastowość kolorów szat.

W tle, za plecami mędrców, ukazany został w postawie stojącej i *en face* wobec auli kościoła, św. Jan Paweł II. Ubrany jest w liturgiczne szaty, w lewej dłoni trzyma srebrny, papieski krzyż. Jego prawica w geście ukazującym Matkę i Syna jest skierowana w dół, zatrzymując się nad osią darów trzymanych w rękach mędrców. Nad otwartą dłonią Papieża widać Gwiazdę Betlejemską, wykonaną ze złota zatopionego w szkle, potęgującego efekt blasku. Jasny ornat wyróżnia tęczowa kolumna z narzuconym od góry paliuszem oraz wyrazisty, czerwony brzeg z prawej strony. Twarz Świętego jest młoda, okala ją nimb, przechodzący od bieli do złota. Święty Jan Paweł II spokojnym wzrokiem spogląda na modlących się do niego wiernych zebranych w kościele.

Całość utrzymana jest w delikatnych, jasnych kolorach. Tło za plecami św. Jana Pawła II to *Giallo lotus Gold*, przechodzący w złoconą 23-karatowym złotem terakotę, wypełniającą

przestrzeń pomiędzy Madonną z Dzieciątkiem a postaciami mędrców. Również za plecami Maryi tło utrzymane jest w delikatnych barwach, oscylujących między kremem a delikatnym różem. Mocno podkreślony został dół sceny, wykonany w marmurze *Rosso Damasco* i innych ciemnobrązowych kamieniach.

Typ przedstawieniowy: „Adoracja mędrców" / „Pokłon Trzech Króli", który spotykamy w środkowej scenie tryptyku ściany głównej, należy do najstarszych i najbardziej popularnych nowotestamentowych przedstawień w sztuce sakralnej.[283] Odnajdujemy go już w II w., w komentarzach pisarzy wczesnochrześcijańskich oraz na freskach rzymskich katakumb, spośród których do najstarszych należy fresk z kaplicy greckiej katakumb Pryscylli, datowany na połowę III wieku. Źródłem tych wszystkich przedstawień jest Mateuszowy zapis o wizycie mędrców ze Wschodu u nowonarodzonego Jezusa w Betlejem (Mt 2, 1-13). Ewangelista nie wymienia jednak, ani ich liczby, ani imion. Brak dodatkowych informacji na ten temat dopełniają pisma apokryficzne Nowego Testamentu. Odnajdujemy w nich wiele ważnych detali, które, biorąc pod uwagę przygotowanie merytoryczne teologów *Centro Aletti*, pozostawiły trwały ślad w mozaice krakowskiej.

Zanim jednak przystąpimy do ich omawiania, należy zauważyć, że centralna scena, podobnie zresztą jak omawiana wyżej scena z Aniołami w gościnie u Abrahama i Sary, znalazła swoje odwzorowanie w mozaice *Centro Aletti* wykonanej w innym ważnym, papieskim sanktuarium – *National Shrine of saint John Paul II* w Waszyngtonie. Powstała dokładnie trzy lata później niż jej krakowski pierwowzór, jesienią 2015 roku. Podobnie jak w Krakowie, przedstawia tronującego na kolanach Maryi Jezusa, przed którym klęczą trzej królowie, a za nimi została przedstawiona postać św. Jana Pawła II z wyciągniętą pod Gwiazdą Betlejemską dłonią. Różnice między tymi przedstawieniami są formalne i wynikają z zasadniczo różnego układu sceny, podyktowanego względami architektonicznymi, przez co scena krakowska jest wertykalna, podczas gdy waszyngtońska – horyzontalna. Zasadniczym jednak elementem różniącym oba przedstawienia jest obecność Józefa w amerykańskiej mozaice i jego brak w scenie krakowskiej. Wiąże się to niewątpliwie z dodatkowym rysem zespołu mozaik w Waszyngtonie, które miały podkreślić teologiczne znaczenie rodziny w nauczaniu polskiego papieża. W Krakowie rys ten tłumaczy i wydobywa scena z Janem Pawłem II – Aniołem Rodzin w kaplicy Polskiej.[284]

---

[283] F. Bisconti, *Temi di icongorafia paleocristiana*, Pontifico Istitituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000., 207.

[284] Wnętrza obu sanktuariów, choć różnią się zasadniczo, posiadają kilka zbieżnych elementów. Należy do nich struktura architektoniczna obu obiektów, która pozwoliła na wydzielenie dwóch odrębnych cykli ikonologicznych. W sanktuarium krakowskim zasadniczy cykl ikonologiczny tworzy zespół mozaik prezbiterium i auli kościoła.

„Pokłonowi trzech mędrców" towarzyszą dwie sceny. Od góry, jest to „Gościna u Abrahama i Sary", zaś od dołu „Zstąpienie Chrystusa do otchłani". Można uznać, że w stosunku do sceny centralnej tryptyku mają one charakter drugorzędny. Potwierdzają to proporcje przedstawionych postaci. Najmniejsza jest scena górna. Nieco większa w proporcjach jest scena dolna. Największą sceną wszystkich trzech mozaik tryptyku centralnego jest omawiana już scena środkowa. Należy jednak pamiętać, iż mimo różnych względem siebie wymiarów i proporcji, obecność tych trzech biblijnych historii na jednej osi ściany ołtarza głównego nie jest przypadkowa. Obrazy te bowiem ukazują dynamikę Boskiego zstępowania (*katabasis*) ku człowiekowi, a łączy je w jedno obecna w nich wszystkich postać Chrystusa, który jako odwieczny Logos w scenie górnej reprezentowany jest przez środkowego Anioła, by w scenie centralnej przyjąć postać Emmanuela – Mądrości Bożej, aż po klasyczną figurę Chrystusa z brodą – Zbawiciela człowieka, zstępującego do Szeolu. Przywodzi to na myśl niektóre tytuły katedr patriarchalnych Pentarchii *Megalo Ekklesia* Cesarstwa Rzymskiego, które przywoływały najważniejsze tytuły mesjańskie Chrystusa.[285]

Ale obrazy te nie łączą jedynie tytuły Chrystusa: Logos – Mądrość Boża – Zbawiciel; łączy je także typowo wschodnia maniera antycznej, duchowej literatury syryjskiej, spinającej w jedno różne tematy, często wręcz bardzo odległe, czego wybitnym przykładem może być ważny starosyryjski apokryf *Grota Skarbów*.[286] Biorąc pod uwagę przywiązanie teologów i artystów *Centro Aletti* do starożytnego języka teologicznej poezji syryjskiej, to właśnie w „Grocie Skarbów" można doszukiwać się inspiracji połączenia w jedno trzech tematów: mędrców ze Wschodu, obrazu utraconego raju, którego synonimem jest starobiblijny obraz

---

Podobną sytuację spotykamy w sanktuarium waszyngtońskim gdzie zasadnicza myśl ikonologiczna zawiera się w cyklu przedstawień głównego kościoła. Obok obu tych przestrzeni w obu sanktuariach mamy dodatkowe zespoły mozaik, dopowiadające dalsze wątki ikonologiczne związane z pontyfikatem polskiego Papieża. W Krakowie są to obrazy rozmieszczone w kaplicach bocznych oraz za prezbiterium a w Waszyngtonie cykl mozaik w Kaplicy Relikwii, których kanwą są Tajemnice Światła różańca świętego, aprobowane przez św. Jana Pawła II adhortacją papieską *Rosarium Virginis Mariae* z 16 października 2002 r., uzupełnioną i dopowiedzianą monumentalną sceną Niebieskiego Jeruzalem w absydzie kaplicy.

[285] Tradycja Pentarchii – pięciu najważniejszych kościołów chrześcijańskich przyjęta na II Soborze Ekumenicznym w Konstantynopolu w 381 r. i potwierdzona przez IV sobór ekumeniczny w Chalcedonie, organizowała życie chrześcijan w Wielkim Kościele *(Megalo Ekklesia)* przyczyniając się do stopniowej unifikacji rytów chrześcijańskich w ramach zasadniczych rodzin liturgicznych. Tradycja, na którą powoływał się prof. Crispino Valenziano, powiada że patriarchalne świątynie najważniejszych Kościołów rzymskiej *Oikomene* miały objawiać podstawowe tytuły mesjańskie Chrystusa. W ten sposób katedra Kościoła w Rzymie nosiła tytuł Chrystusa – Zbawiciela, katedra patriarchalna (nie mylić z katedrą miasta pw. św. Ireny) w Konstantynopolu Chrystusa – Mądrości Bożej, podczas gdy jerozolimska katedra – matka wszystkich chrześcijańskich świątyń świata, nosiła zaszczytny tytuł Bazyliki Zmartwychwstania Pańskiego., w: P. F. Bradshaw, *W poszukiwaniu początków kultu chrześcijańskiego,* Dominikański Ośrodek Liturgiczny, Kraków 2016, 32-35.; H. Chadwick, *Historia rozłamu Kościoła Wschodniego i Zachodniego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, 53-54.

[286] M. Starowieyski, *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 3., *Listy i apokalipsy chrześcijańskie, Apokryfy syryjskie,* Wydawnictwo WAM, Kraków 2017., 86.

dębów Mamre i złożonej tam wizyty Trojga, z postaciami wyciąganych ze śmierci prarodziców Adama i Ewy. Przytoczmy interesujące nas fragmenty tego utworu.

„ROZDZIAŁ I (6) Ponieważ przekroczyłeś moje przykazania (Adamie – przyp. LB), musisz odejść. Nie dręcz się jednak, (7) bowiem po dopełnieniu się czasów, które dla was ustaliłem, abyście byli w niewoli w ziemi przekleństwa, poślę mojego Syna. (8) On zstąpi dla twego zbawienia i zamieszka w Dziewicy. (9) A przez mojego Syna spełni się twoje zbawienie.

(10) Tymczasem rozkaż twoim synom i powiedz im, aby po twojej śmierci namaścili twe ciało mirrą, kasją i kadzidłem, i aby cię złożyli w tej grocie (…). (11) Niech ten, który dożyje tych dni (twojej śmierci – przyp. LB), zabierze twoje ciało i złoży tam, gdzie ci wskazałem, w środku ziemi[287]. (12) Tam bowiem dokona się zbawienie twoje i wszystkich twych dzieci». (13) I objawił Bóg Adamowi wszystko, co Syn Słowo miał wycierpieć dla niego. (…) ROZDZIAŁ III (17)[288] Adam i Ewa byli dziewicami. Gdy Adam chciał poznać Ewę, wziął z granic raju złoto, mirrę i kadzidło, i złożył je w tej grocie. Pobłogosławił ją i poświęcił, aby stała się miejscem modlitwy dla niego i jego synów: i nazwał ją Grotą Skarbów".[289]

„ROZDZIAŁ XII (11) Tak więc magowie ci, czytając objawienie Nemroda, dowiedzieli się, że w Judei narodził się król, i został im objawiony cały przebieg planu mesjańskiego. (12) Zaraz też wyruszyli, zgodnie z tradycją otrzymaną od przodków; ze Wschodu udali się w Góry Nebo, położone poza granicami Północy, i zabrali stamtąd złoto, mirrę i kadzidło. (10) (…) Gdy weszli do groty, (10) ujrzeli starego Józefa, siedzącego w zadumie, oraz Maryję, patrzącą z podziwem. (11) Nie było nawet godnego łóżka ani stołu, ani żadnego sprzętu, używanego w ziemskim królestwie. (12) Kiedy ujrzeli całe to uniżenie i ubóstwo, nie ulegli zwątpieniu. Zbliżyli się z bojaźnią i oddali Mu pokłon składając swe dary: złoto, mirrę i kadzidło. (…) (14) Chrystus miał osiem dni, kiedy złożyli Mu swoje dary. Wypadało, aby Mu złożyli swe dary w dniu ósmym – (dniu) obrzezania. (15) W tej samej chwili, gdy Józef Go obrzezał, o zmierzchu, Maryja przyjęła dary. (19) Magowie pozostali u Niego w grocie przez trzy dni i widzieli zastępy niebieskie wstępujące i zstępujące na Chrystusa; słyszeli głosy aniołów, którzy wielbili Go… (21) Byli oni zdjęci wielką bojaźnią; wierzyli jednak, że jest to Król, który zstąpił z nieba i stał się Człowiekiem".[290]

---

[287] „Środkiem ziemi" jest dla tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej miasto święte Jerozolima, z jej świątynią, tradycyjnym miejscem Abrahamowej ofiary z syna Izaaka i Golgotą – miejscem ofiary Chrystusa.

[288] Jak podaje przypis do tej części Apokryfu: Zaczyna się opowiadanie o grocie skarbów (…) gdzie zamieszkują Adam i Ewa. W niej znajdują się trzy dary, które wezmą mędrcy. (…) Rozdział ten wprowadza w historię Setytów i stanowi punkt wyjścia dla opowiadania o testamencie Adama, a w dalszej części utworu, opowieści o trzech magach., przypis w: Starowieyski, *Apokryfy NT,* t. 3, 115.

[289] Starowieyski, *Apokryfy NT,* t. 3, 115.

[290] Starowieyski, *Apokryfy NT,* t. 3, 183.

Tak oto w jednym tekście autorzy duchowi zestawili kilka najważniejszych scen, które w sposób apokryficzny, a więc pozbawiony charakteru „objawieniowego", próbują znaleźć odpowiedź na pytanie o duchowy sens człowieka i objawiania mu się Boga. Znajdują ją w tych trzech zasadniczych obrazach: w rozmowie Trójcy z człowiekiem (Adam – Abraham), w objawieniu betlejemskim, czyli rozpoznaniu Go i przyjęciu przez ludzkość, reprezentowaną przez mędrców i w pełni zjednoczenia Boga z człowiekiem, którego wyrazem jest „solidarne" zstąpienie Logosu w obszar ludzkiej bezradności wobec śmierci i wyzwolenie go ze śmierci „ósmego dnia". Są to trzy obrazy, które w swej zasadniczej treści ukazują, że spotkanie Boga z człowiekiem jest zawsze inicjatywą samego Stwórcy i ma charakter osobowego dialogu – słowa skierowanego do Adama, Abrahama i ich potomstwa. Wyjście Boga naprzeciw człowieka dokonuje się w Osobie Syna Bożego, zrodzonego z Maryi z Nazaretu, który jest pełnią objawienia Ojca, skierowanego do całej ludzkości. Pełnia tego boskiego wychodzenia ku człowiekowi realizuje się „w głąb" ludzkiego istnienia tak, co do natury, którą Logos przyjmuje wraz z rzeczywistością śmierci, jak i ponadczasowo, tj. że Bóg wychodzi naprzeciw wszystkich ludzi, których istnienie rozpięte jest tak w dalekiej przeszłości, jak i przyszłości.

Wracając do pionu łączącego trzy zasadnicze sceny, możemy zauważyć, że jak w *Grocie Skarbów*, tak na ścianie głównej prezbiterium elementem łączącym wszystkie trzy sceny jest wymiana darów, którymi w scenie centralnej są: złoto, kadzidło i mirra. W teologii syryjskiej Adam wziął je z sobą „z granic raju", by przechować je w grocie skarbów. W cytowanym fragmencie, dary te nabierają wyjątkowego znaczenia, stają się wyrazem troski Boga o Adama i Ewę, którzy muszą opuścić niebo i zstąpić w czas – przemijalność, znajdując mieszkanie w grocie. Wyrażają one także ludzką świadomość wartości otrzymanego życia. Człowiek nigdy definitywnie nie stracił bliskości Boga Ojca.

Grota staje się obrazem śmierci, „ziemi przekleństwa". Jej graficznym ekwiwalentem zdaje się być symboliczna czerń paszczy otchłani w dolnej scenie Zmartwychwstania. Otchłań, grota, śmierć i przemijalność są obrazem przekleństwa grzechu pierworodnego. Można więc stwierdzić, że dolna paszcza otchłani i górna – dęby Mamre – wypełniona obecnością Trójcy, to swoiste antypody istnienia i nieistnienia, totalne ekstrema z rozpiętą pomiędzy nimi wertykalną osią historii, na której dokonuje się zbawienie. Na tle tej osi usytuowane są: złoto, kadzidło i mirra, którymi potomkowie pierwszych rodziców mają powitać w Betlejem przychodzącego Mesjasza. Pochodzą one z „granic raju" i odnoszą się do najistotniejszego rysu Człowieka, który choć przez przekleństwo stał się słabo w człowieku widzialny, to jednak nie został na zawsze utracony. Jest to rys rajskiego pochodzenia Adama i jego dziedzictwa,

rys podobieństwa. Można więc zrozumieć spotkanie magów z Emmanuelem jako pewnego rodzaju duchowe i cielesne rozpoznanie objawionego Boga przez człowieka i człowieka przez Boga. W tym kontekście dary nabierają znaczenia symbolicznego i stają się znakiem rozpoznawczym.

W tradycji, złoto oznacza królewskość, kadzidło – boskość, mirra – człowieczeństwo wcielonego Słowa Bożego.[291] Grzegorz Wielki w *Homiliach do Ewangelii* (10, 6), komentując dary złożone u stóp Dzieciątka, mówi o złocie mądrości, która lśni wobec Stwórcy, o kadzidle modlitwy serca, przez którą myśli nasze i słowa pełniejsze są nieba niż ziemi i mirze pokuty/ascezy, przez którą ratujemy nasze ciało od erozji śmierci.[292] Jest więc jasne, że dary składane Dzieciątku są rozpoznaniem w Nim spełnionej obietnicy Jahwe. Dzięki niej człowiek odzyska zamazane, utracone podobieństwo i powróci tam, skąd pochodzi.

Nie bez znaczenia jest różnorodność postaci królewskich. Już w sztuce wczesnochrześcijańskiej, której doskonałym przykładem może być raweńska mozaika z *San Apolinare Nuovo*, która nie tylko jako pierwsza „publikuje" tradycyjne imiona magów, ale też symbolicznie stara się pokazać powszechność zbawienia. Są to więc nie tylko mężczyźni różnej rasy, ale także różnego wieku, reprezentujący całe Adamowe dziedzictwo, synów – potomków w wierze – Abrahama. W krakowskiej mozaice podkreślony jest tylko pierwszy aspekt. Dary podkreślają pełną czci postawę ofiarujących. Wszyscy trzej rozpoznali obietnicę, którą Ojciec złożył w sercu Abrahama i Sary, a która skierowana jest do wszystkim potomkom Adama i Ewy. Więcej – wpływ szkoły sofiologicznej w teologii, uprawianej przez teologów *Centro Aletti,* pozwala także odczytać sens materii, trzymanej w dłoniach magów. Ona także jest przedmiotem zbawienia, jeśli stanie się symbolem. Przez symbol, przypomnijmy, zbawienie staje się udziałem całej materialnej rzeczywistości, stworzonego przez Boga świata. Dlatego gest królów, trzymających w swych dłoniach ofiarowaną rozpoznanemu Bogu materię stworzenia powtarza gest patriarchy Abrahama i Sary ofiarowujących mleko i podpłomyk. Co więcej, ludzkie ofiarowanie darów otrzymuje boską odpowiedź, którą symbolicznie wyraża gest Chrystusa w otchłani, podającego pramatce Ewie zwój „dłużnego zapisu", rachunku, który jest symbolem odkupienia, wykupienia z niewoli śmierci. Materia staje się w ten sposób wyrazem relacji duchowej. Duch bowiem wyraża się poprzez materię.

---

[291] Komentarz Anonima *Opera incompleta su Matteo*, homilia 2., do Mt 2, 11., w: M. Simonetti, *La Bibbia commentata dai Padri, Nuovo Testamento*, 1/1, *Matteo 1 – 13.* Città Nuova, Roma 2011., 69. W podobnym kluczu odczytują symboliczną treść darów Ireneusz z Lyonu *Adversus Haereses,* 3, 9; Hilary z Poitiers, *De Trinitate,* 2, 27; Orygenes, *Contra Ceslsum,* 1, 60., w: F. Bisconti, *Icongorafia paleocristiana*, 292.

[292] Simonetti, *La Bibbia commentata,* 69-70.

Z postaciami magów związana jest bezpośrednio figura św. Jana Pawła II, która graficznie tworzy z nimi niemalże organiczną jedność. Podczas gdy magowie trwają w adoracji Dzieciątka i Jego Matki, postać Papieża pokazana jest frontalnie, skierowana w kierunku auli świątyni. Papież przedstawiony jest w szatach pontyfikalnych. Prawica Jana Pawła II komponuje się z Gwiazdą Betlejemską, przez co postać świętego powinna zostać odczytana właśnie w kontekście gwiazdy, która przywiodła mędrców do stajenki.[293] Efekt ten podkreśla silna czerwień prawego brzegu ornatu, która w jakiś sposób odpowiada dynamicznemu, złotemu ogonowi gwiazdy – komety. Te mocne, graficznie znaki pozostają we wspólnej relacji, wyznaczając dwa podstawowe ruchy całej kompozycji: ku górze i ku dołowi.

Czerwień posiada też swoje dodatkowe znaczenie. Podkreśla ona boskie pochodzenie błogosławieństwa Kościoła, udzielanego liturgicznie przez hierarchiczne kapłaństwo Wwspólnoty. Propozycje szat liturgicznych, projektowanych przez o. Rupnika, charakteryzuje właśnie podbicie prawego brzegu żagla ornatu. Ma to przypominać, że prezbiter nigdy nie błogosławi „od siebie", ale że przez sakrament święceń stoi na swoistym sakramentalnym przedłużeniu boskiej prawicy Stwórcy, który powierzył Adamowi zadanie błogosławienia i uświęcania stworzenia. Sakramentalne kapłaństwo jest w uprzywilejowanym geście prawej ręki zawsze ikoną Boskiej Dłoni Ojca, która błogosławi swoje dziedzictwo.[294]

Jan Paweł II wskazuje na „Niewiastę i Jej Potomstwo" (por. Rdz.3,15). Jego otwarta w kierunku gwiazdy dłoń łączy go z tym niebiańskim, czytelnym dla magów znakiem. Umieszczenie dłoni Papieża pod gwiazdą zdaje się sugerować, że tak jak kometa, towarzysząca narodzinom Syna Bożego stała się przewodnikiem do Betlejem, dla umiejących czytać znaki mędrców, tak rzymski pontyfikat biskupa z Krakowa stał się czytelnym prorockim drogowskazem, utkanym ze słów i gestów, ukazujących Tajemnicę i prowadzących do Chrystusa – Zbawiciela człowieka, na progu Trzeciego Millenium chrześcijaństwa. Wyrazem tego jest już sam tytuł pierwszej papieskiej encykliki „Redemptor Hominis", flankujący scenę z obu stron. Cennym komentarzem, który niewątpliwie pomaga odczytać teologiczną treść zebranych w jedno symboli i figur (dary, gwiazda, królowie i Papież) może być mowa Leona Wielkiego, w której pisze: „Wędrują tedy trzej mężowie pod przewodnictwem niebieskiego światła, nie spuszczając z oka gwiazdy (…) a jasny blask łaski Bożej wiedzie ich do poznania Prawdy. (…)

---

[293] Jak zauważa Špidlik: „Już w czasach Ojców Kościoła niektórzy robili następujące porównanie: Żydów doprowadziły do Jezusa Pisma i prorocy, pogan gwiazda"., w: T. Špidlik, *Medytacje nad Ewangelią niedziel i świąt*, Wydawnictwo Bratni Zew, Kraków 2014, 39.

[294] W ikonografii chrześcijańskiej, zwłaszcza w tradycji ikony liturgicznej błogosławieństwo zarezerwowane jest tylko dla prawej dłoni. Przywodzi to na pamięć jakże silny gest błogosławieństwa *Trikirionem* i *dikirionem* w liturgii bizantyjskiej, któremu towarzyszy śpiew biskupa (archiereja) cytujący 15 werset *Psalmu 80*: „O Boże Zastępów, wejrzyj z Nieba i spójrz i nawiedź tę winorośl, i chroń tę, którą zasadziła Twa prawica".

Osiągają tedy magowie swój cel upragniony (…) Adorują Słowo w ciele, Mądrość w dziecinie, Moc w słabości, Pana chwały w prawdziwie ludzkiej naturze. Aby zaś cud wiary i poznania okazać na zewnątrz, zaświadczają darami to, co w sercu uznają za prawdę: Bogu – kadzidło, człowiekowi – mirrę. Królowi złoto składają w ofierze, głębokim wejrzeniem ducha czcząc boską i ludzką naturę w jednej Osobie".[295]

Powyższa refleksja przywodzi na myśl fakt, że to blask gwiazdy przykuł uwagę spragnionych prawdy mędrców, wyprawiając ich w drogę. Jasny blask wiedzie do poznania Prawdy, jest nią Bogoczłowieczeństwo Wcielonego Syna Bożego, który w swoim ziemskim życiu objawia i tłumaczy człowiekowi samego siebie. Przesłanie encykliki Jana Pawła II *Veritatis Splendor*, którą przywołują słowa Leona Wielkiego, jest kontynuacją pierwszej papieskiej encykliki *Redemptor Hominis*, a pierwsze trzy punkty wstępu do *Veritatis Splendor* streszczają jej zasadniczą treść. Trudno więc nie dostrzec w figurze obecnego w mozaice Jana Pawła II czwartego mędrca, który zdążając do Chrystusa za trzema magami, jak legendarny, czwarty, ruski mędrzec, prowadzi tam współczesnego człowieka, aby w perspektywie tajemnicy Wcielenia rozpoznał i zrozumiał siebie. To właśnie właściwe zrozumienie siebie było jednym z zasadniczych rysów teologiczno-filozoficznego nauczania św. Jana Pawła II.

Odczytanie obecnej w mozaice postaci Papieża w kluczu prorockiej postaci, potwierdzają najstarsze artefakty sztuki wczesnochrześcijańskiej: malowidła, freski z katakumb, płaskorzeźbione sarkofagi, używające tego typu przedstawieniowego do przekazania treści wiary. W wielu z nich scena ta wzbogacona została o dodatkową postać wskazującą na gwiazdę. Najstarszym przykładem może być relief płyty nagrobnej z katakumb Pryscylli, należącej do zmarłej Severy, pochodzący z drugiej poł. III w., dziś eksponowany w Muzeach Watykańskich.[296] Za plecami Madonny widać czwartą osobę wyciągającą prawą dłoń w kierunku gwiazdy. Historycy sztuki, badając to i podobne przedstawienia, rozpoznają w niej postać proroka, Izajasza lub Balaama,[297] a więc proroków wskazujących na bóstwo w człowieczeństwie oraz na obietnicę Mesjasza – Gwiazdy Wschodzącej z pokolenia Jakuba, podnoszącego się berła w Izraelu (Lb 24, 17-19). Być może obecność proroka w scenie „Adoracji magów" stała się inspiracją dla krakowskiego przedstawienia, pozwalając przdstawić życie i dzieło Świętego Papieża jako prorockie – w kontekście Pisma Świętego i tego, w jaki sposób

---

[295] *Mowa* 31, 1n, tł. K. Tomczak, w: M. Starowiejski, *Karmię was tym, czym sam żyję*, *Ojcowie Żywi* 22, Wydawnictwo WAM, Karków 2015, 110.

[296] M. G. Corsini, *La stella dei Magi*, https://digilander.libero.it/marcoguidocorsini/neotest1.htm, (stan z dnia 03.11.2020).

[297] F. Bisconti, *Primi Cristiani, le storie, i monumenti, le figure*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2013., 294-295.

Jan Paweł II wcielał je w życie, stając się świadkiem wiary w Chrystusa, prowadzącym do Niego wiernych, wobec laicyzującej się części świata, która jak moabski król Balaak chce przekląć, zapomnieć, wyrugować Ewangelię ze współczesnej cywilizacji.

„Święty jest egzegezą Słowa Bożego, dlatego (…) starałem się wybrać fragmenty biblijne, w których znajduje się nauczanie i życie Jana Pawła II, bo święty wyraża i objawia światu to, co Bóg mówi teraz Kościołowi. Dlatego te obrazy trwają na zawsze, bo nie są związane ze świętym, ale to święty jest związany z tą sceną. A sceny pochodzą z Pisma Świętego, są wieczne, Słowo trwa!"[298]

5.3.1. Kwestia podobieństw w twarzy św. Jana Pawła II

W tym kontekście wyjaśnienia domaga się często podnoszona kwestia fizycznego podobieństwa lub jego braku w twarzy św. Jana Pawła II, który z racji swego długiego pontyfikatu i rozwoju mediów, zapisał się w historii jako jeden z najbardziej fotografowanych i rozpoznawalnych medialnie papieży Kościoła katolickiego. Twarz św. Jana Pawła II jest młoda nawiązując w ten sposób do czasów sprzed objęcia biskupstwa rzymskiego. W odniesieniu do tego o. Rupnik, w czasie swoich wielkopostnych rekolekcji w sanktuarium tłumaczył, że w ikonografii sakralnej „historyczność" twarzy świętego, z wszystkimi detalami i indywidualnymi szczegółami musi ustąpić miejsca wizji duchowej, która przede wszystkim objawia osobową relację z Chrystusem. Ciało świętego, jego twarz, słowa i gesty stają się, w rozumieniu duchowym, przestrzenią objawienia Zbawiciela i Jego Ewangelii.[299]

Podstawą takiego myślenia jest rozróżnienie pomiędzy pojęciami *indywiduum* a *osoby*. Indywiduum w rozumieniu przedstawicieli *Centro Aletti* to jednostka podkreślająca samą siebie, wszystkie swoje cechy indywidualne, skierowana ku sobie, autoafirmatywna. Osoba zaś wyrasta z relacji z drugim, rozpoznaje siebie w kontekście tej relacji, wchodzi w komunię, daje życie wspólnocie, stając się w pewnym sensie symbolem, obszarem objawienia się drugiego – innego. Dla Rupnika pojęcie osoby jest podstawowe i posiada wybitnie teologiczny sens.[300] Święty to ktoś, kto objawia Stwórcę – i więcej – Boga Ojca. Ojcostwo Stwórcy w relacyjnym

---

[298] M. G. Corsini, *La stella dei Magi*, https://digilander.libero.it/marcoguidocorsini/neotest1.htm, (stan z dnia 03.11.2020).

[299] https://www.youtube.com/watch?v=sTnAAle6nRM (z dnia 17.01.2020).

[300] https://www.youtube.com/watch?v=sTnAAle6nRM (z dnia 17.01.2020)., „Osoba wylania się z relacji, a zatem realizuje się w relacjach, w które angażuje swoją naturę jako miłość i komunię. Tymczasem wychodząc od samej tylko natury, jednostka nie przekona się do złożenia ofiary z siebie. W dialektyce „natura – jednostka" nie sposób urzeczywistnić komunii. To nie natura sama w sobie czyni nas braćmi, ale uznanie siebie i innych za dzieci tego samego Ojca…"., w: Rupnik*, Czerwień*, 28.

rozumieniu osoby ludzkiej jest rzeczywistością fundamentalną. Jak więc przedstawić osobę świętego? Warto w tym momencie przytoczyć słowa duchowego i teologicznego mistrza o. Rupnika – kard. Špidlika, który pisze o zasadach ikonicznych przedstawiania twarzy historycznych świętych. „Ludzka twarz jest podstawowym obiektem sakralnej ikonografii, zwłaszcza że człowiek stworzony został na obraz Boży i, jako mikrokosmos, reprezentuje całą rzeczywistość: jednoczy świat widzialny z niewidzialnym, ludzki z Boskim. Zadanie ikonografa polega więc na poprowadzeniu patrzącego ku kontemplacji tego, co niewidzialne poprzez to, co widzialne, tego, co Boże przez to, co ludzkie. (…) Według P. Floreńskiego, istnieją trzy sposoby przedstawiania człowieka: można namalować jego twarz, portret albo jego ikonę. (…) ikona jest czymś więcej (niż twarz, portret): ona ma ukazać ludzkie oblicze jako przemienione Duchem Świętym. A ponieważ Duch jest wspólny wszystkim świętym, na ikonach umniejsza się to, co indywidualne, a podkreśla bardziej rysy wspólne życia w Duchu (…) prawdziwe ikony, Boże i ludzkie, mają świadczyć o życiu Ducha Świętego w życiu człowieka[301] (tłum. wł.).

Tak więc ikonograf, pracując nad twarzą świętego w ikonie, a w tym przypadku mamy do czynienia z ikoną, gdyż jest to twarz Świętego Papieża, która ma „uczestniczyć" – stać się częścią liturgii Kościoła, musi przedstawić twarz pełną Ducha Świętego, który przenika ludzkie rysy.[302] Inspiracją do takiego rozumienia są dla Špidlika słowa św. Pawła (Rz 12, 2): „Nie bierzcie więc wzoru z tego świata, lecz przemieniajcie się przez odnawianie umysłu", aż po stan, w którym ludzka twarz stanie się objawieniem przyszłego świata, wolnego od zniszczenia, przemijalności, cierpienia, wypełnionego miłością, jak twarz pierwszego męczennika Szczepana, w której członkowie Sanhedrynu zobaczyli twarz anielską (por. Dz 6, 15). Taka też ma być w założeniu zespołu twórców *Centro Aletti* twarz świętego Jana Pawła II z ołtarza dedykowanej mu świątyni.

Sporo uwagi zagadnieniu historycznego podobieństwa twarzy świętego w ikonografii poświęca Leonid Uspienski w klasycznym dziele *Teologia Ikony*. Autor podkreśla, że istotę ikony nie stanowi brak jakiś historycznych szczegółów anatomicznych prezentowanej osoby świętego, który przecież może mieć miejsce, ale to, co zachowa z nim wspólność, co podkreśli jego duchową tożsamość.[303] W tym przypadku ważniejszymi, z ikonicznego punktu widzenia, stają się drugorzędne detale, takie jak znaki i symbole stanu kapłańskiego, mniszego czy świeckiego, oznaki męczeństwa i inne. Co więcej, ikonograf tworzący postać świętego może ograniczyć się właśnie do tych kilku zasadniczych, szczegółowych cech, które będą stanowić

---

301 Špidlik, *Miscellanea II*, 149-151.
302 Tamże, 151.
303 L. Uspienski, *Teologia* Ikony, W drodze, Poznań 1991, 136.

swego rodzaju liturgiczny znak rozpoznawczy.[304] Jest więc jasne, że istotą liturgicznego portretu świętego nie jest jego podobieństwo z historycznym „sobą", które przecież w rozciągłości osiemdziesięciu czterech lat życia, które przeżył św. Jan Paweł II, także ulegało zmianom, ale podobieństwo duchowe z Chrystusem, którego obecność jest zasadniczą podstawą objawionej świętości. Uspienski stwierdza wręcz, że dokładna historyczna rzeczywistość przedstawianej w liturgicznym wyobrażeniu postaci nie tworzy ikony,[305] gdyż nie o realizm postaci chodzi, ale o fenomen świętości, które nadaje sensu istnieniu. To, co w postaci czasowe, historyczne, realistyczne musi ustąpić miejsca temu, co duchowe, co metaczasowe, co dotyczy Chrystusa, a więc samej świętości. „Ikona wyraża duchowe doświadczenie świętości i przekazuje to tak samo prawdziwie jak rzeczywistość historyczną".[306]

Oczywiście w trakcie prac nad twarzą św. Jana Pawła II zwrócono uwagę na kilka ważnych anatomicznych szczegółów, których obecność wpisuje postać Papieża w poczet wybitnych świętych świadków Kościoła pierwszego tysiąclecia. Jednym z owych szczegółów – jak podkresla Rupnik, jest wysokie czoło Wojtyły, przypominające o bystrości i głębi teologicznej jego myśli, łącząc Go tym samym z innymi wybitnymi postaciami chrześcijańskiej teologii: św. Janem Ewangelistą, św. Pawłem Apostołem czy św. Grzegorzem z Nazjanzu.[307]

5.3.2. Mariologia *Centro Aletti*

Postaci Jana Pawła II i trzech królów kierują nasz wzrok ku Najświętszej Maryi Pannie i Dzieciątku Jezus, którzy w krakowskiej mozaice tworzą niemal organiczną jedność. Aby dobrze je odczytać, należy najpierw zatrzymać się przy zagadnieniach związanych z teologią maryjną *Centro Aletti*. Jest to konieczne z kilku powodów. Figura Maryi trzymającej na kolanach Chrystusa jest zasadniczym wątkiem całego pionu ikonograficznego centralnego tryptyku. Do niego też odnoszą się sceny flankujące obraz na ścianach bocznych, tworząc

---

304 Tamże, 136.
305 Tamże, 137.
306 Tamże, 138.
307 https://www.youtube.com/watch?v=sTnAAle6nRM (z dnia 17.01.2020). Przypominam sobie opowieści z czasów pobytu i pracy w *Centro Aletti*, z jakim przejęciem o. Rupnik i inni stali członkowie zespołu podchodzili do zadania wykonania twarzy św. Jana Pawła II. Prowokowała je świadomość, że ma to być twarz kogoś, kto w świadomości narodowej Polaków jest bardzo obecny, kogoś, kogo każdy Polak bardzo dobrze zna. W opowieści o tym przywoływano nieraz na pamięć moment, kiedy twarz papieża Wojtyły została ukończona i aby dobrze ją zobaczyć, s. Stella. o. Marek i inni artyści udali się na górny górny taras domu, aby z jak najdalszej odległości ocenić na ile wykonane dzieło przywołuje w swym zewnętrznym wyrazie postać Papieża. Opowieściom tym zawsze towarzyszyły wielkie emocje.

wyjątkowy splot historii Chrystusa i Bogarodzicy. Przywodzi to na myśl średniowieczne cykle ikonograficzne, opowiadające historie Chrystusa, Maryi i świętych.

Bogoczłowieczeństwo Chrystusa, jako zasadniczy, obok Trójcy Świętej, dogmat chrystologiczny implikuje „człowiekobóstwo" wszystkich ludzkich istnień. Punktem wyjścia w teologicznej refleksji nad tym zagadnieniem jest świętość Matki Chrystusa, którą nie tylko implikują słowa Archanioła Gabriela skierowane do Niej w czasie zwiastowania (Łk 1, 28), ale także tradycja Kościoła, wyrażona dogmacie efeskim, przyznającym Maryi z Nazaretu tytuł *Theotokos*. Konieczność refleksji mariologicznej potwierdza także fakt, że obok Chrystusa, Maryja jest najczęściej przedstawianą postacią w tradycyjnej chrześcijańskiej ikonografii, nie tylko *Centro Aletti*, ale sztuki sakralnej w ogóle. Wszystko to wyraża zasadniczy maryjny rys życia i działalności św. Jana Pawła II, co widzimy między innymi w jego biskupim herbie i zawołaniu. W rozważaniach tych należy wyjść od zasadniczych stwierdzeń kard. Špidlika, którego świadomość teologiczna i wiedza przez lata formowały myśli i twórczość założyciela *Centro Aletti*, o. Rupnika.

Terminem, na który uwagę zwraca kard. Špidlik w temacie mariologii wyrażanej w sztuce sakralnej jest chrześcijańska antropologia, stanowiąca nieodłączny *leitmotiv* całości chrześcijańskiego nauczania.[308] Chodzi o wspominaną już wyżej kwestię podobieństwa Bożego w człowieku, które pojawia się w greckim przekładzie Starego Testamentu. W ujęciu tym człowiek został stworzony nie tyle na sam obraz Boga, co na Jego podobieństwo (Rdz 1, 26-27). Tak więc, pomiędzy Ojcem a człowiekiem istnieje odwieczny Obraz, według którego został stworzony. Według Orygynesa i ojców greckich, których teologię przejęli i rozwinęli neopatryści europejscy i sofiolodzy rosyjscy, istotnym zadaniem człowieka jest osiągnięcie podobieństwa do obrazu Bożego, który jako „szkic" zawiera się w każdej ludzkiej osobie. Doskonałym Obrazem Boga Niewidzialnego jest Chrystus (por. Kol 1, 15).[309] W antropologii chrześcijańskiej nie jest On jednak rozumiany jako „zewnętrzny" prototyp względem osoby ludzkiej, wymagający imitowania, naśladowania, jak np. mitologiczni bohaterowie greccy.

Chrystus – Widzialny Obraz Niewidzialnego Ojca identyfikuje się wewnętrznie i osobowo z każdym człowiekiem, który ze swej strony powołany jest do upodobniania się do Niego, do stania się na podobieństwo Obrazu, który od momentu zaistnienia jest w nim odbity. Upodobnienie się do „pierwowzoru" bycia „na sposób Syna", jako liczni synowie i córki w jedynym jednorodzonym Synu, dokonuje się w intymnym obszarze ludzkiego ducha,

---

308 Špidlik, *Miscellanea II*, 197.
309 Tamże, 196.

do którego dostęp ma Duch Boży. To tam właśnie, na styku tego, co boskie i tego, co ludzkie, w obszarze ducha człowieka dochodzi do dynamicznego, czyli relacyjnego rozpoznania, rozeznania i rozwoju osoby, czego owocem staje się osiąganie coraz wyrazistszego podobieństwa.

Upodobnienie to, na zasadzie dynamicznego promieniowania, staje się widzialne i doświadczalne na wszystkich poziomach ludzkiego życia: duchowym, psychicznym i cielesnym. Człowiek ma stać się, zgodnie ze słowami cytowanymi w tekście św. Ignacego Antiocheńskiego „*christoforo* i *theoforo*".[310] Bóg staje się w nim i przez niego widzialny. Chodzi więc o szkic Obrazu, który złożony jest w każdym człowieku w momencie jego powstania, a poprzez duchowe życie nabiera coraz bardziej konkretnego podobieństwa, poprzez współpracę z Duchem Świętym, która w tradycji teologii Kościołów Wschodu określana jest terminem *synergia*.[311] W teologii określamy to także terminem ekonomii zbawienia, która jest dynamiką woli Bożej i życia duchowego osoby, dotyczącą jednostki, ale odnoszącą się do całej stworzonej ludzkości.

Tradycja rozpoznała i uznała, że najdoskonalszy stopień podobieństwa do Obrazu Chrystusa osiągnęła Jego Matka, która stała się przez to wyjątkowym źródłem chrześcijańskiej inspiracji. Pięknie wyraża to wschodnia tradycja słowiańska, która w tekstach liturgicznych zarezerwowała dla Najświętszej Maryi Panny tytuł *prepodobniejszaja* – bardziej podobna niż wszyscy pozostali. Maryja jest więc obrazem tego wszystkiego, co może osiągnąć człowiek w pełni otwarty na działanie Ducha Świętego.[312] W Maryi duchowe podobieństwo osoby ludzkiej do Chrystusa, miłującego Boga Ojca i człowieka, osiągnęło szczyt. Kontemplując postać Matki Boga, chrześcijanie odkrywają w Niej rysy Boskiego Syna, dlatego Maryja jawi się jako najdoskonalsza odpowiedź ludzkości na Słowo – Logos, skierowane do niej przez Ojca w Duchu Świętym.

Najprostszym wyrazem tej pierwotnej intuicji chrześcijańskiej jest ikonografia sakralna, w której postać Maryi, jak to już zostało przedstawione wyżej, jest obecna niemal od samego początku. Potwierdza ją także późniejsza przebogata typologia maryjnych przedstawień ikonicznych Kościołów Wschodu, pośród których wyjątkowe miejsce zajmuje ikonograficzny typ przedstawieniowy *Hodegetrii*.[313] Tak więc, można stwierdzić, że w typie przedstawieniowym „Pokłonu Trzech Króli" / "Adoracji magów", nawet gdy Dzieciątko nie

---

310 Tamże, 196.
311 Tamże, 196.
312 Tamże, 197.
313 Tamże, 198., Pentcheva, *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, Jaca Book, Milano 2010, 230nn.: "Termin *Hodegetria* pochodzi od imienia klasztoru, Hodegoi, «Przewodnicy». Jednocześnie jako termin poetycki, *Hodegetria* odnosi się do Matki Bożej, rozumianej jako przewodniczki prowadzącej «ślepą» ludzkość do Bożego światła".

jest klasycznie trzymane na prawej lub lewej ręce Matki, mamy do czynienia z maryjnym typem przedstawieniowym *Hodegetrii*, która wskazuje na Syna. W krakowskiej mozaice wyrazem tego jest prawa dłoń Maryi, która z jednej strony zdaje się trzymać Syna, z drugiej zaś zdecydowanie na Niego wskazywać. Gest ten wzmacnia i powtarza prawa dłoń Jana Pawła II, który podobnie jak Maryja wskazuje na Chrystusa. Biorąc pod uwagę obecność gwiazdy oraz plamę złoconej terakoty i jasną tunikę Dzieciątka temat „przywiedzenia" do światłości poznania staje się jeszcze bardziej czytelny.

W tym kontekście wyjątkowego znaczenia nabiera jaśniejący wertykał odwróconego krzyża, który wyznacza kierunek, oś, linię pomiędzy Zmartwychwstałym Chrystusem z dolnej sceny a figurą Boga Ojca sceny górnej, reprezentowaną przez lewego anioła. Aby ze śmierci dotrzeć do Ojca, trzeba przejść „przez" Kościół, którego ikoną jest wiara Matki Chrystusa.

Drobnym, być może nawet niezamierzonym zabiegiem graficznym, jest moment spotkania dłoni Bogurodzicy z dłonią Chrystusa. Maryja zdaje się nie trzymać Dzieciątka za uda, ale podtrzymuje Jego prawą rękę, błogosławiącą klęczących przed nimi mędrców. W ten sposób obie dłonie tworzą jedność i kontynuację. Mając na uwadze znaczenie dla Rupnika takich z pozoru niezauważalnych na pierwszy rzut oka detali, można się pokusić o refleksję mocno obecną w tradycji chrześcijaństwa, tak zachodniego, jak i wschodniego, o przemożnej sile prawicy Maryi, która przez swe Bogomacierzyństwo stała się błogosławieństwem dla całej ludzkości. Świadectwem tego są modlitwy zawierzenia Kościoła i wiernych Maryi, z których do najstarszych należy „Pod Twoją obronę". O splocie tych dwóch postaci, prawic, sił i miłości, świadczy niewątpliwie przebogata literatura liturgiczna. Wystarczy przywołać tekst ku czci Najświętszej Maryi Panny z *Nieszporów Świętej i Wielkiej Soboty* w liturgii bizantyjskiej, w której Kościół śpiewa: „Wywyższamy pochodzącą z ludzi, która urodziła Pana, Dziewicę Maryję, chwałę całego świata, bramę nieba, pieśń bezcielesnych i wiernych umocnienie. Ona bowiem okazała się niebem i świątynią Bóstwa. Ona zniszczyła mur wrogości, zaprowadziła pokój i otworzyła królestwo. W ten sposób, mając Ją jako umocnienie wiary, mamy jako Orędownika zrodzonego z Niej Pana. Czuwaj przeto, czuwaj ludu Boży, On bowiem zwycięży wrogów jak Wszechwładny".[314]

Punktem centralnym całego pionu omawianej ściany głównej jest Chrystus – *Emannuel*, trzymany przez Maryję – *Theotokos* na kolanach. Już na pierwszy rzut oka można zauważyć, że Dzieciątko, ani proporcjami, ani wyglądem nie nawiązuje do kontekstu sceny opisywanej

[314] H. Paprocki, *Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, Wydawnictwo „m", Kraków 2003., 143.

w Ewangelii Mateusza. Nie jest to małe, kilkudniowe, czy nawet kilkumiesięczne niemowlę. Chrystus jest tu przedstawiony jako dwunastoletni chłopiec, który w teologicznej rozmowie z mędrcami w jerozolimskiej świątyni, uczonymi w Piśmie, jawi się jak *Sophia tou Theou.*[315] Typ ikonograficzny Emmanuela towarzyszy prawosławnemu świętu Połowy Pięćdziesiątnicy, czczącemu ikonę dwunastoletniego Chrystusa odnalezionego w świątyni. Podkreśla się tam, że Chrystus, Wcielone Słowo Boże, na wszystkich etapach życia, także młodego, zawsze pozostał hipostatyczną Mądrością Boga Ojca.[316]

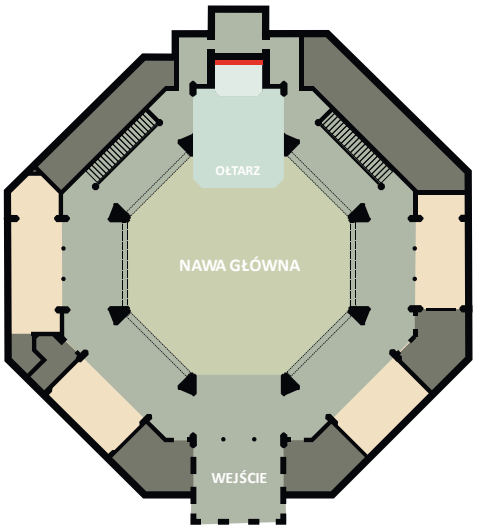
Najważniejszym „miejscem" całego kompleksu scen składających się na poliptyk ołtarzowy w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II stanowi więc Chrystus – Emmanuel, prawdziwa Mądrość Ojca, objawiona człowieczeństwu świata, ku której przez wieki, po śladach mędrców ze Wschodu i z Zachodu zdążali ludzie wszystkich ras, kultur i czasów, spotykając w odwiecznym Synu Bożym, wychodzącego ciągle naprzeciw człowieka, Ojca Stwórcę. To Boże poszukiwanie człowieka osiągnęło swój szczyt i cel w rekapitulacji prarodziców Adama i Ewy, którzy w Jezusie Chrystusie, Synu Boga i Synu Maryi z Nazaretu odzyskali utraconą godność, doświadczając źródła Bożego Miłosierdzia. Mądrość Boga Stwórcy w miłosnej, paschalnej, dobrowolnej ofierze Zbawiciela pokonała śmierć. W naszych czasach, u końca drugiego i początku trzeciego tysiąclecia chrześcijaństwa, za królami ze Wschodu podążył Jan Paweł II, którego nauczanie, gesty i posługa miłości dla wielu stały się, jak Gwiazda Betlejemska dla magów, przewodnikiem ku Wcielonemu Bogu, Zasadzie zbawienia ludzkości.

---

[315] Typ przedstawieniowy „Mądrości Bożej" zna trzy rodzaje przedstawień: 1. Mądrości – Anioła zasiadającego na tronie w mandorli chwały Bożej; 2. Świętą męczennicę Sofię z trzema córkami Wiarą Nadzieją i Miłością oraz 3. Chrystusa – Emmanuela – Mądrość Bożą objawioną w dyspucie dwunastoletniego pozostałego w świątyni Chrystusa /Łk 2, 41-50/.

[316] G. Gharib, *Le Icone di Cristo,* Città Nuova Editrice, Roma 1993, 80.

5.4. Zstąpienie do otchłani: solidarność Syna Bożego z ludzkością



Najniższy register monumentalnego pionu ściany głównej prezbiterium wypełnia scena: „Zstąpienie do otchłani". Proporcje postaci są w niej nieznacznie większe od figur górnej sceny „Gościny u Abrahama", ale wyraźnie mniejsze od centralnej sceny „Epifanii". To sprawia, że „Zstąpienie do otchłani", umiejscowione najniżej, jawi się jako druga co do ważności scena całego pionu i bezpośrednia kontynuacja sceny przedstawionej wyżej. Jednocześnie, z racji położenia, jest ona sceną znajdującą się najbliżej wiernych.

Całość utrzymana jest w delikatnych kolorach, przechodzących od wyrazistej ochry poprzez biele, kremy i onyksową zieleń po ostry kolor czerni pod krzyżem, kneblującym ciemną sylwetę paszczy otchłani pokazanej jako gardziel smoka. Od dołu scenę zamykają

złote linie tesser *Oro Aletti* i złota w szkle, korespondując w ten sposób z pozostałymi łukami, stanowiącymi linie podziału między kolejnymi, wyższymi registrami.

W omawianej scenie, dominantę stanowi jasna w kolorach figura Chrystusa, zstępującego po krzyżu w dół. Jego postać, z mocno wysuniętą do przodu lewą nogą wpisuje się w ogólną dynamikę pionu mozaiki. W przeciwieństwie do niej, prawa noga silnie oparta o poprzeczną belkę krzyża, nadaje całej figurze stabilności. Wykonana z tesser z białego marmuru i białego trawertynu tunika, przenicowana złotymi liniami nadającymi jej ruch, koresponduje z kremowym odcieniem płaszcza, swobodnie opadającego z ramion Chrystusa. Lekko uniesiona wiatrem poła otula postać Ewy.

Na dłoniach, stopach i boku Chrystusa widoczne są wyraźne ślady męki. Chrystus spogląda na wprost, w kierunku auli świątyni. Jego twarz wyraża spokój. Włosy przeplatają złote kosmyki, a całość głowy wieńczy krzyżowa aureola z ciemniejszego i jaśniejszego złota.

Z postacią Chrystusa związane są bezpośrednio figury Adama i Ewy. Wydobywane z czeluści ogromnej paszczy śmierci, są ku Niemu przyciągane. Ewa przedstawiona jest w czerwonym płaszczu, wykonanym z podkreślających ruch ciała, prostokątnych tesser czerwonego trawertynu oraz z czerwonych tesser *alla libera* polerowanego trawertynu. Okrytymi płaszczem dłońmi, z utkwionym w nim wzrokiem, chwyta zwój, opadający ku niej z lewej dłoni Zbawiciela.

Naprzeciw Ewy, z drugiej strony Chrystusa znajduje się Adam. Podobnie jak Ewa, przedstawiony jest do pasa. Przenika przez krzyż, mocnym chwytem prawej ręki Zbawiciela wyciągany za nadgarstki z paszczy smoka. Chrystus przyciąga Adama do siebie, a Adam spogląda Chrystusowi w twarz. Jest ubrany w zieloną tunikę i płaszcz, wykonanych w trzech odcieniach zielonego marmuru *Verde Ming*.

Krzyż pod stopami Chrystusa jest odwrócony, w lekkim skosie do prawej strony. Wertykał i horyzontał krzyża podkreślone zostały rzędami tesser żółtego trawertynu. Utrzymany w kolorze ochry, lekko wpisuje się w tło sceny. Jego przechylenie koresponduje z całym wewnętrznym ruchem sceny oraz z opadającą z góry, rozdzielającą wertykał tryptyku na oddzielne obrazy, szeroką złotą wstęgą. Zabieg ten wzmacnia ruch w całym pionie ściany prowadząc – przez figury Maryi i Emmanuela, ku postaci Anioła Boga Ojca z górnej sceny „Gościny u Abrahama".

Omawiana scena, umiejscowiona w dolnej partii monumentalnego, wertykalnego tryptyku ściany głównej, ujęta jest dwoma scenami komplementarnymi: „Ukrzyżowania" i „Chrystofanii Paschalnej Marii Magdaleny". Obie te sceny flankują „Zstąpienie do otchłani"

dokładnie na tym samym poziomie. Jest to ważne dla właściwego odczytania miejsca i znaczenia przedstawienia Zstąpienia do otchłani w układzie całego zespołu scen poliptyku ołtarzowego. Zmartwychwstanie[317] usytuowane jest bowiem na styku dwóch linii: dolnej części wertykału tryptyku głównego i horyzontalnej linii utworzonej ze scen: „Ukrzyżowania", „Zstąpienia do otchłani" i „Spotkania z Marią Magdaleną". W ten sposób scena z Chrystusem, wyciągającym z paszczy śmierci Adama i Ewę, nabiera wyjątkowego znaczenia. Staje się ikonologicznym „fundamentem" całej teologicznej narracji zespołu wszystkich obrazów.

Jak to już zostało powiedziane, w logice proporcji obrazów, drugą znaczeniowo ważną sceną jest znajdujące się niżej „Zstąpienie"/"Zmartwychwstanie", podczas gdy umieszczona na szczycie, proporcjonalnie najmniejsza „Gościna u Abrahama" stanowi ideowy punkt wyjścia dla treści teologicznych mozaik umieszczonych niżej. Wszystkie te sceny są ze sobą powiązane znaczeniowo. Zwłaszcza zaś sceny z Trójcą u Abrahama i Zmartwychwstaniem, które teologicznie flankują od góry i od dołu ogromną scenę „Epifanii". Wszystkie trzy razem stanowią zasadniczy *leitmotif* pozostałych obrazów, które choć rozmieszczone w różnych miejscach bazyliki, pozostają z nimi w ideowym związku. Wróćmy jednak do mozaiki Zstąpienia/Zmartwychwstania.

Zstąpienie do otchłani należy do jednego z najczęściej podejmowanych przez o. Rupnika i *Atelier Centro Aletti* motywów ikonograficznych. Należy on do najistotniejszych, najstarszych i najczęściej przywoływanych obrazów w teologii pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa, a zwłaszcza pierwszych wieków, czego wybitnym przykładem jest obszerna obecność Zstąpienia w najstarszych tekstach teologii syryjskiej.[318] Co więcej, jak zauważa Sebastian Brock, wynika to z faktu, że metaczasowość, charakteryzująca zagadnienie zejścia Boskiej Duszy Chrystusa po Jego śmierci do Szeolu, podkreśla uniwersalne, liturgiczne znaczenie i skuteczność tego wydarzenia w życiu Kościoła, we wszystkich historycznych momentach Jego drogi i we wszystkich tworzących go wiernych.[319] W historii sztuki sakralnej wraz z rozkwitem renesansu na Zachodzie, typ przedstawieniowy z Chrystusem w Szeolu zdaje się stopniowo zanikać, ustępując miejsca coraz częściej pojawiającemu się obrazowi samotnie wychodzącego z grobu Chrystusa. Jednak do czasów największych twórców tej epoki, jest on mocno obecny w sztuce liturgicznej Kościoła zachodniego. Wystarczy przywołać chociażby wspaniałe Zstąpienia do otchłani, których aotorami są: Duccio di Buoninsegna (1255-1318),

---

317 Zstąpienie Chrystusa do otchłani w tradycji ikonografii wschodniej nosi nazwę Zmartwychwstania *Anastasis*, stąd nazwa ta może być używaną naprzemiennie: Zstąpienie do Otchlani/Zmartwychwstanie.

318 S. Brock, *La spiritualità nella tradizione siriaca,* Lipa, Roma 2006*.,* 59.

319 Tamże, 64.

Fra Angelico (Brat Jan z Fiesole) (1395-1455), Domenico Beccafumi (1486-1551) czy wreszcie Andrea Mantegnia (1431-1506).

Powolne zanikanie przedstawiania Zstąpienia do otchłani w zachodniej sztuce liturgicznej związane jest z utratą myślenia symbolicznego, coraz bardziej obcego tradycyjnej, szkolnej teologii, której rozwój pozostawił trwały ślad w sakralnej twórczości zachodnich artystów. Przypieczętowało to także zmianę w rozumieniu roli i miejsca sztuki w obszarze katolickiej liturgii, czego wyrazem do dziś są różnice w sztuce sakralnej Kościołów łacińskich i Kościołów prawosławnych.

Warto zauważyć, że jako dzieło monumentalne, możemy je spotkać już w papieskiej kaplicy „Redmptoris Mater", czyli u samych początków artystycznej działalności *Centro Aletti*, podobnie zresztą jak obraz Pięćdziesiątnicy. Jest to niewątpliwie związane z głęboką teologią tego przedstawienia, stanowiącego najważniejszy dogmat chrześcijaństwa, od samego początku obecnego w sztuce sakralnej.[320] Zstąpienie do otchłani stanowi bowiem zasadniczą treść chrześcijańskiego przepowiadania o zmartwychwstaniu Chrystusa i Jego głębokiej solidarności z człowiekiem, stanowiąc pochodny dogmat wiary chrześcijańskiej.

W jednej z ostatnich książek, poświęconej tajemnicy ojcostwa, które o. Rupnik odkrywał u boku duchowego mentora kard. Špidlika, autor wspomina duchowe przeżycie w spotkaniu z watykańską figurą Chrystusa – Dobrego Pasterza.[321] Jest to o tyle ważne, że figura Dobrego Pasterza, idyllicznego opiekuna owiec, niosącego na ramionach owcę/kozła, już w świecie przedchrześcijańskiego antyku wiązana była z tematyką funeralną, odnajdując w nim postać

---

[320] Wyrażane nie wprost, ale przy pomocy figur symbolicznych np. historii proroka Jonasza lub proroka Daniela w jaskini lwów, zstąpienie do otchłani spotykane jest już w sztuce katakumb.

[321] „Jestem w muzeach Watykańskich, przed figurą Dobrego Pasterza. Uderza mnie mocno piękno pasterza, jego oblicze jasne i piękne, o rysach zasadniczych. Czytałem wiele tekstów o tym jak chrześcijanie przysposobili sobie wyobrażenie Apolla dla Dobrego/Pięknego Pasterza, gdyż Apollo był bóstwem piękna i słowa, *logosa.* Ale w obliczu Pięknego Pasterza odnajduję piękno mniej wyszukane, o wiele bardziej spontaniczne, bezpośrednie, wyrażające się w swoich zasadniczych linach. Fryzura Apollo jest bardzo wyszukana i posiada taką swoją wyjątkową grzywkę, podczas gdy włosy Dobrego Pasterza praktycznie stają się przykryciem owcy. W pewnym momencie czuję to w sobie. Baranek, owieczka, człowiek przyodziany w skóry zwierzęce, wszystko razem jawi się w moim sercu. Natychmiast zanurzam się w lesie obrazów i słów Pisma Świętego. Jak gdybym poruszał się w Słowie Bożym, które stało się ciałem. Tu staje się jasnym, że Pasterz stał się owcą. Słowo, Baranek, człowiek, Syn Boży (…) rozglądam się dookoła by się upewnić że nie ma kustosza muzeum i głaszczę oblicze baranka, jego oczy, które spoglądają w górę. Znów rzucam spojrzeniem dookoła i całym sercem całuję dłoń Dobrego Pasterza, który trzyma owieczkę na ramionach. Ta owieczka się zgubiła i została odnaleziona. (…) Owieczka trzymana w ramionach Pięknego Pasterza otrzymuje to samo życie którym oddycha Dobry Pasterz. Dobry Pasterz nie jest bohaterem. Jest Synem Bożym, który przyjął człowieczeństwo w Nim odnajdujące relacje z Ojcem. Dlatego owieczka patrzy w górę, odnajduje w Synu synowską relację z Bogiem, do którego wreszcie może wołać „Ojcze". Wiele razy zatrzymywałem się przed tą figurą i nigdy jak teraz nie zdałem sobie sprawy z tego, że Dobry Pasterz zarzucił sobie owieczkę przyodziewając się w ten sam wełniany płaszcz. I nie zauważyłem z jaką słodyczą owca spogląda w górę. Odczuwam w sercu ciepło, którego od dawna już nie pamiętam" (tłum. wł.)., w: Rupnik, *Il giorno,* 19.

Hermesa, świadczącego przysługę ludzkim duszom, przenoszonym przez niego w akcie filantropii do krainy zmarłych.[322]

Chrześcijanie przejęli ten obraz, łącząc go z osobą Zbawiciela, który w Ewangelii według św. Jana mówi o sobie: „Ja jestem dobrym pasterzem. Dobry pasterz daje życie swoje za owce. (…) Ja jestem dobrym pasterzem i znam (owce) moje, a moje Mnie znają, podobnie jak mnie zna Ojciec, a Ja znam Ojca. Życie moje oddaję za owce" (J 10, 11. 14-15). Także Ewangelie synoptyczne nawiązują do tego zasadniczego, pastoralnego rysu Mesjasza (por. Mt 18, 12-14; Łk 15, 3-7). Chrystusowe „Ja jestem", stanowiące Jego boską teofanię, przywołuje obietnicę Jahwe, złożoną w proroctwie Ezechiela (Ez 34, 15-16. 23-24; Jr 23, 3; Ps 23). Mówi ona, że Pan sam zadba o swe owce, wyprowadzając je na bogate pastwiska: „Zagubioną odszukam, zabłąkaną sprowadzę z powrotem, skaleczoną opatrzę, chorą umocnię, a tłustą i mocną będę ochraniał. Będę pasł sprawiedliwie". Jahwe obiecuje swym owcom posłać dobrego i wiernego pasterza, którym będzie Dawid, sługa Jahwe.

Proroctwo to stało się kanwą interpretacji słów Chrystusa o zagubionej owcy, której szuka Dobry Pasterz (Mt 18, 12), a gdy odnajdzie „bierze z radością na ramiona i wraca (z nią) do domu", by cieszyć się jej odnalezieniem (por. Łk 15, 5). Wszystko to tłumaczy duchowe przesłanie ikony Zstąpienia do otchłani, w której dynamiczna postać zstępującego do krainy umarłych Chrystusa przywodzi na pamięć Dobrego Pasterza podążającego za zagubioną owieczką. Stąd też wyrasta wielka popularność tego typu przedstawieniowego w obrębie chrześcijańskiej sztuki funeralnej. Badania wykazały, że tak ważny dla Rupnika, najsłynniejszy w świecie „Dobry Pasterz" z Watykańskich Muzeów jest oryginalnie wyodrębnioną z chrześcijańskiego sarkofagu figurą Zmartwychwstałego Chrystusa, niosącego na swych ramionach zranioną śmiercią duszę swego wyznawcy. Chrystus – Dobry Pasterz odszukał owieczkę – ukrytego w śmierci Adama, gdyż jak pisze Rupnik: „Po ucieczce Kaina człowiek schronił się w śmierci, utwierdzony w starożytnym, tkwiącym w podświadomości przekonaniu, że aby ukryć się przed Bogiem i naprawdę przed Nim uciec, trzeba schronić się w grobie. Istnieje przeświadczenie, że Bóg, który we wszystkich religiach jest kojarzony z życiem nie wchodzi do grobu. Śmierć jawi się zawsze na antypodach życia i Boga. (…) Ludzkość zamknęła się w grobie, chcąc uniknąć i zapomnieć o Bogu. Zstąpienie do otchłani jest objawieniem pamięci Bożej, która o nikim nie

---

[322] Odnoszę się do artykułu Umberto Utro, odpowiedzialnego za część wystawienniczą sztuki starochrześcijańskiej *Pio Cristiano*, który zagadnieniom symboliki Dobrego Pasterza poświęcił swoje studia, i który współpracując z *Atelier Teologii Centro Aletti* wielokrotnie prowadził wykłady w tym temacie prezentując kolekcje artefaktów sztuki sakralnej Chrześcijańskiego Antyku: https://www.viedellabellezza.it/wp-content/uploads/2018/04/Il-Buon-Pastore-Rivelato-Umberto-Utro.pdf (stan z dnia 25.05.2020).

zapomina. Chrystus przenika groby (…) Chrystus przechodzi pośród umarłych, aby rozświetlić więzy miłości, stale łączące Boga z tymi wszystkimi, których powołał do życia ”.[323]

Akt bezgranicznej miłości Boga, wyrażony w śmierci i zstąpieniu Syna Bożego do świata umarłych jest wyrazem Jego głębokiej solidarności z całym rodzajem ludzkim, tak w umieraniu, samotnym zmaganiu się każdego człowieka ze śmiercią ciała, jak i zejściem duszy do podziemnych przestrzeni.[324] W ten sposób Chrystus identyfikuje się z wszystkimi ludźmi, osiągając pełnię tej jedności w krzyżowej śmierci – dokładnie tak, jak to przeżywał Rupnik, kontemplując jedność włosów i sierści w starożytnym wyobrażeniu Dobrego Pasterza. Pisał, że Pasterz stał się jednym z owcą, nowy Adam zjednoczył się totalnie ze starym Adamem. Dla Rupnika ta solidarność Syna Bożego z człowiekiem jest kwestią zasadniczą, jest wyrazem sensu Jego Bogoczłowieczeństwa. Nie może przecież być zbawione to, co nie zostało przyjęte we Wcieleniu przez Zbawiciela. Zatem Chrystus, aby zbawić dziedzictwo Adama, musiał przyjąć całość człowieczeństwa, wraz z jego umieraniem i śmiercią[325].

Chrystus wyrywający, wyszarpujący z paszczy śmierci Adama i Ewę, ukazuje społeczny charakter misterium zbawienia. Zmartwychwstanie jest doświadczeniem wspólnotowym, komunionalnym – jakby powiedział Špidlik i jego uczniowie. Dokonuje się w komunii, w pełnym zjednoczeniu Stwórcy i stworzenia. Dlatego Rupnik zawsze rezygnuje z renesansowego wariantu zmartwychwstania, ukazującego Chrystusa jako „samotnego bohatera jednego wydarzenia”, wychodzącego triumfująco z grobu. Uważa, że wizja taka pozbawia obraz największej tajemnicy i zasadniczej prawdy Nowego Testamentu. Bóg bowiem objawia swoje miłosierdzie, pozostaje wierny człowiekowi w najtrudniejszym momencie, jakim jest indywidualna śmierć i mocą tej komunii wprowadza wszystkich w misterium życia.

„Kiedy ciało Chrystusa umiera, zaspokaja nienasycone pragnienie śmierci, aby pełnym garściami zbierać żniwo ofiar. Ale skoro tylko Chrystus umrze, miłość Ojca spala śmierć w ciele Chrystusa, ponieważ nie ma tam miejsca na śmierć i rozkład, zwłaszcza, że ciało to jest przestrzenią totalnej miłości Ojca i Syna. Właśnie dlatego Chrystus zmartwychwstaje.

---

323 T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, Verbinum, Warszawa 2001., 55.

324 H. U. von Balthasar, *Teologia Misterium Paschalnego*, WAM, Kraków 2001., 152-161. Dla von Baltahsara solidarność Chrystusa z człowiekiem w umieraniu dotyczy obu sfer ludzkiego istnienia: duszy i ciała, wyrażając się w fakcie, pogrzebania w ziemi ciała Jezusa i zstąpienia Jego duszy do Hadesu.

325 Rozważania na temat Chrystusa – Dobrego Pasterza, wyprowadzającego na wolność owce znalazły swój teologiczny wyraz w rzymskiej mozaice *Centro Aletti* z 2011 r., wykonanej w kaplicy domu Sióstr Chrystusa Dobrego Pasterza. Centralną scenę ukrzyżowania flankują obrazy wychodzącego z grobu Łazarza po prawej stronie i owiec po lewej. Przyjaciel Jezusa przedstawiony został jako proroctwo – obietnica powrotu do życia dla wszystkich owiec, które zgromadzone na dziedzińcach świątyni w Jerozolimie skazane są na rytualną śmierć. Bramą do życia jest ukrzyżowany Chrystus oraz Kościół, którego figurę przedstawia postać Maryi, jak gdyby pragnącej zebrać z przebitego boku krew Syna Bożego. W ten sposób tryptyk ten odnosi teologiczną treść mozaiki ku misterium Eucharystii.

Kiedy Jego ciało spoczywa w grobie, jego ludzka dusza, zjednoczona z Jego boską Osobą, schodzi do podziemi – siedziby zmarłych. Dzięki swojej śmiercią dociera do wszystkich zmarłych i otwiera im drogę do zmartwychwstania. W tym momencie śmierć, która cieszyła się Jego śmiercią, zdesperowana rzuciła się do bram piekielnych, próbując na próżno powstrzymać nieskończoną liczbę tych, których Chrystus niesie ze sobą w swym wstępowaniu (ku Ojcu – przyp. LB). Oddzielenie duszy od ciała, które Chrystus cierpi podczas swojej śmierci, jest zbawczym dziełem dla rodzaju ludzkiego, ponieważ tylko przez śmierć Chrystus mógł dotrzeć do martwej ludzkości"[326] (tłum. wł.).

W powyższym fragmencie widać przywiązanie Rupnika do języka tradycji sztuki sakralnej prawosławia, które przedstawiając Anastasis Pana, inspiruje się apokryficzną opowieścią o zstąpieniu Chrystusa do otchłani.[327] Obraz ten tłumaczy wyczerpująco logo Nadzwyczajnego Roku Jubileuszowego Miłosierdzia, które zaprojektowane przez o. Rupnika, ukazuje istotę Miłosierdzia Bożego we wspólnocie bosko-ludzkich losów Adama i Chrystusa. Wyrazem tego są połączone gałki oczu, które z odległości sprawiają wrażenie wspólnego oka. Towarzyszy mu silny splot dłoni, który w ikonie Zstąpienia do otchłani stanowi istotny, kluczowy wręcz moment. Jest on wyraziście obecny w krakowskim przedstawieniu, a jego „podwójność " zdaje się kompensować brak splotu dłoni Chrystusa i Ewy, którą Pan wyciąga ze śmierci podając jej zwój „dłużnego zapisu starodawnej winy" (por. Kol 2, 14), jak śpiewa Kościół rzymski w *Exultecie* podczas liturgii paschalnej. Tak na ikonach, jak i na wszystkich tego typu przedstawieniach, wykonanych przez *Centro Aletti*, Chrystus chwyta Adama w miejscu pulsu, które jest „miejscem życia". To wyraźny znak komunikujący przekazanie życia. Zjednoczenie z Adamem przynosi mu życie, które jest naturą Boga, podarowaną całej ludzkości.

Chrystus, którego ciało po męczeńskiej śmierci zostało złożone w grobie, w ziemi (*h'Adam*), aby móc wyrwać z otchłani dusze wszystkich zmarłych, musiał rozpocząć od Adama. Adam stał się „gwarancją" dla wszystkich. Przed Adamem nie było przecież nikogo. Dopiero wtedy, po wyprowadzeniu wszystkich ze śmierci, mógł otrzymać z powrotem własne ciało, jak gdyby „przypieczętowując" zbawczy proces odkupienia. W ten sposób, w ciele Chrystusa zawiera się cała ludzkość z Adamem na czele, a ono samo objawia w sobie tajemnice „wiecznej pamięci" Ojca o wszystkich braciach Jego pierworodnego Syna.

---

326 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza,* 232.

327 *Ewangelia Nikodema*[Akta (*Dzieje*) *Pilata*] w: M. Starowiejski, *Apokryfy Nowego Testamentu, t. 1., Ewangelie apokryficzne, cz. 2.,* WAM, Kraków 2017., 654-664.

Całość monumentalnej sceny ujęta została od dołu potężną „paszczą otchłani", nawiązującą do mitycznego potwora śmierci – Lewiatana, który bezlitośnie pochłania wszystkie istnienia ludzkie po zakończeniu ich ziemskiej wędrówki. Jest to teologiczno-artystyczna próba udzielenia odpowiedzi na zasadnicze pytanie: Dokąd Chrystus zstąpił po swojej śmierci? Symboliczna ikonografia przestawia tę rzeczywistość jako paszczę smoka, inteligentnej, nienasyconej śmierci, która pochłania wszystkie ludzkie istnienia.

Biorąc pod uwagę nowotestamentową, apokryficzną koncepcję pośmiertnych losów człowieka,[328] mamy w ikonografii chrześcijańskiej do czynienia z dwoma odrębnymi rzeczywistościami, ze śmiercią i otchłanią, odrębnymi inteligentnymi bytami. Śmierć rozumiana jest jako niewidzialna moc – energia zdolna przerwać bieg ludzkiego życia na ziemi. Pozostaje w relacji do otchłani – Hadesu / Szeolu, czyli inteligentnej, nieogarniętej przestrzeni, potwora-sarkofagu, wchłaniającego w siebie każde istnienie, nie tylko ludzkie, ale także z porządku przyrody. We wspomnianym apokryfie Ewangelii Nikodema, śmierć i otchłań funkcjonują pod pojęciem Szatana – „książę i wódz śmierci, wódz zagłady, zguby, Belzebub".[329] Otchłań zaś jest po prostu piekłem. Obie rzeczywistości pozostają w ścisłej relacji, prowadząc między sobą dialog. Dla obu wtargnięcie świetlistego Chrystusa (por. J 1, 5), Króla Chwały staje się ich końcem. Zmartwychwstały rozprawia się z nimi, opróżniając piekło i pozostawiając w nim śmierć – Szatana na miejscu Adama.[330] W prawosławnej ikonografii Szatan często bywa przedstawiany jako postać skuta łańcuchami i sznurami, lub kiedy jej brak, puste przestrzenie piekła wypełniają skoble, kajdany, klucze i inne graficzne symbole niewoli.

W tym kontekście wyjątkowego znaczenia nabiera obrócony krzyż. Jest on jaśniejącym znakiem męki i śmierci Chrystusa, co podkreśla jasny, ochrowy kolor uzyskany z prostokątnych tesser żółtego trawertynu. Knebluje on paszczę śmierci, unieruchamia, odbierając jej zasadniczą zdolność pochłaniania – niszczenia ludzkich istnień. Jednocześnie jego potężny wertykał staje się swego rodzaju kładką, drogą, pomostem, po którym Chrystus zanurza się coraz głębiej w śmierć, wyrywając z jej wnętrza prarodziców – Adama i Ewę oraz całą ludzkość.

---

328 Temat pośmiertnych losów człowieka jest tak samo stary, zasadniczy jak też niejasny. O ile Pismo Święte obu Testamentów nie udziela na nie wyczerpującej odpowiedzi, o tyle czynią to ich teksty apokryficzne. Koncepcja Szeolu w starotestamentowej teologii żydowskiej przechodzi długą wędrówkę od podziemnego miejsca „w głębinach ziemi" /por. Ps. 63/, do którego bezwzględnie zstępują wszyscy, i dobrzy i źli, po miejsce oczekiwania na ostateczną sprawiedliwość, jaką Bóg wymierzy wszystkim ludziom na sądzie ostatecznym. Polecam studium „*Piekło w literaturze Starego Testamentu*", w: Z. J. Kijas OFMConv, *Niebo, Czyściec, Piekło*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, 472.

329 Starowiejski, *Apokryfy NT,* t.1, cz. 2., 656. 660nn.

330 Tamże, 661.

W ten sposób, ukazany w mozaice krzyż staje się duchową rampą, po której odnowiona w paschalnym dziele Chrystusa ludzkość może wspinać się ku górze, przez Chrystusa, w którym odzyskuje „przystęp do Ojca" (Ef 3, 12). Podkreśla to górny skraj dolnej części odwróconego krzyża, wyznaczający kierunek ku anielskiej figurze Boga Ojca z górnej wizyty Trójcy u Abrahama. Ale jest tu jeszcze jedna zbieżność, która w kontekście „podążania ku Ojcu" ma zasadnicze znaczenie. Aby dojść do Ojca, trzeba „przejść przez" Maryję. W kompozycji całej ściany pomiędzy figurą Anioła Boga Ojca a Chrystusa Zmartwychwstałego jest Maryja, która w teologii sztuki sakralnej jest obrazem Kościoła. Oznacza to, że przejście ze śmierci do Życia dokonuje się „w" i „poprzez" Kościół, którego najpiękniejszą twarzą i modelem jest Maryja z Nazaretu. Życie Dziewicy, Jej osobista współpraca z Duchem Świętym i wolne przyjęcie daru, przylgnięcie do woli Ojca to *tropos* chrześcijańskiego życia i postawa duchowego doświadczenia istoty Kościoła. Przywodzi to oczywiście na pamięć starożytną zasadę patrystyczną głoszącą, że *poza Kościołem nie ma zbawienia*.

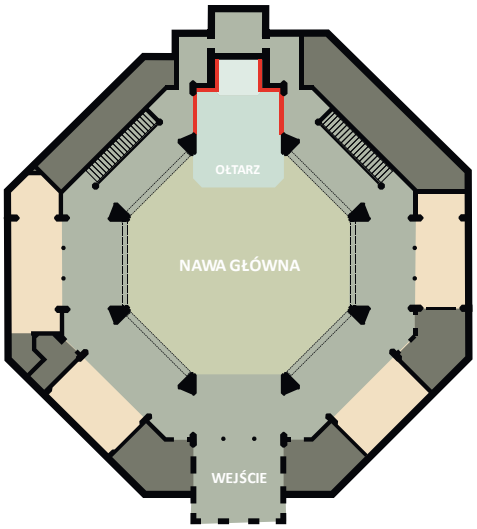
Po odwróconym, jaśniejącym krzyżu Chrystus zstępuje coraz niżej i niżej w odmęty śmierci. W tym kontekście teologicznej wyjątkowości nabiera Jego lewa stopa, wyprostowana, wyciągnięta do przodu, najniżej, wchodząca w „ciągle większą głębię, wszystkich głębin podziemia", jak przytacza w temacie zstąpienia do otchłani von Balthasar, cytując św. Grzegorza Wielkiego.[331] Chodzi o symbolikę „dna istnienia", którego w solidarności z całą ludzkością „dotknął" Chrystus, stawiając „kamień graniczny, przy którym zostało osiągnięte dno i rozpoczyna się ruch nawrócenia".[332] Ojciec Rupnik, omawiając ten temat, często podkreślał ważny, dynamiczny charakter Chrystusowego „odbicia się od dna", swego rodzaju „wystrzelenia w górę", które w mocnym rozstawieniu obu nóg Zbawiciela ukazuje zdecydowanie i totalność, tak przestrzenną, jak i duchową tego wydarzenia. Chrystus „odbija się" od śmierci, wracając ku Ojcu. Kierunek odbicia podkreśla silny gest lewej ręki, w scenie „Epifanii Paschalnej Marii Magdaleny" oraz szeroki wertykał odwróconego krzyża.

---

331 Balthasar, *Teologia Misterium,* 160.

332 Tamże, 160.

6. Ściany boczne prezbiterium



Jak już to zostało powiedziane, prezbiterium/sacrarium Sanktuarium Świętego Jana Pawła II to przestrzeń skomponowana z dwóch części: węższej i szerszej. Ich dominantę stanowi ogromnych rozmiarów ściana główna, udekorowana wertykalnym tryptykiem, któremu towarzyszą dalsze, dodatkowe cztery sceny rozmieszczone na ścianach bocznych. Ikonologicznie są to sceny przedstawiające „Zwiastowanie", „Ukrzyżowanie", „Ukoronowanie Maryi" i „Epifanię Zmartwychwstałego Marii Magdalenie". Tworzą one swoiste dyptyki, które rozmieszczone są naprzeciwlegle. „Zwiastowaniu" w najwyższym registrze odpowiada „Ukoronowanie Maryi", zaś „Ukrzyżowaniu" – paschalna scena z Marią Magdaleną.

Nawet pobieżna analiza ikonologiczna pozwala zauważyć, że dopełniając treściowo trzech scen tryptyku ściany głównej, wspomniane cztery obrazy stanowią spójną całość o charakterze antynomicznym. Są to w rzeczywistości dwa dyptyki: ukrzyżowania i znajdującej się naprzeciw epifanii paschalnej Marii Magdalenie oraz, na ścianach dalszych, dyptyk zwiastowania i koronacji Maryi. Charakteryzująca je antynomiczność teologiczna,[333] która w teologii syryjskiej IV wieku znalazła wyraz w paradoksie i symbolu,[334] tak charakterystyczna dla teologii Kościołów wschodnich, silnie obecna jest w programach ikonologicznych wielu świątyń i kaplic, projektowanych przez *Centro Aletti*, a więc także w mozaikach krakowskich.

---

[333] Jednym z szerszej studiowanych przez przedstawicieli szkoły *Centro Aletti* zasadniczych zagadnień charakterystycznych dla teologii Kościołów Wschodu jest jej apofatyzm. Zagadnienie to było szeroko omawiane w ramach kursów Atelier Teologicznego im. Kard. Tomasza Špidlika, bazując na tekstach Włodzimierza Łosski'ego, z których najbardziej klasycznym jest dostępny także po polsku tekst: Włodzimierz Łosski, *Teologia Mistyczna Kościoła Wschodniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielońskiego, Kraków 2007, 28 nn. Zagadnienie to ma znaczenie zasadnicze, gdyż wykładana w ramach cyklów akademicznych przez Špidlika i jego najbliższych uczniów droga apofatyczna w poznaniu teologicznym znalazła swój wyraz w sztuce sakralnej uprawianej przez Atelier Sztuki Sakralnej *Centro Aletti*. „Apofatyczną" drogą mówienia o Bogu dla Rupnika i jego ekipy stał się język poezji syryjskiej z jego paradoksami i symbolami, których najwybitniejszym przykładem jest poezja Efema Syryjskiego. Najlepszym przykładem artystycznej interpretacji kazania „O zasłonie Mojżesza" mogą być chociażby ołtarz w Bari (Chiesa di San Pasquale) lub w rzymskim kościele Kolegium św. Wawrzyńca.

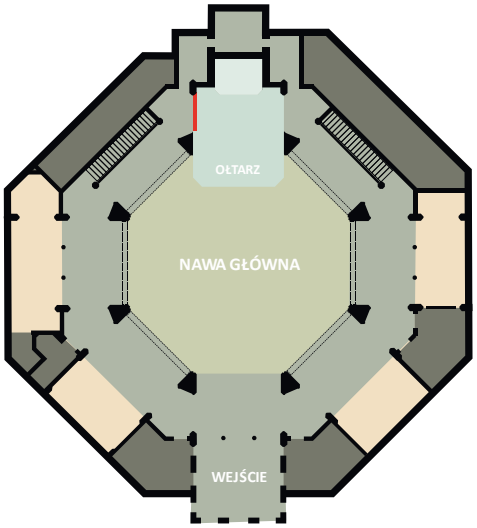
[334] S. P. Brock, *L'occio luminoso, la visione spriritуale di sant'Efrem*, Lipa, Roma 1999, 22-23.

„Radykalnie odmienne podejście Efrema podąża ścieżką paradoksu i symbolu. W tej perspektywie poezja okazuje się narzędziem o wiele bardziej odpowiednim niż proza, od momentu wspierania zasadniczej dynamiki i płynności typowej dla tego rodzaju podejścia teologicznego. (...) Podejście filozoficzne próbuje zidentyfikować i zlokalizować ten centralny punkt, to znaczy zdefiniować, narzucić mu ograniczenia. Jeśli chodzi o podejście symboliczne, nie próbuje; proponuje raczej serię przeciwnych w „paradoksalny" sposób par i umieszcza je na przeciwnych punktach..."[335] (tłum. wł.).

Dokładnie takie podejście wyczuwalne jest w kompozycji i rozmieszczeniu wszystkich omawianych scen w górnym kościele. Mamy tu umieszczone naprzeciw siebie figury antynomiczne: Dziewicy – Matki; Matki – Oblubienicy; Kapłana – Ofiary; domu Ojca – domu Matki. Wspomniana antynomiczność przejawia się także w wewnętrznej dynamice samych obrazów. I tak, Ukrzyżowaniu, które wpisuje się w teologiczny wątek zstępowania (*katabasis*) Słowa ku człowiekowi na ścianie głównej, antynomicznie odpowiada Epifania paschalna świętej Marii Magdaleny, która wyznacza kierunek teologicznego wstępowania (*anabasis*), podkreślony mocnym gestem prawicy Chrystusa, skierowanej ku górze, ku przedstawieniu Trójcy Świętej. Podobny charakter przedstawiają sceny dalszych ścian. Silnemu pionowi kierującemu zasadniczy ruch ku dołowi (*katabasis*) w scenie zwiastowania odpowiada mocny ruch unoszonej ku górze korony (*anabasis*), którą Chrystus wkłada na skronie przebóstwionej Dziewicy-Matki w mistycznych Zaślubinach/Koronacji Maryi. O ile Zwiastowanie podkreśla zasadniczą treść zstępowania Boga ku człowiekowi, o tyle Wywyższenie i Koronacja Najświętszej Maryi Panny jest osiągnięciem przez człowieka niebiańskich wyżyn Boga. Tak więc, omawiane sceny jawią się jako teologiczne kontrapunkty, które mają prowokować i prowadzić myśl teologiczną, która przez modlitwę staje się teologowaniem duszy z Bogiem. Przyjrzyjmy się wewnętrznym treściom wymienionych scen.

[335] Tamże, 22-23.

6.1. Zwiastowanie



„Zwiastowanie", podobnie jak wszystkie pozostałe sceny flankujące tryptyk centralny, wpisane jest w prostokątne pole, znajdujące się nad prześwitem jednej z ośmiu żelbetowych ścian, tworzących konstrukcyjną część masywu auli kościoła. Wyprucia, powtarzane we wszystkich tych prostopadłych ścianach tworzą ambit auli kościoła, który przerwany jest „wyspą" prezbiterium.

Utrzymana w ciepłych i świetlistych tonacjach scena, przedstawia Maryję w momencie Zwiastowania. Jest to pierwsza z czterech mozaik okalających wertykał głównego tryptyku. Jednocześnie, scena ta otwiera cykl przedstawień dodatkowych, które możemy tu nazwać scenami komplementarnymi. Warto zauważyć, że obrazy te tworzą odrębny cykl mariologiczno-oblubieńczy, uzupełniający zasadnicze przesłanie ideowe głównego tryptyku prezbiterium. Jest to cykl o wybitnie mariologicznym charakterze, współtworzący jednocześnie cykl chrystologiczny (Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie).

Jedynie spotkanie z Magdaleną może być odczytane jako scena pozbawiona ściśle mariologicznego charakteru. Nie mniej jednak, jej oblubieńczy charakter kontynuuje zasadnicze przesłanie cyklu mariologicznego, który obok wątków z Bogurodzicą, podkreśla miłosny charakter ekonomii zbawienia. Oblubieńczość spotkania Magdaleny ze Zmartwychwstałym, nie tylko nie podważa maryjnego charakteru opisywanych kwater, ale wręcz podkreśla wyjątkowość duchowej relacji Najświętszej Maryi Panny z Bogiem. I nie powinno to dziwić, mając na uwadze wyjątkowo maryjny charakter pontyfikatu Jana Pawła II.

Wróćmy do „Zwiastowania". Maryja ukazana jest na kolanach, w pozie modlitewnej. Ma na sobie niebieską suknię z tesser *Azul Bahia*, przepasaną złotym pasem na biodrach. Z głowy i ramion opada, wykonany z prostokątnych tesser czerwonego trawertynu, płaszcz. Jego brzegi wykończone są kwadratowymi tesserami *Oro Aletti*. Na ramionach i głowie umieszczone są gwiazdy. Spod płaszcza na czole Dziewicy wystaje fragment niebieskiego czepca. Maryja ma zamknięte oczy. Jej twarz wyraża wewnętrzny pokój, kontemplację. Sylwetka jest lekko pochylona. Wyraża w ten sposób gest pokornego otwarcia na przesłanie klęczącego przed nią Anioła. W lewej ręce, na wysokości łona, Maryja trzyma kłębek czerwonej nici, której fragment, opadając, zahacza o wskazujący w dół palec prawej ręki. Gest ten jeszcze bardziej wzmacnia katabatyczny charakter sceny. Zstąpienie Słowa to zatem zejście w dół, niżej i niżej. Gest palca Madonny koresponduje z zasadniczą dynamiką scen tryptyku głównego. Postać Dziewicy wpisana jest w pole ogromnego, trzymanego w rękach Archanioła Gabriela zwoju/rotulusa, którego dotyka Maryja, przytrzymując go pozostałymi palcami prawej dłoni.

Naprzeciw Maryi przyklęka na prawe kolano Archanioł Gabriel. Przyodziany jest w jasnokremową tunikę i biały przepasany pasem płaszcz. Brzegi, krótkich do łokci, rękawów tuniki, ozdobione są galonem ze złotych i czerwonych tesser 2x2 cm. Podobnie jak Maryja, obuty jest w czerwone trzewiki. Anioł przedstawiony jest jako liturgiczny posłaniec. Podkreśla to falująca wielolinia spadająca łagodnie, wręcz tanecznie, zatrzymując się na anielskich ramionach oraz symboliczna, abstrakcyjnie przedstawiona horyzontalna wielolinia treści posłania, objęta konturem ogromnego *rotulusa*. Ten taneczny „deszcz" prostokątnych tesser białego marmuru i białego trawertynu, razem ze złotymi liniami podkreślają ruch anielskiej postaci, która pomimo przyklęku jest dynamiczna. Skrzydła wykonane z białych marmurowych tesser, onyksu i złota opadają łagodnie do tyłu.

Obie figury: Maryi i Archanioła, przyjmując lekko wygiętą ku sobie formę, tworzą kompozycję zamkniętą. Podkreśla to łagodna krzywizna kwadratowych tesser złota *Orsoni* 12x12, wzmocniona rzędami prostokątnych tesser żółtego trawertynu oraz odpowiadającymi

jej z drugiej strony, za skrzydłami Anioła, dwóm rzędom złotych tesser *Oro Aletti*. W podobnej tonacji utrzymane jest złote pole między postaciami, wypełnione złotem w szkle oraz złoconą terakotą. Pod stopami Madonny i Archanioła widać przestrzeń o lekkim w horyzoncie łuku w kolorze pomarańczowej ochry, otrzymaną z *palladiany,*[336] polerowanego, żółtego trawertynu.

Tło sceny jest bardzo dynamiczne, utrzymane w typowym dla większości kompozycji Rupnika kontra-ruchu, o wyraziście kontrastowych kolorach, oddzielanych różnej szerokości pasmami tesser, przekierowujących płaszczyzny w ich ogólnej kompozycji. Natężenie przechodzi od ciemnoczerwonego trawertynu bądź marmuru *Damasco* z prawej strony, ku żółtym odcieniom polerowanego trawertynu. Środkowy pas falujących delikatnie linii, przechodzących w 23-karatowe złote tessery, wypełnia przestrzeń pomiędzy figurą Archanioła a zwojem z figurą Maryi. Podkreślają one posłanie Archanioła, znajdując „przesuniętą" kontynuację falującej linii w naprzecznym *rotulusie* Słowa, obejmującym postać Madonny.

Trudno nie dostrzec tu wyjątkowości elementów, które wpisują się wyraziście w teologiczną narrację sceny. Ogromny *rotulus* Słowa Bożego, którego najstarsze ślady odnajdujemy w teologii syryjskiej świętego Efrema i Jakuba z Sarug, znajduje się dokładnie pośrodku dwóch scen, które ideowo są z nim związane. Chodzi rzecz jasna o górną mozaikę Grzechu pierwszych rodziców, otwierającą cykl scen znajdujących się w koronie auli świątyni oraz wyciąganie Adama i Ewy z czeluści śmierci, w dolnym registrze wertykalnego tryptyku centralnego. Można więc rzec, że postać Bogurodzicy została usytuowana „pomiędzy" Ewą „upadłą " z rajskiego ogrodu i Ewą „powstającą", wyciąganą z paszczy śmierci w scenie „Zstąpienia do otchłani".

Zwój, prezentowany Dziewicy z Nazaretu, to nawiązanie do „królewskiego pisma", którym Bóg Ojciec zwrócił się do Maryi, znosząc tym samym „dłużny zapis" (por. Kol 2,l4), a który przez grzech zaciągnęła na siebie i wszystkich swych potomków pierwsza matka, Ewa.[337] Można by więc wyznaczyć linię biegnącą od gestu Ewy zaciągającej dług grzechu pierworodnego, który zostaje spłacony przez oddanie się Maryi Bożej woli. Dalej linia ta, od zwoju Słowa Bożego biegnie ku monumentalnej scenie wyciągania ze śmierci. Chrystus, przez ręce pierwszej kobiety, wpycha „dłużny zapis" w paszczę śmierci. Jest to oczywiście tradycyjna dla teologii syryjskiej typologia, w której przeciwstawianie elementów, często

---

[336] *Palladiana*, to typ polerowanych płytek kamiennych o wymiarach 30x30 cm, grubości wachającej się między 1 i 1,5 cm., wykonywanych na zamówienie *Centro Aletti* w zakładzie kamieniarskim *Bianchi* w Pesaro, https://www.bianchimarmisas.it/. W niemal wszystkich realizacjach sakralnych mozaik *Centro Aletti*, *palladiana* często kładziona jest na sposób mozaiki wenecjańskiej, polegającym na przeplataniu większych fragmentów kamienia mniejszymi.

[337] S. Brock, *Maria nella tradizione siriaca*, w: M. Rupnik, M. Campatelli, *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Lipa, Roma 2009, 34.

logicznie niekompatybilnych, ma za cel zrozumienie niektórych aspektów ekonomii zbawienia, które nie sposób jest się w pełni wytłumaczyć.[338]

Rotulus Słowa Bożego jest też nawiązaniem do tajemnicy Słowa, które w tradycji syryjskiej wnika w łono Nazaretanki, jak każde słowo – przez ucho. W ten sposób, blisko siebie możemy odczytać dwa „zwiastowania": Zwiastowanie Ewy i Zwiastowanie Maryi. Obie historie jako wspólny mianownik mają wsłuchiwanie się w podszept ducha, wsłuchiwanie się i rozeznawanie, co w życiu duchowym stanowi akt podstawowy. Wiara bowiem, jak pisze św. Paweł, rodzi się ze słuchania (Rz 10, 17). Ewie, szepcząc do ucha, zwiastuje Szatan, Maryi do ucha szepcze Bóg. Typologia ta ma dla antycznej tradycji liturgicznej ogromne znaczenie. W refleksji teologów-poetów syryjskich jest jasne, że zbawienie człowieka musi rozpocząć się w ten sam sposób, w który rozpoczął się jego upadek – przez danie posłuchu, obdarzenie uwagą. W nawiązaniu do podobnej sceny Rupnik i Maria Camaptelli piszą: „Mozaika ukazuje, że Słowo przenika Maryję, Maryja zaś, opierając się na Nim, zawierza się Mu całkowicie. Tak dzieje się z każdym z nas. Nie można wyobrazić sobie życia człowieka bez jego zawierzenia, oparcia własnego życia na wizji, intuicji, na słowie. Od tego zawierzenia zależy jego życie. Dlatego tak ważnym jest trwanie w ciszy i samotności serca, by rozeznać, za którym głosem pójść"[339] (tłum. wł.).

Wyrazem wsłuchania się Bogurodzicy w boski głos są jej przymknięte oczy i bardzo spokojny rysunek postaci – obraz wygaszenia pozostałych zmysłów, by dać pierwszeństwo Słowu Bożemu. Maryja zdaje się być cała zatopiona w Słowie, które otrzyma od Niej swe ludzkie ciało. Maryja palcami prawej dłoni z wielką czułością dotyka zwoju, nie gubiąc purpurowej nici, której kłębek nie bez przyczyny znajduje się na wysokości łona. Jest on graficznym wyobrażeniem wcielenia Słowa.

Czerwona nić purpury towarzyszy „królewskiemu posłaniu" Boga, wkraczającemu w łono Dziewicy przez ucho. Także tu pierwsze skojarzenia biegną do jednego z najstarszych syryjskich tytułów mariologicznych, Bożej „Prząśniczki". Jest to nić ciała, czasu, fizyki i biologii, których człowieczeństwo Maryi użyczyło Słowu, dla którego w sobie, w swoim łonie utkała Logosowi ciało. W tradycji syryjskiej ofiarowanie ciała dla Słowa wiąże się z ofiarą nowego życia, lub wyrażając się bardziej precyzyjnie, z przywróceniem człowiekowi utraconej po grzechu szaty chwały, jej ponownym utkaniem. Można więc śmiało rozpoznać pod znakiem

---

338 Tamże, 32.

339 M.Rupnik, M. Campatelli, *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Lipa, Roma 2009., 18.

rotulusa boską naturę zstępującego w łono Dziewicy Słowa, zaś w kłębku purpury Jego naturę ludzką.

„Prząśniczka" jest antycznym tytułem maryjnym Kościołów syryjskich. Maryja trzyma w dłoni kłębek, z którego tka ciało dla Słowa. Od niej Chrystus otrzymuje szatę ciała, czyli człowieczeństwa. Maryja, przez Słowo które w Niej zamieszkuje, przyodziewa szatę chwały, która była właściwa Adamowi i Ewie w raju, a z której zostali ogołoceni przez kłamstwo węża, zmuszające ich później do zadowolenia się ubraniem z liśćmi figi, które jest znakiem grzechu i nagości człowieczeństwa.[340]

Wspomnieliśmy o roli, jaką w artystycznym komponowaniu przestrzeni liturgicznej odgrywa dla *Centro Aletti* zagadnienie czwartego wymiaru liturgicznego. Echem blasku Słowa w życiu Dziewicy jest chwalebna, jasna szata Maryi, w którą odziana otrzymuje chwałę od swego boskiego Syna w naprzeciwległej scenie „Koronacji Maryi". Obie postaci Maryi odpowiadają sobie nawzajem, rozpinając pomiędzy sobą jakąś niewidzialną nić, która ożywa w trakcie liturgicznej bądź osobistej modlitwy kontemplujących scenę wiernych. To „mistyczna" przestrzeń życia Matki Zbawiciela, której ponadczasowymi uczestnikami stają się wierni w akcie liturgii.

Ale ten liturgiczny, czwarty wymiar pozostaje żywy także pomiędzy scenami nieoddzielonymi przestrzennie. W ten sposób, biorąc pod uwagę antyczny przekaz o szacie bóstwa, które Wcielone Słowo pozostawiło nad brzegami Jordanu, przyjmując chrzest od Jana,[341] jest jasne, że sceny z Maryją i Ewą z lewej strony prezbiterium i auli świątyni otrzymują wyjątkowy, szerszy teologiczny kontekst. Grzech (scena z Adamem i Ewą) – łaska (Zwiastowanie) – odkupienie (Zstąpienie do otchłani). Co więcej, perspektywa teologiczna tych scen przez zabieg czwartego wymiaru rozszerza się, obejmując dalsze obrazy. W ten sposób Pascha Chrystusa z kaplicy chrzcielnej ukazuje współuczestnictwo Maryi (podwójne narodziny z ciała i ducha – mozaiki z kaplicy Chrztu) – i chrzest (scena Zesłania Ducha Świętego), stanowiąc

---

340 Tamże, 22.

341 Temat chwalebnej szaty bóstwa Chrystusa, pozostawionej w wodach Jordanu stanowi jeden z piękniejszych wątków baptezimalnych w tradycji syryjskiej. Jakub z Sarug pisze np. „Chrystus przyszedł do chrztu, zszedł i pozostawił w chrzcielnych wodach szaty chwały, gdyż tam właśnie, utracił ją Adam"; (Jakub z Sarug III, 593), w: S. P. Brock, *La spiritualità,* 93. Tak więc w paschalnych wodach sakramentu chrztu świętego Adam i Ewa otrzymują z powrotem to co utracili przez grzech. W hymnach poświęconych Epifanii obrządku syro-orientalnego czytamy: „O synowie chrztu/ dzieci bez skazy, którzy przyodzialiście się w ogień/ i Ducha/ zachowajcie ta chwalebną szatę/ w którą przyoblekliście w wodach./ Ten kto przyodział się w szatę chwały/ z wody i z Ducha/ zniszczy swym płomieniem / krzew swoich grzechów"; (Hymny na *Epifanię* 4, 19-20)., w: Brock, *La spiritualuta*, 94. W *Według Ducha* Rupnik pisze tak: „W sakramencie chrztu człowiek zdejmuje ubranie ze skóry /por. Rdz 3, 21/ i przyodziewa, w wodzie, strój chwały, który został skradziony (Adamowi i Ewie) pośród drzew raju, strój chwały i światła, który Pan – schodząc do Jordanu, aby się ochrzcić – zostawił tam dla nas"., w: Rupnik, *Według Ducha,* 166.

w ten sposób osobny, chrzcielny cykl teologiczny. Przez czwarty wymiar, „Zwiastowanie" wpisuje się i uzasadnia wielki cykl katechezy chrzcielnej, której echem i szczytem jest górna, naprzeciwległa „Koronacja Maryi Panny", jako scena przebóstwienia (*theosis)* – wyniesienia do chwały Boga ludzkiej natury człowieka.

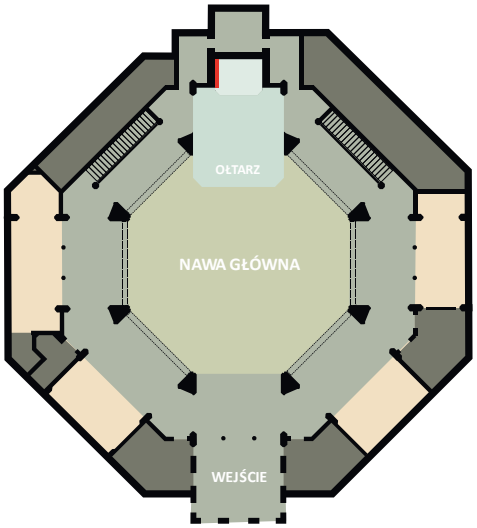
Zwiastowanie Dziewicy jest jednym z najważniejszych przedstawień chrześcijańskiej ikonografii. Stanowi początek zarówno cyklu chrystologicznego jak i cyklu maryjnego. Otwiera wielką opowieść o zbawieniu człowieka i świata. Taką samą rolę pełni także w opisywanym tu zespole scen. Analizując tematy najczęściej spotykane w twórczości artystycznej *Atelier Centro Aletti*, niewątpliwie możemy wśród nich wymienić Zwiastowanie. Ten sam motyw często pojawia się w tekstach Rupnika. Dla o. Marka, zwiastowanie to początek wiary, a wejście w wiarę to wejście w Chrystusa, który przyodziewając ciało uczynił z siebie wewnętrzną przestrzeń, otwartą na przyjęcie braci i sióstr, by wprowadzić ich w sobie do Ojca.[342] Człowieczeństwo Chrystusa, przyjęte w zgodzie Dziewicy, staje się przyjęciem – wprowadzeniem całej ludzkości w tajemnicę Boga. Stąd Zwiastowanie jest często obecne w pracach *Centro Aletti*. Najczęściej spotykane jest jako duża kompozycja na ścianach świątyń, bądź jako miniatura na drzwiczkach tabernakulów, malowane na terakotowych tabliczkach, wplatane w różnego rodzaju kompozycje mozaikowe. Plasowane także na drzwiach wejściowych do świątyń, przypomina prawosławną tradycję umieszczania Zwiastowania na carskich wrotach ikonostasów, ku pamięci Bożej „Odźwiernej", która wprowadzając Słowo w czas, „bramy Raju nam otwarła", stając się sama „Bramą naszego zbawienia".[343]

Jak to już powiedzieliśmy, Maryja trzymająca w dłoniach kłębek purpurowej nici jest „Prząśniczką", tkającą ciało dla swego boskiego Syna. On zaś, „zanurzając się" w człowieczeństwie otrzymanym od Maryi, oczyszcza je z grzechu, przywracając człowiekowi utracony blask synostwa Bożego. Wcielenie odwiecznego Słowa Bożego, dopełnia duchowo cielesne narodziny człowieka. Wyszedłszy z ziemi jako materia, człowiek – Adam w łonie baptysterium rodzi się jako istota duchowa, rozpoznana w Synu przez Ojca jako dziecko Boże. Dlatego też postać „rodzącej" Dziewicy w scenie „Piety" wplata się w liturgiczno-mistyczny sens baptysterium, które znajduje się w bocznej kaplicy ambitu świątyni, dopełniając tym samym teologię maryjną, zapisaną na ścianach Sanktuarium Świętego Jana Pawła II.

---

342 Rupnik, *Czerwień*, 209.

343 Tytuły NM Panny, zawarte w II i IV Stacji Akatystu ku Jej czci.



6.2. Ukrzyżowanie

Na prostopadle przylegającej do tryptyku głównego ścianie, po lewej stronie, na jednej trzeciej wysokości przedstawione zostało „Ukrzyżowanie".

Scena ta wkomponowana jest w mocne wertykały linii biegnących ku górze, harmonizujących z wąskim prześwitem okiennym, ograniczającym ją od góry. W centrum pola przedstawiony został ogromnych rozmiarów krzyż, wykonany z polerowanej palladiany *Nero Assoluto*, z łagodnie wygiętą końcami ku górze belką poprzeczną. Na jego tle, ubrany w szaty kapłańskie przedstawiony jest Chrystus – kapłan. Czerwona, wykonana z tesser *Travertino Rosso* i tego samego rodzaju palladiany tunika Chrystusa, przykryta jest niebieskim płaszczem, przyjmującym formę ornatu powiewającego w silnym podmuchu wiatru. Spodnia strona ornatu jest koloru złotego. Poła ornatu, opadając z pleców Chrystusa, okrywa swą złotą barwą postać św. Jana, po lewej stronie krzyża.

Z ramion Ukrzyżowanego opadają złote pasy stuły, wykonane w terakotowych tesserach *Oro Aletti*, podkreślonego czerwonym konturem smalty. Na wysokości prawej piersi Chrystusa widać wyrazistą, złoto-czerwoną ranę serca, powtarzającą miękki kształt poprzecznej belki krzyża. W ruch ten wpisuje się także gest lekko przechylonej w prawo twarzy Zbawiciela. Jezus ma ma szeroko otwarte oczy, łagodne spojrzenie utkwione jest w patrzącego, włosy spokojnie okalające twarz, przenicowane są złotymi pasmami złota w szkle. Całość obejmuje złota aureola z czerwonym krzyżem. Postać wpisanego w krzyż Chrystusa przyjmuje łagodną, lekką pozę, w której nie widać napięcia. Gesty rąk mają charakterystyczny dla wschodniej ikonografii ofiarno-liturgiczny wyraz, pozbawiony dramatycznego napięcia męki, chociaż w dłoniach i stopach Ukrzyżowanego widoczne są ciemne gwoździe.

O ile krzyż, jako znak zbawienia ludzkości, należy do najstarszych symboli konstantyńskiego chrześcijaństwa, o tyle przedstawieniowy typ ukrzyżowanego Chrystusa wszedł do kanonu sztuki liturgicznej bardzo późno. Owszem, zachowały się do naszych dni bardzo stare, antyczne wręcz przedstawienia przybitego do krzyża ciała Chrystusa, jak chociażby górna kwatera z głównych drzwi Bazyliki Świętej Sabiny na Awentynie, datowana na I poł. V wieku. Niemniej jednak, przedstawienia obrazujące historię Pasji Chrystusa pojawiały się w kontekście cyklów chrystologicznych, różniąc się zasadniczo od krzyża liturgicznego, który w początkach kształtującej się liturgii Kościoła, reprezentowany był w kręgu *trophaeum Christi* jako *crux gemmata, crux invicta*, czyli krzyż chwalebny, krzyż niezwyciężony,[344] krzyż perłowy. Rozróżniano więc typ przedstawieniowy krzyża jako znaku symbolicznego, chrześcijańskiego ideogramu i typ przedstawieniowy historycznego ukrzyżowania, nieraz traktowany także symbolicznie.[345] Właśnie w tym kręgu ważne znaczenie ma „syryjska" formuła ukrzyżowania, przedstawiająca Chrystusa na krzyżu w *colobium,*[346] otoczonego przez Maryję, św. Jana, łotrów i oprawców. Do najstarszych zachowanych przykładów tego typu należy Ukrzyżowanie

---

344 F. Bisconti, *Icongorafia paleocristiana*, 160.

345 Tamże, 158.

346 *Colobium (*gr. Κολοβος) – rodzaj starożytnej tuniki pochodzenia greckiego, rozpowszechnionej jednak przede wszystkim w Rzymie pod nazwą *tunica*. Jako rodzaj codziennego spodniego ubrania znane jest z rękawami jak i bez rękawów. W opinii historyków, greckie *colobium* związane było przede wszystkim z mnichami, o czym może świadczyć jego ciemny kolor, który w tradycji rzymskiej ustępuje miejsca bieli. Obecność dwóch pasów spadających z ramion do dołu tak z przodu jak i z tyłu może nawiązywać do rzymskich purpurowych *angusticlavus* – taśm, które były oznaką dostojeństwa. Obecność złotych *clavi* na purpurowej tunice w tradycyjnym bizantyjskim przedstawieniu *Pantokratora* może nawiązywać do Jego Bóstwa, którego wyrazem w kulturze rzymskiej i bizantyjskiej była purpura i złoto zarezerwowane dla szat cesarza. Szerzej: S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec, Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011, 105.,
oraz: http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8122/850143-1193524.pdf?sequence=2 (stan z dnia 16.08.2020)., https://www.treccani.it/enciclopedia/abbigliamento-liturgico_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (stan z dnia 16.08.2020).

z syryjskiego „Ewangeliarza Rabbuli" z Florencji, datowane na II poł. VI wieku (586 r.).[347] Jest to o tyle dla nas ważne, gdyż tłumaczy obecność szat liturgicznych w przedstawieniu postaci Chrystusa.

Chrystus na krzyżu, ubrany w liturgiczne szaty kapłańskie, zarezerwowane jedynie do sprawowania liturgii Eucharystii, które podkreślają sakramentalny wymiar ofiary Chrystusa, który, zgodnie z przesłaniem „Listu do Hebrajczyków", sam stał się ofiarującym i ofiarowanym Ojcu i ludzkości; kapłanem i darem ofiarnym (por. Hbr . 7, 26-27. 9,11-12). W komentarzu do podobnej sceny, umieszczonej w ołtarzu głównym Sanktuarium Świętego Jana Pawła II pisze autor projektu: „Ubrany w szaty kapłańskie, ukrzyżowany Chrystus, w antycznym geście modlitwy wyciągniętych rąk, obejmuje i przyjmuje całe stworzenie. Jego ramiona zbierają cały Kościół zgromadzony w tej świątyni, który sam w sobie jest symbolem Oblubieńca. „Nie lękajcie się", wydaje się zapraszać wraz z Janem Pawłem II: „Otwórzcie drzwi Chrystusowi!". Chrystus bowiem, w rzeczywistości pozwolił nam otworzyć swój bok".[348]

Po prawej stronie Chrystusa przedstawiona została Maryja**.** Spoglądając na twarz Syna, wyciąga ku Niemu w geście *deesis*[349] lewą rękę, która zbliża się w kierunku rany boku. W prawej ręce, na wysokości łona, trzyma kłębek czerwonej nici. Postać Madonny, podobnie jak Chrystusa, wyraża głęboki spokój. Ubrana, jak we wszystkich pozostałych scenach, w niebieską suknię, skomponowaną z niebieskich tesser nadających materii ruch i palladiany *alla libera* brazylijskiej *Azul Bahia*. Z głowy i ramion opada wykonany z czerwonego trawertynu płaszcz, o wykończonych złotem *Oro Aletti* brzegach. Głowę Madonny okala nimb, przechodzący z bieli w złoto.

„Po Jego lewej stronie stoi św. Jan Ewangelista, a po prawej Maryja, która uosabia Kościół – Oblubienicę. Tak jak na początku, jej prawa dłoń trzyma nić, którą własnym ciałem utkała ciało dla Słowa, podczas gdy jej lewa ręka jest otwarta, by otrzymać dar Syna. Od Niego, w którym boskie szaleństwo miłości zawstydza mądrość tego świata, uczy się najwyższej mądrości Krzyża (por. 1 Kor 1, 22)".[350]

---

[347] Tamże, 160.

[348] M. I. Rupnik, M. Borras, *Lo spazio della comunione. I mosaici del Santuario Nazionale di San Giovanni Paolo II,* Santuario Nazionale di San Giovanni Paolo II, Washington, D.C. 2018, Lipa, Roma 2018, 178.

[349] *Deesis*, (gr. Błaganie, wstawiennictwo) to typ przedstawieniowy w sztuce sakralnej, popularny zwłaszcza na Wschodzie, przedstawiający w centrum postać Zbawiciela, ku któremu z obu stron zwracają się z gestem wstawienniczym NMP oraz św. Jan Chrzciciel. Na Zachodzie postać Chrzciciela nie rzadko zastępowany był postacią św. Jana Ewangelisty, jak np. na tryptyku paschalnym z katedry w Tivoli. Na Wschodzie, zwłaszcza po okresie Ikonoklazmu, typ przedstawieniowy Deesis stał się, obok ikon królewskich Chrystusa Pantokratora i Bogurodzicy centralną ikoną, dając początek registrowi Deesis w prawosławnych ikonostasach, najczęściej spotykanemu w tradycji bizantyno-słowiańskiej., za: I. Jazykova, Świat, 209. Bogatą teologię tego typu przedstawieniowego prezentuje P. Evdokimov, *Kobieta*, 246nn.

[350] Rupnik, Borras, *Lo spazio della comunione*, 178.

Postać Matki wpisana została w figurę Syna, nie tylko gestem skierowanej ku ranie dłoni oraz miękkim tłem złota na terakocie, nawiązującego do spodniego koloru ornatu Chrystusa, ale także przez jego połę, unoszoną silnym powiewem. Zabieg ten sprawia wrażenie, jak gdyby kapłaństwo Syna wyrażone w szacie liturgicznej związane było z macierzyństwem Matki. Jest to zabieg alegoryczny, nawiązujący do teologii podwójnego macierzyństwa Maryi oraz do jej macierzyńskiego kapłaństwa, „kapłaństwa życia", wiernego i oddanego woli Stwórcy, w którym dała Bogu ludzkie ciało.[351]

Po drugiej stronie krzyża ukazany został św. Jan. Ze wzrokiem utkwionym w Maryi, podobnie jak Ona wznosi prawą rękę w geście *deesis* ku Chrystusowi. W lewej, ukazanej na wysokości serca, trzyma księgę Ewangelii. Czerwona tunika wykonana z trawertynu, okryta jest spadającym z ramion zielonym, wykonanym w marmurze *Verde Ming* płaszczem. Twarz Apostoła jest młoda, krótkowłosa, spokojna, okolona aureolą, przechodzącą od koloru białego w złoty. To, co istotne w przedstawieniu św. Jana, to żagiel ornatu Chrystusa, który obejmując sylwetkę Apostoła, scala ją z postacią Zbawiciela. Podobnie jak w przypadku Maryi, także tu detal ten ma znaczenie symboliczne. „Łączy" postać Apostoła z osobą Matki Chrystusa, czyniąc go „synem Niewiasty" (J 19, 26-27). Okrycie płaszczem, tak charakterystyczne dla biblijnej historii Eliasza i Elizeusza (2Krl 2, 11-14), podkreśla także kapłański i apostolski wymiar powołania Apostoła, który razem z Bogurodzicą jest świadkiem misterium paschalnego, czego konsekwencją jest wyjątkowy mistycyzm napisanej przez niego „Ewangelii".[352] Dlatego też chrześcijański Wschód przyznaje św. Janowi Apostołowi tytuł Teologa *par excellence*.

Od samego początku autorzy duchowi rozpoznawali teologiczny kontekst sceny ukrzyżowania jako zaślubin Boga z ludzkością. Także mozaiki *Centro Aletti* podkreślają ten wątek. W taki sam kontekst ikonologicznie wpisuje się też naprzeciwległa scena paschalnego „tańca" Marii Magdaleny ze zmartwychwstałym Chrystusem przy grobie. Chodzi tu o miłość widzianą i rozumianą nie z perspektywy człowieka, ale z perspektywy Trójcy. To zaślubiny Boga z ludzkością, które dokonują się w dobrowolnej ofierze miłości Syna do Ojca i do ludzkości. Podczas gdy w scenie chrystofanii Zmartwychwstałego, Maria Magdalena chce „zabrać" ukochanego Mistrza (por. J 20, 15) do siebie, do domu swej matki – używając słów

---

[351] „Sekretna harmonia pomiędzy zwiastowaniem i krzyżem tkwi w kenozie umiłowanego Syna. Tutaj się zaczyna i jest delikatnym kiełkiem (młodym pędem); tam jest konsumowane, a kłos jest dojrzały (ciężki). Tutaj Słowo otrzymuje od Matki swoją ludzką kondycję, tam przyjmuje ciężar grzechu i śmierci każdego człowieka. Nawet Maryja, najpierw matka Jezusa, Syna Bożego, staje się wówczas „kobietą", nową Ewą, Matką Chrystusa totalnego. Ale głęboka harmonia między tymi dwoma narodzinami, między tymi dwiema kenozami, leży zasadniczo w mocy Ducha Świętego: dziewiczym w nadejściu tajemnicy, jest jeszcze bardziej godne podziwu w jej przypadku"., w: J. Corbon, *Liturgia alla sorgente*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 2003, 42.

[352] Łosski, *Teologia Mistyczna*, 15.

Orygenesa, Oblubieniec mówi jej: „Nie zatrzymuj Mnie" (por. J 20, 17). Dialog ten nabiera sensu w kontekście sceny z Maryją i Janem stojącymi pod krzyżem Chrystusa. Naprzeciw Magdaleny, dokładnie na wprost, pod krzyżem stoi prawdziwa Oblubienica, która pojmuje głębię dokonującego się misterium. Maryja – symbol nowej Oblubienicy Boga przeżywa swoją osobistą Kanę Galilejską, na której, mocą wzajemnej miłości Oblubieńca i Oblubienicy zwietrzałe wino Starego Przymierza lub, używając dosłownie tekstu ewangelicznego, jego brak (por. J 2,3), każe Bogu ofiarować wino nowe, najwyborniejsze, zachowane na sam koniec (por. J 2,10) – krew Syna Bożego, która staje się sakramentem.

W scenie tej Maryja staje się obrazem Kościoła i odnowionej ludzkości, Oblubienicy, która wskazując na przebite serce Syna jako bramę, prowadzi wprost do Ojca, nie do matki, jak pragnie tego Magdalena. Rana Chrystusa na krzyżu łączy się w tej kwaterze ideowo z raną środkowego Anioła, a gest oblubienicy Baranka, wskazując na przebite serce, kieruje ku figurze Ojca, który reprezentowany jest przez lewego Anioła górnej kwatery „Gościny u Abrahama" tryptyku głównego.

Do Kany rozpoznawanej jako Golgota wspaniale odnoszą się słowa *ikosu* liturgii nieszporów Świętego Wielkiego Piątku w liturgii bizantyjskiej: „Jak owieczka za swym jagnięciem, prowadzonym na zabicie, razem z innymi niewiastami szła Maryja z rozpuszczonymi włosami, tak wołając: Gdzie podążasz Dziecię? Czemu tak szybko idziesz? Czyżby nowe wesele odbywało się w Kanie i tam teraz dążysz, aby wodę przemienić w wino? Czy mam iść z Tobą, Dziecię, czy też raczej poczekam na Ciebie? Powiedz mi choć jedno słowo! Nie przechodź milcząc koło mnie, który zachowałeś mnie nieskalaną! Albowiem Ty jesteś Synem Boga i moim![353]

Cytat ten, autorstwa Romana Melodiosa (Opiewcy) jest o tyle ważny i cenny, że stanowi tekst liturgii Wielkiego Piątku. Rozpoznaje więc wydarzenie Golgoty w kontekście oblubieńczym w najwyższym, liturgicznym sensie.

Nie da się zrozumieć sceny Ukrzyżowania bez odniesienia jej do kapłaństwa Chrystusa, którego teologię wyraził autor „Listu do Hebrajczyków". Teologia ta stała się ważną inspiracją dla wielu mozaik wykonanych przez twórców z *Centro Aletti* w różnych zakątkach świata, by przywołać chociażby główną ścianę ołtarzową z waszyngtońskiego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II, czy wspaniałą monumentalną mozaikę ołtarza Przenajświętszego Ciała i Krwi Chrystusa w Bolonii.[354]

---

[353] Paprocki, *Wielki Tydzień,* 77.

[354] Przedstawienie Chrystusa – Najwyższego Kapłana obok Niebieskiego Jeruzalem, Zstąpienia do otchłani oraz Zwiastowania należy do najczęściej pojawiających się motywów ikonograficznych w twórczości Rupnika.

Wychodząc od syryjskiej teologii rany przebitego serca Chrystusa,[355] Rupnik i inni teologowie alettianie podkreślają kapłański charakter Jego ofiary. Do wielu starotestamentowych figur Paschy Chrystusa zalicza się także starotestamentowe kapłaństwo w Izraelu, sprawowane w Świątyni Jerozolimskiej, a zwłaszcza jeden z najważniejszych związanych z nim obrzędów: liturgiczne wejście arcykapłana do Świętego Świętych Świątyni Jerozolimskiej w dzień przebłagania *Jom Kipur.*[356] W „Liście do Hebrajczyków" zostało ono odczytane jako figura tego jedynego „wejścia" do Świętego Świętych, którego w Passze, a zwłaszcza w momencie ofiary na Golgocie dokonał Zbawiciel: „Chrystus, zjawiwszy się jako arcykapłan dóbr przyszłych, przez wyższy i doskonalszy, i nie ręką – to jest nie na tym świecie – uczyniony przybytek, ani nie przez krew kozłów i cielców, lecz przez własną krew wszedł raz na zawsze do Miejsca Świętego i osiągnął wieczne odkupienie" (Hbr 9, 11-12).

Podejmując ten wątek w wielu swoich wykładach, o. Rupnik obrazowo, schematycznie wręcz ukazuje wyjście Słowa Bożego z łona Ojca, przejście przez stworzenie i powrót do Ojca przy pomocy linii o dwóch kolorach: czerwonym i niebieskim. Czerwona linia, oznaczająca boską naturę Słowa, wychodzi od Ojca, którego symbolicznym przybytkiem jest architektoniczny sześcian Świętego Świętych, oznaczany zawsze czerwienią. Wchodzi on w czas, reprezentowany przez większą część jerozolimskiego sanktuarium, oznaczony kolorem niebieskim. Czerwona linia wcielonego Słowa przyjmuje drugą, niebieską linię materialnego ciała. Przemierzając pierwszą część budynku świątyni, prezentuje ono przejście Osoby Bogoczłowieka, Jezusa Chrystusa przez czas i przestrzeń, które tętnią Życiem (*Zoé*) – oddechem Ojca Stwórcy. Słowo Boże staje się jego namacalną częścią. Chrystus utkany z biologicznej materii stworzonego świata, w ciele otrzymanym od człowieczej Matki, symbolizowanym kłębkiem purpurowej nici, nie zatrzymuje się. W momencie śmierci, który zawiera w sobie totalność i nieodwołalność daru (*Agapé*) z siebie, Chrystus powrócił do Ojca, wprowadzając

---

Jednocześnie można odnieść wrażenie, że przeszedł on w jego sercu i myśli długą ewolucję. Ubrany w szaty kapłańskie Chrystus o wyrazistej czerwonej tunice Bóstwa i niebieskim ornacie człowieczeństwa lub w złocie pojawia się dopiero w 2013 w serbskim Niš. Wcześniej kapłaństwo Chrystusa wyrażane było w przedstawieniu Chrystusa na krzyżu bez dodatkowych oznak kapłańskiej posługi. W innych kontekstach kapłaństwo symbolizowała sama stuła. Jednym z ciekawszych tego typu przedstawień jest niewątpliwie mozaika w kaplicy siedziby Episkopatu Hiszpanii w Madrycie. Siedzący pośród Apostołów u steru łodzi Piotra Chrystus ma na ramionach złotą stułę, wkomponowującą się jednym pasmem w oparcie siedziska głównego celebransa. Mozaika ta pochodzi z 2011 r. Należy też pamiętać, że stuła, jako symbol kapłaństwa Chrystusa pojawia się już na ścianie *Eschatonu* watykańskiej kaplicy papieskiej *Redemptoris Mater*, gdzie widać ją opadającą z ramion przychodzącego na spotkanie z Kościołem – Oblubienicą Chrystusa *Erchomenosa*.

355 Brock, *La spiritualità,* 131-135.

356 Rabin Simon Philip De Vries Mzn., *Obrzędy i Symbole Żydów*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006, 133.; Brat Efraim, *Jezus Żyd praktykujący*, Wydawnictwo M, Kraków 1994, 111.

ludzki element swego przebóstwionego ciała, oznaczony niebieską linią w misterium Jahwe.[357] Jest to wejście w serce istnienia, w samo Boskie Jądro Wszystkiego. Świat jest tam wprowadzony w Synu Bożym i Synu Człowieczym, „przez Którego, z Którym i w Którym" Ojciec przyjmuje dziękczynienie ludzkości, rozpoznając w ciele Jezusa Jego ludzkich braci jako swoje przybrane dzieci. Ten historyczny moment, w którym pozostając do końca wierny Ojcu, boski Syn zjednoczył się z każdym człowiekiem. W ludzkiej konieczności/nieuniknioności umierania stał się nie tylko momentem Nowych Zaślubin, Nowego Przymierza, ale także nowego stworzenia wszystkiego, rekapitulacji, odtworzenia wszystkiego w Synu, mocą Jego wiernej miłości. Adam powrócił do Domu Ojca z całym swoim dziedzictwem. Dokonało się to w Jego ofierze, złożonej dobrowolnie, raz na zawsze, obejmującej wszystkich ludzi i całe stworzenie, w całej rozpiętości czasu. Na tym polega arcykapłaństwo Chrystusa.

„Krzyż Chrystusa, zmartwychwstanie, wstąpienie do nieba i Jego przybycie na prawicę Ojca to wydarzenia, które dokonały się w historii. Jednak będąc bogoczłowieczymi, nie stanowią szeregu wydarzeń, których znaczenie zamyka się w czasie. Mają znaczenie ponadczasowe, które – wyrażone w języku czasu – uwiecznia się ponad nim. Dlatego mają treść uniwersalną, oddźwięk kosmiczny, i dosięgają wszystkich momentów historii".[358]

Chodzi więc tu o moment, który w swojej historycznej jednostkowości staje się metahistoryczny, zawierający w sobie wszystkie czasy, wszystkie pokolenia ludzkie i wszystkie poziomy istnienia: cielesno-zmysłowo-materialny, psychiczny i wreszcie duchowy. Właśnie ów trzeci wymiar istnienia okazuje się kluczowy. Przez niego bowiem Miłość Boża dosięga niższych poziomów, transferując je, przenosząc w obszar życia Bożego, w samo Życie – *Zoé tou Theou*. W takiej perspektywie człowiek, świat, wszystko, co istnieje jawi się jako pochodzące z Ducha i do Ducha się odnoszące. W Duchu wszystko zostało powołane do istnienia, dlatego w Duchu

---

[357] Wychowany u boku kard. Špidlika o. Rupnik zawsze podkreśla wagę i znaczenie tradycji teologicznej chrześcijańskiego Wschodu. Jak już zostało to powiedziane wyżej, z niej czerpie wiele natchnień i pomysłów w obszarze wypowiedzenia tego, co jest trudno opisywalne słowami, językiem obrazu, kreski, linii. Najpełniejszym wyrazem doświadczenia Boga w Tradycjach Kościołów Wschodu jest oczywiście Boska Liturgia. Wielokrotnie słuchając wykładu o teologicznym znaczeniu kapłaństwa Chrystusa na podstawie Listu do Hebrajczyków, rysowany przez o. Rupnika czerwono – niebieski schemat przypominał mi dynamikę Małego Wejścia liturgii bizantyjskiej, która jest liturgiczną ikoną misterium wcielenia. Uniesiony wysoko w rękach kapłana Ewangeliarz wyprowadzany jest zza ikonostasu (liturgicznego Świętego Świętych) bocznymi drzwiami, nazywanymi anielskimi. Niesiony przez nawę świątyni, Ewangeliarz zatrzymuje się na jej środku, na wprost królewskiej bramy ikonostasu, gdzie kapłan kreśli nim krzyż śpiewając „Oto mądrość! Powstańmy!". Po tym błogosławieństwie Księga wraca przez królewskie drzwi na ołtarz, z którego wcześniej wziął ją celebrans, by dokonać rytualnego wejścia. Jest to liturgiczny obraz Wcielenia Logosu, podczas którego wtopiony w zebrany na Eucharystii ziemski Kościół Ewangeliarz symbolizuje przyjęcie przez Słowo ludzkiej kondycji, staniem się jednym z potomkami Adama, których przez krzyż (błogosławieństwo) wprowadza z Sobą z powrotem do Raju. Królewskie drzwi ikonostasu często nazywane są także Rajską Bramą.

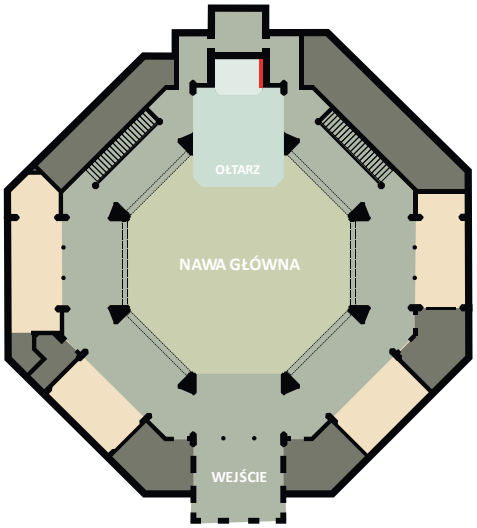
[358] M. Campatelli, *Kreatywna i formacyjna siła liturgii*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 351.

dokonuje się rekapitulacja wszystkiego, usprawiedliwienie, nowe stworzenie, powrót całości istnienia do pierwotnej harmonii. Poprzez Ducha, Miłość Boża spotyka miłość stworzenia. We wzajemnym wolnym spotkaniu tych dwóch miłości, dokonuje się usprawiedliwienie i przyjęcie innego jako własnego.

W tej perspektywie ofiara Golgoty jest największym objawieniem Miłości, przekraczającą wszystko i wszystkiemu przywracającą ostateczną prawdę i sens. Rozdarta w momencie śmierci Chrytusa zasłona Przybytku, staje widzialnym obrazem namaszczenia świata, które w ostatecznym, krzyżowym „Tak" Syna Bożego i Syna Człowieczego, wypowiedziane Jego ludzkimi ustami, dokonało zbawienia całego świata, przywracając go Ojcu. Powołanie Adama zostało wykonane i dopełnione. Na krzyżu Chrystus ofiarował w sobie wszystko Ojcu, zjednoczył wszystko z Ojcem. Istotą zbawienia jest zjednoczenie, scalenie wszystkiego, co przez grzech zostało rozbite i rozdzielone. Jeśli grzech oznacza rozdzielenie, rozbicie z zewnątrz i od wewnątrz, to zbawienie jest jego przeciwieństwem. Diabeł jest sprawcą *dia-ballein* – podziałów. Zbawienie jest *syn-ballein* – połączeniem, pojednaniem, zjednoczeniem na wszystkich poziomach rzeczywistości. Z takiej perspektywy symboliczna mistagogia sakramentów Kościoła pierwszego millennium staje się jaśniejsza.

„Dla wiary oba te światy (Niebieskie i ziemskie Jeruzalem) złączone są w Chrystusie, zgodnie z obrazem, jaki przedstawia czwarty rozdział Apokalipsy (brama nieba jest już otwarta) czy dziewiąty rozdział listu do Hebrajczyków (Chrystus złączył dwie świątynie). Ponieważ dzięki chrztowi zostałem włączony w Chrystusa, w Nim mam rzeczywisty dostęp do świątyni Nieba w obecności Ojca. A drogą jest On, ponieważ ja przybywam tam, by być takim, jakim Bóg widzi mnie z wieczności, zgodnie z miarą, jaką w Duchu Świętym dostosowuję się do człowieczeństwa Chrystusa, które jest także moim człowieczeństwem, ale pięknym, świetlistym, przemienionym. Syn jest bramą, a Duch Święty jest jej strażnikiem, mówi św. Augustyn. Przejście jest na zawsze otwarte w Chrystusie, w Jego człowieczeństwie, i to wstępowanie i zstępowanie jest właśnie liturgią, którą żyjemy w Ciele Chrystusa".[359]

[359] Rupnik, *Czerwień,* 147.



6.3. Chrystofania paschalna

Dokładnie naprzeciw sceny „Ukrzyżowania", zostało przedstawione paschalne spotkanie zmartwychwstałego Chrystusa z Marią Magdaleną przy grobie (J 20, 11-18). Utrzymana w lżejszych, jasnych kolorach, scena ta, podobnie jak przeciwległe przedstawienie ukrzyżowania, wpisana jest w wąski pas ścienny, z przepruciem okiennym, podkreślonym wertykałami linii jasnych tesser biegnących ku górze. Ograniczona od góry dolnym brzegiem okna, przedstawia moment rozpoznania przez Marię Magdalenę zmartwychwstałego Chrystusa i wejście z Nim w dialog. Figury, choć ujęte są w kontrapozycji – zwrócone względem siebie plecami, spotykają się spojrzeniami. Obie w jasnych, białych, kremowych i alabastrowych, delikatnych kolorach, wyznaczają pole przestrzeni, wypełnionej złoconą terakotą. Złoto w ikonografii oznacza bóstwo, wieczność, miłość. Jego obecność między figurami Chrystusa i tych, do których się zwraca, jest graficzno-teologicznym wyrazem miłości Zbawiciela zwracającego się do człowieka. Między Bogiem i człowiekiem trwającymi w dialogu jest zawsze złoto, nawet jeśli po stronie

i ze strony tego ostatniego wydaje się brakować miłości.[360] Przypominają o tym wszechobecne złote tła ikon chrześcijańskiego Wschodu.

Obie sceny łączy wewnętrzny dynamizm, podkreślony ruchem szat. Zarówno w scenie „Ukrzyżowania", i w scenie „Paschalnego spotkania z Marią Magdaleną", jest to ważny element, gdyż spina z obu stron środkowe przedstawienie „Zstąpienia do otchłani" tryptyku ściany głównej, które jest równie dynamiczne. W ten sposób, niemalże na jednym poziomie, w przestrzennym registrze ujęto ikonologicznie zasadniczą część misterium Paschy Chrystusa: śmierć, zmartwychwstanie i powrót do Ojca.

Choć chrystofania paschalna jest wydarzeniem, które miało miejsce o poranku wielkanocnym przy pustym grobie, to jednak wyrazisty gest Chrystusa, kierujący ku górze stanowi pewnego rodzaju ikonograficzne uzupełnienie brakującej sceny wniebowstąpienia. Zmartwychwstały Chrystus już w scenie spotkania z Magdaleną ukazuje duchowy sens wydarzenia Paschy, który we wniebowstąpieniu wyznaczy ostateczny cel duchowej drogi całego stworzenia.[361]

Nogi Chrystusa, ukazane w lekkim rozkroku, przedstawiają Go w drodze. Kierunek wyznacza uniesiona lewa ręka, której dłoń w geście wskazującym przedstawiona jest na wysokości głowy. Jego postać jest dynamiczna, pełna ruchu. Chrystus ubrany jest w jasną tunikę, wykonaną z tesser białego marmuru i złotych linii *Oro Aletti*, wyznaczających ruch materii. Przepasany jest złotym pasem. Ma na sobie także jasny płaszcz z podobnych co tunika tesser marmurowych i drobnych tesser *alla libera* jasnego marmuru werońskiego. Płaszcz faluje w silnym podmuchem wiatru w kierunku tryptyku ściany głównej, mocno podkreślając gest lewej ręki Chrystusa. Na dłoni, prawym boku i stopach odzianych w sandały widać rany po gwoździach. W prawej ręce Chrystus trzyma biały zwój, a z Jego przedramienia spływa, lekko falując, część wierzchniego płaszcza. Twarz o wyrazistym spojrzeniu i szeroko otwartych oczach, okolona jest ciemnymi, przenicowanymi złotem włosami i złotą aureolą ze srebrnym krzyżem.

---

[360] Jednym z najczęściej używanych pod adresem Chrystusa zwrotów w liturgii Kościołów Wschodnich zwrotem jest greckie *Philantropos*, kochający człowieka, którego słowiańskim Odpowiednikiem jest cerkiewne человеколюбец. Od zawsze Chrześcijaństwo rozpoznawało silny, podstawowy rys miłości Chrystusa wobec człowieka, którego wyrazem stała się kenotyczna solidarność Wcielonego Słowa Bożego z człowieczeństwem, osiągająca swój szczyt na Golgocie.

[361] „Należy do zmartwychwstania, aby być pierwszego dnia w Raju Bożym (por. Łk 23, 43) i należy do zmartwychwstania ten moment, w którym objawia się Jezus i mówi: „Nie zatrzymuj Mnie, jeszcze bowiem nie wstąpiłem do Ojca", doskonałość zaś zmartwychwstania nastąpiła, kiedy /Chrystus/ wstąpił do Ojca"., Origene, Commento al Vangelo di Giovanni 6, 287., w: C. Elowsky – C. Pilara, *La Bibbia commentata, Giovanni – La Bibbia commentata dai Padri*, *Nuovo Testamento 4/2, Giovanni 11-21*, Città Nuova, Roma 2019, 473.

Maria Magdalena spogląda na Chrystusa. Jest do Niego zwrócona plecami, wydaje się, jakby chciała Go zagadnąć, zaprosić do wspólnej wędrówki. Prawa dłoń kobiety – Apostoła Apostołów – uniesiona jest na wysokość policzka w geście odsłaniania twarzy zakrytej *maforium*. Lewą rękę Magdalena wyciąga przed siebie. O ile lewica Chrystusa wyraziście wskazuje ku górze, o tyle lewica Magdaleny zatrzymana jest na poziomie horyzontu. Gest Chrystusa kieruje się ku górnej scenie głównego tryptyku – misterium Trójcy Świętej, a horyzontalny poziom ręki Apostołki, wskazuje na rzeczywistość świata doczesnego – widzialny horyzont doczesności. Chrystus wskazuje na niebo, na Trójcę, na wieczność – *kairos* Boga, Magdalena swym gestem wskazuje czas – *chronos* człowieka.

Maria ubrana jest w jasną tunikę, wykonaną z prostokątnych tesser białego marmuru, podkreślających ruch materii, wzmocnionych liniami żółtej smalty. Dolny brzeg sukni ozdobiono ochrowo-złotym pasem kwadratowych tesser. Na wysokości bioder znajduje się wyrazisty, ciemnoochrowy pas podkreślony mocną czerwienią. Na głowie i ramionach Magdaleny widać wierzchni, szeroki szal, spadający z ramion, podtrzymywany lekkim podmuchem wiatru. Jej twarz jest spokojna i piękna, oczy zakochane, szeroko otwarte.

Omawiając przy różnych okazjach niniejsze przedstawienie, Rupnik, powołując się na komentarz Orygenesa[362] zwraca uwagę na jego zasadniczy głęboko duchowy sens. Potwierdza to fakt, że w hallu Centrum Duchowości *Centro Aletti*, goszczącego w murach klasztoru i domu rekolekcyjnego Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Pocieszycielki w Santa Severa pod Rzymem, umieszczono właśnie tę scenę – „taniec" Zmartwychwstałego z Magdaleną. Zainspirowany spotkaniem zakochanych z „Pieśni nad Pieśniami", Rupnik interpretuje spotkanie Jezusa z Magdaleną przy grobie w kluczu oblubieńczym. Punktem wyjścia w jego refleksji jest stanowcze Jezusowe „Nie zatrzymuj Mnie" (J 20, 17) – reakcję Chrystusa na gest Magdaleny i mirofor, które oddając Mu pokłon, zatrzymały Go w drodze (Mt 28, 9). Komentując podobną scenę, znajdującą się w kaplicy relikwii, w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Waszyngtonie, Rupnik pisze: „Powyżej znajdujemy jeszcze jednego Pana Młodego i jeszcze jedną Pannę Młodą. Płacząc przy pustym grobie, Maria Magdalena, którą Pan kiedyś uwolnił z ciemności opętania, spotyka zmartwychwstałego Chrystusa. Z wielką miłością, rozpaloną w niej poprzez doświadczenie odkupienia, staje się ona obrazem Kościoła, który jak oblubienica z „Pieśni nad Pieśniami" szuka boskiego Oblubieńca, nie mogąc Go odnaleźć. Ale On tam jest, ona zaś, jeszcze zanim Go rozpozna, zaczyna odpowiadać na Jego głos, podnosząc welon na wezwanie

---

[362] „Po zniszczeniu swoich wrogów poprzez swoją mękę, Pan, potężny i silny w walce, zażądał oczyszczenia, które mogło pochodzić tylko od Ojca. Dlatego zabronił Maryi dotykać go" (tłum. wł.)., w: *Origene, Commento al Vangelo di Giovanni 6*, 287., w: Elowsky – Pilara, *La Bibbia, Giovanni 4/2,* 473.

oblubieńca: „Powstań, przyjaciółko ma, piękna ma, i pójdź (...) ukaż mi swą twarz" (Pnp 2, 14)[363] (tłum. wł.).

Waszyngtońskie przedstawienie komentowane jest w ramach cyklu Tajemnic Światła różańca jako scena dopowiadająca wesele w Kanie Galilejskiej. Zaślubiny i nowa miłość stanowią jej zasadniczy teologiczny sens. W tym samym kluczu rozważane jest przedstawienie ukrzyżowania, rozumianego jako zaślubiny Boga z ludzkością, reprezentowaną przez Bogurodzicę. Dlatego umieszczenie tych dwóch scen naprzeciw siebie nie jest przypadkowe. Podkreśla to jeszcze dobitniej mozaika prezbiterium kaplicy Papieskiego Fakultetu Nauk i Edukacji „Auxilium" z 2003 roku, w której Kana Galilejska i ukrzyżowanie przeplatają się, komponując ścianę ołtarzową. W tym samym kluczu odczytuje też o. Rupnik paschalne spotkanie Chrystusa z Magdaleną przy grobie. Różnica polega jedynie na tym, że o ile zaślubiny w Kanie stanowią figurę teologiczną, duchowe proroctwo zaślubin na Golgocie, o tyle chrystofania paschalna z Magdaleną przy grobie jest odsłanianiem dokonanej już tajemnicy, mistagogiczną katechezą paschalną Chrystusa, skierowaną do Jego najbliższych apostołów i do Kościoła.

Pomiędzy pragnieniem zatrzymania ukochanego Mistrza przez niewiastę, a Jego byciem w drodze, rodzi się lekkie napięcie, dysonans, różnica, czego wyrazem są przedstawione tu gesty. W krakowskiej mozaice Rupnik zrezygnował z detalu obecnego w innych przedstawieniach tej samej sceny – napiętego, pociąganego przez oboje płaszcza.[364] W krakowskim przedstawieniu napięcie to wyraża jedynie przeciwstawność kierunków postaci i gestów rąk. Choć spojrzenia Zmartwychwstałego i Magdaleny spotykają się, to jednak w obranych kierunkach dróg są sobie przeciwni. Chodzi o rozeznanie w miłości, która od strony człowieka musi podjąć właściwy kierunek przez duchowe oczyszczenie zmysłów. Punktem wyjścia w rozważaniach o. Marko jest biblijna „Księga Pieśni nad Pieśniami". Chodzi o te momenty, w których oblubienica i oblubieniec spotykają się, aby trwać we wzajemnej miłości. Pragnieniem oblubienicy jest zatrzymanie ukochanego przy sobie, zaprowadzenie go do „domu matki": „Znalazłam

---

363 Rupnik, Borras, *Lo spazio della comunione,* 280.

364 Od najstarszego przedstawienia tej sceny w konwencji „tańca/tanga" w Vrhpolje w Słowenii z 2013 r. przez kolejne realizacje (Washington 2015; Lubljana 2017, Semič 2019) Rupnik i jego graficy wprowadzają detal napiętego, szarpanego płaszcza jako gestu wzmacniającego emocjonalne napięcie między Zmartwychwstałym a Magdaleną. Są też inne realizacje tego samego tematu, które nie przyjmują ikonograficznego schematu tańca, pozostając w wyrazie bardziej narratywne, mniej natomiast symboliczne. Należą do nich min np. Madrid 2016, Caltagirone 2011, czy wreszcie kaplica s. Elisy Galardi z 2010 r. z San Giovanni Rotondo. Emocjonalne napięcie buduje jasna szata Zmartwychwstałego trzymana w dłoniach Chrystusa i Magdaleny. Gest ciągniętego przez Oboje płaszcza sprawia wrażenie „namiętnego tanga", w którym ścierają się dwie wole, konfrontują dwa wielkie pragnienia serca. Scena ta, narysowana pierwotnie przez s. Stelle Secchiaroli z ekipy stałej *Centro Aletti*, od samego początku określana była mianem tańca, swoistego rodzaju „duchowego tanga" jakie rozgrywa się o poranku Zmartwychwstania przy grobie. Jest to obraz rozterki i przeciwnych pragnień, z których jedno prowadzi w przeciwstawnym kierunku, wobec drugiego.

umiłowanego mej duszy, pochwyciłam go i nie puszczę, aż go wprowadzę do domu mej matki, do komnaty mej rodzicielki (por. Pnp 3, 4). (…) powiodłabym cię i wprowadziła w dom matki mej, która mnie wychowała (por. Pnp 8, 2).

Oblubienica – Magdalena chce iść do matki, podczas gdy Oblubieniec – Chrystus wstępuje do Ojca. Przy czym „dom matki" oblubienicy z „Pieśni nad Pieśniami" należy rozumieć jako stan serca Magdaleny, która pozostając w obszarze wspomnień i tęsknoty po ukochanym Mistrzu, nie widzi przyszłości i nie rozpoznaje w rozmówcy Tego, którego kocha. W jej sercu odbija się pustka, która pozostała w miejscu, w którym złożone zostało ciało Mistrza (J 20, 11. 13). Zakotwiczenie w przeszłości wspomnień więzi serce Magdaleny aż do momentu, w którym obróci się ona w kierunku mówiącego. Wtedy nie weźmie już ona martwego ciała – śmierci, by tulić ja w objęciach (J 20, 15), ale sama pozwoli zaprowadzić się żyjącemu Oblubieńcowi do źródła Życia, którym jest Ojciec, który rodzi do życia wiecznego, metabiologicznego, przekraczającego bezwzględne bariery biologii.

W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę na ważny szczegół. W większości komentarzy do obu fragmentów „Pieśni nad Pieśniam" ojcowie Kościoła, i inni wczesnochrześcijańscy autorzy pod pojęciem „domu matki" rozpoznają duchowy obraz Kościoła (Grzegorz z Elwiry), Niebieskiej Jerozolimy (Teodoret z Cyru), tajemne wnętrze natury (Ambroży).[365] Iść do „domu matki" jest rozumiane przez nich jako właściwy kierunek – miejsce, w którym miłość osiągnie swą pełnię. W rozważaniach Rupnika, „dom matki" rozumiany jest w sensie przeciwnym, jako błędny kierunek. To trwanie w przeszłości, zakotwiczenie w cielesno-zmysłowym wymiarze życia, które bez oczyszczenia duchowego nie jest zdolne odnaleźć się w wieczności Ojca, w którą wprowadza Pascha Syna. U Rupnika punkt ciężkości położony jest nie tyle na słowie „matka", co na duchowym znaczeniu pojęcia „Ojciec", które wynika bezpośrednio z dialogu Chrystusa i Magdaleny. Wychodząc od „Pieśni nad Pieśniami", Rupnik tłumaczy duchowy sens paschalnej teofanii, przeciwstawiając pragnieniu oblubienicy wolę Oblubieńca, którą jest wstępowanie (*anabasis*) przebóstwionego, ludzkiego ciała do królestwa Ojca.

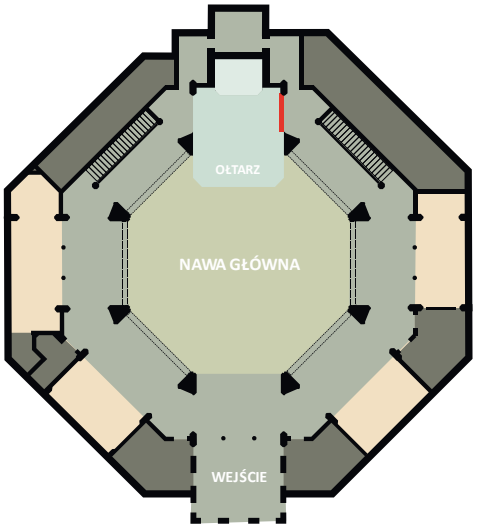
Zmartwychwstały Pan wstępuje do Ojca, jest w drodze do Jego domu. Realizacja przywrócenia wszystkiego w Chrystusie Ojcu osiągnie swą pełnię, gdy Syn wstąpi w łono Ojca, w Święte Świętych Niebieskiej Jerozolimy, wprowadzając do niego w swym przebóstwionym ciele materię całego świata. Zasadniczy sens życia – w dyskursie Rupnika, polega na rozeznaniu pomiędzy tymi zasadniczymi kierunkami: do Ojca lub do matki, przy czym pod obrazem „domu Ojca" widzi on tajemnicę Trójcy, podczas gdy „dom matki" kojarzony jest z Ewą i śmiertelnymi

[365] M. Przyszychowska, *Ojcowie Kościoła Komentują Biblię*, tom VIII, Apostolicum, Ząbki 2015, 319.

następstwami jej decyzji. W opisywanej mozaice „dom Ojca" to najwyższa scena centralnego tryptyku, wizyta trzech Aniołów u patriarchy Abrahama – boski *kairos*, absolutne źródło, szczyt i cel całej teologicznej narracji wszystkich mozaik świątyni i prezbiterium, a „dom matki" wyznacza horyzont przemijającego czasu *chronos*, który wskazuje Magdalena. Doskonale ujmuje to Piotr Sikora. „Dopiero „puściwszy" Jezusa, Maria może rozpoznać (i ogłosić uczniom) Jego prawdziwą tożsamość: Pana i Kyriosa, tego, którego tożsamość rozpoznać to uświadomić sobie, skąd i dokąd idzie, i doświadczyć dopełnionej, wewnętrznej obecności uwielbionego Chrystusa w sobie i we wspólnocie. Doświadczenie Jezusa w formie „zjawienia" się jest wedle Jana, doświadczeniem przejściowym i „przedostatecznym". Ostateczna obecność Chrystusa, wewnętrzna, „w Duchu", wynosi także uczniów na nowy poziom egzystencji – wprowadza ich w taką samą relację do Ojca, jaką posiada Jezus: odtąd jest On nie tylko Ojcem Jezusa, ale i uczniów".[366]

Właśnie w tym kluczu należy odczytywać wewnętrzny dialog obu scen. Nowy Adam--Chrystus i nowa Ewa-Maryja oraz swoistego rodzaju konfrontacja nowego Adama-Chrystusa z „echem" starej Ewy-Magdaleny. Ten klucz myślowy wzmacnia fakt, że w horyzontale trzech scen: „Ukrzyżowania", „Zstąpienia do otchłani" oraz „Spotkania Magdaleny ze Zmartwychwstałym", figura Magdaleny znajduje się w pobliżu wyciąganej z otchłani śmierci Ewy. Magdalena, rozpoznawszy swego Mistrza, porzuca przeszłość i teraźniejszość, przyjmując od Pana apostolską misję skierowaną w przyszłość, do apostołów i Kościoła.

[366] P. Sikora, *Logos niepojęty*, Universitas, Kraków 2010, 211.



6.4. Ukoronowanie / Zaślubiny Dziewicy

Ostatnią sceną, która współtworzy program ikonologiczny przestrzeni prezbiterium jest „Koronacja Maryi". Umieszczona wysoko, ujęta jest silnym wertykałem *movimenti*[367] z lewej strony, podkreślonym pasem tesser złota w szkle i opadającym z góry po prawej stronie miękką linią, opierającą się na wyrazistym, kolorowym łuku tęczy. „Koronacja Maryi" została umieszczona dokładnie naprzeciw „Zwiastowania", tworząc z nim w ten sposób teologiczny dyptyk, wyrażający zasadnicze przesłanie całej ściany: zwiastowanie – zstąpienie *katabasis* Słowa i koronacja Maryi – wstąpienie *anabasis* człowieka. Podobnie jak przeciwległe „Zwiastowanie", „Koronacja Maryi" pełna jest spokoju wyrażonego w rysunku i kolorach.

[367] *Movimenti* to przygotowywane wcześniej w Atelier oddzielne elementy pasm o szerokości około 50 cm, często wielometrowej długości, podzielone na sekcje. Wkomponowane w całość przedstawień według potrzeby kompozycji. Największą liczbę *movimenti* w krakowskim sanktuarium św. Jana Pawła II można zobaczyć w dekoracjach ściennych naprzecznych względem głównej osi świątyni, które wraz z miękkimi łagodnie opadającymi łukami linii poprzecznych tworzą wrażenie rozwieszonych na ścianach draperii.

Co ciekawe, dyptyk „Zwiastowanie" – „Ukoronowanie" ewidentnie kontrastuje z niższym dyptykiem: „Ukrzyżowanie" – „Epifania Paschalna". Ten drugi jest bardzo dynamiczny, otwarty w rysunku, treści i w napięciu wewnętrznych relacji między postaciami, z poruszającym ich szaty wiatrem – znakiem obecności Ducha Świętego. Natomiast w scenach dyptyku: „Zwiastowanie" i „Koronacja Maryi" kompozycja jest zamknięta, a zwrócone względem siebie postaci wyrażają spokój i ciszę, zapraszając do kontemplacji.

Na kolorowym łuku tęczy przedstawieni zostali w pozycjach siedzących: Chrystus i Jego Matka, oboje ubrani w świetliste szaty, przenicowane srebrem i złotem. Tunika i płaszcz Chrystusa wykonane są z tesser białego trawertynu, pokreślonych silną grafiką tesser *Oro Aletti*. W wysoko uniesionej prawej ręce Syn trzyma złotą koronę, którą nakłada na skronia Matki. Jego lewa ręka uniesiona jest nad dłonią Maryi i dotyka końcami palców złotej obrączki na Jej prawej dłoni. Są to mistyczne zaślubiny Dziewicy Maryi, Oblubienicy Baranka, która w tym przedstawieniu jest figurą Kościoła. Teologiczne znaczenie zaślubin podkreśla nie tylko „miodowa" (Syr 24, 20) kolorystyka użytych w całej scenie onyksów i trawertynów – symbolu słodyczy spełnionej miłości, ale także złocona w dwudziestu trzech i szesnastu karatach połać terakotowego tła siedzących obok siebie Matki i Syna, która wyraża żar ognia miłości.

W tym kontekście kluczowym staje się należyte odczytanie znaku tęczy, która zgodnie z jej starotestamentowym znaczeniem, jest obrazem przymierza pomiędzy niebem i ziemią, Bogiem i człowiekiem, zaś w „Apokalipsie św. Jana" stanowi element okalający tron Boga (Ap 4, 3). Zaślubiny Dziewicy-Kościoła dokonują się pośrodku Niebieskiego Jeruzalem i są owocem spotkania dwóch wielkich miłości: Boga do człowieka – wyrażonej we wcieleniu Logosu i człowieka do Boga – wyrażonej w dziewiczym oddaniu i dobrowolnym przyjęciu zstępującego Słowa przez Maryję z Nazaretu. W omawianej scenie postać Maryi staje się także obrazem Kościoła. Obecność tęczy w krakowskiej mozaice ma konkretne znaczenie. Wyraża udział Kościoła–Maryi w boskiej chwale Chrystusa, która jest objawieniem odwiecznej Mądrości Bożej wobec ludzkości i całego stworzenia, aby w odkupieńczym dziele Syna cała rzeczywistość stworzona z powrotem uczestniczyła w utraconej kiedyś chwale nieba.

Tęcza, jako znak tronowania Chrystusa, Jego chwały, to jeden z najstarszych symboli, który w monumentalnej sztuce sakralnej spotykamy już w połowie VI wieku, np. w mozaice absydalnej typu *Maiestas Domini* w Tessalonikach. Jej obecność zawsze wskazuje na wizję duchową, na coś, co dokonuje się w obszarze ducha i dotyczy wyższych sfer istnienia,[368] do których śmiertelnik ma dostęp tylko dzięki mocy wiary (por. 2 Kor 12, 2). Obraz tęczy

[368] Boespflug, *Le immagini,* 75.

jest niemal organicznie złączony z wyobrażeniem nieba. W chrześcijańskiej tradycji liczba niebios, rozumianych jako sfery duchowego istnienia, ulegała zmianie, poczynając od „trzech nieb" w pismach św. Pawła, aż po siedem sfer niebieskich.

Pod koniec średniowiecza ukształtował się nowy model kosmosu. Na jego strukturę składała się ziemia i siedem otaczających ją sfer, nad którymi znajdowało się *empireum* duchów niebieskich (pierwsze niebo) i niebo nieba (drugie niebo) – właściwe mieszkanie Boga.[369] W XII wieku na obszarze teologii scholastycznej, model nieba rozumianego jako objawienie Świetlistości Boga oraz sprzyjający temu rozwój architektury[370] zastąpił światło złota mozaikowego światłem witraży wydobywających kolor, który jako transformacja światła stał się obrazem odbicia w świecie Blasku Boskiego Bytu – Światłości Niestworzonej.[371] Według ówczesnego modelu Bóg, jako odwieczna Światłość, promienieje w świecie pełnym światła i kolorów – mieniące się bogactwo barw komunikuje Jego bóstwo. Dokładnie w tym samym duchu, coraz wyrazistszego znaczenia w obszarze sztuki sakralnej nabiera tęcza. W wielu gotyckich ołtarzach, jako symbol siedmiu sfer okalających ziemię, w strukturze kosmosu, wyrażonych poprzez gamę siedmiu kolorów, staje się „tronem Boga", siedziskiem Zbawiciela i Jego Matki. Wybitnym tego przykładem jest niewątpliwie gdański ołtarz Hansa Memlinga. Należy też podkreślić, że tęcze *Centro Aletti*, w tym tęcza krakowska, nie trzymają się ściśle ustalonej tradycji siedmiu równych w szerokości barw, a praca artystów prawosławnych przy mozaikach *Centro Aletti* pozwala zauważyć obecność tęcz, które możemy spotkać również na Bałkanach i w wielu innych monumentalnych freskach prawosławnych świątyń Wschodu.

Symbol tęczy jest oczywiście zaczerpnięty ze starotestamentowej historii Noego i złożonej wobec niego obietnicy Boga, który poprzez przymierze zagwarantował mu wieczne życie (por. Rdz 9, 12), którego znakiem jest łuk tęczy, „położony" przez Stwórcę na niebie. Noe z arką i historią potopu jest starotestamentową figurą zbawienia w Chrystusie. Chrystus zasiadający na tęczy jawi się więc jako spełnienie przez Ojca obiecanego przymierza w Chrystusie, w którym nowa ludzkość – Kościół – zawarty w figurze Matki Pana, dostępuje ostatecznie życia wiecznego. Jest to ważny teologicznie obraz biblijny, często przywoływany przez ojców Kościoła w katechezach wprowadzających w chrześcijaństwo oraz w naukach mistagogicznych.[372]

---

369 Kijas, *Niebo,* 148.

370 Wynalazek łuków przyporowych pozwolił na budowanie przestrzeni o większych, wyższych i szerszych przepruciach okiennych. Szczytem architektury gotyku jest niewątpliwie *Sainte-Chapelle* relikwii korony cierniowej w Paryżu Ludwika IX z poł. XIII w.

371 Tamże, 152.

372 J. Daniélou SJ, *Wejście w historię zbawienia, chrzest i bierzmowanie*, Wydawnictwo M – Znak, Kraków 1996, 93.

Już we wstępie, do omawianych czterech scen bocznych, podkreślony został ich katabatyczny i anabatyczny charakter. Wydaje się, że kluczem do zrozumienia wewnętrznej, teologicznej narracji tych obrazów jest teologia ostatniego z nich – „Ukoronowania Maryi", która może teraz nosić śmiało, wspomniany już wyżej tytuł „Zaślubin mistycznych". Przyglądając się uważnie wszystkim czterem scenom, zauważamy temat wychodzącej na spotkanie Boga Słowa, Logosu – oblubienicy. We wszystkich tych scenach treść zawiera się w relacji, a budowana jest poprzez wzajemne odniesienia głównych „bohaterów": Boga i człowieka, Chrystusa i Maryi, bądź Marii Magdaleny.

Podczas gdy wertykał tryptyku centralnego skupia się na dynamice schodzącego ciągle niżej i niżej Słowa, sceny flankujące dopowiadają jego treści, używając wybranych momentów z Ewangelii (zwiastowanie, ukrzyżowanie, objawienia paschalne), bądź teologicznej interpretacji ekonomii zbawienia, jak to ma miejsce w „Koronacji Maryi". W ten sposób obrazy te kontynuują zasadniczy ruch tryptyku głównego ku dołowi, dopełniając go ruchem ku górze, który jest odpowiedzią na zstępowanie. Jeśli w trzech scenach tryptyku centralnego zstępowanie Boga jest jego treścią zasadniczą, to flankujące je obrazy boczne, kontynuując ten sam katabatyczny ruch, wskazują także kierunek przeciwny – wstępowanie ku górze. Przy czym „góra" wyznaczona jest punktem wyjścia całego poliptyku, który stanowi przedstawienie „Gościny u Abrahama".

„Ukoronowanie Maryi" jest więc teologicznym szczytem tego cyklu. „Zwiastowanie" – „Ukrzyżowanie" – „Zmartwychwstanie" – „Wniebowstąpienie" objawiają swój sens w wywyższeniu człowieka. Przywodzi to na myśl złotą regułę ojców Kościoła, powtarzaną niemal przez wszystkich i wszędzie, że *Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek mógł stać się bogiem*. Mocą tej dynamiki jest oczywiście wzajemna miłość Boga i człowieka. Jej obrazem jest miłość oblubieńców, zaś biblijną podstawą – starotestamentowa „Pieśń nad Pieśniami". Miłość, jako podstawowa treść relacji, staje się mocą Bożą, wprowadzającą oblubienicę w rzeczywistość Oblubieńca. Dlatego, o ile wertykał scen głównych charakteryzuje silna chrystologia, o tyle w bocznych scenach zasadniczo przebija się teologia maryjna, stanowiąc swego rodzaju zamknięty cykl mariologiczny, będący odrębnym traktatem teologicznym. Dopełnia on swoją wewnętrzną treścią zasadnicze przesłanie tryptyku centralnego, którym jest zstąpienie – boskie *katabasis*, schodzenie Stwórcy ku człowiekowi i ludzkim wywyższeniem – *anabasis*. Ukazuje to poniższy schemat wszystkich scen poliptyku prezbiterium, z których ściana centralna oznaczona byłaby silnie schodzącym w dół wertykałem, podczas gdy sceny flankujące przyjmują dynamiczny ruch zamkniętego koła.

Aby dobrze odczytać scenę koronacji Maryi należy, jako punkt wyjścia obrać teologiczne znaczenie „Zwiastowania". Podobnie jak „Ukrzyżowanie" i „Chrystofania Paschalna", umieszczone naprzeciw siebie, stanowią teologiczną całość, tak „Zwiastowanie" implikuje teologiczne treści „Koronacji". Jednocześnie należy pamiętać o tak bardzo podkreślanym przez twórców *Centro Aletti,* czwartym wymiarze w sztuce sakralnej.

Spokojna figura Maryi odziana jest w białą tunikę. Biel ta jeszcze bardziej wzmacnia oblubieńczy charakter sceny. Warto w tym momencie pamiętać o zachowanym w języku liturgicznym chrześcijańskiego Wschodu antycznym rycie koronacji nowożeńców w czasie zaślubin, który choć krytykowany przez wczesnochrześcijańskich pisarzy, takich jak Klemens

Aleksandryjski (+ 215 r.), Minucjusz Feliks (+ 210 r.) czy Tertulian (+ 230 r.), za czasów św. Jana Chryzostoma (+ 407 r.) na stałe wszedł i pozostał we wschodnich liturgiach sakramentu małżeństwa.[373] Jak pisze Evdokimov, nawiązując do słów Chryzostoma, małżeńska miłość oblubieńcza odnosi rzeczywistość czysto zmysłową do wymiaru duchowego eschatologicznego, a właśnie *eschaton* – widzenie człowieka „od końca", z perspektywy Stwórcy jest punktem wyjściowym w rozumieniu teologii człowieka i całej ludzkości, których obrazem i w teologii, i sztuce jest Bogurodzica. „Święty Jan Chryzostom podkreślał zmianę ontologiczną: «Miłość małżeńska jest najsilniejsza, gdyż zmienia samą istotę rzeczy». Ta «metamorfoza» miłości ofiarnej, która czyni drugiemu dar z siebie, wynosi parę małżeńską ponad fizjologię, psychologię i socjologię, także ponad samą tylko moralność, gdyż otwiera ją na wymiar eschatologiczny i, według Ojców, jest *mikra basilea*, małym królestwem, proroczym obrazem królestwa Bożego".[374]

Dziewica Maryja jest więc w tym przedstawieniu Oblubienicą-ludzkością, którą kocha Stwórca – stąd też jasność Jej szat. Z głowy i ramion opada lekki w wyrazie płaszcz – welon w kolorze biało-kremowym. Efekt lekkości uzyskany został przez zastosowanie onyksu oraz białego trawertynu. Tak płaszcz, jak i tunika zostały wykończone złotymi brzegami w tesserach *Oro Aletti*, zaś ich grafika wykonana jest częściowo w białej smalcie. Głowę Maryi okala złoty nimb, twarz spokojnie spogląda na Syna. Jej lewa dłoń spoczywa na lewym kolanie, a lekko uniesiona prawa, przedstawiona jest w momencie tuż po włożeniu na serdeczny palec ślubnej obrączki. Lekkie pochylenie postaci Maryi w kierunku Chrystusa podkreśla Jej pokorę i uniżenie wobec tajemnicy, w której uczestniczy, odzwierciedlając pełne oddanie siedzącemu naprzeciw Niej Chrystusowi.

Pokornemu spojrzeniu Matki odpowiada zdecydowane spojrzenie Syna. Wpatrzony w Nią, dokonuje koronacji, jednocześnie gestem konsekracji zdaje się proklamować Dziewicę, Wybraną Oblubienicą Baranka. Choć postać Chrystusa ukazana jest w postawie siedzącej, wyraża zdecydowanie i konsekwentność, poprzez wyprostowane plecy i kark. Na obutych w sandały stopach widać wyraźne ślady po gwoździach. Poła płaszcza, opadająca z uniesionego w górę prawego ramienia Zbawiciela, zdaje się obejmować także Bogarodzicę. Jego głowę okala złoty nimb z klasycznym, czerwonym krzyżem.

---

[373] Архимандрит Авксентий, Литургика, Праксис, Пловдив 2005., 616.; P. Evdomimov, Życie duchowe w mieście, W drodze, Kraków 2011, 112.: „Około V wieku uroczystość (zaślubin) straciła charakter czysto rodzinny i domowy, narzeczonych prowadziło się do kościoła. Obrzęd koronowania stał się częścią obrzędu zawierania małżeństwa, a cesarz Leon VI ustanowił go obowiązkowym w 895 roku: «Jeśli ktoś zawiera związek małżeński bez obrzędu koronowania i towarzyszącego mu błogosławieństwa, niechaj małżeństwo będzie nieważne»".

[374] Evdomimov, Życie duchowe, 111.

Obok aureoli krzyżowej Chrystusa i kolorowego łuku tęczy, skomponowanego z kilku pasm tesser kolorowych smalt o różnej szerokości, ciężkości nabiera także umieszczony pod stopami obojga ciemnoczerwony podnóżek, obramowany nierównomierną, przysadzistą grafiką otrzymaną z tesser *Oro Aletti*. Ciemnoczerwoną barwę polerowanego kamienia wzmacnia równie ciemna, w odcieniu czerwona, cementowa fuga. Jest to oczywiście klasyczny obraz, odpowiadający podnóżkom w ceremoniale cesarskim, symbolizujący poddanie świata ukoronowanej Oblubienicy Baranka.

Przedstawieniu towarzyszą różne odcienie ochry, od jasnokremowych pasm tesser trawertynu, przez polerowane fragmenty podłogi wykończone w *Rosso Damsco* lub *Travertino Rosso* aż po terakotowe tło za plecami figur pokryte 24- i 16-karatowym złotem. Taka kolorystyka daje wrażenie odcienia miodu, który w języku mistyki chrześcijańskiej jest obrazem słodyczy miłości. Możemy tylko przypuszczać, że „oblubieńczo-miodowy" charakter sceny wyraża także duchowość karmelitańską, którą na co dzień żył św. Jan Paweł II.

Zasadniczym, teologicznym wątkiem sceny jest więc uwielbienie człowieka. Jego obrazem, które w teologii Kościołów Wschodu wyraża przebóstwienie ciała ludzkiego – *theosis* jest figura Maryi, która na drodze pełnego zawierzenia i oddania, jako pierwsza osiąga stan pełnej doskonałości, zarówno w poczęciu, jak i w śmierci. Uwielbione ciało Matki Chrystusa osiąga swe eschatologiczne *status quo,* stając się duchowym celem każdego ludzkiego ciała, objawieniem jego ostatecznej prawdy. Do tej tajemnicy przebóstwionego ciała Matki Pana odnoszą się w swoich rozważaniach Rupnik i Campatelli, poświęcając jedną z serii „Opowieści Bogoljuba" teologii życia zakonnego:

„Twoja Święta Matka jest pełnią czasu. W Niej nasz byt nakreślony innością, nasze bycie na obraz, nasze odbicie w kimś nie jest czymś obcym. Nie. W Maryi, w Niej samej jest owo miejsce spotkania. Ona jest drabiną, po której Ty (Chryste – przyp. L.B.) zstąpiłeś i mostem, który prowadzi nas ludzi z ziemi do nieba, granicą między tym, co stworzone a co niestworzone... W Niej istnieje współpraca, *synergia*, poddanie się łasce przyjętej od wewnątrz. W niej człowiek stworzony jest „na obraz", aby dążyć do obrazu – którym jesteś Ty, „Obraz Niewidzialnego Boga" (Kol 1, 15) – by zjednoczyć się w sposób hipostatyczny z Tobą i stać się czystym, przez łaskę, obrazem Boga w Tobie Chryste, któryś jest obrazem Ojca przez (boską – przyp. LB.) naturę, osiągając cel stworzenia. (…) Jej dziewicze poczęcie było czystym i prostym wypełnieniem celu, dla którego nasza ludzka natura została stworzona od samego początku"[375] (tłum. wł.).

---

[375] M. Rupnik, M. Campatelli, *Vedo un ramo di mandorlo. Riflessioni sulla vita religiosa*, Lipa, Roma 2015, 102.

W uwielbionym mocą wcielenia Słowa ciele Dziewicy z Nazaretu przebóstwienia dostępuje nie tylko Ona sama, ale także cała reprezentowana przez Nią ludzkość. Jej ukoronowane ciało staje się nadzieją i proroctwem przebóstwienia także dla całego stworzenia, przyrody i wszystkiego, co wyszło od Ojca, a co popadło konsekwentnie w marność przez grzech starego Adama. Koronacja Maryi jest więc także nadzieją ostatecznego wywyższenia całego stworzenia, które wnika w środek życia Trynitarnego przez udział w ciele Syna Bożego, na drodze dialogicznej, dwukierunkowej miłości człowieka: do Boga i do świata.

Cytowanym powyżej refleksjom o Maryi jako „pełni czasów" człowieka, które w pierwszym rzędzie odnoszą się do bosko-ludzkiej osoby Jezusa Chrystusa, razem z krakowskim przedstawieniem koronacji Maryi, czasowo odpowiada mozaika ołtarzowa kościoła Karmelitów Bosych w Snagow, na obrzeżach Bukaresztu. Głównym motywem ściany prezbiterium tamtejszego kościoła, ścian flankujących główne wejście oraz dwunastu miodowych witraży, stanowi traktat o oblubieńczym sensie chrześcijańskiego życia, karmelitańskiej konsekracji i życia w ogóle. Już od wejścia do wspaniałej architektonicznie klasztornej świątyni ogromnego centrum duchowości, widać scenę koronacji Maryi w absydzie ołtarza. I ona, i pozostałe dekoracje mozaikowe, a także zacytowany fragment, pochodzą dokładnie z tego samego okresu, w którym powstało przedstawienie krakowskie. Jest jednak jeden mały szczegół różniący obie sceny. W krakowskiej *Divinisatio Mariae* brakuje kłębka purpurowej nici, który ma zasadnicze znaczenie w rozważaniu na temat duchowego sensu materii ciała. Wiadomo, że symbolizuje on ciało boskiego Syna, przebóstwione mocą Ojca w Passze. Ciało to stanowi podstawę diwinizacji ciała Matki, a w Niej i przez Nią staje się duchowym kierunkiem dla całej ludzkości. Wydaje się, że jego brak wypełnia naprzeciwległy zwitek purpury, trzymany przez Maryję w scenie zwiastowania.

Podsumowaniem powyższych refleksji niech się stanie genialny cytat autorstwa Włodzimierza Łosskiego i Leonida Uspeńskiego, który według mnie najtrafniej wyraża teologię omawianego przedstawienia. Ono bowiem zamyka i wieńczy teologiczne przesłanie całego poliptyku obrazów znajdujących się w prezbiterium. Przy ich pomocy opowiedziana została zasadnicza treść dogmatyczna dotycząca zbawienia człowieka w odwiecznym Synu Ojca, Jezusie Chrystusie. Maryja, ukazana jako królująca wraz Synem, Boska Oblubienica jest kwintesencją całej ekonomii Bożej, która w inkarnacji Logosu pozwoliła człowiekowi doświadczyć życia Bożego na drodze przebóstwienia.

„Imię Matki Bożej wyraża wyjątkową relację z Drugą Osobą Trójcy Świętej, relację macierzyństwa, która została przypisana człowiekowi z Boskiego wyboru. To wybitne miejsce

w historii zbawienia, ta wyjątkowa rola we wcieleniu, nie jest tylko rolą instrumentu. «Maryja, Matka Jezusa» (Dz 1,14), ukazała rzeczywistość tej wyjątkowej relacji, która wiąże Ją z Synem, objawiając Ją poprzez Jej osobistą świętość. Ale ta świętość nie może być inna niż tylko świętością «całej świętej», tą pełnią łaski, która została nadana Kościołowi, dopełniającą chwalebne człowieczeństwo Chrystusa. Ale podczas gdy Kościół wciąż czeka na nadejście świata, który ma się objawić, Matka Boża już przekroczyła próg wiecznego królestwa i jako jedyna przebóstwiona istota ludzka – zapowiada ostateczne przebóstwienie stworzeń – przewodnicząc, u boku swego Syna, losom świata, które dzieją się w czasie"[376] (tłum. wł.).

[376] Uspenskij, Losskij, *Il senso*, 85.

7. Ikonologia auli bazyliki

Zasadnicza treść teologiczna scen umieszczonych w prezbiterium świątyni skupia się na kluczowych momentach ekonomii odkupienia człowieka, a pozostałe zespoły przedstawień, rozłożone na ścianach auli świątyni oraz w kaplicach bocznych, prezentują treści związane z teologiczną tajemnicą osoby Jezusa Chrystusa, Zbawiciela człowieka i tego, jak w Chrystusie człowiek poprzez miłość odnajduje prawdę o sobie samym i prawdę o stworzeniu.

Na program ikonograficzny auli świątyni składa się dziewięć przedstawień: „Scena Niebieskiego Jeruzalem z tronującym Barankiem Apokalipsy i świętymi"; dwie mozaiki flankujące przestrzeń prezbiterium z „Pięćdziesiątnicą" po lewej stronie i przedstawieniem zawierającym dwie sceny w jednym obrazie: „Exodus" i „Uwolnienie apostołów z więzienia", po prawej stronie; sześć mozaik wykonanych w koronie auli kościoła: „Stworzenie Adama i Ewy", dwa „Egzorcyzmy nad człowiekiem", „Egzorcyzm nad przyrodą", „Wesele w Kanie Galilejskiej"; „Uzdrowienie niewidomego od urodzenia i przebaczenie cudzołożnicy" oraz „Ostatnia Wieczerza".

Mamy tu do czynienia z obszernym kompleksem scen dotyczących trzech zasadniczych wymiarów relacji międzyosobowych, w których objawia się istotna prawda o Bogu, człowieku i stworzonym świecie.

Wszystkie one, nawiązując w treści do konkretnych wydarzeń biblijnych, ukazują Jezusa Chrystusa, który w swoich słowach i czynach „objawia człowiekowi człowieka" na drodze miłości, obejmując nią nie tylko człowieka jako istotę stworzoną na Jego boski

obraz i podobieństwo, ale także całe, otaczające ludzkość stworzenie. W tym kontekście należy także odczytywać dwie oddzielne sceny, nawiązujące najogólniej do wiary, miłości i wolności, które opowiadając o tajemnicy człowieka zawartej „w Chrystusie", odnoszą się jednocześnie do duchowej interpretacji historii narodu, którego synem był Karol Wojtyła (Millennium Chrztu Polski i nieugięta walka o wolność duchową Polaków).

Jednakże najtrafniej zasadniczą treść i sens omawianego zespołu przedstawień wyrażają słowa pierwszej encykliki św. Jana Pawła II, której tytuł *Redemptor Hominis* został wypisany w mozaice obok tryptyku głównej ściany ołtarzowej, tworząc jednocześnie swego rodzaju ramę centralnego założenia teologicznego.

„Człowiek nie może żyć bez miłości. Człowiek pozostaje dla siebie istotą niezrozumiałą, jego życie jest pozbawione sensu, jeśli nie objawi mu się Miłość, jeśli nie spotka się z Miłością, jeśli jej nie dotknie i nie uczyni w jakiś sposób swoją, jeśli nie znajdzie w niej żywego uczestnictwa. (…) Chrystus Odkupiciel (…) «objawia w pełni człowieka samemu człowiekowi». To jest ów – jeśli tak wolno się wyrazić – ludzki wymiar Tajemnicy Odkupienia. Człowiek odnajduje w nim swoją właściwą wielkość, godność i wartość swego człowieczeństwa. Człowiek zostaje w Tajemnicy Odkupienia na nowo potwierdzony, niejako wypowiedziany na nowo. Stworzony na nowo! (…) Człowiek, który chce zrozumieć siebie do końca (…) musi ze swoim niepokojem, niepewnością, a także słabością i grzesznością, ze swoim życiem i śmiercią, przybliżyć się do Chrystusa. Musi niejako w Niego wejść z sobą samym, musi sobie «przyswoić», zasymilować całą rzeczywistość wcielenia i odkupienia, aby siebie odnaleźć. (…) wówczas owocuje on nie tylko uwielbieniem Boga, ale także głębokim zdumieniem nad sobą samym. (…) głębokie zdumienie wobec wartości i godności człowieka nazywa się Ewangelią, czyli Dobrą Nowiną. Nazywa się też chrześcijaństwem" (RH 10).

Punktem wyjścia w odkrywaniu sensu teologicznego omawianych przedstawień jest sytuacja rozdarcia, jakiej doświadcza człowiek zraniony grzechem pierworodnym. W tej sytuacji Chrystus jawi się jako bosko-ludzka rekapitulacja ludzkości Ojcu. Poświadczają to dobitnie niektóre tytuły scen nadane im przez Rupnika: „Dwa egzorcyzmy nad człowiekiem" czy „Egzorcyzm nad przyrodą".[377] Dobrowolnie obarczony człowieczeństwem Logos, na drodze miłosnego daru z siebie, przywraca Ojcu upadłe stworzenie. Sytuuje to Chrystusa na „skrzyżowaniu konfliktu i pojednania świata z Ojcem".[378] To „skrzyżowanie"

[377] Rupnik, Govekar, *Mozaiki*, 24.
[378] B. Bobrinskoy, *Życie liturgiczne*, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2004, 135.

jest bezgraniczną miłością do Ojca i wielką miłością do człowieka, które jednoczą się z sobą w modlitwie Jezusa (J 17).

Chrystus cały jawi się jako miejsce miłosnego kultu Ojca, a pojednanie, które jest modlitwą, dokonuje się w darze z siebie. Stąd też i mozaiki, umieszczone nad zebranymi podczas liturgii wiernymi, wykonane są w taki sposób, aby ich narracja nie rozpraszała modlitwy, ale stawała się jej nieodłączną cząstką, do niej prowadziła i ją animowała.

Kompozycja mozaik ogranicza się do figuratywnych scen, przedstawionych w sposób spokojny, zredukowany do minimum. Obrazy ograniczają narrację towarzyszącą wydarzeniom do abstrakcyjnej dekoracji ściennej, która ma pomóc wydobyć na pierwszy plan to, co jest w nich najistotniejsze: Adam, Ewa, wąż, drzewo i dłoń Ojca, opętani, świątynia, skalne groby i stado topiących się świń, łódź, apostołowie, silne fale i demon, nowożeńcy z Kany, Maryja, dziecko nalewające wodę do stągwi, rana boku Chrystusa, nierządnica, kamienie i ślepy od urodzenia, apostołowie, stół, dary ofiarne i zaciśnięte ręce Judasza. W scenach niższych są to apostołowie z Maryją pośrodku, źródło chrzcielne, suche, zmartwychpowstające kości ciał w scenie Pięćdziesiątnicy czy zatrzymane fale Morza Czerwonego, Mojżesz i jego laska, grupa Izraelitów, apostołowie, Anioł, kajdany i więzienne kraty w przedstawieniu wolności i wyzwolenia.

Podobne zadanie spełniają kolory i ich natężenia. Tam, gdzie podkreślone jest doświadczenie zła i śmierci, nie ma złota, którego miejsce przejmuje srebro. Brak też blasku polerowanych kamieni, w miejsce których pojawiają się czarne lub ciemnoszare fugi i mat. Tylko postać Chrystusa w tych kontekstach lśni złotem aureoli i jaskrawymi odcieniami błękitu i czerwieni. Wyostrzenie tych detali ma prowokować medytację nad scenami, a w rezultacie doprowadzić do osobistego przeżycia łaski, którą modlący się otrzymał tak samo, jak biblijni bohaterowie scen. Dlatego dla właściwego odczytania scen, należy pamiętać o ich wyłącznie liturgicznym charakterze.

Przekraczające czas, intuicyjne poznanie ludzkie, pokrywające się w pełni z chrześcijańskim doświadczeniem, wyraża się w liturgii, która objawia pełnię prawdy o Bogu, człowieku, czasie i wieczności. To doświadczenie wyprowadza ewangeliczne wydarzenia z linearnej historii i napełnia je życiem poprzez liturgię, ponieważ jest ona czasem, przestrzenią, rzeczywistością, symbolem, w których dokonuje się manifestacja i konpenetracja rzeczywistości czasu ludzkiego i wieczności Boga.[379] Oba te wymiary w liturgii przenikają się wzajemnie z mocą Ducha Świętego. Człowiek, a w nim i przez niego cały świat, odnajdują się w Bogu,

[379] Campatelli, *Kreatywna,* 355.

odkrywając w sobie pełnię swego powołania, prawdę bytu jako synostwa Bożego i miłości dla Miłości. Artystyczna narracja mozaik stanowi punkt duchowego odniesienia, który sprawia, że poprzez liturgię wierzący mogą się stać żywą cząstką opowiadanej historii, odczuwając w sobie kondycję przedstawianych w nich postaci i łaskę Bogoczłowieka, który nie przestaje przychodzić i obdarzać nią tak samo, jak przed tysiącami lat. Liturgia więc, przekraczając na drodze Boskiej *anamnesis* bariery czasu, jawi się jako rzeczywistość, w której stworzenie odkrywa i osiąga swoją prawdę, pełnię w Bogu, przez Chrystusa mocą Ducha Świętego.[380]

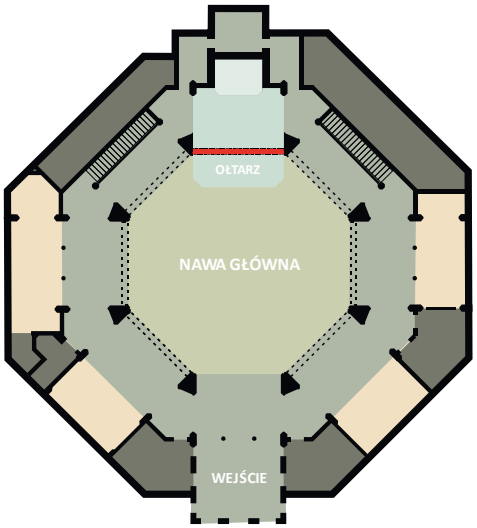
Ponad wszystkimi, „historycznymi" przedstawieniami, w najwyższym punkcie auli świątyni przedstawione zostało symboliczne wyobrażenie apokaliptycznej Niebieskiej Jerozolimy z tronującym Barankiem Paschalnym, ku któremu zdąża cała ludzkość różnych epok i historii. Łącząc w sobie to, co przeszłe, z tym, co przyszłe – w trakcie aktu liturgicznego, który dla uczestniczących w liturgii jest rzeczywistością obecną i aktualną. Nie przez przypadek u podnóża tronu Chrystusa Baranka modlą się razem święci Kościoła różnych epok, nacji i tradycji. Przedstawienie to stanowi teologiczny „zwornik" wszystkich scen, łączący w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, która w Bogu jest ciągłym *kairos* – „teraz".[381]

---

[380] T. Špidlik, Życie po śmierci Maranthà, Wydawnictwo Salwator, Krkaków 2009, 184-185.

[381] „Uczestnictwo w wiecznym akcie współistotności Trzech oznacza wejście i życie w obszarze wiecznej pamięci, w przestrzeni, której potoki czasu nigdy nie będą w stanie odebrać. Kto w nią wejdzie, przekracza czas. Dzięki temu cały czas, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość może postrzegać jako jedno „teraz". Wszystko widziane jest z punktu widzenia wieczności. Do tego stopnia, że samo spojrzenie staje się pamięcią. Pamięcią, która nie oznacza bierności ale działanie w najgłębszym tego słowa znaczeniu «tworzeniem w czasie symbolu wieczności»"., w: L. Żak, *Il mistero del tempo come «quarta dimensione» in Pavel A. Florenskij*, https://mondodomani.org/dialegesthai/lz02.htm#rif42 (stan z dnia 10.09.2020).

7.1. Niebieskie Jeruzalem – „Cel waszej wiary – zbawienie dusz” (1P 1, 9)



Najwyżej umieszczonym przedstawieniem mozaikowym w świątyni Sanktuarium są „Gody Baranka w Niebieskim Jeruzalem. Scena ta zajmuje centralną kwaterę ścienną, bezpośrednio nad ołtarzem, pod brzegiem ogromnej kopuły, skonstruowanej z ośmiu płatów, spiętych w jedno i dźwigających na sobie latarnię głównej części świątyni.

Choć architektonicznie mozaika ta jest oddzielona od mozaik prezbiterium i umieszczona najwyżej – łączy się z nimi ikonologicznie. Więcej, usytuowanie jej w pewnego rodzaju architektonicznym „pomiędzy” cyklem prezbiterium a auli świątyni, na szczycie belki, która w dawnej architekturze sakralnej przyjmowała formę łuku tęczowego, czyni z Niebieskiego Jeruzalem ikonologiczny zwornik teologicznych treści przestrzeni ołtarzowej, scen rozłożonych w koronie auli oraz ogromnych ścian flankujących przestrzeń prezbiterium z „Pięćdziesiątnicą” oraz „Wolnością” po lewej i po prawej stronie.

Zasadnicza kompozycja przedstawienia, oparta na niesymetrycznej strukturze ścian Niebieskiego Jeruzalem z Barankiem Apokalipsy pośrodku, świetnie komponuje się z asymetrycznie opadającymi, miękkimi, ogromnymi łukami pasa oddzielającego poszczególne

kwatery centralnego tryptyku ściany ołtarzowej. Boczne, rozwierające się kontury murów Świętego Miasta, wyznaczają lekko przechylone wertykały wielolinii złotych tesser o różnych wymiarach, fakturze i błysku. Kwadratowe, gładkie tessery 12x12 cm złota w szkle przeplatają się z rzędami mniejszych tesser *Oro Aletti* z żółtym i białym złotem. Szerokie połacie, spadającego rzędami kwadracików złota, przeprute zostały nieregularnymi pasmami białych kamyków, kolorowych pasm, z mocną linią *vetraty* czerwieni i złota po prawej stornie oraz tesser i marmurowych kamyków. Celem takiej kompozycji było optyczne zmiękczenie połyskliwej powierzchni ciężkiego złota. W ten sposób dekoracja, towarzysząca Niebieskiemu Jeruzalem, idealnie wkomponowała scenę w białe pasmo horyzontalnego pasa ściennego, biegnącego wzdłuż oktogonu nad wymozaikowaną koroną auli.

W samym przedstawieniu dookoła tronu, z wypływającymi spod niego wodami niebiańskich strumieni[382] i stojącego na nim Baranka, ukazani są święci, wyłaniający się z zieleni starotestamentowego rajskiego ogrodu, który w ostatniej księdze Nowego Testamentu stał się Świętym Miastem. Grupę świętych tworzy szesnaście postaci: św. Jadwiga królowa, św. Faustyna Kowalska, św. Edyta Stein, św. Jacek, św. Rafał Kalinowski, św. Wojciech, Najświętsza Maryja Panna, św. Jan Paweł II, św. Ojciec Pio, św. Jan Chrzciciel, św. Brat Albert, św. Maksymilian Kolbe, św. Jan Kanty, św. bp Stanisław, św. Sebastian Pelczar, św. Stanisław Kazimierczyk. Podkreślone wyrazistą purpurą szat, figury Najświętszej Maryi Panny i św. Jana Chrzciciela, wraz z Barankiem pośrodku tworzą typ przedstawieniowy *Deesis*.

Przedstawienie to przypomina dokładnie taką samą scenę, i co do treści, i co do rozpołożenia liturgicznego – bezprecedensowe[383] przedstawienie Niebieskiego Jeruzalem znajdujące się nad łukiem tęczy w rzymskiej bazylice Santa Prassede, położonej nieopodal *Centro Aletti*. Podobieństwo to podkreślają geometryczne linie murów Górnego Jeruzalem. W obu kompozycjach mozaik święci podążają ku Chrystusowi z obu stron. Różnicę stanowi jedynie sposób ukazania boskiej Osoby Chrystusa, która u św. Praksedy jest przedstawiona historycznie, zaś w krakowskim sanktuarium przy pomocy figury apokaliptycznego Baranka. Należy jednak pamiętać, że Baranek, tak mocno związany z tradycyjną, rzymską ikonografią Chrystusa, znajduje się w absydzie tego kościoła, w klasycznym dla liturgicznej ikonografii Wiecznego Miasta fryzie barankowym. Drugą różnicą jest rozmieszczenie grup świętych,

---

[382] „Wznieś święte ręce wysoko, do Boga! Otrzymaj nagrodę, palmę, i padnij drżący przed Nim… Przez to zwycięstwo ty sam możesz sobie otworzyć raj jak gorące baseny, skąd wypływają cztery rzeki i wody obfituje jak w basenie, jak w ogrodzie, abyś również słusznie krzyczał: „pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach, prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć /Ps 23,2/", Pseudo-Giovanni Crisostomo, *Il discorso sul circo*, w: S. Heid, *La preghiera dei primi Cristiani*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 2013, 63.

[383] J. Poeschke, *I Mosaici in Italia dal 300 al 1300. Magnus*, Udine 2010, 191.

którzy w krakowskim przedstawieniu zamknięci są murami miasta, zaś u św. Praksedy jedna część do niego zdąża, podczas gdy druga już się w nim znajduje. Święci w obrębie murów Niebieskiej Jerozolimy, podobnie jak w Krakowie, ukazani są w procesji wstawienniczej *Deesis,* z Bogurodzicą i Chrzcicielem na czele. Obraz Niebieskiego Jeruzalem stanowił i nadal stanowi w teologii liturgii zasadniczy punkt odniesienia, a jego umieszczenie w krakowskim sanktuarium podkreśla ciągłość antycznej, teologicznej tradycji liturgicznej.

„W Jezusie Chrystusie nasze życie ukazuje się jako piękno, jako zrealizowane w Chrystusie. Nazywamy to Królestwem Niebieskim, *Eschatonem*, Pełnią, Niebieską Jerozolimą. Piękno dostrzega się na końcu, nie u początku ale na końcu. (…) człowiek uczy się miłości późno, bardzo późno, czasami na krótko przed śmiercią. (…) dlaczego? Bo uczymy się jej od końca. Piękno jest cząstką Nieba przeżytą tu (na ziemi). Tak jak się czyta (w modlitwach) na zakończenie Eucharystii, że jest przedsmakiem Nieba, przedsionkiem Nieba. Dlaczego? Bo tak jest z Eucharystią! Doszliśmy do jedności w materii, w materii naszego świata i naszej pracy".[384]

W teologii *Centro Aletti* Niebieska Jerozolima, tak często pojawiająca się w wielu realizacjach ołtarzy na całym świecie, jest objawieniem pełni miłości, zrealizowanej na drodze prawdy. W pojęciu Floreńskiego, jednego z najwybitniejszych uczniów Sołowjowa, „życie duchowe jako wychodzące z „ja", jest Prawdą. Postrzegane jako bezpośrednie działanie drugiego jest ono Dobrem. Kontemplowane przedmiotowo przez trzeciego, jako promieniujące na zewnątrz, jest Pięknem. Prawda objawiona jest Miłością. Miłość urzeczywistniona jest Pięknem".[385]

Dla teologów *Centro Aletti* zasada ta stanowi złotą regułę myślenia o życiu, wierze i sztuce, stanowiąc jedno z podstawowych założeń, tak w życiu wspólnotowym, jak i we wszystkich pozostałych obszarach teologicznej i artystycznej twórczości. Tak rozumiane miejsce piękna, spina w jedno wszystkie poziomy i obszary życia. Niebieska Jerozolima staje się teologicznym punktem wyjścia dla całej ekonomii zbawienia. Ku niej – jako obietnicy – odnosi się liturgiczna pamięć Kościoła, która obejmuje sobą nie tylko przeszłość, ale przede wszystkim przyszłość, w niej dostrzegając swoją pełnię i sens. Stąd też można zrozumieć, dlaczego krakowski motyw Niebieskiego Jeruzalem należy do jednego z najczęściej realizowanych przez *Atelier Arte spirituale* przedstawień w ołtarzach kościołów na całym świecie. Niewątpliwie największym

---

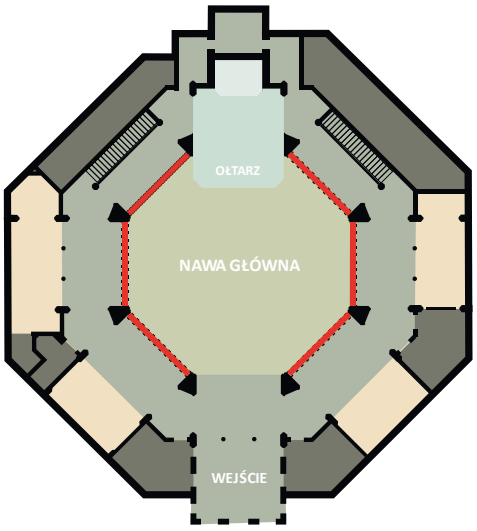
[384] M. Rupnik, *Il linguaggio della bellezza,:* https://www.youtube.com/watch?v=Y6IPTHPZsEs&t=14s 29:30, (stan z dnia 24.09.2020).
[385] Floreński, *Filar*, 64.

z nich jest wizja Niebieskiego Jeruzalem z nowego kościoła Sanktuarium Najświętszej Maryi Panny w Fatimie, wykonana w technice malarstwa *al secco,* na głównej ścianie ołtarza.

Jest jasne, że ikonologicznym kontekstem Niebieskiego Jeruzalem, rozumianego jako *anabasis* człowieka, a w nim całego stworzenia, jest *katabasis* wcielonego Słowa Bożego. Nic więc dziwnego, że obie te sceny, widziane ze środka świątyni, sytuują się na jednej osi, która wobec zmierzającego ku ołtarzowi człowieka, staje się jego osobistą drogą i powołaniem. W ten sposób, zstępujący do otchłani Chrystus wychodzi naprzeciw każdego człowieka, gwarantując jego prawdę i odsyłając do *eschatonu*, którego objawieniem są Gody Baranka. Mozaiki, przedstawione na złotej osi świątyni, wyrażają zasadniczą teologiczną treść całego zespołu scen, a Górna Jerozolima stanowi ich ostateczny cel i zwieńczenie, swoistą ikonograficzną klamrę spinającą całość.

7.2. Mozaiki korony – dyptyki „czwartego wymiaru sztuki liturgicznej”

Sześć scen rozmieszczonych symetrycznie po obu stronach auli bazyliki, w ogromnych rozmiarów blendach nad przepruciami ściennymi, łączącymi wnętrze świątyni z biegnącym dookoła ambitem, tworzy zespół trzech „przestrzennych” dyptyków[386]. Ich biblijna treść skłania do teologicznej refleksji nad osobą człowieka, która wyłaniając się z relacji, w Jezusie Chrystusie dostępuje „nowego stworzenia”, by nawiązać do cytowanego już fragmentu *Redemptor Hominis.*



Przedstawienia te opowiadają o człowieku i jego grzesznej kondycji. Ukazują drogę odkupienia, którego autorem jest sam Bóg przez bosko-ludzkie współuczestnictwo w ludzkim losie swego odwiecznego Syna Jezusa Chrystusa. Chodzi tu o zranioną, ludzką relacyjność. To bowiem relacyjność warunkuje osobę, to z niej osoba się wyłania. Właśnie w ten sposób grzech zranił człowieka w jego relacji z Ojcem, w relacji z samym sobą i społeczeństwem oraz w relacji z całym stworzonym kosmosem. Stąd też trzy zasadnicze dyptyki obrazów podejmują

[386] Niewielka tabliczka fundacyjna, umieszczona na prawym żelbetowym filarze, upamiętnia ofiarodawców mozaik: Paulette and Paul Kardos z USA, Siostry Prezentki z Krakowa, Adam Josph Card. Maida and Fr. Thaddeus S. Maida z USA, Środowisko Jana Pawła II, Ewa i Maciej Bednarkiewicz, Dr. Peter Marx z Hamburga oraz Siostry Serafitki z Krakowa.

tę właśnie tematykę. Umieszczone naprzeciw siebie, wyznaczają liturgiczną przestrzeń gromadzącej się żywej wspólnoty Kościoła i prowokują do refleksji. Są to:

„Stworzenie i grzech pierworodny Adama i Ewy" (Rdz 3,1-7) – „Wesele w Kanie Galilejskiej" (J 2,1-11);

„Dwa egzorcyzmy nad człowiekiem" (Mk 1, 21-28; 5, 1-20) – „Niewidomy od urodzenia i przebaczenie cudzołożnicy" (J 8, 3, 11; J 9, 1-17.30-41);

„Egzorcyzm nad przyrodą" (Mk 4,35-41; 6, 45-61) – „Ostatnia Wieczerza" (Mt 26, 20--29; Mk 14, 17-25; Łk 22, 14-23).

Wychodząc od stanu człowieka po grzechu pierworodnym, sceny korony mają na celu objawić prawdę ikonicznego fenomenu człowieka i świata oraz nowość relacji, które wiążą go ze Stwórcą i z innymi ludźmi. Źródłem tej relacji jest Chrystus, Jego Wcielenie i Pascha, opowiedziane w przestrzeni prezbiterium. Dlatego też, w koronie auli bazyliki postacią kluczową jest Bogoczłowiek Jezus Chrystus, który jednocząc w sobie to, co boskie i to, co ludzkie, leczy człowieka „od wewnątrz",[387] ustanawiając nową jakość relacji, wyrastającej z miłości. Chrystus jawi się tu jako lekarz, boski egzorcysta, który poprzez swoje uniżone życie naprawia świat, stwarza go „od środka swej bosko-ludzkiej osobowej natury", przywracając człowieka Bogu, sobie samemu, braciom/społeczności i całemu kosmosowi. Jak widać, zasadniczą treścią refleksji scen mozaikowych korony bazyliki jest człowiek w swojej relacyjności.

Można zauważyć, że pomiędzy obrazami prezbiterium a obrazami auli zachodzi istotowy związek, który możemy opisać za pomocą dwóch słów: Bóg i człowiek. W prezbiterium ściany opowiadają o Bogu w kontekście człowieka, podczas gdy w nawie ukazują człowieka w kontekście Boga. To bardzo typowy dla teologów *Centro Aletti* antynomiczny sposób snucia teologicznej narracji, kluczowy i istotny dla doświadczenia religijnego w teologii chrześcijaństwa wschodniego, które, obok paradoksu, stanowi zasadniczy sposób narracji o Bogu i o człowieku.[388] Trafnie ujmuje to prof. Michelina Tenace. „W trudzie, z jakim Bóg objawia się człowiekowi, widzimy także Jego pragnienie objawienia człowiekowi kim jest człowiek. Zatem to, co w teologii nazywamy „historią zbawienia", można streścić następująco w terminach antropologicznych: jest to historia człowieka odkrywającego, kim jest, i próbującego pamiętać, skąd pochodzi i dokąd zmierza pod uważnym wejrzeniem Tego, który stworzył go na swój obraz i który zbawił go, objawiając mu swój prawdziwy obraz: Syna".[389]

---

[387] Rupnik, *Według Ducha*, 143-144.; Łosski, *Teologia Mistyczna*, 131-132.

[388] N. Bierdiajew, *Zagadnienie Wschodu i Zachodu w świadomości religijnej Włodzimierza Sołowjowa*, w: J. Dobieszewski, *Wokół Leontjewa i Bierdiajewa*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, 228.

[389] Tenace, *Powiedzieć*, 17.

Niewątpliwie inspiracją do takiego podejścia w narracji o człowieku, o jego nowym stworzeniu i odtworzeniu świata w Chrystusie jest teologia syryjska, która odegrała zasadniczą rolę w twórczości sakralnej Rupnika. Pisarze syryjscy, używając w teologii języka poezji, korzystając z paradoksów i obrazów antynomicznych, podejmują temat zbawienia, używając obrazów medycznych. Właśnie w literaturze duchowej Syryjczyków w V i VI w. pojawia się temat Chrystusa Boskiego Lekarza. Grzech rozumiany jest jako rana zadana człowiekowi, domagająca się uzdrowienia. Niesie je wcielony Logos, „Doskonały Lekarz", który przychodzi, aby opatrzyć rany całej ludzkości, reprezentowanej przez Adama.[390] Lekarstwem na rany zadane przez grzech jest Boże przebaczenie i ludzka pokuta. W *Komentarzu do Diatessaronu* św. Efrema (XVI,10) czytamy: „Nasz Zbawiciel przyszedł i przecierpiał mękę, aby uleczyć rany Adama i przygotować szatę chwały na jego nagość".[391] W podobny sposób pisze Afrahat: „Kto został zraniony przez Szatana nie powinien się wstydzić, uznać własną winę i od niej się oddalić, prosząc o lekarstwo pokuty. Ktokolwiek wstydzi się ukazać swoją ranę lekarzowi, odkryje ją przemienioną gangreną i choroba rozejdzie się po całym ciele. (…) kto okazał się przegranym w naszej walce z grzechem: posiada środki, aby zostać uzdrowionym, jeśli wyspowiada się mówiąc „zgrzeszyłem" i jeśli szukać będzie pokuty".[392]

Punktem wyjścia w artystycznej narracji o człowieku i jego prawdzie jest oczywiście temat stworzenia Adama i Ewy oraz ich upadku. Kondycja osoby ludzkiej, z jej bezradnością wobec własnego *ego,* odkrywa tajemnicę człowieka bez Boga, niosąc mu w Chrystusie uzdrowienie i naprawę na wszystkich poziomach jej ontologicznego istnienia. Kiedy przyglądamy się mozaikom, od razu rzuca się w oczy, że są one pełne dynamizmu, relacji. Ani jedna nie przedstawia samotnego Chrystusa czy samotnego człowieka. Jest oczywistym, że opowiadając o zranionym grzechem człowieku, Rupnik, podążając za swoimi duchowymi mistrzami, rozumie istotę grzechu jako zniszczenia relacji, jej wykrzywienie i wynikającą z tego wewnętrzną niezdolność do bycia osobą, która właśnie z relacji się wyłania. Owocem grzechu, stanem człowieka upadłego jest jego izolacja, duchowe zapatrzenie się we własny pępek.[393] Wyrazem tego stanie się samotna postać płaczącego Piotra, w bocznej kaplicy chrzcielnej. „Wciśnięty" w róg Piotr jest samotny, ze swoją przegraną wizją zbawienia. Zbawienie więc dotyczy przywrócenia, naprawienia relacyjności: między Bogiem a człowiekiem, między człowiekiem a człowiekiem i między człowiekiem a kosmosem.[394]

---

390 Brock, *La spiritualità,* 64-65nn.
391 Tamże, 65.
392 Tamże, 65.
393 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 219-225.
394 T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 206 nn.

Sześć scen korony auli bazylki, w formie przestrzennych dyptyków, jest opowieścią o relacjach, o więziach i prawdzie najbardziej podstawowych ludzkich odniesień. Choć są one umieszczone wysoko nad głowami wierzących, komponując się wzajemnie, wyznaczają przestrzeń nie tylko fizyczną, strukturalną, architektoniczną, ale przede wszystkim duchową. Przedstawienia te, kontemplowane, zwłaszcza w akcie liturgicznym, mają stać się żywym doświadczeniem nowości człowieka w odkupieniu dokonanym przez Chrystusa.

To doświadczenie staje się żywe i pełne, jeśli przeżywane jest w komunii, w siatce wzajemnych relacji. Kościół bowiem to żywe uczestnictwo przez wiarę w Miłości Trójcy Świętej, rozumiane jako dobrowolne przylgnięcie do Zmartwychwstałego, tworzące z ochrzczonych Kościół,[395] czyli przestrzeń głębokiej, wewnątrzduchowej komunii osób zbawionych w Passze Chrystusa. Słowami zatem kluczowymi dla odczytania tych scen są miłość i wolność – miłość jako *tropos* nowości relacyjnej między zbawionymi, które rodzi w nich prawdziwą wolność.

„*Ekklesía* zachowała znaczenie zebrania ludzi, którzy pragną współbytować, mając jako cel wspólnotowy zadanie «prawdziwego» życia, realizowanego poprzez wspólnotę na sposób, który nie zna ograniczeń zepsucia i śmierci. Jeśli dla Greków prawda była racjonalnością (ofiarowaną, ale niewytłumaczalną) odniesień ustanawiających harmoniczny porządek wszechświata, dla chrześcijan był to sposób (*tropos*) tych relacji, które uwalniają egzystencję od potrzeb, ograniczeń i uwarunkowań natury czy sensu. W obu znaczeniach wydarzenia *Ekklesía* (greckim i chrześcijańskim) istniała jasna, metafizyczna oś: odniesienie się i wypełnienie istnienia na sposób prawdy. Nie było w tym charakteru religijnego. *Ekklesía* Greków zbierała się na Agorze, *Ekklesía* chrześcijan gromadziła się na wieczerzy w domu (*kat'oîkon*)”[396] (tłum. wł.).

Gromadzący się na modlitwie w kościele górnym sanktuarium, uczestnicząc w Passze Chrystusa, doświadczają własnej paschy. Ich wiara, modlitwa, życiowe doświadczenia, odnajdując się w obszarze wyznaczonym treścią naprzeciwległych obrazów na drodze duchowej identyfikacji, nie tylko włączają ich w opowiadaną treść, ale pozwalają przeżyć na nowo moc i siłę zbawczego działania Chrystusa. We wszystkich przedstawieniach to Chrystus „stwarza” człowieka na nowo, czyniąc własną Paschę, paschą tych, którzy do Niego przylgnęli. Nie bez znaczenia dla Rupnika i całej szkoły *Centro Aletti* jest wyjątkowo komunionalny charakter zmartwychwstania Chrystusa, które wyraża się w ikonografii wschodniej poprzez wyzwolenie ze śmierci całej ludzkości. Obok Adama i Ewy, w ikonach Zstąpienia do otchłani, daru nowego

---

395 Rupnik, *Powiedzieć człowiek,* 277.

396 Ch. Yannaras, *Contro la religione,* Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 2012, 44-45.

życia doświadczają patriarchowie, królowie, prorocy. W świadomości chrześcijaństwa Chrystus nigdy nie wychodzi ze śmierci sam – nie jest samotnym „bohaterem" najważniejszego wydarzenia w dziejach ludzkości, ale włącza w nie wszystkich ludzi. Ikona zmartwychwstania jest ikoną komunii życia ofiarowanego na nowo w wydarzeniu Chrystusa całej ludzkości, począwszy od Adama. Jedynym, co musi zrobić człowiek, to w akcie absolutnej wolności przyjąć ten dar, włączając się w Zbawiciela. „Komunia człowieka z Bogiem, przywrócona przez Chrystusa i urzeczywistniana przez nasze włączenie w Niego mocą Ducha Świętego, stanowi akt tak radykalny, że jest uważany przez ojców za nowe stworzenie i nowe narodziny"[397] (tłum. wł.).

Umieszczenie tych scen wysoko jest uwarunkowane architektoniczne, ich fizyczna niedostępność może też stać się „przestrzennym" wyrażeniem odległości czasowej, która dzieli współczesnego wierzącego od wydarzenia Wcielenia. A jednak to wspomniane wyżej, istotne zagadnienie czwartego wymiaru liturgicznego sztuki sakralnej, nie tylko tłumaczy, ale także przezwycięża to ograniczenie, wprowadzając człowieka drogą duchowego przeżycia w sam środek opowiadanych historii, czyniąc go adresatem Bożego działania.

„Chrystus nie znosi czasu, lecz go wypełnia, przewartościowuje, a prawdziwe wydarzenia tracą charakter historyczny i trwają w wiecznej pamięci Boga (…). Chrześcijaństwo zmienia zdarzenie historyczne w hierofanię. Bóg wcielił się w historyczny byt, aby doświadczyć rzeczywistości historycznej. Na pozór to, co boskie, całkowicie skrywa się w historii, ale w rzeczywistości „wydarzenia historycznego", jakim jest życie Jezusa, mamy teofanię, która wydarza się w określonym czasie i określonej przestrzeni".[398]

W ten sposób starotestamentowa opowieść o stworzeniu człowieka i wielkie dzieła Chrystusa względem zranionej przez grzech ludzkości, stają się osobistym doświadczeniem duchowym tego, kto kontemplując te przedstawienia, wchodzi w indywidualną lub liturgiczną modlitwę wspólnoty. I choć opowiadane przez artystów sceny, dotyczą wydarzeń odległych czasowo, w akcie liturgicznym duchowy sens zostaje wydobyty z historii i staje się, mocą świętego *kairos* Boga, doświadczalną *hierofanią* modlącego się człowieka.[399]

Co więcej, liturgiczny wymiar sztuki sakralnej oddziałuje na wierzących nie tylko horyzontalnie, ale także wertykalnie. Duchowy sens historii zbawienia, rozpięty pomiędzy „współbrzmiącymi" bilateralnie scenami, podobnie jak w większości świątyń o założeniu krzyżowo-kopułowym, dopełniony zostaje także silnym wertykałem, którego szczyt

---

397 Y. Spiteris, *Libertà di Dio e libertà dell'uomo nel Cristianesimo Orientale*, Libreria Editrice Vaticana, Vaticano 2004, 146. Cytuję w niniejszym tekście Yannisa Spiterisa, który obok Christosa Yannarasa i Ioannisa Zizoulasa, należy do najczęściej cytowanych i ważnych dla *Centro Aletti* współczesnych teologów greckich.

398 H. Paprocki, *Czas, eseje o wieczności*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2018, 177.

399 Tamże, 177.

w krakowskiej świątyni wyraża latarnia wieńcząca oktagonalną kopułę auli. Przecięcie się tych dwóch linii, uzmysławia istnienie duchowych wektorów ludzkiego życia, w horyzontalnym i wertykalnym wymiarze – horyzontalny jest wspomnianą już relacyjnością osób, wyzwolonych od konieczności własnych *ego*, przezwyciężonych na drodze wspólnotowej miłości, której źródłem jest Bóg.[400] Wertykalny zaś, to obraz metaczasu, w którym osoba buduje relacje z Bogiem na drodze dobrowolnego przyjęcia i przylgnięcia, rozpoznając swe uczestnictwo w Bożej historii świętych i grzeszników – współbiesiadników Boga. Oba te wertykały przecinają się w liturgii, odnosząc się i osiągając pełnię w *eschatonie*, w objawieniu pełni (*pleroma*) Chrystusa, którą symbolicznie przedstawia szczyt kopuły.[401]

„Budynek sakralny, przestrzeń sakralna i czas sakralny przenikają do wieczności i przybliżają ją, same jednocześnie ulegając przemianie. Tak dzieje się w porządku czasu: liturgia to ruch wewnętrzny, przestrzeń świątyni wiodąca ku czwartej współrzędnej głębi, ku górze. Tak też dzieje się w porządku przestrzeni: organizacja świątyni, prowadząca od zewnętrznych słojów ku centralnemu rdzeniowi, ma to samo znaczenie".[402]

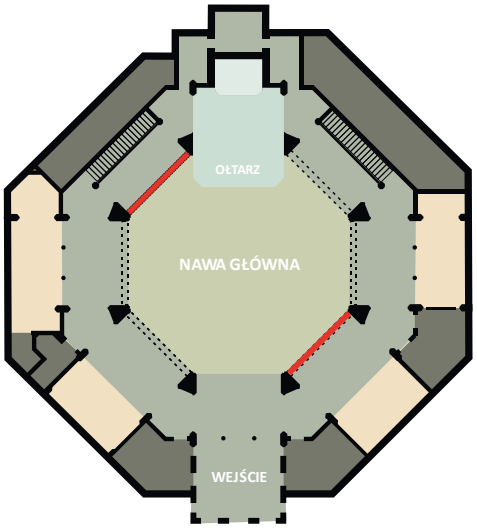
---

[400] Widać to pełniej w kanonicznej ikonografii ściennej świątyń prawosławnych. Horyzontalność reprezentująca siatkę międzyludzkich odniesień odnowionych przez miłość w Chrystusie, wyraża umieszczenie na najniższym poziomie szeregu świętych w historii Kościoła. Uczestnicząc na osi ludzkiego czasu w historii Zbawienia, jako święci są już uczestnikami Bożej Chwały. Nie zrywają jednak duchowych więzi z chrześcijanami następnych pokoleń. Ta duchowa *meta-komunia* ma inspirować i wzmacniać komunię wiernych żyjących w konkretnym aktualnym czasie. Oś tą przecina silny wertykał rozpięty między ikoną Chrystusa, często znajdującą się pośrodku świątyni a przedstawieniem Chrystusa na szczycie kopuły, który uosabia pełnię *pleromę* nowego stworzenia. Jeśli ująć oba te wymiary w formie okręgów, tarczy, to na linii wertykalnej znajdą się wszystkie święte tajemnice chrześcijańskiej wiary, z misterium Kościoła, przedstawionym w prezbiterium w obrazie „szerszej ponad Niebiosa" Maryi w geście oranty i Sąd Ostateczny. Kanonicznie jest on przedstawiany na ścianie zachodniej świątyń, naprzeciw Kościoła – *Theotokos,* odnoszącej się tym samym do „zachodzącej" historii czasu, która swą pełnie osiągnie Chrystusie totalnym. Ten wertykalny krąg treści objawionej horyzontalnie przecinają pokolenia ludzkie, które na przestrzeni czasu scala i jednoczy Eucharystia.

[401] Program ikonograficzny świątyni głównej Sanktuarium Świętego Jana Pawła II nie został jeszcze domknięty. Niezależnie od tego, czy zostanie ozrealizowany w całości czy też nie, zakłada on ikonografię dwuspadowej kopuły oraz szczytu wieńczącej ją latarni z Chrystusem jako A i Ω całego stworzenia.

[402] Paprocki, *Czas*, 183.

7.2.1. Dyptyk: „Stworzenie Adama i Ewy” (Rdz 3, 1-7) – „Kana Galilejska” (J 2, 1-11)

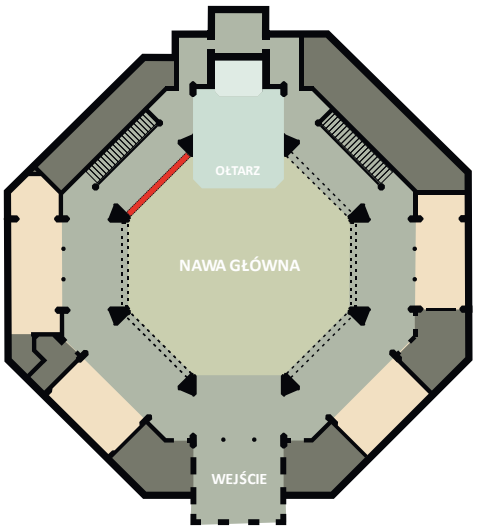


Pierwszy dyptyk korony świątyni stanowią obrazy stworzenia i grzechu pierworodnego Adama i Ewy oraz cudu podczas wesela w Kanie Galilejskiej. Pierwsza z umieszczonych naprzeciw siebie scen, znajduje się nad ogromną mozaiką „Pięćdziesiątnicy”, druga nad wejściem do kaplicy polskiej.

7.2.1.1. Scena stworzenia człowieka i jego upadku pod Drzewem Życia

Zwracając się od wejścia w kierunku prezbiterium, po lewej stronie, nad ścianą „Pięćdziesiątnicy”, widzimy pierwszą z sześciu mozaik tzw. korony auli kościoła św. Jana Pawła II, przestawiającą stworzenie człowieka i grzech pierworodny. Razem ze sceną wesela w Kanie Galilejskiej tworzy ona pierwszy z trzech wspomnianych dyptyków. Jak wszystkie pozostałe

przedstawienia korony, jest wpisana w ogromną, prostokątną blendę. Dłuższa niż wyższa forma ściany, wyznaczona jest dwoma skrajnymi kolorystycznie kontrapunktami: czernią ciężkich wertykalnych pasów marmuru *Nero Assoluto* z lewej strony oraz czerwienią, złotem i kremem brzegu szaty Boga Ojca po stronie prawej. Środek wyznacza wertykał drzewa o rozłożystej, przenicowanej złotem, wykonanej z zielonego marmuru *Verde Ming* koronie. Pod drzewem, na trawie, po jego lewej stronie, widać postaci Adama i Ewy oraz węża. Od dołu scena wyznaczona jest łagodnym wznoszącym się skosem pozłoconej terakoty *alla libera*, wyznaczonej tesserami *Oro Aletti*.



Prawa strona mozaiki przedstawia kaskadę jasnych, łagodnie opadających na ziemię wertykałów. Tworzą ją: głęboka czerwień smalty, podkreślonej pomarańczem, tessery złota w szkle, biała *vetrata*, przenicowana złotymi i czerwonymi pasmami oraz wątki marmuru ochrowe w odcieniach. U szczytu kaskady widać, wyłaniającą się z niej dłoń, skierowaną w kierunku postaci Adama i Ewy. Jest to prawica Boga Ojca. Przyjazna w odcieniach, spadająca lawiną linii przeplecionych złotem świetlistych kolorów, jest brzegiem Jego szaty – szaty chwały.

Co ważne, i dłoń, i szata gubią się w bogactwie kolorów i różnorodnych form pozostałych abstrakcyjnych części dekoratywnych, obecnych tak w samej scenie, jak i w całym zespole przedstawień. W ten sposób dłoń i rąbek szaty Boga Ojca choć obecne, okazują się słabo widzialne, wymagające „czujnego oka", które będzie w stanie wyłowić i rozpoznać ten ważny ikonograficzny detal. Bóg Ojciec jest obecny, ale trzeba umieć Go dojrzeć, rozpoznać, dokładnie tak samo jak w życiu.

Dłoń Ojca stanowi jeden z najstarszych symboli Stworzyciela świata. Wywodząc się z synkretycznej kultury żydowsko-pogańskiej z II w. p.n.e., w pierwszej połowie IV w. staje się jednym z najbardziej rozpowszechnionych w całym *orbis christianus antiquus,* chrześcijańskim symbolem obecności Ojca.[403] Podobnie jak w żydowskich tradycjach synkretycznych, reprezentuje przede wszystkim moc Boga, która wybawia Jego wybranych.

[403] Bisconti, *Icongorafia paleocristiana,* 211-212.

Znaczenie dłoni jest jednak bogatsze. W wielu przedstawieniach, oprócz zbawienia i opieki, wyraża ona także przychylność lub błogosławieństwo, stając się graficznym znakiem głosu Boga. Wiedeński kodeks „Genesis" przedstawia dłoń Boga Ojca jako wyraz Jego słownej kary narzuconej Adamowi i Ewie po grzechu pierworodnym.[404] W przypadku mozaiki krakowskiej dłoń ta, obok wspomnianych znaczeń, ma jednak jeszcze inne – wyraża hojność Stwórcy wobec pierwszych rodziców, z którymi dzieli się swą chwałą.

W tym właśnie kontekście, nabiera wyjątkowości pozornie abstrakcyjna kompozycja rąbka szaty Boga Ojca. Jest ona tutaj artystycznym wyrazem „bogactwa Jego chwały" (Ef 1, 18), niewyczerpalności Jego łaski,[405] którą dzieli się ze stworzonym przez siebie światem. W podobnym kluczu należy odczytać fakt przedstawienia Adama i Ewy w szatach chwały, które wyrażają uczestnictwo prarodziców w tajemnicy Ojca. Jest to inne niż klasyczne w ikonografii zachodnioeuropejskiej przedstawianie Adama i Ewy nago. Wydaje się właściwym przytoczenie komentarza samego Rupnika na temat nagości i chwalebnego przyodziania w rajskiej historii pierwszych rodziców.

„Czytamy Biblię oczami greckiego świata i z tego powodu nasi malarze, kiedy muszą przedstawiać Adama i Ewę, czynią ich nagimi. Grzechem miałby być upadek w sytuacji niewinnej nagości przynoszący w konsekwencji potrzebę szaty, najpierw z liści figowych, a potem skórzanych tunik, które wspomina Księga Rodzaju. Ale spróbuj utożsamić się z mentalnym wszechświatem Biblii, pełnym charakterystycznej semickiej niechęci do nagości. Pewien mój przyjaciel, profesor zagadnień syryjskich, wyjaśnił mi, |że w starożytnej tradycji egzegetycznej, której spadkobiercami były żydowskie *midrashim* i syryjscy autorzy chrześcijańscy, Adam i Ewa nie byli nadzy, ponieważ byli przyodziani w chwałę. Kiedy Bóg stworzył naszych prarodziców, nie stworzył ich nagimi, ale rozciągnął nad nimi swój płaszcz. Adam, stworzony przez Boga na Jego obraz, jest ubrany w tę samą chwałę co Bóg, tak, że żyjący człowiek jest objawieniem Boskiej Chwały. Pomyśl, ile razy w tak wielu tekstach, od Starego Testamentu po szatę Chrystusa w pasji, płaszcz ma do czynienia z chwałą Bożą".[406]

---

[404] Tamże, 212. O znaczeniu dłoni w liturgii chrześcijańskiej, jako wyrazu podobieństwa do Ojca i jej znaczeniu w języku modlitwy Kościoła warto polecić kilka stron poświęconych tej tematyce przez R. Guardini'ego, do którego w swoich wykładach na temat liturgii i jej sztuki także często odnosił się Rupnik: R. Guardini, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007, 127-129.

[405] *Chwała* w: D. Szczerba, *Praktyczny leksykon modlitwy*, Wydawnictwo „m", Kraków 2008, 29. Chwała, hbr. Kabot – ciężar, bogactwo, potęga.

[406] Rupnik, *L'arte*, 147-148.

Tak więc szaty Adama i Ewy mają swój teologiczny związek z rąbkiem chwały Boga,[407] co artystycznie reprezentowane jest przez umieszczenie w nich fragmentów złota w szkle, nadającego im boskiego blasku. Stworzenie człowieka jest aktem wielkiej miłości i hojności Boga. Bóg wprawdzie stworzył człowieka z materii ziemi, ale ukształtował go według obrazu, który nosił w sobie, według Bogoczłowieczeństwa Chrystusa. Bogoczłowieczeństwo odwiecznego Logosu jest zatem typem, według którego Ojciec Niebieski uformował pierwszego człowieka, czyniąc go na obraz *kat'eikón* Syna.[408] Tym samym Stwórca założył w człowieku uczestnictwo w Jego Bóstwie.

Naturą człowieka jest duchowe powołanie do uczestniczenia w życiu Bożym, do stania się cząstką tej relacyjności, która odwiecznie jednoczy Ojca, Syna i Ducha Świętego. I ta właśnie zdolność absolutnego radykalnego przeżywania ogromnej, wewnętrznej jedności pomiędzy tym, co w człowieku jest duchowe, co przenikane jest Duchem Trójcy, a tym, co w nim jest stworzone, stanowi istotę ludzkiego uczestnictwa w Chwale Bożej.[409] Być przyodzianym w chwałę, oznacza dla Rupnika i jego uczniów bezpośrednie duchowo-materialne uczestnictwo w chwale Trójcy, które człowiek traci, gdy przez grzech wypadnie z głębokiej duchowo, jednoczącej więzi z Ojcem, przez Syna w miłości Ducha Świętego.

Dla Rupnika, podążającego tropem wyznaczonym przez największego antropologa epoki patrystycznej, św. Grzegorza z Nyssy, jest jasne, że człowiek, albo przyjmie prawdę i będzie żył według natury podobieństwa do Syna Bożego, albo pozostanie przy naturze swego ludzkiego gatunku,[410] – albo stanie się aniołem, albo bestią, gdzie punktem odniesienia jest pełnia człowieczeństwa w Chrystusie. Dlatego też twarz Adama śpiącego pod drzewem, jest twarzą Chrystusa. Chrystus jest w nim odbity.

Innym istotnym elementem duchowego odzienia prarodziców są także ich kanoniczne kolory: zielony Adama i purpurowy Ewy. Poprzez kolor wyrażona została istotowa tożsamość pomiędzy Adamem i Ewą ze sceny stworzenia w koronie bazyliki a Adamem i Ewą ukazanymi w scenie „Zstąpienia do otchłani" ściany głównej prezbiterium. Odpowiadają one dwóm dniom

---

407 Syryjski pseudoepigraf *Grota Skarbów*, (przypisywany św. Efremowi), opisujący dzieje biblijne od stworzenia świata aż po Pięćdziesiątnicę, opisując stworzenie Adama podkreśla jego udział w chwale Stwórcy. W wersetach 12-19 czytamy: „Bóg ulepił Adama swymi świętymi rękoma na swój obraz, jako swe podobieństwo. Kiedy Aniołowie ujrzeli jego wspaniały wygląd, byli zdumieni pięknem Jego podobieństwa. (Adam) przeciągnął się i stanął na ziemi. Przyodziawszy się płaszczem królewskim, włożył na głowę koronę chwały. I tam Bóg udzielił mu władzy nad wszystkimi stworzeniami,…"., w: Starowieyski, *Apokryfy NT,* . 3., 110.

408 Rupnik, *Powiedzieć człowiek,* 7-8.

409 „Jeśli zatem człowiek jest ubrany w chwałę Boga, oznacza to, że jako boży obraz, on również żyje radykalną i niekwestionowaną jednością między tym wewnętrznością ducha, który zatopiony jest w niezgłębionej tajemnicy Boga i świata cielesnego, który bezpośrednio łączy go ze światem i przypomina mu o jego stworzoności"., w: Rupnik, *L'arte*, 149.

410 Rupnik, *Według ducha*, 107-108.

stworzenia: pierwsze – u początku czasów oraz powtórne – nowe stworzenie w misterium paschalnym Chrystusa, w którym całe człowieczeństwo odzyskuje utracony, zniekształcony przez grzech, pierwotny obraz podobieństwa Bożego.

Tak jak w ikonografii postaci biblijnych kolor, jego blask lub matowość, obecność złota lub jego brak, są wyrazem teologicznej intuicji, podobnie odnosi się to do tła. Zauważmy, że przeciwległy kraniec sceny pozbawiony jest ciepłych i złotych kolorów, jak gdyby był zaprzeczeniem drugiego końca. Także cementowa zaprawa klejowa, zabarwiona została czarną oksydą, przydając mu ciemnografitowego koloru. Wielolinie matowych, prostokątnych tesser białego trawertynu, sprawiają wrażenie rzęsistego deszczu, którego ponurość wzmacniają czarne fugi i dwa ostre wertykalne pasy matowego marmuru *Nero Assoluto*, zamykające scenę od jej prawej strony. Zabieg ten ma za zadanie podkreślić przeciwieństwo wszystkiego, czym jest Boża Chwała, która błyszczącymi, polerowanymi, kolorowymi, nieregularnymi falami wypływa łagodnie od Ojca w kierunku Adama i Ewy. Grzech prarodziców zepchnął ich oraz całe stworzenie na margines życia, wprowadzając ich w konieczność śmierci, w „mgłę – matowość" istnienia. Od zwieszającego się z konarów drzewa Węża Kusiciela rozpoczyna się dla ludzkości i całego stworzenia rzeczywistość śmierci. Ciemne, ponure kolory wyrażają prawdę, że człowiek upadły, po grzechu nie jest już zdolny dostrzec Bożej Chwały, którą sam utracił. By użyć słów Rupnika, świat po grzechu staje się matowy, nieprzejrzysty.[411] Taka jest też prawa strona kwatery.

Centralne pole mozaiki przedstawia historię upadku Adama i Ewy, opisaną w trzecim rozdziale „Księgi Rodzaju" – to moment kuszenia. Adam i Ewa jeszcze są odziani w Chwałę Ojca. Przez ich szaty przebija złoto, z którego utkany jest tren płaszcza Stworzyciela (por. Iz 6,1). Adam śpi, a rysy jego twarzy przypominają Chrystusa. Więcej, figura niemalże dokładnie odwzorowuje figurę martwego ciała Chrystusa złożonego na łonie Maryi z kaplicy chrzcielnej. Układ obu postaci jest bardzo podobny, także usytuowanie Maryi odpowiada miejscu obecności Ewy. Tak więc Adam jest podobieństwem Chrystusa – obrazu Ojca Niewidzialnego, Ewa zaś nosi w sobie znamiona Maryi, przyszłej Matki Jezusa i Kościoła.

Adam śpi oparty o pień drzewa, ma lekko przechyloną głowę i zamknięte oczy. Prawa dłoń spoczywa pod wyrazistą raną otwartego boku, którego wnętrze eksponują czerwień i złoto. Nogi, brzuch i lewe ramię Adama okryte są oliwkowo zieloną szatą, wykończoną złotymi lamówkami, oddzielającymi ją od zieleni terenu, na którym rośnie drzewo. *H'Adama*

411 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 216.

w znaczeniu semickim oznacza ziemię, rolę, zaś ulepiony z niej Adam to człowiek, rolnik.[412] Jest więc on organicznie związany z ziemią, co bardzo wyraziście podkreśla umieszczenie zieleni płaszcza na tle zieleni traw Rajskiego Ogrodu. To, co wyróżnia chwalebne szaty Adama, to światło przebijającego się przez nie złota. Adam jest ziemią prześwietloną Bożym oddechem – Bożym Życiem (*Zoé)*.

Podobnie Ewa, ukazana w pozycji stojącej, cała okryta jest purpurowym płaszczem, również przenicowanym blaskiem Chwały Ojca. Jego brzegi podkreślone zostały złotym galonem zatopionego w szkle złota *Orsoni*. Pramatka jest lekko pochylona w kierunku drzewa. Szeroko otwarte, wyraziste oczy kontemplują zakazany owoc. Jej głowa jest odkryta, a długie włosy spadają z obu stron na ramiona. Spoglądając na dojrzały, jasnoczerwony owoc drzewa, niewiasta wyciąga ku niemu lewą rękę, niemal go dotykając. Prawa ręka Ewy skierowana jest w stronę rany otwartego boku śpiącego Adama. To z niej dopiero co wyszła kobieta, z serca Adama, z relacji, której esencją jest miłość.

„Nie można zdefiniować człowieka inaczej jak tylko wewnątrz głębokiej relacji między Bogiem, który wypowiada słowo stwórcze i człowiekiem, który pojawia się z niczego; lecz także w tym sensie, że stworzenie, które pojawia się z niczego, nie może być obrazem Boga, jeśli w swoim zasadniczym jądrze nie posiada wymiaru relacyjnego. Ewa jest częścią Adama. Oznacza to, że człowiek stworzony jest jako istota umiejąca kochać i istota kochana".[413]

W kontekście relacyjności, której źródło i sens stanowi miłość, a więc także wolność jej odrzucenia, wiąże się obecność innego istotnego elementu dotyczącego postaci Ewy. Jest nim opadający z korony drzewa wąż, którego głowa zdaje się dotykać jej głowy – obszaru myśli, racjonalności, samoświadomości. Jest to ważny detal ikonograficzny, podkreśla bowiem fakt, że kuszenie pierwszego człowieka dokonało się w relacji, w dialogu, czyli w udzieleniu posłuchu drugiemu, który nie był Bogiem,[414] a który na poziomie racjonalnym zafałszował w człowieku prawdę o jego duchowej, relacyjno-osobowej, pierwotnej względem biologicznej, naturze wynikającej z Bożego podobieństwa.

Warto tutaj zauważyć, że scena kuszenia Ewy znajduje się bardzo blisko sceny zwiastowania Maryi – niemalże na jednej linii. W rzeczywistości obie sceny są „zwiastowaniem", ponieważ w obu chodzi o wewnętrzny i duchowy międzyosobowy dialog, rozgrywający się w ludzkim sercu pomiędzy człowiekiem i duchem. W Nazarecie do serca Dziewicy szepcze

---

412 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, Tom I, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 2000, 8.

413 M. I. Rupnik, S. S. Averincev, *Adam i jego żebro*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2009, 27.

414 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 240.

przez swego Archanioła Bóg, a Jego Słowo zostaje przyjęte z miłością. Pod rajskim drzewem Ewie zwiastuje demon, ale jego posłanie jest kłamstwem, które zaciera w sercu niewiasty prawdę, pchając je w kierunku autorealizacji, wykluczającej obecność Ojca Stwórcy i miłość. Obie sceny odrębnie mogą stanowić własną katechezę o roli i wadze rozeznawania w dynamice życia duchowego.

„Po grzechu – który polega przecież na upadku z poziomu istnienia, gdzie życie realizuje się w kluczu osobowym, do poziomu istnienia naturalnego jako indywiduum, które stara się przeżyć w oparciu o swój własny wysiłek – pozostaje jedynie wspomnienie tej świadomości „ja". Tyle, że teraz nie jest to już „ja" komunijne, lecz indywidualne. To indywidualne „ja" staje się więc wyrazem swojej natury, podporządkowanej ograniczeniom własnej stworzonej egzystencji i wynikającym z niej potrzebom. Jeżeli Bóg istnieje w taki sposób, że każda Osoba Boska wyraża się w swojej boskiej naturze, po grzechu człowiek staje się wyrazem swojej natury".[415]

Dla Rupnika i pozostałych przedstawicieli *Centro Aletti,* jednym z kluczowych, tragicznych procesów w historii chrześcijaństwa jest nowożytne przeakcentowanie racjonalności w podejściu do wiary. Przypomnijmy, że wiara u Špidlika i jego uczniów rozumiana jest jako relacja, z której wyłania się ludzka osoba. Jej warunkiem, gwarantującym wolność i prawdę jest miłość, a wyrazem miłości – serce człowieka. Wyprowadzona „poza" serce wiara dostępuje swoistego „ureligijnienia" poprzez utratę relacyjności. Wiara przeintelektualizowana, rozumowa, „poza sercem", a więc poza jedynym obszarem jednoczącym różne poziomy poznania w człowieku, zdolna zintegrować w osobie i życie, i myśl – staje się religią. Myśl zawarta w zwiastowaniu Ewy znajdzie swe teologiczne rozwinięcie w scenie uzdrowienia opętanych, znajdującej się w kwaterze obok. Zwrot Ewy od kontemplacji hojności Ojca ku idolatrycznemu wpatrzeniu się w przedmiot owocu wyraża zerwanie wewnętrznej, integrującej osobę od środka jedności pomiędzy tym, co duchowe, a tym co racjonalne.[416] Człowiek, zepchnięty na margines istnienia po zerwaniu relacji ze Źródłem Życia, przenosi swoją duchową uwagę na biologiczno-materialny poziom natury, w którym pokłada nadzieję zaspokojenia ambicji i przekroczenia ograniczeń. Tymczasem: „żeby być naturą „prawdziwego człowieka", nasza ludzka natura musi być przeżywana przez „ja" zgodnie z Bogiem, przez „ja" synowskie, które ma życie Boże. Aby być „prawdziwym człowiekiem", nie potrzeba stawać się „bardziej człowiekiem" – to już uczynił Bóg w swoim Synu. Do nas należy przyjąć w naszej ludzkiej naturze osobowy początek

---

415 Rupnik, *Według ducha*, 87.

416 Szerzej w tym temacie można przeczytać w: Rupnik, *Duchowa lektura rzeczywistości*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 68-78., także: Tenace, *Powiedzieć człowiek*, 85 nn.

istnienia, w przeciwnym przypadku ryzykujemy pozostanie na poziomie życia według naszego gatunku, tzn. na poziomie natury".[417]

Powyższe rozważania mają zasadnicze znaczenie, nie tylko dla właściwego odczytania całej sceny kuszenia pierwszych rodziców, ale także dla całego zespołu mozaik korony kościoła. To w jej kluczu należy zrozumieć sytuację człowieka przed i po Chrystusie. Każdy z kolejnych dwóch dyptyków tłumaczy się w tej pierwszej scenie. Chodzi tu zarówno o relację z Bogiem, do której po grzechu człowiek jest niezdolny, a którą leczy Chrystus, czego proroctwem jest przemiana wody w wino podczas wesela w Kanie Galilejskiej, jak i o dalszą ludzką relacyjność z samym sobą, z innymi oraz ze światem natury i kultury, o czym przypomina nam uciszenie morskich fal i przemiana chleba i wina, które w czasie Ostatniej Wieczerzy stają się Ciałem i Krwią Boga. Wszystkie te obszary ludzkiego bycia, ludzkiej relacyjności we wcieleniu Słowa przechodzą proces uzdrowienia, przemiany, egzorcyzmu dokonanego przez samego Boga w ludzkim ciele Syna Bożego. Punktem wyjścia w tej opowieści jest więc sytuacja grzechu, w której znalazł się człowiek i cała jego relacyjność, która jest niczym innym jak rozwiniętą *filautią*, duchowym stanem absolutnego umiłowania własnej woli.[418]

„W tym momencie (momencie grzechu – przyp. L.B.) narodziła się idolatria, a natura inteligencji, która sama w sobie związana jest z życiem i miłością, oszukana rozpada się, tracąc z własnego horyzontu Drugiego, życie w komunii i miłości. W konsekwencji zaczyna projektować Drugiego na przedmioty. W ten sposób przypisuje drzewu to, co samo w sobie należy do Boga, do życia i miłości, aby przezwyciężyć niewolniczą i upokarzającą dialektykę, która redukuje każdy związek między podmiotem a przedmiotem, stara się podnieść przedmiot do rangi podmiotu, ponieważ grzech praktycznie zniszczył miłość, a zatem spłaszczył wszystko do poziomu przedmiotu. Także Drugi i inni są uprzedmiotowieni. (...) Po grzechu istnienie człowieka jest nierozerwalnie związane z autoafirmacją, a to zależy od posiadania, od zagwarantowania posiadania"[419] (tłum. wł.).

Dotychczasowe rozważania tłumaczą centralną pozycję drzewa poznania dobra i zła (por. Rdz 2, 9). Jest ono symbolem Chrystusa i Jego Paschy. Rozłożysty pień drzewa, u stóp którego śpi Adam, odnosi patrzącego do prastarej tradycji pochówku pierwszego Adama – „w środku ziemi", dokładnie tam, gdzie później ludzie – według tradycji, wznieśli krzyż Chrystusa.[420] Adam znajduje oparcie w drzewie, które przez jego własny grzech stanie się

---

417 Rupnik, *Według ducha*, 108.

418 M. I. Rupnik, *Il cammino della vocazione cristiana, Di risurrezione in risurrezione*, Lipa, Roma 2007, 38-39.

419 Tamże, 241-241., także w: Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 207-208.

420 Tradycja syryjska w *Grocie Skarbów*, łączy mękę, śmierć i miejsce śmierci Chrystusa – nowego Adama z osobą pierwszego człowieka, praojca Adama. W XIII rozdziale *Męka i grób Mesjasza i ich figury* w 48 i 49 części

drewnem, przynoszącym mu odkupienie. Przejście od drzewa do drewna jest zasadniczo istotne, gdyż dla Rupnika jawi się jako konsekwencja ślepoty duchowej Ewy i Adama. Grzech prowokuje skutki nie tylko w człowieku, ale także w całej naturze, która wraz z człowiekiem skazana została na przemijalność.

Skutek gestu Ewy jak w lustrze odbija się we wzburzonych falach jeziora Genezaret poruszanych „gwałtownym wichrem" (Mk, 4,37) i w mieszku pełnym srebrników, mocno ściskanym w dłoniach Judasza w scenie „Ostatniej Wieczerzy". Widać go także w smutku nowożeńców z Kany Galilejskiej, pustce stągwi oraz w stercie kamieni przygotowanych do ukamienowania, schwytanej na cudzołóstwie kobiety i kalectwie ślepego od urodzenia. Odbiciem grzechu pierwszych rodziców są wreszcie surowe wnętrza bezdusznego prawa synagogi i grobowe groty skalne za plecami uwolnionego od opętania. Wszystko domaga się paschy – egzorcyzmu, wszystko oczekuje „otwarcia, odmurowania", używając języka teologów *Centro Aletti*, gdyż: „…biorąc owoc i napełniając ręce pragnieniem posiadania (człowiek – przyp. L.B.) zatkał to otwarcie, przez które płynęło tchnienie, życie i miłość. Teraz sam Bóg w Jezusie Chrystusie, przybity do drzewa jak przedmiot, staje się owocem, którego człowiek nie mógł rozpoznać na początku. Drzewo, które kwitnie pełnią życia, jest drzewem krzyża, ponieważ prawdziwe życie nie jest życiem przedmiotów do posiadania, ale miłością dla spotkania. To drzewo, które zamiast życia nabyło śmierć, jest ponownie przemienione przez Chrystusa w drzewo życia, ponieważ było instrumentem, który wymazał strach przed śmiercią: śmierć nie ma już mocy nad Chrystusem zmartwychwstałym"[421] (tłum. wł.).

---

czytamy: „48-15. O trzeciej godzinie w piątek korona (chwały) została włożona na głowę Adama. O trzeciej też godzinie w piątek korona (cierniowa) została wtłoczona na głowę Chrystusa. 16. Przez trzy godziny Adam był w raju, jaśniejąc chwałą. Również przez trzy godziny nasz Zbawiciel był na trybunale, biczowany przez pisarzy i tłum. (…) 19. Przez trzy godziny Adam był obnażony pod drzewem. Również przez trzy godziny Chrystus był nagi na drzewie. 20. Z prawego boku Adama wyszła Ewa, matka śmiertelnych dzieci. Z (prawego) boku Chrystusa wypłynęła (woda) chrztu, matka dzieci nieśmiertelnych. 22. „W piątek oboje umarli, i w piątek wrócili do życia. 23. W piątek zakrólowała nad nimi, i w piątek zostali uwolnieni spod jej władzy. 24. W piątek (Adam i Ewa) wyszli z raju, w piątek też wyszli z grobu. 25. W piątek Adam i Ewa zostali obnażeni; w piątek Chrystus ogołocił siebie, aby ich przyodziać. (…). 49. -1. W tym wszystkim Chrystus upodobnił się do Adama, jak jest napisane. 2. T tym samym miejscu, gdzie Melchizedek pełnił służbę kapłańską i Abraham ofiarował na ołtarzu baranka, tam właśnie zostało wzniesione drzewo krzyża. 3. Miejsce to jest środkiem ziemi; tam też cztery strony (świata) łączą się ze sobą. (…). 6. Miejsce to jest bramą świata, która pozostaje zawsze otwarta. 7. Kiedy Sem, wraz z Melchizedekiem, złożyli ciało Adama w środku ziemi, cztery strony świata zbiegły się i objęły Adama. (…). 9. Kiedy został tu wzniesiony krzyż Chrystusa, Zbawiciela Adama i jego dzieci, brama tego miejsca otwarła się nad obliczem Adama. 10. Kiedy krzyż został wzniesiony ponad nim, a Chrystus został przebity włócznią, krew i woda wytrysnęły z Jego boku i popłynęły w usta Adama. Stały się one chrztem dla niego i został przez nie ochrzczony. Złożył on wyznanie w słowach uwielbienia „Wyznajemy Kapłana powszechnego i sławimy Cię, Jezu Chryste, bo Ty wskrzeszasz nasze ciała i zbawiasz nasze dusze" (…). 11. Kiedy Żydzi ukrzyżowali Chrystusa na drzewie zielonym…", w: Starowieyski, *Apokryfy NT,* t. 3. 187-189.

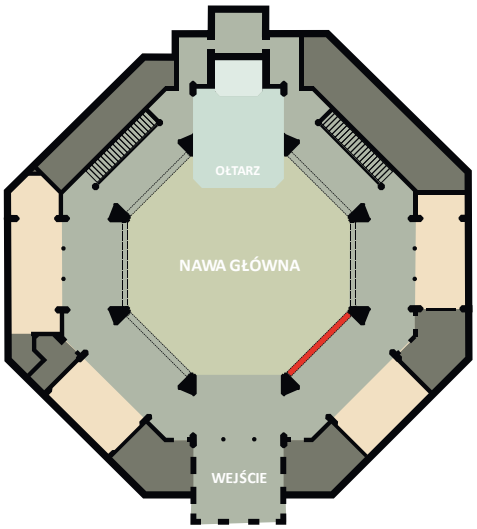
[421] Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 245.

Powyższy cytat wyjaśnia sens drzewa – zapowiedzi i obrazu krzyża – który odwrócony klinuje paszczę śmierci w scenie zstąpienia Chrystusa do ochłani. W tym kontekście, oba cykle przedstawieniowe mozaik prezbiterium i mozaik korony spotykają się i wzajemnie dopowiadają w dwóch odsłonach tego samego drzewa/drewna. Jest to więc drzewo/drewno – krzyż, pod którym człowiek utracił i odzyskał relację ze Źródłem własnego istnienia. Są to Adam i Ewa w Raju i Maryja z Janem na Golgocie. Warto zauważyć, że pomiędzy obiema scenami, mamy ukrzyżowanie i zwiastowanie, które dopełniają zasadnicze treści. W rzeczywistości bowiem – jak to już zostało powiedziane wyżej – rozmowa Ewy z wężem jest jej „tragicznym, osobistym" zwiastowaniem, które czyni ją matką rodzącą ku śmierci; zaś ból towarzyszący Maryi, która w zwiastowaniu stała się Matką Słowa i Matką wszystkich żyjących, każe Jej uczestniczyć w bolesnych konsekwencjach zwiastowania Ewy. Nie zapominajmy, że Ewa już na kartach „Księgi Rodzaju" stała się starotestamentową figurą konfrontowaną z figurą Dziewicy rodzącej Potomstwo (por. Rdz 3,15). Dokładnie tak, jak wyraża to liturgiczna czwarta prefacja o Najświętszej Maryi Pannie: „To, co Ewa straciła przez niewierność, Maryja odzyskała przez wiarę i stała się dla pielgrzymującego ludu znakiem pociechy i niezawodnej nadziei".

Powróćmy jednak do krzyża, który jawi się także jako symbol miłości, którą Bóg Ojciec wyraził w totalności ofiary złożonej przez Syna na Golgocie. Na drzewie ludzkość na powrót zawiesiła najdojrzalszy owoc swego istnienia, który ofiarowany, stał się Chwałą Ojca i przebóstwieniem człowieka. Przypomina o tym wyrazista, intensywna czerwień dojrzałego owocu. W scenie reprezentuje ona ludzkie pragnienie bóstwa, „bycia jak Bóg", którego nie może sobie przywłaszczyć, ale musi otrzymać jako dar, gdy wcielone Słowo zawieszone na drzewie zstąpi w odmęty śmierci, pozostając bezgranicznie wiernym Ojcu i człowieczeństwu.

Można z pewnością stwierdzić że obie sceny: „Zstąpienie do otchłani" oraz „Upadek prarodziców" są przedstawieniem wiążącym dla całej teologii Odkupiciela człowieka, opowiedzianej w ikonologii scen zdobiących ściany górnego kościoła Sanktuarium Świętego Jana Pawła II.

7.2.1.2. Wesele w Kanie Galilejskiej, dramat pustej stągwi serca i dar nowej miłości



Drugą część omawianego dyptyku stanowi naprzeciwległa mozaika, przedstawiająca nowotestamentową opowieść o weselu w Kanie Galilejskiej (J 2, 1-11). Podobnie jak kwatera stworzenia Adama i Ewy, także ta scena skomponowana jest poprzez napięcia kolorystyczne i przeciwstawienie głównych linii wewnętrznego ruchu w obrazie. Można odnieść wrażenie że łagodny, oparty o łuk podłużny masyw stołu, przy którym rozgrywa się zasadnicza część opowiadanej historii, uderza w bardzo nierównomiernie zakrzywiony wertykał wielolinii tęczy, utkanej z tesser żółtego 24-karatowego i białego złota. Napięcie to podkreśla także kolorystyczna odmienność tonacji. Podczas gdy bryła stołu, wykonana z białego marmuru *Statuario* oraz przepływająca delikatnie za plecami postaci przenicowana złotem niebieska *vetrata,* utrzymane są w odcieniach chłodnych, złoty wertykał wielolinii tęczy i wszystko, co sobą zamyka, skomponowane zostało w ciepłych kolorach ochry i jasnych brązów.

Podobnie jak we wszystkich pozostałych kwaterach, główna narracja zawiera się w centralnej części przedstawienia, pozostawiając sporą przestrzeń dla kompozycji dekoratywno-abstrakcyjnej, której poświęcimy uwagę w części końcowej niniejszej pracy. Punkt centralny wyznacza postać Chrystusa i kielicha ustawionego przed Nim na stole. Chrystus ubrany jest w czerwoną tunikę z ozdobnym brzegiem kołnierza i rękawów oraz w niebieski płaszcz spadający z ramion. Jego głowę okala, jak we wszystkich pozostałych przypadkach, złota aureola z wyrazistym czerwonym krzyżem. Prawą rękę wzniesioną ma do błogosławieństwa, lewą wskazuje na otwartą ranę.

I właśnie ta mała, niemal niewidoczna rana boku jawi się jako najistotniejszy detal, który w wyjątkowo wyraźny sposób scala obie naprzeciwległe sceny w jeden dyptyk. Podobnie jak rana Adama, przebity bok Chrystusa ma intensywne kolory czerwonej smalty, przeszytej błyszczącym złotem w szkle. Gest lewej ręki Chrystusa jest powtórzeniem gestu Adama ze sceny stworzenia. Różnica polega jedynie na tym, że Adam wskazuje na otwarty bok prawą ręką, Chrystus zaś lewą. Jest to szczegół wyjątkowo ważny dla ikonografii Drugiej Osoby Trójcy Świętej. Gest błogosławieństwa ma bowiem znaczenie zasadnicze. Prawicą, która przypomina stwórczą dłoń Ojca błogosławi jedynie Chrystus i ci, którzy są w Nim rozpoznawani jako święci. Ludzkie dłonie Chrystusa, jak i Jego oczy są w ikonografii wyrazem obecności Ducha, objawieniem Miłości Ojca wobec człowieka i całego stworzenia, zgodnie z prastarą zasadą życia duchowego, że materia ciała objawia to, co jest wewnętrzne w każdym człowieku.[422] Spojrzenie i dzieła rąk zawsze ukazują ukrytą w człowieku prawdę – „skąd jest" (por. J 19, 9). Adam nie może błogosławić stworzonego świata, gdyż nie podołał zadaniu, które jest jego wewnętrznym powołaniem,[423] dlatego lewica wskazująca na bok zdaje się być „ustąpieniem miejsca" prawicy Chrystusa. Lewica w hermeneutyce ikony zarezerwowana jest dla Antychrysta.[424] Miłość Boga, odrzucona na rzecz miłości samego siebie, staje się nieustanną autoafirmacją. Antychryst jest jej „Chrystusem", dlatego błogosławi lewicą. Punktem odniesienia jest więc pozycja miłości człowieka wobec Miłości Bożej, która dla teologów *Centro Aletti*, czerpiących z teologii ojców Kościoła jak i sofiologów rosyjskich oraz zachodnich neopatrystów, wyczerpuje się w zagadnieniach przebóstwienia, *teurgii*, *synergii* i warunkującego je wszystkie Bogoczłowieczeństwa Chrystusa.[425] „…grzech mieści się w sferze miłości. Dlatego wciąż istnieje możliwość „przewrotnego stawania się", możliwość

---

[422] „Życie duchowe ma swój początek w działaniu Ducha Świętego, który działa z wnętrza osoby ludzkiej i przejawia się na zewnątrz, w zyciu, w działaniu i mentalności chrześcijańskiej. Zamieszkiwanie Ducha Świętego w osobie ludzkiej jest udziałem miłości Boga Ojca w człowieku"., w: Rupnik, *Nel fuoco,* 40.

[423] „Tylko człowiek zdolny jest odpowiedzieć na Boże błogosławieństwo swoim błogosławieństwem: na tym polega królewskie dostojeństwo człowieka, jego powołanie do tego, by być królem Bożego stworzenia… Człowiek został stworzony nie tylko jako pan stworzenia, lecz uczyniony został przez Boga jego *kapłanem* – stojąc w centrum wszechświata, człowiek w akcie uwielbienia jednoczy go, otrzymując i równocześnie składając go w ofierze Bogu. I w tym akcie dziękczynienia, *eucharystii*, przetwarza on swoje życie – życie w „pokarmie" otrzymywane od świata – na życie w Bogu, we współuczestnictwo w Boskim bytowaniu", w: A. Schmemann, *Za życie świata*, Instytut Prasy i Wydawnictw „Novum", Warszawa 1988, 11.; O. Aleksander Schmemann (1921-1983) jest jednym z najczęściej cytowanych i wydawanych przez wydawnictwo *Centro Aletti* „Lipa" autorów duchowych. Wiele z jego intuicji teologicznych można odnaleźć w tekstach innych teologów *Centro Aletti*. Szerzej o powołaniu człowieka do tego aby być „Jego (Ojca Stworzyciela) najbliższym osobowym współpracownikiem" w: Rupnik, *Il cammino*, 27nn.

[424] Przy wielu okazjach omawiając rysunki Chrystusa, o. Rupnik zwracał uwagę na gesty dłoni Chrystusa, podkreślając teologiczne znaczenie prawicy, która jest wyrazem dogmatu „Bóg z Boga, Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego". Błogosławieństwo lewicą odbiera w tym rozumieniu bóstwa Synowi, objawiając jego demoniczność jako Antychrysta.

[425] Špidlik, *Myśl rosyjska*, 43.

wykorzystana przez Adama, w której uczestniczą wszyscy ludzie. Właśnie z powodu swego uczestnictwa w grzechu, dokonanego w Adamie, człowiek doświadcza możliwości grzeszenia jako drogi niemal bardziej „odpowiadającej jego naturze" niż życie i doświadczenie dziecięctwa w Chrystusie…".[426]

Chrystus – pierwszy i nowy Adam jest błogosławieństwem dla całej ludzkości. Także otwarty bok Chrystusa z Kany Galilejskiej, apelujący do otwartego boku Adama, nabiera szczególnego znaczenia. Bok ten, obecny w poezji syryjskiej IV w., w tekstach św. Efrema stał się trwałym teologiczno-duchowym znakiem Miłości Boga w przedstawieniach osoby Chrystusa. Dla Efrema i całej teologii syryjskiej przebity bok jest manifestacją Miłości, zaś w *Komentarzu do Diatessaronu* (21, 11) rana przebitego serca Chrystusa, z której narodziła się Oblubienica-Kościół jest boską odpowiedzią na otwarty bok Adama, z którego wyszła Ewa, miłość pierwszego mężczyzny.[427] „(z otwartego boku – przyp. L.B.) wypłynęły krew i woda, to znaczy Jego Kościół, ufundowany na Jego boku. Podobnie jak w przypadku Adama, Jego oblubienica została wzięta z jego boku, będąc żoną Adama, jego „żebrem", tak krew naszego Pana jest Jego Kościołem. Z żebra Adama przyszła śmierć, z żebra naszego Pana życie".[428]

Rana zatem jest znakiem – symbolem jednoczącej Miłości, odpowiedzią na gest człowieka sięgającego „dla siebie" po dojrzały owoc. Łapczywość gestu Ewy otrzymuje odpowiedź w dobrowolnym darze Ojca, którym jest Syn i zrodzony z Jego ofiary Kościół, uobecniony przez Maryję, Matkę Chrystusa i Matkę Kościoła.[429] W tym kontekście przebite serce jest najsilniejszym wyrazem tego daru. Ojciec ofiarował się nam cały w swym bosko-ludzkim Synu, którego Pascha czyni Oblubienicę-Kościół spadkobierczynią Jego dziedzictwa. Dlatego wszędzie tam – jak tłumaczy to Rupnik – gdzie Ewangelia wyraża i profetycznie wskazuje na paschalny charakter objawienia Chrystusa, nosi On na sobie otwartą ranę serca, znak rozpoznawalny dla wszystkich, którzy są w niej zanurzeni przez wiarę przeżywaną w sakramentach. Dla Rupnika przebite serce Zbawiciela jest Jego żywą *anamnezą*, która zgodnie z twierdzeniem św. Leona Wielkiego, pozostała w sakramentach i liturgii.[430]

Maryja, zasiadająca po prawicy Syna, lewą rękę wznosi w geście wskazującym tak na Chrystusa, jak i na przetaczający się za ich plecami falujący potok złota i błękitu. Ubrana w niebieską tunikę oraz purpurowy płaszcz wykończony złotymi brzegami, z wyrazistymi

---

426 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 191.
427 Brock, *L'occhio*, 89.
428 Tamże, 89.
429 Nie przez przypadek, w święto Maryi, Matki Kościoła, przypadające nazajutrz po Pięćdziesiątnicy, rozważanie Kościoła podejmuje scenę Wesela w Kanie Galilejskiej.
430 Rupnik, *Czerwień*, 213.

trzema gwiazdami Bożego Macierzyństwa, spogląda na sługę, który przelewa wino do dzbanka na stole. Łagodne, choć zdecydowane spojrzenie Maryi wzmacnia gest prawej ręki, która wyciągniętym palcem wskazującym kieruje wzrok patrzących na stągwie z wodą, która staje się winem.

Przelewany do dzbanka strumień wina wykonany jest z tej samej intensywnie jasnoczerwonej smalty i złota, co wnętrze otwartego boku Zbawiciela. W ten sposób przypomina ono krew rany otwartego boku Chrystusa. Nowym, ofiarowanym winem jest Miłość Boża, rozlana na krzyżu przez Zbawiciela. Warto w tym miejscu zauważyć, że woda i wino interpretowały także sens biblijnego objawienia, które przed Chrystusem porównywane jest z wodą, zaś po Wcieleniu staje się czystym, wybornym winem,[431] co w kontekście ujęcia w jeden dyptyk dwóch scen ze Starego i Nowego Testamentu nabiera wyjątkowego znaczenia. Woda to obraz starego przymierza, które pomimo swej religijnej formy okazało się niewydolne w relacji pomiędzy Stwórcą a stworzeniem. Woda, choć niesie życie, nie przemienia, nie otwiera serca na Drugiego i nie jednoczy. Jej twórczy charakter, odnoszący się do natury świata i natury człowieka, nie przenosi ich na wyższy poziom życia duchowego. Potrzeba wina, które w mozaice staje się symbolem miłości, aby człowiek mógł doświadczyć na nowo utraconej komunii z Ojcem w Synu mocą Ducha Świętego. Wino jako symbol miłości przenosi człowieka na poziom duchowy, który jest jego wewnętrzną prawdą i spełnieniem.

„Człowiek, jego ciało, w którym mieszają się instynkty, namiętności, egoistyczne pragnienia, wola samoocalenia, w Jezusie Chrystusie staje się wypełnieniem stworzenia, prawdziwym obrazem i podobieństwem niewidzialnego Boga. Materia, ciało i każda inna rzeczywistość, raz przeniknięta przez Miłość, objawia się przemieniona, to znaczy ujawnia swoją wewnętrzną prawdę. (...) (to co – przyp. L.B.) duchowe nie jest racjonalistycznym idealizmem. To nie człowiek nadaje rzeczy duchowy sens, ale sam Duch Święty objawia prawdę i ostateczne znaczenie wszystkiego w Miłości”[432] (tłum. wł.).

Powyższą, teologiczną treść potwierdzają dwa poziomy – kolorystyczne nurty, płynące w kierunku złotej tęczy. Mocna ultramaryna, przenicowana złotem wykonana *alla vetrata* jest jak gdyby przykryta szerokim złotym strumieniem, z pokrytej różnokaratowym złotem terakoty. Pamiętając o znaczeniu kolorów w kanonicznej ikonografii chrześcijańskiej, z którą Rupnik mocno się identyfikuje, złoto, ekwiwalent purpury – symbol tego, co boskie,[433] w zestawieniu

---

431 O. Clément, Źródła, Początki mistyki chrześcijańskiej, t. 2., Wydawnictwo Promic, Warszawa 2014., 13.
432 Rupnik, *Nel fuoco*, 47.
433 Rupnik, *Czerwień*, 89.

z dolnym pasmem niebieskiej *vetraty,* symbolizującej potok zmysłowego życia w ciele, może być graficznym przedstawieniem dogmatu o Bogoczłowieczeństwie Chrystusa.

Gdyby nie utkwiony w stągwiach wzrok Bogurodzicy, mielibyśmy w krakowskim sanktuarium iście rzymski typ przedstawieniowy *Hagiosorritissy*, Madonny błagającej, która, jak słusznie zauważa Lorenzo Casadei, także gestem swych dłoni zdaje się ukazywać drogę do Chrystusa (*Hodegetria* – wskazująca drogę), a w przypadku krakowskiej mozaiki wskazywałaby na Bogoczłowieczeństwo swojego Syna, będące drogą ascezy związanej z prawdziwą miłością,[434] czyli nieustannym ofiarowaniem jednego w drugim. W takim właśnie kluczu należy odczytać umieszczoną w scenie postać sługi, który nalewa wodę i przelewa cudownie uzyskane wino do dzbanuszka, by stało się radością biesiadników. Praca sługi, posłusznego słowom Matki Chrystusa, przynosi efekt w postaci przemiany.

Mając na uwadze wspomniane już wyżej zagadnienia, współpraca człowieka z Bogiem, na poziomie duchowym w teologii duchowości uprawianej przez Rupnika i *Centro Aletti* stanowi zasadniczy punkt ludzkiej odpowiedzi na Bogoczłowieczeństwo Chrystusa. Postać sługi staje się w kontekście sceny obrazem ludzkiego wysiłku by żyć i działać „według" Boga, Chrystusa. Co więcej, w *Komentarzu do Ewangelii wg św. Jana* (21,1) św. Jana Chryzostoma, sługa nalewający nowe wino ze stągwi do dzbanka jest figurą Chrystusa Sługi, ukazującego człowiekowi duchowy wymiar i sens służby.[435] Chodzi tu o to, co Ojcowie Greccy nazywali *synergią*, która literalnie oznacza współ-działanie. Jest to pojęcie teologiczne odnoszące się do duchowości człowieka, który pozwala, aby siła, energia Ducha Świętego – używając języka pisarzy duchowych pierwszego tysiąclecia, penetrowała, przenikała od wewnątrz siły i energie człowieka, kształtując go na podobieństwo Chrystusa, który jest *protoikoną* człowieka.[436] *Synergia* jako doświadczenie duchowe, gwarantuje człowiekowi odnalezienie własnego osobowego powołania, rozumianego przez Rupnika jako „bycie człowieka w Miłości Bożej", znalezienia w niej „własnego miejsca".[437] Tylko działanie w Duchu Świętym, we współpracy z Duchem Ojca i Syna, jest w stanie doprowadzić człowieka na drodze ascezy do przebóstwienia, które jest jego wewnętrzną prawdą. *Synergia* – posłuszeństwo sługi przelewającego wino, jest kontrapunktem *filautii* Ewy, posłusznej jedynie swojej własnej woli. Chodzi tu o rozróżnienie

---

434 L. Casadei, *Madri orientali del Lazio*, w: L. Casadei, *Arte e culti dell'Oriente cristiano a Roma e nel Lazio*, Casa dei Libri, Roma 2009., 123.

435 „Ten, który nie uważał za niegodne przybranie postaci sługi, z pewnością nie gardził uczestniczeniem w zaślubinach sług"., w: C. Elowsky – S. Poletti, *La Bibbia commentata dai Padri, Nuovo Testamento* 4/1, *Giovanni* 1-10, Città Nuova, Roma 2017, 146.

436 Rupnik, *Il cammino*, 35.

437 Tamże, 35.

pomiędzy byciem sługą a konsumentem w obszarze życia duchowego, które wyraża się w życiu psychosomatycznym, biologicznym, realizujacym się w czasie.

„Życie duchowe nie może być oderwane od autentycznego znaczenia duchowego, a to z kolei nie może być oddzielone od Bogoczłowieczeństwa, zatem (nie może być oddzielone – przyp. L.B.) od historii zbawienia. Oto więc Bóg, człowiek, kultura, Kościół i sens historii zbiegają się duchowo i życie duchowe odnajduje znaczenie w eschatologicznym wymiarze całego procesu. Życie duchowe polega na widzeniu wraz z Duchem Świętym naszego codziennego życia, świata i jego historii w nowym świetle”[438] (tłum. wł.).

W tym kontekście obecność Maryi jako pierwszej przebóstwionej osoby jest zasadnicza. Gest Jej rąk zdaje się być powtórzeniem gestów Ewy ze sceny stworzenia. Obie kobiety wznoszą lewą rękę i wskazują prawą. Ułożenie dłoni Maryii jest graficznym przedstawieniem słów wypowiedzianych przez nią do sług w Kanie Galilejskiej: „Zróbcie wszystko cokolwiek Wam powie” (J 2,5). Słowa Niewiasty z Nazaretu stanowią odwrotność zachowania Ewy, która pomimo boskiego zakazu, nie podporządkowuje się woli Bożej: nie czyni cokolwiek powiedział jej Ojciec Stwórca, ale co podpowiedział jej wąż. „Podobieństwa między Ewą a Maryją, tak owocnie rozwinięte, podkreślają rolę Maryi jako współpracowniczki w zbawieniu ludzkości, ponieważ Ewa była współpracowniczką w jej zatraceniu. Ewa słuchała głosu Szatana, Maryja była posłuszna Duchowi Świętemu.”[439] (tłum. wł.).

Maryja, pełna pokory i totalnie otwarta na współpracę z Duchem Świętym, w pokornym, to znaczy otwartym na Drugiego sercu, posiada zdolność duchowego rozeznania, które w dynamice życia duchowego spełnia rolę zasadniczą. Teologowie *Centro Aletti* zdolność duchowego rozeznawania rzeczywistości życia nazywają podstawową sztuką duchową.[440]

Zaślubiny w Kanie Galilejskiej stanowią kontekst objawienia Bogoczłowieczeństwa Chrystusa jako pierwotnego powołania człowieka. Chodzi o miłosny charakter relacji pomiędzy Bogiem a ludzkością oraz wewnętrzną jedność tego, co boskie i duchowe z tym, co materialne i cielesne w osobie wcielonego Słowa mocą Ducha Świętego.[441] Miłość ta ma charakter ściśle oblubieńczy. Jest zespoleniem dwojga w jedno, na wzór zespolenia dwóch natur w jednej osobie

---

438 Rupnik, *Nel fuoco*, 73.

439 T. Špidlik, *La Madre di Dio*, Lipa, Roma 2003, 71.

440 Rupnik, *Nel fuoco*, 72.

441 Bardzo mocno podkreśla ten wątek w *Komentarzu do Ewangeli św. Jana* (8, 4) św. Augustyn. „Słowo, w rzeczywistości, jest oblubieńcem i ludzkie ciało jest oblubienicą; i oboje są jednym Synem Bożym, który w tym samym czasie jest synem człowieczym. Łono Najświętszej Maryi Panny jest alkową (*Il talamo*), w której stał się On głową Kościoła, i skąd wyszedł jak młodożeniec który opuszcza komnatę, zgodnie z proroctwem Pisma Świętego: *i Ono wychodzi jak oblubieniec ze swej komnaty* (por. Ps 18, 6). Wychodzi jako pan młody z komnaty ślubnej i, zaproszony, spieszy na wesele”., w: Elowsky – Poletti, *La Bibbia, Giovanni* 4/1., 147.

Pana. Dlatego też obok Chrystusa i siedzącej po Jego prawicy Matki, po ich lewej stronie widzimy dwoje małżonków, gospodarzy przyjęcia weselnego w Kanie.

Młoda para z Kany Galilejskiej przedstawiona jest jako jedność, figura niewiasty niemal wpisuje się w figurę męża. Oboje obleczeni są w jasnokremowe szaty wykonane z różnego rodzaju tesser białego trawertynu. Smutnym wzrokiem spoglądają w kierunku Chrystusa i Jego Matki. Panna młoda przedstawiona jest w jasnej trawertynowej tunice. Na piersiach mieni się kilka złotych sznurów poprzetykanych kamieniami. Jej głowę okrywa maforium, przytrzymane złotym diademem z kamieniami. Brzegi płaszcza podkreślone są ciemnoczerwoną grafiką smalty oraz ozdobnym pasmem tesser czerwonego trawertynu. Tuż za nią widać pana młodego. Podobnie jak jego żona, ubrany jest w kremową tunikę i żupan wykonany z jasnego trawertynu. Zawinięta na głowie chusta, spada w dół, przykrywając ramiona. Także ona jest ozdobnie wykończona szarymi tesserami, podkreślonymi złotem galonów i grafiką ciemnoczerwonej i brązowej smalty. Wzrok obojga spotyka się ze spojrzeniem Bogurodzicy, która silnym gestem wskazuje na stojące przed nimi stągwie, wypełnione połyskującym na złoto winem. Tylko Chrystus patrzy przed siebie, czyli na znajdującą się naprzeciw Niego scenę z Adamem śpiącym pod drzewem i Ewą wyciągającą rękę po dojrzały owoc. Chrystus patrzy na drzewo, które jest obrazem krzyża. I znowu taką symboliczną interpretację, łączącą zaślubiny z ofiarą krzyża, znajdujemy w poezji syryjskiej, a dokładnie w hymnie Jakuba z Sarug (451- 521) o zasłonie Mojżesza. Czytamy tam:[442]

„Z wody[443] wypływa czyste i święte zjednoczenie
Oblubienicy i Oblubieńca, zjednoczonych w duchu w chrzcie.
Niewiasty nie są zjednoczone ze swymi mężami w ten sam sposób
w jaki Kościół zjednoczony jest z Synem Bożym.
Któryż oblubieniec umiera dla swej oblubienicy, jeśli nie nasz Pan?
Która oblubienica wybiera zabitego na męża?
Któż, od początku świata, kiedykolwiek ofiarował swą krew jako ślubne wiano,
jeśli nie Ukrzyżowany, który przypieczętował zaślubiny swymi własnymi ranami?
Któż kiedykolwiek widział martwe ciało złożone pośrodku ślubnej uczty,
z oblubienicą która Go obejmuje, czekając od Niego pocieszenia?
Na którym że to ślubnym weselu, jeśli nie na tym,
Przełamują ciało Oblubieńca dla gości zamiast innego pokarmu?
Śmierć oddziela małżonki od ich mężów,

[442] Fragment homilii Jakuba z Sarug zaczerpnięty z całości włoskiego przekładu w: Brock, *La spiritualità*, 182-183.
[443] Woda, idąc za pracowaniami S. Brock'a, oznacza tu paschalny charakter chrztu.

lecz tu to śmierć jest aby połączyć tęże Oblubienicę ze swym Ukochanym!
On umarł na krzyżu i ofiarował swe ciało Oblubienicy czyniąc ją chwalebną,
która Go przyjmuje i spożywa każdego dnia przy swoim ołtarzu.
On otworzył swój bok i napełnił swój kielich świętą krwią
aby go Jej ofiarować do picia i w ten sposób by zapomniała o licznych swych bożkach.
Ona namaściła Go olejkiem, przyodziała się w Niego w wodach,
spożyła Go w chlebie,
Pije go w Winie, ażeby świat mógł pojąć że dwoje są jednym.
On umarł na krzyżu, ale Ona nie zamieniła Go na innego;
Ona jest pełna miłości poprzez Jego śmierć, wiedząc że z niej ma życie.
Mężczyzna i kobieta[444] byli podstawą tego misterium,
Posłużyli jako przedstawienie i typ i figura dla rzeczywistości" (tłum. wł.).

Komentując homilię o „zasłonie Mojżesza" św. Jakuba z Sarug Rupnik tłumaczy, że biblijna wizja Mojżesza opisująca w „Księdze Rodzaju" stworzenie człowieka jako mężczyznę i wyprowadzoną z jego boku kobietę była „zakrytą zasłoną" Bożego objawienia – typem tego, co dokonało się w paschalnym misterium Chrystusa i wyprowadzonej z Jego przebitego boku Oblubienicy – Kościoła.[445] Tak więc, dzięki czwartemu wymiarowi sztuki sakralnej, przebity bok Adama i Chrystusa łączą się i nawzajem tłumaczą w drzewie, które jest symbolem krzyża. Pomiędzy pierwszą parą ludzką, z rozbitą miłością, a nową parą oblubieńców jest Pascha, drewno – które na nowo stanie się drzewem, kiedy zawiśnie na nim doskonały Owoc Miłości Boga do człowieka i człowieka do Boga. Pomiędzy obiema biblijnymi i teologicznymi parami jest Kościół, który gromadzi się w świątyni na sprawowaniu misterium sakramentów. Dyptyk omawianych scen wspaniale wydobywa znaczenie i rolę czwartego wymiaru.

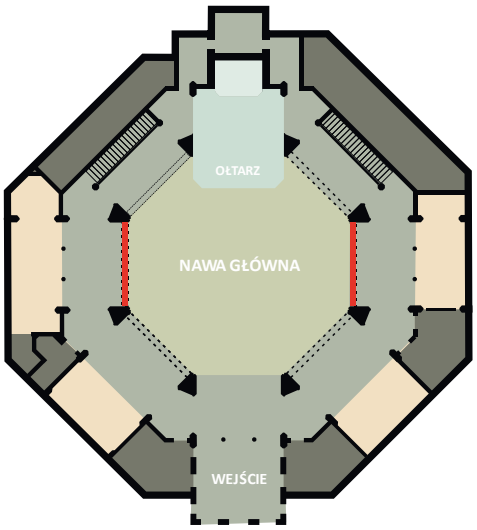
Przebity bok Jezusa – odwiecznego Adama, który spogląda na drzewo i leżące pod nim Jego zniekształcone w Adamie podobieństwo jest – *per analogiam* – podstawą do odczytania symbolicznej figury Maryi, której Boże macierzyństwo z powodu tego drzewa – krzyża i tej rany – sadzawki chrzcielnej, zostało rozciągnięte na wszystkich uczniów Chrystusa, dla których Ona stała się Matką rodzącą ku życiu, a przez to figurą Kościoła i nowego człowieka, zdolnego do bycia wiernym w miłości.[446]

---

444 Adam i Ewa.
445 Špidlik, Rupnik, *Conoscenza*, 262.
446 I. Gargano, *Chcemy ujrzeć Jezusa,* Wydawnictwo Salwator, Kraków 2004, 53-54. P. Innocenzo Gargano, absolwet rzymskiego Papieskiego Instytutu Orientalnego należał do uczniów i bliskich współpracowników T. Špidlika.

W tym samym kluczu należy także odczytać postaci małżonków z Kany, którzy są obrazem starego człowieka – Adama i Ewy. Odziani w białe szaty, jak nowoochrzczeni, „zanurzeni" w bosko-ludzkim Źródle Życia, rozumianego jako *Zoé*, które reprezentowane jest przez niebiesko-złoty nurt przelewający się za ich plecami, stają się na powrót uczestnikami życia przez Miłość.

7.2.2. Dyptyk: „Uzdrowienie niewidomego od urodzenia i przebaczenie cudzołożnicy" (J 9, 1-41; J 8, 3-11). „Uzdrowienie w synagodze i uzdrowienie opętanego" (Mk 1, 21-28; 5, 1-20)



Drugi dyptyk znajduje się na linii poprzecznej względem głównej osi świątyni. Rozlokowany w dwóch naprzeciwległych blendach korony bazyliki nad wejściem do kaplic chrzcielnej od wschodu i Najświętszego Sakramentu od zachodu, łączy w jedno cztery wydarzenia z Nowego Testamentu. Stanowi w ten sposób swoisty poliptyk, jedyny w całym zespole rupnikowych mozaik korony. Tworzą go dwie pary scen: „Uzdrowienie opętanego w synagodze w Kafarnaum i uzdrowienie opętanego w krainie Gerazeńczyków" (Mk 1, 21-28; Mk 5, 1-20) oraz „Uzdrowienie niewidomego od urodzenia i przebaczenie ratujące od ukamienowania cudzołożnicę" (J 9, 1-17.30-41; J 8, 3-11).

7.2.2.1. Teologiczno-antropologiczne założenia drugiego dyptyku korony: agapiczny charakter relacyjności osoby

„Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo; powołując go do istnienia z miłości, powołał go jednocześnie do miłości. Bóg jest miłością i w samym sobie przeżywa

tajemnicę osobowej komunii miłości. Stwarzając człowieka na swój obraz i nieustannie podtrzymując go w istnieniu, Bóg wpisuje w człowieczeństwo mężczyzny i kobiety powołanie, a więc zdolność i odpowiedzialność za miłość i wspólnotę. Miłość jest zatem podstawowym i wrodzonym powołaniem każdej istoty ludzkiej. Człowiek jako duch ucieleśniony, czyli dusza, która się wyraża poprzez ciało, i ciało formowane przez nieśmiertelnego ducha, powołany jest do miłości w tej właśnie swojej zjednoczonej całości. Miłość obejmuje również ciało ludzkie, a ciało uczestniczy w miłości duchowej" (FC 11).

Już przy wstępnej analizie biblijnych źródeł treści ideowych wszystkich czterech scen, można zauważyć, że dotyczą one przede wszystkim człowieka i podstawowych wymiarów jego życia: duchowego i biologicznego, które przejawia się w relacjach. Chodzi o relacyjność na linii człowiek – Bóg, człowiek – człowiek oraz człowiek – społeczeństwo. Jak to już zostało wspomniane, osoba ludzka według teologów *Centro Aletti*, wyłania się z relacji. Relacje zaś wyrastają z miłości. Miłość stwarza warunki do zaistnienia relacji prawdziwych, które z kolei są sensem i wypełnieniem miłości. Jak pisze cytowany przez Špidlika Borys Wyszesławcew, miłość bez relacji utrzymywanych przez osobę z innymi byłaby szatańska, co w kontekście scen egzorcyzmu nabiera wyjątkowego znaczenia.[447] Wszystkie cztery nowotestamentowe historie, opowiedziane w scenach dyptyku, dotyczą więc relacyjności w człowieku, czyli tego, co go objawia, co kształtuje go jako osobę.

Chrześcijańska miłość *agape* rozumiana jest jako dawanie, ofiarowanie, które wyraża się w samoogołoceniu. Człowiek staje się osobą w akcie ofiarowania siebie drugiej osobie, stąd w chrześcijańskim rozumieniu jest to ściśle związane z paschą. Każda *agape* zakłada w sobie *kenozę*, charakter głęboko ofiarny aż po samozniszczenie. Taka koncepcja osoby ludzkiej wyrastającej z miłości ofiarnej, eliminuje każdy przejaw autoarfirmacji i egoizmu – duchowego narcyzmu.[448] Źródłem osoby jest zatem wewnętrzna Miłość Osób w Trójcy Świętej, której objawieniem staje się paschalna forma człowieczeństwa Chrystusa. Człowieczeństwo Chrystusa objawiło ów kenotyczny charakter *agape* na krzyżu. Dlatego też miłość – *agape* od strony człowieka, będąc refleksem doświadczenia Miłości Bożej, zawsze przyjmuje formę krzyża. S. Bułgakow wyraził to pięknie w cytowanym przez Špidlika cytacie z jego dzieła *L'Agnello di Dio*: „Krzyż wpisuje się w serce Boga. Każda Osoba Boska jest miłością ofiarną,

---

447 T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 137.

448 Trzeba jednak pamiętać, że afirmacja drugiego wyrasta z afirmacji samego siebie. Człowiek staje się „dla drugiego" pod warunkiem bycia w sobie „dla siebie", które rozumiem przez scalenie w człowieku na drodze miłości wszystkich poziomów jego ontologicznego istnienia: duchowego, duszy/psychiki i cielesnego.

radosną kenozą. Ale ta ostatnia staje się krwawą ofiarą na krzyżu, aby każdy z nas, nosząc w sobie innych, powstał z martwych, zatracając się w miłości".[449]

Idąc po linii antropologii ojców Kościoła, zwłaszcza św. Ireneusza z Lyonu oraz św. Grzegorza z Nyssy, a także sofiologów rosyjskich, Špidlik, Rupnik, Tenace i pozostali teologowie *Centro Aletti* widzą początek człowieka rozumianego jako osobę dokładnie w tym, co stanowi zasadę tajemnicy Trójcy Świętej – nieustannie ofiarującej się i ofiarowanej Miłości. Człowiek jawi się więc jako „naturalna" konsekwencja Miłości, która miłując samą siebie, przez miłość nadaje i wyraża sens ludzkiej natury. W antropologii przedstawicieli *Centro Aletti,* osoba ma absolutne pierwszeństwo względem natury, której jest uczestnikiem.[450] Choć realizuje siebie w konkretnej, określonej naturze, według Špidlika nie jest do niej sprowadzalna.[451] „Człowiek nie istnieje poza swoją naturą, którą on „uhipostatycznia", ale którą bez końca przekracza, „on ją *ek-stazuje* w jakiś sposób".[452]

W takiej antropologii człowiek to już nie *naturae rationalis individua substantia,* jak twierdzi Boecjusz, ale coś więcej, coś, co przekracza to, co cielesno-zmysłowe i psychiczno-racjonalne. To rzeczywistość osobowa, kategoria duchowa, która trwa w relacji z Boskim Duchem, różniąc się w ten sposób od całej mnogości biologicznych bytów natury, którym trudno przypisać osobowy charakter. Obszarem tego „ontologicznego przeskoku" człowieka z bycia „według" natury biologicznej na bycie osobą „według" natury duchowej, jest nierozerwalnie związana z miłością wolność.[453]

Wszystkie cztery epizody ewangeliczne dotyczą więc miłości – *agape*, a właściwie jej braku lub zdeformowania, które determinują osobę.

Ewangeliczne cuda Chrystusa, w tym także te zobrazowane w omawianym dyptyku, próbują objąć narracją szeroką problematykę antropologii człowieka, jego stawania się wolnym tak od własnej natury, jak i związanych z nią uwarunkowań społecznych, przez przywrócenie mu właściwych relacji, których źródłem może być jedynie Boża Miłość. Opętany w synagodze staje się na nowo wolny wewnętrznie i przywrócony własnej wspólnocie duchowej. Wspólnota zaś, niezdolna do miłości, ma możliwość uwolnienia się od czystej religijnej ideologizacji

---

449 Tamże, 138.
450 Tamże, 138.
451 Tamże, 138.
452 Tamże, 138.
453 Dla Špidlika grzech pierworodny polega na wytrąceniu z międzyosobowej relacji, przez wolny wybór, w którym człowiek rezygnuje z dobrowolnego przyjęcia daru miłości od Drugiego na rzecz autoafermatywnego potwierdzenia siebie. Sens życia człowieka wyraża się więc w nieustannym dawaniu pierwszeństwa temu co w nim jest duchowe, kosztem odczuwalnej jako pierwszorzędnej natury biologicznej. Życie duchowe człowieka na drodze wiary uzależnione jest więc od nieustannego „dobrowolnego przylgnięcia" do tego co stanowi jego odwieczne Źródło.

swojego *status quo,* otwierając się na uzdrowionego – oczyszczonego. W podobny sposób, ukrywający się pośród grobów opętany doświadcza uwolnienia od demonicznego legionu i powraca do społeczności, ta zaś ma możliwość właściwego przewalutowania własnych zasad i wartości, które stoją u podstaw jej kultury. Uwalniając opętanych, Chrystus leczy relacje i wzajemne odniesienia wewnątrz osoby i między osobami.

Naprzeciwległe dwie mozaiki z przebaczeniem jawnogrzesznicy i uzdrowieniem ślepego od urodzenia są echem egzorcyzmów i komponują się jako ich duchowo-teologiczna egzegeza, ukazując istotę międzyosobowych (boskich i ludzkich) relacji: miłość – przywrócenie wzroku, nowe stworzenie i miłosierdzie – gotowość do ciągłego przebaczenia.

Można zauważyć, że opowiedziane historie odpowiadają sobie wzajemnie zarówno wewnętrzną treścią jak i sensem.[454] Opętanego z synagogi w Kafarnaum i przyłapaną na cudzołóstwie kobietę łączy religijny/synagogalny/świątynny, a więc duchowy, bosko-ludzki i relacyjny kontekst ich historii. Pierwsza rozgrywa się w domu modlitwy (Mk 1, 21), w trakcie liturgii, w której Chrystus bierze czynny udział, czytając Słowo Boże. Druga także rozgrywa się na terenie świątyni (J 8, 2), a oskarżycielami cudzołożnicy są uczeni w Piśmie i faryzeusze (J 8, 3). Podobnie łączą się historie opętanego Gerazeńczyka i ślepego od urodzenia. Opętany, wyrzucony poza kontekst życia społecznego, zostaje przywrócony swojemu środowisku (Mk 5, 15. 19), które nie do końca rozumie sens wydarzenia, skupiając się przede wszystkim na poniesionych stratach ekonomicznych. Podobnie dzieje się w dynamicznej narracji o ślepym od urodzenia, który przywrócony lokalnemu społeczeństwu zdrowy (J 9, 8. 16) spotyka się z brakiem właściwego zrozumienia, tak ze strony duchownych, jak i świeckich.

W ten sposób te cztery historie ukazują głęboką, wewnętrzną dynamikę powiązań łączących w człowieku różne poziomy egzystencji (biologiczny, psychiczny i duchowy) oraz jego przejawy w kontekście metalnosci kulturowej, przejawiajacej się w odniesieniu do siebie, do społeczeństwa i świata, a przede wszystkim do Boga. Duch ma wpływ na ciało, a przez nie na świat i jego społeczne stosunki. I na odwrót, świat z całym swym bogactwem ofiaruje się człowiekowi, oczekując od niego konkretnej postawy, której sens można odczytać tylko na poziomie duchowym.[455] Sceny ukazują ogromną wewnętrzną dynamikę życia, które

---

[454] „zarówno z punktu widzenia teologicznego, jak i pastoralnego istnieje pewna zbieżność między wezwaniem do prawdy człowieka, do jego cierpienia i niewystarczalności, a miłością, z jaką dokonuje się tego wezwania, miłością konkretną, która może w ten sposób dotykać osób. Właśnie na tle takiej miłości można głosić Boga jako Ojca miłosierdzia, Syna jako Tego, który przyjmuje nasz stan, oraz Ducha Świętego, który nas obmywa i wzbudza w nas radość z tożsamości synów”., w: Rupnik, *Człowiek realizuje się w miłości*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 263.

[455] Wpisuje się w to cała teologia ekologiczna, która dotycząc kosmosu i jego praw swe najgłębsze uzasadnienie odnajduje w obszarze ducha – *Laudato Sí*, Encyklika Ojca Świętego Franciszka poświęcona trosce i wspólny dom,

różnorodnie pulsuje na wielu poziomach, sygnalizując jednocześnie mnogość niebezpieczeństw, które kryją się za brakiem miłosnej harmonii pomiędzy nimi lub niewłaściwym ich rozumieniem. W tym wypadku figura Chrystusa jawi się jako kluczowa. „Człowieka wyraża się przez Chrystusa, ponieważ to On jest Osobą, w której w pełni urzeczywistniła się zasada agapiczna, a zatem On jest pełnym urzeczywistnieniem wolności miłości. (…) osoba ludzka została stworzona na obraz Boży; (…) jej rdzeń stanowi uczestnictwo w Duchu Świętym w miłości Boga Ojca; człowiek jest osobą jako jedność i jako relacjonalna ekspansja; nawet najbardziej widoczne i odróżniające go cechy, jak inteligencja i wola, są wymiarami tej miłości. (…) Osoba realizuje się przez miłość Boga w swej naturze, tworząc w ten sposób jedność z innymi osobami i z tym, co stworzone”.[456]

7.2.2.2. Cuda Ewangelii[457]

Jak to już zostało powiedziane, na sześć ogromnych scen mozaikowych korony bazyliki składa się osiem odrębnych epizodów biblijnych, tworzących trzy teologiczne dyptyki. Wszystkie te opowieści łączy wspólny mianownik określony słowem „cuda”. Oczywiście, pierwsza scena opowiada o stworzeniu człowieka, kuszeniu i jego upadku. Jednak wyjątkowość stworzenia świata także należy uznać za najwspanialszy cud, w którym objawiło się i ciągle objawia ojcostwo Boga Stwórcy wobec wszystkiego.

Cudowi stworzenia świata z człowiekiem na jego szczycie w wyjątkowy sposób odpowiada omawiany już cud w Kanie Galilejskiej. Pomimo wyjątkowej zjawiskowości (jedyny cud dotyczący pozytywnej kondycji człowieka – zaślubin, w czasie których Chrystus przymnaża brakującego wina), posiada on także głęboki duchowo-teologiczny, wewnętrzny sens, który należy odczytać w kontekście oblubieńczej miłości Boga do człowieka, której duchowym odblaskiem i obrazem jest intymna więź miłości kobiety i mężczyzny.

W kolejnym dyptyku mamy cuda związane z kondycją człowieka, jego ontologiczną strukturą, na którą składa się zarówno to, co duchowe jak i to, co biologiczne i psychiczne. Złożoność i waga relacyjności w stosunkach międzyosobowych podkreślona jest przez fakt, że na dyptyk ten składają się aż cztery ewangeliczne cuda, które próbują wyczerpać, na ile to

---

24 maja 2015 r.

[456] Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 135.

[457] Odniesienie do tytułu mniejszego dzieła teologicznego Sergiusza Bułgakowa „Cuda Ewangelii”, wydanego w języku polskim w wydawnictwie Fronda w 2007, w którym autor podejmuje refleksję teologiczną na temat cudów Chrystusa. Bułgakow, obok Sołowojowa, Łoskiego, Beridiaewa, Iwanowa, to jeden z kluczowych teologów, którego intuicje teologiczne znajdują szeroki oddźwięk w szkole *Centro Aletti*.

możliwe, zasadniczą treść dotyczącą tajemnicy człowieka wobec tajemnicy Boga. W ostatniej parze scen spotykają się cuda przemiany chleba i wina w Ciało i Krew Zbawiciela w czasie Ostatniej Wieczerzy oraz egzorcyzmu nad naturą w akcie Chrystusowego uciszenia burzy na jeziorze. Oba te cuda łączy przemiana materii, która na słowo Chrystusa, zachowując swoją naturę, staje się nośnikiem nowej rzeczywistości Bóstwa i pokoju.

Koniecznym wydaje się więc zwrócenie uwagi na teologiczne rozumienie pojęcia „cud" przez szkołę teologiczną *Centro Aletti*, która czerpiąc z teologii sofiologów rosyjskich, rozumie je jako zjawisko ponadnaturalne, które jednak wpisuje się głęboko w ontologiczną naturę bytu ludzkiego. Cuda to objawienie doskonałego człowieka, nieprzezwyciężające w żadnej mierze jego pierwotnego stanu i powołania.[458]

Cuda i egzorcyzmy potwierdzają ostateczny sens i prawdę o człowieku, która jest relacyjna. Zło jako dewiacja tej prawdy może być usunięte przez relacyjność. Chrystus – nowy człowiek w dokonanych cudach przywraca właściwy sens relacjom, leczy je „od środka", przywracając przez nie wewnętrzną harmonię świata. Nie naruszając przyczynowości zawartej w stworzoności świata, objawia jej wewnętrzną prawdę i zastosowanie, którą stanowi moc tego, co stworzone w obszarze duchowym, której towarzyszy Boże błogosławieństwo i Opatrzność. Cud jest więc niczym innym, jak zgodną z wolą Bożą i Bożym podobieństwem w osobie, władzą człowieka nad naturą dzięki mocy miłości. Tę moc miłości objawia człowiekowi wcielony Syn Boży, ukazując w ten sposób sens wewnętrznej wolności osoby ludzkiej, czyli zdolności przyczynowo-skutkowej, nie tylko w obszarze tego, co materialne, ale także tego, co duchowe. Chodzi o pełną, harmonijną relacyjność osoby ze światem, według pierwotnego projektu Stwórcy, w którym to, co materialne nie przeczy temu, co duchowe i na odwrót. Brak tej harmonii deprawuje człowieka i pozostawia go w pełnej niesamowystarczalnej samotności. Zaprzeczeniem planu Bożego jest dla teologów *Centro Aletti* „projekt racjonalny", oddzielający człowieka od jego duchowej natury. Jego przejawem jest izolacja, osamotnienie. Wiara jako rzeczywistość duchowo-relacyjna, w racjonalnej wizji o człowieku i świecie, sprzeciwia się prawom przyrody. Jest ich, używając języka Bułgakowa, niemożliwością, niemożliwą odwrotnością. Jednakże: „Nie ma takich czynów Chrystusowych, które nie mogłyby być zadane także ludzkiej woli, jako przykład i wezwanie, albo by posłużyć się językiem Fiedorowa, jako „projekt". I to jest pierwsze i najbardziej pierwotne znaczenie słów Pana o Jego dziełach: „Czyny, które Ja czynię i wy czynić będziecie (…) antykosmizm w rozumieniu cudu, czyni ten ostatni obcym człowiekowi, odczłowiecza go, wbrew temu, że Pan Cudotwórca jest przecież Bogiem

[458] S. Bułgakow, *Cuda Ewangelii*, Fronda/Apostolicum, Warszawa 2007, 94-95.

i Człowiekiem z oboma wolami i energiami. A co najgorsze, człowiek jawi się tu tylko jako bierne narzędzie, poprzez które działa moc Boża. Dlatego właśnie koniecznym jest rozumienie cudu jako wydarzenia naturalnego i ludzkiego, tzn. jako przejawu prawomocności naturalnej, działającej przez człowieka".[459]

Poprzez duchową naturę człowieka osoba ma dostęp do najgłębszych pokładów duchowych „rozumu" natury stworzonej i mocą swego ducha zakotwiczonego w odwiecznym Duchu Stwórcy „personalizuje, uosabia" tj. uduchawia przyrodę, przywracając jej pierwotną prawdę, a prawdą wszystkiego, co stworzone, jest trwanie w relacji poprzez osobę ludzką, trwanie w komunii z Ojcem, czyli uczestnictwo w życiu Bożym. Według Bułgakowa i innych sofiologów, na których w swoich pismach często powołuje się Špidlik i jego uczniowie, Chrystus władał przyrodą przez siłę swego doskonałego człowieczeństwa, nie naruszając w niczym jej natury czy praw, zgodnie ze scholastyczną zasadą św. Tomasza: „*Gratia naturam non toleit, sed perficit".*[460]

7.2.2.3. Przedstawienie egzorcyzmów Chrystusa w synagodze w Kafarnaum i w krainie Gerazeńczyków

Dwa wydarzenia pierwszego przedstawienia omawianego dyptyku, umiejscowione w jednym mozaikowym obrazie, mają w swoim podstawowym założeniu stanowić spójny przekaz sprzeciwu magisterium św. Jana Pawła II wobec podstawowych ideologii dotykających głęboko wewnętrznie współczesnego człowieka.[461] To w tych obszarach doświadczamy często obecności sił demonicznych, które rozrywają prawdziwe więzy łączące człowieka w obszarze ducha i ciała ze Stwórcą, braćmi i stworzonym światem. Dlatego też w tytule sceny jej autor podkreśla, że cuda Chrystusa mają charakter egzorcyzmu. Rupnik określa je mianem ideologii idealistycznej, zniewalającej człowieka, zwłaszcza w obszarze religijnym oraz ideologii materialistycznej dotyczącej społeczno-ekonomicznego wymiaru ludzkiego życia. Oba te obszary: religijny i ekonomiczny domagają się od współczesnego świata postawy miłosierdzia i sprawiedliwości, których przesłaniem są „Uzdrowienie ślepca" oraz „Przebaczenie jawnogrzesznicy".

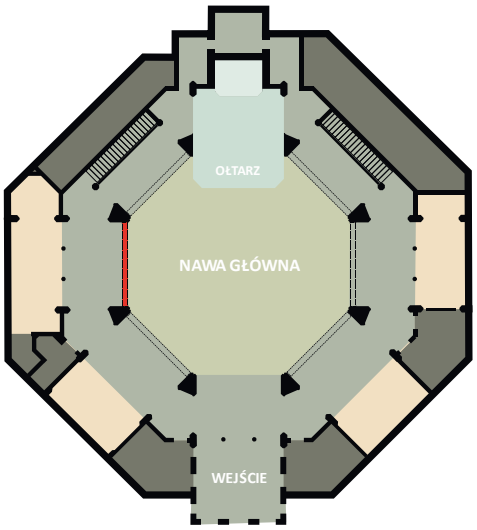
W obu ewangelicznych scenach ważnym jest także fakt, że wyzwoleni spod władzy demonów są bezimienni. Sprawia to, że ich historie nabierają powszechnego znaczenia,

---

459 Tamże, 96-97.
460 Tamże, 99.
461 Rupnik, Govekar, *Mozaiki*, 24.

gdyż może w nich być rozpoznana historia wielu innych osób i całej ludzkości. Nabierając ogólnoludzkiego charakteru, sceny te mówią o człowieku w uniwersalnym wymiarze.

7.2.2.4. „Uzdrowienie w synagodze i uzdrowienie opętanego" (Mk 1, 21-28; Mk 5, 1-20)



Zaraz za sceną stworzenia i upadku pierwszych rodziców, przedstawione zostały dwa cuda Chrystusa opisane w Ewangelii według św. Mateusza. Jest to uzdrowienie opętanego w synagodze w Kafarnaum oraz uzdrowienie opętanego w krainie Gerazeńczyków. Już biblijne tytuły obu cudów mówią jasno, że mamy do czynienia z egzorcyzmem, czyli rozprawieniem się Chrystusa z rzeczywistością demoniczną. Taki też tytuł nadał scenie jej autor w krótkim opisie mozaik wydanym przez sanktuarium.[462]

Już przy pierwszym spojrzeniu uwagę przyciąga centralny punkt sceny, przedstawiający łagodną postać Chrystusa okrywającego płaszczem dwóch wyzwolonych z opętania mężczyzn. Podczas gdy tło Zbawiciela stanowi złoto pozłocanej terakoty ciągnącej się ku górze, pozostała kompozycja tła skomponowana została jako narracja odpowiadająca ewangelicznemu przekazowi. W ten sposób za plecami Kafarneńczyka widzimy fasadę synagogi z potężnym,

[462] Rupnik, Govekar, *Mozaiki*, 24.

ocienionym portalem, zaś za plecami Gerazeńczyka wznoszą się skalne masywy z grotami grobowymi oraz morska przepaść pełna topiących się świń. Kompozycja ta jest swego rodzaju przedłużeniem szarości i czerni, dominujących pasów, zamykających od jej lewej strony sąsiednie przedstawienie z Adamem i Ewą. Jest to więc kontynuacja sytuacji po grzechu, który radykalnie zmienił kondycję człowieka. Wygaszony blask chwały pierwszych rodziców, który okrywa ich szarym deszczem cierpienia i wygnania z raju, przechodzi w scenę obok i znajduje swoją kontynuację w czarnych otworach komór grobowych oraz w szarościach i mętnościach wnętrza synagogi, która przecież powinna być domem Słowa Bożego.[463]

Jednakże, choć przedstawienie znajduje się na przedłużeniu sceny poprzedniej, nie wyczuwa się tu już tego samego napięcia w kompozycji, które poprzez kontrast kolorów obecne jest w obrazie z Adamem i Ewą. Wręcz przeciwnie, dominuje nastrój łagodności, wyrażony w spokojnym rysunku i w ciepłych kolorach użytych materiałów. Spokój ten emanuje zwłaszcza z twarzy postaci odbijających wewnętrzny pokój i łagodność oblicza Zbawiciela. Można więc stwierdzić, że tragiczny ontologicznie finał sceny sąsiedniej (ciemne granitowe fugi, ciężkie wertykały czerni) zaznaczony jest tu jedynie poprzez ledwo zauważalne szare i czarne pasy tego samego marmuru *Nero Assoluto* na brzegach sceny, którym jednak towarzyszą żółty kolor tesser *Oro Aletti* oraz ciepłe ochry i brązy różnych trawertynów i marmurów, stanowiących w formie *movimenti* odbicie zasadniczej kolorystyki tła sceny.

Jedyne subtelne, delikatne napięcie, mające służyć głównej treści przesłania sceny, można wyczuć pomiędzy mętnym w swym wyrazie wnętrzem kafarneńskiej synagogi, przechodzącym od szarości w grafit i czarnymi, o nieregularnie ostrych kształtach otworami grobów skalnych a łagodnością linii oraz ciepłem barw postaci Chrystusa i chroniących się pod Jego płaszczem, uwolnionych od demonów. Oba wyraziste, graficzne znaki (wejście do synagogi i komory grobowe) mają wspólny mianownik. Jest nim szarość i czerń, co w języku ikonicznym stanowi ekwiwalent śmierci, zła i braku obecności Boga. I rzeczywiście, to właśnie brak Boga i wynikająca z niego bezradność człowieka stanowi główny kontekst egzorcyzmów Chrystusa.

W cudzie, którego Zbawiciel dokonuje w synagodze, istotą wydarzenia jest fakt, że demony przeszkadzają Mu nauczać we wnętrzu domu modlitwy, w miejscu wyjątkowego zjednoczenia człowieka z Bogiem, które samo w sobie stanowi obszar liturgicznej synagogalnej pamięci zawartego przymierza. Właśnie tam, w przestrzeni w której wcielone Słowo jest

[463] Z praktyki pracy kilku lat u boku o. Rupnika wiem, że kwestia światła lub jego braku w oknach przedstawianych budowli jest znakiem przyjęcia lub odrzucenia Życia Bożego. Tak np. w kaplicy Jerozolimy, za prezbiterium kościoła sanktuaryjnego św. Jana Pawła II, zamkniętej, zaryglowanej przed Chrystusem bramie świętego miasta odpowiadają czarne – pozbawione światła – życia okna. Jest to znak odrzucenia Syna Bożego, który z naprzeciwległej ściany płacze nad miastem.

„u siebie", złe duchy przeszkadzają Mu w nauczaniu, czyniąc z przywłaszczonej sobie przestrzeni życia, przestrzeń śmierci.

„Duch ten jest w synagodze i liczba mnoga, której używa wyraża, że mówi w imię pewnej mentalności, która się tam rozpowszechniła i jest podzielana przez wielu (por. Mk 1,24). I rzeczywiście, choć uczeni w Piśmie przepowiadali słowo, to jednak temat ducha nieczystego nawet nie był przez nich dotykany. Nauczali, przytaczając serię cytatów rabinistycznych swoich poprzedników, zaczynając od fragmentów Słowa, prawa lub proroków, aby pokazać, że nauczali z autorytetem, gdyż posiadali dużą wiedzę. Wniosek był taki, że z tej jasności nauczania ludzie musieli wcielić w życie to, co od nich usłyszeli. Chrystus im jednak zarzuca, że kładą na ramionach ludzi ciężary nie do uniesienia, których sami nie niosą, nawet nie zdając sobie z tego sprawy (por. Mt 23,4)"[464] (tłum. wł.).

Niewydolność ideologicznego systemu religijnego Starego Przymierza, przenosząca punkt ciężkości w fenomenie religijnym z międzyosobowego doświadczenia na ideowe poznanie, wyprowadza człowieka poza relacyjność, która sama w sobie stanowi jądro wiary. Zamęt i opętanie ideologią potrafi także zideologizować doświadczenie religijne, przeakcentowując jego instytucjonalność. Wiara traci charakter ufności i dobrowolnego przylgnięcia w miłosnym akcie zawierzenia siebie Temu, który dla człowieka stał się darem (*agapé*). W ten sposób gubi się osobowe doświadczenie relacji, wspólnotowości, komunii w obszarze ducha, której celem jest uwolnienie człowieka od własnego autoafirmatywnego „ja".[465]

Dla Rupnika jest oczywistym, że największym zagrożeniem duchowym dla człowieka jest odnaleźć się w sytuacji kłamstwa o zbawieniu, rozumianym jako autowybawienie od śmierci na drodze osobistego wysiłku, zmierzającego do pokonania ontologicznej przepaści oddzielającej go od Stwórcy. To autowybawienie na drodze religijnej ideologizacji doświadczenia duchowego daje podstawę etyczno-moralnej strukturze religijnej, reprezentowanej w mozaice przez zamącone, niejasne wnętrze synagogi.[466] Człowiek „poza wiarą" to człowiek „poza miłością", która przez brak wolności traci swój relacyjny charakter. Także wspólnota religijna może zbłądzić i wypaczyć zasadnicze przesłanie duchowe, czego przykładem jest nie tylko wspomniana wyżej niewydolność wspólnoty Starego Przymierza, ale także jego tragiczna w skutkach konfrontacja z Chrystusem.

---

464 M. Rupnik, Kazanie na IV Niedzielę zwykłą cyklu B,: http://www.clerus.va/content/clerus/it/omelie/new59.html (stan z dnia 17.06.2020).

465 Yannaras, *Contro*, 80.

466 M. Rupnik, Kazanie na IV Niedzielę zwykłą cyklu B,: http://www.clerus.va/content/clerus/it/omelie/new59.html (stan z dnia 17.06.2020).

Jest oczywistym, że scena ta apeluje także do współczesnych chrześcijan, ostrzegając ich przed ciągłym zagrożeniem, które może kryć się także w „świeckiej" mentalności wewnątrz wspólnot kościelnych i ich środowisk, czego nieraz doświadczyliśmy na przestrzeni kościelnej historii, jak i współcześnie. Prymat wspólnotowości nad instytucjonalnością wypływa z duchowego charakteru Kościoła, który objawiony został przez Pana jako komunia, sieć zbawczych Bosko-ludzkich relacji osób w Chrystusie, z Chrystusem i przez Chrystusa.[467] „Duch Święty domaga się od Kościoła odwagi, aby był sobą, aby odrzucił kategorie, które przyjął podczas świeckiej koegzystencji wraz ze strukturami quasi-imperialnymi i quasi-państwowymi".[468]

Na czym więc polega problem konfliktu Chrystusa z synagogą? Chrystus objawia prawdę o Ojcu przez własne osobowe Bogoczłowieczeństwo.[469] Tak objawiona prawda, mając charakter osobowy jest relacyjna, skierowana poprzez stworzony świat do człowieka i realizująca się w RELACJI. Dla uczonych w Piśmie, prawda pozbawiona jest relacyjnego charakteru. Jako taka, reprezentuje abstrakcyjną, tj. oderwaną od życia rzeczywistość. Jest więc teorią (której absolutnie nie należy mylić z patrystyczną *theoria*), ideologią, której człowiek powinien się poddać, a która nie ma wpływu na konkretną ludzką sytuację życia. Ideologia w pewnym sensie nie wyzwala człowieka od samego siebie, od własnego *ego*.[470] W ten sposób, prawda jako koncepcja nie potrzebuje „wcielenia w życie", nie jest z nim ontologicznie związana i nie wyraża się przez nie. Jest rzeczywistością autonomiczną i niezależną od człowieka. W konsekwencji, prawda nie jest przez życie rozpoznawalna, a pytanie Piłata, pomimo oczywistej odpowiedzi w stojącej przed nim osobie Zbawiciela, pozostaje bez odpowiedzi.[471] Prawda zaś winna być rozumiana jako fenomen życia wyrażającego się we wzajemnym, relacyjnym przenikaniu się osób na wszystkich registrach bytu.

---

467 Rupnik, *Według Ducha*, 27.

468 Tamże, 26.

469 Dla Rupnika pojęcie *bogoczłowieczeństwa* ma znaczenie kluczowe. Dogmat efeski i jego konsekwencje rzutują na całą chrześcijańską dogmatykę i antropologię. Nie da się zrozumieć człowieczeństwa osoby ludzkiej bez *bogoczłowieczeństwa* Chrystusa. Co więcej, dla szkoły *Centro Aletti*, teandryczna antropologia warunkuje eklezjologię: „Jeśli nie kontemplujemy stale naszego człowieczeństwa jako bogoczłowieczeństwa, jako człowieczeństwa przeżywanego na sposób Boga, zaczynamy wprowadzać do Kościoła mentalność świata. Do tego stopnia, że później nie odróżniamy się już od świata. Kiedy wreszcie sobie to uświadamiamy i zaczynamy się lękać o swoją tożsamość, chwytamy się spraw formalnych, drobnych szczegółów, i robimy z nich słupy graniczne pomiędzy chrześcijanami a światem. Prawdziwą granicę stanowi jednak tylko jedno – to, co odróżnia wiarę w Chrystusa od jakiejkolwiek innej religii: objawienie nowego życia (…) dopóki nie stanie się dla nas całkowicie naturalne, że o tym, co ludzkie, nie możemy myśleć inaczej niż jako o bosko-ludzkim – czyli że to, co ludzkie, i to co boskie, nie jest osobne, ale jest złączone miłością osobową, w dobrowolnym wzajemnym przylgnięciu w Chrystusie – nadal będziemy nieodkupieni. Brak odniesienia do bogoczłowieczeństwa Chrystusa – czy to w naszej teologii, czy w naszej mentalności – wskazuje, że jeszcze nie doświadczyliśmy zbawienia"., w: Rupnik, *Czerwień*, 30-31.

470 Rupnik, *Czerwień*, 29.

471 T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 182.

Chrystus w synagodze objawia prawdę, zwracając uwagę na Drugiego, na jego wewnętrzną sytuację życia, na jego potrzebę uwolnienia. Można wręcz stwierdzić, że wszystkie teofanie Chrystusa dokonują się na tle ludzkich relacji i powiązań. Jest zatem jasnym, że u podstaw poznania – objawienia – leży relacja, której fundamentem jest miłość. Tylko w takiej perspektywie prawda jest wartością osobową, przeplecioną z życiem, zdolną przywrócić osobie pełną, wewnętrzną jedność.

„«Poza wzajemną miłością nie można poznać ani jedności, ani wolności, ani prawdy. Wszystkie te rzeczy są głęboko połączone, nie oddzielają się, chyba że w momencie, w którym miłość zawodzi» (Khomiakoff). Właśnie ta konieczność miłości, osobowych relacji, leży u podstaw eklezjalnego charakteru poznania. «Miłość uznana zostaje za zasadę poznania, umożliwia poznanie prawdy. Miłość to źródło, rękojmia prawdy religijnej. Wspólnota w miłości, soborowość stanowi kryterium poznania. Jest to zasada przeciwstawna zasadzie autorytetu, a także droga poznania, stojąca w opozycji do kartezjańskiego *cogito ergo sum*. Myślę nie ja, myślimy my, to znaczy myśli wspólnota miłości, i to nie myśl dowodzi mego istnienia, lecz wola i miłość» (Bierdiajew)”.[472]

Wyrazem tak rozumianej relacji jest niebieski płaszcz Zbawiciela, który – jak to już nieraz zostało powiedziane, oznacza Jego ludzką naturę. W tym kontekście, okrywając obie uwolnione od demonów postacie nabiera on wyjątkowego znaczenia. Uzdrowieni okryci są człowieczeństwem Chrystusa, odkrywając w Jego wnętrzu bóstwo Syna Człowieczego. Co więcej, obaj uwolnieni stają się jednością z Chrystusem. W Jego uwalniającej od demonów miłości odzyskują własną osobową godność, która wyraża się poprzez relacyjność. Obaj, trwając w Chrystusie mogą powrócić do swoich społeczności jako nowi ludzie, ludzie według Ducha, stworzeni mocą miłosiernej miłości Mistrza z Nazaretu.

Uzdrowiony w synagodze wskazuje na ranę boku swego Uzdrowiciela, pozostawiając za plecami bramę synagogi. Wydaje się, że w tej historii narracja teologiczna Rupnika zmierza właśnie do takiego punktu, zestawiając mętne wnętrze jałowego systemu religijnego, reprezentowanego przez portal domu modlitwy i ciasną, ale pełną złota i czerwieni maleńką ranę Bogoczłowieczeństwa Mesjasza – świątyni ciała Chrystusa. W ten sposób scena z synagogą w tle uzyskuje silnie eklezjalny charakter, łącząc relacyjne doświadczenie wiary z pojęciem Kościoła, który rozumiany jest jako Mistyczne Ciało Chrystusa (Rz 12,5). Wiara łączy wierzących z Chrystusem za pośrednictwem miłości Ducha Świętego. W Chrystusie-Kościele, mocą głębokiej osobowej więzi stają się synami w Synu. Tak rozumiany Kościół

[472] Tamże, 154-155.

staje się komunią, w której Ojciec przez Syna w Duchu Świętym przekazuje swym dzieciom życie (*Zoé*), przekraczające izolacyjną moc śmierci. Przez relacyjne doświadczenie Kościoła, jako udziału w życiu trynitarnym, wiara radykalnie potwierdza osobę ludzką.[473]

Obok klęczącego na prawym kolanie wyzwolonego z opętania Kafarneńczyka, siedzi ubrany w jasnofioletową tunikę wyzwolony z legionu demonów Gerazeńczyk. Ważnym wydaje się fakt, że uwolniony od demonów, bezimienny poganin siedzi po lewej stronie Chrystusa, sytuując się w ten sposób pomiędzy Adamem i Ewą z prawej i Chrystusem z lewej strony. W ten sposób staje się on figurą człowieka w jego historii, rozpiętej pomiędzy rajskim Adamem i ziemskim Chrystusem – nowym Adamem. Idąc za porządkiem scen umieszczonych w koronie bazyliki, ikonologiczny opis omawianej sceny należałoby rozpocząć właśnie od jego historii – od ogólnej kondycji człowieka, każdego człowieka, w tym każdego poganina, by w ten sposób przejść do omówionego już egzorcyzmu w synagodze, którego konkretne tło nadaje ściślejszy eklezjologiczny charakter. Otrzymujemy w ten sposób porządek człowiek – człowieczeństwo, od którego narracja prowadzi nas głębiej, człowiek – Stwórca, Bóg, Duch Boży. Choć omawiana scena tworzy dyptyk z naprzeciwległym przedstawieniem, to jednak wpisana jest także w ruch między kolejnymi obrazami, rozpoczynający się w scenie z Adamem i Ewą, a kończący na Ostatniej Wieczerzy.

Istotą kondycji człowieka po grzechu pierworodnym jest zamknięcie w śmierci, która przez oszustwo kusiciela stała się nieuniknionym dziedzictwem wszystkich ludzkich pokoleń.[474] Człowiek rozpoznał swoje życie jako rzeczywistość rozpiętą pomiędzy życiem a śmiercią. Oprzeć się o własne życie, zatrzymać się na sobie, to dla teologów *Centro Aletti* autoafirmacja, która wydaje się być jedyną możliwą obroną wobec nieuniknioności tragizmu ludzkiego losu. W obu opowiedzianych przez św. Marka Ewangelistę historiach, punktem wyjścia jest właśnie konstatacja bezradności ludzkiego losu. Zewnętrzne znamiona opętania są objawem wewnętrznej tragedii człowieka niezdolnego pokonać własną ograniczoność. Świadomość tej sytuacji jest punktem wyjścia w doświadczeniu roli Boga w życiu, zgodnie z Janowym „a światłość w ciemności świeci" (J 1,5). „Kontekstem dla poznania Boga jest zatem sam człowiek w swej prawdzie: istota, która nie ma w sobie źródła życia i która ponadto,

---

473 Rupnik, *Czerwień*, 38.

474 S. Fausti, *Rozważaj i głoś Ewangelię, Katecheza narracyjna Ewangelii według św. Marka*, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew", Kraków 2017, 179. O. Slivano Fausti SJ (1940-2015) był jednym z duchowych mistrzów o. Rupnika, Z którym przez lata razem prowadzili rekolekcje ignacjańskie. W egzegezie ewngelicznej o. Rupnik bardzo często powoływał się na tą „szkołę Ewangelii" u boku swojego jezuickiego współbrata.

nadużywając grzechu, została zraniona. Środowiskiem dla objawienia światła jest zatem noc ludzkości".[475]

W obu postaciach naprzeciw Zbawiciela wychodzi cała ludzkość, gdyż indywidualne doświadczenie jednostki ma także swój wspólnotowo-społeczny charakter. Dotyczy to więc nie tylko egzorcyzmowanych, ich wspólnot i środowisk, ale poprzez czwarty wymiar sztuki sakralnej odnosi się do całej ludzkości, wszystkich mentalności i współczesnych kultur. W swym wyjściu ku Chrystusowi, opętani stają się obrazem zranionej ludzkości szukającej ratunku. Obaj szukali zbawienia. Pierwszy znajdował się w synagodze, gdy przyszedł do niej Chrystus, drugi zaś wybiegł Mu naprzeciw, gdy tylko Ten wyszedł z łodzi na brzeg. Dla Rupnika jest jasne, że zrozumienie własnej niewystarczalności w procesie zbawienia, wyraża się przez ducha ludzkiego, który otwiera osobę na Boga i przez wewnętrzne oświecenie „wypycha" ją w kierunku Zbawiciela z prośbą o uzdrowienie i zbawienie.[476] Dotyczy to tak obszarów związanych z systemami religijnymi, jak i świeckich obszarów społecznych relacji.

7.2.2.5. Zagadnienie „grzechu świata" w kontekście egzorcyzmów Chrystusa nad ludzkością

Dla samego Rupnika istotnym jest zagadnienie „grzechu świata", które pojawia się na ustach św. Jana Chrzciciela, gdy ten przedstawia Chrystusa jako „Baranka Bożego, który gładzi grzech świata" (por. J 1, 29). „Grzech świata" jest określeniem ogólnej ludzkiej kondycji, zniewolenia własnym „ja" przez kłamstwo Szatana, zmuszające człowieka do życia w ciągłej niesprawiedliwości.[477]

„Grzech, ojciec wszystkich grzechów, dotyczy nas wszystkich: uważamy się za centrum, za twórców wszystkiego, także życia duchowego i wiary. Byliśmy w stanie wyjaśnić najdrobniejsze różnice pomiędzy grzechami i zwrócić uwagę na liczne szczegóły, ale nie przyszło nam do głowy, że wszystkie grzechy w istocie pochodzą z grzechu jedynego: człowiek stawia siebie w centrum wszystkiego, w tym także wiary, ponieważ u fundamentów swego jestestwa jest głęboko przekonany o swej samotności. Ten grzech tak bardzo przeniknął naszą mentalność, że nawet nie zdajemy już sobie sprawy z tego, iż to my, z naszymi zdolnościami, zarządzamy wszystkim, także Bogiem".[478]

---

475 Rupnik*, Człowiek realizuje się w miłości*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 258.
476 Tamże, 260.
477 Tamże, 261.
478 Rupnik, *Czerwień*, 29.

Chodzi więc o najbardziej podstawowe kłamstwo kusiciela, stojące u podstaw całej grzesznej kondycji ludzkiej, w której człowiek okazuje się zniewolony własnym „ja", szczelnie zamkniętym od środka w swoim indywidualizmie. W teologicznych rozważaniach o człowieku, Rupnik mówi o pewnego rodzaju „zamurowaniu" otworu, który szczelnie oddziela człowieka od bezpośredniego oglądu swego Stwóry. Ślepy od środka człowiek skupia się tylko na sobie, zaś obraz Boga transferuje, w procesie duchowej projekcji na wytworzone przez siebie wyobrażenia o Bogu. W scenie z Adamem i Ewą staje się nim dojrzały owoc. Stąd też pierwszym zagrożeniem na drodze odkupienia człowieka okazuje się on sam, a zbawienie dotyczyć będzie wyzwolenia go od niego samego i wprowadzeniem człowieka na drodze relacji w doświadczenie miłości, która wyzwalając, obdarza prawdziwym, nieuwarunkowanym niczym życiem, udzielonym w Bogoczłowieczeństwie Chrystusa.[479] Szczytem człowieka wyzwolonego od siebie, jest totalność ofiary Chrystusa, złożonej w akcie dobrowolnej śmierci na krzyżu. „Godzina" Chrystusa, Jego zawierzenie Ojcu w agonii i śmierci na Golgocie, objawia nowego człowieka, człowieka wolnego od siebie, całkowicie oddanego Ojcu, ufnego i zawierzonego, którego Ojciec nie pozostawi w grobie. Co więcej, wraz z wewnętrzną wolnością człowieka, która kształtuje w nim osobę zdolną do trwania w relacji, krystalizuje się właściwy obraz Boga, który z idei bóstwa staje się osobiście przyjętą i przeżywaną relacyjnie boską Osobą Ojca, Syna – Brata i Ducha – Miłością.

„Miłość, jaką Ojciec ma wobec Syna, i miłość, jaką Syn ma wobec Ojca, spełniają się w posłuszeństwie miłości, rozlewając się całkowicie na ludzi. Wszystko to, czym jest Ojciec, Syn przekazuje, wydając się w ręce pokolenia Adama. Chrystus wchodzi w Paschę, by odkupić grzech Adama, by dopełnić Bożej sprawiedliwości. Staje się ofiarą grzechu, aby mógł się obarczyć całym grzechem. Jest prawdziwym Barankiem Bożym, który bierze na siebie grzech świata. Każdy grzech, będąc egoistyczną autoafirmacją, potrzebuje kogoś niemego, kogoś, kto nie odpowiada, w przeciwnym bowiem razie zło dodaje się do zła. Dlatego jedynie On cierpi, nie odpowiada i pozwala w swym świętym milczeniu, by grzesznicy wyryli w Jego ranach ślady całej swej złośliwości, całej potrzeby przemocy, całą chęć zemsty."[480]

„Grzech świata" odbił się na wszystkich poziomach ludzkiej egzystencji: na poziomie duchowej *filautii* i na poziomie psychicznym, w ideologicznej racjonalizacji rzeczywistości duchowo-materialnego świata oraz na poziomie biologiczno-fizycznym, w totalnie konsumpcyjnym podejściu do rzeczywistości. Zewnętrznym przejawem skutków grzechu

---

479 Tamże, 29.
480 Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 268.

świata jest nawet nie tyle samo istnienie chorób i ułomności, które przedstawiają się jako „naturalne" konsekwencje poddania stworzenia pod prawa natury (por. Rz 8, 20), co niemoc człowieka w radzeniu sobie z nimi. Potrzeba obecności Ducha Bożego w duchu ludzkim, aby Pascha Chrystusa, której najwyższym przejawem jest wskrzeszenie przez Ojca w Duchu Świętym martwego ciała Syna, stała się rzeczywistością nowego człowieka (por. Rz 8, 9-13).[481] W duchowości promowanej przez szkołę *Centro Aletti* jest to kolejny, ważny teologicznie punkt odniesienia. Chodzi bowiem o moment „styku" pomiędzy tym, co boskie i tym, co ludzkie, który sprawia, że duchowe przekłada się na psychiczno-zmysłowe, wyrażany w codziennym życiu. „Stykiem" tym jest duch ludzki, rdzeń duchowej samoświadomości, przez który Trójca ma przystęp do człowieka na drodze głęboko duchowej relacji. To z tego obszaru obecność Boga promieniuje na całą osobę ludzką.

W tym miejscu, aby lepiej zrozumieć stan człowieka/ludzkości po grzechu pierworodnym, wydaje się koniecznym przedstawić zasadniczą koncepcję grzechu i związanej z nim moralności w szkole teologicznej *Centro Aletti*.

7.2.2.6. Koncepcja grzechu i moralności według czołowych przedstawicieli *Centro Aletti*

Ojciec Špidlik, idąc po linii antropologów kapadockich, opisuje człowieka wychodząc od jego rajskiego stanu, który charakteryzuje osobę trzema zasadniczymi cechami: nieśmiertelnością (*athansia*), wolnością od namiętności (*apatheia*) i bezpośredniością oglądu Boga (*theoria*). Człowiek to rajska istota trwająca w komunii ze swoim Stwórcą, która przez „nieszczęsny dar wolności" zrezygnowała z miłości, stanowiącej podstawę relacji rajskiego bytu Adama. W ten sposób człowiek stracił wszystkie wymienione wyżej atrybuty, stając się śmiertelnym, podległym zmysłom i ślepym duchowo w relacji z Bogiem.[482] Dla Ojców jest jasne, że utrata *athansii*, *apathei* i *theorii* nie była karą Boga za wolny wybór Adama i Ewy, lecz „naturalną" konsekwencją samego grzechu, który według św. Grzegorza z Nyssy rozumiany jest jako akt przeciw samej wolności.[483] Nowa, postrajska sytuacja człowieka zamyka go w obszarze praw naturalnych, z koniecznością śmierci i doświadczenia braku samowystarczalności wobec

---

[481] Tamże, 271-272.

[482] T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 205-206.

[483] Dla św. Grzegorza z Nyssy, niewola prawa wyrażająca się w podporządkowaniu człowieka wobec reguł natury jest wynikiem grzechu, który jawi się jako czysty akt przeciw samej wolności, określanej mianem *parrhesia*, oznaczającej w świecie kultury greckiej wolność wypowiedzi. Człowiek w obliczu Boga był istotą nie tylko wolną od przemijania, od śmierci i namiętności natury, ale przede wszystkim trwał w żywym i bezpośrednim dialogu ze swoim Stwórcą., w: T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 206-207.

życia. Człowiek staje się poddany naturze, a całe jego życie będzie nieustannym wysiłkiem, aby się z niej wyzwolić.

Natura, przez zbiór praw przypisanych biologii, eliminuje w pewnym sensie wolność samą w sobie. Owszem, człowiek jest wolny, ale nie w takim sensie, w jakim nim był, uczestnicząc w rajskim życiu Bożym. Wolność człowieka po grzechu jest tylko gorzkim echem wolności, którą cieszył się obcując ze Stwórcą twarzą w twarz. Dopiero na tym tle pojęcie grzechu nabiera wyrazistości. Špidlik rozpatruje pojęcie grzechu w obszarze duchowym, pozabiologicznym. Grzech nie dotyczy zatem natury, a relacji. Antropologia ojców kapadockich opisuje osobę jako rzeczywistość duchowo-relacyjną, rozumiejąc grzech jako dobrowolne naruszenie fundamentu relacji, którym jest miłość. Grzech więc polega na nieprzyjęciu miłości, na nieakceptacji bycia kochanym. Można pokusić się o stwierdzenie, że grzech jest pasywną postawą wobec Boga, odmową *synergii*, niechęcią przyjęcia daru miłości (*agapé)* czyli życia samego w sobie.[484]

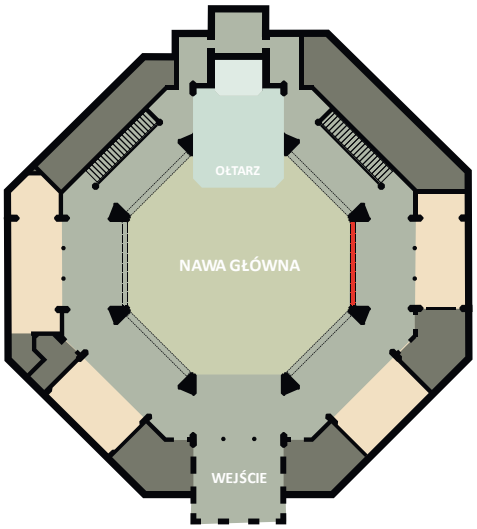
Taka koncepcja grzechu wyprowadza go poza jego klasyczną definicję „aktu przeciw naturze", podkreślając jego osobowy, relacyjny charakter. I to w oczach Rupnika jest odkrywcze i odważne w teologicznych poszukiwaniach Špidlika. W ten sposób moralność chrześcijańska, zawierająca w sobie wszystkie przykazania, kieruje się ku osobie Chrystusa, a droga życia duchowego i moralnego nie jest już drogą podejmowanych samotnie wysiłków, u podstaw których stoi przekonanie o własnej samowystarczalności, ale staje się drogą spotkania z osobą Zbawiciela, wspólnym doświadczeniem, w którym pomimo napięć i dramatów człowiek nie pozostaje nigdy sam. Moralność bowiem, wytrącona z osobowo-relacyjnego kontekstu, staje się czystą ideologią,[485] a więc wypaczeniem miłości. Dobitnym tego wyrazem w obszarze religijnym jest faryzeizm.

Pojawia się tu pewnego rodzaju wewnętrzna antynomia prawa naturalnego i związanych z nim przykazań i duchowego doświadczenia grzechu, jako odstępstwa od miłości rozumianej jako fundament relacji. Sofiolodzy rosyjscy, począwszy od Sołowjowa, jako przezwyciężenie owej antynomii postulują nad-moralność. Pozwala ona uniknąć zignorowania przykazań jak i niebezpiecznego kompromisu. Zasada nad-moralności to droga duchowego oświecenia ducha ludzkiego przez Ducha Bożego, który szanując ludzką wolność, pozwala zachować także całą normatywną drogę moralności, odkrywając jej duchowy – relacyjny sens.[486]

---

484 Tamże, 207.
485 Tamże, 207.
486 Tamże, 207-208.

7.2.2.7. Pomiłowanie jawnogrzesznicy i uzdrowienie ślepego od urodzenia



Centralnym punktem naprzeciwległej kwatery egzorcyzmów opętanych jest grupa przedstawionych w niej osób: Chrystusa, nierządnicy i ślepca. Ukazani pośrodku poziomego pola sceny, wpisują się w rytm nieregularnych łuków, które od pierwszej mozaiki registru korony bazyliki z Adamem i Ewą, po końcową z Ostatnią Wieczerzą, dynamicznie prowadzą w kierunku poliptyku scen, umieszczonych w prezbiterium. Oglądane z dołu, łuki te stwarzają wrażenie delikatnych form zamykających przedstawienia. Niewątpliwie zabieg ten zmiękcza twarde ostrosłupowe linie wnętrza świątyni, a użycie jasnych, świetlistych, złotych kolorów sprawia, że ogromne w swych rozmiarach sceny, lekko wkomponowują się we wnętrze, wymykając się optyce ciążenia. Jest jeszcze jeden detal, który wydaje się godny uwagi. Otóż wszystkie te łuki, z góry do dołu i odwrotnie, oglądane w ciągłości scen nawiązują w pewien sposób do lekko opadającego na ziemię brzegu płaszcza Boga Ojca w scenie stworzenia i upadku Adama i Ewy. Oczywiście jest to tylko pewne nawiązanie, gdyż nie powtarzają one dokładnie tamtej linii, a jednak stwarzają wizualne wrażenie „odbicia mankietu Stwórcy", jak gdyby postać Boga Ojca była obecna w każdej scenie, gdzie świat jawi się jako różnorodność i bogactwo chwały Ojca, a miejsce Jego dłoni zajmowała Osoba Syna Bożego, która Go objawia (por. J 14, 9).

Chrystus klęczy na prawym kolanie. Jego prawica wyciągniętym palcem wskazującym zdaje się pisać na kamiennej posadzce, zaś lewa ręka, miękko wyciągnięta w kierunku ślepca, ofiaruje mu rozwinięty *rotulus*. Jak wszędzie, Chrystus ubrany jest w czerwoną tunikę wykonaną z czerwonego trawertynu oraz w niebieski płaszcz, opadający z lewego ramienia i przewiązany na biodrach złotym pasem, skomponowanym z tesser *Oro Aletti* oraz złota w szkle. Brzegi, wykonanego w jasnoniebieiskim granicie *Blu Bahia* płaszcza podkreślone są wyraźną linią złota. Pogodną, spokojną twarz Zbawiciela otacza złoty nimb z czerwonym krzyżem.

Obok Chrystusa znajduje się postać kobiety. Ubrana w ochrowo-różową tunikę, klęczy na obu kolanach. Szeroko otwartymi oczami spogląda na Chrystusa. Jej głowa okryta jest jasnokremowym maforium. Prawa ręka kobiety opada na prawe kolano, zaś lewa, wyciągnięta lekko przed siebie, zdaje się opierać na stercie szarych kamieni, leżących tuż obok niej. Dłoń lewej ręki w geście błogosławieństwa znajduje się dokładnie nad trzymaną w dłoniach ślepego od urodzenia ziemią. W ten sposób, obie postaci: kobiety i ślepca, sprawiają wrażenie połączonych wymownym gestem ofiarowania ziemi i błogosławieństwa. Tuż nad dłonią kobiety widać twarz ślepca. Smukła, surowa, z prostą brodą i wąsami, o spadających włosach, wyraża stan jego niedoli. Silnie zacieniona prawa część twarzy, z daleka sprawia wrażenie zmaltretowanej ogromnym cierpieniem. Prawe, lekko uchylone oko, zdaje się patrzeć na gest piszącej dłoni Pana – lewe oko jest zamknięte. Ślepiec ubrany jest w ciemną, poszarpaną tunikę, przepasaną na biodrach. To ubiór żebraka, którego życie zależy jedynie od szczodrobliwości przechodzących. Mężczyzna wygięty jest mocnym łukiem, sprawiając wrażenie wielkiej prośby, żebraczego błagania o pomoc. Wyjątkowego znaczenia nabiera wykonana w *Nero Assoluto* czerń pola znajdującego się „pod" postacią ślepca, który swoim ciałem zdaje się ją okalać. W rzeczywistości zabieg ten symbolicznie wyraża ślepotę niewidomego od urodzenia. Ta czerń to jedyna rzeczywistość jaką zna, poza którą nie jest w stanie dojrzeć niczego innego.

Chrystus klęczy na kamiennej posadzce wykonanej z wolnych kawałków marmuru *Bianco di Verona*, a za Jego plecami jaśnieje połać złoconej dwudziestoczterokaratowym złotem terakoty. W ten sposób osoba Chrystusa ukazana jest w polu światła. Inaczej jest pod kolanami kobiety i stopami ślepca, gdzie widać wyrazistą, ciemnoczerwoną powierzchnię szlifowanego czerwonego trawertynu. To obraz gliny. Szarość sterty kamieni, czerń pod postacią ślepca oraz wyrazista ciemna czerwień, momentami przechodząca w brąz, to kontrastowe kolory nierządnicy oraz ślepca, wyrażające nędzę ich ludzkiej kondycji.

Zespół wertykalnej wielolinii wykonanej ze złotych tesser oraz z różnych rozmiarów tesser białego trawertynu, wkomponowuje się w łuki, które nawiązują do Świątyni Jerozolimskiej,

w której wydarzyły się obie historie. Lekkość i ciepło tła świątynnego dziedzińca, uzyskana dzięki blaskowi złota, zostaje przełamana fragmentem ściany nad łukiem świątynnym, wypełnionym *alla libera* ciemnoszarym marmurem. Niewątpliwie kontrast ciepłego złota, symbolu obecności światła i blasku, nawiązuje do słów Chrystusa wypowiedzianych w kontekście historii niewidomego od urodzenia: „Jak długo jestem na świecie, jestem światłością świata" (J 9, 5). Z drugiej strony wyraża powątpiewanie i niedowiarstwo przedstawicieli świątyni oraz wewnętrzne rozbicie pośród nich (por. J 9, 16). Scena odbija echem istotę konfliktu człowieka wobec zideologizowanych struktur świata i synagogi, życia biologicznego i duchowego, jakby to podkreślili teologowie sofiologicznej szkoły Sołowjowa, którymi inspiruje się *Centro Aletti*.

Ciało i duch to dwa podstawowe wymiary życia, które płynie. Wydaje się, że właśnie idea „powszechnego życia" stanowi tło wszystkich scen przedstawianych w registrze korony kościoła. Jak w pozostałych mozaikach, także i tu centralna część – jak to już zostało wspomniane, ujęta jest dwoma podobnymi, nieregularnymi łukami. Uzyskane w ten sposób boczne pola kwatery, wypełnione zostały mozaiką *movimenti*, czyli nieregularnymi, luźno komponowanymi pasmami różnego rodzaju materiałów: polerowanych kamieni przeplatanych wyrazistymi liniami smalty, *vetraty* i złotem. W niektórych polach potok barw kamieni, złota i terakoty licuje z szczelnie wypełnioną jednym kontrastowym kolorem przestrzenią, na tle której w niektórych scenach umieszczony został kolorowy krążek smalty, popularnie nazywany *pizzą*.[487] Ruch *movimenti* jest kontynuacją podobnych pasm, widocznych w sąsiednich scenach. Sprawia on wrażenie, jakby za ujmowanymi w łukach wyobrażeniami przepływał potok żywych barw, stanowiąc artystyczny element, jednoczący wszystkie opowiadane historie. Tego mozaikowego ruchu nie spotykamy jedynie w ostatniej scenie – Wieczerniku. Jest on natomiast obecny we wszystkich pozostałych pięciu obrazach, gdzieniegdzie stając się częścią narracji, np. fale morskie w scenie uciszenia burzy na jeziorze. Jego początkiem jest ozdobny mankiet płaszcza Boga Ojca w pierwszej scenie. Ruch wypływa od Boga, przepływa przez wszystkie sceny i zanika w obrazie pierwszej Eucharystii, co teologicznie może być wytłumaczone ściśle eschatologicznym charakterem tej sceny, a więc stanem osiągniętego celu bosko-ludzkiej *synergii*. Eucharystia jawi się jako docelowy stan stworzenia, którego przeznaczeniem jest stać się ciałem Słowa na drodze przebóstwienia.

---

487 „*Pizza*", czyli nieregularny krążek smaltu o różnej wielkości i różnym kolorze, uzyskiwany w procesie wypalania kolorowego szkła. To z „*pizzy*" wykrawa się listwy smaltu, które przycinane na gilotynie do szkła dają prostokątne tessery. W mozaikach *Centro Aletti* „*pizza*" często umieszczana jest w pustych przeważających polach, spełniając dzięki swej okrągłej formie i wyrazistym kolorze artystyczny kontrapunkt dla silnie rozwijanej narracji artystycznej w innej części sceny. Spotykające się z wielkim zainteresowaniem smaltowe „*pizze*" często stają się też przedmiotem nadinterpretacji oglądających mozaiki. Nie licząc czerwonej „*pizzy*" zakazanego owocu w scenie z Adamem i Ewą, „*pizzę*" możemy znaleźć także w innych trzech scenach korony krakowskiego sanktuarium.

Ów płynący jakby za plecami potok różnokolorowego życia, wydaje się bardzo ważny i potrzebny nie tylko z powodu artystycznej kompozycji scen, które zawarte zostały w ogromnych rozmiarów horyzontalnych blendach, ale także z powodu samego zagadnienia życia, które dla teologów *Centro Aletti* wydaje się zasadniczym tłem wydarzeń ewangelicznych i całej historii ludzkości. Chodzi o życie, rozumiane jako obfity potok jednoczący w sobie wszystko i objawiający szczodrą miłość Ojca wobec stworzonego świata. Tematowi życia Bożego, które jednoczy wszystko, co zostało stworzone, wiele uwagi poświęcił Włodzimierz Sołowjow, ujmując go w rozważaniach na temat wszechjedności stworzenia.[488] Wróćmy jednak do analizy treści teologicznych omawianej sceny.

Mamy przed oczami Chrystusa w relacji do dwóch osób, które doświadczają ogromnej niesprawiedliwości. Są to postacie reprezentujące skutki upadłej natury, związane z naturalnymi, biologicznymi czynnikami życia w przypadku ślepego od urodzenia oraz psychologiczno-moralnymi skutkami grzechu przejawiającymi się w złych wyborach słabej ludzkiej woli nierządnicy. Obydwoje doświadczają braku samowystarczalności w obszarze ludzkiego ciała, psychiki i ducha. Podczas gdy mężczyzna cierpi z powodu wzroku, kobieta ma chorą wolę. Doświadczają cierpienia, które dotyka ich od wewnątrz poprzez chorobę i z zewnątrz przez napiętnowanie i nieakceptację, bądź też obojętność społeczeństwa. Ze swoim brakiem samowystarczalności stają przed Zbawicielem. W obu przypadkach mamy do czynienia z pewnego rodzaju ślepotą duchową, ślepotą serca, niezdolnego widzieć miłości w Bogu i fizyczną ślepotą ciała, uniemożliwiającą ujrzeć wcielone Słowo Boże.

Przyprowadzona przez faryzeuszy kobieta doświadcza nienawiści, bezwzględności i niebezpieczeństwa. Synagoga jawi się jako rzeczywistość zagrażająca jej życiu. Demonizowanie obszarów życia seksualnego, tak charakterystyczne dla ideologicznych systemów religijnych, wiąże się z bezwzględną potrzebą totalnej eliminacji grzechu ze społeczeństwa trwającego w przymierzu.[489] Grzech rozumiany jest tutaj jako przekroczenie prawa przyjętego przez naród wybrany w przymierzu zawartym na Synaju.

Chrystus pokazuje, że grzech, który odbiera ciału wartość duchową, sprowadzając je przede wszystkim do poziomu biologicznego, może być przezwyciężony przez miłość okazaną w miłosiernym przebaczeniu, które jest najwyższą formą miłości Boga wobec człowieka.[490] Istotą ciała jest stanie się manifestacją duchowej rzeczywistości Miłości, która jako wzajemna *Agape* Boskich Osób Trójcy objawia się człowiekowi w miłosierdziu, czyli przebaczeniu

---

488 Sołowjow, *Wybór pism*, 61-62.
489 Yannaras, *Contro*, 168.
490 G. Busca, *La riconcilizaione "sorella del battesimo"*, Lipa, Roma 2011, 151.

darującym winy i włączającym osobę w relację. Chrystus w bardzo delikatny sposób otwiera się na osobę skutą własnym grzechem. Wyrazem tego przyjęcia jest przedstawienie Go w pozycji klęczącej, która sytuuje Go na poziomie kobiety i w pewnym sensie jest graficznym wyrazem współczującej solidarności wcielonego Logosu z człowiekiem bezradnym wobec własnego grzechu. Pozycja Chrystusa jest reminiscencją zstąpienia do otchłani, echem dolnej sceny centralnego tryptyku. Jednocześnie czytamy w Ewangelii, że gdy pochylony obok nierządnicy Chrystus rozmawiał z przedstawicielami świątyni „podniósł się i rzekł do nich…" (J 8, 7). Szczegół ten wydaje się dość ważny.

W ewangelicznej konfrontacji Chrystusa z faryzeuszami i uczonymi w Piśmie przyjmuje On równą im, postawę stojącą. Ponieważ jednak omawiana scena skupia się przede wszystkim na przedstawieniu duchowego znaczenia miłosiernego przebaczenia, bezwzględność przedstawicieli ideologicznego systemu religijnego, tak jak w scenie naprzeciwległej, wyraża wejście do świątyni, które tu obciążone jest ciężkim masywem grafitowego marmuru. Jedynym śladem nieprzedstawionych w scenie oskarżycieli cudzołożnicy jest gest piszącego na kamieniu Chrystusa, który odnosząc się bezpośrednio do nich, nabiera wyjątkowego teologicznego znaczenia. W homilii do tego fragmentu Ewangelii Rupnik komentuje ten wątek następująco: „Jak tłumaczy współczesna egzegeza, miejsce w którym się to działo nie było terenem ubitym, lecz z kamienia. Wtedy (Chrystus) palcem zaczyna pisać na kamieniu. A to przypomina 31 rozdział z Księgi Wyjścia (Wj 31, 18), gdzie zostało powiedziane w ten sposób: «Gdy (Pan) skończył rozmawiać z Mojżeszem na górze Synaj, dał mu dwie tablice Świadectwa, tablice kamienne, napisane palcem Bożym». I teraz robi się ciekawie, gdyż na pytania o Jezusa (z poprzednich rozdziałów) «Skąd jesteś? Kim jesteś Ty, który mówisz w ten sposób?» teraz (Chrystus) wykonuje gest, który w wyobrażeniach należy tylko do Boga. To Bóg wypisał prawo na kamieniu. W praktyce Chrystus mówi na pierwszym miejscu kim jest. Kaznodzieje znaleźli wiele tłumaczeń, z których jedno wydaje się dość prawdopodobne, że Chrystus pisał powoli jakiś nakaz, którego ci faryzeusze i uczeni w Piśmie nie zachowywali. I podczas gdy palec przesuwał się oni śledzili go i czytali co pisze, przez to (Chrystus) mógł powiedzieć do nich: «Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem" (J 8, 7).[491]

W lewej ręce Zbawiciel trzyma zwój, który symbolizuje Jego boską naturę. Co ciekawe, o ile piszący na kamieniu wskazujący palec Zbawiciela odnosi się bezpośrednio do losu przyłapanej i oskarżonej kobiety, o tyle znajdujący się przed oczami uzdrawianego ślepca zwój,

---

[491] M. Rupnik, V Domenica della quaresima (anno C),: https://www.youtube.com/watch?v=pGvnjrilNdE&t=612s, (stan z dnia 13.07.2020).

odpowiada wyznaniu jego wiary w Syna Człowieczego (J 9, 38). Chodzi o niewymierzony kamień i ujrzane Słowo, a pochylone ciało uzdrowionego może nawiązywać do pokłonu oddanego przez niego, przyjętemu w akcie wiary, Zbawicielowi. W ten sposób scena ta podejmuje zagadnienie wiary, która w wielu rozważaniach przedstawicieli *Centro Aletti* znajduje się na antypodach rozumianego ideologicznie, systemu religijnego. Nośnikiem zbawienia w tym kontekście jest wolne przyjęcie treści wiary, która objawia się jako boska Osoba Syna Bożego i znajduje swój sens w wejściu w zbawiającą w Nim relację. Scena ta, na tle twardego bezdusznego i nieczułego na ludzki los prawa Starego Przymierza, objawia doświadczenie religijne jako żywą, miłosną relację Boga i człowieka. Prawdziwa wiara rodzi się w człowieku jedynie z doświadczenia autentycznej miłości, której „naturalnym" obszarem jest relacja. Pozbawiony miłości dyskurs teologiczny, zamiast wprowadzać w doświadczenie komunii, kryje w sobie, jak pisze Špidlik, niebezpieczeństwo *logomachii*, domagającej się bezdusznego posłuszeństwa słowu bez szacunku i względu na osobę.[492] Tymczasem tylko miłość przez wiarę zdolna jest otworzyć ludzkie serce na drugą osobę, na Drugiego i na przychodzące wraz z Nim działanie łaski.

Dla przedstawicieli *Centro Aletti* jest jasne, że tylko tak rozumiana wiara jest w stanie scalić osobę wewnętrznie, ochronić ją i zbawić. Miłość, okazana w miłosiernym przebaczeniu jawnogrzesznicy, pozwoliła jej spokojnie wrócić żywą i usprawiedliwioną do własnego domu. Ta sama miłość pozwoliła ślepcowi doświadczyć uzdrowienia i ujrzenia Słowa, które stało się Ciałem. Pierwsze spojrzenie uzdrowionego ślepca na *rotulus*, rozumiany jako ikoniczny znak Słowa Bożego, wyraża uznanie w Tym, który go trzyma Boskiej zasady istnienia, co też potwierdza dynamiczny dialog uzdrowionego z przedstawicielami świątyni (por. J 9, 24-39).

„Grzesznik, który spotyka Tego, który przebacza, wreszcie może zapomnieć o lęku przed grzechem, pamiętając zawsze o Tym, który mu przebaczył. Zraniona i „przybita" do zła pamięć, zostaje uzdrowiona i przemieniona w pamięć o dobru. Nawet nie tyle o dobru, co o Zbawicielu. Grzech nie stanie się rzeczywistością duchową, póki jest oddzielony od Boga. Dynamiką grzechu jest sprawić, by grzesznik uciekł od Boga i od bliźniego. Przebaczenie zaś na nowo łączy, uzdrawia, tworząc nierozerwalny związek między grzechem a Odkupicielem. Przebaczenie, które łączy grzech z osobą Odkupiciela, dokonuje przemiany pamięci i umysłu. (...) Kiedy dusza napoi się pięknem Pana i Jego miłosiernym spojrzeniem, grzech staje się rzeczywistością duchową, rzeczywistością, która kieruje ku Bogu. W przebaczeniu Bóg udziela

---

[492] T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 154-155.

się grzesznikowi, a grzech przestaje być rzeczywistością mroczną, gnijącą, która wyobcowuje z życia i relacji”[493] (tłum. wł.).

Aby przywrócić człowiekowi jego pierwotne podobieństwo, potrzeba, jak to już zostało ukazane przy omawianiu poprzednich scen, *synergii* pomiędzy Duchem Ojca i Syna a duchem ludzkim, wolną wolą *libera adesione*. Punktem wyjścia jednak jest świadomość sytuacji człowieka po grzechu, którą Rupnik tłumaczy jako katastrofę ontologiczną człowieka. Jako wspólne dziedzictwo całej ludzkości, grzech wykrzywiając miłość, zniszczył relacyjność. Relacyjność zaś w pojęciu teologów *Centro Aletti* jest podstawą doświadczenia wiary. Tak więc efektem grzechu jest stan duchowego wewnętrznego zamknięcia, izolacji, której obrazem jest ślepota, wynikająca z oddzielenia „gliny” ludzkiej natury od boskiego, życionośnego Oddechu Ojca. I cudzołożnica, i ślepiec znajdują się sami pośród religijnie czystego ludu. Wewnętrzna i zewnętrzna ślepota stały się więc obrazem ludzkiego dramatu, który rozgrywa się w obszarze ludzkiej woli i związanej z nią wolności. Paradoks wolności w kochaniu, w obdarzaniu miłością i jej przyjęciu sprawia, że człowiek staje się na własne życzenie tym, czym jest jako materia: ziemią, gliną i tylko wolne przyjęcie daru miłości może stworzyć go ponownie. „To jest największy paradoks, właśnie w miłości: właśnie dlatego, że relacja Boga z człowiekiem jest miłością, człowiek może grzeszyć. Ale po grzechu wizja wywróciła się do góry nogami, a człowiek ponownie zwrócił się ku ziemi. W niej szuka miejsca swojego spoczynku”[494] (tłum. wł.).

Stąd też w scenie uzdrowienia ślepego od urodzenia tak silnie podkreślony został moment zwrócenia się człowieka ku ziemi. Jest on, jak zostało to już powiedziane, gestem wyznania wiary w oddanym pokłonie (J 9,38), ale wykrzywiona, wygięta wręcz w pałąk postać ślepca trzymającego w obu dłoniach ziemię może też być rozumiana jako uznanie własnej, skończonej tożsamości, która bez Boga nie jest samowystarczalna. Człowiek jest gliną i tylko mocą Ducha Świętego glina ta może doświadczyć przebóstwiającej, stwarzającej na nowo mocy Miłości. Interpretując ojców Kościoła, Rupnik rozumie ślinę Chrystusa jako skroplony oddech,[495] który powtarza gest Boga Ojca i tworzy człowieka na nowo, objawiając jedność dzieł Syna z dziełami Ojca. Z bycia ziemią stanie się on odbiciem Logosu – *logikos*. Podkreślają to wyraziste gesty rąk Zbawiciela. Choć są one znakiem rozmowy o człowieku z przedstawicielami świątyni,

---

493 Rupnik, *Nel fuoco*, 54.

494 Rupnik, *Il cammino*, 39.

495 W komentarzu św. Jana Chryzostoma do Ewangelii wg św. Jana czytamy, że: „Splunął na ziemię właśnie po to, aby cudowna moc nie została przypisana temu źródłu (sadzawka Siloe), ale po to, abyś zrozumiał, że wyszła z jego ust tajemna moc, która odrodziła i otworzyła oczy niewidomego,. (...) A potem, aby się nie wierzyło, że cud miał swoją przyczynę w ukrytych mocach ziemi, kazał mu iść i się umyć”, w: Elowsky – Poletti, *La Bibbia*, *Giovanni* 1-10, 445.

są też wyznaniem Boga o człowieku. Prawica Pańska silnym, zdecydowanym ruchem pisze na twardej powierzchni kamienia, zaś w Jego lewej dłoni mieni się *rotulus* z bieli i złota, które są artystycznym wyrazem prawdy o powołaniu człowieka. Być – *logikos* na obraz Słowa, oznacza w sztuce mozaiki *Centro Aletti* odbijać w sobie blask boskiego Słowa, wypowiedzianego do ludzkości we wcieleniu Chrystusa.

W komentarzu do mozaik kaplicy relikwii Narodowego Sanktuarium św. Jana Pawła II w Waszyngtonie, tłumacząc scenę uzdrowienia ślepego od urodzenia, także autorstwa o. Rupnika czytamy:

„W Księdze Rodzaju Adam jest stworzony z prochu swojej ziemi zmieszanego z tchnieniem Boga. Tutaj Jezus bierze ślinę, to znaczy kondensację swojego oddechu i miesza ją z ziemią, aby odtworzyć nowego człowieka. Nas wszystkich, urodzonych w ślepocie grzechu, nie można tak po prostu nauczyć, jak widzieć. Musimy być odtworzeni, to znaczy musimy otrzymać życie Syna, a dopiero potem będziemy mogli odkryć, że widzimy oczami Boga".[496]

W tym kontekście wyjątkowego znaczenia nabiera ziemia jako powiernik ludzkiej nędzy. Gest ślepca kłaniającego się nad trzymaną w dłoniach ziemią, przypomina przywoływany często przez Špidlika i Rupnika obyczaj kultywowany przez chrześcijan na ziemiach ruskich, który w sytuacji bezwzględnego zagrożenia życia i niemożności spowiedzi pozwalał umierającym na wyszeptanie grzechów ziemi.[497] Pamięć materii uczestniczącej w ludzkim losie wyraża pierwotne podobieństwo człowieka względem materii. Wejście w relację z naturą, której najpełniejszym wyrazem jest osoba ludzka, jest nie tylko uczynieniem jej uczestnikiem duchowego dialogu człowieka z Bogiem, ale także wyrazem sprawiedliwości. Może jej zadośćuczynić osoba świadoma swej ludzkiej kondycji i łaski Bożej, która wprowadza ją na wyżyny boskiego dialogu, do uczestnictwa w którym zaproszone jest całe stworzenie, „poddane marności (...) – w nadziei, że również i ono zostanie wyzwolone z niewoli zepsucia, by uczestniczyć w wolności i chwale dzieci Bożych" (Rz 8, 20-21). Wewnętrzny grzech człowieka zakaził i wrzucił we wspólny los wszystko, co zostało stworzone.

---

[496] Rupnik, Borras, *Lo spazio della comunione,* 328.

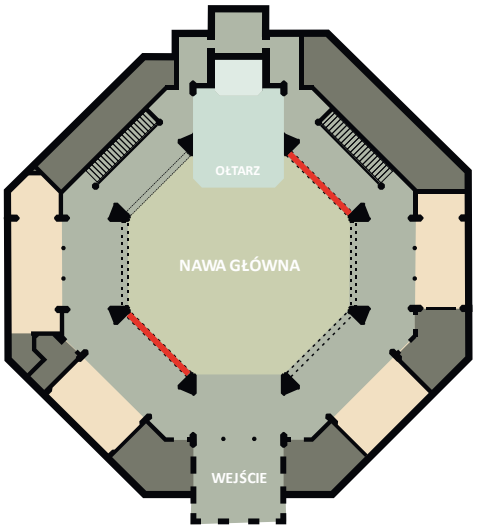
[497] „Praktyka spowiadania się Matce Ziemi pokazuje, jak bardzo to uczucie przeniknęło do świadomości ludu wierzącego. W dawnej rosyjskiej mentalności ludowej istnieje tajemniczy związek między ziemią a chorym sumieniem człowieka. Ziemia, wspólna matka ludzi jest rzeczą świętą, ale człowiek może ją obrazić, zhańbić, wyrządzić jej krzywdę. Grzesznik idzie więc wyspowiadać się ziemi (w obrzędzie przypominającym ten sakramentalny) i prosi o przebaczenie „ziemię zaciemnioną grzechami i przemocą", i jak Alosza w *Braciach Karamazow* Dostojewskiego, całuje ją, obiecując, że będzie ją kochał przez całą wieczność", w: T. Špidlik, *Człowiek osobą agapiczną*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna*, 210., także: *La ricerca del cosmo vivificato*, w: T. Špidlik, *Miscellanea I, Alle fonti dell'Europa*, Lipa, Roma 2004., 53-56.

„Grzech polega przede wszystkim na odrzuceniu obrazu jako relacji, sytuacji dialogu, na zamknięciu się w swej tożsamości, która ulega wówczas rozpadowi, nie pozostawiając drogi wyjścia: zwierciadło zakryte, zwierciadło rozbite. Nadchodzi śmierć: duchowa, a przez miłosierdzie Boże także fizyczna. (…) Człowiek dokonuje projekcji dręczącego go lęku na innych. Chce, by inni byli niewolnikami albo kozłami ofiarnymi. Można by powiedzieć, przywołując myśl jednego z Ojców pustyni, że ludzie po upadku są skuci za pomocą łańcuchów, ale plecami do siebie, by nie mogli widzieć wzajemnie swoich twarzy".[498]

Sołowjowska zasada wszechjedności każe wszędzie rozpoznawać obecność manifestującego się w misterium życia Boga. Przywrócenie wzroku ślepemu, dzięki któremu drzewa stają się na powrót rzeczywistością zdolną do bycia uczestnikiem międzyosobowego dialogu, uświadamia, że moc miłości Chrystusa, który pochyla się nad ludzkim nieszczęściem, adresowana jest do wszystkich i wszystkiego, co zostało stworzone. Wszystko zaproszone jest do relacji ze Stwórcą, a człowiek pełni w tej relacji funkcję kapłańską wobec świata. W ten sposób ziemia – glina, jako świadek cudu przywrócenia wzroku przenosi nas do kolejnego dyptyku korony auli sanktuarium, na który składają się mozaiki: „Egzorcyzm nad przyrodą" i „Ostatnia Wieczerza".

[498] Rupnik, *Powiedzieć człowiek*, 11.

7.2.3. Dyptyk: „Egzorcyzm nad przyrodą” (Mk 4, 35-41; 6, 45-61). „Ostatnia Wieczerza” (Mt 26, 20-29; Mk 14, 17-25; Łk 22, 14-23)



Jest oczywistym, że każda antropologia zakłada pewną teologię. Wizja człowieka, prawdy o nim i sensu jego istnienia, jest zawsze związana z wizją Boga, w imię powtarzanej nieraz przez wykładowców teologii w *Centro Aletti* maksymy: „Opowiedz mi o człowieku, a ja powiem ci jaki jest Bóg, który go stworzył. Opowiedz mi, w jakiego Boga wierzysz, a ja zrozumiem jakim jest człowiek przez Niego stworzony”. Dlatego w dyskursie teologicznym, podjętym przez Špidlika i jego uczniów, kluczowym pojęciem w myśleniu o Bogu i człowieku jest pojęcie osoby i związanej z nią niemal organicznie relacyjności. Bóg jest przede wszystkim Osobą, więcej, jest Ojcem. Jego stwórcze dzieła objawiają Jego wewnętrzną relacyjną istotę. Bóg objawia się w relacji, która komunikuje się i udziela człowiekowi i światu w doświadczeniu Miłości. Bóg pragnie, aby człowiek, a przez niego cały stworzony świat uczestniczył w bosko-ludzkim dialogu.

Stwórcza miłość Boga Ojca, wypowiedziana we wszystkim, co zostało powołane do istnienia, najpełniej objawiła się we wcieleniu Słowa Bożego. Wcielenie Logosu jest rozumiane jako wprowadzenie człowieczeństwa w relację, we wzajemne współistnienie, jako symboliczne wyrażanie się jednego poprzez drugie, według słów samego Chrystusa: „Jak Ty Ojcze we Mnie, a Ja w Tobie, aby i oni stanowili w Nas jedno (…) aby stanowili jedno, tak jak My jedno (stanowimy). Ja w nich, a Ty we mnie!” (por. J 17, 21-23). Wcielenie jest niczym innym jak uniżeniem się Boga, który przez podobieństwo serca, myśli i wrażliwości wprowadza człowieka w swój wewnętrzny Boski świat, czyniąc go uczestnikiem życia metaprzestrzennego i metafizycznego, nieogarniętego żadnym naturalnym wektorem biologii, czasu i przestrzeni.

W takiej koncepcji przebrzmiewają teologiczne inspiracje ojców syryjskich, ze słynnym przykładem papugi czy przywołana już wcześniej Ireneuszowa koncepcja przyzwyczajania się Boga do człowieka i człowieka do Boga. Jednakże wzajemne „uczenie się" i „oswajanie" Boga i człowieka nie dotyczy jedynie ich samych. Pomiędzy osobą Stwórcy a osobą Adama należy odnaleźć cały naturalny świat.

Człowiek został stworzony na podobieństwo Boże i wyposażony przez Stwórcę we wszystkie możliwości, aby poprzez duchową relację z Nim, ze sobą i ze światem doprowadzić do przebóstwienia całej stworzonej natury, która z powodu grzechu Adama poddana została marności. Zasadniczym punktem, który znajduje się po stronie człowieka, jest wolność, wolna wola, wolne przyjęcie daru życia – *Zoé* i wejście w zażyłą relację z Bogiem, stanie się uczestnikiem wielkiego wewnątrztrynitarnego dialogu. Mówiąc językiem współczesnych „piłka w grze" jest po stronie każdego człowieka, choć oczywiście należy zawsze pamiętać, że Bóg nie bawi się człowiekiem i nie bawi się „z" człowiekiem. Bóg jest Miłością *Agapé*, a tak rozumiana Miłość pragnie wszystko zawrzeć w sobie i stać się dla wszystkiego darem nieograniczonego istnienia.

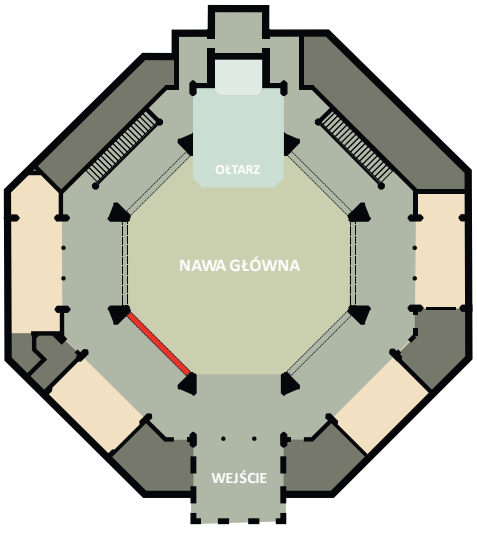
Dla inspirowanej filozoficzno-teologiczną twórczością Sołowjowa i jego uczniów szkoły *Centro Aletti* jest jasne, że to właśnie człowiek jest świadomym swego powołania osobowym bytem, który w akcie wiary polegającym na wolnym przylgnięciu do Boskiej Zasady, zdolny jest scalić w sobie rozbitą jedność świata i osiągnąć wszechjedność istnienia, scalając ze Stwórcą w obszarze swego ducha istnienie na wszystkich jego poziomach: astralnym, kosmicznym, materialno-jednostkowym i inteligentnym. Bóg jest Absolutną Jednością, dlatego też jedność stanowi zasadniczy cel całego procesu historycznego, obejmującego świat na wszystkich etapach jego rozwoju. Jego kulminacją jest ukształtowanie się człowieka duchowego, łączącego w sobie pierwiastek boski z pierwiastkiem materialnej przyrody. W nim, w człowieku duchowym, cała stworzona rzeczywistość staje się przedmiotem zbawienia, czyli powrotu do pierwotnej harmonii istnienia, przy czym jest ona pasywną zasadą tego procesu wobec aktywnej zasady boskiej.[499] Mądrość Boża rozumiana jako „dusza świata", obecna jest w całym dziele stwórczym Boga, w każdej osobie ludzkiej. Tłumacząc „rozbijającą" istotę grzechu i scalającą istotą procesu zbawczego, Sołowjow wyjaśnia: „Dusza świata, osiągając w człowieku wewnętrzne zjednoczenie z Zasadą Boską, przekraczając granice naturalnego bytu zewnętrznego i koncentrując całą przyrodę w idealnej jedności wolnego ducha człowieczego, wolnym aktem tegoż ducha ponownie traci wewnętrzną więź z istotą absolutną i jako naturalna ludzkość

[499] Sołowjow, *Wykłady*, 204.

popada we władanie zasady materialnej, „sił rozkładu”, i tylko w niezależnej od tych zagrożeń formie świadomości zachowuje możliwość (potencję) nowego wewnętrznego zjednoczenia z Bogiem”.[500]

Dwie sceny trzeciego dyptyku ukazują duchową rolę człowieka, który jako potencjalna siła osobowa, zdolny jest na drodze ducha zjednoczyć w sobie i kosmos, i niebo. Centralną figurą tych scen jest, jak we wszystkich pozostałych, osoba Bogoczłowieka Jezusa Chrystusa oraz Kościół, który staje się duchowym depozytariuszem zbawienia świata. Rzeczywistością oddziaływania jest natura: stworzony świat w obrazie wzburzonego morza oraz ofiarne dary chleba i wina. Obie naturalne rzeczywistości są „uczestnikami dialogu” bosko-ludzkiego, a objawiając swoją prawdę stają się komunikacją Bożego świata.

7.2.3.1. „Egzorcyzm nad przyrodą” (Mk 4, 35-41; 6, 45-61)



Podobnie jak w pozostałych omawianych scenach korony bazyliki, także „Egzorcyzm nad przyrodą” wpisany jest w prostokątną formę ogromnej blendy, której dominantą jest centralna postać Zbawiciela stojącego w łodzi, zwróconego w kierunku symbolicznego przedstawienia burzy. Postać Chrystusa wyznacza niemal idealny środek sceny, przecinając linię

[500] Tamże, 189.

napięcia, rozpiętą pomiędzy demonem burzy po prawej stronie, a zbitą w jedną figurę grupą apostołów na rufie łodzi po stronie lewej.

Zgodnie z kanonem ikonograficznym tradycji wschodnich, którego wiernie trzymają się artyści atelier *Centro Aletti*, tak jak w pozostałych scenach, Chrystus odziany jest w symbolizującą naturę boską czerwoną tunikę oraz niebieski płaszcz, który jako obraz natury ludzkiej wcielonego Logosu, przyjmuje w przedstawieniu formę żagla nadętego przeciwnym wiatrem. Jest to ważny detal, gdyż stojący na dziobie łodzi Chrystus przeciwstawia się sile wiatru, który nadyma poły Jego płaszcza. Dziób łódki i kierunek, ku któremu zwrócona jest figura Chrystusa, świadczą o sile przeciwwagi mocy zła. Chrystus jest zatem ukazany w konfrontacji ze złem, które symbolizowane jest przez zdeformowaną, demoniczną maskę.

Z ramion Chrystusa opada złota stuła. Także ona, choć przepasana jest pasem w kolorze tuniki, zdaje się poddawać przeciwnej sile wiatru. Nie jest jasne, czy autorowi rysunku zależało, aby złoty pas opadający z ramion Zbawiciela był stułą, tradycyjnym rzymskim *clavusem* czy wschodnim liturgicznym *orarionem.*[501] Teologiczny kontekst sceny skłania do odczytania tego elementu szat Chrystusa, jako stuły wyrażającej kapłański, jednoczący charakter misji Zbawiciela wobec świata. Jest to trzecie przedstawienie Chrystusa jako kapłana w całym zespole mozaik górnej świątyni sanktuarium, jednocześnie jedyne w zespole korony. W opisie do sceny zawartej w *Ewangeliarzu Miłosierdzia,* wydanym na Nadzwyczajny Rok Święty Miłosierdzia, Rupnik pisze: „Chrystus stojący na dziobie barki i w pozycji Zmartwychwstałego dokonuje egzorcyzmu nad światem".[502] Jest to więc w zamyśle autora Chrystus Zmartwychwstały, kapłańsko łączący w swojej Osobie rzeczywistość ziemską i niebieską, ludzką i Boską; Chrystus, którego Bogoczłowieczeństwo przywraca pierwotną harmonię istnienia jednego w drugim, jednego przez drugie. Znakiem tej wyjątkowej, paschalnej teofanii Chrystusa będzie złoto stuły, symbolu wiązania i łączenia.

Wykonane z naturalnych kamieni niebieskiego granitu *Blu Bahia* oraz czerwonego piaskowca *Trvertino Rosso* szaty Chrystusa są, w porównaniu z szatami pozostałych scen, bardziej dynamiczne i ozdobne. Ich brzegi i ruch zostały podkreślone złotymi galonami z tesser złota zatopionego w szkle, rytmicznie redowanymi tesserami kolorowej smalty. Dynamika kontrastowego wykończenia szat podkreśla ruch i napięcie w figurze Chrystusa, a dominująca

---

501 Doświadczenie kilku lat pracy u boku o. Rupnika i artystów rysowników stałej ekipy *Centro Aletti* pozwala mi stwierdzić, że podejście do niektórych ważnych liturgicznie symboli i znaków z obszaru tradycji liturgicznej sprowadzane było do koniecznego minimum, nieraz wręcz pozbawione głębszego studium detalu, co prowokowało czasami brak jasności i jego czytelności. Przykładem może być omawiany szczegół w scenie „Uciszenia burzy na jeziorze". Należy jednak uznać, że teologiczny kontekst omawianej sceny tłumaczy przepasaną pasem złotą stułę opadającą z ramion Chrystusa jako symbol Bosko-ludzkiego kapłaństwa Chrystusa.

502 *Evangeliario della Misericordia,* Edizioni San Paolo, Milano 2015, 395.

złota stuła nadaje postaci wyjątkowe znaczenie. Ozdobność szat oraz obecność stuły wskazują na liturgiczny charakter sceny, w której Pan jest głównym Boskim Celebransem. Biorąc pod uwagę naprzeciwległą scenę Ostatniej Wieczerzy oraz kontekst natury świata, której obie sceny dotyczą, można je odczytać w kluczu oczyszczenia i konsekracji, które dokonują się w Chrystusie w akcie liturgicznych sakramentów.

Redemptor hominis ukazany jest w postawie konfrontacji z demonem. Jego postać dominuje. Siłę i moc podkreślają wyraziste gesty obu rąk oraz zdecydowane spojrzenie w kierunku spersonifikowanego oblicza burzy. Zgięta w łokciu prawa ręka jest uniesiona wysoko. Jej dostojeństwo podkreśla złota linia wertykału. Dłoń ułożona jest w geście *ad locutio*, odmawiającym demonowi prawa głosu, nakazującym milczenie.[503] Lewa ręka Zbawiciela wyciągnięta jest diagonalnie do przodu i trzyma w dłoni biały zwój symbolizujący boską naturę Chrystusa. W kontekście egzorcyzmu *rotulus* wyraża także moc Słowa, które panuje nad światem sił naturalnych i duchowych. Nie bez znaczenia jest graficzny zabieg, który zamykając w obrębie uniesionej prawicy złote pole, stanowiące tło figury Chrystusa, daje początek horyzontalnej wielolinii, wykonanej z tesser białego trawertynu, w którą wplecione są pola białej *vetraty*, z pasmami złota i czerwieni. Głowa otoczona jest wyrazistym nimbem krzyżowym. Chrystus wbija w demona stanowcze spojrzenie. Jego włosy powiewają do tyłu.

Figura Chrystusa wpisuje się w złote tło, przyjmujące formę części okręgu, wyobrażając z daleka łuk tarczy ochronnej. Można odnieść wrażenie, że Zbawiciel dopiero co stoczył zażartą walkę z przeciwnikiem, przeszywając go ostrzem słowa. Wyrazisty wertykał łuku złotego tła, wykonany w tesserach *Oro Aletti*, silnie koresponduje z ujętą w podobnym wygięciu wielolinią tesser zamykających scenę od lewej strony. I złote tło Chrystusa, i miękki wertykał wielolinii utrzymanych w ciepłych kolorach, kontrastują z chłodem wydzielonego między nimi pola z białego marmuru. Stanowi ono tło dla maski demona, unoszącej się nad uspokojoną już taflą Jeziora Galilejskiego i chaotycznie obracającej się wokół własnej osi. Co więcej, pole to stanowi swego rodzaju kompozycyjną cezurę, gdyż od postaci otulonego złotem Chrystusa, scena podejmuje nurt kolorów i linii, przepływający w tle partii figuratywnych pozostałych mozaik korony.

Na rufie łodzi, dokładnie na przeciwległym krańcu osi napięcia, przedstawiona została grupa apostołów. Dwanaście stłoczonych głów, spośród których niektórym widać jedynie czubek

---

[503] Fausti komentuje 39 werset czwartego rozdziału tak: „*Zgromił wicher.* Jezus egzorcyzmuje wicher (epetímesen) jak demony. W naturalnych trudnościach mieszka nieprzyjaciel, który chce uczynić z nas swoją zdobycz poprzez lęk i brak zaufania. *Rzekł do jeziora: Milcz, ucisz się.* Swym słowem panuje nad otchłanią i ucisza ją. *Wicher się uspokoił i nastała głęboka cisza.* Wypowiedział słowo i stało się. Uciszył burzę, umilkły fale morskie (Ps 107, 29)", w: Fausti, *Rozważaj św. Marka*, 173.

okolony nimbem. Jest to nawiązanie do starego ikonograficznego sposobu przedstawiania grup świętych, których mnogość wyrażały nachodzące na siebie dyski aureol, bez konieczności przedstawiania twarzy, które wyrażają przerażenie. Dwaj z apostołów wskazują dłońmi na postać Mistrza, wzmacniając tym gestem postawę adoracji apostoła Piotra. Inni, jak młody św. Jan, przedstawieni są w zadumie lub, w obawie przed zbliżającą się tragedią, zakrywają oczy.

Spośród całej apostolskiej grupy, najbardziej czytelna staje się postać apostoła Piotra. Przedstawiony najbliżej Chrystusa, w klasycznym kolorystycznie zestawie szat, żółtej tunice wykonanej z trawertynu i błękitnym płaszczu *Blu Bahia,* klęcząc na prawym kolanie wznosi ręce w geście adoracji i uwielbienia wobec Chrystusa. Spośród całej grupy jego postać widać najdokładniej. Co więcej, jest ona spójnie złączona z mnogością głów, stając się w pewnym sensie „ciałem" wszystkich pozostałych apostołów. Całe to „organicznie" zjednoczone kolegium apostolskie z Piotrem na czele, tworzące spójną całość w gestach, spojrzeniach i wzajemnych odniesieniach, związane jest z wyprostowaną figurą Chrystusa, którego obecność w przedstawieniu staje się ochroną i obroną przed demonem zła. W ten sposób apostołowie z Chrystusem w łodzi są obrazem Kościoła wystawionego na niebezpieczeństwo zła, w walce z którym jedyną obroną jest obecny wśród nich Bóg.

Prastary obraz łodzi, związany z antyczną kulturą ludów śródziemnomorskich, zawsze rozpoznawany był jako obraz wędrującego w czasie człowieka i społeczności tak politycznej, jak i religijnej. W Grecji obraz spływu łodzią przez nurty Styksu stał się obrazem przemijającego życia, po którym Charon odwozi dusze do krainy umarłych. Od czasów Tertuliana (+240 r.) łódź stała się obrazem Kościoła, nową arką zbawienia, doświadczoną w początkach swojego istnienia burzą okrutnych prześladowań.[504] W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera fakt, że rozprawiający się z burzą na jeziorze Chrystus stoi na jej dziobie. Jest to obraz Pana, który sam kieruje łodzią Kościoła wobec przeciwnych wiatrów świata. Zbawiciel człowieka stoi u steru Nawy Kościoła, zbawiając wszystkich, którzy znajdują się w jej wnętrzu. Od czasów najstarszych pisarzy chrześcijańskich, zwłaszcza w katechezach chrzcielnych, drewno łodzi Piotra utożsamiane było ze starotestamentową figurą arki Noego która w 69. „Liście" św. Cypriana staje się figurą Kościoła.[505]

---

[504] Bisconti, *Iconografia paleocristiana*, 228.

[505] Daniélou SJ, *Wejście,* 104. Daniélou, analizując staropatrystyczne obrazy, figury i symbole chrzcielne zauważa, że początkowe znaczenie drewnianej arki/łodzi jako figury krzyża u św. Justyna z czasem ustępuje miejsca figurze Kościoła u Tertuliana.

Eklezjalny sens sceny nabiera wyjątkowego znaczenia w kontekście naprzeciwległej sceny Ostatniej Wieczerzy. Kościół jawi się w tym dyptyku jako wspólnota Chrystusa, nieustannie przez Niego oczyszczana i broniona, aby mogła stać się dla zranionego grzechem świata sakramentem zbawczej przemiany – przebóstwienia, wschodniej *theosis*. Zanim dokona się Eucharystia, musi najpierw nastąpić oczyszczenie, którego dokonać może jedynie sam Pan.

Zastanawia przeciwny kierunek przedstawionej w mozaice łodzi. Jej dziób skierowany jest w kierunku poprzedniej sceny, przez co zdaje się nie śledzić głównego kierunku obrazów korony, wyznaczonego przez różnorodne pasma bogatych wielolinii i abstrakcyjnych kompozycji *vetraty.* Choć każda ze scen, umieszczonych w koronie bazyliki, stanowi odrębną wewnętrzną kompozycję artystyczną. Jednakże już po wstępnej obserwacji, ujawnia się ich wspólny ruch, który spina je wszystkie razem, prowadzi oglądającego od Adama i Ewy aż na Ostatnią Wieczerzę. W tym wypadku obraz z Chrystusem w łodzi egzorcyzmującym przyrodę, powinien być przedstawiony odwrotnie. Wydaje się, że dla o. Rupnika ważne było, aby scena ta korespondowała z poprzednimi, zwłaszcza, że kolejna przestrzeń nie jest mozaiką, lecz architektonicznym przepruciem z chórem i organami.

Z ikonologicznego punktu widzenia ważniejszym wydaje się, że zwrócona dziobem ku sąsiedniej scenie łódź ma za zadanie podkreślić zbawczy charakter misterium Kościoła, który płynąc przez dzieje historii świata pragnie, poprzez powierzone mu zbawcze misterium Chrystusa, przywrócić utraconą, pierwotną harmonię człowieka i Boga, zniszczoną grzechem pierwszych rodziców, który „wszystko poddał marności" (por. Rz 8, 20). Zbawienie przywraca utracone dzięcięctwo Boże człowieka. Celem Wcielenia jest powrót ludzkości do raju na drodze oczyszczenia i przebóstwienia. Z tego punktu widzenia uzasadniony zostaje symboliczny obraz demonicznej maski, która koresponduje z obecnym w pierwszej mozaice wężem kusicielem, szepczącym do ucha niewiasty. Obraz demona to obraz mocy zła, z którego szponów Chrystus wyrywa człowieka wraz z całym światem. W tym kontekście staje się jasnym, dlaczego autor rysunku widzi w tej scenie Chrystusa Zmartwychwstałego.

Demon jest zdeformowaną maską ludzkiego oblicza. Jest kłamstwem o pięknie stworzenia, które powstałe z miłości było pełne harmonii na wszystkich poziomach istnienia. Maska demona wykonana jest z martwych kolorów, pozbawiona jasnych, ciepłych odcieni i złota. Jest zaprzeczeniem pierwotnego piękna, które przejawiało się w stworzeniu. Sama w sobie jest „biedą" bycia. Ideą przewodnią takiego przedstawienia zła jest zaklęty krąg ciągłego samounicestwienia. Zło kręci się wokół samego siebie, nie jest zdolne do otwarcia się na drugiego, przez co jawi się jako rzeczywistość odosobniona, pozbawiona relacyjnego

charakteru, rozpadająca się w konfrontacji z miłością, której obliczem jest Chrystus. W ujęciu przedstawicieli szkoły *Centro Aletti* zło rozumiane jest zawsze przede wszystkim jako utrata duchowej jedności stworzenia z Boską Zasadą istnienia, którą stanowi komunia Trzech Osób Boskich.

Zdeformowana maska to obraz Szatana,[506] złego demona, upadłego anioła, który w swej wolności powiedział Bogu „nie", niszcząc w ten sposób miłosny charakter relacji, jaki łączył jego anielski byt ze Stwórcą. Dla Rupnika jest jasne, że swego rodzaju osobowe *vacuum* staje się negatywną siłą, stanowiącą egoistyczne centrum, wypadłe poza osobową relację, wciągające w orbitę niszczącej samowystarczalnej próżni istnienia byt człowieka i tkankę stworzenia. Nawiązując do teologii Sergiusza Bułgakowa, Rupnik tłumaczy w tym temacie że: „upadły anioł staje się pustką, ale pustką o wartości ujemnej. Bułgakow nazywa bowiem upadłe anioły „mocami przymiotników". Jako przymiotniki ujemne, niemające rzeczowników, do których by się odnosiły, stają się rodzajem perwersji *in atto* (w akcie, przyp. L.B.), dokonującej się. Upadłe anioły są zatem miłością o tej samej wartości bezwzględnej, ale z poprzedzającym ją znakiem „minus". Właśnie jako przymiotniki, w dodatku mocne, poszukują rzeczownika, to jest obiektu, do którego zastosowałyby swoje atrybuty. Jednakże nie są w bezpośrednim posiadaniu stworzenia. W związku z tym znajdują w człowieku możliwość owego rzeczownika, do którego chcą dołączyć swe mocne, lecz negatywne przymiotniki, aby zaświadczyć, że stanowią centrum i cel stworzenia. Człowiek jako kluczowe ogniwo stworzenia, jako najbardziej kompletna stworzona *hipostaza*, staje się przedmiotem dla wynaturzonych bytów duchowych. I rzeczywiście, przez człowieka upadły anioł może zaspokajać swoje egoistyczne pragnienie, także dotyczące kosmosu. Przez człowieka anioł dochodzi do posiadania także świata".[507]

W omawianej scenie mamy obraz skutków grzechu w kosmosie. W ten sposób pierwsze trzy sceny lewej strony korony kościoła zarysowują obraz człowieka i świata w stanie grzechu. Jest to stan zatrutego istnienia, poza obszarem wolnej, miłosnej relacji z Ojcem, a jego obrazem staje się bezsensownie kręcąca się wokół siebie maska Szatana. Zło dotyczy najgłębszej tkanki ludzkiego bycia, której wyrazem jest wsłuchanie się serca Ewy w podszept węża. Konsekwencją tego wolnego aktu pierwszego człowieka jest ludzka bezradność wobec siebie i świata, spotęgowana samotnością istnienia w świecie, w którym nawet przyroda doświadcza buntu wobec Boga i Jego ludzkiego obrazu. Najwyższym wyrazem tego dramatu staje się doświadczenie podległości życia, śmierci. I w nią właśnie wkracza wcielony Logos,

---

506 *Evangeliario,* 395.
507 Rupnik, *Powiedzieć człowiek,* 230.

który przywracając w sobie jedność między tym, co boskie i ludzkie, przywraca ją także na wszystkich pozostałych poziomach istnienia: duchowym, psychicznym i zmysłowym.

Bogoczłowiek jest obrazem człowieka takiego, jakim zamyślał Go Bóg, stwarzając Adama. Jest jego Boskim Archetypem, Człowiekiem doskonałym.[508] Zbawienie człowieka, a przez niego i w nim całego naturalnego świata dokonuje się w warunkach skażonej egoizmem grzechu natury ludzkiej. Chrystus wchodzi w ludzką kondycję, przyjmując wszystkie jej naturalne konsekwencje, ze śmiercią włącznie. To, co istotne, to fakt, że rekapitulacja wszystkiego w Chrystusie dokonuje się w warunkach stworzonych przez Adama i Ewę. Chrystus odnawia wszystko przez absolutnie ludzką, jak i Boską wolność, wystawioną na te same niebezpieczeństwa i zagrożenia, w których przychodzi żyć każdemu zwykłemu człowiekowi. Właśnie to ukazuje omawiana scena „Egzorcyzmów nad przyrodą".

7.2.3.2. Teologia przyrody i jej zbawienia w ujęciu *Centro Aletti*

Właśnie burza, w rezultacie której znajdujących się w łodzi mogła spotkać śmierć, jest obrazem braku harmonii pomiędzy człowiekiem a pozostałą częścią stworzenia. Oddzielony od Boga świat trwa we wzajemnie niszczącej wrogości. Każdy zagraża każdemu, a wyrazem tego jest absolutna autoafirmacja pojedynczych, rozumnych bądź instynktownych, elementów stworzonego świata. Dotknięta konsekwencją grzechu człowieka przyroda także tkwi we wrogości wobec niego. Zło zaś objawia się jako demoniczna siła, dążąca do rozbicia poprzez śmierć, do podtrzymania wewnętrznej izolacji i osiągnięcia totalnego rozpadu tego, co istnieje. Celem zła jest powrót do pierwotnego chaosu na drodze jednostkowego śmiertelnego rozpadu, w procesie nieustannej izolacji, jako konsekwencji autoafirmatywnego, egoistycznego ukierunkowania duchowej energii bytów. Proces ten dokonuje się w stopniowej, intensywnej wewnętrznej izolacji każdego istnienia, odzwierciedlającej się w wyalienowaniu z sieci ogólnych powiązań w świecie. W życiu biologicznym natury, szczytem tego procesu jest

---

[508] Evdokimov, *Kobieta*, 80., 84-85.: „Człowiek został stworzony dla uczestniczenia w naturze Boga (otrzymał *spiraculum vitae* – tchnienie życia – Rdz 2,7), a Bóg przez wcielenie uczestniczy w naturze człowieka. Bogokształtnej istocie człowieka odpowiada Człowieczeństwo Boga. Obraz Boga w człowieku i obraz człowieka w Bogu jest owym terminem trzecim, który obiektywnie warunkuje wcielenie – stanowi ontologiczny warunek możliwości komunii dwóch światów (stworzonego i niestworzonego). Chrystus jest doskonałym człowiekiem – *homo perfectus* – tylko dzięki temu, że Jego natura stworzona okazuje się w „naturalnej" komunii z naturą boską, z doskonałym Bogiem – *perfectus Deus.* (…) Teraz można lepiej zrozumieć rolę owego pierwotnego przeznaczenia w patrystyce greckiej: „przez Chrystusa jedność naszej natury została przywrócona", ponieważ „On reprezentuje postać (archetyp) tego, kim my jesteśmy" /św. Grzegorz z Nazjanzu, *Oratio I: In Sanctum Pascha,* PG 35,398c./, i odwrotnie, my stajemy się do Niego podobni".

biologiczna śmierć, polegająca na wewnętrznym rozpadzie osoby ludzkiej i rozkładzie jedności ciała, do najmniejszych cząstek.[509]

Przywrócony na jeziorze spokój jest powrotem do harmonii. Lekko falującej tafli wody odpowiadają wyciszone oblicza uzdrowionych z opętania w poprzedniej scenie egzorcyzmów nad człowiekiem. Chrystus uspokajający wzburzone fale, nie tylko przywraca harmonię pomiędzy wystraszonymi apostołami i wzburzonym jeziorem, ale ukazuje także duchową siłę i powołanie człowieka, który stojąc na styku tego, co zmysłowo-naturalne i duchowe, mocą Ducha Boskiego powołany jest przywracać w świecie utraconą jedność. Warto w tym momencie zacytować ważny fragment z tak często przywoływanych przez teologów *Centro Aletti Wykładów o Bogoczłowieczeństwie* Sołowjowa, dotyczący celu stworzonego świata i trudności z tym związanych.

„Dlaczego Bóg każe przyrodzie tak powoli osiągać cele tak okrutnymi środkami? Dlaczego w ogóle realizacja boskiej idei w świecie jest długim i skomplikowanym procesem, a nie prostym aktem? Cała odpowiedź na to pytanie zawiera się w jednym słowie, wyrażającym coś, bez czego nie do pomyślenia jest Bóg i natura – słowem tym jest *wolność*. W wyniku wolnego aktu duszy świata ogarniany przez nią świat odpadł od Boga i rozpadł się na wielość rywalizujących z sobą elementów; w wyniku długiego szeregu wolnych aktów cała ta wielość musi pojednać się ze sobą i z Bogiem, i odrodzić się w postaci absolutnego organizmu. Jeśli wszystko, co istnieje (w naturze lub duszy świata) powinno zjednoczyć się z Bogiem – a to jest celem całego bytu – to jedność ta, aby być rzeczywistą jednością, w sposób oczywisty musi mieć charakter obustronny, pochodzić nie tylko od Boga, ale i od przyrody, być również jej własnym celem".[510]

Ludzka natura wcielonego Logosu jest gwarancją, że człowiek, syn Boży w Jednorodzonym Synu Bożym będzie mógł czynić te same znaki.[511] Nawiązując do sofiologów rosyjskich, zwłaszcza Bułgakowa, możemy stwierdzić, że władza Wcielonego Słowa nad przyczynowo-skutkową naturą stworzonego świata jest objawieniem osiągniętej w osobie Chrystusa pełni człowieczeństwa, zdolnego na drodze ducha opanować siły przyrody i jej naturalne procesy.[512] Człowiek ma za zadanie stać się „przewodnikiem" przebóstwienia świata. Ma przygotować stworzenie na cud Eucharystii, który staje się w tym kontekście proroctwem o świecie. Przeznaczeniem świata, w ujęciu sofiologów rosyjskich i wtórujących im teologów *Centro Aletti* jest stanie się sakramentem, czyli przestrzenią objawienia, Boskiej teofanii, tak

---

509 Sołowjow, *Wykłady*, 179 – 180.
510 Tamże, 183.
511 Bułgakow, *Cuda*, 89.
512 Tamże, 99.

konkretnej, jak konkretne jest ludzkie ciało i cała biologiczna sfera świata. W takiej koncepcji świat jawi się jako obszar realizacji boskiego powołania człowieka. Ma on nie tylko go karmić, leczyć, pocieszać, być radością, ale prowokować w człowieku dążenie do przebóstwienia siebie na drodze oczyszczenia zmysłów fizycznych i duchowych.[513]

„Kościół jest sakramentem królestwa: nie dlatego, że posiada ustanowione przez Boga akty, które nazywane są „sakramentami", ale przede wszystkim dlatego, że jest to dana człowiekowi możliwość ujrzenia na tym świecie i poprzez ten świat „przyszłego świata", zobaczenia go i „życia tym" w Chrystusie. Tylko wtedy, gdy w ciemnościach tego świata zobaczymy, że Chrystus już wszystko napełnił sobą, rzeczy, jakiekolwiek by one nie były, objawiają się nam i ofiarowują nam siebie jako pełne znaczenia i piękna. Chrześcijanin to ten, kto gdziekolwiek spojrzy, wszędzie odnajduje Chrystusa i raduje się Nim. I ta radość przemienia wszystkie jego ludzkie plany i programy, wszystkie jego decyzje i działania, czyni z całej jego misji sakrament powrotu świata do Tego, który jest życiem świata"[514] (tłum. wł.).

Współtwórcze z działaniem Boga powołanie człowieka staje się, w cyklu mozaik korony, wykładem na temat powołania i duchowego sensu fizycznego i biologicznego świata szeroko rozumianej przyrody. Dla Špidlika i jego uczniów temat ten wydaje się tak samo istotny, jak dla sofjologów i neopatrystów rosyjskich, czerpiących z teologii stworzenia ojców Kościoła. Powołując się na teksty Sołowjowa, Bierdiajewa czy Bułgakowa, podkreślają, iż cała natura ukierunkowana jest na przebóstwienie. Jest ono możliwe przez wcielenie Logosu, który przebóstwiając ludzką naturę, nie tylko dopełnia stwórczego procesu Ojca, objawiając jego pełnię i sens, ale zaszczepia w człowieku zdolność przebóstwienia świata mocą Ducha Świętego udzielonego apostołom w Pięćdziesiątnicy. Wcielenie nie tylko objawia znaczenie człowieka, który ma za zadanie stać się mocą Ducha Świętego – człowiekobogiem, ale także jak powołanie to rozciąga się na całą przyrodę, która przez człowieka powinna osiągnąć stan „nie-stworzenia" lub też, używając innego zwrotu Špidlika „post-stworzenia", czyli przebóstwienia.[515]

Cała stworzona natura, wraz z historią i kulturą odnajduje się w Ojcu, Stwórcy wszystkiego, poprzez Boże podobieństwo człowieka. Znajdujący się w jednej łodzi Chrystus – Boski Obraz Boga Ojca Stwórcy i apostołowie – ludzkie podobieństwo Obrazu, stają się zaczynem osiągnięcia duchowo-materialnej pełni przez wszystko, co zostało stworzone i istnieje. Bogoczłowiek-Chrystus i człowiekobóg w osobie każdego z ludzi, reprezentowanych przez apostołów, stanowią „punkt styczny", „klamrę" spinającą stwórczy proces świata.

---

513 Rupnik, *L'arte* , 120. *Špidlik, Rupnik, Teologia pastoralna,* 185-186.
514 A. Schmemann, *Il mondo come sacramento*, Brescia 1969, 124.
515 *Špidlik, Rupnik, Teologia pastoralna,* 186.

Chodzi o wydobywanie z materii wartości nieprzemijających.[516] Dokonuje się to w procesie stopniowego uświęcania siebie i wszystkiego, co poddane jest władzy ludzkiego panowania nad stworzeniem. Najzgrabniej wyraził tę ideę Sołowjow w *Duchowych podstawach życia*. „(...) ludzkość winna współdziałać z Bogiem, bez takiego współdziałania bowiem nie będzie wzajemności, czyli pełnego wewnętrznego zjednoczenia, zespolenia Boga ze stworzeniem, i sens istnienia nie zostanie wyrażony; sensem tym bowiem nie jest po prostu jedność lecz harmonia wszystkich, czyli wszechjedność. Współdziałanie zaś ludzkości z Bogiem w tym dziele powszechnego uzdrowienia ma polegać na ciągłej, dobrowolnej i świadomej przemianie życia cielesnego w sobie i poza sobą w życie duchowe – materializacja ducha i uduchowienie materii, ponowne zjednoczenie tych dwóch pierwiastków, na których rozdzieleniu opiera się życie cielesne".[517]

Harmonijne zjednoczenie ducha i materii jest koniecznym epilogiem całego stwórczego procesu świata. Dokończyć go ma człowiek. Stanowi to jego powołanie, poprzez które dopełnia dzieła zapoczątkowanego przez Adama i przerwanego przez grzech pierworodny pierwszych rodziców. Powołanie uduchowiania świata dotyczy także przyrody, a dokonuje się poprzez uduchowienie kultury i wszystkich wytworów ludzkiej działalności. Natura ożywiona i nieożywiona, jako hojny dar Boga Ojca Stwórcy, kształtowana inteligentną myślą człowieka i mocą jego wiary, zanurzona w Duchu Świętym staje się uczestnikiem bosko-ludzkiego dialogu i przechodzi w wieczność Trójcy.[518] Takie jest też znaczenie i sens sztuki sakralnej. Polega ono na ukazaniu duchowego wymiaru rzeczywistości świata i wytworzonym z jego materii dzieł, które mocą zamieszkującego w człowieku Ducha Bożego, stają się uczestnikiem duchowej relacji i jej komunikatorem.

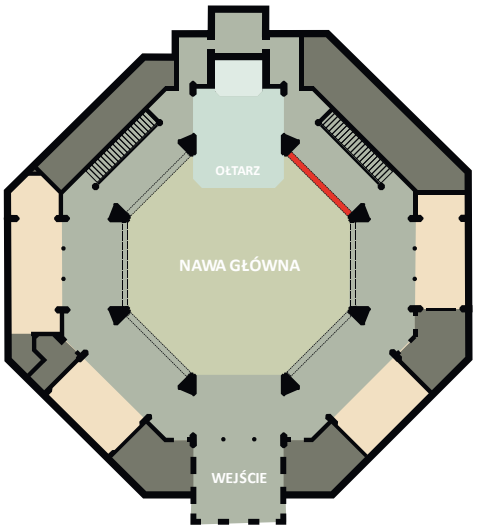
---

516 P. Evdokimov, *Szalona Miłość Boga,* Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2001, 94.

517 Sołowjow, *Wybór pism*, 85-86.

518 Evdokimov, *Kobieta,* 146-147.: „Możemy wierzyć, że to wszystko, co człowiek poznając odkrywa jako prawdę, co wyraża autentycznie w sztuce, i wszystko, co stanowi szczytowe osiągnięcie jego geniuszu, znajdzie się w Królestwie Bożym i będzie współistniało z jego prawdziwą rzeczywistością tak, jak wizerunek współistnieje ze swym prototypem, podczas gdy tu i teraz jest tylko symbolem i zawiera jego wizję profetyczną. Nawet majestatyczne piękno ośnieżonych górskich szczytów, szum morza, złocistość dojrzewających łanów zbóż same przemówią tym doskonałym językiem, którym tak często mówi o nich Biblia. Tęsknota Wenus i melancholijne piękno Madonn Boticellego odnajdą swój właściwy wyraz, kiedy pragnienie obydwu światów zostanie ugaszone. A najczystszy i najbardziej tajemniczy element kultury – muzyka – czyż nie wybiega już najdalej ku rzeczywistości przemienionego świata? W swoim punkcie kulminacyjnym ona sama przecież znika i stawia nas wobec Absolutu. We mszy Mozarta słyszy sie głos Chrystusa i w uniesieniu chwyta się liturgiczny ślad Jego obecności. Msza Mozarta jest ikoną zapisaną dźwiękami. Prawdziwa kultura, wywodząc się z kultu, w nim odnajduje swoje źródło. A skoro każda jej forma wypełniona jest obecnością, taką jaka ma miejsce w Eucharystii lub w blasku Przemienienia, to nie może całkowicie zadomowić się w czasie. „Szukajcie Królestwa Bożego": Kultura w swej istocie jest takim poszukiwaniem w ciągu dziejów tego, co nie mieści się w dziejach, co je przekracza i wyprowadza poza granice historyczne. Na tej drodze kultura, posługując się środkami tego świata, staje się wyrazicielką Królestwa".

7.2.3.3. „Ostatnia Wieczerza”



Dokładnie naprzeciw „Egzorcyzmu nad przyrodą” umiejscowiona została „Ostatnia Wieczerza”. Dopełnia ona treści trzeciego dyptyku mozaik w koronie auli świątyni. Jej znaczenie jest jednak podwójne, domyka refleksję teologiczną na temat materii świata i przyrody i ich duchowego sensu, zamykając jednocześnie cykl opowieści o ekonomii zbawienia scen korony kościoła.

Flankując, razem ze sceną stworzenia Adama i Ewy, poliptyk teofanii Chrystusa w prezbiterium bazyliki, „Ostatnia Wieczerza” nie tylko spina oba te cykle, ale odnosi je do znajdującej się nad koroną sceny Niebieskiego Jeruzalem. Wyraża to ruch ku górze szerokich pasów wykonanych w ochrze *Marmo giallo di Siena* i *Rosso Damasco* oraz czerwieni *Travertino Rosso*. Kierują się one ukośnie ku scenie Niebieskiego Jeruzalem, wychodząc z lewego dolnego brzegu przedstawienia, zza wielolinii wykonanych ze złotych tesser *Oro Aletti* oraz złota w szkle. Tych kilka wyrazistych w kolorze pasów komponuje cały wewnętrzny ruch sceny, wieńcząc w sobie „potok życia”, biegnący w tle wydarzeń pozostałych mozaik korony. Życie to osiągnie swój ostateczny sens i spełnienie w Ogrodzie Rajskim, który stał się miastem Niebieskiej Jerozolimy, na Godach Baranka. Eucharystia, jako zapowiedź uczty na Godach Baranka, już w czasach patrystycznych rozpoznana była jako lekarstwo królestwa. Tak więc,

chleb i wino w dłoniach Chrystusa stają się ogniwem łączącym teraźniejszość utkaną z czasu i przestrzeni z wiecznością Boga.[519]

Spoglądając w kierunku prezbiterium ze środka świątyni, zauważamy kilka monumentalnych obrazów, z których pięć staje się przewodnim, ikoniczno-teologicznym motywem całego zespołu mozaik. Chodzi o monumentalne „Zstąpienie do otchłani" oflankowane przestrzennie czterema ważnymi teologicznie obrazami:

1. „Stworzenie i upadek Adama i Ewy";
2. „Kościół – Pięćdziesiątnica";
3. „Ostatnia Wieczerza – Eucharystia"
4. „Wolność – wyjście z niewoli bytu i historii".

Obrazy te stanowią zasadniczą treść wszystkich pozostałych mozaik, które w pewnym sensie stają się rozszerzoną narracją biblijno-teologiczną, wyrażoną w scenie zmartwychwstania – „Zstąpienia do otchłani".

Chodzi o dynamikę ekonomii zbawienia, która w Chrystusie jest powrotem, rekapitulacją wszystkiego Ojcu przez Chrystusa. Stworzenie, grzech i niewola człowieka prowokują odpowiedź Ojca, którą jest wcielenie Logosu, a po Jego wniebowstąpieniu Kościół i sakramenty – realna obecność Chrystusa, według dogmatycznej definicji św. Leona Wielkiego. Spośród nich zaś, w sposób królewski, Eucharystia uwalnia grzesznika od samego siebie, prowadząc go komunionalnie przez Chrystusa ku Ojcu. W ten sposób staje się ona sakramentalnym objawieniem prawdy i sensu wszystkiego w Baranku pośrodku Niebieskiego Jeruzalem. Wróćmy jednak do dalszego opisu omawianej kwartety Ostatniej Wieczerzy.

Całość kompozycji zamknięta została wyrazistymi łukami wielolinii przyjmujących formę arki. Składają się na nie pasma złotych tesser *Oro Aletti* oraz złota w szkle, redowanych białymi pasmami prostokątnych tesser białego marmuru oraz dwoma wyrazistymi pasami czarnych łuków, uzyskanymi przez wypełnienie pustego pola między złotymi liniami marmurem *Nero Assoluto*, układanym *alla libera* od lewej strony sceny, czyli od strony Judasza. Zabieg ten

---

[519] A. Schmemann, *Eucharystia*, Orthdruk, Białystok 1997, 26.: „Kościół, będąc sakramentem w najgłębszym i uniwersalnym sensie tego słowa, w sakramentach i poprzez sakramenty, a przede wszystkim będący „sakramentem wszystkich sakramentów", najświętszą Eucharystią – tworzy, ujawnia i spełnia sam siebie. Skoro jednak, jak powiedzieliśmy to przed chwilą, sakrament jest początkiem i końcem świata oraz spełnieniem go jako Królestwa Bożego, to dokonuje się ono poprzez wstępowanie na niebiosa ku „upragnionemu ojcostwu", do „status patriae", ku mesjanistycznej uczcie Chrystusowej w Jego Królestwie (…). Innymi słowy tam, gdzie jest Duch Święty, tam Królestwo Boże. Swoim zstąpieniem w „ostatni i wielki dzień Pięćdziesiątnicy" Duch Święty przeistacza ten dzień ostatni w pierwszy dzień nowego stworzenia, Kościół zaś ukazuje jako dar i uczestnictwo tego jednocześnie Pierwszego i Ósmego Dnia…"

pozwolił stworzyć wrażenie zamkniętej przestrzeni Wieczernika, który w Nowym Testamencie opisany został jako sala duża, usłana (Łk 22,12) znajdująca się na górze (Mk 14,15).

Przyglądając się scenie uważniej, zauważymy, że wspomniane wyraziste linie, kierujące ruch ku górze, zatrzymują się na plecach skrajnie siedzących przy stole postaci apostołów, przedstawionych w zieleni i czerni. Czarny kolor szat oraz gest zaciśniętych dłoni trzymających mieszek z pieniędzmi jednego z nich, pozwala rozpoznać go jako Judasza. Tak więc, ruch wewnętrzny w scenie zatrzymuje się na obrazie stołu i siedzących przy nim postaciach Chrystusa i apostołów. W ten sposób komunia zebranych przy jednym stole osób, staje się celem samym w sobie, podczas gdy jej głębszy sens zostaje dopełniony w górnej scenie komunii Godów Baranka.

Wspomniany stół stanowi dominantę sceny. Jego ogromna jasna plama przyjmuje formę mandorli. Wykonany jest z różnego typu białego kamienia *Marmo Bianco Statuario*. Jego nieregularny kształt podkreślają wielolinie tesser z białego marmuru oraz złota linia powtarzająca kształt stołu cienką grafią złota w szkle. Różnorodność materiału tak w odcieniach, formie czy typie mozaiki sprawiają, iż pomimo swych ogromnych rozmiarów plama stołu nie obciąża sceny, lecz dobrze komponuje się z jej pozostałymi elementami.

Od strony patrzącego, stół wydaje się pusty. Siedzi przy nim jedynie Chrystus. Na jego przeciwległym krańcu, jak gdyby na wprost Jezusa, ze zwieszoną w dół głową, przedstawiony został Judasz, przed którego nogami widać spadającą z blatu draperię jasnego obrusa. Z drugiej strony stołu siedzi jedenastu apostołów, stłoczonych jeden obok drugiego, ujętych łukiem tła wyzłoconej terakoty. Tylko postać apostoła Piotra została wyraźnie oddzielona od pozostałych i wpisana w figurę Chrystusa, tworząc z Nim jedność rysunku i treści. Jego lewa dłoń, wyciągnięta w kierunku chleba w geście konsekracji, wyraźnie powtarza gest Mistrza.

Wydaje się, że zasadniczym momentem narracji w scenie jest oś relacji pomiędzy Chrystusem i Piotrem a znajdującym się na przeciwległym krańcu stołu Judaszem. Świadczy o tym fakt, że tylko Zbawiciel i jego niewierny apostoł zostali przedstawieni w całej postaci. Napięta relacja między nimi stanowi zasadniczą treść ideową mozaiki, podczas gdy pozostała grupa apostołów pełni rolę narracyjnego tła. Całość sceny utrzymana jest w ciepłych, delikatnych kolorach. Ich przeciwwagą jest czerń postaci Judasza i wtórujące jej czarne łuki wielolinii.

Chrystus ukazany został w postawie siedzącej, na pierwszym planie sceny, choć co ciekawe, tylko w tej scenie, spośród wszystkich pozostalych, Jego postać nie wyznacza centralnego miejsca obrazu. Mimo to, choć punkt ciężkości przesunięty został z postaci

na napiętą relację Chrystus – Judasz, to jednak usytuowanie Jezusa u szczytu stołu podkreśla Jego pierwszeństwo i znaczenie.

Kompozycja mozaiki nawiązuje do antycznej zasady znaczenia prawej i lewej strony, w myśl której, prawa strona, odnosząca się symbolicznie do wschodu, utożsamiana jest z bóstwem, dobrem, prawdą, podczas gdy lewa, symbolizująca zachód rozumiana jest jako kraina zachodzącego słońca i mroku, oznaczająca demoniczność, zło i kłamstwo. Przeciwstawienie wschodu i zachodu z odpowiadającymi im prawą i lewą stroną należy do powszechnych elementów ludzkiej kultury. Choć w niektórych z nich mogło się to nieco różnić, to jednak zawsze najsilniej eksponowane było w obszarach religijno-liturgicznych, zachowując jednak pozytywną wartość w odniesieniu do wschodu/prawej strony i negatywną wobec zachodu/lewej strony.[520]

Przedstawiony po prawej stronie kwatery Chrystus zajmuje główne miejsce przy stole. Zanim w średniowieczu zostanie ono wyznaczone przez centralny punkt, kanoniczna ikonografia pierwszego tysiąclecia wyznaczała je przede wszystkim klasyczną prawą stroną szczytu mensy, oddając w ten sposób jego wagę i znaczenie. Przykładem mogą być mozaiki Ostatniej Wieczerzy z raweńskiego cyklu chrystologicznego w San Apolinare Nuovo, pochodzące z drugiej połowy VI w. czy wspaniały fresk okresu bizantyno-romańskiego z Sant'Angelo in Formis, powstały na przełomie lat 1072-1087.[521] Wydaje się koniecznym wspomnieć jednak jeszcze jedno dzieło z kręgu dawnej ikonografii chrześcijańskiej, które często wspominane przez o. Rupnika, mogło stanowić inspirację ideową w tworzeniu krakowskiej kompozycji. Chodzi o armeńską miniaturę Ostatniej Wieczerzy, pochodzącą z XIV-wiecznego Ewangeliarza *Artsakh*, który – co należy do rzadkości – przedstawia odchodzącego od stołu Judasza, nieuczestniczącego w komunii apostołów, przedstawionych przy pomocy graficznego wieńca głów okalających okrągły, przypominający hostię eucharystyczną stół, z wpisanym w niego armeńskim krzyżem. Także w tej miniaturze, ulubionej przez ekipę *Centro Aletti*, punkt ciężkości położony został na kontrast zerwanej więzi między Chrystusem i Judaszem, a pełnej jedności Chrystusa i apostołów. Obie figury zostały pełniej wyeksponowane. Jest to dokładnie ta sama narracja ideowa, różniąca się jedynie grafiką i skalą formy.

W rotulusie paschalnym *Exultetu*, datowanym na lata 1059-1071, przechowywanym w Muzeum Katedralnym w Pizie, możemy spotkać dokładnie taką samą scenę, powtarzającą

---

[520] B. Uspienski, *Krzyż i koło, z historii symboliki chrześcijańskiej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, 29.

[521] F. Duonnolo, R. Valletta, La *basilica di S. Angelo in Formis*, Associazione Gli Amici della Basilica e relativi autori, Manocazati 2015, 29.

niemal w detalach przedstawienie krakowskie. Zarówno Chrystus, jak i Judasz, ukazani zostali w takiej samej pozycji względem siebie, podobnie też pozostała część kolegium apostolskiego. Różnica tkwi jedynie w gestach Chrystusa, który na rotulusie prawicą zdaje się bądź wskazywać na Judasza, bądź błogosławić stół, zaś Judasz, którego twarz jest dobrze widoczna, wyciąga dłonie po ofiarowane na stole dary.[522] Wróćmy jednak do mozaiki krakowskiej.

Chrystus ubrany jest kanonicznie w czerwoną tunikę wykonaną z trawertynu, ujętego rysunkiem czerwonej smalty o eleganckich galonach wykańczających brzegi spodniej szaty. Opadający z lewego ramienia niebieski płaszcz, wykonany w klasycznym już dla obrazów atelier *Centro Aletti* brazylijskim granicie *Blu Bahia*, ujęty został na biodrach białym płótnem – *grembiule*, fartuszkiem opasującym Chrystusa. Fartuch na biodrach Pana liturgicznie jest oznaką służby wobec Kościoła i Jego bezradnych wobec grzechu dzieci. Odnosi się do miłosierdzia Chrystusa, w którym On sam oczyszcza nas z grzechów, odzwierciedlając przykazanie miłości, którego wyrazem stało się wieczernikowe umycie nóg apostołom. Przepasane biodra Mesjasza pozostaną w tradycji chrześcijańskiej ikonografii jedynym elementem przyodziewku Sługi Jahwe, łączącym Wieczernik z krzyżem na Golgocie. Dlatego miejsce misy i dzbana z wodą, w mozaice zajmuje kielich z krwią, w której Pan obmywa swój Kościół. Jest to ważny moment teologiczny w ideowej narracji przedstawienia, zwłaszcza że stanowi on jeden z najstarszych schematów teologicznego myślenia: Wieczernik – Golgota.

Mistrz łagodnym spojrzeniem spogląda na swego ucznia Judasza. Jego włosy przenicowane są złotymi pasmami, a głowa okolona klasycznym złoto-czerwonym nimbem krzyżowym. Choć scena ukazuje żydowską, rytualną wspólnotę paschalną Nauczyciela i Jego uczniów, która w tradycji Izraela miała przede wszystkim charakter rodzinny, to jednak figura Zbawiciela została ukazana w relacji do Judasza. Chrystus siedzi, sprawiając wrażenie, jak gdyby miał zaraz powstać i udać się w kierunku zamkniętego w sobie apostoła. Wyjątkowego znaczenia nabierają gesty Jego wyciągniętych dłoni. W lewej widać chleb, uniesiony w kierunku apostołów. W tym wypadku chleb oznacza jedność apostolską Kościoła, który staje się Mistycznym Ciałem swego Pana. Wierzący stają się „złotymi ziarnami połączonymi w jeden chleb", dokładnie ten sam, który kontemplują w dłoni swego Rabbiego. Wrażenie to podkreśla

---

[522] G. Cavallo, *Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Istituto Poligrfico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1994, *154* – 162. *Centro Aletti*, jako szanowane atelier sztuki liturgicznej, dysponuje okazałą biblioteką sztuki sakralnej, na którą oprócz wielu tytułów związanych z teologią sztuki sakralnej i sztuki ogólnej składa się spory księgozbiór albumów, poświęconych zwłaszcza wschodniej sztuce liturgicznej pierwszego Millennium Chrześcijaństwa. Wiele z nich służyło przy szukaniu inspiracji artystycznych głównym grafikom Atelier *Centro Aletti*, w tym także wspomniane wyżej opracowanie nt. rotulusów Exultetów paschalnych, które często można było spotkać w użyciu przez grafikow o. Rupnika.

„zbity krąg" ich postaci. Choć są różni w wyglądzie i gestach, tworzą pełnię i jedność, ciało i głowę bosko-ludzkiego organizmu Kościoła.

Często cytowany przez teologów *Centro Aletti* Aleksander Schmemann, w wielu swoich tekstach poświęconych teologii Eucharystii, przypominał o jednym z jej najstarszych określeń – „sakrament zgromadzenia" – *areiópagos*.[523] W ten sposób można stwierdzić, że stół, który jednoczy „zgromadzenie" apostołów w Wieczerniku, obietnicą Pana łączy je z ucztą w królestwie Ojca, której obraz góruje nad koroną scen.

„Dzięki Eucharystii, „chlebowi komunii", który „nie jest zwykłym chlebem, lecz chlebem zjednoczonym z Bóstwem", powie św. Jan z Damaszku, wspólnota jest włączona w ciało Chrystusa, a ciało jest nierozłączne ze swoją głową. Jan Chryzostom stwierdza: „Tak jak głowa i ciało stanowią jedną istotę ludzką, tak też Chrystus i Kościół stanowią jedną całość. Jedność ta urzeczywistnia się poprzez pokarm, który On nam dał, chcąc okazać nam swoją miłość. Dlatego ściśle złączył się z nami, zmieszał Swoje ciało z naszym jak drożdże, abyśmy stali się jednością, jak ciało i głowa".[524]

Prawa ręka Chrystusa, wyciągnięta ku Judaszowi, oferuje mu złoty kielich z winem, symbolem[525] przelanej krwi. Można odnieść wrażenie, że gestem tym Zbawiciel z jednej strony chce uświadomić swemu uczniowi cenę, którą zapłaci On za zdradziecki czyn przyjaciela, z drugiej jednak strony, pełen czerwonego wina kielich, staje się obrazem miłosiernej Miłości Boga do apostoła, którego serce wypełniła już decyzja zdrady, a ręce – mieszek z zapłatą. Krew to lekarstwo, które Chrystus podaje skutemu chorobą „siebie" apostołowi.[526] Wzrok Chrystusa nie spotyka odpowiedzi ze strony jego adresata. Judasz nie patrzy na swego Mistrza. Jego twarz jest ukryta. Jest apostołem bez twarzy. Negatyw postaci Judasza, ustawionej bokiem względem Chrystusa, wyraża osobistą tragedię apostoła. Jest on częścią mroku, którego obecność sygnalizowana jest przez dwa mocne łuki czarnego marmuru, przedzierającego się przez światłość wieczernikowego misterium. Judasz już jest częścią rzeczywistości nocy, w którą zaraz wejdzie, gdy jego serce ostatecznie zanurzy się w zdradzie (por. J 13, 30). Wyraża to sposób jego przedstawienia plecami w kierunku patrzącego oraz zimne tonacje szarości i czerni, z których skomponowana jest jego figura. Używając określenia Floreńskiego, w stosunku do figuratywnego przedstawienia postaci od tyłu, można stwierdzić, że absorbująca

---

523 Schmemann, *Eucharystia*, 7.

524 T. Špidlik, *Eucharystia. Lekarstwo nieśmiertelności,* Wydawnictwo Salwator, Kraków 2017, 53.

525 Pamiętać należy o bardzo konkretnej sołowiowej koncepcji symbolu w teologicznym myśleniu Špidlika, Rupnika i ich jego uczniów.

526 Evdokimov, Życie duchowe, 84.

wszystko ku sobie energia przetwarza ją w „czarną dziurę" istnienia.[527] I rzeczywiście, grafitowo-czarna sylwetka postaci Judasza wykonana z czarnych smaltowych konturów oraz marmuru *Nero Assoluto*, użytego tak z polerowanej, jak i ciemnoszarej matowej strony, staje się ciężkim kontrapunktem dla ciepłych, pastelowych kolorów siedzących po drugiej stronie stołu apostołów i ich Mistrza. Efekt kontrastu podkreśla także wspomniany już brak twarzy, zakrytej opadającymi czarnymi włosami. Grzech pozbawia człowieka twarzy, która jest wyrazem osoby. Dla Rupnika jest jasne, że miłość ma zawsze oblicze, zawsze spogląda w czyimś kierunku. Brak twarzy, oblicza, spojrzenia jest wyrazem utraty osobowej relacji, nieobecności, braku uczestnictwa. W ikonografii chrześcijańskiej wyraża także ideę, że twarz grzesznika widzi tylko Bóg. Ukryta wobec „oglądającej" społeczności, wobec Kościoła w sakramencie pojednania pozostaje zawsze tajemnicą, do której dostęp ma tylko Stwórca.

„Widzieć Boga oznacza odnaleźć Twarz, nie jakąś bezosobową, bezkształtną energię, ale właśnie Twarz, bo miłość ma zawsze oblicze. (…) Spojrzenie jest twarzą, a twarz jest wyrazem osoby, jest zwycięstwem osoby. (…) Spojrzenie jest prawdziwą siłą wyrażenia Ducha Świętego i życia duchowego. Aby się wsłuchać, potrzeba widzieć, a o tym, że właściwie widzę, szepcze mi się do ucha. Pomiędzy zmysłami (fizycznymi i duchowymi) zachodzi wewnętrzna relacja. W poznaniu integralnym uczestniczą oczyszczone zmysły, które komunikując się ze swoimi wewnętrznymi odpowiednikami, zwróconymi ku Duchowi, udzielają smaku i zapachu temu, co się poznaje"[528] (tłum. wł.).

W ikonografii chrześcijańskiej taki sposób przedstawienia postaci służy do wyrażenia wszystkiego, co przeciwstawia się pojęciu bóstwa i temu, co z nim jest związane. Staje się więc ono antytezą zbawienia, nieposiadającą twarzy, bo wychodzącą poza relacyjny, czyli osobowy charakter dzieła zbawczego. Efekt ten wzmacniają zaciśnięte na plecach ręce Judasza z mieszkiem srebrników, ceną za wydanie Sprawiedliwego. Gest zdrajcy kontrastuje z wyciągniętymi ku niemu dłońmi Chrystusa, ofiarującego Eucharystię.[529] Apostoł nie jest

---

[527] Floreński, *Lo spazio*, 110-111.: „To, co zostało powiedziane odnosi się zarówno do przedstawienia frontalnego, jak i tyłu, ale poczucie rozprzestrzeniania się chwały w obu przypadkach jest przeciwstawne: w wizji frontalnej energia jest skierowana (emanuje) z konturu, w wizji zaś pleców w kierunku konturu. W pierwszym przypadku oblicze daje, w drugim absorbuje. W pierwszym przypadku wykracza poza siebie, w drugim prowadzi ku sobie. Podczas gdy wizja frontalna porównywana jest ze słońcem, to tył pleców narzuca porównanie z dziurą otchłani, w której energia, która tam płynie wygasa, chodzi o czarne słońce i wybuch zagłady".

[528] M. I. Rupnik, *Come mi sono accostato al mosaico della Cappella*, w: Apa, *Redemptoris Mater,* 181.

[529] Trudno nie przywołać w tym miejscu myśli Pawła Evdokimova o palcach Judasza, które oprócz mieszka ze srebrnikami zacisnęły się także na Baranku ofiarnym, którego z rąk Mistrza zabrał ze sobą w ciemność, jak gdyby pozwalając aby cierpiący Rabbi towarzyszył mu eucharystycznie w jego osobistej nocy życia, dając nadzieję na zbawienie., w: Evdokimov, Życie duchowe, 59. Myśli tej dopełnia cykl paschalny kapiteli katedry we francuskim Vezelay, gdzie w przedostatnim z nich, zaraz po Zmartwychwstaniu, jako kolejną scenę widzimy „pogrzeb Judasza", którego osobiście dokonuje Zmartwychwstały Pan.

w stanie przyjąć daru. Zło odebrało mu wolność, czego wyrazem są ręce skute potęgą żądzy posiadania. Ręce Mistrza służą do tego, by się dzielić, by ofiarować, by objawić miłość, która jest nieustannym *agapé*. Ręce zdrajcy służą do zatrzymania daru jedynie dla siebie. Zaciśnięte dłonie samotnego Judasza stają się ekspresją totalnej autoafirmacji, zerwanych relacji i więzi. Srebrniki wyrażają biologiczną naturę człowieka, jego absolutną przynależność do porządku „niższej natury", zamknięcia się, zatrzymania człowieka na poziomie – używając języka teologów *Centro Aletti* – kreaturalnym tj. stworzeniowym. Nic więc dziwnego, że gest Judasza umiejscowiony jest dokładnie naprzeciw gestu Ewy, wyciągającej dłoń po dojrzały owoc. Człowiek w swojej wolności – najpiękniejszym wyrazie miłości Ojca Stwórcy – może niestety wybrać tylko siebie, afirmując własne „ja" przed boskim „Ty" i wspólnym bosko-ludzkim „My". W osobie Judasza człowiek, pomimo objawienia, nie przestał być konsumentem ogrodu.

Zastanawiając się nad teologicznym znaczeniem postaci Judasza, trudno nie pokusić się o refleksję, że znajduje się on w totalnym kontrapunkcie wszystkich pozostałych postaci mozaik (oprócz Ewy), które w spotkaniu ze Zbawicielem doświadczyły miłosierdzia i łaski. Obserwując pozostałe sceny, wychodząc z zasady czwartego wymiaru liturgii, można pokusić się o treść ich międzyobrazowego dialogu. Co powiedzieliby Judaszowi uwolniony z opętania gerazeńczyk i uzdrowiony w synagogdze? Co powiedziałaby mu usprawiedliwiona jawnogrzesznica, albo uzdrowiony ze ślepoty od urodzenia? Wreszcie, co wykrzyczałoby uspokojone jezioro czy materia chleba i wina, które stały się Ciałem i Krwią Pana? Jak widać, napięcie pomiędzy Judaszem a Chrystusem rzutuje i odbija się w kontekście pozostałych mozaikowych opowieści. Stąd można stwierdzić, że waga wątku z Judaszem odnosi się do całego kompleksu opowiadanych historii, jako obraz odrzucenia w wolności własnego bytu ofiarowanej miłości Bożej. Judasz z zaciśniętymi rękami jest tragiczną ewentualnością ludzkich wyborów.

„Kościół z Chrystusem w swoim centrum, gromadzi się na uczcie mesjańskiej. Naprzeciw niego znajduje się anty-kościół, Judasz, w którego wstąpił szatan, by w nim zamieszkać. Pomiędzy tymi dwoma biegunami rozciąga się swiat.(…) Spojrzenie Chrystusa przesuwa się z jednego bieguna na drugi – z Kościoła na antykościół – i zatrzymuje się na tym co „pomiędzy", na przeznaczeniu świata".[530]

Liturgiczna w swoim wyrazie kwatera z Ostatnią Wieczerzą korony kościoła spina jej chrystologiczny cykl z soteriologiczno-epifanijnymi przedstawieniami prezbiterium. Objawienie Boga w historii, które swoją pełnię osiągnęło we wcieleniu odwiecznego Logosu Ojca, skierowane jest do człowieka uwikłanego konsekwencją grzechu pierworodnego

[530] Evdokimov, *Kobieta*, 131.

w śmierć. Zbawienie kieruje odkupionego człowieka – a przez niego cały świat ku Bogu Ojcu, Stwórcy, włączając stworzenie w życionośne misterium Trójcy. Pełnia objawienia zbawionego świata zostanie osiągnięta na końcu czasów, podczas Paruzji Chrystusa. Wtedy pierwsze stworzenie, odkupione ofiarą Chrystusa i przebóstwione mocą Ducha Świętego objawi stan, którego pragnął dla świata Ojciec. Będzie to stan komunii duchowej – pełni Kościoła, Jego totalnego objawienia. *Christus Totalis* (*pleroma Christi*) objawi pełnię Kościoła (*pleroma Ecclesiae*). Wszystko, co zanurzone zostało w miłości Ojca, Syna i Ducha Świętego, odnajdzie się przemienione, uduchowione i wieczne w królestwie Niebieskiego Jeruzalem. Dokładnie tak, jak pisze o tym Evodkimov, że to nie Kościół objawi się w świecie, ale odkupiony świat odnajdzie się w Kościele – czyli w pełni Ciała Chrystusa.

Zamykająca cykl mozaik korony kwatera z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy jest też katechezą liturgiczną, opowiadającą o ustanowieniu paschalnego rytu chrześcijańskiego ofiarowania świata Bogu. W liturgicznym geście Chrystusa ofiarującego Kościołowi chleb i wino – Ciało i Krew, rozpoznaje on swą własną duchową tożsamość. I człowiek bowiem i stworzony świat rozumiane są jako rzeczywistości wewnętrznie liturgiczne, a więc jako obszary przeznaczone do objawienia Bożej Chwały. Uświęcenie człowieka i świata dokonuje się w akcie liturgicznym, w którym to, co ofiarowane zostaje Bogu, Bóg na powrót ofiaruje człowiekowi jako rzeczywistość przemienioną, przebóstwioną, która jako symbol stała się nośnikiem Ducha Bożego, objawiając piękno. Jedną ze złotych reguł patrystycznej teologii liturgii, powtarzanej przez teologów *Centro Aletti* stanowi starochrześcijańska prawda o nierozdzielności piękna od liturgii.[531] Dynamika bosko-ludzkiej wymiany darów przemienia świat, nasączając go życiem boskim.[532] W takim sensie Eucharystia, w której materia dostępuje przebóstwienia, staje się proroctwem wobec świata, „już" obecną nową rzeczywistością „choć jeszcze nie" objawioną w pełni.

„Kościół jest komunią tych, którzy stawszy się synami Boga, uwalniają świat z władzy zła. W „Liście do Rzymian", św. Paweł pisze że „całe stworzenie jęczy i wzdycha" w niewoli grzechu i śmierci (por. Rz 8,22), we władaniu ludzi, którzy stali się ofiarą własnych namiętności, dlatego pragną wszystkiego dla siebie. Teraz zaś, gdy Chrystus, zmartwychwstały i żywy, wylał Ducha Świętego na swoich uczniów, synowie Boży działają, aby wyzwolić świat z tej niewoli.

---

[531] M. Rupnik, *Il linguaggio della bellezza,:* https://www.youtube.com/watch?v=Y6IPTHPZsEs&t=14s 38,50., (z dnia 24.09.2020).

[532] Busca, *La riconciliazione*, 27.: „Eucharystia przyciąga ku nam Królestwo i realizuje stopniowe przejście naszego realnego człowieczeństwa w Bogoczłowieczeństwo Syna".

Przez nich, także materialny wszechświat zaczyna uczestniczyć w chwale Królestwa Bożego”[533] (tłum. wł.).

Wyjątkowym graficznym znakiem tej agapicznej, liturgicznej dynamiki bosko-ludzkiej wymiany stają się chleb i wino w rękach Zbawiciela oraz mieszek srebrników w dłoniach Judasza. Dary chleba i wina, codzienny pokarm człowieka, nośnik życia doczesnego, w rycie Ostatniej Wieczerzy stają się pokarmem na życie wieczne, pokarmem wspólnoty na drodze do Niebieskiego Jeruzalem. Mieszek srebrników – zapłata za zdradę Mistrza – to kolejne kłamstwo kusiciela, że można stać się Bogiem. Chrystus nie musi być ofiarowany przez Judasza, gdyż sam dobrowolnie ofiaruje siebie, bez konieczności zdrady. Srebrniki były i są niepotrzebne. Dlatego, podczas gdy między apostołami a Chrystusem następuje wymiana darów, Judasz srebrniki trzyma tylko dla siebie, rezygnując ze wspólnoty, komunii, przekonany że otrzymał coś więcej, co w rzeczywistości okaże się samotnością i pustką.

Oszczędne detale, tak ważne dla ikonografii *Centro Aletti*, jasno i wyraźnie ukazują sens liturgii, która jest jednym wielkim dziękczynieniem i wymianą darów, która w przypadku Judasza nie następuje. Choć otrzymał on chleb Eucharystyczny, nie porzucił srebrników, lecz „wszedł w ciemność”. Dla pozostałych apostołów Wieczerza staje się wymianą agapicznej miłości, która w ustanowionym przez Chrystusa rycie rozpoznana jest jako szczyt i źródło życia Kościoła łączące czas z wiecznością, materię z Duchem, człowieka z Bogiem, objawiając ich ostateczną prawdę.

Dla przedstawicieli *Centro Aletti* jest oczywistym, że nie da się zrozumieć Kościoła jako wspólnoty bosko-ludzkiej bez zrozumienia miejsca i roli liturgii, która go konstytuuje i wyraża. Prawdziwa ewangelizacja zakłada jedność triady życia i myśli chrześcijańskiej z liturgią.[534] Dlatego jest jasne, że nie powinno się „uprawiać” teologii poza jej naturalnym, liturgicznym, czyli wspólnotowym kontekstem. Nabożeństwo stanowi integralną część samoświadomości teologiczno-liturgicznej wspólnoty, rozumianej jako kościelne zgromadzenie. Liturgia jest szczytem istnienia, gdyż wewnętrznie i trwale łączy zasadnicze pierwiastki rzeczywistości – materii i Ducha. Liturgia, z Eucharystią na szczycie jest „stykiem” obu tych wymiarów życia i podstawą ich harmonijnego i wiecznego współbrzmienia. Nie chodzi bowiem tylko o jedność obu sfer, ale o ich harmonijne współbrzmienie. Przez liturgię, mocą synowskiej miłości

---

533 Rupnik, Borras, *Lo spazio della comunione*, 20.
534 Tamże, 17.

Chrystusa do Ojca i człowieka, rozpoznany w Synu świat wchodzi w wieczność Ojca stając się sakramentem istnienia.[535]

Scena Eucharystii staje się też momentem wprowadzającym nas w dekoracje abstrakcyjne ścian bocznych bazyliki górnej. Komentując typologicznie, w kontekście oblubieńczej relacji człowieka z Bogiem, ojcowie przyrównują Eucharystię do momentu małżeńskiego zbliżenia, do komnaty ślubnej, alkowy małżeńskiej, która jest komunią cielesną zaślubionych. Przez zakochanie i narzeczeństwo, przygotowujące duszę w kąpieli chrzcielnej i zapachach namaszczenia Duchem Świętym (bierzmowanie), dusza wchodzi w intymne spotkanie z Oblubieńcem ofiarującym się jej w Eucharystii.[536] W tradycji zachodniej niewątpliwym wyrazem tej antycznej ambrozjańskiej teologii jest zachowany do dziś paschalny ryt liturgii Wielkiej Nocy, polegający na trzykrotnym zanurzeniu paschału w „łonie" basenu chrzcielnego. Odnosi się on do zagadnienia duchowej płodności zmartwychwstania Chrystusa, który w misterium Paschy wprowadził całą ludzkość w życie, o czym przypomina dolna kwatera „Zstąpienia do otchłani" tryptyku ściany głównej. Płodność Ducha Świętego wypełnia wszystko życiem. Dobrowolna ofiara Oblubieńca na Golgocie zostaje dopełniona zmartwychwstaniem i wprowadzeniem tego, co ludzkie na wyżyny Ojca. W ten sposób oblubienica może cieszyć się losem Oblubienca, gdyż w Jego Passze dostepuje zaszczytu wywyższenia i zasiadania

---

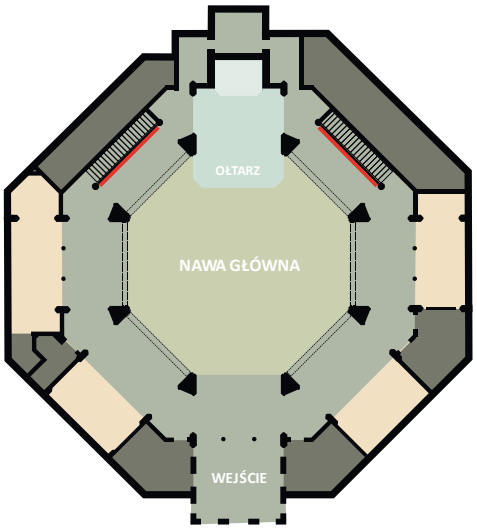
[535] Teologowie *Centro Aletti* (Rupnik, Tenace, Žust, Campatelli) oraz ich uczniowie, podobnie jak inni wybitni uczniowie kardynała Špidlika związani są mocno z teologią Kościołów Wschodu. Wszyscy oni, w ramach wykładów prowadzonych tak na Uniwersytecie Gregorianskim jak i na Papieskim Instytucie Orientalnym głęboko związani są tradycją myśli prawosławnej, zwłaszcza neopatrystyki i sofiologii rosyjskiej. Stąd też wynika silne przekonanie, że „wolna" od zachodniej spekulatywnej systematyzacji teologia Ojców Kościoła, ciągle jeszcze żywa i owocna w tradycjach liturgicznych Chrześcijańskiego Orientu może stanowić pomoc i inspirację dla posoborowej teologii katolickiej. Wyrazem tego są liczne odniesienia do najwybitniejszych teologów prawosławnych minionego stulecia, pośród których wyjątkową uwagę poświęcono na przykład teologii liturgii Aleksandra Schemanna. Myśl tego teologa znajduje kontynuację w wielu tekstach zarówno samego Rupnika jak i Campatelli. Jedną z takich myśli na temat postrzegania sakramentalności świata możemy znaleźć w dziele poświęconemu Eucharystii, w którym wybitny o. Schmemann pisze: „w prawosławnym doświadczeniu kościelnym i tradycji sakrament pojmuje się jako objawienie rzeczywistej *natury* stworzenia, świata, który będąc światem „upadłym" pozostaje światem Boskim, pragnącym zbawienia, odkupienia, uzdrowienia i przemienienia w nową ziemię i nowe niebo. Innymi słowy, Misterium w jego prawosławnym doświadczeniu jest przede wszystkim objawieniem *sakramentalności* samego stworzenia. Albowiem świat został stworzony i dany człowiekowi, aby dokonało się przemienienie życia stworzonego w komunię życia Boskiego. Jeśli tedy woda może stać się chrzcielną „kąpielą odrodzenia", jeśli nasze ziemskie pokarmy: chleb i wino mogą być przemienione w komunię Ciała i Krwi Chrystusowej, jeśli olejem udziela się namaszczenia w Duchu Świętym, jeśli, mówiąc krótko, wszystko na świecie może zostać poznane, ukazane i przyjęte jako dar Boży i komunia nowego żywota, to dzieje się tak ponieważ od samego początku całe stworzenie powołane i przeznaczone zostało do spełnienia odwiecznego planu Bożego – „aby Bóg był wszystkim we wszystkich". Otóż właśnie w tym – *sakramentalnym* – pojęciu świata jest istota i dar owej świetlistej kosmiczności, która przenika całe życie Kościoła, całą liturgiczną i duchową tradycję Prawosławia. Wszak również sam grzech pojmuje się tutaj jako *oderwanie* człowieka, a wraz z nim całego stworzenia właśnie od tej *sakramentalności* – od „rajskiego pokarmu nieśmiertelnego" – do „tego świata" żyjącego już nie Bogiem, lecz samym sobą i dla siebie, i dlatego – nietrwałego i śmiertelnego. A skoro tak, to również Chrystus, odnawiając świat i życie jako Sakrament, dokonuje zbawienia świata"., w: Schmemann, *Eucharystia*, 24.

[536] Busca, *La riconciliazione*, 25.

po prawicy Ojca Stwórcy. Eucharystia jest więc ciągłą i nieustanną konsumpcją miłości Oblubieńców, w której ołtarz staje się źródłem jedności zakochanych.

Czy abstrakcyjne cezury mozaikowe ogromnych ścian ambitu bazyliki górnej, po prawej i lewej stronie, z przeplatającymi się wertykałami *movimenti* i poziomymi wykończeniami nie są właśnie artystycznym przywołaniem na myśl oblubieńczego charakteru sakramentów Kościoła, w których dokonuje się intymne obcowanie z Chrystusem? Czyż nie są to zasłony alkowy oblubieńczej, przywołujące Wielką i Świętą Sobotę – paschalną noc poślubną Kościoła?

8. Sceny ścian flankujących prezbiterium



Po przekroczeniu progów kościoła sanktuaryjnego św. Jana Pawła II naszym oczom ukazuje się cały zespół mozaik, z dominantą głównej ściany prezbiterium. Pośród mnogości rozmieszczonych w różnych miejscach obrazów, wraz z wertykałem tryptyku ściany głównej, uwagę zwracają dwie monumentalne sceny flankujące prezbiterium. Są to: „Pięćdziesiątnica" po lewej stronie oraz „Wyjście z niewoli egipskiej i uwolnienie Apostołów" po prawej stronie.

Podobnie jak górne przedstawienie z Barankiem pośrodku Niebieskiego Jeruzalem, obie te sceny wykonane zostały w technice mieszanej: malowanej terakoty i mozaiki. Technika malowanej terakoty, układanej według logiki mozaiki o klasycznie formowanych i szlifowanych terakotowych tesserach, różni się od klasycznej mozaiki *Centro Aletti* delikatnością kolorów. Jest to związane przede wszystkim z tendencją warsztatu malarskiego *Atelier Arte Sacra Centro Aletti*, czyli o. Rupnika, s. Stelli Sechiarolli oraz s. Elisy Galardi. Technika ta polega na bardzo delikatnym, niemalże laserunkowym nakładaniu kolejnych warstw malarskich w taki sposób, aby się wzajemnie przenikały. Inspirowana techniką malowania *al fresco*, w której specjalizowała się s. Elisa Galardi, pozwala na uzyskanie wrażenia przewiewności malarskiej obrazu. Ograniczenie do minimum grafiki rysunku i eliminacja ciężkich kolorów

sprawia, że malowane sceny są lekkie. Efekt ten wspomaga także wypracowana i stosowana zwłaszcza w ostatnich latach technika przenikających się długich pociągnięć koloru, który umiejętnie wkomponowany w część figuratywną, podkreśla jej niemalże efemeryczną lekkość. Istotą takiego malowania jest próba ukazania tego, co duchowe; pokazania świata który, choć niewidzialny fizycznie, jest odbierany zmysłami duchowymi,[537] stanowiąc cząstkę linearnej czasoprzestrzennej historii świata. Malowidła krakowskie pochodzą dokładnie z okresu, kiedy ta nowa tendencja *Atelier Centro Aletti* stopniowo przyjmowała jego obecną manierę malarską. Niemniej jednak na obu przedstawieniach, zwłaszcza na ścianie po prawej stronie, kolory są ostre, kontrastowe i mocne. Niewątpliwie było to konieczne z powodu całego zespołu mozaik, wyrazistych w swoich kolorach i grafice.

Uwagę skupia także kunszt połączenia klasycznej mozaiki *Centro Aletti* z częścią wykonaną w malowanej terakocie. Wymagało to bowiem takiego doboru materiałów, który pozwoliłby na zharmonizowanie ostrego kontrastu pomiędzy częścią terakotową i kamienną przedstawienia, mogącego doprowadzić do jego estetycznego rozbicia i dekompozycji, zwłaszcza, że oba monumentalne przedstawienia są skomponowane w oparciu o połączenie dwóch niezależnych scen.

Łączenie takie jest bardzo starą praktyką, pojawiającą się już w okresie chrześcijańskiego antyku. Klasycznym przykładem są słynne ampułki z Monzy z VI wieku. Skupiają one w jednym przedstawieniu różne wątki teologiczne. Czasami są to połączenia w jeden obraz różnych symboli chrześcijańskich, a czasami scen ewangelicznych. Właśnie pośród tych ampułek spotykamy zestawienie dwóch wydarzeń rozdzielonych w narracji ewangelicznej dziesięcioma dniami: Pięćdziesiątnicy i Wniebowstąpienia Chrystusa. W pozostałych przykładach zbioru z Monzy, w jednej scenie łączone są sceny ewangeliczne z symbolami, tworząc spójną narrację teologiczną.

Nawiązując do ampułek z Monzy, należy wspomnieć o jeszcze wcześniejszym przykładzie łączenia scen ewangelicznych w jednym przedstawieniu, czyli o starochrześcijańskich nagrobkach, by wspomnieć chociażby sarkofag dogmatyczny z watykańskiej kolekcji *Pio Cristiano*. Jedynym drobnym, acz istotnym szczegółem jest fakt, że w wielu z nich zasadnicze sceny są od siebie oddzielone wyrazistą strukturą architektoniczną. Wracając do omawianych obrazów, niemniej ważny jest także ich wewnętrzny ruch, który w przypadku „Pięćdziesiątnicy" i „Chrztu" jest wertykalny, zaś w scenie „Exsodusów" – horyzontalny.

---

[537] Chodzi tu oczywiście nie o zmysły fizyczne ale duchowe, według tradycji chrzescijanskiej duchowości wschodniej.

Jednym z wątków, który należy odczytać w obu flankujących prezbiterium scenach, jest kontekst historyczny pontyfikatu św. Jan Pawła II. Choć ich autor – o. Rupnik w wielu swoich wypowiedziach i wykładach podkreślał nieraz ponadnarodowy charakter chrześcijaństwa jako tajemnicy, którą właściwie zrozumieć i odczytać można jedynie w teandrycznym kluczu Chrystusa,[538] to jednak obie sceny mogą zostać rozpoznane, jako duchowa interpretacja czasów, w których osoby i wydarzenia nadają sens historii, objawiając na drodze *teurgii* Bożą Opatrzność. Ważne jest uchwycenie sposobu, w jaki Špidlik i jego uczniowie rozumieją ów sens. Człowiek wierzący wewnątrz samego siebie przeżywa tajemnice początku – raju, bycia z Bogiem, pochodzenia od Niego oraz wieczność Niebieskiego Jeruzalem, które gwarantuje niezniszczalność tego, co jest w nim duchowe, a co bierze swój początek w boskim tchnieniu. Adam jest obecny w każdym z ludzkich istnień, i w każdym, tak jak w Adamie doświadczalny jest dramat rajskiego exodusu. Tęsknota za pierwotną harmonią, powrotem do tego, co zostało utracone pod rajskim drzewem, nadaje sens całej ludzkiej wędrówce pokoleń. I to właśnie otwiera czlowieka na *eschaton*, na to, co przeznaczone, czego sercem się oczekuje i pragnie. Dynamizm pomiędzy początkowym, intuitywnie wyczuwalnym sercem a tym, co ma nadejść, dokonuje się na linii życia historycznego, na tle nieustannego dramatu wyborów – świadomości Boga i siebie, Jego woli i własnej woli, obciążonej zranioną grzechem naturą. Owe wybory tworzą historię, wydarzenia, które objawiają Bożą Opatrzność.[539] Nic więc dziwnego, że historia objawia Boga, że może i powinna być odczytywana w kluczu Bożej wizji człowieka i świata.

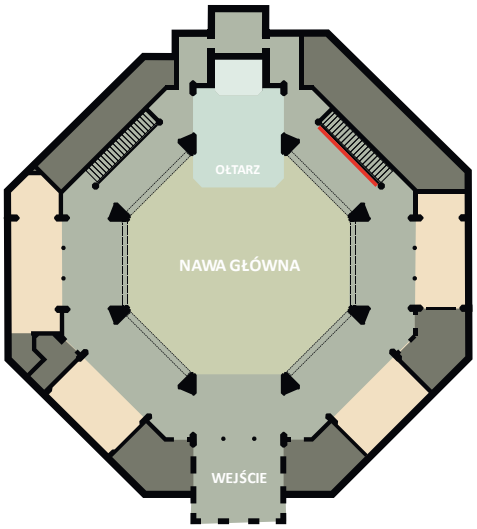
Także w historii XX wieku polskiego narodu są wydarzenia, które nabierają wyjątkowego znaczenia, wplatając się w osobistą historię posługi krakowskiego biskupa Wojtyły i rzymskiego papieża Jana Pawła II, a mianowicie pamięć o millenijnej historii chrześcijaństwa nad Wisłą, której obchody rozciągały się od połowy lat sześćdziesiątych, aż po rocznicę męczeństwa św. Stanisława oraz epokowe przemiany społeczno-gospodarcze, dokonujące się na linii gdańskiej Solidarności, upadającego muru berlińskiego, a z nim żelaznej kurtyny. Oba te zagadnienia nieraz pojawiały się w wykładowych refleksjach nie tylko Rupnika, ale także jego duchowego mistrza kard. Špidlika i innych przedstawicieli szkoły *Centro Aletti*.

Przyglądając się obu monumentalnym scenom, trudno nie odnieść wrażenia, że w sanktuarium przechowującym pamięć o osobie i dziele polskiego Papieża, są one nawiązaniem do polskiej historii, odczytywanej w kluczu biblijnym, wiary i wyzwolenia, którym wiele uwagi poświęcił w swej posłudze biskup krakowski i rzymski papież Jan Paweł II.

---

538 M. Rupnik, *Pascha Kultury*, w: *Špidlik, Rupnik, Teologia pastoralna,* 339-340.
539 Špidlik, *Myśl rosyjska*, 214.

Czy scena Pięćdziesiątnicy nie powinna zostać rozpoznana jako obraz głęboko chrześcijańskiej świadomości narodu polskiego? Czy uwolnienie narodu wybranego i apostołów z niewoli nie przypominają historii długiej duchowej walki Polaków i Kościoła w Polsce o wolność dla chrześcijańskiego narodu?



8.1. „Ściana wolności: Exodus" – w kierunku Ojca. „Ku wolności wyswobodził nas Chrystus" (Ga 5, 1)

Patrząc w stronę prezbiterium od strony wejścia do świątyni po prawej stronie, na lewo od ołtarza widzimy ogromną mozaikę wykonaną w mieszanej technice mozaikowej polichromowanej terakoty i kamienia. Przedstawia ona kilka biblijnych scen, ujętych w dwóch wyrazistych registrach, umieszczonych jeden nad drugim. Są to: „Wyjście narodu wybranego z niewoli egipskiej" w dolnym registrze (Wj 14, 21-31; Wj 15, 1-18) i „Wyprowadzenie apostoła Piotra z więzienia" przez Anioła Pańskiego (Dz 12, 6-11) w górnym registrze. Dolna scena wyjścia z niewoli narodu wybranego jest bardzo czytelna. Przyglądając się jednak uważnie scenie górnej, trudno nie odnieść wrażenia, że jest to nie tylko historia cudownego uwolnienia Piotra, ale także wyprowadzenie na wolność apostołów Pawła i Sylasa z więzienia w Filippi, opisana w „Dziejach Apostolskich" (16, 23-40). Obie twarze ikonograficznie mocno odpowiadają

typowemu przedstawieniu tychże apostołów.[540] Poza tym, w obu biblijnych historiach uwolnienie było wydarzeniem cudownym, któremu towarzyszyło „opadnięcie kajdan", o czym zdają się świadczyć ich przerwane resztki, zwisające z nadgarstka jednego z apostołów. Aby dobrze odczytać ikonologiczną treść niniejszego przedstawienia, należy zestawić je z naprzeciwlegle flankującą prezbiterium mozaiką Pięćdziesiątnicy. Obie sceny tworzą swoistą ramę dla poliptyku prezbiterium, dlatego zachodzi między nimi jedność ideowa, choć różni je zasadniczy kierunek wewnętrzny i różnorodność tematów, stanowiących kanwę dla ikonologicznej refleksji.

W mozaice wyzwolenia ruch jest poziomy. Wyznacza go linia oddzielająca oba registry sceny, wyznaczona horyzontałem jasnych morskich fal, podkreślona złotą laską Mojżesza, gestem rozpostartych skrzydeł i chwytającej kraty prawej ręki Anioła. Ruch ten kieruje przedstawione postaci i wzrok oglądających ku prezbiterium, a dokładnie w kierunku Chrystusa zstępującego do otchłani. Jest to o tyle ważne, że w swojej najgłębszej warstwie ideowo-teologicznej zstąpienie Zmartwychwstałego do otchłani jest ikoną wolności. W scenie Pięćdziesiątnicy ruch jest ewidentnie wertykalny, z wyraźnym przechyłem do prawej strony, uzyskanym dzięki falującej wielolinii jasnych tesser. Prowadzi on przez znajdujące się nad nim przedstawienie stworzenia Adama i Ewy przez Boga Ojca w kierunku górnej sceny Trójcy Świętej w gościnie u Abrahama, znajdującej się u szczytu głównej ściany ołtarzowej prezbiterium. Zasadniczym jej przesłaniem ideowo-teologicznym jest komunia wewnątrztrynitarna i komunia Trójcy z ludzkością. Tak więc, w obu przypadkach sens przedstawień dopełnia tryptyk ściany ołtarzowej, który, jak to już zostało opisane, poświęcony jest Trójcy Świętej oraz Tajemnicy Chrystusa, Zbawiciela Człowieka.

Chrystus Zbawiciel to wybawienie od śmierci, dlatego obie te ściany teologicznie i ikonologicznie zawierają w sobie obraz śmierci, jako kontrapunktu tego wszystkiego, co kryje się pod pojęciem życia, a więc Boga. „Sytuacja śmierci" jako powszechnego doświadczenia każdego człowieka staje się dla wierzących punktem wyjścia ku Chrystusowi. Zarówno okratowane, prostokątne okienko za plecami apostołów, jak ogromny masyw muru opadający na ramiona uciekających z niewoli egipskiej na „Ścianie wolności" to symboliczny obraz zniewolenia, nieuniknionej konieczności, czyli śmierci. Podobnie na „Ścianie Pięćdziesiątnicy" dolina suchych kości, nad którymi ukazany został symboliczny grób Chrystusa, reprezentowany przez basen chrzcielny, jest obrazem śmierci. W obu przedstawieniach okazują się one przezwyciężone, pozostawione „za plecami" przedstawionych osób. Śmierć jako nieunikniona

[540] Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2003, 192 – 193. Czytamy tam min.: „Paweł – człek łysy, z brodą skudloną i szpakowatą…, Sylas – młodzieniec z sypiącą się brodą.

konieczność ziemskiej egzystencji człowieka kontrastuje z życiem, ku któremu prowadzi wewnętrzny ruch obu scen. W „Ścianie wolności" ku Chrystusowi zstępującemu do otchłani i ku Trójcy Świętej – Źródle Kościoła w „Ścianie Pięćdziesiątnicy".

W obu przedstawieniach umieszczone są także znaki – symbole życionośnej obecności Boga. W starotestamentowej scenie przejścia przez Morze Czerwone jest to słup ognisty.[541] W scenie uwolnienia apostołów – otwierana przez Anioła krata i wąskie świetliste przeprucie okienne, jasność, ku której zdążają uwolnieni. W scenie zesłania Ducha Świętego symbolem obecności Boga jest źródło chrzcielne, figura Maryi oraz wibrujące nad głowami apostołów płomyki. Są to znaki odnoszące się bezpośrednio do Boga, któremu jako Odkupicielowi człowieka poświęcony został tryptyk ściany głównej. Po wprowadzeniu do zasadniczego tła obu omawianych mozaik, przejdźmy teraz do szczegółowego przedstawienia sceny wyzwolenia.

We wspomnianym dolnym registrze ściany przedstawiony został główny moment ucieczki Izraelitów z niewoli egipskiej, czyli przejście przez Morze Czerwone. Pod stopami przechodzącej grupy widać łagodne dno morskie, utworzone przez kolaż różnych typów mozaiki, od *movimenti* po *veneziano*, utrzymane w kolorach przechodzących od ciepłego brązu *Travertino Rosso*, poprzez ochrę różnego typu trawertynów i marmurów, po ostre, cienkie linie ciemnych grafitowych i jasnoszarych kamieni.

Przechodząca grupa to dwie żydowskie rodziny z pięciorgiem dzieci. Na pierwszym planie widzimy Mojżesza. Mocna, wyrazista postać zajmuje centralne miejsce registru. Prawą rękę Mojżesz ma podniesioną do góry, trzyma w niej horyzontalnie złotą laskę, która zdaje się wstrzymywać fale, nie pozwalając im opaść na dół. Lewą ręką, zwróconą ku dnu morskiemu, Mojżesz wskazuje drogę. Gest ten powtarza postać kobiety, która również wskazuje na suche dno przemierzanego morza.

Mojżesz ubrany jest w białą tunikę, przepasaną pasem. Białe, prostokątne, terakotowe tessery nadają materii tuniki wyrazisty ruch. Postać ukazana jest w marszu z silnie wysuniętą do przodu prawą nogą. Podwinięte rękawy tuniki, zatrzymują się na łokciach. Głowa skierowana jest w kierunku drogi, której cel wyznaczony jest przez strzelisty wertykał ognistego słupa. Okala ją aureola przechodząca, jak we wszystkich pozostałych przypadkach od ochry, złota do bieli. Twarz jest spokojna, pokorna, wyrazista, o skupionym spojrzeniu, długiej brodzie

---

[541] O jego obecności w czasie wyjścia z Egiptu informuje na Wj 13, 21-22. Jest jednak jeden zasadniczy detal, który niezrozumiale różni starotestamentowy opis ze sceną ukazaną w sanktuarium krakowskim. W 19 wersecie 14 rozdziału Księgi Wyjścia czytamy: „Słup obłoku również przeszedł z przodu i zajął ich (Izraelitów) tyły, stając między wojskiem egipskim a wojskiem izraelskim". Tak więc obecność ognistego słupa może być tu odczytana jedynie teologicznie a nie *strictae* biblijnie jako symbol Bożego przewodnictwa w paschalnym przejściu przez Morze Czerwone.

i wąsach. Lekko falujące włosy opadają na ramiona. W twarzy Mojżesza wyraźnie można rozpoznać rysy Chrystusa, zstępującego do otchłani. Mojżesz jest Jego figurą. Mojżesz prowadzi ku Chrystusowi, jego misja życiowa jest z Nim związana. Podobieństwo to także widać w postaci Anioła Pańskiego wyprowadzającego apostołów z niewoli. Obie postaci, Mojżesz i Anioł, ukazane są w niemal identycznej pozie. Obaj są Bożymi posłańcami przynoszącymi wolność pochodzącą od Boga.

W tym kontekście wyjątkowego znaczenia w przedstawieniu Mojżesza nabiera poziomy gest mocno trzymanej laski, która koresponduje z wertykałem przewieszonego przez lewe ramię czerwonego *orarionu* anielskiego. Choć linie te się nie spotykają, to jednak prowokują znak krzyża. I laska,[542] i *orarion*[543] są znakami otrzymanej władzy i mocy oraz służebnego posłannictwa w imieniu JHWH. Ich „nieskrzyżowane skrzyżowanie" odnosi patrzącego ku krzyżowi, który jako znak i środek zbawienia pozwala Bogu zejść ku człowiekowi i człowiekowi wspiąć się ku Bogu. Oba te elementy stają się artystyczną „zapowiedzią" krzyża, po którym w dolnej scenie tryptyku ściany ołtarzowej Chrystus schodzi do Szeolu.

Z postaci Mojżesza emanuje zdecydowanie i pewność. Nie przez przypadek jego figura przedstawiona została na tle złota, które w tradycji ikonografii chrześcijańskiej jest oznaką łaski, błogosławieństwa i obecności Ducha Świętego. Mojżesz wyprowadzający Izraelitów skąpany jest w złocie Bożej Obecności, Szekiny, jak Chrystus w czeluściach otchłani.

Za Patriarchą podąża niewielka grupa osób, które w przedstawieniu stanowią symboliczny wyraz całego ludu Izraela. Są to dwie rodziny, a więc dwóch mężczyzn, świadków godnych zaufania (Pwt 17, 6; 19, 15; Lb 35, 30).[544] Towarzyszą im kobiety oraz dzieci, których jest najwięcej. Wszyscy idą w kierunku wyznaczonym przez Mojżesza. Wskazując na obecność Jahwe w słupie ognistym zdają się spokojnie kontemplować cud wstrzymanych fal. Grupę otwiera figura kobiety, przedstawiona w jasnej tunice i nałożonym na nią ochrowo-pomarańczowym chałacie. Głowa i ramiona okryte są szerokim czerwonym szalem. Podążająca za kobietą grupa dzieci, również odziana jest w różnokolorowe tuniki, chałaty

---

[542] „Pastorał związany jest z symboliką władzy i mocy. Stary Testament uważał pastorał za oznakę duchowej władzy pasterskiej (Ps 22, 4; Mi 7,14). Podtrzymuje to Nowy Testament (1Kor 4,21; Ap 2,27; 19, 15). Podstawę skrypturystyczną użycia pastorłau znajdujemy w księdze Wj 10,11-16. (…) Prototypem pastorału jest jednoroga laska pasterska". H. Paprocki, *Misterium Eucharystii*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, 150.

[543] „…diakon nosi także orarion-stułę – rodzaj długiego pasa, którym niekiedy opasuje się na krzyż przez plecy, a niekiedy nosi na lewym ramieniu, zwisający swobodnie z przodu i z tyłu. Orarion noszą diakoni i subdiakoni, przy czym subdiakon nosi orarion zawsze przepasany przez plecy w formie krzyża, co symbolizuje skrzydła anielskie. Diakon natomiast nosi orarion na lewym ramieniu (…). Według symboliki Kościołów wschodnich oznacza on serwetę sługi, gdyż diakon jest sługą ołtarza Pańskiego"., w: Paprocki, *Misterium*, 135-137.

[544] G. Dziewulski, *Teologiczne rozumienie świadectwa*, Łódzkie Studia Teologiczne 1997, 6.,: http://cybra.lodz.pl/Content/9065/LST_1997_277do308.pdf, 281., (stan z dnia 13.05.2020).

i szale. Zaraz za dziećmi przedstawione zostały inne osoby dorosłe, dwaj mężczyźni i kobieta niosąca w lewej ręce zawiniątko. Wszyscy mają głowy przykryte wierzchnimi szalami bądź płaszczami. Kolorystyka szat jest bardzo jednorodna, utrzymana w niewiele różniących się od otwierającej pochód kobiety kolorach, przechodzących od brązowych i ochrowych barw wierzchnich płaszczy, po jasne bądź ciemne odcienie popielatych tunik. Grupę zamyka figura mężczyzny, trzymającego na ramionach chłopca, który powtarzając gest mężczyzny ze środka grupy, wskazuje na prowadzący wszystkich świetlisty słup. Ciepła w odcieniach kolorystyka grupy ostro kontrastuje z utrzymanym w chłodnych kolorach masywie ściany, symbolizującej opuszczone mury niewoli.

Wyjątkowo dynamicznym elementem jest wyrazisty w kolorach masyw wód Morza Czerwonego. Stanowi on zasadniczy element łączący ideowo oba registry przedstawienia. Jest to niemal prostokątne pole, utworzone z szerokich, wertykalnych, łagodnie wyginających się pasm morskich fal, utrzymanych w różnych odcieniach błękitu i ultramaryny. Efekt wstrzymanych wód potęgują wyraziste, pionowe nieregularne pasma złota o różnej karaturze, od 24- po 14-karatowe białe złoto. Towarzyszą im mocne podbicia purpurowych linii. Pasma fal ostro zakręcają u szczytu, sprawiając wrażenie jak gdyby miały gwałtownie opaść w dół. Ich wstrzymanie wyraża silna poprzeczna złota linia laski Mojżesza. Podtrzymane gestem Proroka stają się stabilną podstawą sceny rozgrywającej się wyżej.

Ściana morskich wód niewątpliwie jest najsilniejszą kolorystycznie plamą całego przedstawienia. Jej kontrapunktem była niegdyś utrzymana w ostrej czerwieni przechodzącej w pomarańcz wewnętrzna poła płaszcza Madonny z naprzeciwległej sceny Pięćdziesiątnicy. Obecnie, po przemalowaniach z 2016 r., jest nim wyrazista, centralna postać Maryi – Matki Kościoła. Omawiając tę część przedstawienia nie da się też nie dopatrzeć teologicznej analogii, którą stanowi kontrast białej figury Chrystusa i ciemnej paszczy otchłani śmierci w pionie głównej ściany ołtarzowej oraz białej figury Mojżesza i ostrych, kontrastowych wertykałów wstrzymanych morskich wód.

Kontrast odgrywa w ikonografii Rupnika ważną rolę. Często podkreślany przy pomocy ostrych barw, tonacji i form, jak w watykańskiej „Redemptoris Mater", jest wyrazem kategoryczności chrystologii w wyznaniu wiary Rupnika, którą można sprowadzić do prostego założenia: albo Chrystus, albo nic poza Nim[545]! Kto zna bliżej o. Rupnika i jego wewnętrzny świat wyrażany w sztuce, ten zrozumie jego wielkie przywiązanie do mocnych, ostrych,

[545] Przykładem tego może być już wspomniana wyżej maniera ilustracji słów z Prologu Ewangelii św. Jana, „a światłość w ciemności świeci, a ciemność jej nie ogarnęła" /J 1,5/ za pomocą kontrastu czerni marmuru *Nero Assoluto* i jaśniejącego na jego tle złota.

czasami wręcz graniczących z przesadą kontrapunktów, przeciwstawień i napięć w scenach. Krakowskie mozaiki są tego dobrym przykładem.

Postaci wyzwolonych Izraelitów zmierzają przed siebie. Ich celem, niewidocznym dla oczu, jest Bóg w którego wierzą, a który ukazał się Abrahamowi pod dębami Mamre. Aby tam dojść muszą przejść przez Paschę. Tą paschą jest oczywiście wielkie wyjście z Egiptu i przejście przez Morze Czerwone. Ale wędrujący po morskim dnie Izraelici jeszcze nie „widzą", że „za narożnikiem" czeka ich i całą ludzkość inna Pascha, Bogoczłowieka Jezusa Chrystusa. Jej obrazem, zapowiedzią i figurą jest owo przejście przez morze, któremu przewodzi Mojżesz – starotestamentowa figura Chrystusa.

„Mojżesz wszedł do wody, w ciemność, bo wiedział, że po drugiej stronie jest Bóg. Wiedział, że po drugiej stronie jest Kanaan, Ziemia Obiecana, dom, do którego należy, z którego pochodzi. Że po drugiej stronie jest świat łaski, tylko trzeba wejść w tę ciemność. Dokładnie tak samo wyglądało życie Jezusa. Ewangelia mówi, że świat, na który przyszedł Jezus, to nie jest Jego świat. To nie jest Jego dom. Oczywiście, przyszedł do swojej własności, bo cały świat należy do Boga, ale Jego światem, Jego domem, Jego ojczyzną jest tyko Ojciec. „Ja do Ojca należę, ja w Ojcu jestem, a Ojciec we mnie" /por. J 14, 11/. (…) Wcielenie jest wrzuceniem Jezusa do wody, podrzuceniem na świat, w którym jest grzech, zło, śmierć. (…) Był taki moment w życiu Jezusa, kiedy stanął jak Mojżesz przed Morzem Czerwonym. Przed całkowitą ciemnością. Był nią krzyż. Stanął przed krzyżem, co tak naprawdę oznacza: stanął przed ciemnością śmierci. Stanął przed ciemnością, której w ogóle nie znał, która była dla Niego zupełnie obca, niepojęta".[546]

Przejdźmy do górnego registru sceny. Jak zostało to już powiedziane, przedstawia on wydarzenie uwolnienia apostołów: Piotra, oraz Pawła i Sylasa z więzień w Jerozolimie i Filippi (Dz 12, 6-11. 16, 23-40). Dominantę tej sceny stanowi ogromna figura Anioła,[547] usytuowana niemal centralnie w poziomie sceny. Anioł zamaszystym mocnym ruchem trzyma kratę otwartych wrót więzienia. Jest diakonem, z lewego ramienia spada w dół przepasany pasem *orarion*. Rozłożyste skrzydła delikatnie opadają po obu stronach. Lewe skrzydło osłania wychodzących na wolność, stając się tym samym ich rękojmią.

Postać anielska, choć nie należy bezpośrednio do historii uwolnienia św. Pawła i św. Sylasa, wiąże się zasadniczo z dolną sceną wyjścia z Egiptu. W 19. wersecie 14. rozdziału

---

[546] K. Porosło, *Chrystus zmartwychwstanie w tobie, Przygotowanie do Paschy*, Wydawnictwo eSPe, Kraków 2015, 50-51.

[547] Pojawia się ona tylko w historii uwolnienia św. Piotra. Św. Paweł i Sylas wychodzą z więzienia po nagłym trzęsieniu ziemi o północy, kiedy śpiewali Bogu psalmy. Wtedy otwarły się kraty i drzwi więzienia, a z ich rąk opadły kajdany.

„Księgi Wyjścia" autor natchniony podaje, że „Anioł Boży, który szedł na przedzie wojsk izraelskich, zmienił miejsce i szedł na ich tyłach". W ten sposób, obie sceny łączy w teologiczną jedność nie tylko „jasny garb" morskich fal, ale także Anioł Pański, ku któremu zdają się spoglądać niektóre z postaci dolnego registru ściany. Mamy tu w pewnym sensie do czynienia z czwartym wymiarem wewnątrz samej historii biblijnej, gdzie Stary Testament, zgodnie z zasadą tłumaczy się i wyjaśnia w Nowym Testamencie.[548]

Postać anielska zdaje się powtarzać niemal dosłownie figurę Mojżesza. Tak jak Prorok, Anioł ukazany jest w drodze. Opuszczona w dół lewa ręka trzyma w dłoni fragmenty łańcucha, zaś prawą otwiera więzienną kratę. Ubrany jest w jasnokremową tunikę, wykończoną u dołu złotym galonem. Na nogach ma sandały. Spod tuniki widać białe mankiety spodniej sukni. Na biodrach Anioł przepasany jest białym pasem, obejmującym także czerwony orarion. Układ prostokątnych tesser tuniki oraz stuły wprowadzają szatę w wyrazisty ruch. Na ramionach widać fragment wierzchniego płaszcza w intensywnym, czerwonym kolorze, którego poła opada z prawej ręki, ukazując złote podbicie. Odwrócony w dwóch trzecich, Anioł spogląda przez ramię na wyprowadzanych z niewoli apostołów. Jego wyrazistą twarz okalają włosy z wplecionym weń diademem. Wokół głowy ma biało-złoty nimb. W podobnej kolorystyce utrzymane są oba skrzydła. Anioł jest posłańcem Pana, boskim odźwiernym wyprowadzającym na wolność. Choć nie spogląda jak Mojżesz w kierunku światła, cel drogi zdaje się wyznaczyć ukazana w poziomie anielska prawica, która przytrzymuje więzienną kratę.

Wyprowadzając na wolność, Boży Posłaniec wypełnia wobec uwolnionych tę samą posługę, którą wobec Izraela wykonał Mojżesz. W ten sposób obie figury są ze sobą ideowo złączone i wzajemnie się tłumaczą. Obie też odnoszą się do Chrystusa, którego stają się pre- i post-figuracją.

Grupa apostolska jest stłoczona. Na pierwszym planie jest św. Piotr, podążający za Aniołem. Prawą rękę ma złożoną na piersiach. Ubrany jest w tunikę o intensywnie niebieskim kolorze, przepasaną na biodrach jasnopomarańczowym pasem. Na ramionach – ciemnoczerwony płaszcz, przykrywający lewe ramię i opadający w dół. Na nogach ma sandały. Piotr spogląda na Anioła. Jego rysy utrzymują tradycyjny wygląd apostoła: krótka broda z wąsami, krótkie, lekko kręcone włosy, biało-złota aureola. Tuż za Piotrem widać postać św. Sylasa. Ubrany w jasnobrązową tunikę, ramiona okrył zielonym płaszczem. Na jego lewej ręce widać fragment rozerwanych czarnych kajdan. Głowa wyprostowana, długa broda, wąsy i włosy opadające

[548] M. Fiedorowicz, *Teologia Ojców Kościoła, Podstawy wczesnochrześcijańskiej refleksji nad wiarą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, 149-152.

na ramiona. Spokojnie spogląda na Anioła. Między głowami św. Piotra i św. Sylasa widać twarz trzeciego apostoła. Rozpoznaję w nim św. Pawła: łysiejąca głowa, długa broda i wąsy. Złoto-biała aureola św. Pawła przeplata się z nimbami pozostałych apostołów. Ciepłe tonacje grupy apostolskiej mocno kontrastują z chłodnymi odcieniami szarego, kamiennego tła.

Więźniowie wychodzą na wolność, zostawiając za sobą mury niewoli, które w koncepcji duchowości Rupnika i jego duchowych mistrzów oznaczają istotę grzechu, czyli niezdolność całościowego oglądu Boga przez człowieka, brak „uczestnictwa" w dialogu, którą to zdolnością osoba jako istota, różni się zasadniczo od całej reszty stworzenia. Człowiek w wizji duchowej szkoły *Centro Aletti* jest rzeczywistością kompleksową. Już ojcowie Kościoła dostrzegali, że jest on komponentem gliny, będącej obrazem tego, co stworzone, a więc ciała i związanych z nim rzeczywistości psychicznych oraz oddechu Boga, czyli rzeczywistości duchowej, pochodzącej bezpośrednio od Stwórcy.

Istota grzechu polega na rozdzieleniu w człowieku tych dwóch rzeczywistości. Mur jest obrazem konsekwencji grzechu, jawi się jako ściana – zaślepienie, na którym człowiek zaczyna projektować własną wizję świata, siebie i rzeczywistości Boga, a więc wizja pozbawiona prawdy. Prawda bowiem ma charakter relacyjny, objawia się w relacji i przez nią się wyraża. Jej brak w stosunku do Boga sprawia, że osoba traci swój wewnętrzny sens, gdyż nie przechodząc poza śmierć i przemijalność, zamyka się w sobie samej, zamazując autoprojekcją rzeczywistość matrialno-duchową, naraża na utratę misterium życia, którego źródłem jest odwieczna Osoba Ojca. Życie w izolacji staje się wtedy iluzją życia. Pozbawione więzi ze Stwórcą, mocą Ducha Świętego upodobniającego nas do Chrystusa, skazane jest na śmierć. Duch Boży w człowieku objawia się jako Miłość. Odkrywanie Miłości Ojca dokonuje się na drodze ogromnego wysiłku duchowego, ascezy wyrażającej współpracę, *synergię* osoby z Bogiem. Przebóstwienie – *theosis* człowieka jest więc wspólnym burzeniem muru. Człowiek z Bogiem burzy ściany podziału odgradzające dziecko od Ojca, oblubienicę od Oblubieńca, śmierć od Życia. Symbolem postrajskiej kondycji człowieka jest mur oddzielający kochanków z „Pieśni nad Pieśniami". Tę samą symbolikę można odkryć w murze, znajdującym się za plecami uwalnianych apostołów.[549]

Apostołowie wychodzą ze swojej niewoli i idąc za Posłańcem, podążają ku Chrystusowi. Podobnie jak dla grupy Izraelitów z dolnego registru, celem drogi apostołów jest Chrystus-Światłość. Rupnik umiejętnie wykorzystał zastaną architektonicznie sytuację i w teologiczną narrację przedstawienia wplótł cienkie przeprucie okienne, które korespondując z wertykałem

[549] Rupnik, *Il cammino*, 38.

ukazanego niżej ognistego słupa, nabiera teologicznego znaczenia. Wykorzystanie okna, rozumianego jako świetlistej ikony, nie jest niczym nowym. Podobne rozwiązanie spotykamy w Rzymie, w bocznej kaplicy św. Zenona bazyliki św. Praksedy. Znajdujące się tam okno stało się częścią kompozycji *Deesis*, przyjmując znaczenie Chrystusa-Światłości [550].

Teologia „okiennej" ikony Chrystusa-Światłości staje się jeszcze bardziej czytelna w zestawieniu z paschalną sceną zstępującego do otchłani Chrystusa z głównej ściany ołtarzowej. Wolność jawi się jako podstawowy owoc odkupieńczego kenotycznego dzieła Bogoczłowieka. Przepowiadana i ukazana w starotestamentowej figurze wyjścia z Egiptu, w nocy paschalnej Chrystusa stała się rzeczywistością każdego, kto wierzy. Odtąd w Obliczu Syna spoglądają na Ojca (*pròs tòn Theón)* oczy wszystkich pokoleń ludzkich. W zbawczej ofierze Pana, w „Jego godzinie" całe człowieczeństwo przeszło z ciemności do światła, z przekleństwa do chwały, którą po swojej ofierze otrzymał Syn. Dlatego zasadniczym punktem obu scen jest zstąpienie Chrystusa do otchłani.

„Kenoza, dobrowolna rezygnacja z siebie (ogołocenie) Boga wcielonego, objawia samo życie Trójcy Świętej. Kiedy Jan, w prologu swojej Ewangelii, mówi do nas o Słowie skierowanym ku Ojcu *pròs tòn Theón*, ukazuje nam Boga, który się otwiera, Boga, w którym Jeden nie istnieje bez Drugiego, w radosnej wzajemnej ofierze każdego z nich, aby mógł istnieć inny. Bóg, który się otwiera, Bóg, który daje siebie: fakt, że moc Boga jest mocą miłości, oznacza dobrowolne ograniczenie, które Bóg narzuca sobie, aby dać człowiekowi (i aniołowi) przestrzeń dla jego wolności. A raczej właśnie w tym ograniczeniu siebie leży autentyczna wszechmoc, która wyraża tajemnicę Boga jako dar z siebie, pokorę, szacunek dla drugiego aż po krzyż *Baranka ofiarowanego od założenia świata*"[551] (tłum. wł.).

I wyjście Izraela z Egiptu, i uwolnienie apostołów z więzienia jest wyrazem głębokiej wolności Chrystusa, który przyjmując we wcieleniu kondycję ludzkiego bycia, uwalnia człowieka od samego siebie, od struktury, od władzy, których symbolami jest Aleksandria, Rzym i Jerozolima. Wychodząc od swoich wielkich mistrzów, z Sołowjowem, Iwanowem, Špidlikiem na czele, Rupnik i cała szkoła teologiczna *Centro Aletti*, czerpiąc także z pism współczesnych wschodnich teologów jak Ioannis Zizioulas czy Christos Yannaras,[552] podkreślają zasadniczą różnicę pomiędzy religią a wiarą, podobną jaka zachodzi pomiędzy ja „indywidualnym" (niezdolnym do wspólnoty, skoncentrowanym na samym sobie) i ja „komunionalnym". W takim

---

[550] Poeschke, *I Mosaici,* 194.

[551] O. Clément, *Il potere crocifisso*, Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 1999, 36.

[552] Myślę, że należy tu wspomnieć zwłaszcza dwa wyjątkowe tytuły obu autorów, które stanowią ważny teologicznie zbieżny punkt myślenia. Są to książki: I. Zizioulas, *Comunione e alterità*, Lipa, Roma 2016; Ch. Yannaras, *Contro la religione*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 2012.

ujęciu wiara rozumiana jest jako rzeczywistość relacyjna, wypływająca z relacji, nadająca osobowość ludzkiemu „ja" i budująca wspólnotę.[553] Jej przeciwieństwem jest religia, rozumiana przez Rupnika jako naturalny wyraz indywiduum ludzkiego, mający na celu zabezpieczyć człowiekowi ochronę przed siłami przekraczającymi jego fizyczne siły. Życie w Chrystusie, wejście na drogę wiary, rozumiane w tym kluczu oznacza uwolnienie się od martwego strukturalizmu, skostniałego myślenia systemowego i wejście w żywą dynamiczną relację w Bogiem, która zainaugurowana została w Chrystusie. Chrystus dał początek nowemu życiu, które staje się obszarem komunii z Bogiem w wolnym uwielbieniu i dziękczynieniu. „Jeżeli indywiduum chce przejść na inny poziom istnienia, który nie należy już do porządku natury, ale do porządku Ducha, tzn. miłości, *agape*, musi koniecznie oderwać się od tego sposobu istnienia, w jakim się znajduje. Chodzi o rodzaj uwolnienia się od tego stanu, o konieczność rozstania się z nim".[554]

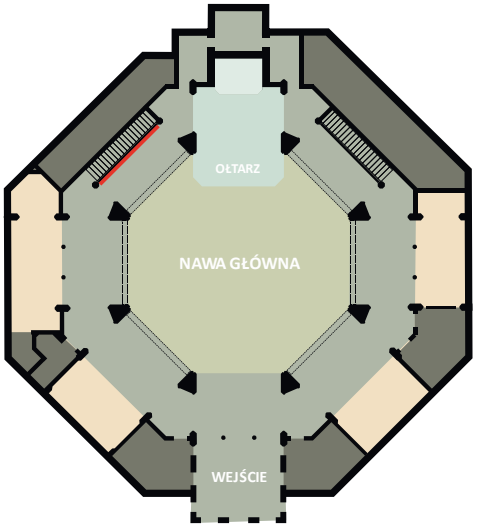
„Historyczny model wieczerzy eucharystycznej był dla chrześcijan wielkanocną wieczerzą Żydów. Raz w roku każda żydowska rodzina świętowała, dziękując Bogu za wielkanocne przejście ludu Izraela z Egiptu, z niewoli do wolności ziemi obiecanej. W ten sam sposób, na dziękczynnej wieczerzy, obchodzonej również przez chrześcijan (co tydzień, a kiedy mogli nawet częściej) świętowali oni ich wielkanocne przejście poza granice śmierci do wolności natury ludzkiej (od wiążącego poddania się przestrzeni, czasowi, korupcji, śmierci). Różnica odwzorowanej tradycji żydowskiej była jasna: wieczerza w Kościele nie odnosiła się do historycznej przeszłości, ale do tego, co oczekiwane w zapowiedzi ostatecznej przyszłości, nowego sposobu istnienia człowieka wolnego od swej natury, od predeterminacji i potrzeb, które ta narzuca"[555] (tłum. wł.).

Powyższy cytat rzuca światło na szerszy ikonograficzny kontekst „Wyzwolenia apostołów". Stanowią go: od dołu wyjście Izraela z niewoli egipskiej, od góry, w registrze korony – Ostatnia Wieczerza. Nawiązując do cytatu Yannaras'a, wertykał wymienionych obrazów ukazuje linię wyzwolenia od dołu do góry w przekroju czasu. Stanowią ją przeszłość paschy Izraela u dołu – pascha apostołów po środku – Pascha *eschatonu*, którego proroctwem jest Eucharystia w koronie kościoła. Można więc śmiało zwrócić uwagę, że pion tych trzech scen dotyczy teologii wolności w jej przestrzennej, ikonicznej linii rozpiętej pomiędzy ziemią a niebem. Podstawą wyzwolenia, wolności, wyjścia z niewoli jest ufne zawierzenie Bogu i tym, których posyła. Wiara staje się więc przestrzenią zbawienia. W ten sposób ściana wolności,

---

553 Rupnik, *Według Ducha*, 118.
554 Tamze, 116.
555 Yannaras, *Contro,* 46.

pośród wielu kontekstów teologicznych, wyraża zasadniczą myśl przedstawicieli *Centro Aletti*, że podstawowym owocem doświadczenia Boga w życiu osoby wierzącej, nowego człowieka jest głęboko rozumiana wolność duchowa. Kościół i wiara jawią się jako dwie ściany komunikujące człowiekowi miłość Boga, której pełni doświadczamy w zbawczym akcie Jezusa Chrystusa, uczestnicząc w nim na drodze głębokiej, uwarunkowanej ontologicznie relacji. Wyraża się ona w sakramencie Kościoła, którego obrazem jest usytuowana naprzeciw ogromna mozaika Pięćdziesiątnicy.



8.2. „Ściana wiary: Pięćdziesiątnica" – ku Ojcu przez Kościół. „Wszyscy /.../ przyoblekliście się w Chrystusa" (Ga 3, 26–27)

Ogromne przedstawienie Pięćdziesiątnicy i sakramentów kompozycyjnie zamknięte jest w nieregularnej arce, wyznaczającej złote tło obejmujące dwunastu apostołów oraz Najświętszą Maryję Pannę. Pod figurą Bogurodzicy na głównej, wewnętrznej osi, w polu wyznaczonym nogami apostołów znajduje się nieregularny basen chrzcielny, wypełniony wodą oraz pływającymi w nim siedmioma rybkami. Zewnętrzna, niewysoka ścianka studni/basenu została wykonana z ułożonych wertykalnie tesser *Oro Aletti*, przeplatanych na przemian złotem w szkle oraz innymi tesserami. Ten drobny detal wpisuje się w ogólny, wertykalny ruch całej sceny.

Przestrzeń pod nogami apostołów i źródłem chrzcielnym wypełniona została kamieniem łupkowym *Trani*. Na jego wariacyjnym, od jasnego po nasycony brąz tle, ujęte w pozie wychodzenia z ziemi, wydobywania się, uwalniania się przedstawione zostały trzy ludzkie postaci. Są to kobieta, dziewczynka i mężczyzna. Wszyscy oni zwróceni są w kierunku chrzcielnicy, zaś postać środkowa, przypominająca dziewczynkę, wyciąga ku niej lewą rękę. W tym samym polu widać także porozrzucane jasne fragmenty ludzkich kości, dwie czaszki i kilka piszczeli.

Ruch wewnętrzny sceny przyjmuje wyrazisty wertykalny kierunek, wyznaczony centralną figurą Bogurodzicy i umieszczonym pod nią źródłem chrzcielnym. Wzmacnia go szeroka wielolinia różnych rozmiarem tesser, przechodzących od białego marmuru *Bianco Statuario* przez biały i żółty trawertyn, spadająca z górnego brzegu ściany i obejmująca nieregularnie łuk arki z przedstawieniem Pięćdziesiątnicy. Wielolinia ta łagodnie faluje, dając wrażenie spływającej z góry materii. Wplecione w ochrowe tło wielolinii białe pasma tesser *Marmo Bianco Statuario* wraz z towarzyszącymi im regularnymi pasmami złota w szkle, jeszcze bardziej podkreślają wewnętrzny ruch sceny, który ewidentnie biegnie ku wyobrażeniu dłoni Boga Ojca i mankietu Jego płaszcza w usytuowanej wyżej scenie stworzenia Adama i Ewy. Falistość wertykału pozwala bardzo dobrze skomponować się ujętej w pozie tanecznej figurze Bogurodzicy.

Scena spięta jest dwoma symetrycznymi, wąskimi przepruciami okiennymi, które rozbijają wertykalną jednorodność kompozycyjną obrazu, wprowadzając *movimento* o wąskim ruchu horyzontalnym, podkreślonym mocnymi przejściami kolorystycznymi. Zabieg ten bardzo dobrze rozbija ciężkość optyczną całego przedstawienia. Po zewnętrznych bokach okien zamontowane zostały swobodne *movimenti*, utkane z różnego rodzaju kamienia i złota.

Figurą centralną sceny jest Bogurodzica. Jej postać przedstawiona w geście *oranty,*[556] stoi na jasnoochrowym wzniesieniu. Ubrana jest w ciemnonasyconą niebieską suknię, przepasaną na biodrach złotym pasem. Głowę i ramiona okala maforium, które dalej przyjmuje postać ujętego wiatrem obszernego płaszcza, obejmującego dwie grupy apostołów, stojących po bokach Maryi. Część płaszcza przedstawiona na ramionach wykonana jest z polichromowanej

[556] Gest *oranty* to jeden z najstarszych typów przedstawieniowych w chrześcijańskiej sztuce sakralnej. Obecny już w malarstwie tombalnym, był wyrazem modlitwy człowieka pochwyconego przez Boga. Często spotykany tak w przedstawieniowym malarstwie katakumbowym jak i w tekstach pisarzy wczesnochrześcijańskich, jak np. Tertuliana (zm. ok. 200 r.), który otwarte, wzniesione ku górze ramiona identyfikuje z gestem krzyżowym modlącego się przed śmiercią Chrystusa., w: G. B. Lander, *Il simbolismo paleocristiano, Dio, Cosmo, Uomo*, Jaca Book, Vicenza 2008, 268-269.

terakoty lakierowanej, reszta z terakoty matowej.[557] Na ramionach i czole maforium widać wyraziste gwiazdy dziewiczego Bogorodzicielstwa Najświętszej Maryi Panny (*ante partum, in parto et post partum*).

Płaszcz łagodnie uniesiony podmuchem wiatru, rozwiera się na obydwie strony, obejmując swymi połami dwie grupy apostołów zwróconych ku Maryi. Głowę Maryi okala nimb przechodzący jak we wszystkich innych mozaikach od bieli do złota. Poza Dziewicy ukazana jest w kontrapoście. Jej oparta na lewej nodze figura zdaje się robić krok do przodu, co sprawia wrażenie jak gdyby była w tańcu. Ma to ważne znaczenie, zwłaszcza dla teologów *Centro Aletti*, którzy dobrze znają tradycje liturgiczne chrześcijańskiego Wschodu, z zachowanymi do dziś formami tańca liturgicznego.[558] Maryja, Oblubienica Baranka i figura Kościoła przedstawiona jest w tańcu, a więc dokładnie tak, jak to obrazują zachowane w kosmateckich mozaikach podłogowych wielu antycznych świątyń półwyspu apenińskiego „węże", które były wyrazem rozpoznawania procesji liturgicznych jako rytualnego tańca Kościoła-Oblubienicy wychodzącej na sakramentalne spotkanie z Boskim Oblubieńcem w Godach Barankowych.[559]

Kolejnym ważnym elementem sceny jest źródło/studnia z siedmioma rybkami. W jednym przedstawieniu zawarte zostało wiele symbolicznych teologicznie elementów, które całej scenie nadają szerszego teologicznego znaczenia. Ryba, greckie *Ichtys*, jako antyczny akrostych, stała się synonimem Chrystusa. Święty Augustyn, powołując się na widziany przez niego grecki

---

[557] Wizerunek Madonny w przedstawieniu sceny Pięćdziesiątnicy uległ zmianie na wiosną 2017 r. kiedy w trakcie prac mozaikarskich przy tylnych ścianach i kaplicach kościoła, przemalowana została wewnętrzna część płaszcza Bogurodzicy z czerwono-pomarańczowego na biało-szary. Zmieniony został także kolor wzniesienia na którym stoi figura Maryi z ciemnej pomarańczy na jasną zieleń przechodzącą w nasyconą oliwkę u dołu. Poprawiane były także inne detale kolorystyczne przedstawienia. Niewątpliwie, przemalowania te komponują przedstawienie korzystniej z paralelnym przedstawieniem Exodusów po drugiej stronie prezbiterium. W niniejszej pracy skupiam się przede wszystkim na obecnym stanie mozaiki, uważając go za ostateczną wizję artystyczną autora.

[558] Авксентий, Литургика, 380. Znaczeniowo ważnym wydaje się fakt, że litijne (procesyjne) formy tańca liturgicznego w liturgii bizantyjskiej zachowały się zwłaszcza w dwóch liturgiach sakramentalnych, w sakramencie inicjacji chrześcijańskiej chrztu, bierzmowania i komunii św. sprawowanej w jednym obrzędzie i sakramencie Małżeństwa. W obu tych liturgiach kapłan i osoby przyjmujące sakrament okrążają w sposób uroczysty, dostojny źródło chrzcielne, lub analoj z Ewangelią, koronami i wspólnym kielichem w obrzędach sakramentu Małżeństwa.

[559] W czasie studiów w z zakresu Teologii Kościołów Wschodnich, w ramach Atelier di Teologia „Cardinale Tomaš Špidlik" Papieskiego Instytutu Orientalnego w Rzymie miałem możliwość uczestniczyć w serii „gościnnych" wykładów emerytowanego profesora Papieskiego rzymskiego Instytutu Liturgicznego św. Anzelma, prof. Crispino Valenziano. Wykłady były organizowane w różnych starych świątyniach wiecznego miasta. W czasie jednego z nich na temat symboliki bizantyjskich dekoracji podłogowych w Rzymie, na przykładzie posadzki w bazylice Santa Maria in Cosmedin, prof. Valenziano, tłumacząc ważność tej struktury jako przedkosmateskiego dzieła, które dało imput do pracy dla rodziny Kosmatich na terenie Państwa Kościelnego, tłumaczył wnikliwie teologię form, jakie zostały w niej zawarte. Tzw. węże, które przedstawiały przenikające się wzajemnie geometryczne wielokolorowe mozaikowe pasma, okalające okrągłe dyski porfirowych kolumn z ruin dawnego Palatynu, symbolizowały oblubieńczy charakter liturgii. Reprezentowany przez liturgiczny orszak kleryków Kościół-Oblubienica zdążał na uroczyste Gody Baranka. Wyrazem symbolicznych pląsów były właśnie te mozaikowe przedstawienia podłogowe, z których wiele zachowało się do dziś. Świadczą one jak teologia liturgii wpływała na sztukę sakralną na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia chrześcijaństwa.

tekst Sybilli Erytrejskiej, cytuje go po łacinie, tłumacząc w XVIII księdze „Państwa Bożego" sens *Ichtys* w Chrystusie, jedynym zdolnym przeżyć (zmartwychwstać) śmiertelne (grzeszne) warunki ludzkiej natury, którą reprezentują głębiny wód.[560] Siedem ryb posiada także głębokie, antyczne korzenie znaczeniowe.[561] Przede wszystkim jest ona obrazem siedmiu sakramentów Kościoła. Jako połączenie dwóch liczb: 3 i 4 daje obraz pełnego poznania rzeczywistości Bożych i człowieczych, stając się w ten sposób obrazem pełni czyli zbawienia, które dokonuje się w dobrowolnym przyjęciu przez człowieka na drodze wiary daru nowego życia. Przestrzenią nowego życia jest Chrystus i Jego Kościół, reprezentowany na ścianie w figurze Bogurodzicy i rozdzielonych na dwie grupy apostołów. Chrystus obecny jest w przedstawieniu symbolicznie, poprzez wodę w basenie/studni, która jest symbolem Jego Paschy oraz przez kolegium apostołów, którzy są depozytariuszami Jego mandatu apostolskiego (Mk 16, 15-16; Mt 28, 18-20;). Wyraziście rozdzielone na dwie części kolegium apostolskie ma także swoje znaczenie. Wydaje się, że taka kompozycja może wyrazić myśli św. Jana Pawła II o dwóch płucach Kościoła, zawartych w encyklice *Redemptoris Mater*, 34: „Tak wielkie bogactwo chwały, zebrane z różnych form wielkiej tradycji Kościoła, mogłoby nam pomóc do tego, aby Kościół zaczął na nowo oddychać w pełni „obydwoma płucami": chodzi o Wschód i Zachód. Jak już niejednokrotnie podkreśliłem, jest to dzisiaj bardziej konieczne niż kiedykolwiek. Stałoby się to wielką pomocą w rozwoju dialogu prowadzonego pomiędzy Kościołem katolickim i innymi Kościołami oraz Wspólnotami kościelnymi Zachodu. Pielgrzymujący Kościół mógłby także dzięki temu śpiewać i przeżywać w sposób doskonalszy Magnificat" (RM 34).

Przytoczony cytat z papieskiej encykliki wpisuje się teologicznie w omawiane przedstawienie. Nie tylko bowiem może tłumaczyć kompozycyjne rozbicie apostołów na dwie zbite grupy figur, zjednoczonych wspólnotą płaszcza Najświętszej Maryi Panny, ale także wzniesione w geście *oranty* ręce Bogurodzicy, która śpiewając Magnificat, jednoczy w sobie wspólnoty Kościołów Wschodu i Zachodu oraz zachodnich wspólnot kościelnych. Myśl o dwóch płucach, zaczerpnięta z tekstów Viačeslava I. Ivanova,[562] ucznia i spadkobiercy Włodzimierza

---

[560] G. H. Baudry, *Simboli Cristiani delle orgini, I-VII s*., Jaca Book, Milano 2016, 41-42.

[561] O. Beigbeder, *Lessico dei symboli medievali*, Jaca Book 1989, 227. Autor przywołuje ogromną ilość znaczeń liczby siedem, zaczynając od biblijnych siedmiu ramion żydowskiej *menory*, przez siedem Kościołów Apokalipsy, siedem rogów Bestii i siedem kielichów gniewu Bożego, aż po siedem darów Ducha Świętego, siedem Sakramentów, siedem stopni kapłaństwa, siedem pierwszych soborów ekumenicznych (sprzed Wielkiej Schizmy 1054r.), siedem wieków (okresów życia) człowieka, siedem godzin kanonicznych Modlitwy Kościoła, siedem dyscyplin poznania (*trivium i quadrivium*), siedem próśb modlitwy *Ojcze Nasz*, siedem cnót kardynalnych…

[562] Il metropolita Gennadios Zervós incontra la comunità di Sophia,: https://www.sophiauniversity.org/it/2017/12/17/due-polmoni-della-chiesa/, (stan z dnia 4 maja 2020).

Sołowjowa, stała się wielką papieską inspiracją ekumeniczną.[563] Podobnie jak jego mistrz Sołowjow,[564] Ivanov wyznał akt duchowej jedności z biskupem Rzymu, w którym uznał widzialny znak jedności kościelnej chrześcijan świętego prawosławia i katolicyzmu.[565]

Właśnie w tym zjednoczonym duchowo Kościele człowiek odnajduje prawdziwe życie jak ryba w wodzie. To duchowe – jakby to podkreślił kard. Špidlik, znaczenie przekazu potęguje kontrast żywej w kolorach, przenicowanej złotem i srebrem wody źródła/chrzcielnicy/studni i suchej, pozbawionej życia ziemi, z której powstają ciała, ożywionych wiarą w Chrystusa wiernych. Jest to ikoniczne przedstawienie wizji doliny suchych kości proroka Ezechiela Ez 37, 1-11, tak mocno związanej z liturgią paschalną rytu bizantyjskiego. Prorocka wizja zmartwychwstających ludzkich ciał, przywracanych do życia siłą pamięci Boga jest liturgicznym „przejściem" w obrządku bizantyjskim z pasyjnego do zmartwychwstańczego charakteru liturgii paschalnej.[566] Czyta się go na styku tych zasadniczych części liturgii, po obrzędach pogrzebu Chrystusa, na zakończenie Jutrzni Świętej i Wielkiej Soboty,[567] po której następują uroczyste nocne nieszpory wprowadzające w Liturgię Światła i nocną Eucharystię wg „Anafory" św. Bazylego. Nic więc dziwnego, że artystyczna wizja sakramentu chrzcielnego, głęboko wpisanego w dynamikę paschalną chrześcijańskiej wiary i liturgii znajduje swoje wyjaśnienie i pełnię w obrazie Pięćdziesiątnicy, która liturgicznie zamyka obchody celebracji Paschy Pana, tak w Kościele zachodnim, jak i w Kościołach wschodnich. Jest to wizja pełni człowieka, który w Passze Pana odzyskuje utracone podobieństwo obrazu. W tym kontekście źródło/studnia chrzcielna jawi się zarówno jako grób Chrystusa nad umarłymi, reprezentowanymi przez wizję suchych kości oraz jako matczyne łono, rodzące do życia wierzących w Chrystusa. Świetnie wpisuje się w to myśl Olivier'a Clément'a, wieloletniego przyjaciela *Centro Aletti* i jednego z duchowych mistrzów o. Rupnika.

„Woda zamyka się nad chrzczonym niczym grób. Żeby ów grób stał się rodzącym łonem, konieczna jest transcendentna ingerencja Ducha Świętego. Przez działanie Ducha „z wysoka"

---

563 T. Špidlik, *Miscellanea I., Alle fonti dell'Europa*, Lipa, Roma 2004., 43, 121. Wg historycznych przekazów, jeden z najwybitniejszych uczniów i spadkobierców Sołowjowa Vjačeslav Ivanov, podobnie jak mistrz, ale już w obecności samego papieża Piusa XI, w dniu 14 marca 1926 r., pod koniec mszy św. sprawowanej przez Papieża w bazylice św. Piotra, przy bocznym ołtarzu św. Wacława, patrona Czech, złożył swoje wyznanie wiary. Po dokonanym akcie, pozostając dalej prawosławnym członkiem Rosyjskiej Cerkwii Prawosławnej uznającym duchowe zwierzchnictwo biskupa Rzymu nad całym ziemskim Chrześcijaństwem wyznał: „Teraz mogę oddychać dwoma płucami". W czasie jubileuszowego nawiedzenia bazyliki św. Piotra wraz z całą wspólnotą *Centro Aletti*, o. Rupnik zatrzymał nas w refleksji nad tym wydarzeniem, jako jednym z kluczowych dla zrozumienia misji *Centro Aletti* w Kościele.

564 S. M. Sołowjow, Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa, W drodze, Poznań 1986, 331.

565 V.I.Ivanov, *A realibus ad realiora, poesie e testi scelti*, Lipa, Roma 2018, xvii.

566 Католическа Апостолическа Екзархия, Страстна Седмица, Възкресение Христово, София 2007, 367.

567 Paprocki, *Wielki tydzień,*140.

człowiek rodzi się „na nowo". Duch przyobleka początkową, ale w pełni realną światłością całą istotę osoby chrzczonej: serce, rozum, pragnienia, wszelkie zdolności i wszystkie zmysły".[568]

Równie istotnym znaczeniowo elementem przedstawienia jest opadający z ramion Bogurodzicy płaszcz, który w podmuchu *Ruah* – Ducha Świętego przyjmuje formę żagla obejmującego dwie grupy apostołów. Płaszcz Maryi, który jako typ przedstawieniowy swymi korzeniami sięga przedstawień *Theotokos deomene* («modląca się», «w modlitwie») związany jest z przedstawieniami Bogurodzicy najważniejszych sanktuariów stolicy Bizancjum, Konstantynopola, a zwłaszcza głównego sanktuarium Nowego Rzymu, *Blacherny*, gdzie zgodnie z tradycją miały być przechowywane relikwie maforionu Najświętszej Maryi Panny. Ten typ przedstawieniowy wyrażał przede wszystkim ideę zwycięskiej ochrony Dziewicy nad powierzonym Jej wstawiennictwu ludem i rządzącymi, zwłaszcza imperatorami.[569] Zrodził się z wiary w cudowną opiekę Maryi nad zawierzonymi jej miastami. Według przekazów miały jej doświadczyć zarówno wielkie miasta Wschodu (jak Konstantynopol, ufundowany przez Konstantyna, według tradycji, ku czci Najświętszej Maryi Panny, cudownie obroniony przed Awarami z 626 r.) jak i chrześcijańskiego Zachodu (Chartres w 911 r.).[570] Dlatego kult Bogurodzicy *Doimene*, wzywającej do modlitwy do Syna Opiekunki, cieszył się ogromną popularnością nie tylko na bizantyjskim Wschodzie, ale rozpowszechnił się także mocno na bizantyno-słowiańskiej Rusi[571] oraz na Zachodzie, pod tytułem „Mater Misericordiae".[572]

Dla człowieka wierzącego jest oczywistym, że Boże Macierzyństwo Matki Jezusa rozciąga się na wszystkich wyznawców Jej Boskiego Syna, którzy w sakramencie chrztu świętego stają się cząstką Jego Mistycznego Ciała – Kościoła zbudowanego na fundamencie apostołów. W ten sposób wszystko, czym są dostępuje zbawienia w Chrystusie. Ikonograficznym przedstawieniem tego jest wizja proroka Ezechiela, w której martwe, suche kości na nowo ożywają pod podmuchem – tchnieniem *Ruah* Ducha Świętego. To symboliczny obraz duchowej mocy Kościoła, którego przejawem jest sakramentalne życie wierzących. W sanktuarium przechowującym pamięć o Papieżu, który w swoim herbie biskupim miał zawołanie „*Totus Tuus*",

---

568 Clément, Źródła, t. 2., 23.

569 Pentcheva, *Icone e potere,* 102-103.

570 R. Knapiński, Od „Pokrowy" do „Płaszcza Opieki": przeobrażenia motywu ikonograficznego „Mater Misericordiae", Studia Warmińskie 39, 2002.,:
https://docplayer.pl/131532686-Ryszard-knapinski-od-pokrowy-do-plaszcza-opieki-przeobrazenia-motywu-ikonograficznego-mater-misericordiae-studia-warminskie-39.html, 134., (stan z dnia 6 maja 2020).

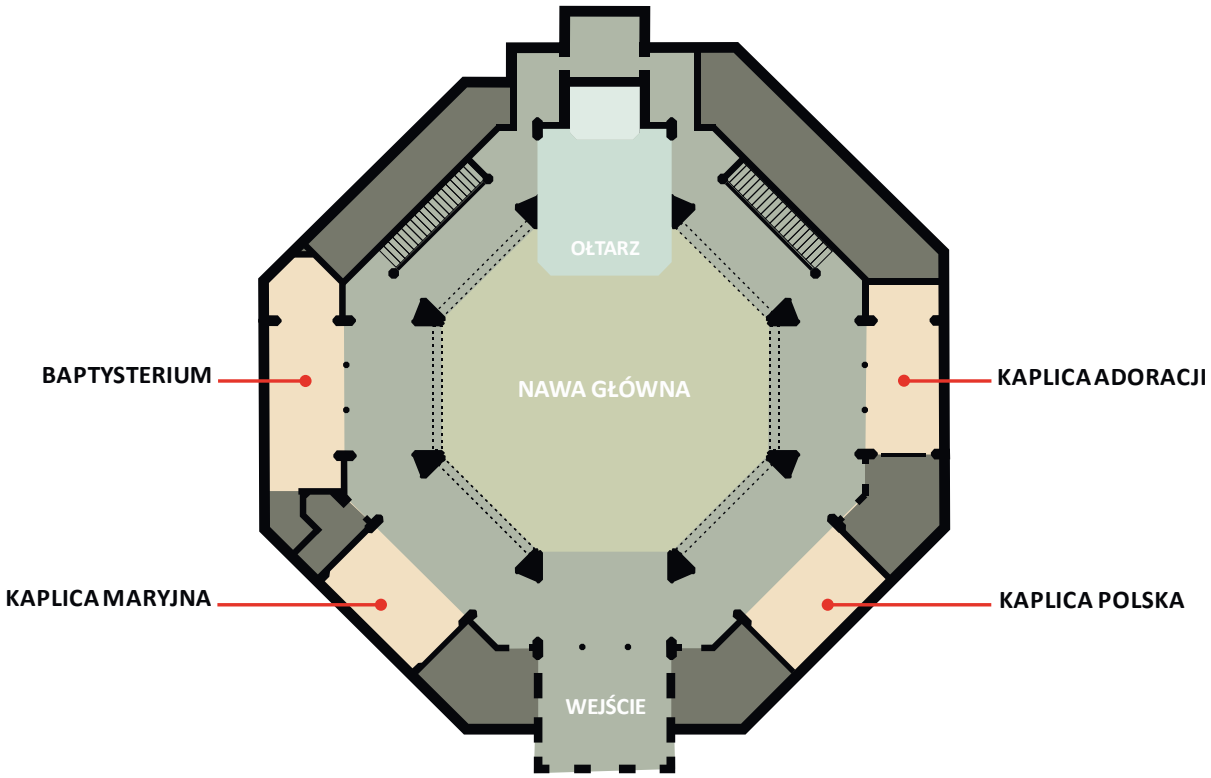
571 C. Pirovano, *Icone russe, Callerie di Palazzo Leoni Montanari*, Electa, Milano 1999, 220 nn.

572 R. Knapiński, Od „Pokrowy" do „Płaszcza Opieki": przeobrażenia motywu ikonograficznego „Mater Misericordiae", Studia Warmińskie 39, 2002.,:
https://docplayer.pl/131532686-Ryszard-knapinski-od-pokrowy-do-plaszcza-opieki-przeobrazenia-motywu-ikonograficznego-mater-misericordiae-studia-warminskie-39.html, 134., (stan z dnia 6 maja 2020).

odnoszonym bezpośrednio do Bogurodzicy, nie mogło zabraknąć tak silnie teologicznego przedstawienia Maryi w Jej pełnym, eklezjologicznym znaczeniu.

„W sercu tego Kościoła bez granic, tej «bezgranicznej miłości», (…) wyczuwa się, czci się Maryję, Matkę Bożą, Tę, która przyjmując Ducha, aby urodzić Słowo, położyła kres tragedii ludzkiej wolności. Rzeczywiście bowiem, Duch, przyjęty w naszej wolności, wyzwala i zapładnia; oferuje Jej nieskończoną przestrzeń stworzenia, kształtuje Ją wiecznością. Oto dlaczego Kościół prawosławny używa tego samego wyrażenia, aby wskazać zarówno Ducha *Panhagion*, pełnego świętości, jak i Dziewicę: *Panhagia*..."[573] (tłum. wł.).

[573] O. Clément, *Tre Preghiere*, Jaca Book, Milano 1995, 62.



9. Kaplice boczne

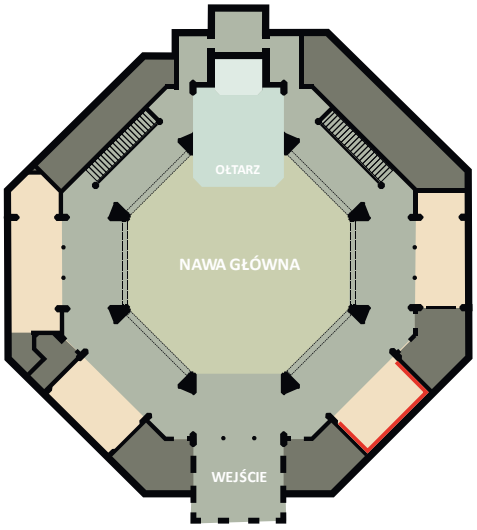
Potężna w swym wyrazie bryła krakowskiego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II to zespół różnych przestrzeni, których dominantą jest oktogonalny w formie górny kościół. Przechodząc przez drzwi z brązu do wnętrza świątyni, znajdujemy się w przedsionku, który swoją ośmioboczną formą zapowiada to, co ujrzymy wewnątrz. Tam, zaraz po wejściu, naszym oczom ukazują się mozaiki głównego tryptyku prezbiterium oraz flankujących je ścian. Nie sposób jest nie uniknąć wrażenia ogromu dekoracji. Mozaiki wydają się być wszędzie. Trzeba stanąć w głębi kościoła, aby efekt ten został przełamany potężnym, białym masywem kopuły centralnej oraz monumentalnymi wertykałami żelbetowej konstrukcji. Migoczące zewsząd kawałki złota i polerowanych kamieni odciągają uwagę od zasadniczej struktury świątyni, na którą składają się: potężna oktogonalna aula z prezbiterium, okalający ją szeroki ambit, otwierający się na nawę główną i na cztery kaplice boczne, rozmieszczone po dwie z obu stron kościoła. Ambit, jak sama nazwa wskazuje, prowadzi nas dookoła centralnej części całego założenia, przeprowadzając obok kaplic bocznych aż za prezbiterium, w którym znajdują się trzy kaplice: Nazaretu, Betlejem i Jerozolimy, które nie są przedmiotem analizy niniejszej dysertacji.

Od razu warto podkreślić, że wszystkie elementy tworzące wnętrze świątyni dobrze się z sobą komponują. Choć z bliska niektóre sceny pełne są dynamiki kontrastowych kolorów i napięć, przez swe ogromne rozmiary, z daleka sprawiają wrażenie lekkości. Jednocześnie, jasnoszare, masywne formy żelbetowych konstrukcji, wyznaczając pola dla kolejnych mozaikowych scen, stały się swoistymi ramami, oddzielającymi je od białych powierzchni niezagospodarowanych ścian. Dzięki temu, pomimo ogromu przedsięwzięcia, całość jest lekka i nie przytłacza wiernych swoją skalą.

Zatrzymajmy się teraz przy opisie kaplic bocznych, zaczynając od znajdujących się po prawej stronie: kaplicy polskiej, Najświętszego Sakramentu, aż po kaplice lewej strony ambitu: maryjną i chrzcielną. Choć nie są one zasadniczym tematem niniejszej dysertacji, która przede wszystkim skupia się na mozaikach umieszczonych w prezbiterium i nawie kościoła, to jednak poprzez architekturę wnętrza stanowią integralną część świątyni, a ich dekoracje ścienne dostrzegalne są zarówno z nawy jak i prezbiterium.

Ze względu na treść, kaplice te stanowią oddzielną rzeczywistość, choć znajdujące się w nich ikonologiczne wątki niekiedy zdają się nawiązywać do zasadniczych treści mozaik prezbiterium oraz korony kościoła. Podczas gdy znajdujące się bliżej wejścia do świątyni kaplice: polska i maryjna mają bardziej pietystyczny charakter, dalsze dwie: Najświętszego Sakramentu i chrztu zachowują ściśle sakramentalny charakter poprzez liturgiczne przeznaczenie dla Najświętszego Sakramentu oraz baptysterium. Wszystkie cztery kaplice dzięki szerokim przepruciom, stanowiącym wejście do każdej z nich, w sytuacji dużej liczby wiernych zebranych na liturgii stają się integralną częścią nawy głównej kościoła, pozwalając bez większych przeszkód uczestniczyć w sprawowanej liturgii.

9.1. Kaplica polska



Pierwszą z czterech kaplic (idąc prawą stroną obejścia) jest kaplica polska. Stanowi ją prostokątne, kolebkowo przykryte pomieszczenie, otwarte w kierunku auli kościoła trzema szerokimi przepruciami. Podkreślają je dwie żelbetowe kolumny, którym odpowiadają trzy naprzeciwległe wąskie okna. Proste, choć bardzo eleganckie w odbiorze wnętrza, wypełniają trzy mozaiki. Dwie z nich, usytuowane naprzeciwlegle

wpisane są w ogromne żelbetonowe łuki. Trzecia, wyznaczona dolnym i bocznymi brzegami ścian, zatrzymuje się na dolnym brzegu okiennych parapetów. Spośród wszystkich trzech mozaik, zasadniczy punkt odniesienia stanowi nie mozaika, ale kopia cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, wpisana w ogromne pole ściany o kształcie arki, na którą składa się szeroka wielolinia, złożona z różnego rodzaju tesser i pasm, o różnym natężeniu. Ściana jest figuratywnie pusta.

Brak konkretnej sceny stwarza doskonałą przestrzeń dla prostokątnego w formie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Ciężka, ciemna w wyrazie ikona, w której najsilniej wybrzmiewają złote nimby Maryi i Dzieciątka, lamówki szat oraz brzegi ikony, ujęta jest z obu stron silnymi kolorystycznie pasmami złota. Sprawia to wrażenie jakby obraz został wysunięty zza złotej, migocącej kurtyny. Kompozycyjnie, w ścianie wszystko poddane zostało pierwszeństwu częstochowskiej Hodegetrii. Ona sama zaś wpisana jest w wertykalny pas centralny, niewiele szerszy od samego obrazu, który w górnej części przedstawia spójną kolorystycznie wielolinię jasnych, trawertynowych i marmurowych tesser. Równo ułożone linie jasnych tesser sprawiają z daleka wrażenie delikatnego deszczu, kojarząc się z obrazem opadającej rosy. Są to układane na przemian wertykalne pasma marmurowych tesser *Bianco Statuario* i *Travertino Bianco* o różnych rozmiarach, przetykane gdzieniegdzie pasemkami białego złota w szkle (1x1), którym od strony okna towarzyszy wyrazista linia dużych (12x12) tesser tego samego złota.

Białe marmurowe pasma *Bianco Statuario* obejmują po bokach ikonę, biegnąc aż do dołu. W ten sposób wyznaczają pod obrazem miejsce na szersze od klasycznych rozmiarów

movimenti, skomponowane z nierównomiernych horyzontalnych pasów różnego rodzaju kamieni. Taka kompozycja sprawia z daleka wrażenie ziemi, fragmentu rolniczego pejzażu na wiosnę, bez zieleni, widzianego być może z perpektywy okna samolotu. Trudno nie dojrzeć tu obrazu pól, na które spada delikatny deszcz dający wzrost roślinom. Częścią tego ożywczego deszczu jest ciemna ikona częstochowskiej Madonny, która przyniesie glebie w przyszłości zieleń i złoto zbóż.

Pozostałe fragmenty ściany stanowią wielolinie różnorodnych tesser, z których praktycznie zaledwie dwie są pasmami złota w szkle, poza tym, co zostało opisane w centralnym pasie z ikoną. Deszczowi różnorodnych tesser *Oro Aletti* towarzyszy także kilka mozaikowych linii układanych w kontrastowych kolorystycznie materiałach *alla libera.* Są to od prawej strony polerowane pasma: jasnego *Marmo Nero Assoluto,* szarego onyksu, *Travertino* Rosso. Ich serię kończy w prawym kącie ściany wertykalne pasmo *Trani*. Efekt ściany pokrytej wertykałami setek kwadratowych tesser sprawia bardzo mocne, dynamiczme wręcz wrażenie, spinające górę z dołem. Jak gdyby wszystko, co towarzyszy ikonie podkreślało właśnie emocjonalne powiązanie nieba z ziemią.

Naprzeciw ściany z ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej, w powtarzającej kształt i rozmiar, ujętej żelbetowym łukiem ścianie, przedstawiona została mozaika z rodziną i św. Janem Pawłem II. Cześć figuratywna ewidentnie mniejsza niż cała ściana, umieszczona została w jej dolnej części. Składają się na nią cztery postaci: św. Jana Pawła II oraz mężczyzny, kobiety i dziecka, przedstawionych w mniejszych od Świętego proporcjach. Całość ujęta jest nieregularną, ostrokątną formą przypominającej częściowo bramę, wykonaną ze ściśle

przylegających dwóch linii tesser czerwonego trawertynu. Wewnątrz, na czarnym tle marmuru *Nero Assoluto,* widać gesto rozścielone, poziome, nieregularne pasma pomarańczowej i czerwonej smalty, przetykanej różnego rodzaju kawałkami kamienia, sprawiającymi wrażenie migotania. Z odległości, przestrzeń ta ma przedstawiać obraz rozżarzonego pieca ognistego, w którego wnętrzu rozgrywa się opowiadana przez postaci scena.

Pierwsza z nich, z rozpostartymi w geście oranta rękoma, przedstawia św. Jana Pawła II. Ubrany jest w jasne szaty kapłańskie, z zarzuconym na ramiona paliuszem i białą piuską. Spogląda przed siebie. Twarz wyraża radość, oczy zdają się promienieć. Promienieje zresztą cała Jego postać, która w kontrastowo ciemne tło wpisuje się nieregularnym pasmem *Marmo Bianco di Siena* ułożonym *alla libera*. Zabieg ten miał za zadanie stworzyć wrażenie aury, otaczającej postać Świętego. Jaśniejąca postać papieża Wojtyły staje się w ten sposób oddzielną przestrzenią w rozżarzonym polu pieca, w którą wpisana została polska rodzina.

Spleceni w jedno, mężczyzna i kobieta, podobnie jak Papież, podnoszą modlitewnie dłonie. Mężczyzna patrzy przed siebie. Kobieta zwraca się swym spojrzeniem w kierunku auli świątyni. Ich twarze są spokojne. Ubrani są prosto, chciałoby się rzec zwyczajnie, niepretensjonalnie. Choć ukazani są w całości, większą część ich zjednoczonej sylwety pokrywa ogromna biało czerwona flaga, rozdarta pośrodku. Wykonana jest z białych i czerwonych smalt, których fugi wtapiają się w kolor szkła. Flaga zdaje się powiewać. Można odnieść wrażenie, że obejmując postać Papieża Polaka, wydobywa się zza jego pleców. Z rozdarcia we fladze wyłania się postać małego chłopca. Podobnie jak rodzice, dziecko wznosi ręce w geście modlitwy, patrząc przed siebie. Na jego lewym ramieniu widać dłoń matki.

I znów, jak w prezbiterium i nawie świątyni, także tu mamy do czynienia z czwartym wymiarem sztuki sakralnej. Umieszczone naprzeciw siebie kompozycje w rzeczywistości określają i wyznaczają teologiczno-duchową przestrzeń, w którą wchodzą wierni. Jest nią wiara i modlitwa pokoleń Polaków, którzy budowali swoją chrześcijańską tożsamość na więzi z Bogiem, czego wymownym symbolem jest ikona Matki Boskiej Częstochowskiej.

W przestrzennej kompozycji kaplicy wyrażają to spojrzenia trzech mężczyzn: św. Jana Pawła II, ojca i chłopca. Wszyscy trzej adorują Madonnę, wznosząc ręce. Tylko kobieta spogląda w kierunku wnętrza kościoła, jak gdyby chciała zadzierzgnąć kontakt z kolejnymi pokoleniami Polaków, którzy będą się tam gromadzić na „byciu Kościołem" i sprawowaniu sakramentów. Matka staje się w ten sposób obrazem żywej, duchowej pamięci narodu, przekazywanej następnym pokoleniom, podczas gdy ojciec i syn stają się gwarancją dobrze ulokowanych uczuć, obierając kierunek, który wskazuje Hodegetria – ku Chrystusowi.[574] Przywołuje to myśl św. Jana Pawła II, który w rozważaniach na temat rodziny nazywa ją „skarbcem świętości". W ten sposób, wchodzący do kaplicy mogą duchowo czerpać z tego wyjątkowego skarbca świętości chrześcijańskich rodzin, stając się duchową częścią wszystkich pokoleń, zarówno tych którzy byli „przed", jak i tych, którzy przyjdą „po".

„Pośród wielu dróg *rodzina jest drogą pierwszą i z wielu względów najważniejszą*. Jest drogą powszechną, pozostając za każdym razem drogą szczególną, jedyną i niepowtarzalną, tak jak niepowtarzalny jest każdy człowiek. Rodzina jest tą drogą, od której nie może on się odłączyć. Wszak normalnie każdy z nas w rodzinie przychodzi na świat, można więc powiedzieć, że rodzinie zawdzięcza sam fakt bycia człowiekiem" (GS 2).

Poprzez rodzinę toczą się dzieje człowieka, dzieje zbawienia ludzkości. (…) Rodzinom powierzone jest zadanie walki przede wszystkim o to, ażeby *wyzwolić siły dobra*, których źródło znajduje się w Chrystusie Odkupicielu człowieka, aby te siły *uczynić własnością wszystkich rodzin*, ażeby – jak to powiedziano w polskim millenium chrześcijaństwa – rodzina była „*Bogiem silna*" (GS 23).

Trudno powiedzieć, że w omawianej scenie któraś z postaci jest ważniejsza od pozostałych. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem, w którym wszystko jest ważne i wszystko się wzajemnie uzupełnia. Modlitwa polskiej rodziny otoczona jest modlitwą polskiego Papieża. Jego figura, większa od pozostałych, jest symboliczna. Wzniesione szeroko do góry ręce sprawiają wrażenie jasnych skrzydeł, co razem z rozżarzonym tłem przywołuje starotestamentową opowieść o trzech młodzieńcach w piecu ognistym. I właśnie ta biblijna opowieść jest zasadniczą kanwą, w kluczu której należy odczytać całą scenę. Symbolicznymi młodzieńcami są figury matki, ojca i dziecka. Postać Papieża jest obrazem strzegącego od śmierci i cierpienia anioła. Rozgrzany żar oznacza wszystkie niebezpieczeństwa i przeciwności, które w historii oraz współczesności napotyka tradycyjna chrześcijańska rodzina. Rozerwana flaga

[574] „Skarbiec rodziny należy w Kościele też przede wszystkim do świadków, do tych wszystkich ojców i matek, synów i córek, którzy poprzez rodzinę odnaleźli drogę swego ludzkiego i chrześcijańskiego powołania – ów wymiar «wewnętrznego człowieka»" (*Ef 3,16*). Jan Paweł II, List do Rodzin *Gratissimam sane* 23., 1994.

przywołuje trudne losy narodu polskiego. Wpisanie chrześcijańskiej rodziny w postać papieża Wojtyły przypomina jeden z popularnych nadawanych mu tytułów – „Papieża rodzin".

Pośrodku podłużnej mozaiki, rozpiętej między narożnikami ścian i dolnych brzegów okien umieszczono scenę *Deesis* – wstawiennictwa, wpisaną w apokaliptyczną historię upadku zła i triumfu Boga. Zaczerpnięte z „Apokalipsy" ikonograficzne motywy, służą interpretacji historii narodu polskiego w kluczu biblijnym, podobnie jak chrystologiczny i maryjny cykl w prezbiterium i auli kościoła opowiadają o św. Janie Pawle II. Scena ta, poprzez czwarty wymiar, przenosi nas przed tron Boży ustawiony pośrodku złotego placu Niebieskiej Jerozolimy. To w kontekście wieczności królestwa niebieskiego należy odczytać i zrozumieć historię i sens powołania polskiego narodu.[575]

Centralne miejsce w mozaice zajmuje ogromny tron Boga, niebiańska katedra Górnej Jerozolimy. Na purpurowej poduszce spoczywa Księga Słowa Bożego, obraz Logosu, odwiecznego Syna Bożego. Trzeba się w nią uważnie wpatrzeć, by w dolnej części odkryć symboliczny zarys wpisanego w nią Ducha Świętego. Złoto i tron reprezentują Boga Ojca.

---

[575] Aby lepiej zrozumieć koncepcję ikonologiczną kaplicy polskiej, konieczne jest nawiązanie do myśli na temat nacjonalizmu i powołania narodów jakie wyrażał Włodzimierz Sołowjow. Jest to o tyle ważne, że myśli te stały się podstawą myślenia o narodzie u Špidlika i jego uczniów, znajdując wyraz w sztuce liturgicznej tworzonych wnętrz. „Żaden naród nie może żyć w sobie, poprzez siebie i dla siebie, lecz życie każdego narodu stanowi jedynie określone uczestnictwo we wspólnym życiu ludzkości. Funkcja organiczna, jaka jest nałożona na daną nację w tym powszechnym życiu, to jej prawdziwa idea narodowa, przedwiecznie ustanowiona w planie Bożym"., w: W. Sołowjow, *Zaślubiny Wschodu z Zachodem*, Fronda, Warszawa 2007., 21 „Prawda chrześcijańska zatwierdza niezmienne istnienie narodów i praw narodowości, potępiając jednocześnie nacjonalizm, przedstawiający dla narodu to samo, co egoizm dla jednostki: głupią zasadę, dążącą do izolacji osobnego bytu i przemieniającą różnorodność w rozdzielenie, a następnie rozdzielenie w antagonizm"., w: W. Sołowjow, *Zaślubiny Wschodu z Zachodem,* Fronda, Warszawa 2007., s. 40.

Księga symbolizuje Logos – odwieczne Słowo Boże, Jezusa Chrystusa. Wpisana w księgę sylweta gołębicy przedstawia Ducha Świętego. Mamy więc przed oczami graficzną wizję misterium Trójcy Świętej, zajmującej pierwsze miejsce pośród wszelkiego istnienia. Pod tronem ceglano-czerwona katedra – podwyższenie, wykonane z polerowanego, czerwonego trawertynu. Pomiędzy czerwoną katedrą a złotym tłem, symboliczny złoty łuk tęczy, podkreślający duchowy sens niebieskiej katedry Boga.

W swojej formie tron jest bardzo prosty, utrzymany w jasnych i ciepłych kolorach białego onyksu, jasnych piaskowców, marmurów oraz czerwonego trawertynu. Wysoki zaplecek, przyjmujący łagodnie wygiętą formę, wykonany z marmuru *Scabas,* ujęty jest białą onyksową ramą. Czerwone, trawertynowe piony przednich nóg zwieńczone są złotymi kulami. Także pozostała, przednia część siedziska wzbogacona została prostymi detalami, obramowanymi pasmami złota w szkle, nawiązującymi do form koła i kwadratów w czerwonym trawertynie i żółtym marmurze *Sunschine.* Towarzyszą im złote, wertykalne pasy szklanych tesser 2x2 oraz horyzontalna linia *Oro Aletti* 3x3. Całość zamknięta została w nieregularnej formie nawiązującej do mandorli, która kanonicznie zarezerwowana jest dla liturgicznych przedstawień Bogoczłowieczeństwa Chrystusa. Po prawej stronie mandorli widać przyjmującą ostry kształt ku górze plamę białego marmuru, podkreśloną wielolinią złotych tesser *Oro Aletti*, osadzonych w czerwonej zaprawie, kontrasujacych z czernią *Nero Assoluto* wizji upadających aniołów. Jest to graficzny bufor między dwiema rzeczywistościami: dobra i zła, swego rodzaju *limbus* pomiędzy życiem i śmiercią. Za nim, na tle zimnej bieli i szarości, upadające piekło z Szatanem, Belzebubem i diabłami typowymi dla Rupnika.

Trójkątna w formie szara, grafitowo-granatowo-żółta czeluść piekła wypełniona została całkowicie demonami. Jest ich sześć. Najbardziej wyrazistym z nich jest Belzebub. Siedzący w końcu sceny, widoczny jest w całości. Ma wielki brzuch, wyraziste rogi, wykrzywiony pysk. Podobnie jak w scenie uciszenia burzy na jeziorze, deformacja oblicza jest karykaturą tego, co duchowe, wypaczeniem pierwotnego piękna stworzenia, perwersją dobra. Przed Belzebubem kłębowisko szarych diabłów, których przemieszane pyski można zidentyfikować przez kumulację różnej liczby oczu. Diabły zanurzone są w morzu siarki, otrzymanej z ciemnogranatowej smalty, przenicowanej fragmentami żółtych i zielonych pasemek.[576] Demony strącone są w otchłań istnienia. Ich pyski wyrażają ból i cierpienie. Nad nimi, na jasnym, białym, marmurowym tle widać spadającego Szatana. Część jego ogona i skrzydła wystają poza horyzontalne pole

[576] Podczas prac nad „diabłami Rupnika" w rzymskim atelier, użyto różnych kolorowo wypiekanych szkieł witrażowych, kładzionych odwrotnie.

mozaiki. Całość utrzymana jest w kolorach szarości i grafitu, przetykana gdzieniegdzie mocną czerwienią i bielą. Wszystkich demonów jest siedem, przez co stają się obrazem całego zła, które zniszczy Bóg, ustanawiając *nowy eon* królestwa Bożego. Ten umowny graficznie obraz zła, duchowego i historycznego, dotyczy także historii narodu polskiego, który przez wstawiennictwo wyznawców i męczenników wyprosił łaskę duchowej i politycznej wolności dla Polski, przywracając należne Bogu pierwszeństwo, którego obrazem jest intronizowane Słowo Boże.

Po drugiej stronie tronu Boga, od naszej lewej, a prawej strony mandorli centralnej, przedstawione zostały dwie figury polskich świętych: kard. Stefan Wyszyński[577] oraz idący tuż za nim bł. Jerzy Popiełuszko. Ubrani w jasne szaty liturgiczne przybywają na Gody Baranka, na wielką liturgię Niebieskiego Jeruzalem, wpisując się przez swe ofiarne życie w poczet apokaliptycznych wyznawców i męczenników. Są to słudzy Baranka, którzy duchowo i fizycznie poświęcili życie walce o religijną wolność Polaków w czasach komunistycznych represji i prześladowań. Obie postaci należy odczytać w kluczu typu przedstawieniowego *Deesis* – wstawiennictwa, prośby za umęczonym i zniewolonym narodem. Przedstawieni są na jasnym tle, ujętym szeroką wielolinią różnozłotych tesser *Oro Aletti*, osadzonych na czerwonej zaprawie klejowej, podobnie jak z drugiej strony mandorli. Zdaje się to podkreślać przynależność centralnej części sceny do Niebieskiego Jeruzalem. Za złotą wielolinią, po lewej stronie otwiera się pejzaż, nawiązujący do skrawka *movimenti* pod ikoną Częstochowskiej Bogurodzicy.

Oczywiście, w oczy rzuca się także dysproporcja, która zachodzi pomiędzy liczbą męczenników a diabłów. Dysproporcja w symbolicznym języku sztuki sakralnej *Centro Aletti* ma swoje znaczenie, gdyż podobnie jak w liturgii, zwraca uwagę na właściwe źródło wolności, którym jest cierpliwa, ale sprawiedliwa pamięć Boga, objawiajaca Jego chwałę i moc.

Trudno jest określić, na ile scena z kard. Wyszyńskim zainspirowana została postawą Prymasa Polski wobec restrykcyjnej polityki Ludowego Państwa Polskiego względem Kościoła w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Jednak każdy, kto choć trochę zna historię, może w mozaice odnaleźć nawiązanie do słynnego „*Non possumus"* kard. Wyszyńskiego, wyrażonego w *Memoriale Episkopatu Polski* z 8 maja 1953 roku. Było to związane ze sprzeciwem polskich biskupów wobec antykościelnej polityki państwa, które rościło sobie prawa do decydowania o losach Kościoła w Polsce, zmierzając do pełnego decydowania o jego wewnętrznym życiu przez wybieranie i zatwierdzanie na urzędy kościelne przychylnych władzy ludowej duchownych.

---

[577] Postać kardynała Wyszyńskiego nie posiada aureoli, gdyż mozaika wykonana została kilka lat przed ogłoszeniem jego heoricznosci cnot i beatyfikacją.

Wyrażając stanowczy protest wobec szeregu antykościelnych regulacji państwowych, zwłaszcza *Dekretu Rady Państwa* o „tworzeniu, obsadzaniu i znoszeniu duchownych stanowisk kościelnych”[578] z lutego 1953 roku, Episkopat Polski z Prymasem na czele nawiązał do sceny z Ewangelii. Chodzi o moment, kiedy Chrystus został wystawiony na próbę przez faryzeuszy, chcących oskarżyć Go o nielojalność wobec rzymskiego okupanta. Zapytano Go wówczas, czy wierzącym Żydom wolno płacić podatek pogańskiemu cezarowi, czy też nie. Na widok przyniesionego denara Chrystus wyrzekł słynne zdanie: „Oddajcie więc cezarowi to, co należy do cezara, a Bogu to, co należy do Boga” (Mt 22,21). Wyznaczył w ten sposób zasadę regulacji wzajemnych odniesień pomiędzy tym, co stanowi życiową domenę układów ekonomiczno-politycznych, a tym, co duchowe w życiu społeczeństwa i osoby. Podobnej odpowiedzi udzielił komunistycznemu rządowi PRL Episkopat Polski, który w dokumencie przedstawionym Bolesławowi Bierutowi 21 maja 1953 r. stwierdził: „W poczuciu apostolskiego naszego powołania oświadczamy, w sposób najbardziej stanowczy i uroczysty, że wymienionego dekretu, jako sprzecznego z Konstytucją Rzeczpospolitej Ludowej i naruszającego prawa Boże i kościelne nie możemy uznać za prawomocny i wiążący. „Więcej trzeba słuchać Boga niż ludzi.” (…) Pójdziemy za głosem apostolskiego naszego powołania i kapłańskiego sumienia, idąc z wewnętrznym pokojem i świadomością, że do prześladowania nie daliśmy powodu, że cierpienie staje się naszym udziałem nie za co innego, lecz tylko za sprawę Chrystusa i Chrystusowego Kościoła. Rzeczy Bożych na ołtarzach Cezara składać nam nie wolno. *Non possumus*”.[579]

Można powiedzieć, że mozaika „Niebiański Tron Boga” odnosi się w pewnym sensie do miejsca, które Bóg zajmuje w życiu duchowym chrześcijańskiego narodu. Spadający z tronu Szatan reprezentuje w ten sposób ateistyczną ideologię ówczesnej Rzeczpospolitej Ludowej. Jest to więc przedstawienie symoliczne, ilustrujące jedno z najważniejszych zdań wypowiedzianych przez Kościół w Polsce ustami Prymasa Tysiąclecia w sporze z ateistycznym państwem polskim.

Tytuł omawianej kaplicy[580] oraz ikonologiczne treści jej mozaik stawiają jeszcze jedno ważne pytanie, dotyczące duchowego sensu narodowości. Jest ono ważne także z powodu historii

---

[578] J. Sikora, *Non possumus. Konferencja Episkopatu Polski i jej stosunki z władzami w latach 1951-1956.,:*, https://historykon.pl/non-possumus-konferencja-episkopatu-polski-i-jej-stosunki-z-wladzami-w-latach-1951-1956/ (Stan z dnia 19.09.2020).

[579] J. Sikora, *Non possumus. Konferencja Episkopatu Polski i jej stosunki z władzami w latach 1951-1956.,:*, https://historykon.pl/non-possumus-konferencja-episkopatu-polski-i-jej-stosunki-z-wladzami-w-latach-1951-1956/ (Stan z dnia 19.09.2020).

[580] Wspominając prace około kaplicy polskiej krakowskiego sanktuarium oraz przy innych tego typu „patriotyczno-narodowych” przestrzeniach liturgicznych Rupnik zawsze podkreślał konieczność właściwego

Polski, czego wyrazem jest „rana" polskiej flagi, z której symbolicznie wyrasta nowe pokolenie. Jakie jest miejsce narodowości w objawieniu chrześcijańskim? Odpowiadając na to pytanie, Rupnik wychodzi od myśli S. Bułgakowa, który stwierdza: „Wszystkie oblicza narodowe rozpoznają i znajdują swoje oblicza w obliczu Chrystusa, (...) którym naznaczone jest każde ludzkie oblicze. (…) Narodowość jest w nas pasją i ciężarem, przeznaczeniem, obowiązkiem, darem, powołaniem, życiem".[581]

Ponieważ patriotyzm rozumiany jako miłość do własnego narodu, zawsze jest na granicy stania się miłością do samego siebie, swoistego rodzaju niebezpieczną autoafirmacją,[582] także i ono domaga się odkupienia, zanurzenia w Chrystusie.

„Tylko przez doświadczenie bycia wszczepionym przez Chrystusa w komunię trynitarną i w świadomość, dzięki Duchowi Świętemu, bycia braćmi i siostrami, narodowość staje się pewnym dziedzictwem przeznaczonym do przyniesienia owoców kreatywności, szczególną cechą, która w wyższej komunii stanowi element ubogacający, większą harmonię, dodatkową możliwość w feerii kolorów. (…) Dzięki niemu (odkupieniu narodowości – przyp. L.B.) to, co wcześniej mogło się stać motywem zakamuflowanej miłości do siebie, poprzez iluzoryczną komunię, teraz staje się radością dawania i uznawania innych, ponieważ jest się Kościołem".[583]

Zbawiona narodowość staje się w ten sposób świadectwem wiary w Chrystusa, zabarwionym narodowymi kolorami flagi, która powiewając pośród innych flag czyni z chrześcijaństwa swoiste święto kolorów. Kraków zna tę kolorową radość nie tylko z poszczególnych wizyt papieskich, ale także ze Światowych Dni Młodzieży w 2016 roku. Kolory flag, mówiące o poszczególnych nacjach, zwracają uwagę na zagadnienie tzw. narodowego powołania. Jak pisze Špidlik, „W historii zbawienia, nie tylko każdy człowiek, ale także każdy naród ma swoje opatrznościowe, niepowtarzalne powołanie".[584]

Twórcy ikonografii kaplicy polskiej musieli zadawać sobie ważne pytanie kard. Špidlika: Jakie jest powołanie Słowian, a więc jakie jest także powołanie narodu polskiego? Udzielając na nie odpowiedzi, duchowy mentor *Centro Aletti* zwraca uwagę, że pośród narodów Europy, Słowianie przyjęli chrześcijaństwo jako jedni z ostatnich, co oznacza, że ich wkład w duchową

---

rozumienia problemu narodowości i patriotyzmu w chrześcijańskiej tradycji duchowej. Jako uczeń jednego z najwybitniejszych znawców problematyki relacji i stosunków pomiędzy różnymi wspólnotami kościelnymi i narodami Europy Środkowo-Wschodniej miał świadomość delikatności tego zagadnienia i znaczenia kwestii religijnych i obrządkowych w jego obszarze.

581 S. Bułgakow, *Naczija i czełowieczstwo*, w: M. Rupnik, *Pascha Kultury,* w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna,* 388-389.

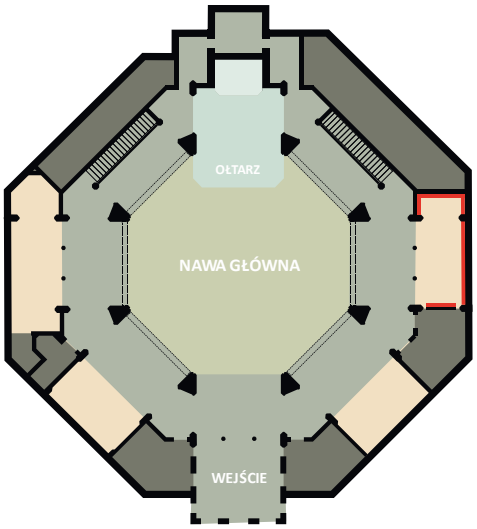
582 Tamże, 389.

583 Tamże, 390.

584 Špidlik, *Miscellanea I*, 142.

spuściznę Europy, choć już się objawia, musi jeszcze zostać dopełniony.[585] W rozważaniach kardynała Špidlika tym, co dopełnia racjonalne, prawne i moralne formuły europejskiej kultury, jest słowiańska wrażliwość na personalistyczny – osobowy wymiar szeroko pojętej kultury europejskiej.[586] Nawiązując do wielkich myślicieli rosyjskich przełomu XIX i XX w., Špidlik zaznacza, że „personalistyczna postawa w Rosji zmierza od duchowych «starców» aż po Dostojewskiego, Bierdiajewa, Floreńskiego. Dzięki temu elementowi, rytm cywilizacji europejskiej zostanie dopełniony lub odwrotnie, bez niego zdegeneruje się, popadając w martwą technologię komputerów".[587] Czytając powyższe refleksje, nie sposób nie wspomnieć o personalizmie Wojtyły, który dostrzec można w wielu dziełach, które pozostawił po sobie, tak przed, jak i po rozpoczęciu pontyfikatu.

9.2. Kaplica adoracji



Patrząc od wejścia głównego w kierunku prezbiterium, po prawej stronie w głębi, zaraz za kaplicą polską znajduje się kaplica adoracji. Jest to prostokątne pomieszczenie, otwarte w kierunku nawy głównej świątyni trzema prześwitami, wprowadzającymi nas w podłużną przestrzeń wnętrza, z trzema wąskimi oknami na szerokiej ścianie bocznej. Niewielkie prezbiterium kaplicy podkreślone zostało masywnym żelbetowym łukiem, powtarzającym kolebkową formę sklepienia. Na środku podwyższenia prezbiterium usytuowano tabernakulum z Najświętszym Sakramentem.

W kaplicy znajdują się trzy mozaiki, z których największą jest, znajdująca się na ścianie za tabernakulum, scena przedstawiająca wieczerzę w Emaus. Naprzeciwko, na przeciwległej kurtynie, oddzielającej przestrzeń kaplicy od korytarza prowadzącego do pomieszczeń części duszpasterskiej i biurowej, umieszczona została scena modlitwy Chrystusa w Getsemani, ujęta w teologicznym kluczu tłoczni mistycznej. Na bocznej ściance z przepruciami okiennymi, zasadniczy punkt narracji teologicznej stanowi adoracja Chrystusa Zmartwychwstałego przez Mirofory. Już same tytuły umieszczonych w przestrzeni kaplicy scen odwołują się,

[585] Tamże, 143.
[586] Tamże, 143.
[587] Tamże, 143.

jak w przypadku naprzeciwległej kaplicy chrzcielnej, do misterium paschalnego. Podczas gdy kaplica chrzcielna wydobywa pasyjny charakter „godziny Chrystusa", kaplica adoracji odnosi się przede wszystkim do objawienia Chrystusa Zmartwychwstałego uczniom z Emmaus oraz Miroforom wracającym od grobu. Jedynie scena Getsemani odwołuje się i w pewnym sensie wiąże przestrzeń tej kaplicy ze scenami pasyjnymi zdrady Piotra, ukrzyżowania i złożenia w grobie, czyniąc z sanktuaryjnego Wieczernika kontynuację opowieści pasyjnej.

Kompozycja artystyczna ściany za tabernakulum zorganizowana jest na zasadzie szerokich łuków wielolinii, powtarzających żelbetową arkę, wpisaną w kolebkową strukturę architektury pomieszczenia. Na wielolinię tę składają się kontrastowe kolorystycznie pasy kwadratowych tesser *Travertino Rosso* oraz prostokątnych kostek marmurowych *Scabas*, dalej tessery jasnego złota *Oro Aletti*, pas białej *vetraty* przenicowanej złotem, pasy mniejszych tesser *Oro Aletti* przetykanych srebrnymi tessermi złota w szkle i białego marmuru. Wyrazistości tej dekoracji nadaje ceglaste w odcieniu pasmo *Marmo Damasco* ułożone według maniery *alla libera*. Omawiany łuk szerokiej wielolinii opiera się na, ostro wpisującym się w kompozycję, pasie białych, prostokątnych tesser marmuru *Marmo Bianco Statuario*, przetkanych kwadratami białego złota w szkle oraz jasnymi pasmami marmuru. Tworzy on w ten sposób formę długiej mensy, za którą zostali przedstawieni dwaj uczniowie w Emaus. Z drugiej strony wielolinia ta opada, zatrzymując się na silnym, delikatnie przekrzywionym wertykale, którego siłę wydobywa szeroki pas marmuru *Nero Assoluto*, biegnący zza pleców Chrystusa. Ściana ta została skomponowana w taki sposób, aby przestrzeń pomiędzy uczniami a Chrystusem pozostała otwarta, stwarzając miejsce dla masywnego marmurowego bloku, na którym umieszczone zostało tabernakulum.

Zasadniczą narrację sceny tworzą figury Chrystusa i apostołów. Postać Chrystusa ukazano w całości. Ubrany jest w białą, przepasaną złotym pasem tunikę i jasny, kremowy

płaszcz opadający z ramion do ziemi. Twarz wyrazista, włosy przetkane złotem, głowa okolona krzyżowym nimbem ze złota i czerwieni. Choć ukazana w pozie trzech czwartych, figura Chrystusa zdaje się zwracać ku usytuowanym naprzeciwlegle uczniom, Jego twarz spogląda na modlących się w kaplicy wiernych. Jak gdyby mieli się oni stać uczestnikami wydarzenia z gospody w Emaus. Spojrzeniu Chrystusa towarzyszy gest prawej dłoni, w której trzyma połowę bochenka chleba. Sprawia to wrażenie, jak gdyby Zmartwychwstały chciał go ofiarować patrzącym na niego wiernym. Drugą połowę chleba w wyciągniętej lewej ręce podaje uczniom. Istotnym detalem sceny jest to, że trzymany w prawej dłoni chleb łączy się z otwartą raną serca. Jest to jeden z najsilniejszych teologicznie momentów całej kompozycji.

Jasne, 18-karatowe złoto wykonanej z terakoty podszewki płaszcza, pięknie komponuje się z 24-karatowym tłem arki, która stanowi przestrzeń między Chrystusem a uczniami. Uczniowie zdają się być w drodze. Podobnie jak paschalny Wędrowiec, przedstawieni są w postawie stojącej. Wychylając się zza stołu wyciągają ku Chrystusowi ręce. Trudno jest zidentyfikować postaci. Pierwszy z nich, z przykrytą płaszczem głową, wyciąga ku Chrystusowi przykryte płótnem dłonie, by przyjąć ofiarowany dar chleba. Drugi zaś, w prawej ręce wyciąga ku Chrystusowi kielich, a w lewej dzbanek. Podczas gdy pierwszy z nich kontempluje ofiarowywany chleb, drugi zdaje się kontemplować ranę serca, rozpoznawać Wędrowca.

Ikonologia sceny podporządkowana jest przeznaczeniu kaplicy. Zasadnicze przesłanie odczytać należy w gestach przedstawionych postaci, czyli w kluczu ofiarowywanego daru i jego przyjęcia. Opowieść o Eucharystii wpisana jest w narrację paschalną o dwóch uczniach z drogi do Emaus. Zasadniczą treścią mozaiki jest więc rozpoznanie w Eucharystii żywej obecności Zmartwychwstałego, który zwracając się ku wiernym, łączy nowotestamentową historię z teraźniejszością. W ten sposób modlitwa i refleksja nad treścią sceny, ma za zadanie wywołać w sercu wierzącego doświadczenie ciągłości cudu paschalnego z gospody w Emaus, w miejscu modlitwy.

Czwarty wymiar mozaiki otwiera ewangeliczną opowieść na tu i teraz krakowskiego kościoła. Wyraża to bryła tabernakulum, które z dalszej odległości sprawia wrażenie, jakby znajdowało się na mozaikowym stole, przy którym rozgrywa się spotkanie Jezusa z uczniami.

Przyjmując logikę przedstawionych na ścianach wydarzeń, scena z prezbiterium powinna być ostatnią, gdyż następuje po Ogrójcu i spotkaniu z Miroforami. Jednakże z liturgicznego punktu widzenia może i powinna stanowić punkt wyjścia w narracji pozostałych scen.

Naprzeciw „Wieczerzy w Emaus", na kurtynowej, prostokątnej ścianie, wpisanej w część żelbetowej arki oraz wyznaczonej od góry przysadzistym żelbetowym brzegiem niewielkiego chóru, przedstawiona została scena modlitwy Jezusa w Ogrójcu. Zarówno w tonacjach użytych materiałów, jak i w rysunku obraz ten jest kontrapunktem dla pozostałych. Jest w nim ciemność, uzyskana przez zdecydowane, ciężkie kolory ciemnoniebieskiej *vetraty* przenicowanej gdzieniegdzie kawałkami czerwonej smalty, brązowego marmuru oraz mocną, ceglastą czerwienią *Travertino Rosso*. Dolna część sceny wykończona została w łupkowym kamieniu *Trani*.

Środek sceny wyznacza postać modlącego się Chrytusa. Ukazany został na klęczkach, zwrócony w kierunku ściany z oknami, przeciwnym do auli świątyni. Jego postać, oparta o kamienny masyw, jest napięta. Napięcie to w sposób szczególny podkreśla łuk linii pleców i lędźwi. Linię wykonanej z czerwonego trawertynu tuniki podkreślają pasma terakotowego złota. Klęcząc, Chrystus opiera się o kamienny masyw, w który wpisany został ogromny kielich. Całość wykonana jest z łupku *Trani* pochodzącego z południa Włoch. Postać Jezusa, poprzez zastosowanie tego samego materiału do wykonania szat, jak i bezpośredniego tła figury, zdaje się „zanikać". Wyrazistym akcentem mocnych, kontrastowych kolorów jest jasna twarz Chrystusa, z krzyżową aureolą ze złota i czerwieni, jasne dłonie wspierające się o kamienny kielich oraz stopy.

Najsilniejszym akcentem są dwie wpisane w przeciwstawne łuki wielolinie, opadające i zatrzymujące się na plecach Chrystusa. Pierwsza, szersza, wykonana z naprzemiennie ułożonych jasnych, kwadratowych tesser *Travertino Bianco* i innego ochrowego piaskowca, schodzi z górnej części prawego brzegu mozaiki. Druga, nieco węższa, podobnie ułożona z równych kwadratowych tesser *Travertino Bianco* i *Travertino Rosso* opada na plecy Chrystusa ze środkowego poziomu prawego brzegu mozaiki. Należy zauważyć, że użycie w obu wieloliniach równego rozmiaru kwadratowych tesser, potęguje uczucie ciężkości opadających

łuków. Jest to zabieg celowy. W istocie bowiem scena z Chrytusem w Ogrójcu jest nawiązaniem do średniwiecznego typu przedstawieniowego Chrystusa w „tłoczni mistycznej". Oba ciężkie łuki opadające z „wysoka" i z „niska" reprezentują tu prasę tłoczni, której w dobrowolnej ofierze poddał się Syn Boży. Co więcej, usytuowanie „początku – źródła" obu łuków, pozwala rozpoznać je jako ofiarne poddanie się Chrystusa woli Ojca, symbolizowanej przez szerszy, jaśniejszy, opadający z góry łuk prasy i pełne oddanie się woli człowieka, którą symbolizuje niższy węższy łuk.

Ciekawym jest także kolor szaty Chrystusa, która w tej mozaice, jak zresztą we wszystkich pozostałych, symbolizuje bóstwo Syna Bożego. Kontekst pozwala wyjątkowo w tej jedynej scenie odczytać jej drugie znaczenie: chrztu krwi, życia i miłości. Trawertynowa purpura tuniki Chrystusa miesza się z trawertynowym tłem, w które wpisana została postać Chrystusa oraz z pasmami czerwonego trawertynu, komponującego wielolinię tłoka, która swój początek zdaje się brać z linii horyzontu. W tym kontekście trawertynowa, ceglasta czerwień może reprezentować ludzką krew, przelaną za człowieka i jego dzieci („krew Jego na nas i na syny nasze"). Co więcej, krew ta przechodzi także w ziemię, na której klęczy Chrystus. Ziemia staje się kielichem krwi Zbawiciela, przez co także świat staje się adresatem Jego Męki. Treść tę najpełniej wyraża ogromna kamienna czasza kielicha, o którą opiera się Zbawiciel. Chrystus zagląda do jej wnętrza, po Jego twarzy spływają purpurowe stróżki krwi, jak gdyby miały wpaść do kielicha.

Teologia Chrystusa w tłoczni mistycznej, zaczerpnięta tak z starotestamentowej Księgi Izajasza /Iz 63, 2-3/, jak i nowotestamentowej Apokalipsy św. Jana /Ap 19,13/ należała do częściej przywoływanych motywów teologicznych późnego Średniowiecza.[588] Wiąże się ona przede wszystkim ze średniowiecznym rozwojem kultu eucharystycznego oraz Męki Pańskiej.[589] Sprowokowany przez cuda eucharystyczne, towarzyszące wielkim debatom na temat Eucharystii i nowym rytom, które w tym okresie weszły do liturgii,[590] typ przedstawieniowy z Chrystusem w „mistycznej tłoczni" wydobywał na pierwszy plan dogmat o realnej obecności cierpiącego Chrystusa w każdej sprawowanej mszy świętej. „Mistyczna tłocznia" stała się jednym z najpopularniejszych motywów artystycznych, czerpiąc swój obraz z legend o Cierpiącym Zbawicielu, ukazującym się różnym świętym, spośród których najpopularniejszą była legenda o mistycznej wizji Cierpiącego Sługi Jahwe, który objawił się w czasie mszy świętej papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu. O popularności przedstawienia *Imago Pietatis* może świadczyć fakt,

---

588 Kobielus*, Krzyż Chrystusa*, 45.
589 Tamże, 46-47.
590 Ryt podniesienia konsekrowanej hostii *ostentatio Christi.*

że w samym Krakowie tego typu przedstawień mamy kilka, chociażby XV-wieczny fresk z krużganków franciszkańskich czy *Misercordia Domini* z krużganków kościoła Augustianów na krakowskim Kazimierzu.

Treść przedstawienia „mistycznej tłoczni" jest bardzo jasna. Chrystus jest winnym gronem, które w prasie gniewu Bożego i ludzkiej przewrotności zostało zgniecione, wydając zbawczy sok, którym jest eucharystyczna krew składanego w ofierze mszy świętej Chrystusa. Teologia ta wydobywa rys woli Syna Bożego, który we wszystkim pozostał wierny – współistotny Ojcu, oddając się dobrowolnie ludzkiej woli zniszczenia miłości. Pozostając wierny Ojcu, Chrystus pozostał wierny także ludzkości, dokonując w krwawej łaźni swej męki dzieła odkupienia. Jedyną teologiczną „różnicę" w podejściu do tej teologii stanowi fakt, że średniowieczny, teologiczny akcent, który położony był na zadośćuczynieniu gniewowi Boga Ojca za grzech Adama i Ewy, oparty został na wiernej miłości Syna wobec Ojca, w której objawiona została miłosierna miłość całej Trójcy względem grzesznej ludzkości.

Tak więc w ustawionych naprzeciwlegle scenach dopowiedziana została w pewnym sensie paschalna teologia Eucharystii, której ikonologiczny początek stanowić może scena Ostatniej Wieczerzy z korony auli sanktuaryjnej świątyni.

Powyższe rozważania podprowadzają nas pod największą i jedyną częściowo widoczną z nawy głównej mozaikę. Przedstawia ona spotkanie Zmartwychwstałego z miroforami. Na potężnym pasie ściennym, wyznaczonym od góry dolnymi brzegami przepruć okiennych, stanowiącym abstrakcyjny „horyzont" historycznego wydarzenia ukazany został Zmartwychwstały Chrystus przyjmujący hołd, idących do grobu kobiet, nazywanych Miroforami, niosących wonności do namaszczenia ciała.[591]

Chrystus ukazany został *en face*, zwracając się tym samym w kierunku nawy głównej. Ubrany jest w jasną tunikę wykonaną z białego marmuru *Statuario*. Z ramion łagodnie opada kremowy płaszcz, oczywiście z jasnego trawertynu. Ruch szat, jak we wszystkich mozaikach,

[591] Od greckiego *myron*, olej balsamiczny służący do namaszczania skóry.

tworzą różnorodne tessery: prostokątne, podkreślające generalne linie ruchu oraz drobne, uzupełniające kolorystycznie poły szat, kładzione według maniery *alla libera*. Wspomagają je pasma złota w szkle oraz złoconej terakoty. Zmartwychwstały ukazany jest w drodze. Lewa noga wysunięta jest do przodu, prawa pozostaje z tyłu. Prawica uniesiona do góry w geście błogosławieństwa zwrócona jest ku tym, na których spogląda twarz Wędrowca. Lewa dłoń opada w dół w geście ostentacji, muskana delikatnie od tyłu dłonią jednej z kobiet. Na stopach, na dłoniach oraz boku silnie zaznaczone zostały ślady męki. Twarz Zbawiciela lekko przechylona w bok wyraża pokój i czułość. Głowę okala złoty nimb z czerwonym krzyżem. Z racji ograniczeń architektonicznych górna część postaci Chrystusa ukazana jest poza dolnym tłem „horyzontu".

Już przy pierwszym spotkaniu z figurą Zbawiciela, Jego obraz wydaje się bardzo czytelny i jasny. Delikatnie przekrzywiona głowa i uniesiona w geście błogosławieństwa prawica oraz ustawienie nóg, sprawiające wrażenie bycia w drodze, przywodzą przed oczy obraz Chrystusa, który według mistycznej wizji ukazał się św. Faustynie Kowalskiej, a który w wersji malarskiej Chyły z 1948 czczony jest w kościele sanktuaryjnym Bożego Miłosierdzia w Łagiewnikach. Wyraźną różnicę w wizerunku z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II stanowi gest lewej ręki, która nie wskazuje na przebite serce, uchylając rąbka szaty na piersiach, ale opada w dół oraz płaszcz wędrowny, unoszony lekkim powiewem wiatru.

Chrystusa z obu stron adorują Mirofory. Ubrane są podobnie, w kremowe tuniki i płaszcze okrywające głowy i opadające z ramion na plecy. Podobne są także ich twarze, pełne skupienia i pokoju. Postać kobiety z lewej strony skłania się nisko do stóp Zmartwychwstałego, jak gdyby chciała zatrzymać Go w drodze. Jej spojrzenie skupia się na ranie lewej stopy. Opierając się obiema rękami o ziemię, niewiasta sprawia wrażenie jak gdyby chciała ucałować ranę stopy Mistrza. Niewiasta po prawej stronie, ukazana na kolanach, lewą dłonią dotyka piersi, prawą zaś muska dłoń Zbawiciela, spoglądając w kierunku rany serca. Także ona przedstawiona została w akcie kontemplacji i adoracji Zmartwychwstałego. Obie kobiety łączy misterium ran Pana. I nie powinno to dziwić, gdyż obok gestu błogosławieństwa, istotnym teologiczno-narracyjnym momentem sceny jest właśnie ekspozycja ran Zmartwychwstałego Chrystusa. Można wręcz odnieść wrażenie, że to właśnie ślady męki mają w tej mozaice wyjątkowe pierwszeństwo.

Podkreśla to także kontekst narracyjny pozostałych scen: „Emaus" i „Tłoczni mistycznej". W obu element ran jest zasadniczy, dając podstawę głównej treści kaplicy eucharystycznej, którą stanowi „rozpoznanie". O ile w scenie modlitwy w Ogrójcu, Chrystus nie ma jeszcze ran, a jedyną ich zapowiedzią są krople krwawego potu, o tyle nawiązanie w mozaice do symbolu tłoczni, reprezentowanej przez dwa mocno opadające na plecy Chrystusa łuki, odsyła nas

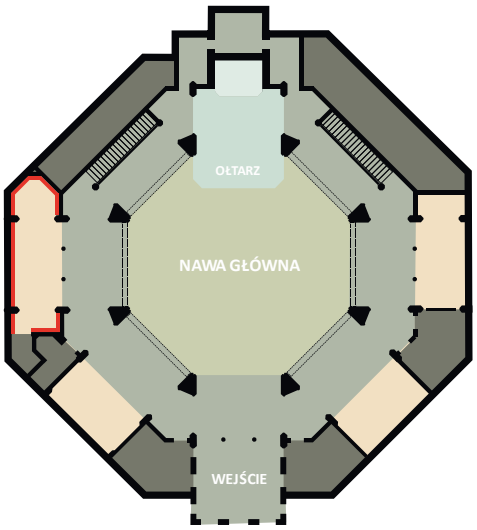
do wspomnianego już wyżej typu przedstawieniowego *Imago Pietatis* – Męża Boleści, ukazującego adorującym Go wiernym cenę odkupienia, którą stanowi cierpienie na krzyżu. Co więcej, aż dziw, że autor rysunku, zgodnie z zasadą czwartego – duchowego wymiaru obrazów sakralnych, nie pokusił się właśnie tu ukazać na dłoniach, stopach i boku Chrystusa ran po gwoździach i włóczni. Zwłaszcza, że rana przebitego boku obecna jest w wielu innych „przedpaschalnych" scenach omawianego zespołu mozaik.

Horyzont sceny stanowią poziome, skomponowane kontrastowo, nieregularne pasma kamieni, sprawiające z daleka wrażenie udziwnionego abstrakcyjnego horyzontu. Przeważa oliwkowa zieleń *Verde Ming* (jasny i ciemny), przetykana cieńszymi pasmami ciemnego, niemal czarnego zielonego marmuru oraz dwie podłużne plamy terakoty, złoconej dwoma odcieniami złota. Ich obecność zdaje się przywoływać w scenie olej – święty miron, który zgodnie z duchową tradycją, symbolicznie rozlał się i namaścił cały świat, gdy rozbito „flakon" ludzkiego ciała wcielonego Logosu. Obecność rozlanego w pejzażu złota może też tłumaczyć brak flakoników na *miron*, które kobiety niosły ze sobą do grobu. To, co istotne w scenie, spotkanie, rozpoznanie i adoracja kobiet zamknięte zostało w ogromnym, niemal termalnym łuku. Od strony Ogrójca łuk ten przyjmuje formę mocnej wielolinii, na którą od prawej strony składają się tessery prostokątnego piaskowca, srebra w szkle, białej, przenicowanej złotem i czerwienią *vetraty*. Dalej znowu pasma kwadratowych i prostokątnych tesser przetykane mocnymi pasmami czarnych granitów, wreszcie szeroka wielolinia różnoformatowych tesser *Oro Aletti*, które wyrazistym łukiem karbowanego złota w szkle wprowadzają w obraz. Z drugiej strony kontynuację łuku stanowi pojedyncza linia tesser *Oro Aletti*, wyznaczając tym samym pole dla fantazyjnej mozaiki wykonanej w manierze *movimenti*.

Chrystus Paschalny rozpoznawany jest po ranach. Pięć krwawych otworów w ciele Zmartwychwstałego stanowi zasadnicze świadectwo miłości Boga do człowieka. Treścią tych ran jest zatem miłość, podczas gdy formą – ból przyjętego cierpienia. Rany są zatem nie tylko objawieniem, ale także świadectwem i mistyczną bramą, wprowadzającą nas w życie poprzez absolutną miłość Trójcy. Ich pasyjno – paschalna forma uświadamia, że prawdziwa miłość boli i poprzez cierpienie nadaje życiu i światu nieprzemijalną wartość. Śladem rany jest ryt przełamywanego na ołtarzu chleba eucharystycznego. W rycie Wieczernika zawarta jest duchowo Pascha Pana. Patrząc na spotkanie Zmartwychwstałego z człowiekiem, którego w scenach paschalnych kaplicy reprezentują dwaj uczniowie z Emaus i dwie kobiety idące do grobu, wierzący ma zawsze „za plecami" Mękę Pana, cierpienie aż po krew, ofiarowane za życie świata bosko-ludzkie życie Nazarejczyka. On cierpiał za nas, aby przed nami pozostał

już tylko horyzont spotkania, który utkany jest z zieleni i złota. Obszarem tego spotkania jest wiara, która wyraża się w rozpoznaniu ofiary Chrystusa w składanym na ołtarzu chlebie.

9.3. Kaplica chrzcielna



Idąc od wejścia głównego lewą stroną ambitu, zaraz za kaplicą maryjną, znajduje się kaplica chrzcielna sanktuarium. Usytuowana równolegle z naprzeciwległą kaplicą Najświętszego Sakramentu, różni się od niej architektonicznie. Ogromna żelbetowa arka otwiera się bowiem na przestrzeń absydy, wyznaczonej trzema ścianami. Jest to jedyna absyda w strukturze górnego kościoła sanktuarium. Podobnie jak wszystkie pozostałe kaplice, także kaplica baptysterium tworzy organiczną jedność z nawą główną świątyni poprzez trzy szerokie przeprucia, wyznaczone żelbetową strukturą wspartą na dwóch kolumnach. W ten sposób z jej wnętrza można w pełni uczestniczyć w misteriach sprawowanych przy ołtarzu głównym. Mimo wspomnianych różnic architektonicznych, przestrzeń kaplicy chrzcielnej ikonologicznie koresponduje z kaplicą Najświętszego Sakramentu.

Oba wnętrza, dzięki ikonologii umieszczonych scen, zachowują ściśle paschalny charakter podkreślający ich sakramentalno-liturgiczne przeznaczenie.

Kaplica adoracji, przenaczona została do przechowywania Najświętszego Sakramentu[592]. Na ścianie ołtarzowej usytuowano tabernakulum. Paschalne sceny z Miroforami, wieczerzą w Emmaus oraz pasyjną modlitwą w Ogrójcu, wydobywają na pierwszy plan paschalny sens Eucharystii. Eucharystia bowiem, podobnie jak chrzest, jest sakramentem paschalnym. Kaplica chrzcielna, której zasadniczym celem było stworzyć miejsce dla źródła chrzcielnego, wypełniona została mozaikami *strictae* pasyjnymi. Składają się na nie „Zaparcie św. Piotra", „Pieta" oraz kopia cudownego krucyfiksu z opactwa Cystersów w Mogile. Przypominają one o ściśle pasyjnym charakterze chrzcielnego sakramentu inicjacji chrześcijańskiej. Przyjrzyjmy się wspomnianym mozaikom.

Zaraz po wejściu do kaplicy, po lewej stronie widzimy scenę zaparcia się Piotra, skomponowaną z dwóch oddzielnych obrazów, wykonanych na przylegających do siebie prostopadle ścianach. Na wąskim paśmie ściennym, zaraz po lewej stronie ukazany został płaczący apostoł Piotr, spoglądający na stojącego nieopodal *Nimfeosa* – Oblubieńca, tj Chrystusa ze związanymi rękami, prowadzonego na nocne przesłuchanie do Sanhedrynu. Apostoł ubrany jest w tradycyjne szaty: niebieską tunikę wykonaną z granitu *Blu Bahia* oraz ochrowy płaszcz wykonany z żółtego trawertynu. Ukazany w pozie lekkiego pochylenia do przodu, podkreślającej jego duchowe cierpienie, siedzi na masywnym kamiennym siedzisku wykonanym z *Trani*. W lewym dolnym rogu, za Piotrem, na wysokości stóp przedstawiony został, tradycyjny dla tego obrazu, piejący kogut. Twarz Apostoła wyraża ogromny żal. Świadomość tego, co się stało prezentuje klasyczny w ikonografii gest dotykania czoła. Piotr uświadomił sobie swój błąd na widok uwięzionego, związanego sznurami Chrystusa.

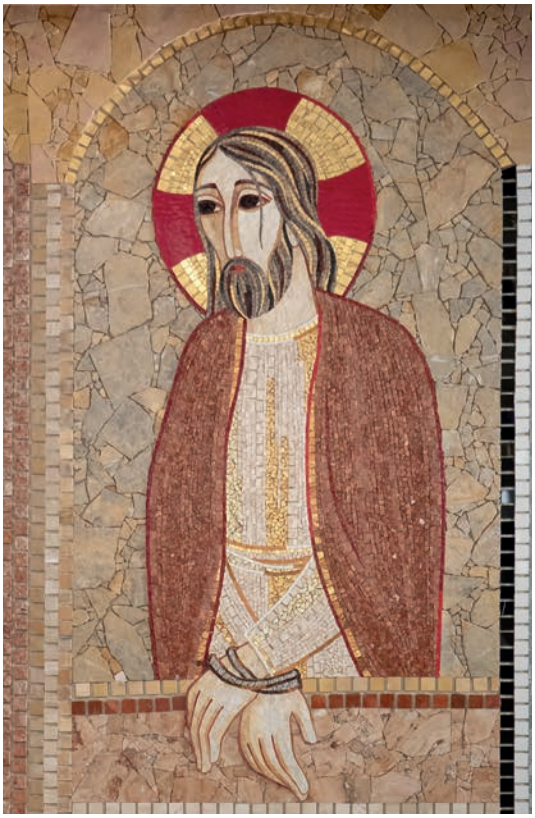
[592] Tabliczka fundacyjna informuje, że kaplica ufundowana została przez Kazimierę Brodzińską z Sosnowca dla uczczenia pamięci ś.p. ks. kanonika Jana Brodzińskiego, więźnia obozu koncentracyjnego w Dachau.

Jego uczniowską bezradność podkreśla opadająca na kolano prawa ręka. Duchową sytuację Piotra świetnie wyraża kolorystyka ściany, przechodząca od głębokiej czerni przez ceglaną czerwień *Trvertino Rosso*, białą *Vetratę,* aż po opadającą łagodnym łukiem kaskadę ciepłych kolorów, od bieli marmuru i kremowego *Skabas'u,* przez ochry, aż po różowy i czerwony trawertyn. Jak echo postaci stojącego na przeciwko Chrystusa odbijają się w niej także kawałki złota w szkle.

Zaraz obok, na prostopadle przylegającej większej ścianie, przedstawiony został Chrystus spoglądający na Piotra z wysokości rampy pałacu Kajfasza. Jego spojrzenie wyraża żal i ból, trudno jednak nie doszukiwać się w nim także uczucia przebaczającego miłosierdzia. Należy zwrócić uwagę na nieprzypadkowo oddzielający obie postaci silny czarny pas *Nero Assoluto,* przechodzący w grafitowy odcień marmuru *Aquarino,* aż po klasyczny marmur szary. Cezura ta nie tylko sprytnie tłumi narożnik spotykających się ścian, ale także graficznie interpretuje opowiadaną sytuację. Pomiędzy Mistrzem a Piotrem zionie czerń, graficzna przepaść wyrażająca różnicę widzenia wydarzeń. Chrystus dokonuje dzieł Ojca, oddając się posłusznie w ręce ludzkości reprezentowanej przez Sanhhedryn, Heroda i cesarza. Dobrowolność Chrystusowego „oddania siebie" kontrastuje z egoistycznym „ratowaniem siebie" wyrażonym w potrójnym wyrzeczeniu się Piotra z bycia uczniem (wyparcie się Chrystusa), z bycia współ--apostołem (wyparcie się wspólnoty) i własnego galilejskiego pochodzenia (wyparcie się własnego rodu). Można pokusić się o prostą interpretację, która w scenie zaparcia się Piotra odczytuje ustawione naprzeciw siebie figury jako: wierność Boga i niewierność człowieka na wszystkich poziomach istnienia: biologicznym, psychicznym i duchowym (ciało, psychika i duch). Chodzi o wierność sobie, własnej idei, własnemu pomysłowi na życie i przeciwstawną im dobrowolnie przyjętą wierność woli Ojca, której formą jest pascha. Niewierność wobec Miłości dezintegruje Apostoła Piotra na wszystkich poziomach. Kochające, przebaczające spojrzenie Chrystusa scala niewiernego Apostoła na nowo. Przeszyty wstydem Piotr odkrywa, że po judaszowej, także jego wizja Mesjasza nie licuje z Tym, którego spotyka wzrokiem – związanego i odrzuconego w siedzibie Sanhhedrynu „Męża Boleści". Piotrowy „własny plan na życie" musi przejść przez oczyszczającą mękę Mistrza z Nazaretu. Musi umrzeć „ w sobie", by odnaleźć się w ekonomii Ojca. Można rzec, że w omawianej scenie Piotr przechodzi własne duchowe narodziny, chrzest serca, którego wyrazem stają się połacie czerwonego trawertynu oraz potok białej *vetraty* spadający na głowę Apostoła.

„Piotr zawsze starał się być bardzo dzielny. Myślał, że Chrystus go potrzebuje, że musi coś dla Niego zrobić, zrobić coś dla Pana, podobnie jak myślimy my, chrześcijanie. Ale Piotr

nie był jeszcze odkupiony, dlatego w trudnej chwili wybrał samego siebie. Przestraszył się o siebie samego. Złożył wiele obietnic, nawet Chrystusowi przysięgał – pewnie by złożył śluby uroczyste, tymczasem wyparł się wobec służącej. Czyli – jak widzimy, nie jest on jeszcze odkupiony. Nie ma w sobie życia Bożego, życia według Boga. Jakie jest to życie według Boga? Jest to relacja. Relacja, w epicentrum której znajduje się druga osoba, nie ja. Chrystus w swoim centrum ma Ojca, a nie siebie samego. Tymczasem Piotr rozumie relację tak, jak gdyby wypływała ona od niego, i dlatego też na nim się kończy. Obok Piotra jest kogut. W starożytnej tradycji Piotr był zawsze w towarzystwie koguta, aby ukazać, że zarządzanie Kościołem spoczywa w kruchych rękach. Ale kogut nie jest tylko wspomnieniem grzechu, tej zerwanej relacji, ale jest także przypomnieniem miłosierdzia, tego spojrzenia, które Chrystus zwrócił ku niemu po zaparciu się. Łukasz wspomina to spojrzenie, które ochrzciło Piotra. Łzy Piotra stają się jak gdyby wodą chrzcielną. W tym spojrzeniu rodzi się nowy Piotr. On zrozumiał, że odkupienie polega nie na liczeniu na samego siebie, ale na miłości Boga, zawierzeniu się Bogu".[593]



Ukazana do pasa postać Chrystusa, przedstawiona jest w strukturze arki, nawiązującej do budynku Sanhhedrynu. Ograniczona ilość złota oraz spokojne, przeważnie chłodnawe kolory użytych materiałów, podkreślają pasyjny charakter sceny. Twarz Zbawiciela jest smutna. Zmęczenie i smutek podkreślają kosmyki opadających włosów. Czerwono-złotej aureoli wtóruje czerwony trawertynowy płaszcz opadający z ramion ku dołowi. Pod płaszczem jasna tunika wykonana z białego trawertynu przenicowanego plamami złoconej terakoty. Związane w nadgarstkach ręce Zbawiciela opadają na parapet arki. Pod nim masywna kompozycja kamiennych bloków, wsparta z lewej strony silną wertykalną wielolinią czerwonych tesser trawertynu, biegnących od podłogi aż po sufit.

[593] M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja VI,:* https://www.youtube.com/watch?v=y0SgwkRLpVE, Stan z dnia 28.08.2020 r.

Jest to wspomniany już wcześniej Oblubieniec, który aby zaślubić ludzkość oblubienicę – Kościół, musi ofiarować się w całopalnej dobrowolnej ofierze złożonej z samego siebie. Temat oblubieńczości Chrystusa podjęty został już w dwóch innych mozaikach, Ukrzyżowaniu z prezbiterium, oraz w dyptyku scen z Adamem i Ewą oraz Kaną Galilejską korony auli kościoła. Można śmiało stwierdzić, że równoległe kaplice chrztu i Najświętszego Sakramentu podejmują i dopełniają ten wątek, wpisując go w liturgiczny charakter sakramentów chrztu i Eucharystii, podkreślających paschalny wymiar mistycznych zaślubin Boga z ludzkością w Pasji Chrystusa.

Nie dziwi więc, że dokładnie naprzeciw tej kompozycji, w trójściennej absydzie kaplicy, stanowiącej architektoniczne tło dla masywnej kamiennej chrzcielnicy, umieszczona została kopia Krzyża Mogilskiego. Towarzyszy mu z obu stron szeroka, wertykalna wielolinia tesser *Oro Aletti*, przepruta dwoma horyzontalnie opadającymi z góry ku krzyżowi nieregularnymi, łagodnymi łukami białej i czerwonej *vetraty*. Plamy te kierują wzrok patrzącego z krzyża na umieszczoną pod nim przestrzennie chrzcielnicę. Przeprucia te stwarzają z daleka wrażenie horyzontalnego pęknięcia, z którego wydobywają się smugi jasnej i czerwonej *vetraty*. Być może autor dekoracji chciał w ten sposób nawiązać do biblijnego opisu trzęsienia ziemi, które w momencie śmierci Chrystusa nawiedziło Jerozolimę i okolicę. Tego pewni być nie możemy – niewątpliwie jednak wspomniane artystyczne pęknięcie, w bogatym języku ikonografii (nie tylko rupnikowej) symbolizuje śmierć i rozpad, co w kontekście umieszczonego pośrodku krzyża wydaje się jeszcze bardziej czytelne. Byłyby to więc rany, a dokładnie jedna jedyna rana, która w kontekście architektury sakralnej, rozumianej jako obraz Ciała Chrystusa, symbolicznie otwiera „bok" świątyni, wyznaczając tym samym miejsce baptisterium. W nim, poprzez zanurzenie w męce i zmartwychwstaniu Chrystusa, rodzą się duchowo kolejni chrześcijanie.[594] Wydobywające się z „ran ściany" strugi dwukolorowej *vetraty* można śmiało odczytać jako symbol Bożego Miłosierdzia, którego szczytem jest przebite serce Syna Bożego.

[594] Trudno nie wyrazić myśli, iż miejsce to mogłoby w przyszłości przyjąć tradycyjną starożytną formę baptysterium, która w języku małej architektury sakralnej Kościoła przedrenesansowego stanowiła strukturę schodów zejścia „do" i wyjścia „z" basenu chrzcielnego, co z kolei było odwzorowywane w paleochrześcijańskich wysokich ambonach – *loggiach Świętej Ewangelii*. Przykładów takich baptysteriów jak i ambon zachowanych do naszych czasów mamy w Europie sporo.

Jest to o tyle ciekawe, że obie naprzeciwległe paralelnie kaplice: Najświętszego Sakramentu i chrzcielna, przedstawiałyby w ten sposób tajemnicę Miłosierdzia Bożego, która stanowi istotę całego misterium paschalnego. Można też stwierdzić, że brakujące w scenie z Miroforami promienie: blady i czerwony z boku Zmartwychwstałego Chrystusa, są już obecne w momencie krzyżowej śmierci, której obrazem jest kopia mogilskiej relikwii. Tematem zasadniczym obu mozaik jest więc zanurzenie w Passze Chrystusa, w Miłosierdziu Bożym, którego szczyt stanowi męka i śmierć Mesjasza. Wiecej, przyglądając się uważnie aranżacji, ilości oraz doborowi złoconych i złotych tesser w dolnych partiach flankujących mogliski krucyfiks ścian, można łatwo zauważyć jego większą obecność. Sprawia to wrażenie, jak gdyby przestrzenie „pod" ranami były bardziej nasączone złotem. Każdemu, kto zna rupnikową wrażliwość na tego typu niuanse, może się to kojarzyć z namaszczeniem, jakiego w momencie ostatniego wydanego oddechu udzielił światu Zbawiciel. Tak oto, poprzez znaki i kolory, ściany obejmujące kielich misy chrzcielnej, wyrażałyby pełnię misterium paschalnego, którego szczytem jest Pięćdziesiątnica. Jej zaś scena znajduje się przecież w bezpośredniej bliskości omawianej kaplicy chrztu świętego. Do tego także nawiązuje teologicznie mozaika ściany łączącej oba szczyty kaplicy.

Pomiędzy obydwoma żelbetonowymi łukami kaplicy, na podłużnej ścianie, widocznej z wnętrza auli kościoła, wyznaczonej od góry linią dolnych brzegów cementowych parapetów okiennych, umieszczono scenę opłakiwania. Wpisana ona została w nieregularną formę przypominającą grotę. Z prawej jest ona zamknięta lekko ukośnym wertykałem, wykonanym z szerokiej wielolinii różnych złotych tesser osadzonych na czerwonej zaprawie, przeplecionej wyrazistym pasmem ciemnoniebieskiej *vetraty*. Towarzyszy im szerokie pasmo matowej wielolinii tesser białego trawertynu, w którą wpisana została wyrazista wstążka wykonana z czerwonej smalty, podkreślona linią złota. Z lewej przestrzeń wyznaczona została mocnym łukiem, wykonanym z wielolinii tesser reliefowego złota w szkle, osadzonych

dla kontrastu w czarnej zaprawie, wzmocnionej pasmem czarnego marmuru *Nero Assoluto alla libera*. Wewnętrzna, czarna przestrzeń stanowi kontrastowe tło dla figur Chrystusa i Maryi przedstawionych w środku, można odnieść takie wrażenie – groty.

Bogurodzica przedstawiona została z martwym ciałem zdjętego z krzyża Syna. Ukazana jest w rozkroku. Jej lędźwie są mocno rozchylone, dzięki czemu – choć proporcjami jest mniejsza od figury Zbawiciela, obejmuje Go całym swoim ciałem. Dominantę przedstawienia niewątpliwie stanowią złączone w geście *Eleusy* twarze obu postaci. Twarz Matki spoczywa na twarzy Syna. Wszystkie wyrysowane w mozaice linie zdają się prowadzić właśnie ku tym twarzom. Efekt „Piety" podkreśla także kontrast zamkniętych oczu Chrystusa i żywo spoglądających ku wiernym oczu Maryi. Lewą ręką Maryja podtrzymuje opadające, ciężkie, martwe ciało Syna, prawą zaś owija jego biodra, wykonanym z onyksu perizonium. Jej postać wyraża gest ofiarowania. Przypatrując się uważnie, kontemplując obraz, odkrywamy bowiem, że ciało Pana znajduje się pomiędzy nami a Maryją.

Dotykając lewego boku Chrystusa, Matka zdaje się zbierać wypływającą nadal z rany krew. Trudno nie związać tego gestu z obrazem rany wykonanym w absydzie kaplicy. Jest to gest eucharystyczny, ale także chrzcielny. Bogurodzica – Oblubienica – Kościół trzyma martwe ciało boskiego Syna, ofiarując je zgromadzonym w kaplicy wiernym. Ta sama Oblubienica – jak rzymska męczennica Prakseda,[595] zdaje się gromadzić krew Chrystusa, aby mogły się w niej rodzić kolejne pokolenia chrześcijan, w tej samej ranie, z której narodził się Kościół – nowa Ewa.[596] Maryja i Chrystus, nowa Ewa i nowy Adam, Oblubienica i Oblubieniec, po raz kolejny w przestrzeni krakowskiego Sanktuarium Świętego Jana Pawła II, odsłaniają rąbka tajemnicy, jak homilia Jakuba z Sarug, jeden z najważniejszych dla Rupnika tekstów chrześcijańskiego antyku. Dodajmy jeszcze, uzupełniając podstawowe informacje o mozaice, że oboje ukazani są na tle nieregularnej połaci białego całunu, skomponowanego z białego marmuru *Statuario* ułożonego *alla libera*. W podstawie sceny widać szerokie pasma czerwonego *Damasco,* dalej czerwonego polerowanego trawertynu, przechodzącego w różowy marmur. Białe płótno, na którym widnieje Pieta, przywołuje przed oczy treści wschodniej *plaszczenicy*, pogrzebowego całunu Chrystusa,[597]

---

595 *Centro Aletti* znajduje się bardzo blisko średniowiecznej bazyliki *Santa Prassede*, która nie tylko zachowuje pamięć świętych braci Cyryla i Metodego, którzy żyli w jej cieniu w czasie swojego rzymskiego pobytu, ale przede wszystkim jest ona miejscem pamięci męczennicy z III w., Praksedy, która zapisała się w pamięci Kościoła Rzymskiego jako męczennica zbierająca krew z miejsc kaźni pierwszych chrześcijan.

596 *EvMi*, 394.

597 Liturgiczna *płaszczenica* w większości przykładów przedstawia martwego Chrystusa opłakiwanego przez Matkę. Jest to prostokątna tkanina, bogato zdobiona, pełniąca rolę relikwii Męki Pańskiej. Oprócz Maryi, scena płaszczenicy pokazuje także inne biblijne postaci, które uczestniczyły w pogrzebie Pana oraz aniołów. Brzegi płótna z reguły zdobią symbole czterech ewangelistów oraz urywek z Ewangelii wg św. Jana: „A szlachetny

który w liturgiach kościołów Wschodnich wystawiany jest do czci w liturgiach Wielkiego Piątku. W tradycji bizantyjskiej, w Wielki Piątek, wierni przechodzą „przez" *płaszczenice,* powtarzając duchowo, w ten symboliczny sposób, własny sakrament chrztu świętego. Przejście „przez" jawi się jako przejście przez Paschę Pana, przez Jego zbawczą Mękę i Śmierć, przez Jego świętą krew, co dokonuje się w misterium Kościoła.

„Pieta" w krakowskim sanktuarium jest jedną z najciekawszych teologicznie i najbogatszych znaczeniowo scen umieszczonych w kaplicach bocznych. Nawiązuje ona do bardzo rzadkiego, choć obecnego wątku podwójnego macierzyństwa Bogurodzicy. Inspiracją krakowskiego przedstawienia mogłoby być malowidło ścienne z cerkwi pw. św. Pantalejmona w serbskim *Nerezi*. Jego powstanie datowane jest na 1164 rok. Jako typ przedstawieniowy *threnos,* od początku XII w. zaczyna pojawiać się coraz częściej w ikonografii Wschodu, jako mocny argument w sporach teologicznych epoki, próbujących rozdzielić wcielenie Logosu od Jego męczeńskiej śmierci, widząc sens pojednania z Bogiem Ojcem jedynie w Passze Chrystusa. Przeciwko tym tendencjom wypowiedział się prawosławny synod, zwołany do Konstantynopola (1156-1157) odrzucający twierdzenia *Soteriusa Panteugenusa* i potwierdzający, że rodzaj ludzki otrzymał przebaczenie od Ojca, przez Chrystusa w zbawczej ekonomii, która obejmuje zarówno narodzenie w Betlejem jak i śmierć na Golgocie.[598] Za teologią idzie sztuka i zaczynają pojawiać się przedstawienia zawierające w sobie oba nowotestamentowe wydarzenia razem. Także w krakowskiej mozaice komora grobowa Chrystusa sprawia wrażenie groty Bożego Narodzenia. Efekt ten potęgują czerwienie i złoto użytych w scenie materiałów.

W rozważaniach na ten temat o. Rupnik poszedł jednak dalej, czerpiąc z teologii syryjskiej św. Jakuba z Sarug i jego homilii o Bożym macierzyństwie Maryi oraz z refleksji św. Jana Damascenskiego o podwójnym macierzyństwie Maryi: macierzyństwie Boga, objawionym w cudownym narodzeniu w Betlejem i o macierzyństwie tego, co ludzkie w Chrystusie, a co przypieczętowała Jego śmierć krzyżowa. Oba ewangeliczne miejsca i związane z nimi wydarzenia – Betlejem i Golgota łączą Chrystusa z Matką, która inaczej przeżywa tajemnicę boskiego Syna w grocie Narodzenia, a inaczej w grocie grobu Pańskiego. Na betlejemskim

---

Józef zdjął z krzyża ciało Pana i położył w nowym grobie, w którym dotąd nikt jeszcze nie był pochowany". *Płaszczenica* w liturgiach Kościołów Bizantyjskich przyjmuje ogromną cześć i szacunek ze strony wiernych.

[598] T. Velmans, *L'arte monumentale bizantina*, Jaca Book, Milano 2006, 142.

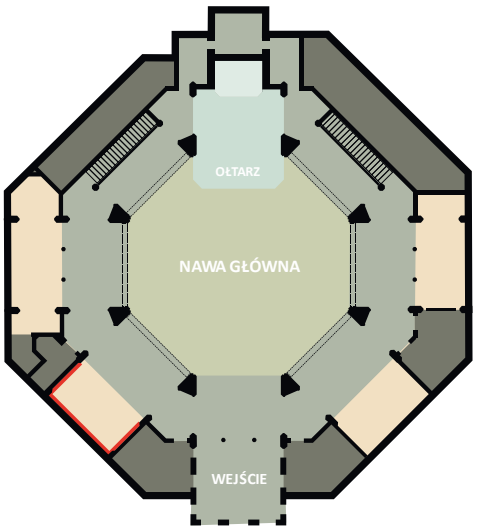
sianie Maryja kontempluje bóstwo wcielonego Słowa, w grobie zaś martwe ciało Syna Bożego. Jednocześnie, w wydarzeniu trzymanego na łonie martwego ciała Syna, Maryja jak gdyby po raz drugi staje się matką, dostępując w tej męce własnych nowych narodzin, bolesnych i krwawych. Z krwawiącej rany wychodzi nowa Ewa, nowy Kościół, człowiek żyjący według Boga, którego grób pozostanie tak samo pusty, jak grób, w którym Jej rękoma ludzkość złożyła ciało Wcielonego Słowa. Pascha Syna staje się także w pewnym sensie paschą Matki. W tych mistycznych narodzinach Dziewicy zawarty jest obraz duchowych narodzin każdego człowieka, który w chrzcie przechodzi (*pesah*) przez Paschę Chrystusa, umierając w Jego śmierci i odradzając się do życia przekraczającego materię i czas. Pięknie wyraził to w czasie swoich rekolekcji o. Rupnik.

„Na starych wyobrażeniach z serbskich monasterów z XI w. Maryja ukazana jest jako rodząca. Trzyma ciało Chrystusa jak kobieta, która rodzi. To jest jak gdyby drugi poród. Kiedy Maryja otrzymała Syna od Ojca, była dziewicą, stała się matką. Ale kiedy otrzymała Go od nas ludzi, gdy ręce ludzkie przybiły Go do krzyża, Maryja przyjmuje Go z rąk ludzi martwego. Jan Damasceński mówi: Ten ból rozdarł ciało Dziewicy, jak gdyby rodziła Go po raz drugi. Inny starożytny Ojciec mówi: tyle razy spałeś na mym łonie snem dzieciństwa, a teraz śpisz snem śmierci. W rzeczywistości to Maryja opiera swą twarz na twarzy Syna. To Ona przytula swój policzek do policzka Syna, bo to Ona jest zrodzona z tego Syna. Pierwsza Ewa została zrodzona w boku Adama. Nowa Ewa, nowa ludzkość, Kościół jest zrodzony z boku Chrystusa. Jan mówi, że Chrystus wyzionął, przekazał tchnienie. Maryja pochyla policzek, zbliża usta do Jego policzka, by ukazać że Chrystus wyzionął, oddał swoje życie, swój oddech, a my je przyjęliśmy i zaczęliśmy żyć. I tak Ona wskazuje dłonią na tą ranę, z której się narodziliśmy. Tu jest źródło, tam, gdzie Go zabiliśmy, gdy Go przebiliśmy, skąd wypłynęła krew i woda – Chrzest i życie. (…) To jest nasz poród. Tak Kościół rodzi swoje dzieci, z rany Chrystusa. Wszyscy wstydzimy się ran. Ale nie zapominajmy, że wyszliśmy z rany Boga. To jest jedyne i prawdziwe źródło, gdzie rodzi się nowy człowiek. Wolny człowiek. Człowiek, który żyje według Boga, który żyje życiem Boga. Bóg przekazał to życie nam. Dlatego jest logiczne, że na następnym obrazie jest Pięćdziesiątnica. My mamy to samo życie Chrystusa”.[599]

---

[599] M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja X,:* https://www.youtube.com/watch?v=lsFaFsrZWO8, (stan z 28.08.2020)
oraz M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja VI,:* https://www.youtube.com/watch?v=y0SgwkRLpVE (stan z 28.08.2020).

9.4. Kaplica maryjna



Po lewej stronie głównej osi auli kościoła, na wysokości kaplicy polskiej, po drugiej stronie, paralelnie względem niej znajduje się kaplica maryjna. Architektura wnętrza jest jej lustrzanym odbiciem. Sufit przykrywa kolebkowe sklepienie, w które wpisane zostały trzy wąskie przeprucia okienne. Brak ściany oddzielającej wnętrze od pozostałej struktury świątyni, pozwala z wnętrza kaplicy uczestniczyć w liturgii sprawowanej przy ołtarzu głównym. Można stwierdzić, że wszystkie ściany, oprócz kolebkowego sklepienia, pokryte zostały mozaikami, podobnie jak w pozostałych, omawianych wyżej kaplicach ambitu. Mamy tu więc dwie duże mozaiki, wpisane w żelbetowe arki, nadające wnętrzu zasadniczy charakter oraz poziomy pas dekoracji mozaikowej, wyznaczony brzegami posadzki, ścian bocznych oraz dolnym brzegiem parapetów wąskich okien.

Już sama nazwa kaplicy implikuje główne treści dekoracji ściennych. Na głównej ścianie wnętrza umieszczona została reprodukcja cudownego wizerunku Matki Boskiej z Gwadelupy. To właśnie Jej wizerunek reprezentuje fundatorów wnętrza: Polonię amerykańską i darczyńców z USA. Został on wpisany w kompozycję wertykalnych wielolinii, dokładnie tak samo, jak ikona Częstochowskiej Bogurodzicy. Przyglądając się ścianie, można jednak odnieść wrażenie, że jest ona kolorystycznie od tamtej lżejsza. Jest to oczywiście złudzenie optyczne, spowodowane zupełnie różną gamą kolorystyczną obu świętych obrazów. Ikona częstochowska jest w swej kolorystyce ciężka, ciemna. Podkreśla to jeszcze bardziej przysadzista rama. Natężenie barw ikony sprowokowało Rupnika do wpisania

w serię obejmujących ją wertykalnych wielolinii także czarnego pasa. Podobnie pozostałe linie są kolorystycznie odrobinę ciemniejsze. Madonna z Gwadelupy tonalnie jest wizerunkiem lżejszym. Kolory w wyobrażeniu są lekkie; przetarte jasno-siwe tło z daleka sprawia wrażenie srebra, zaś ochry wydają się świecić złotem. Jedyną wyrazistą plamą w obrazie jest ciemnobłękitny płaszcz Maryi ze złotymi gwiazdami. Także rama obrazu jest lekka, klasyczna, złocona, przez co cały, delikatniejszy w odbiorze wizerunek, osadzony został w jasnych rzędach złotych wielolinii, sprawiając efekt lekkości. Także użyte złoto *Oro Aletti* jest różnorodne. Prawy pas wielolinii utkany został z tesser pozłoconych złotem o niskiej karaturze, nadając lekkości całej ścianie.

Podobnie jak w kaplicy polskiej, obraz znajduje się w oddzielnym, wertykalnym polu, nieco szerszym niż sam wizerunek. Od sufitu do górnej części obrazu mamy spadający deszcz białych i srebrnych linii, na które składają się różnowymiarowe prostokątne tessery białego marmuru oraz kilka pasemek srebra w szkle. Pole to wyodrębniają z obu stron kontrastowe pasma srebrnych szklanych tesser *Orsoni* (12x12) po lewej stronie oraz prostokątne tessery białego marmuru (3x4) z prawej strony. Pod obrazem wykonane zostały dwie fasady: bazyliki Świętego Piotra w Rzymie oraz katedry Najświętszego Serca Jezusowego z Newark w Stanach Zjednoczonych[600]. Pod nimi, znajduje się horyzontalne *movimenti*, utrzymane w ciepłych tonach, sprawiające z daleka wyobrażenie pejzażu.

Centralne pasmo ściany z obrazem flankują dwa szerokie pasy złotych wielolinii *Oro Aletti,* osadzonych w białej i czerwonej zaprawie. Dalej pasma wykończające i zamykające kompozycję sciany. Po lewej stronie jest patchwork kolorystycznych, lekko ukośnych ochrowo-kremowych jasnych plam z wybijającymi się pasmami *Verde Ming* i *Forest Verde*. Po prawej, jednokolorystyczny wertykał z białych marmurowych kamyków, popularnie nazywanych przez mozaikistow *Centro Aletti – ciottoli* (z wł. otoczaki, kamyki).

Tak jak w wielu pozostałych miejscach, także tu obowiązuje zasada czwartego wymiaru sztuki sakralnej, dlatego nie jest obojętne, co znajduje się naprzeciw świętego wizerunku i jaka jest przestrzeń wyznaczona przez duchowe treści obejmujących ją ścian, w którą wchodzą wierni. Naprzeciw Madonny z Gwadelupy, na ścianie ujętej lustrzanym odbiciem żelbetowej arki, przedstawione zostało spotkanie Maryi i Elżbiety. Jest to oczywiście artystyczna wizja nowotestamentowej historii z Ewangelii wg św. Łukasza (1,39-56). Scena wpisana została w dwie wysokie, delikatnie zakrzywione złote wielolinie, podkreślające wertykał masywnych architektonicznych żelbetowych pilastrów przechodzących w kolebkowy łuk. U podstaw obu

[600] Amerykańska archidiecezja Newark z arcybiskupem John J. Myers'em była fundatorem kaplicy.

złotych wielolinii przedstawione zostały postaci Najświętszej Maryi Panny oraz św. Elżbiety.[601]

Można od razu odnieść wrażenie, że pasma te są jakimś symbolicznym wyobrażeniem obu postaci, o czym zdaje się świadczyć sposób ich umieszczenia, forma oraz różnorodne złoto, którym zostały pokryte. Wielolinia za plecami Bogurodzicy to rzędy tesser *Oro Aletti* osadzone na czerwonej zaprawie, przez co sprawiają wrażenie wyraziszt-szej i mocniejszej w ekspresji. Silnie zakrzywiona u szczytu, opiera się na spokojniejszej i lżejszej przez jasną zaprawę kleju wielolinię, wyłaniającą się zza figury Elżbiety. Spotkaniu obu wielolinii towarzyszy, przedstawione w dolnej części ściany, spotkanie dwóch świętych kobiet. Przy czym warto od razu zwrócić uwagę na przepiękną w swym wyrazie kaskadę łukowo opadających ku dołowi pasm, lekkich w kolorystyce i natężeniu. Ktoś, kto zna dobrze najlepsze tradycje mozaikowe chrześcijańskich świątyń pierwszego tysiąclecia, zwłaszcza Rzymu, natychmiast odczyta w tym opadającym z góry wachlarzu tajemniczą obecność Boga, z którego woli dzieją się rzeczy wielkie i często niedostrzegalne. Bo też w kompozycji omawianej ściany tak naprawdę ważniejsze jest to, co jest niewidzialne. Najważniejsze spotkanie, które dokonuje się w scenie ukryte jest w łonach obu kobiet. Chodzi o spotkanie dwóch wielkich figur Nowego Testamentu: Bogoczłowieka Jezusa Chrystusa i Przyjaciela Oblubieńca, Poprzednika Pańskiego, św. Jana Chrzciciela. W nich spotykają się oba Testamenty, proroctwo i jego spełnienie, Bóg i człowiek. Męczeństwo i miłość. W scenie więc chodzi o łona kobiet i zawartą w nich tajemnicę. A wszystkiemu towarzyszy

[601] Ponieważ uczestniczyłem w pracach przy kaplicach ambitu, mogę wspomnieć, że przedstawienia figuratywne Kaplicy Maryjnej należą do jedynych, jakie wykonane zostały na miejscu w Krakowie, a nie jak wszystkie pozostałe, w rzymskim atelier *Centro Aletti*. Twarze i dłonie wykonane były oddzielnie na stołach, zaś szaty bezpośrednio na ścianach.

Bóg Ojciec i Duch Święty, których obecność w dawnych mozaikach symbolizowały bogate, odwrócone wachlarze, umieszczane u szczytu liturgicznych absyd.

Zauważmy, że także wizerunek Madonny z Gwadelupy przedstawia Maryję bez Dzieciątka.[602] Można więc zaryzykować stwierdzenie, że jest to ta sama Bogurodzica, brzemienna Słowem Bożym, która przybywa na spotkanie człowieka. Czwarty wymiar przestrzeni kaplicy czyni z modlących się w niej wiernych duchową „Elżbietę". Maryja przychodzi do człowieka ze swym hymnem uwielbienia, by wywołać w wierzących poruszenie serca, które towarzyszyło matce Jana Chrzciciela, gdy wyszła na powitanie swej krewnej z Nazaretu. Można pokusić się w tym miejscu o refleksję, że „przybycie" do Krakowa kopii gwadelupskiej Bogurodzicy zza oceanu, pięknie wpisuje się w opowieść o przybywającej z daleka do Elżbiety Maryi, aby dzielić się radością doznanych łask i służyć miłością.

Wątek służby jest w tej scenie dla Rupnika wyjątkowo ważny. Potwierdza to fakt, że przy o wiele skromniejszych możliwościach powierzchniowych, w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Waszyngtonie, została umieszczona ta sama scena. Co więcej, jako wcześniejsza wydaje się być jej prototypem, gdyż figuratywnie obie sceny są dokładnie takie same w rysunku i w kompozycyjnych elementach wielolinii. Amerykańskiemu przedstawieniu towarzyszą bezpośrednio sceny: „Zwiastowanie Maryi" i „Zwiastowanie Ewy" oraz „Zabójstwo Abla". Mozaiki te uwydatniają teologiczne znaczenie nawiedzenia. Są one – poza historią Kaina i Abla, obecne także w Krakowie, ale ich usytuowanie nie jest bezpośrednio związane z kaplicą maryjną. Można jednak z pewnością stwierdzić, że to właśnie kontekst ikonologiczny wymienionych wyżej scen, tłumaczy duchową treść mozaiki spotkania Maryi z Elżbietą.

„W Kainie widoczne stają się konsekwencje drapieżnej zaborczości grzechu: podejrzliwość, zazdrość – brat, który zwraca się przeciwko bratu. Podczas gdy owocem niezmąconej otwartosci Maryi na Słowo Boże jest życie. W jej miłosnym posłuszeństwie Bóg znajduje otwartość, dzięki której może wejść w historię i odpowiedzieć na ludzką tragedię. Otwarte serce Maryi pozwala Mu ofiarowywać. „Zapłatą za grzech jest śmierć", pisze św. Paweł, „a łaską przez Boga daną jest życie wieczne w Chrystusie Jezusie, naszym Panu" (por. Rz 6, 23).

(…) Spotkanie dwóch matek jest już spotkaniem ich dzieci. „Błogosławionaś Ty", woła Elżbieta, „i błogosławiony jest owoc Twojego łona" (Łk 1,42). Podczas gdy długo oczekiwany Mesjasz wita Poprzednika, który przygotuje Jego drogi, mający się narodzić Chrzciciel poruszył

---

[602] Jest to ważny detal zważywszy, że w polskiej kaplicy Madonnie Częstochowskiej z Chrystusem na rękach odpowiada macierzyństwo i ojcostwo przedstawionej w piecu ognistym rodziny. O ile więc punktem wyjścia w rozważaniach mogłoby stanowić zagadnienie macierzyństwa i ojcowstwa na ścieżkach wiary, o tyle w kaplicy maryjnej akcent położony jest na mistyce serca, w której dokonują się sprawy najważniejsze, a często najmniej dostrzegalne.

się z radością na obecność Odkupiciela /por. Łk 1,44/. Słowo Boże skierowane wieki wcześniej do proroka Jeremiasza, odnosi się również do Jana: „Nim przyszedłeś na świat, poświęciłem cię, prorokiem dla narodów ustanowiłem cię" (Jr 1,5)[603] (tłum. wł.).

Punktem wyjścia w refleksji o. Rupnika jest tragedia grzechu pierworodnego, którego echem jest zbrodnia Kaina. Zwiastowanie Ewy zamyka ją na objawienie, izoluje w sobie, otwierając tym samym historię wrogości, a czasem wręcz okrutnej międzyludzkiej nienawiści, której symbolem w pierwszych rozdziałach „Księgi Rodzaju" jest bratobójstwo synów Adama. Duchowym kontrapunktem tego stanu jest zawierzenie Maryi Słowu, która zaraz po Zwiastowaniu *kecharitomene* – „pełna łaski", idzie do Drugiego, niosąc mu miłość.

Nie jest to jednak jedyne spotkanie, które przedstawione zostało na ścianach omawianej kaplicy. Na horyzontalnie długim pasie ściennym, łączącym oba kolebkowo ujęte szczyty pomieszczenia, wykonana została ogromna abstrakcyjna kompozycja mozaikowa z wpisaną w nią sceną czwartej stacji drogi krzyżowej – „Spotkanie Maryi z dźwigającym krzyż Chrystusem". Już pierwsze spojrzenie na mozaikę uławia przesunięcie głównej sceny w bok, na dwie trzecie szerokości ściany, blisko wizerunku Madonny z Gwadelupy. Takie usytuowanie spotkania Maryi z umęczonym Chrystusem jest celowe. Swobodna przestrzeń ściany, wypełniona kompozycją mozaikową, opartą na nieregularnym rytmie nakładających się na siebie delikatnych łuków, w zamyśle Rupnika miała stanowić tło dla zakrwawionej sutanny św. Jana Pawła II.[604] Autorowi koncepcji zależało, aby biała relikwia zamachu na Papieża,

603 M. I. Rupnik – Borras, *Lo spazio della comunione*, 114.

604 Obecnie, pomimo jasno wyrażonej przez o. Rupnika koncepcji prezentacji tej relikwii, pozostaje ona wystawiona w szklanej gablocie.

rozłożona była na kształt rozpiętego żagla. W ten sposób jasne pole poplamionej krwią sutanny miało nawiązywać do poplamionych krwią szat Chrystusa, przedstawionego w spotkaniu z Matką, stając się swoistego rodzaju spotkaniem ze świadectwem wiary polskiego Papieża.

Podłużna ściana skomponowana została na zasadzie przejęcia głównych kierunków linii obu naprzeciwległych ścian kolebkowych, spinających tę przestrzeń. W ten sposób, od strony lewej biegną łukowo wygięte różnorodne pasma i linie. Pośród nich dominantę stanowią dwie szerokie wielolinie *Oro Aletti* różnoformatowych pozłacanych tesser ,osadzonych na czerwonej zaprawie. Spotykając się niemalże pod środkowym oknem ściany, wyznaczają ostrą formę podobną do potężnego rogu. Ich obecność rozbija monotonię ogromnego horyzantolanego *movimenti*, które oglądane z daleka przywodzić może na myśl zatrzymane fale z dolnego registru ściany wolności.[605] Z drugiego, prawego brzegu, jak gdyby echem pobliskiej ściany, wydobywają się wyraziste, wertykalne wielolinie. Pozbawione obecności złota, biegną proste i niczym niezmącone. Ich matowość kontrastuje z blaskiem tesser *Oro Aletti* okalających reprodukcję Madonny z Gwadelupy.

Biegnące ku sobie z obu krańców wielolinie ściany poziomej, wyznaczają pole zamykające sobą fragment pejzażu, na którego tle rozgrywa się smutna i jedyna scena figuratywna tej ściany. Jest to spotkanie Maryi z Chrystusem na drodze krzyżowej. Bogurodzica i Chrystus stoją naprzeciw siebie. Ich aureole zdają się dotykać. Twarze wyrażają ogrom cierpienia i bólu. Maryja ubrana jest w tradycyjne kolory błękitu *Blu Bahia* i czerwieni *Trvertino Rosso.* Prawą dłoń wyciąga w kierunku twarzy Syna, jak gdyby chciała Go objąć i przytulić. Jej lewa dłoń spoczywa na piersiach. Ból i cierpienie Matki spogladajcej na Syna wywołuje wrażenie ogromnej czułości, do której przyzwyczajeni jesteśmy w tradycyjnej ikonografii Bożego macierzyństwa, a które spotykamy w centralnej scenie sąsiedniej kaplicy chrzcielnej. Kontemplując kolejne sceny odkrywamy, że droga Syna jest osobistą drogą Matki. Od nawiedzenia aż po Golgotę, Maryja przedstawiona jest w drodze razem z Synem, od Elżbiety aż po Pięćdziesiątnicę Wieczernika.

Naprzeciw Maryi stoi cierpiący Chrystus. Jego okolona czerwono-złotą aureolą krzyżową twarz spogląda w oczy Matki. Prawa ręką obejmuje krzyż, lewa zaś, zmęczona cierpieniem, swobodnie opada w dół. Zbawiciel ubrany jest w białą, wykonaną z trawertynu

---

[605] Może przywodzić to na myśl wersety psalmu… w którym czytamy: *nurty i fale przelewają się nade mną*… Biorąc pod uwagę fakt, że na tle tych przelewających się fal miała pierwotnie być wystawiona relikwia męczeństwa papieża Wojtyły, tym bardziej zadziwia trafność kompozycyjna ściany, która opowiada o sztormie ludzkich złych uczuć skierownym przeciw Synowi Bożemu i Jego naśladowcom. Męka Mistrza z Nazaretu odbiła się echem w cierpieniu tysięcy chrześcijańskich męczenników przez wieki, a zwłaszcza w wieku XX. Warto w tym miejscu przypomnieć wielkopostne nabożeństwo pokutne Roku Świętego 2000, sprawowane przez św. Jana Pawła II W Coloseum, poświęcone męczeństwu chrześcijan przez wieki, a zwłaszcza w wieku dwudziestym.

tunikę oraz w wyraziście czerwony płaszcz, opadający z ramion aż do ziemi. Poza dwoma strużkami trawertynowych prostokątnych tesser, całość płaszcza wykonana została z kilku odcieni czerwonej smalty, przez co szata Chrystusa nabrała ostrej wyrazistości, podkreślając tym samym krwawy charakter krzyżowej drogi na Golgotę. Jednakże tym, co genialnie wprowadza napięcie w kompozycję sceny, jest ogromny, ciężki przysadzisty krzyż, który spoczywa na ramionach świętej Matki i Jej boskiego Syna. Jego ostry, choć jednocześnie miękki w wyrazie kształt, ciężki czarny kolor oraz mocne, wymykające się logice ciążenia horyzontalne zawieszenie sprawiają, że scena pełna jest niespotykanego napięcia. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że spotkanie Chrystusa z Matką na drodze krzyżowej w omawianej kaplicy jest najsilnijeszym ekspresyjnie i emocjonalnie przedstawieniem w całym rupnikowym zespole mozaik kościoła sanktuaryjnego. W żadnej z pozostałych scen nie spotykamy tak silnie skonstruowanego poprzez kontrapunkty na wszystkich poziomach napięcia.

Wyjątkowości nabiera głęboka czerń *Nero Assoluto,* z którego wykonany został krzyż. Jest to bowiem jedyna scena, w której przestrzeń spotkania pomiędzy człowiekiem a Bogiem wypełniona jest czernią. Czerń zaś, jako kolor śmierci, nadaje temu spotkaniu okrutną kategoryczność, od której nie ma odwrotu. Chrystus wchodzi w czerń śmierci krzyżowej. Aby Go spotkać, duchowo musi w nią wejść także Jego święta Matka. Dlatego także Ona „zanurzona" jest w krzyżu. Podkreśla to także jego wertykał, spoczywający na lewym ramieniu Bogurodzicy. Sprawia to zamierzone wrażenie współniesienia krzyża na Golgotę, współuczestnictwa Matki w cierpieniu Syna.

Maryja i Chrystus pod czarnym krzyżem to kolejne spotkanie w tej kaplicy, dlatego obok tytułu maryjnego, kaplica ta mogłaby nosić miano kaplicy spotkania. Pomiędzy spotkaniem Maryi z Elżbietą i spotkaniem Maryi w wizerunku z Gwadelupy z modlącymi się wiernymi, mamy spotkanie Matki z cierpiącym Synem. Spotkanie Matki Zbawiciela (*Redemptoris Mater*) ze Zbawicielem człowieka (*Redemptor Hominis*). Wplecenie w scenerię tego spotkania relikwii męczeństwa św. Jana Pawła II jeszcze mocniej podkreśla maryjny wymiar pontyfikatu, opartego na duchowym założeniu „przez Maryję do Chrystusa", którego wyrazem stało się papieskie motto herbowe: *Totus Tuus*.

10. Abstrakcja w mozaikach Sanktuarium Świętego Jana Pawła II

Zasadniczy, ikonologiczny przekaz w omawianych mozaikach dokonuje się za pośrednictwem trzydziestu dwóch scen figuratywnych, ilustrujących różne biblijne wydarzenia. Wszystkie one zostały wpisane w ogromne połacie abstrakcyjnych kompozycji mozaikowych, z których największymi są cztery ściany nad przepruciami wejściowymi do bocznych kaplic ambitu. Ojciec Rupnik nazywa je dekoracjami.[606] Są to kompozycje tworzone na miejscu, z wyjątkiem podłużnych pasów *movimenti*, które są przygotowane wcześniej we Włoszech,[607] osadzone na docelowych ścianach organizują dalszą przestrzeń kompozycyjną.

„Czemu służy część dekoracyjna? Żeby poprzez oczy, patrząc na te kamienie, które są na ścianach (…) w których nie ma żadnej figury, (…) aby oko wędrując po tych kamieniach, nawet nie zauważając ich, żeby zaczęło odczuwać przyjemność. Bo jest to żywa harmonia, wszystko wibruje. Harmonia różnorodności. To jest Kościół. I rzeczywiście, ściany kościołów

---

606 M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja III,:* https://www.youtube.com/watch?v=sD0Z7VSTupM (stan z dnia 20.09.2020).

607 Mistrzem *Centro Aletti* w aranżacji *movimenti* jest Silvano Radaelli z Lombardii.

ojcowie Kościoła nazywali „autoportretem Kościoła". I kiedy zaczynacie czuć się dobrze, wtedy rozumiecie postaci i rozumiecie to, co się na nich dzieje".[608]

Do stałych elementów części abstrakcyjnych obok wspomnianych *movimenti* należą także *vetraty,* wielolinie*, polistawronosy, pizze* oraz wypełnienia ścian *alla libera*. Wszystkie te elementy mają w taki sposób scalać różnorodną materię kamieni, smalt, terakoty oraz złota, aby towarzysząc opowiadanym historiom, nie zakłócały ich, ale pozwoliły medytującemu uchwycić to, co w nich jest zasadnicze, wprowadzając go w modlitwę. Podczas kiedy rysunek i kolorystyka scen figuratywnych są klasyczne i spokojne, ich dynamiczne tła wibrują różnorodnością form, faktur i barw. Ogromna liczba różnorakich wielolinii, raz przyjmujących formę łuków i ark, gdzie indziej opadających jak wstęgi, przeplata się z kaskadami nieregularnych kolorów. Pośród nich dostrzegamy przeplatające się *vetraty*, a gdzieniegdzie *polistawronosy.* We wszystkich obrazach tłem spotkania z Chrystusem są plamy złoconej terakoty.

Wielolinie odnoszą się do architektury wnętrza kościoła, jak i architektury obecnej w tle biblijnych historii. Z jednej strony, stanowią graficzny element, zmiękczający mocne w wyrazie szaro-betonowe wertykały i horyzontały konstrukcji kościoła. Z drugiej strony, jak ramy wyznaczają pola dla scen, nawiązując do architektonicznych detali snutych opowieści. Tak na przykład, w scenie uwolnienia opętanego z Gerazy, wielolinia łuku wpisuje się w kontekst synagogi w Kafarnaum. Podobnie w naprzeciwległej scenie z niewidomym od urodzenia i jawnogrzesznicą, wyraziste złote łuki zdają się nawiązywać do dziedzińca Świątyni Jerozolimskiej. W mozaice Ostatniej Wieczerzy ta sama wielolinia aranżuje wnętrze „sali na piętrze". Podobnych przykładów można by podać więcej. W tryptyku głównej ściany ołtarzowej, wielolinie porządkują najważniejsze sceny, prowadząc wzrok od jednego końca ku drugiemu, można je bowiem czytać w obu kierunkach, z góry ku dołowi i odwrotnie. Także w koronie scen auli, wpisując się w scenografię opowieści poprzez powtarzalność i rytm, wielolinie prowadzą oglądającego ku kolejnym obrazom. To, co istotne, żyją one własnym życiem, nie podporządkowując się zasadniczym wertykałom architektury kościoła. Nie burzą zastanego porządku, ale bardzo łagodnie się w niego się wpisują.

Obok wielolinii widzimy kolorowe, horyzontalne kaskady/nawarstwienia kolorów, które z oddali przypominają pejzaże. Zasadą ich wewnętrznej kompozycji jest klasyczny dla mozaiki kontrast, oparty na kolorze bądź fakturze użytego materiału. Często przechodzą od ciężkiego do coraz lżejszego kolorystycznego natężenia. Czasami są to plamy stylizowane

---

608 M. Rupnik, *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja XI,:* https://www.youtube.com/watch?v=TsGnTbVpCwU (stan z dnia 20.09.2020).

na krajobrazy, jak na przykład w scenie adoracji Mirofor z kaplicy Najświętszego Sakramentu. Gdzie indziej staną się morskim dnem uciekających z niewoli Izraelitów. Jeszcze w innym obrazie, poprzetykane kawałkami złota, przypominać będą o obecności Ducha Świętego, który wieje „kędy chce i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża" (J 3,8). Są jednak także takie miejsca, gdzie graficzne nawarstwienia kolorów bazują przede wszystkim na fakturze użytych naprzemiennie materiałów, często zachowując podobną kolorystykę, symbolizując w ten sposób metafizykę niewidzialnej łaski Bożej. Przykłady takich form spotykamy chociażby w scenie stworzenia Adama i Ewy, w naprzeciwległej mozaice z Kaną Galilejską, czy też w uciszeniu burzy na jeziorze.

Obok wielorakich i różnorodnych wielolinii i plam kolorystycznych kaskad, niemal we wszystkich mozaikach spotykamy płaszczyzny złoconej terakoty, która uspokaja i wycisza przestrzenie wokół postaci Chrystusa, symbolizując jednocześnie blask obecności Boga Ojca i Ducha Świętego. Można więc rzec, że to, co najważniejsze w mozaikowych obrazach, dzieje się na tle złota, które jest symbolem obecności Boga.

Pośród wszystkich abstrakcyjnych kombinacji, mamy w sanktuarium także połączenia wertykalnych *movimenti,* przetykanych horyzontalnymi liniami i plamami *vetrat* oraz złota. Przykładem tego mogą być abstrakcje ścian nad wejściami do kaplic: chrzcielnej i Najświętszego Sakramentu. Te ogromne kompozycje, jak to już zostało powiedziane, mają sprawiać wrażenie woali, zasłon, delikatnych kurtyn, które zakrywają przed oczami świata, sakramenty sprawowane na ołtarzu przez Kościół. Podobne dekoracje spotykamy także na ścianach ponad wejściami do kaplic: polskiej i maryjnej. Są one jednak mniej dostrzegalne, nie tylko z powodu rozmieszczenia – znajdują się bowiem niemal zawsze za plecami pielgrzymów, ale także z powodu masywnych żelbetonowych balkonów, stanowiących przestrzeń wokół organów. Być może właśnie dlatego, obie monumentalne w swych masztabach abstrakcje są wyrazistsze, a użyte kolory bardziej kontrastowe, sprawiając z daleka wrażenia patchworkowych kurtyn.

Najwięcej emocji budziły i nadal budzą obecne w kilku miejscach okrągłe kontrastowe w kolorach krążki smalty – tzw. *pizze.*[609] Kto pracował w ekipie mozaikistów *Centro Aletti* ten wie, jak często wierni oglądający te kolorowe dyski próbują odczytać ich dodatkowe, ukryte znaczenie. Sam o. Rupnik przy różnych okazjach unikał odpowiedzi na pytanie o ich symbolikę, nierzadko kwitując je jedynie uśmiechem.

---

[609] Okrągłe krążki kolorowego smaltu są naturalną najstarszą formą w odlewniczą mozaikowych tafli koloru. W historii były podejmowane próby racjonalizacji formowania ich tafli, aby uniknąć sporej ilości nieużytecznych skrawków. Przykładem jest wenecka manufaktura złota i smalt *Orsoni,* ktorej udało się wypracować technikę odlewania prostokątnych tafli szkła mozaikowego.

Także w krakowskim sanktuarium mamy kilka takich okrągłych *pizz*. Są to trzy wyraziste krążki: niebieski, znajdujacy się w górnym prawym rogu sceny Zstąpienia do otchłani, czerwony – umiejscowiony nad plecami ślepego od urodzenia, umieszczony także w prawym górnym rogu sceny. Wreszcie biały, w górnej partii wykończenia prawego brzegu Uciszenia burzy na jeziorze. Ich konkretna kolorystyka i rozmieszczenie zdają się sugerować wpisanie w zespół obrazów świątyni przestrzennego symbolu Trójcy Świętej. Przyjmując tradycyjną dla ikonografii kolorystykę boskich Osob Trójcy Świętej, krążek czerwony symbolizowałby Boga Ojca, niebieski Bogoczłowieczeństwo Jezusa Chrystusa a biały Ducha Świętego. Trudno potwierdzić z całą pewnością takie znaczenie obecności omawianych dysków. Jednakże kolorystyka, wiążącą czerwień z Osobą Boga Ojca w scenie Miłosierdzia wobec jawnogrzesznicy i ślepego od urodzenia zdaje się to potwierdzać. Podobnie obecność niebieskiego krążka Bogoczłowieka w scenie Zstąpienia do otchłani, która przecież jest zmartwychwstaniem ciał, jak i biały dysk wiary i Ducha Świętego w obrazie Uciszenia przyrody i przywrócenia jej zagubionej harmonii istnienia.

Wszystkie abstrakcyjne partie mozaik z kościoła św. Jana Pawła II, są wyrazem początków artystycznej drogi o. Rupnika. To właśnie poprzez abstrakcję, młodziutki artysta ze Słowenii, wyrażał najpełniej swe uczucia i emocje. Wraz ze wzrostem duchowym i poznaniem teologicznym, zwłaszcza pod wpływem długiej drogi u boku o. Špidlika, w abstrakcyjnej wizji Rupnika coraz częściej zaczęły pojawiać się figury i sceny biblijne. Przypominają one, że w przestrzeni wolnego ludzkiego ducha, Bóg objawia się konkretnie i namacalnie. Obrazem duchowości w życiu człowieka może być abstrakcja, gdyż jest to rezerwuar wielu przeżyć, przewalających się emocji i uczuć. Pamiętać jednak należy, że gdy Stwórca wypowiedział nad chaosem wód pierwsze słowo, zaczęły się z niego wyłaniać formy konkretne i zmysłowo namacalne, których szczytem stała się na zawsze ludzka twarz wcielonego boskiego Logosu. Bóg, jak często powtarza to swoim artystom o. Rupnik, nie jest abstrakcją, ale abstrakcyjność ludzkiego wnętrza staje się tłem, scenografią konkretnego spotkania, w którym Syn realnie chwyta za nadgarstek każdego człowieka, by mocą miłości unieść go ku wieczności.

11. Proces metodologiczny tworzenia mozaik *Centro Aletti*

Jedno z najczęstszych pytań odbiorców mozaik *Centro Aletti* dotyczy samego procesu twórczego. Odwiedzający rzymskie atelier goście, zatrzymując się przy stanowiskach artystów, mają możliwość z bliska zobaczyć jak rodzą się mozaikowe twarze, ręce i inne detale przyszłych ołtarzy. Mówiliśmy już o warunkach i procesach, które zachodzą w sercu i głowie artysty, tworzącego dzieło sztuki przeznaczonego *strictae* dla liturgii, która warunkuje jego sakralność. Po wewnętrznym duchowo-intelektualnym procesie *in-spiracji*, przychodzi moment, w którym to co wewnętrzne, musi objawić się w rysunku. Jest to pierwszy, „zewnętrzny, widzialny" etap powstającego dzieła. W *Centro Aletti* nad tą częścią czuwa ekipa rysowników, którą od kilku lat stanowią: s. Elisa Galardi oraz s. Stella Secchiaroli, pracujące pod kierunkiem o. Rupnika. Skład tej ekipy, w zależności od możliwość, poszerzał się o innych artystów. I tak na przykład, w latach kiedy powstawały rysunki do krakowskiego sanktuarium, oprócz wymienionych wyżej osób, w ekipie tej pracował także ks. Luiggi Razzano, teolog, rzeźbiarz, mozaikista, grafik, muzyk i poeta.

Przygotowany węgielkiem na szarym papierze, w skali jeden do jednego, rysunek zostaje skopiowany na dwóch grubych foliach, zawieszanych bezpośrednio na nim. Pierwsza foliowa kopia potrzebna będzie jako rysunek, na którym po przygotowaniu detali ułożona zostanie całość sceny figuratywnej. Druga – powinna towarzyszyć w drodze spakowanej partii gotowych części mozaik do ich docelowego miejsca, jako techniczny transfer rysunku na ścianę ołtarza. Po wykonaniu obu kopii, przygotowuje się oddzielne foliowe przekopiowania części deatali, takich jak partie ciała – twarze, dłonie, stopy lub inne szczegółowe fragmenty. Trafiają one do mozaikistów, którzy trzymając się wiernie rysunku, układają je z kamieni i smalt lub innych, przewidzianych w projekcie materiałów.

Gdy najważniejsze detale są gotowe, przychodzi czas na kolejny etap prac. Wykonane twarze, dłonie i stopy trafiają na szerokie stoły z rozłożonym foliowym rysunkiem całości. Następuje układanie brakujących części – szat, fragmentów architektury. Układając je, przy pomocy foliowych taśm, dzieli się je na mniejsze części, aby po wyschnięciu spakować i w drewnianych pudłach przesłać do miejsca przeznaczenia. Ponieważ wszystkie mozaiki klei się na siatce poliuretanowej, trzymającej zaprawę z osadzonymi w niej tesserami, zawsze trzeba pamiętać o odpowiednim jej przecięciu.

Przedostatnim etapem powstania mozaikowych ołtarzy jest transfer rysunku na ścianę według kompozycji całości, nad czym osobiście czuwa o. Rupnik. Naniesiony na ścianę rysunek pozwala naklejać kolejne części – „puzzle" scen. Po zamontowaniu figur w wyznaczonych miejscach ścian, następuje ostatni etap prac, polegający na mozaikowaniu pozostałych powierzchni według artystycznej wizji o. Rupnika. Już w trakcie montowania figur, mistrz wyznacza najważniejsze linie obrazu. Sprawnie dorysowywuje węgielkiem pejzaże, zabudowy i wszystko, co ma towarzyszyć figurom. Tak pojawiają się łuki i arki. Wyznacza też bieg wielolinii. We wszystkim uczestniczy zielony punkt lasera, którym z daleka dyryguje *maestro*, komponując swe *opera dell'arte.* Za ręką i laserem mistrza podążają artyści i czeladnicy, którzy jak muzycy wielkiej orkiesty symfonicznej, zawieszeni na różnych wysokościach rusztowań ścian ołtarzowych, wypełniają kolorem i formą kolejne partie ścian. Z reguły potrzeba kilku dni, aby puste, oznaczone mocnym zarysem węgla plamy ściany zaczęły wypełniać się kolorem

kamieni, terakoty, wielolinii, złota, wnosząc w jasne przestrzenie, z reguły nowych kościołów, symfonię barw i kresek.

Tym, co spina ostatni montażowy etap prac jest modlitwa, która zarówno go otwiera, jak i zamyka. Artyści stają naprzeciw ściany i spoglądając na oczekujące ich wyzwanie modlą się za siebie nawzajem, za gospodarzy i za miejsce lub wspólnotę, w której ma powstać mozaika. Z reguły znakiem do rozpoczęcia robót jest błogosławieństwo o. Rupnika lub miejscowego pasterza, po czym zaczyna się rozwijanie ogromnych foliowych, całościowych kopii, które wędrują na ściany trzymane w rękach artystów, aby wyznaczyć właściwe miejsca dla obrazów i scen. Koniec prac także wieńczy wspólna modlitwa. Jej kulminacją jest znak pokoju i wdzięczność za wspólną pracę, którą artyści okazują sobie nawzajem.

12. Wnioski końcowe

Celem niniejszej dysertacji było przedstawienie teologii zawartej w obrazach ogromnego zespołu mozaik w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Krakowie. Omawiane mozaiki stanowią próbę przedstawienia spuścizny teologicznej polskiego Papieża, który zapisał się w historii jako wybitny przedstawiciel personalizmu. Źródłem papieskiego nauczania o człowieku jest misterium Boga, wyrażające się w podstawowych dogmatach Kościoła: Trójcy Świętej i Bogoczłowieczeństwie Jezusa Chrystusa.

Dla o. Rupnika i całej ekipy *Centro Aletti* zaproszenie do wykończenia przestrzeni sanktuarium stało się wyrazem zaufania ze strony Kościoła krakowskiego w osobie kard. Dziwisza, do duchowych i naukowych spadkobierców wielkiego Morawianina[610] kard. Špidlika. Ten wykładowca Papieskiego Instytutu Orientalnego oraz Uniwersytetu Gregoriańskiego w Rzymie, zawsze z oddaniem służył swą wiedzą i doświadczeniem słowiańskiemu Papieżowi, dla którego, wraz ze swymi najbliższymi współpracownikami (Rupnik, Tenace, Čemus) nieraz przygotowywał indywidualne wykłady w prywatnej bibliotece papieskiej, zwłaszcza z obszaru sofiologii rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku.

To właśnie tajemnica Trójcy Przenajświętszej oraz Bogoczłowieczeństwa Chrystusa, zwracającego się w geście solidarności ku człowiekowi są pierwszymi zasadniczymi treściami teologicznymi głównej ściany ołtarzowej świątyni. Dają one początek rozbudowanemu

---

[610] Tomaš Špidlik SJ, (Boskovice 1919 – Rzym 2010), kreowany kardynałem w 2003 r., przy wielu okazjach podkreślał mocno swoje „morawskie" pochodzenie. Niewątpliwie wiązało się to ogromną miłością do tradycji cyrylo-metodiańskiej, z którą kard. Špidlik mocno się identyfikował. Całe swoje życie kard. Špidlik poświęcił Tradycji teologicznej Kościołów Wschodnich, przez co zasłużył na miano jednego z największych znawców Chrześcijańskiego Orientu w historii. Jego pogłębione studium, doskonały warsztat i głębokie intuicje duchowe wywarły duży wpływ na twórczość zarówno akademiczną jak i artystyczną tak Rupnika jak i pozostałych członków ekipy stałej *Centro Aletti*. Pisząc o warsztacie naukowym swojego duchowego ojca, Rupnik, we wstępie do jednej z książek streszcza ją w taki sposób: „kryterium czytania tekstów patrystycznych i duchowych poza poziomem literalnym, aby zaczerpnąć z duchowego poziomu wiedzy, wyjaśnia, dlaczego wielkie prawdy duchowe są wyjaśniane przez Špidlika, łącząc autorów różnych czasów i obszarów geograficznych, przechodząc naturalnie od jednego do drugiego, jak w jednej, nieprzerwanej rozmowie wszystkich tych, którzy są obecni w pamięci Boga. Teologia, której fundamentem jest zatem życie w Duchu, gnoseologiczna zasada miłości, studiowanie inicjacji pamięci duchowej i mądrościowej oraz dialog z konkretnym człowiekiem jest (dla niego) kryterium nieodzownym. Z tą wrażliwością, Špidlik oddał się poszukiwaniu w dziedzinach teologii wschodniej tych treści, które mogą być dziś źródłem życia a które jednocześnie mogą okazać się ożywczymi właśnie jako przyjęte. Taka postawa stała się dla niego niejako stylem: próbować budować jeszcze bardziej skonsolidowane mosty pomiędzy tymi skarbami, wydobytymi przez jego badania i współczesnym człowiekiem, w organicznej więzi z najwyższymi sferami kultury w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale jednocześnie z wielkim poczuciem kultury popularnej i silnym w niej zakorzenieniu"., w: Špidlik, *Miscellanea I*, 9.

zespołowi obrazów, które wplatając się w indywidualną i liturgiczną modlitwę Kościoła, opowiadają człowiekowi o nim samym, widzianym z perspektywy Stwórcy i Zbawiciela w nauczaniu św. Jana Pawła II.

Pogłębiona analiza scen prowadzi do konkretnych wniosków, odpowiadając na zasadnicze pytanie niniejszej dysertacji: czy sztuka sakralna we współczesnym, posoborowym Kościele katolickim odgrywa nadal ważną rolę? A jeśli tak, to jaką? Najlepszą odpowiedzią na takie pytanie jest konkretny przykład, a do takich bez wątpienia należy ogromny i unikalny zespól krakowskich mozaik, który porównywalny może być z wielkimi narracjami teologicznymi z Palermo, Monreale czy Rawenny.

Kontekst historyczny wniosków stanowi fakt, że wraz z narodzinami scholastyki, która, w skrócie ujmując, przemieściła teologię z klasztornych oratoriów do auli wykładowych, tworzących się struktur naukowych, nastąpiło na Zachodzie także powolne przemieszczenie akcentów w rozumieniu funkcji sztuki w obszarze kościelnego nauczania i liturgii. O ile w pierwszym tysiącleciu stanowiła ona ważne narzędzie duchowego doświadczenia i wyrazu, o tyle, wraz z coraz większą atomizacją teologii, kategoryzacją i poprawną nowożytną racjonalnością, coraz częściej pozbawiano sztukę pośredniczej roli w przekazie wiary, sprowadzając ją przede wszystkim do funkcji estetycznych. Analiza sztuki ze ścian sanktuaryjnego kościoła jako narzędzia przekazu zasadniczych myśli dogmatycznych, rodzi konkretne wnioski.

1. Reforma soborowa Vaticanum II stworzyła możliwości uprawiania teologii poprzez sztukę i włączenie języka estetycznego (poezja, sztuki wizualne, muzyka) w obszar żywego przekazu teologicznego, jako aktywnego środka dyskursu w liturgii chrześcijańskiego Zachodu. W ten sposób, sztuce sakralnej została przywrócona jej najstarsza funkcja w procesie przekazu wiary, którą cieszyła się do czasów nowożytnych.

Wiele monumentalnych realizacji *Atelier Centro Aletti* poszukiwało inspiracji do swych dzieł w bogatej spuściźnie ojców syryjskich, z Efremem Syryjczykiem na czele lub u ojców greckich i wielkich poetów liturgicznych epoki bizantyjskiej. Rupnikowe łączenie w jedno wielu scen, spotykane już wcześniej, chociażby w cyklach fresków romańskich, świadczy o współczesnym, posoborowym powrocie do „artystycznego" uprawiania teologii, cechującej się z jednej strony prostotą i wiernością biblijnemu przekazowi, z drugiej szeroką intuicją integralności różnorodnych wydarzeń w perspektywie ekonomii zbawienia.[611]

[611] „Funkcją pedagogiczną sztuki chrześcijańskiej nie jest w żadnym wypadku zaniedbywanie i nieznajomość jej mistagogicznej struktury, ponieważ sztuka chrześcijańska jest sztuką tajemnicy; oznacza to, że nie jest to ilustracja doktryny, lecz bycie światłem wiary jako daru Boga przeżywanego przez człowieka. (…) Oznacza to, że sama w sobie (sztuka liturgiczna/sakralna) wyuczona i zrozumiana przez sztukę chrześcijańską staje się normą wiary, ponieważ jest normą wiary. Stąd «powód» do nadziei; Sztuka chrześcijańska ma uprzywilejowaną moc, ponieważ

Jest to artystycznym wyrazem tego, co teologowie *Centro Aletti* rozumieją pod pojęciem poznania integralnego. Obraz więc może stać się nośnikiem bogatej wizji teologicznej, w myśl prastarej, hermeneutycznej zasady ojców głoszącej, że jedne obrazy Pisma Świętego należy tłumaczyć innymi obrazami Pisma Świętego. Całkiem marginalnie potwierdza to także fakt wielkiego powrotu mozaiki do kościołów, których ogromne – znów puste, niezastawione nadstawami ołtarzowymi – ściany, proponują różnorodne możliwości narratywne, przy pomocy języka estetycznego, stwarzając okazję dla szerszej wizji teologicznej.

2. Reforma soborowa, poprzez pogłębioną refleksję teologiczną, osiąga jedno ze swych pierwotnych założeń – powrót do klasycznej myśli patrystycznej jako podstawowego, obok Pisma Świętego, źródła w myśleniu o Bogu, wyrażanym także i przede wszystkim poprzez sztukę.

Język piękna, czerpiąc z bogatego symbolicznie języka poezji i obrazu, znów zaczyna stanowić jeden z podstawowych sposobów narracji teologicznej, na drodze duchowych poszukiwań człowieka, według schematu: doświadczenie duchowe (wierzący--artysta↔wspólnota) → znak → symbol → (koncepcje teologiczne) → doświadczenie duchowe (poszukujący-wierzący↔wspólnota). Chodzi więc o powrót do istoty rzeczy, do najważniejszych zagadnień i odpowiadających im najbardziej podstawowych form wyrazu, przy jednoczesnej rezygnacji z różnego rodzaju „ideowych nadbudów". Taka sztuka skierowana jest do osoby wierzącej lub poszukującej, dając podstawę doświadczeniu wspólnotowemu.[612] Staje się ona żywym elementem liturgii, wyrażającej międzyosobowe, ponadczasowe oraz ponadmaterialne odniesienia i więzi duchowe, czego przykładem mogą być starochrześcijańskie kościoły skalne w obrębie basenu Morza Śródziemnego. W nich, obraz niemalże dosłownie wtapiał się we wspólnotę zgromadzonych na liturgii, wzmacniając poczucie wewnętrznej i zewnętrznej komunii. W obliczu zmieniających się tendencji i mentalności społecznych, taka sztuka sakralna, korzystająca nie tylko z intuicji patrystycznych, ale także dorobku teologicznego późniejszych pokoleń, może stać się obszarem zdrowej chrześcijańskiej apologii i misyjności.

3. Doświadczenie duchowe minionych stuleci pozwala sztuce szukać nowych, szerszych rozwiązań artystycznych dla przekazania treści teologicznych tak, co do

---

„zawsze jest gotowa do obrony wobec każdego, kto domaga się od was uzasadnienia tej nadziei, która jest w was" (por. 1P 3,15)., w: C. Valenziano, *Arte,* 155.

612 „Nie ikonoklazm, ale religijne, liturgiczne i estetyczne odnalezienie i uwspółcześnienie. Nowa forma *laus Dei* nie powtarza, ale przywraca podstawowe obrazy, które są najbardziej powszechne w Kościele powszechnym, a zatem także bardziej „ekumeniczne" wobec innych wyznań chrześcijańskich i religijnych. Soborowa Konstytucja o liturgii, zarówno w ocenie tak sztuki jak i artystów, oraz w tworzeniu właściwych przestrzeni w świątyni i w kulcie, pozostaje nieuchronnie ogólna, nawet jeśli jest wyrazista". N. Fabretti, *L'arte dopo il Vaticano II: Cosa è cambiato*, Benazzi, *Arte*, 501.

doświadczenia duchowego współczesnego człowieka, jak i względem współczesnych technik artystyczno-warsztatowych.

Każde kolejne pokolenie chrześcijan wzbogaca przekaz wiary o własne doświadczenie. Na tle zmieniających się epok, sztuka liturgiczna Zachodu zatoczyła ogromny krąg, powracając do pierwotnych intuicji,[613] które towarzyszyły ojcom Kościoła w długim i żmudnym procesie dogmatycznej artykulacji duchowego doświadczenia wiary. Spuścizna ojców wzbogacona jest jednak o wieki dalszych poszukiwań i doświadczeń, które poszerzają teologiczną wizję nie tylko Kościoła, ale i świata. Przykładem tego może być rupnikowa mozaika Trójcy Świętej, która jest rozwinięciem tematu podjętego przez Rublowa. Stawia ona nowe akcenty w najważniejszym temacie wszystkich chrześcijańskich pokoleń. Dokładnie tak jak widzi to Rupnik, cytując za Floreńskim słynny trzeci werset psalmu 19. „Dzień dniowi głosi opowieść, noc nocy przekazuje wiadomość".[614] Dla teologów *Centro Aletti*, towarzysząca wczesnochrześcijańskiej teologii sztuka symboliczna, stanowiła swoistego rodzaju organiczny wyraz boskiego Piękna. Polemika myślicieli *Centro Aletti* i krytyka sztuki sakralnej oświecenia przypomina, że posoborowa sztuka sakralna nie wymaga trójwymiarowości, dosłowności i akademizmu, gdyż jej istotą jest odwoływanie się do obszaru ducha. Powrót do takiego myślenia o sztuce nie oznacza jednak regresu. Reforma *Sacrosanctum Concilium* ze swoim słynnym *nobile*

---

613 Neopatryści europejscy przełomu XIX i XX w., Ruch odnowy liturgicznej.

614 Rupnik, Campatelli, *Vedo*, 251-263. Punktem wyjścia w rozważaniach na temat następstwa epok są dla Rupnika intuicje teologiczno – kulturowe o. Pawła Floreńskiego, który w rozprawie poświęconej nawarstwieniom kultury egejskiej (Напластования егейской культуры, 1917) mówi o następowaniu po sobie różnych epok, które będąc kontynuacją czasową dziejów, zrywają z tendencjami epoki bezpośrednio poprzedzającej, szukając inspiracji w epoce jeszcze wcześniejszej. Chodzi o tendencje kulturowe wyrażające inspiracje duchowo – filozoficzne, mające wpływ na kształtowanie się ogólnie rozumianej kultury, w tym Chrześcijaństwa. Jest to zagadnienie bardzo ważne. Tłumaczy ono nie tylko procesy przemian jakie dokonują się współcześnie w Kościołach Wschodu i Zachodu, czego wyrazem jest ogromna rzesza myślicieli i teologów, którzy je sprowokowali ale także daje odpowiedź na ważne w temacie tej pracy pytanie o ideowe korzenie sztuki sakralnej uprawianej przez Rupnika i jego rzymskiego Atelier. Według Floreńskiego rytm i treść epok odpowiada wizji 3 wersetu 19 psalmu, czego przejawem jest zmierzch epoki modernizmu, jako końcowej fazy Oświecenia (noc) i powrót do wartości i zasad myślenia o Bogu, człowieku i świecie chrześcijańskiego Antyku (dzień). Powrót do epoki myślenia według Ojców Kościoła, tak mocno żywotny aż do czasów schyłkowego Średniowiecza, ustąpił miejsca tendencjom oświeceniowym, czerpiącym swoje inspiracje z epoki antyku greckiego i rzymskiego. Dokładnie w kluczu: noc – nocy, dzień – dniowi. Nic więc dziwnego, że za zmianami dokonującymi się w obszarze myśli i teologii postępują zmiany w rozumieniu i tworzeniu sztuki przeznaczonej do liturgii. Klasyczny Akademizm sztuki sakralnej, który służył przez ostatnie wieki „antropocentycznej" teologii post scholastycznej, najmocniej wyrażony w Renesansie i Baroku, ustępuje miejsca tendencjom naiwistycznym, inspirującym się malarstwem katakumbowym, paleochrześcijańskim, ikoniczno – romańskim i gotyckim sztuki sakralnej. Stojący w centrum różnorodnych ołtarzy święci na powrót ustępują miejsca Chrystusowi. Detal zakrywa nonszalancja koloru i kreski wyrażających prostotę i jasność. Do tego abstrakcja! Rezygnacja z klasycznych zasad akademicznych, wyrażających się w wypracowywaniu szczegółu, uważności w obrębie proporcji miar i harmonii form i przejście do tego co zasadnicze a co podkreślone przez deproporcję znajduje swój wyraz we współczesnej ikonografii chrześcijańskiej nie tylko u Rupnika. Dla przykładu wystarczy wymienić takich współczesnych autorów jak: Jerzy Nowosielski, Nikola Sarič, Todor Mitrovic, Elena Cherkasova, Julia Stankova, Greta Lesko, czy wreszcie Barti Bart, Arcabas albo Goudji.

semplicità (SC 124), inspirując się tym, co organiczne, a więc zasadnicze, proste, ale wymowne i prawdziwe, stawia w tym obszarze kolejne ważne kroki naprzód.

4. Przykład wspólnoty *Centro Aletti* pokazuje, że dobrze rozumiana sztuka sakralna może mieć znaczący wpływ na jakość duchowego życia chrześcijańskiego, tak w wymiarze indywidualnym, jak i wspólnotowym. Potwierdzają to świadectwa wspólnot i osób, które wraz z otrzymaniem nowych mozaik doświadczyły zmiany jakościowej w obszarze modlitwy i przeżywania życia duchowego we wspólnocie. Najwymowniejszym przykładem mogą być świadectwa księży z bolońskiej parafii Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa, którzy przy różnych okazjach dawali wyraz intensyfikacji życia duszpasterskiego i liturgicznego, odkąd nowa świątynia otrzymała wykonaną w mozaice teologiczną wizję Eucharystii. Takich świadectw jak bolońskie jest bardzo wiele, także w Krakowie. Niewątpliwie bogate i piękne formy artystyczne mają głęboki wpływ na duchowe przeżycie. Potwierdza to jedynie fakt, że piękno formalne głęboko tkwi w chrześcijańskiej samoświadomości, co zresztą mocno wybrzmiewa w tekstach św. Jana Damasceńskiego i w kanonach II Soboru Nicejskiego z 787 roku.

Dokładnie w taki sam sposób funkcjonuje sztuka sakralna w obszarze indywidualnego życia duchowego osoby, pod warunkiem, że jest ono przeżywane we wspólnocie, a więc, że posila się zdrowym życiem liturgicznym wspólnoty. Mieszkając przez kilka lat pod jednym dachem z członkami wspólnoty *Centro Aletti*, doświadczałem jak bardzo właściwie rozumiane miejsce piękna w życiu duchowym, znajduje swoje odzwierciedlenie w „liturgii osobistego życia". Zwykła codzienność staje się wtedy liturgią, nabiera sakralnych szlifów, przemieniając się w swoistego rodzaju duchową celebrację uczestnictwa w *Zoé* Ojca przez Syna mocą Ducha Świętego. Jednakże, aby tak się stało, nieodzownym warunkiem jest zdrowe chrześcijańskie doświadczenie wspólnoty, której rytm życia oparty będzie na modlitwie, wzajemnej służbie i indywidualnej pracy, przepojonej otwartością na pogłębione studium teologiczne. Mozaika jest techniką wymagającą konkretnych sprawności i umiejętności fizycznych. Doświadczenie pokazuje, że również przeplatające się wzajemnie: teologia i wiara są aktywnościami wymagającymi stałości i determinacji. Kryzysy we wspólnotach często niezauważalnie rozpoczynają się właśnie na poziomie niewyczuwalnej ignorancji w podejściu do treści tego, w co się wierzy. Bogata teologicznie mozaika, czerpiąc treści z doświadczenia ojców Kościoła, podbudza refleksję i może stać się znaczącym przyczynkiem do osobistego wzrostu duchowego.

5. Właściwe rozumienie teologii piękna w obrębie sztuki kościelnej ma zasadniczy wpływ na architekturę, sztuki wizualne i muzykę sakralną, które domagają się specjalistycznego, wręcz eksperckiego przygotowania.

Współczesna architektura i inne obszary sztuki sakralnej często boleśnie doświadczają braku przygotowania nie tylko duchowego, ale także merytorycznego ze strony swych twórców. *Centro Aletti*, którego członkowie pozostają wierni zasadzie mistrza Špidlika, iż teologia musi powrócić do pierwotnego piękna sztuki sakralnej, swojej pierwszej wielkiej miłości, starają się stworzyć środowisko, wspólnotę, kształtując w Kościele i dla Kościoła nowe pokolenie twórców i ekspertów sztuki sakralnej, tak z zakresu sztuk wizualnych (malarstwo, rzeźbiarstwo, mozaika), jak i z innych dziedzin, zwłaszcza w obszarze teologii. Punktem wyjścia w formacji artystów sztuki przeznaczonej dla Kościoła jest pogłębiona świadomość tego, co oznacza bycie w Kościele, czyli żywe uczestnictwo w komunii. Życie i twórczość muszą się istotowo zazębiać, wzajemnie na siebie oddziaływując. Podstawowe doświadczenie wspólnoty gwarantuje, że sztuka tworzona dla liturgii będzie dziełem Kościoła dla Kościoła, merytorycznym, profesjonalnie wykonanym, ale przede wszystkim wyrastającym z głębokiego doświadczenia duchowego, nawet jeśli może nie zaspokajać oczekiwań krytyków sztuki jako takiej.

6. Powrót do rozumienia piękna wyrastającego z dogmatycznej zasady chrystologicznej, wyrażonej poprzez antyczne rozumienie symbolu, pozwoli na przywrócenie w obszarze sztuki sakralnej, teologii i życia właściwie rozumianego myślenia symbolicznego.

Pozwolę sobie zacytować w tym miejscu dość istotną myśl kard. Špidlika, który przy różnych okazjach stwierdzał, że: „Przez wieki wiara wyrażała się głównie przy pomocy języka filozoficznego, spekulatywnego. Zwłaszcza, od czasów epoki nowożytnej, zdominowanej przez skłonność do obiektywizacji i depersonalizacji ludzkiego poznania, aby uczynić ją „naukową", również teologia spłaciła swój dług wobec takiego podejścia. Nie negując boskiego pochodzenia wiary, nadano większe znaczenie temu, co stanowi element ludzki i jest zrozumiałe, a co za tym idzie, może być przedmiotem systematycznego wysiłku podejmowanego z pełną dyscypliną naukową. A kiedy w ostatnich latach upadł filozoficzno-racjonalny model, który charakteryzował nowoczesność, w kryzys popadła także teologia, która dawała pierwszeństwo takiemu podejściu w przekazie wiary"[615] (tłum. wł.).

Jest jasne, że kryzys teologii pociągnął za sobą także kryzys w obszarze sztuki sakralnej. Więcej, to właśnie w obszarze sztuki liturgicznej znalazł on pierwszy i silny wyraz. Chodzi więc o taki powrót do myślenia symbolicznego, reprezentowanego zwłaszcza przez złoty

[615] Morandi, *Bellezza*, 7.

okres patrystyki katolickiej, który pozwala, aby inne, organicznie związane z teologią/liturgią, obszary chrześcijańskiego życia stawały się żywym wyrazem dogmatu. Pozwoli to, aby treść tego, w co wierzy chrześcijanin, z obszaru myśli, intuicyjnego i dyskursywnego poznania, odbiła się w codziennym życiu, a więc także w materii świata, która poprzez sztukę chce głosić Boga, uczestnicząc w bosko-ludzkim dialogu. Istotne jest, aby to, co w wierze jest spekulatywne, oparte o filozoficzny dyskurs poznawczy, otrzymywało życie w materii świata, w sztuce codzienności. Aby nie tylko osoba wierząca, ale także wszystko, co wyraża jej doświadczenie wiary, uczestniczyło w teologii, która z obszarów rozumu staje się rzeczywistością animowanego miłością życia.

7. Warto jeszcze zaznaczyć jedną rzecz, mianowicie, że sztuka tworzona przez *Atelier Arte Sacra Centro Aletti,* poprzez nawiązanie do patrystyki, stanowi żywe odniesienie do tradycji, ukazujac ją nie jako skamielinę, ale właśnie jako coś żywego. Tradycja nie oznacza martwego depozytu, ale autentyczne przeżycie, przez co apeluje do życia. W swojej naturze zatem prawdziwa sztuka sakralna, nie może być zerwaniem z tradycją – nie może być wyłącznie tworem, którego źródłem jest nieskrępowana ekspresja artysty – człowiek nie jest źródłem objawienia – ale też nie jest martwym powtarzaniem doświadczenia duchowego artystów i teologów z przeszłości. Sztuka ma tę moc, że jest pewnego rodzaju epifanią indywidualności i przeżycia artysty. Będzie ona jednak sztuką sakralną tylko wtedy, jeśli to przeżycie i ekspresja nie będą samoistne, ale będą wynikiem przyswojenia tradycji, czyli tego, czym Kościół żyje od zawsze. W takim rozumieniu sztuki jako wyrazu doświadczenia indywidualnego, które jednak posiada źródło w przyswojeniu sobie czegoś większego niż indywidualność artysty – przyswojeniu tradycji – sztuka sakralna jest także przykładem zdrowej teologii. Dlaczego mamy uważać, że „dogmatem" sztuki sakralnej ma być nieuwarunkowane doświadczenie i ekspresja artysty, a jednocześnie wzbraniamy się, na szczęście, przed uznaniem, że źródłem ekspresji intuicji teologicznej w pracy teologa ma być jedynie jego własne, „niezapośredniczone" w depozycie doświadczenie? Konsekwentnie, jeśli teolog nie może „wymyślać", kim jest Bóg, ale musi najpierw przyjąć depozyt Objawienia i dopiero na skutek tego może wyjaśniać egzystencjalne znaczenie tego depozytu, to również artysta nie może tworzyć całkowicie dowolnie, ale jego twórczość musi być owocem uprzednio przyjętego depozytu, który jest przeżywany w życiu duchowym, a wyrażany dopiero w twórczości. Nasi ojcowie uważali sztukę sakralną za alternatywny względem dyskursu intelektualnego i werbalnego sposób uprawiania teologii. Dlatego jeśli uważamy, że źródłem teologii w sztuce jest tajemnicze natchnienie – *„in"-spiracja* Ducha Świętego, dotknięcie Boga, to właśnie dlatego, że podobne

natchnienie może być natchnieniem teologii *sensu stricto*. Pozostaje pytanie, czy nie wynika to z pewnego rodzaju mitologizacji i bałwochwalczego traktowania sztuki samej w sobie? Teologia też jest i ma być wizją, a nie tylko intelektualną zabawą. Żadna wizja jednak nie zrodzi się samoistnie z twórczych zdolności artysty czy teologa. Musi posiadać swoje źródło w obiektywnym Objawieniu i jego osobistym, relacyjnym, interpersonalnym doświadczeniu. Rozsiane po całym świecie mozaiki *Centro Aletti* wydają się tego dowodzić. W ten sposób sztuka sakralna nie tylko jest przykładem integracji teologii i duchowości, ale jest także analogatem teologii (w procesie uprawiania teologii) i analogatem duchowości (w procesie przeżywania Objawienia).

13. Zakończenie

Pewnego dnia podszedłem do ojca Marko, żeby zapytać go, jaki był ten pierwszy moment, w którym *Centro Aletti* otrzymało zlecenie na przygotowanie projektów i wykonanie kaplicy „Redemptoris Mater" dla papieża Jana Pawła II. Interesowało mnie to dlatego, że w tym właśnie czasie miałem oprowadzić po kaplicy grupę moich współbraci zmartwychwstańców, którzy uczestniczyli w programie odnowy w naszym domu generalnym w Rzymie. Było to w czerwcu 2016 roku. Ojciec Marko opowiedział mi wtedy – a staliśmy na dziedzińcu *Centro Aletti*, że „wydarzyło się to tu, na tym samym podwórzu. Ojciec Špidlik otrzymał telefon z Watykanu, po czym zszedł na dół, na podwórze przynosząc mi w rękach dwie niewielkie karteczki. Wypisane były na nich cztery słowa, na każdej po dwa. Na pierwszej napisane było: „Zstąpienie Słowa – wstąpienie człowieka", a na drugiej „*Eschaton*, Niebieskie Jeruzalem – Paruzja".

Myślę, że papieska prośba, która sprowokowała kardynała Špidlika, aby na dwóch niewielkich karteczkach, czterema słowami nakreślić wszystko, co istotne, a co zawiera w sobie całą treść chrześcijańskiej wiary, jest swoistego rodzaju teologiczną syntezą, która pozostawiła trwały ślad we wszystkich pozostałych koncepcjach ikonologicznych mozaik *Centro Aletti.* Potwierdza to fakt, że trudno oczekiwać od Rupnika i jego zespołu całościowego projektu zamawianych ołtarzy. Ojciec Marko rzadko kiedy wyrysowywuje całościowy projekt – szkic tego, co ma się pojawić. Częściej są to jakieś lakoniczne kreski, czasami trudne do odczytania, rysowane pospiesznie, nonszalancko na przypadkowych skrawkach kartonu lub papieru. Zawsze jednak są one, jak te dwie karteczki Špidlika, wyrazem tego, co istotne, zasadnicze, ponad co więcej powiedzieć już się nie da.

Rupnik nie skupia się na detalach. Jego mozaiki są jak jego obrazy, pełne zdecydownych pociągnięć, mocne w wyrazie, kontrastowe, prowokujące do dalszej drogi, bez tracenia czasu na szczegóły, choć szczegółów często w nich nie brakuje. Czasami tylko w podrzymskiej Santa Severa, gdzie powstaje większość rysunków, mistrz pozostawi rysownikom takie właśnie pospiesznie rzucone na papier, ogólne zarysy kompozycyjne. Tak jak w wykończonym dziele, tak również w ogólnych początkowych założeniach, nie szczegół jest ważny. Ważna jest myśl zasadnicza, jedno – dwa słowa, kwintesencja wszystkiego. Nic więcej. Dokładnie tak, jak nieraz można było usłyszeć przy różnych okazjach w jego kazaniach, wykładach: *jeśli jest Chrystus*

– *jest wszystko. Jeśli nie ma Chrystusa – niczego nie ma*! I takie są też krakowskie mozaiki *Atelier Centro Aletti*. Całość tego ogromnego, arcybogatego programu ikonograficznego, można zamknąć w trzech kluczowych słowach, zapisanych na jednej lub trzech kartkach: Bóg – Człowiek – Kościół.

Jeśli piękno jest prawdziwe, zachwyca jako całość od razu, przy pierwszym spotkaniu i pozostaje w odbiorcy jako uczucie zachwytu, aż po dalsze odczytanie części, kolejnych fragmentow i detali. I w całości, i w poszczególnych fragmentach piękno budzi w sercu odbiorcy radość i pragnienie zatrzymania tego, co widzi w sobie. Takie są właśnie uczucia wielu, którzy wstępują w progi krakowskiego kościoła św. Jana Pawła II.

Moja dysertacja wyrasta również z krakowskiej szkoły eklezjologicznej, jaka usytuowana jest na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. W tworzenie poprawnego soborowego myślenia o Kościele wnieśli swój wkład tacy teologowie jak A. Kubiś, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski. Dał temu wyraz ostatni z wymienionych autorów w wielu swoich publikacjach.[616]

Estetyzacja przestrzeni kościelnej, którą zajmowałem się w moich badaniach naukowych, ma prowadzić do odkrycia głębszego wymiaru, a mianowicie tajemnicy Boga i Świętych Pańskich. Dlatego też przy opisie mozaik wiele uwagi poświęciłem Najświętszej Maryi Pannie. Eklezjologia bez mariologii wydaje się bowiem być czymś niepełnym. Profesor Napiórkowski jako jedyny ze znanych mi teologów w swoich publikacjach ukazuje pięć znamion Kościoła, gdyż obok jedności, świętości, katolickości i apostolskości ukazuje też jego maryjność.[617]

Niniejsza praca miała za zadanie ukazać, jak piękno całości tego ogromnego zespołu mozaik, emanujące w dalszych konkretnych tryptykach, dyptykach, poszczególnych scenach i fragmentach, prowokuje przekaz wiary. Jak z poziomu zewnętrznego uczucia zachwytu i radości, wywołanej ogromną liczbą kolorowych kompozycji, zaczyna ono przenikać do świadomości angażując myśl. Myśl zaś, rodząc wewnętrzny duchowy dialog, pozwala człowiekowi rozpoznać w opowiadanej historii świętej własne miejsce. Pierwotnym celem sztuki sakralnej był właśnie przekaz wiary. Pomiędzy sztuką a teologią od samego początku istniał głęboki związek. Było bowiem oczywiste, że piękno zachwycające z zewnątrz, jest tak naprawdę odbiciem piękna wewnętrznego, duchowego, odczuwalnego często intuicyjnie w metafizycznym, duchowym doświadczeniu osoby. Dla chrześcijan zawsze było oczywiste, że źródłem tego piękna jest Trójca, jego boską artykulacją wcielenie Logosu, jego adresatem i echem człowiek, a jego naturalnym „środowiskiem" Kościół.

---

616 A. Napiórkowski, *Bosko – ludzka wspólnota, podstawy katolickiej eklezjologii integralnej*, Kraków 2010., s. 21-409.

617 Tamże, s. 295-363.; A. Napiórkowski, *Kościół w Maryi. Maryja w Kościele*, Kielce 2016., s. 9-26.

Przykładem tak rozumianego piękna jest niedawna restauracja wnętrza bazyliki Bożego Narodzenia w Betlejem. Wydobyła ona na światło dzienne zespół wczesnobizantyjskich mozaik, które nawiązują do pierwszych soborów powszechnych i ich formuł dogmatycznych. Rezygnacja z artystycznych form figuratywnych na rzecz dekoratywnych kompozycji spinających zasadnicze orzeczenia soborowe, pokazuje jak istotnym dla sztuki sakralnej pierwszego tysiąclecia był jej wymiar katechetyczny. Symboliczne przedstawienia miast, których mury obramowały konkretną treść dogmatyczną kolejnych soborów, miały pełnić dokładnie takie samo zadanie, jakie na początku XXI wieku powierzone zostało obrazom górnego kościoła św. Jana Pawła II. Poprzez kreskę, kolor i symobol krakowskie mozaiki mają opowiadać o tym, co łączy Boga z człowiekiem i człowieka z Bogiem, a co zawarte zostało w chrześcijańskim *Credo*, czego duchowym kustoszem przez niemal 27 lat pontyfikatu był Papież z Krakowa.

Sztuka sakralna, co często podkreślał kard. Špidlik, ma doprowadzić człowieka do Boga, ma pomóc odkryć duchowy wymiar rzeczywistości.[618] Materia bowiem sama w sobie, nawet jeśli najbardziej logiczna i uporządkowana, jeśli nie gwarantuje życia wiecznego, pozostaje zawsze dramatem istnienia skazanego na bezsens śmierci. Piękno, a więc także sztuka, ma za zadanie odnosić do tego, co nieprzemijające, co duchowe. Tylko pod tym warunkiem piękno jest rzeczywiście w stanie zbawić swiat. Taki też jest sens stworzenia ogromnego zespołu mozaik *Centro Aletti* w krakowskim Sanktuarium Świętego Jana Pawła II – prowokować wiarę u oglądających i przenosić ich na drugą stronę istnienia.

[618] Špidlik, *Miscellanea II*, 19.

14. Wykaz skrótów

CCSL *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnhout 1954.

DE Dekret o ekumenizmie *Unitatis redintegratio*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

DI Kongregacja Nauki Wiary, *Deklaracja o jedyności i powszechności zbawczej Jezusa Chrystusa i Kościoła Dominus Iesus*, Watykan 2000.

DS Denzinger-Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona–Freiburg i. Br.–Rom (36)1976.

EK *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1985-2014, tomów 20.

GS *Gratissimam sane*, List św. Jana Pawła II do rodzin, 2 lutego 1994 r.

KDK Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań–Warszawa 1968.

KK Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen gentium*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

KKK *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań Pallottinum 1994.

KL Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

KO Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym *Dei verbum*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

LS Encyklika *Laudato Sí* poświęcona trosce o wspólny dom, Franciszek, Watykan 24 maja 2015 r.

LTF *Leksykon Teologii Fundamentalnej*, red. M. Rusecki i inni, Lublin-Kraków 2002.

NAe Deklaracja Kościoła o stosunku do religii niechrześcijańskich *Nostra Aetate*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań--Warszawa 1968.

PL *Patrologia Latina*.

PSB *Praktyczny Słownik Biblijny*, red. A. Grabner-Haider, Warszawa 1994.

RMi Jan Paweł II, *Redemptoris Missio* Encyklika o stałej aktualności posłania misyjnego, Watykan 1990.

SWB *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B. M. Metzger, M. D. Coogan, Warszawa [Vocatio] 1997.

ST *Tomasz z Akwinu*, Suma Teologiczna, Londyn [Veritas], t. 1-34 (1986).

15. Bibliografia

Źródła główne

Camisasca M., *La trasfigurazione della materia*, Roma 2011.

Campatelli M., *Kreatywna i formacyjna siła liturgii*, w: Špidlik, Rupnik, *Teologia pastoralna, duszpasterstwo na nowe czasy,* Kraków 2010., s. 348-375.

Evangeliario della Misericordia, Milano 2015.

Ivanov V. I., *A realibus ad realiora, poesie e testi scelti*, Roma 2018.

Łosski W., *Teologia Mistyczna Kościoła Wschodniego*, Kraków 2007.

Morandi G., *Bellezza, luogo teologico di evangelizzazione*, Milano 2009.

Panofsky E., Źródła ikonograficzne, elementy ikonografii,: http://www.historiasztuki.com.pl/strony/013-00-00-IKONOGRAFIA-LID.html

Rupnik M. I., Averincev S. S., *Adam i jego żebro*, Kraków 2009.

Rupnik M., Govekar N., *Mozaiki z Sanktuarium Świętego Jana Pawła II*, Kraków 2017.

Rupnik M. I., *Come mi sono accostato al mosaico della Cappella*, w: Apa M., Clément O., Valenziano C., «*Redemptoris Mater» del papa Giovanni Paolo II*, LED, Vaticano 1999., s. 179-184.

Rupnik M., *Czerwień Niebieskiego Jeruzalem,* Poznań 2018.

Rupnik M. I., *Duchowa lektura rzeczywistości*, w: Špidlik T., Rupnik M. I., *Teologia pastoralna, duszpasterstwo na nowe czasy,* Kraków 2010., s. 17-118.

Rupnik M. I., *Il cammino della vocazione cristiana, Di risurrezione in risurrezione*, Roma 2007.

Rupnik M. I., *Il colore della luce*, Roma 2003.

Rupnik M., *Il giorno al giorno ne affida il racconto. L'esperenza del padre*, Roma 2019.

Rupnik M., *L'arte della vita, il quotidiano nella bellezza*, Roma 2011.

Rupnik M., Borras K., *Lo spazio della comunione, I mosaici del Santuario Nazionale di San Giovanni Paolo II*, Roma 2018.

Rupnik M., Campatelli M., *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Roma 2009.

Rupnik M., Campatelli M., *Vedo un ramo di mandorlo. Riflessioni sulla vita religiosa*, Roma 2015.

Rupnik M., *Gospod zivljenja je en sam*, w: *Imago Divina, kapela doma v Tinjah*, Tainach 2013.

Rupnik M., *Il linguaggio della bellezza*,: https://www.youtube.com/watch?v=Y6IPTHPZsEs&t=14s 29:30

Rupnik M., Kazanie na IV Niedzielę zwykłą cyklu B,: http://www.clerus.va/content/clerus/it/omelie/new59.html

Rupnik M., *Nel fuoco del roveto ardente, iniziazione alla vita spirituale*, Roma 1996.

Rupnik M., *Powiedzieć człowiek*, Kraków 2010.

Rupnik M., *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja I,:* https://www.youtube.com/watch?v=sTnAAle6nRM

Rupnik M., *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja III,:* https://www.youtube.com/watch?v=sD0Z7VSTupM

Rupnik M., *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja VI,:* https://www.youtube.com/watch?v=y0SgwkRLpVE

Rupnik M., *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja X,:* https://www.youtube.com/watch?v=lsFaFsrZWO8

Rupnik M., *Rekolekcje wielkopostne w Sanktuarium św. Jana Pawła II, 2017, konferencja XI,:* https://www.youtube.com/watch?v=TsGnTbVpCwU

Rupnik M., *Według Ducha, o potrzebie osobowej relacji z Bogiem*, Warszawa 2019.

Rupnik M., *Wychodząc od piękna, w:* T. Špidlik, M. Rupnik, *Teologia pastoralna, duszpasterstwo na nowe czasy,* Kraków 2010.

Rupnik M., *Via della bellezza sapienza di vita, Quaderni 5,* Firenze 2007.

Rupnik M., V Domenica della quaresima (anno C),: https://www.youtube.com/watch?v=pGvnjrilNdE&t=612s

Schmemann A., *Eucharystia*, Białystok 1997.

Schmemann A., *Il mondo come sacramento*, Brescia 1969.

Schmemann A., *Za życie świata*, Warszawa 1988.

Sołowjow S. M., Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa, Poznań, 1986.

Solov'ëv V., *I fondamenti spirituali della vita*, Roma 1998.

Sołowjow W., *Sens miłości*, Kęty 2002.

Sołowjow W., *Wybór pism*, Poznań 1988.

Sołowjow W., *Wykłady* o *Bogoczłowieczeństwie*, Warszawa 2019.

Sołowjow W., *Zaślubiny Wschodu z Zachodem*, Warszawa 2007.

Spiteris Y., *Libertà di Dio e libertà dell'uomo nel Cristianesimo Orientale*, Vaticano 2004.

Špidlik T., *Miscellanea I. Alle fonti dell'Europa,* Roma 2004.

Špidlik T., *Miscellanea II. Alle fonti dell'Europa, In principio era l'arte*, Roma 2004.

Špidlik T., Rupnik M., *Una conoscenza integrale, la via del simbolo*, Roma 2010.

Špidlik T., *Eucharystia. Lekarstwo nieśmiertelności*, Kraków 2017.

Špidlik T., *Duchowość chrześcijańskiego Wschodu*, *przewodnik systematyczny*, Kraków 2005.

Špidlik T., *La Madre di Dio*, Roma 2003.

Špidlik T., *Medytacje nad Ewangelią niedziel i świąt*, Kraków 2014.

Špidlik T., Rupnik M. I., *Mowa obrazów*, Warszawa 2001.

Špidlik T., Rupnik M., *Teologia pastoralna, duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010.

Špidlik T., Rupnik M. I., *Parola e immagine*, Roma 1995.

Špidlik T., *Myśl rosyjska, inna wizja człowieka*, Warszawa 2000.

Špidlik T., *Zanurzeni w Trójcy*, *krótkie studium o Trójcy Świętej,* Kraków 2003.

Špidlik T., Życie po śmierci *Maranthà*, Kraków 2009.

Tenace M., *La Bellezza, unità spirituale*, Roma 1994.

Tenace M., *Powiedzieć człowiek, cz. II, Od obrazu Boga do podobieństwa*, Kraków 2015.

Źródła pomocnicze

Alfeev I., *Tempio, icona, e musica* sacra, Bologna 2015.

Apa M., Clément O., Valenziano C., *„Redemptoris Mater" del papa Giovanni Paolo II*, Vaticano 1999.

Baudry G. H., *Simboli Cristiani delle orgini, I-VII s*., Milano 2016.

Beigbeder O., *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1989.

Boespflug F., *Le immagini di Dio, una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012.

Brock S. P., *La spiritualità nella tradizione siriaca*, Roma 2006.

Brock S. P., *L'occhio luminoso, la visione spirituale di sant'Efrem*, Roma 1999.

Brock S., *Maria nella tradizione siriaca*, w: *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Roma 2009., s. 28-37.

Bujak A., Sosnowska J., *Dom Świętego, Sanktuarium św. Jana Pawła II*, Kraków 2015.

Bułgakow S., *Cuda Ewangelii*, Warszawa 2007.

Busca G., *La riconcilizaione „sorella del battesimo”*, Roma 2011.

Clément O., *Il potere crocifisso*, Comunità di Bose, Magnano 1999.

Clément O., *Tre Preghiere*, Milano, 1995.

Clément O., Źródła, Początki mistyki chrześcijańskiej, t. 1., Warszawa 2013.

Clément O., Źródła, Początki mistyki chrześcijańskiej, t. 2., Warszawa 2014.

Corbon J., *Liturgia alla sorgente*, Magnano 2003.

Dzidek T., *Funkcje sztuki w teologii,* Kraków 2013.

Elowsky C., Poletti S., *La Bibbia commentata, Giovanni – La Bibbia commentata dai Padri, Nuovo Testamento* 4/1, *Giovanni* 1-10, Roma 2017.

Elowsky C., Pilara C., *La Bibbia commentata, Giovanni – La Bibbia commentata dai Padri, Nuovo Testamento* 4/2, *Giovanni* 11-21, Roma 2019.

Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991.

Evdokimov P., *Szalona Miłość Boga,* Białystok 2001.

Evdokimov P., *Sztuka ikony.* Teologia piękna, Warszawa 1999.

Evdokimov P., Życie duchowe w mieście, Kraków 2011.

Fausti S., *Rozważaj i głoś Ewangelię, Katecheza narracyjna Ewangelii według św. Marka*, Kraków 2017.

Floreński P., *Ikonostas i inne szkice,* Warszawa 1984.

Floreński P., *Filar i podpora Prawdy*, Warszawa 2009.

Floreński P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 1993.

Gargano I., *Chcemy ujrzeć Jezusa,* Kraków 2004.

Gharib G., *Le Icone di Cristo,* Roma 1993.

Guardini R., *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Brescia 2007.

Guardini R., *L'opera* d'arte, Brescia 2008.

Jazykowa I., *Oto czynię wszystko nowe, ikona w XX wieku*, Warszawa 2011.

Jazykova I., Świat ikony, Warszawa 1997.

Knapiński R., *Od „Pokrowy” do „Płaszcza Opieki”: przeobrażenia motywu ikonograficznego „Mater Misericordiae”*, Studia Warmińskie 39, 2002.,: https://docplayer.pl/131532686-Ryszard-knapinski-od-pokrowy-do-plaszcza-opieki-przeobrazenia-motywu-ikonograficznego-mater-misericordiae-studia-warminskie-39.html

Корноухов А., История жизни мозаик капелли *Redemptoris Mater,* Москва 2016.

Lander G. B., *Il simbolismo paleocristiano, Dio, Cosmo, Uomo*, Vicenza 2008.

Leśniewski K., *„Kim jest człowiek, że o nim pamiętasz?", podstawowe idee współczesnej antropologii prawosławnej*, Lublin 2015.

Longosz S., *Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła* w: *Spór o piękno*, red. Maryniarczyk A., Stępień K., Pańpuch Z., Lublin 2013., s. 153-182.

Napiórkowski A., *Bosko-ludzka wspólnota, podstawy katolickiej eklezjologii integralnej*, Kraków 2010

Paprocki H., *Czas, eseje o wieczności*, Warszawa 2018.

Paprocki H., *Bezkres bezprzestrzenny*, Warszawa 2021.

Paprocki H., *Misterium Eucharystii*, Kraków, 2010.

Paprocki H., *Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, Kraków 2003.

Pentcheva B. V., *Icone e potere, La Madre di Dio a Bisanzio*, Milano, 2010.

Poeschke J., *I Mosaici in Italia dal 300 al 1300*. Udine 2010.

Przyszychowska M., *Ojcowie Kościoła komentują Biblię*, tom VIII, Ząbki 2015.

Starowiejski M., *Apokryfy Nowego Testamentu,* t. 1*., Ewangelie apokryficzne,* cz. 2*.,* Kraków 2017.

Starowieyski M., *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 3., *Listy i apokalipsy chrześcijańskie, Apokryfy syryjskie,* Kraków 2017.

Starowiejski M., *Karmię was tym, czym sam żyję*, *Ojcowie Żywi* 22, Kraków 2015.

Strumiłowski J. P., *Antropologiczne konsekwencje teorii analogia entis w kontekście aktów rozumu i woli*, Teologia w Polsce 12,1 (2018),: https://czasopisma.kul.pl/twp/article/view/7395

Strumiłowski J. P., *Piękno zbawi świat?*, Kraków 2016.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982.

Uspienski B., *Krzyż i koło, z historii symboliki chrześcijańskiej*, Gdańsk 2010.

Uspenskij L., Losskij V., *Il senso delle icone*, Milano 2007.

Uspienski L., *Teologia* Ikony, Poznań 1991.

Velmans T., *L'arte monumentale bizantina*, Milano 2006.

Yannaras Ch., *Contro la religione*, Magnano 2012.

Żak L., *Il mistero del tempo come «quarta dimensione» in Pavel A. Florenskij*, https://mondodomani.org/dialegesthai/lz02.htm#rif42

Teksty magisterialne

Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen gentium*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

Katechizm Kościoła Katolickiego, Poznań 1994.

Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym *Dei verbum*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań–Warszawa 1968.

Dekret o ekumenizmie *Unitatis redintegratio*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań-Warszawa 1968.

Kongregacja Nauki Wiary, *Deklaracja o jedyności i powszechności zbawczej Jezusa Chrystusa i Kościoła Dominus Iesus*, Watykan 2000.

Franciszek, Encyklika *Laudato Sí* poświęcona trosce o wspólny dom, Watykan 24 maja 2015.

Deklaracja Kościoła o stosunku do religii niechrześcijańskich Nostra Aetate, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, Poznań–Warszawa 1968.

Jan Paweł II, *Encyklika Redemptor Hominis*, Watykan 1979.

Jan Paweł II, *Encyklika Redemptoris Missio* o stałej aktualności posłania misyjnego, Watykan 1990.

Jan Paweł II, *Gratissimam sane*, List do rodzin, 2 lutego 1994.

Literatura pomocnicza

Авксентий, Литургика – Авксентий, Литургика, Пловдив 2005.

Bal-Nowak M., *Piękny i dobry – normatywny wzorzec kultury?*, „Estetyka i Krytyka" 7/8 (2004) – 1 (2005),: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/157779/bal-nowak_piekny_i_dobry_2005.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Balthasar von H. U., *Chwa*ła, estetyka teologiczna, tom I., Kraków 2008.

Balthasar von H. U., *Teologia Misterium Paschalnego*, Kraków 2001.

Benazzi N., *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza nella chiesa. Un'antologia su estetica architettura, arti figurative musica e arredo sacro*, Bologna 2003.

Bierdiajew M., *O przeznaczeniu człowieka,* Kęty 2006.

Bierdiajew M., *Sens twórczości*, Kęty 2001.

Bobrinskoy B., Życie liturgiczne, Warszawa 2004.

Bradshaw P. F., *W poszukiwaniu początków kultu chrześcijańskiego,* Kraków 2016.

Brat Efraim, *Jezus Żyd praktykujący*, Kraków 1994.

Bunge G., *Inny Paraklet*, *Ikona Trójcy* Świętejmnicha – *malarza Andrzeja Rublowa,* Kraków 2005.

Bussagli M., *Abbigliamento liturgico*,: https://www.treccani.it/enciclopedia/abbigliamento-liturgico_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

Casadei L., *Le Madri orientali del Lazio*, w: Casadei L., *Arte e culti dell'Oriente cristiano a Roma e nel Lazio*, Roma 2009., s. 118-146.

Cavallo G., *Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994.

Chadwick H., *Historia rozłamu Kościoła Wschodniego i Zachodniego*, Kraków 2009.

Chałupniak R., *Fidex ex visu we współczesnej teologii piękna*, „Colloquia thelogica ottoniana" 1/2014.,: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Colloquia_Theologica_Ottoniana/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2014-t-n1/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2014-t-n1-s151-175/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2014-t-n1-s151-175.pdf

Corpus Christianorum. Series Latina, Turnhout 1954.

Corsini M. G., *La stella dei Magi*,: https://digilander.libero.it/marcoguidocorsini/neotest1.htm

Daniélou J., *Wejście w historię zbawienia, chrzest i bierzmowanie*, Kraków 1996.

Denzinger-Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona–Freiburg i. Br.–Rom (36)1976.

Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2003.

Dobieszewski J., *Wokół Leontjewa i Bierdiajewa*, Warszawa 2001.

Duonnolo F., Valletta R., *La basilica di S. Angelo in Formis*, Associazione Gli Amici della Basilica e relativi autori, Manocazati 2015.

Dziewulski G., *Teologiczne rozumienie świadectwa*, Łódzkie Studia Teologiczne 1997, 6.,: http://cybra.lodz.pl/Content/9065/LST_1997_277do308.pdf

Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2005.

Encyklopedia Katolicka, Lublin 1985-2014, tomów 20.

Fazio S., *Analisi del costume tra tarda antichità e alto medioevo,*: http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8122/850143-1193524.pdf?sequence=2

Ferrari F., *Mistica Russa,:* http://dimensionesperanza.it/aree/spiritualita/mistica/item/5946-mistica-russa.html

Fiedorowicz M., *Teologia Ojców Kościoła, Podstawy wczesnochrześcijańskiej refleksji nad wiarą*, Kraków 2009.

Grabner-Haider A., *Praktyczny Słownik Biblijny*, Warszawa 1994.

Hamman G., *L'uomo immagine somigliante di Dio*, Milano 1991.

Heid S., *La preghiera dei primi Cristiani*, Magnano 2013.

Jakimowicz M., *Te mozaiki dotykają serca Ewangelii*, Tygodnik Katolicki *Gość Niedzielny*, 13 października 2019., s. 78-81.

Католическа Апостолическа Екзархия, Страстна Седмица, Възкресение Христово, София 2007.

Kiedio E., *A piękno w ciemności świeci. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio*, Warszawa 2017.

Kijas Z. J., *Niebo, Czyściec, Piekło*, Kraków 2010.

Kimsza R., *I wszystko co stworzył Bóg było piękne... Teologia piękna*, Rocznik Teologii Katolickiej, t.3, Białystok 2004.

Klazuza A., *Teokalia. Piękno Boga. Prologomena do estetyki dogmatycznej*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008.

Kobielus S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Kraków 2011.

Lemański J., *Nowy komentarz biblijny. Księga Rodzaju* cz. 1., Częstochowa 2002.

Lakhmitskaya T., Napora K., *I widział Bóg, że światło było dobre... (Rdz 1,4) Motyw światła w kapłańskim opowiadaniu o stworzeniu*, (Rdz 1,1–2,4a), Verbum Vitae 29 (2016).,: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-1abd01da-7e15-44e1-a325-2a01057871bb

Metzger B. M., Coogan M. D., *Słownik Wiedzy Biblijnej*, Warszawa 1997.

Napiórkowski A., *Kościół w Maryi. Maryja w Kościele*, Kielce 2016.

Napiórkowski A., *Acheiropity - ikony nie ręką ludzką uczynione*., w: Napiórkowski A., *Chrystus wybawiający, Teologia świętych obrazów*, Kraków 2003.

Pentcheva B. V., *Icone e potere, La Madre di Dio a Bisanzio*, Milano, 2010.

Pirovano C., *Icone russe, Callerie di Palazzo Leoni Montanari*, Milano 1999.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami, Tom I, Poznań 2000.

Podhalański B., *Ikoniczność metropolii*, Kraków 2019.

Porosło K., *Chrystus zmartwychwstanie w tobie, Przygotowanie do Paschy*, Kraków 2015.

Rusecki M., *Leksykon Teologii Fundamentalnej*, Lublin – Kraków 2002.

Sikora J., *Non possumus. Konferencja Episkopatu Polski i jej stosunki z władzami w latach 1951-1956.,:*, https://historykon.pl/non-possumus-konferencja-episkopatu-polski-i-jej-stosunki-z-wladzami-w-latach-1951-1956/

Sikora P., *Logos niepojęty*, Kraków 2010.

Simonetti M., *La Bibbia commentata dai Padri, Nuovo Testamento*, 1/1, *Matteo 1 – 13*. Città Nuova, Roma 2011.

Szczerba D., *Praktyczny leksykon modlitwy*, Kraków 2008.

Szczur P., *Dzieło stworzenia w Homiliach na Księgę Rodzaju św. Jana Chryzostoma*, Biblica et Patristica Thorunensia, 4 /2011/.,: https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/BPTh/article/view/BPTh.2011.016/6268

Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna*, t. 1-34., Londyn 1986.

Utro U., *„Il Buon Pastore" rivelato*: https://www.viedellabellezza.it/wp-content/uploads/2018/04/Il-Buon-Pastore-Rivelato-Umberto-Utro.pdf

Vries De S. P., *Obrzędy i Symbole Żydów*, Kraków 2006.

Wszystkie fotografie mozaik
zamieszczone w niniejszej pracy,
otrzymałem dzięki uprzejmości
Centrum Jana Pawła II w Krakowie,
do którego zbiorów należą.

ks. mgr lic. Lucjan Bartkowiak
Nr albumu D……

O Ś W I A D C Z E N I E

Niniejszym wyrażam zgodę na udostępnienie przez Archiwum Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie mojej rozprawy doktorskiej p.t. *Piękno nośnikiem teologii. Estetyka przestrzeni eklezjalnej w mozaikach kościoła Redemptor Hominis Centrum Świętego Jana Pawła II w Krakowie*

Kraków, dnia 25. 05. 2021 r.