

ks. Lucjan Bartkowiak CR

Atelier Sztuki Sakralnej Aletti.pl

ORCID: 0000-0001-8375-2790; e-mail: lu74@onet.eu

<https://doi.org/10.4467/25443283SYM.21.008.13721>

TEOLOGICZNE WĄTKI MARYJNE
MOZAIK CENTRO ALETTI W SANKTUARIUM
ŚW. JANA PAWŁA II W KRAKOWIE

THEOLOGICAL MARIAN THEMES
OF THE CENTRO ALETTI MOSAICS IN THE SANCTUARY
OF SAINT PAUL II IN KRAKOW

Abstrakt

Posoborowe wskazania liturgiczne, których widowym znakiem stał się wolnostojący ołtarz z kapłanem sprawującym liturgię „przodem do wiernych”, uwolniły ściany prezbiteriów nowobudowanych świątyń od wielkich nadstaw ołtarzowych. Zaistniała sytuacja stała się swego rodzaju wezwaniem dla twórców sztuki sakralnej, stwarzając możliwość powrotu do szlachetnej sztuki mozaikowej, której monumentalne dzieła pierwszego tysiąclecia przetrwały do dziś. Wystarczy wspomnieć chociażby świątynie Rawenny, Palermo czy samego Rzymu. Ich bogate w formę i treść programy ikonograficzne znajdują swoją kontynuację w wielkoformatowych, współczesnych mozaikach ołtarzowych o. Marko Ivana Rupnika, w których wyrafinowana forma artystyczna spleta się z przemyślaną koncepcją

teologiczną, ukazując żywotność tradycji u progu trzeciego tysiąclecia. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel ukazanie zasadniczych teologicznych wątków maryjnych, obecnych w największym kompleksowym zespole mozaik, jaki w ostatnich latach powstał w Polsce.

Słowa kluczowe: Centro Aletti, sztuka sakralna, Maryja, mozaiki, twórczość artystyczna

Abstract

The post-conciliar liturgical indications, of which the free-standing altar with the priest celebrating the liturgy „facing the faithful” became a visible sign, freed the presbytery walls of newly built churches from large altar extensions. The situation became a kind of call for the creators of sacred art, providing an opportunity to return to the noble mosaic art, whose monumental works of the first millennium have survived to this day. It is enough to mention the temples of Ravenna, Palermo or Rome itself. Their iconographic programs, rich in form and content, are continued in the large-format, contemporary altar mosaics by Father Marko Ivan Rupnik, in which a refined artistic form intertwines with a well-thought-out theological concept, showing the vitality of tradition at the threshold of the third millennium. The aim of this article is to present the basic Marian theological themes present in the largest complex set of mosaics that has been built in Poland in recent years.

Keywords: Centro Aletti, sacred art, Mary, mosaics, artistic creation

„Tym, którzy oddali się kontemplacji, rzeczy widzialne zostają pogłębione przez niewidzialne, gdyż kontemplować symbolicznie rzeczy poznawalne rozumem przez rzeczy zmysłowe to nic innego niż odczytać myśl duchową rzeczy widzialnych przez rzeczy niewidzialne”¹.

¹ MAKSYM WYZNAWCA, *Mistagogia 2*: PG 91, 639. Por. T. Špidlík, *Miscellanea II. Alle Fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Roma 2006, s. 88.



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

Rozwój architektury sakralnej i nowa posoborowa liturgiczna rzeczywistość² stwarzają dziś okazję, aby przestronne połączenie ścienne nowo konstruowanych świątyń stały się tym, czym były w pierwszym tysiącleciu chrześcijańskiej kultury Zachodu, a czym na Wschodzie pozostały do dziś – „żaglami, na których Kościół odrysowuje swój autoportret”³, jak zwięźle, ale bardzo trafnie określa to Richard Giles. Sytuacja ta jednak domaga się kompetentnego i długotrwałego studium liturgicznej ikonologii przedrenesansowego Kościoła. Tylko w ten sposób mamy szansę zrozumieć i odczytać zasady oraz składające się na nie obrazy, które odbijały na świątynnych ścianach chrześcijańską tożsamość Kościoła, stając się wyznaniem, katechezą i przesłaniem Kościoła dla poszukujących odpowiedzi na pytanie o treść chrześcijańskiej wiary.

Jednym z przykładów współczesnego odczytania zachodniej ikonologii teologicznej pierwszego tysiąclecia stanowi niewątpliwie kompleks

² Por. *Institutio generalis Missalis Romani*, 262, w: *Ordo missae*, Watykan 1969, s. 62.

³ M. I. RUPNIK, N. GOVEKAR, *Czerwień niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji*, Poznań 2018, s. 67.

mozaik z sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie, zaprojektowany przez jezuitę o. Marko Ivana Rupnika, wykonany przez ekipę mozaikistów rzymskiego Centro Aletti w latach 2013-2017. Tematem niniejszego studium jest próba uchwycenia zasadniczych wątków maryjnych krakowskiego zespołu mozaik Centro Aletti, na które składa się 37 szeroko powierzchniowych kompozycji mozaikowych, z których większość stanowią sceny figuratywne, cztery zaś są ogromnymi kompozycjami dekoracyjnymi o charakterze abstrakcyjnym.

Już pobieżnie analizując kolejne mozaiki tego ogromnego zespołu dzieł sztuki, można w obrębie samej nawy głównej i prezbiterium, na które składa się 16 scen figuratywnych, wyłowić siedem, w których ważne miejsce zajmuje postać Najświętszej Maryi Panny. Są to:

1. Maryja w centralnej scenie ołtarza głównego adoracji magów;
2. Maryja w scenie wstawiennictwa *Deesis*, górnej kwatery niebieskiego Jeruzalem;
3. Maryja w scenie zwiastowania;
4. Maryja w scenie ukrzyżowania;
5. Maryja w scenie ukoronowania i zaślubin mistycznych;
6. Maryja w scenie wesela w Kanie Galilejskiej oraz
7. Maryja w scenie Pięćdziesiątnicy, tzw. ściany wiary.

Wyżej wyliczonym mozaikom towarzyszą przedstawienia Najświętszej Maryi Panny zkaplic bezpośrednio przylegających do części głównej sanktuarium. Są to kaplice: maryjna, z dwoma przedstawieniami Bogurodzicy oraz chrzcielna, z przedstawieniem piety. Dodatkowo, za prezbiterium znajduje się kaplica Nazaretu, w której spotykamy obrazy Maryi przy studni w Nazarecie oraz w scenie Świętej Rodziny. Podsumowując, w całym zespole mozaik krakowskiego sanktuarium Najświętsza Maryja Panna została przedstawiona 12 razy. Dla porównania można dodać, że w tym samym zespole obrazów postać Zbawiciela występuje 25 razy (w tym 5 razy symbolicznie przy pomocy metafory Baranka Apokalipsy, centralnego Anioła Trójcy Świętej w scenie gościny u Abrahama, *Logosu* – rotulusa w scenie zwiastowania oraz w metaforze Księgi Świętej, tronującej pośrodku królestwa niebieskiego w kaplicy polskiej).

Analizując pobieżnie przestawienia Maryi, można je sklasyfikować według tradycyjnych maryjnych typów ikonograficznych, jakie chrześcijańska sztuka sakralna zna od wieków. Spotykamy tu więc: *Hodegetrię* w scenie adoracji magów, Wstawienniczkę w scenie *Deesis*; *Hagiosoritissę* w scenie Kany Galilejskiej, Matkę Bożą Czującą w scenie piety, hieratyczny obraz Maryi – Matki Kościoła w scenie Pięćdziesiątnicy, Służebnicę Pańską w scenie zwiastowania czy wreszcie Kościół – Oblubienicę Baranka w scenie mistycznych zaślubin. Odnajdując te różnorodne typy maryjne obecne w ikonografii mozaik sanktuarium św. Jana Pawła II, należy pamiętać o podstawowym spośród nich wszystkich dla o. Marko Ivana Rupnika typie Maryi – Kościoła. W większości omawianych obrazów postać Bogurodzicy utożsamiana jest z Kościołem. Pozostałe przedstawienia Matki Jezusa (ukrzyżowanie, Kana Galilejska) zachowują ściśle narracyjny charakter ewangelicznych scen biblijnych, choć i one z racji rozmieszczenia i współtworzenia większych teologicznych dyptyków nabierają ściślejszego, symbolicznego znaczenia.

Umiejscowienie obrazów w szerszym kontekście ikonograficznym ukazuje w obecności postaci Matki Jezusa głębsze teologiczne znaczenie. To właśnie stanowi cel niniejszego artykułu: ukazać zasadnicze wątki teologiczne mariologii katolickiej początku trzeciego tysiąclecia chrześcijaństwa, proponowane w programie ikonologicznym krakowskiego sanktuarium św. Jana Pawła II przez o. Marko Ivana Rupnika oraz szkołę teologiczną Centro Aletti.

1. Maryja w głównej osi wertykalnej ściany ołtarzowej

„Nie ulega jednak wątpliwości, że to Matka Boża – nie tylko w scenach Zwiastowania – jest jedną z naszych ulubionych postaci (...). W Maryi widzimy najwyraźniej, że dzieło odkupienia wypełnia się dzięki synergii Boga i człowieka. W Dziewicy Maryi widzimy, że zasada życia pochodzi nie od człowieka, ale od Ducha Świętego – mamy zatem obraz przeciwny do tego, jaki proponuje nam mentalność antropocentryczna, czyniąca z człowieka centrum także w religii. (...) Dziewica jest ogrodem zamkniętym, Źródłem zapieczętowanym, zasilanym od wewnątrz,



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

to jest przez Ducha, który jest jedyną rzeczywistością bliższą człowiekowi niż on sam sobie. W Dziewicy Matce kontemplujemy źródło prawdziwej kreatywności – bosko-ludzką synergię”⁴.

Zaraz po przekroczeniu progu świątyni oczom wchodzących ukazuje się monumentalny, wertykalny tryptyk głównej ściany ołtarzowej. Składają się na niego trzy umieszczone na jednej osi sceny: przedstawienie wizyty trzech Aniołów u Abrahama w górnej części ściany, centralna monumentalna scena z adoracją magów oraz dolne przedstawienie zstąpienia Chrystusa do otchłani. Można dodać, że tryptyk ten „z zewnątrz”, tj. spoza prezbiterium, dopełniony jest najwyższą umiejscowioną sceną go-dów Baranka pośrodku niebieskiego Jeruzalem.

⁴ M. I. RUPNIK, N. GOVEKAR, *Czerwień niebieskiego Jeruzalem*, dz. cyt., s. 211.

Wielkie proporcje sceny środkowej z figurą Bogurodzicy i Dzieciątka oraz obecność postaci świętego patrona tego miejsca, papieża Jana Pawła II, świadczą o tym, że spośród wszystkich mozaikowych obrazów sanktuarium ta właśnie scena stanowi obraz najważniejszy, będący teologicznym kluczem do odczytania ikonologii całego zespołu mozaik.

Na kamiennym siedzisku przedstawiona została Maryja. Ubrana w niebieską suknię, wykonaną z brazylijskiego kamienia *Blubahia*. Z głowy i ramion opada czerwony płaszcz, wykonany w polerowanym, czerwonym trawertynie, którego ruch podkreślają złote wykończenia kajmy wykonane w *Oro Aletti*⁵. Na czole i ramionach widać tradycyjne trzy dziewicze gwiazdy Bogurodzicy. Głowę okala złoto-biały nimb. Trawertynowe czerwone trzewiki zdają się ginać na niewiele wyrazistszym brąz podnóża. Na kolanach Maryja trzyma Dzieciątka. Emmanuel ubrany jest w jasną, białą tunikę, z ramion opada złota stuła. Prawą, wyciągniętą do przodu ręką Dzieciątka błogosławi kłęczących przed Nim mędrców, zaś w lewej ma biały zwitek, mocno kontrastujący na tle purpurowego, prawego brzegu ornatu postaci św. Jana Pawła II.

U stóp Bogurodzicy i Zbawiciela ujęte zostały w dość silnym wertykale trzy kłęczące i adorujące Dzieciątka postaci królewskie. Mędrcy przedstawieni zostali w momencie ofiarowania darów. Za nimi, w postawie stojącej ukazano w szatach pontyfikalnych św. Jana Pawła II, który trzymając w lewej ręce papieski krzyż, prawą dłoń w geście ostentacji kieruje ku Maryi. Ciekawostką kompozycyjną jest, że w jednej wertykalnej osi, dokładnie pośrodku sceny przedstawione zostały dłonie Chrystusa, królów i papieża z wymienianymi darami, a nad nimi unosi się Gwiazda Betlejemską. Jak gdyby owo wzajemne skierowanie ludzkich dłoni i wymiana darów stanowiło w scenie wątek zasadniczy, stając się obrazem zawiązywanych relacji, koniecznych powiązań i zależności.

Przyglądając się Bogurodzicy, rozpoznajemy w niej *Hodegetię* – Przewodniczkę wskazującą drogę. Ów prastary maryjny typ ikonograficzny⁶,

⁵ *Oro Aletti* to wypalane terakotowe tabliczki pokryte złotem różnej karatury.

⁶ Pokłon trzech królów należy do najstarszych i najczęściej spotykanych motywów ikonograficznych chrześcijańskiej ikonografii. Spotykamy go już bardzo często w malowidłach ściennych rzymskich katakumb II wieku, jak i na wielu nagrobkach wczesnochrześcijańskich.

podobnie jak wszystkie mozaiki krakowskiego papieskiego sanktuarium, ma charakter symboliczny. Rysunek nie próbuje nawet trzymać się realnych konieczności. Prawa dłoń Maryi wcale nie trzyma Syna Bożego, raczej Go ukazuje – to On, duchowy cel wędrówki mędrców. Jest to bardzo typowa dla o. Marko Ivana Rupnika maniera, którą spotykamy także w innych podobnych scenach, np. w Waszyngtonie czy Brnie. Ów wskazujący gest prawej dłoni Maryi wzmacnia także Gwiazda Betlejem-ska oraz otwarta dłoń papieża. Chodzi tu o rozpoznanie, w którym Matka Jezusa staje się obrazem miejsca – przestrzeni tego rozpoznania – figurą Kościoła, w którym można odnaleźć Chrystusa. Także Dzieciątko nie trzyma się kurczowo Matki, ale lekko spoczywając na Jej kolanach, zdaje się wyrwać ku ludzkości, którą w scenie reprezentują różne ludzkie rasy składających hołd królów.

O eklezjalnym znaczeniu figury Maryi świadczy także postać papieża, który jako rzymski następca św. Piotra dla katolików (i nie tylko) całego świata rozpoznawany jest jako widzialna głowa ziemskiego Kościoła. Maryja jest więc Kościołem – drogą prowadzącą, wskazującą i objawiającą Chrystusa. Zza Jej aureoli łagodnym łukiem prze ku górze jasny pas białego polerowanego trawertynu. Jest to o tyle ważne, że górną scenę tworzy właśnie motyw spotkania Trójcy z Abrahamem pod dębami Mamre. Trójca Święta jawi się więc jako cel drogi, którym jest ostateczne zjednoczenie wszystkiego z Bogiem. Tą drogą jest Chrystus, którego obecność znajduje swą kontynuację w sakramentach, zgodnie z prastarą regułą św. Leona Wielkiego: „To, co widzialne było w naszym Zbawicielu, przeszło w sakramenty”⁷.

2. Symbol – wszechjedność – czwarty wymiar sztuki jako narzędzie tworzenia i czytania sztuki sakralnej

„Dekoracja nie jest obojętna. Ważne jest, aby to był figuratywny i kolorystyczny przekład Pisma Świętego i teologii, zgodnie z wielką tradycją II Soboru Nicejskiego. Jest to niezwykle ważne również dla przepowia-

⁷ *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, 1115.

dania i katechezy. Jak już wielokrotnie stwierdziliśmy, wraz z Chrystusem dokonało się przejście od słuchu do wzroku, od Słowa do Ciała, to znaczy do Obrazu, dlatego tak ważne jest, aby było widzialne to, co się głosi, ponieważ obraz, zwłaszcza gdy wykonany jest według kryteriów duchowych, stanowi bezpośredni związek z życiem. Przepowiadanie próbuje pokazać, że nie jest zamknięte w pojęciach, rozumowaniach, teoriach etyczno-moralnych, ale jest myślą, która znajduje się w życiu, która je zapładnia, przemienia, promując pewien styl życia⁸.

Omawiane powyżej, najważniejsze sanktuaryjne przedstawienie Bogurodzicy jest obrazem symbolicznym. Przy czym symboliczność ta rozumiana jest jako szczyt objawienia, w którym jedna rzeczywistość objawia się przez drugą. Chodzi o wielowarstwowość fizyczno-duchowej rzeczywistości, która widziana „z zewnątrz” poprzez wiarę daje przystęp do tego, co wewnętrzne, na pierwszy rzut oka niewidzialne, ukryte pod powłoką rzeczywistości zmysłowej, a co jest nie tylko rzeczywiste, ale też najważniejsze, bo zakotwiczone w Bogu. Ta jedna z wielu złotych zasad przedstawicieli rosyjskiej szkoły sofiologicznej dla Tomáša Špidlíka, o. Marko Ivana Rupnika oraz pozostałych przedstawicieli teologiczno-artystycznej szkoły Centro Aletti stanowi podstawowe założenie ikonograficzne⁹. Sztuka sakralna, aby stać się sztuką liturgiczną, musi być symboliczna, i to symboliczna według patrystycznego pojmowania symbolu.

Twórca sztuki sakralnej musi być świadomy, że dotyka rzeczywistości wielowarstwowej, której najgłębszym rdzeniem istnienia jest duch ludzki, duch materii zakorzeniony w odwiecznym Duchu Stwórcy. Materia w takim ujęciu rozumiana jest jako obszar objawienia tego, co duchowe, a jej podstawowym celem jest uduchowienie poprzez dzieło paschalne Bogocześnika. Władimir Sołowjow opisywał to jako zasadę „materializacji ducha i uduchowienia materii”¹⁰. Miłość Ojca, powołując wszystko *ex nihilo* do istnienia poprzez Ducha Świętego, na podobieństwo

⁸ M. I. RUPNIK, *Wychodząc od piękna*, w: T. Špidlík, M. I. Rupnik, *Teologia pastoralna. Duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010, s. 354-355.

⁹ TENŻE, *Czerwień niebieskiego Jeruzalem*, dz. cyt., s. 101-103.

¹⁰ W. SOŁOWJOW, *Wybór pism*, Poznań 1988, s. 86.

obrazu – *Logosu*, objawia głębokie istotowe więzy, które wszystko jednoczą i uzasadniają. Teologowie Centro Aletti opisują to sołowjowym pojęciem wszechjedności (*всеединство*), która te więzy objawia poprzez intuicję wiary. Sztuka sakralna jawi się więc jako „naturalne” narzędzie odczytywania tej rzeczywistości, wymagające duchowej sprawności wiary i wiedzy, warunkujące poznanie integralne, które u pisarzy chrześcijańskich pierwszego tysiąclecia rozumiane było pod pojęciem *tehoria*. Jest to podstawowe założenie ikonologiczne, bez którego nie da się zrozumieć sztuki liturgicznej Centro Aletti, czerpiące z najstarszych sposobów pojmowania i tworzenia dzieł przeznaczonych do kultu. Spoglądam na postać Maryi – rozpoznaję Kościół. Trzymany na kolanach Matki – Kościoła Emmanuel jest drogą prowadzącą pod dęby Mamre, gdzie każdemu na spotkanie wychodzi Bóg w tajemnicy Trójcy. Można więc rzec, że w tej kluczowej scenie całego kompleksu krakowskich mozaik o. Marko Ivana Rupnika ukazane zostało to, co zasadnicze tak w teologii, jak i nauczaniu św. Jana Pawła II: Chrystus – człowiek – Kościół.

Koncepcja ta na prostym przykładzie ukazuje również drugą, obok symboliczności zasadę, która w dziełach atelier sztuki duchowej Centro Aletti warunkuje dzieło sztuki liturgicznej. Chodzi o koncepcję czwartego wymiaru sakralnego sztuki, pozwalającego obrazom i dziełom przekraczać trójwymiarowość czasoprzestrzeni, lokując *hronos* człowieka w *Kairos* Boga. Według tej koncepcji, obrazy mają tak kreować przestrzeń, aby człowiek doświadczał duchowego oczyszczenia (gr. *katharsis*) poprzez namacalną wręcz, zmysłową więź z łańcuchem ludzkich pokoleń w Bożej ekonomii zbawienia¹¹. Stąd też żaden obraz nie jest jednostkowo samotny, lecz razem z pozostałymi tworzy odniesienia, wyznaczając obszary interakcji, interrelacji, a w konsekwencji współpracy *synergei*. Relacja to dla teologii i wiary pojęcie zasadnicze. Przestrzeń kultu jest opisywana (ikonografowana) w taki sposób, aby wprowadzać właśnie w relację. Koncepcja czwartego wymiaru, spotykana w niemal wszystkich założeniach ołtarzowych o. Marko Ivana Rupnika, czerpie ze starochrześcijańskiego pojmowania rzeczywistości świętej, której sensem i metaczasowym speł-

¹¹ H. PAPROCKI, *Bezkrzes bezprzestrzenny*, Warszawa 2021, s. 237; M. CAMPATELLI, *Kreatywna i formacyjna siła liturgii*, w: T. Špidlík, *Teologia pastoralna, dz. cyt.*, s. 354-355.

nieniem są figury i typy ikonograficzne. Przykładem może być chociażby antyczna homilia Melitona z Sardes, który widzi metaprzestrzennie i metaczasowo¹² ofiarę Chrystusa. Obrazy i figury stają się duchowymi współtowarzyszami, wplatającymi osobę w metahistorię poprzez wrażliwość duchową wierzącego.

Idąc tym tropem, bardzo łatwo jest rozpoznać, że owo jasne pasmo niewidzialnej, duchowej drogi, wypływające z aureoli świętości Bogurodzicy – Kościoła, jest szlakiem, ku któremu zdążają Izraelici przemierzający dno Morza Czerwonego czy apostołowie: Piotr, Paweł i Syłas, wyzwalani z okowów więziennych. W tym samym ruchu „ku” Trójcy należy odczytać figurę Ewy wyciąganej przez Chrystusa z paszczy otchłani. Linie rysunku pramatki powtarzają dynamiczny ruch drogi „ku” górze wszystkich trzech scen tryptyku głównej ściany ołtarzowej. Chciałoby się rzec, że w skokowej kompozycji wielkiego wertykału tryptyku ściany głównej jak w mistycznej drabinie Jakubowej wszystko zmierza ku Ojcu, ukazanemu pod dębami Mamre jako początek wszystkiego¹³. Maryja w tym wertykale wspinaczki staje się bramą i drogowskazem trzymającym w swych duchowych progach Emmanuela – *Erchomenosa*. Kwintesencją tej drogi jest adoracja Baranka – Gody Barankowe górujące nad wszystkimi pozostałymi scenami. Tam ta sama postać Maryi – Kościoła uczestniczy w chwale Chrystusa – odwiecznego Baranka, pośród wielu świętych przedstawionych pośrodku Ogrodu, który przez ekonomię zbawienia stał się świętym miastem niebieskiej Jerozolimy.

Tak oto zygzakowata drabina głównej linii wertykalnej startuje od ołtarza, na który zdaje się zstępować z otchłani paschalny Chrystus. W swym człowieczeństwie jednoczy się z całym pokoleniem ludzkim, reprezentowanym przez figurę praojca Adama, unosząc ją ku górze, by w Nim osiągnęła chwałę na wysokościach Górnej Jerozolimy. Na tym przykładzie najdobitniej widać, jak obrazy wpisują się w architektoniczną przestrzeń świątyni, aby kreować rzeczywistość ducha, wprowadzać w nią,

¹² Por. K. POROSŁO, *Chrystus zmartwychwstanie w tobie. Przygotowanie do Paschy*, Kraków 2015, s. 7.

¹³ Figurę Boga Ojca w górnej kwaterze tryptyku symbolizuje lewy Anioł, którego twarz przysłonięta jest skrzydłem, odsłaniając jedynie prawe oko Jego twarzy oraz prawą dłoń, symbole Bożego błogosławieństwa, woli i opatrności.

jednocześnie ją tłumacząc. Mądra sztuka sakralna, nie przestając dekorować ścian, staje się dla wierzących opowieścią o tym, co najistotniejsze. Oś główna ołtarza z monumentalną figurą *Hodegetrii* betlejemskiej w krakowskim sanktuarium jest tego najlepszym przykładem.

W podobny sposób skomponowane są wszystkie pozostałe mozaiki, składające się na bogaty ikonologicznie, ogromny poliptyk sanktuarijnych obrazów. Są to dyptyki opisujące doświadczenie duchowe, w którym uczestniczy ten, kto wierzy i modli się wspólnotowo bądź indywidualnie.

Ostatnią ważną dla odczytującego ikonologiczną treść krakowskich mozaik Centro Aletti kwestią jest świadomość literackich źródeł inspirowanych obrazy o. Marko Ivana Rupnika i jego ekipy. Chodzi o bogatą twórczość literacką ojców Kościoła, zwłaszcza ojców syryjskich, ze św. Efremem i św. Jakubem z Sarug na czele. Większość motywów, które weszły już dziś do kanonu ikonograficznego Centro Aletti, to obrazy odkryte w poezji hymnów syryjskich, bogatych w alegorie, metafory i symbole, charakteryzujące się antynomicznością i paradoksem.

3. Dyptyk zwiastowania – mistyczne zaślubiny Maryi

„Pięknem jest człowiek z wszystkim tym, co wypełnia w nim Bóg. Piękno znajduje się w bosko-ludzkiej dynamice, która jest dynamiką zbawczą i przemieniającą. A tym jest Chrystus, gdyż Chrystus to człowieczeństwo i to czego Bóg w nim dokonał. Tylko jedność tych dwóch wymiarów objawia pełnię życia, Jego prawdę. I tej właśnie prawdy staje się świadkiem sztuka chrześcijan”¹⁴.

W tej samej przestrzeni prezbiterium naprzeciw siebie umieszczone zostały dwie mozaiki przedstawiające Matkę Jezusa w scenie zwiastowania oraz mistycznych zaślubin. Obie te sceny tworzą swoistego rodzaju dyptyk maryjny, wpisujący się w szerszy cykl przedstawień Bogurodzicy o bardzo konkretnej teologii.

¹⁴ T. ŠPIDLÍK, M. I. RUPNIK, *Una conoscenza integrale. La via del simbolo*, Roma 2010, s. 254.



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

Po lewej stronie prezbiterium, wysoko nad żelbetowym przeprociem ambitu auli kościoła sanktuarijnego umieszczona została scena zwiastowania. Przed klęczącą Bogurodnicą, której sylweta niemal w całości ujęta została zwojem słowa Bożego, klęczy Boży Posłaniec. To on dzierży ów potężny zwój, wyciągając jednocześnie prawą rękę nad głową Dziewicy, jak gdyby Ją błogosławił lub osłaniał. Maryja ma przymknięte oczy, jej twarz wyraża duchową ciszę i pokój serca. Ubrana jest w tradycyjną błękitną tunikę oraz czerwony płaszcz, wyraziście kontrastujące z białochrowymi odcieniami rotulusa oraz tła, jak i białej postaci archanioła. Statyczną w rysunku scenę ożywia spływające faliście szerokie pasmo wielolinii skomponowane z małych tesser złota i srebra, przemieszanych kremem tesser *Travertino Bianco* i *Marmo Bianco*. Ów spływający z góry miodowy, złocisty wertykał kontrastuje z poziomą wielolinią potężnego zwoju, tworząc w ten sposób wrażenie obecności krzyża. Tańcząca wielolinia zatrzymuje się na ramionach posłańca, który wypełnia jej sens. Między Bogurodnicą a archaniołem lśni spokojne złoto. Mocnym kontrastem całej, delikatnej kolorystycznie kompozycji jest nasyczona intensywną czerwienią plama polerowanego trawertynu w górnym lewym

rogu kwatery, którą od dołu wyznacza delikatny łuk utworzony z cytrynowo żółtych tesser *Oro Aletti*.

W splocie wewnętrznych odniesień między postaciami ważnym detałem jest kłębek czerwonej nici trzymany przez Maryję w lewej dłoni na wysokości łona. Nić opada z kłębka i wplata się między palce prawej dłoni, którą Dziewica delikatnie obejmuje archanielskie posłanie – królewski list od Boga¹⁵. I rotulus, i kłębek czerwonej nici stają się w obrazie symbolem obecności Chrystusa – odwiecznego *Logosu* Ojca. Oba te symbole, czerpiąc z tradycji syryjskiej, należą do prastarej, chrześcijańskiej, teologicznej tradycji. Podczas gdy symboliczny ogromny zwój posłania symbolizuje Bóstwo *Logosu*, Jego bycie Słowem, czerwona nić jest obrazem materii Jego ludzkiego ciała. Należy w tym momencie zauważyć, że czerwony kłębek obecny jest także zaledwie kilka metrów niżej, w dolnej scenie ukrzyżowania, bezpośrednio przylegającej do wertykału tryptyku głównego.

Dokładnie naprzeciw zwiastowania, nad prawym przepuciem żelbetowej konstrukcji ambitu umieszczona została scena mistycznych zaślubin Dziewicy. Na wyrazistej wielolinii łuku tęczy przedstawiono zwrócone ku sobie, siedzące postaci Chrystusa i Bogurodzicy, przez co podobnie jak naprzeciwległe zwiastowanie, kompozycja obrazu jest zamknięta. Chrystus i Jego Matka ubrani są podobnie. Delikatnie kremowy, niemal przezroczysty odcień białego onyksu oraz miękkie złoto graficznych linii *Oro Aletti* nadają im wyjątkową lekkość. Jedynym, co zdaje się ciążyć ku dołowi i stanowi kolorystyczny kontrapunkt sceny, nawiązując tym samym do zwiastowania, jest ciemnoczerwony podnózek, wpisany zresztą w wyrazistą ochrę podnóża. Gesty rąk Chrystusa zdają się odbijać gesty archanioła Gabriela. W prawej dłoni wyciągniętej nad głową Maryi Chrystus trzyma złotą koronę, lewą nakłada na palec serdeczny Bogurodzicy złotą obrączkę. Całość wydarzenia obłana jest ciepłym, miodowym złotem tła.

Choć scena mistycznych zaślubin nie ma *explicite* biblijnego źródła, to jednak pośrednio wynikając z tekstów Pisma Świętego, staje się teologicznym wypełnieniem sceny zwiastowania. Można stwierdzić, idąc

¹⁵ Por. S. BROCK, *Maria nella tradizione siriana*, w: M. I. Rupnik, M. Campatelli, *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Roma 2009, s. 34.

według logiki czwartego wymiaru sztuki sakralnej, że przestrzeń kwater bezpośrednio flankujących tryptyk ściany głównej, wyznaczony jest typem ikonograficznym Maryi – służebnicy Pańskiej i Maryi – oblubienicy Pańskiej, które wyrażają konkretne duchowe przesłanie. Jaka jest jego treść?

Chodzi w niej o człowieka. Maryja, jako najdoskonalszy owoc ludzkich pokoleń, staje się w omawianym dyptyku obrazem tego wszystkiego, co może z człowiekiem uczynić łaska Boża, jeśli w dobrowolnym akcie przyjęcia otworzy się on i podda jej samego siebie. Oba typy: służebnicy Pańskiej i oblubienicy Pańskiej, są traktatem teologicznym o człowieku, swego rodzaju teologiczną antropologią chrześcijańską¹⁶.



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

¹⁶ Jest to o tyle ważne, że ów ludzki horyzontal zdaje się przecinać wertykał Bożego zstępowania w dół ku Adamowi i Ewie uwięzionym w królestwie śmierci, tworząc w ten sposób metafizyczny krzyż. Kto bliżej zna twórczość o. Marko Ivana Rupnika, ten wie, że takie interpretacje nie są mu obce.

Jest to więc człowiek, któremu przez posłańca zwiastuje Ojciec; człowiek otwarty na *Logos*, a więc człowiek, który jest *logikos*¹⁷ – odbiciem Słowa, zdolnym do odpowiedzi na zaproszenie Stwórcy i wejście z Nim w dialog, człowiek gotowy przyjąć Słowo i pozwolić Mu w sobie wcielić się w życie. Nie bez przyczyny tuż „za narożnikiem”, w przestrzeni auli kościelnej, w odległości kilku zaledwie metrów, na tym samym poziomie mamy inne zwiastowanie, w którym upadły anioł szepcze do ucha pramatki Ewy. Wiara rodzi się ze słuchania, ale aby słuchanie stało się w nas życiem – *Zoé* – Ojca, konieczna jest pokora i oddanie sługi warunkujące wzrost.

Naprzeciw Maryi Służebnicy otwartej na Słowo usytuowana jest postać Maryi Oblubienicy – człowieka już w pełni zrealizowanego, w którym Słowo osiągnęło swą pełnię. Jest to Maryja uczestnicząca w chwale swego Syna, zasiadająca po Jego prawicy. Istotą duchowej pełni człowieka jest jego zjednoczenie ze Stwórcą i z braćmi, o które Chrystus usilnie błagał Ojca w ostatnich godzinach swego życia. Jest więc to człowiek przebóstwiony Boską zasadą swego istnienia; człowiek, przez którego mocą Ducha Świętego przebija się chwała Syna Jednorodzonego i odwiecznego Ojca. Podkreśla to wspólny kolor i lekkość szat. Można pokusić się o stwierdzenie, że Bogoczłowieczeństwo Zbawiciela na drodze życia Oblubienicy – Sługi wydaje owoc w Jej człowiekobóstwie. Jest to obraz człowieka, jakim widział go Ojciec, kiedy go tworzył, ofiarując mu swój własny oddech – człowiek na miarę wizji Trójcy, według odwiecznego obrazu Syna. Zatem zasadniczy wątek zstępowania *katabasis* Boga i wstępowania *anabasis* człowieka tryptyku głównego ujęty został scenami maryjnymi, które przedstawiają dynamikę i sens duchowego życia w człowieku, który w synergii z Duchem Świętym, przez Syna osiąga chwałę Ojca. Zbawiciel i Kościół centralnego wertykału skierowane są ku człowiekowi i objawiają jego prawdę. W tym ujęciu ikoną człowieka przebóstwionego jest Matka Jezusa.

¹⁷ T. ŠPIDLÍK, *Człowiek osobą agapiczną*, w: T. Špidlík, *Teologia pastoralna*, dz. cyt., s. 151.

Zauważmy także, że omawiane sceny oddzielają od tryptyku głównego dwa wąskie wertykalne pasma, w które wpleciony został tytuł pierwszej papieskiej encykliki *Redemptor Hominis*. Tytuł ten wyjaśnia i podsumowuje poliptyk pięciu scen górnej części prezbiterium, na który składa się główny tryptyk oraz dwie przylegające bezpośrednio do niego sceny chrystologiczne z ukrzyżowaniem i epifanią paschalną Chrystusa Marii Magdalenie. Teologiczną dominantę tego cyklu stanowi właśnie osoba Bogocześnika Jezusa Chrystusa, w którą wyraziście wpleciony został wątek trynitarny oraz watek maryjny.

4. Maryja – Kościół – Oblubienica w scenie Pięćdziesiątnicy ściany wiary



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

„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. Rzeczy-

wiecie 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...*¹⁸.

Ikonograficzny motyw Maryi – Matki Chrystusa i Kościoła znajduje swoją kontynuację i dopełnienie w monumentalnej scenie Pięćdziesiątnicy, usytuowanej już w przestrzeni nawy świątynnej, po lewej stronie prezbiterium. O ile w ołtarzu głównym momentem zasadniczym jest spotkanie zstępującego Boga z człowiekiem, które dokonuje się u stóp Dziewicy – Kościoła trzymającej na swych kolanach wcielony *Logos* – Emmanuela, o tyle w bocznej scenie Pięćdziesiątnicy to sama figura Maryi stanowi dominantę kompozycyjną. Jest to typ ikonograficzny Maryi – wspomóżycielki wiernych, rozpoznawany także czasami jako typ Matki Miłosierdzia.

Potężna postać Maryi, przerastająca proporcjonalnie stojących po obu stronach apostołów, wznosi ręce w geście modlitwy, czyli oranty. Jak zawsze, Bogurodzica ubrana jest w ciemnobłękitną tunikę przepasaną na biodrach złotym pasem. Z Jej ramion opada czerwony, wierzchni płaszcz – maforium, otwierając przed oczyma spoglądających szeroki biało-szary żagiel wewnętrznej strony¹⁹. Poły płaszcza łagodnym ruchem okalają z obu stron dwie gęsto zbite grupy apostołów, nad którymi unoszą się nieregularne wyrazisto czerwone płomyki Ducha Świętego.

Oranta przedstawiona jest w kontrapoście. Jej podniesione lekko lewe biodro wybija na pierwszy plan prawą nogę, dając efekt bycia w ruchu, w drodze, płasów. Rozkołysanie figury Madonny przywodzi na myśl starochrześcijański motyw tańca liturgicznego. Maryja jest Kościołem – Dziewicą, rozweseloną w tańcu, nawiązując w ten sposób do prorocтва

¹⁸ O. CLÉMENT, *Tre preghiere. Il Padre nostro, la preghiera allo Spirito Santo, la preghiera penitenziale di sant'Efrem*, Milano 1995, s. 62 (tłum. wł.).

¹⁹ W 2016 roku podczas prac w bocznych kaplicach: polskiej oraz maryjnej, wewnętrzna część płaszcza została przez o. Marko Ivana Rupnika przemalowana z pomarańczowo-czerwonego na obecny biało-szary.

Jeremiasza o odnowie Izraela płynącej z miłości Bożej: „Przyjdą i będą wykrzykiwać radośnie na wyżynie Syjonu i rozradują się błogosławieństwem Pana (...). Wtedy ogarnie dziewicę radość wśród tańca, i młodzieńcy cieszyć się będą ze starcami. Zamienię bowiem ich smutek w radość” (Jr 31,12a.13).

Powodem tej radości jest przywrócone w Passze życie ludzkości, którego sakramentalnym, chrzcielnym obrazem jest baptysterium przedstawione u stóp Bogurodzicy – Kościoła i apostołów. Ono staje się bramą dla zmartwychwstających mocą Ducha Świętego wiernych, którzy wydobywają się z Ezechielowej doliny suchych kości. Kamienistość śmierci przez chrzest staje się pełnym życia zielonym wzgórzem. Maryja jest więc tu obrazem, figurą Kościoła rodzącego swe chrzcielne dzieci do życia w chwale.

Wspomniany wyżej czwarty wymiar sztuki liturgicznej każe odczytywać scenę Pięćdziesiątnicy w szerszym kontekście, którego dopełnia naprzeciwnie scena wyprowadzania ku wolności Izraela przez Morze Czerwone i apostołów z więzień. Warunkiem wolności jest miłość, której drugim imieniem jest życie. Życie to miłość, a miłość to życie. Macierzyństwo Kościoła, którego obrazem jest tańcząca figura Bogurodzicy, zrasza wierzących deszczem życia. Obrazuje to wielolinia tesser złota, srebra, marmuru i trawertynu spadająca z góry na całą grupę modlących się wraz z Maryją apostołów. Życie to jest darem z nieba, od Ojca, którego ozdobny mankiet widać w górnej scenie z Adamem i Ewą. Do źródeł tego życia, rozumianego jako komunია zbawionych przez dzieło Chrystusa, wiodą Mojżesz i anioł. Życie to rozwija się poprzez sakramenty, których metaforą staje się siedem rybek pływających w basenie chrzcielnym Kościoła.

5. Pieta – podwójne macierzyństwo Maryi

„Jak Chrystus jest najpierw zrodzony z Ojca, a następnie z Maryi, tak i Maryja (jak każdy chrześcijanin) żyje misterium podwójnych narodzin: swych narodzin fizycznych i odrodzenia z łona chrzcielniczego, którym dla Maryi staje się jej własne łono, źródło Jej własnego chrztu”²⁰.



© Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie

Kolejną ważną teologicznie sanktuarijną mozaiką z przedstawieniem Maryi jest scena czulego opłakiwania martwego Chrystusa, tzw. pieta, w kaplicy chrzcielnej. Scena ta wykonana została na ścianie dobrze widocznej z różnych punktów głównej nawy kościoła. Maryja czule obejmuje zdjęte z Krzyża ciało Syna. Jej twarz w geście typowym dla *Eleusy* jednoczy się z Jego twarzą. Podczas gdy oczy Chrystusa są zamknięte, Maryja łagodnym spojrzeniem spogląda przed siebie, być może na kon-

²⁰ M. I. RUPNIK, M. CAMPATELLI, *Mosaici della Madre di Dio...*, dz. cyt., s. 22.

templujących Ją chrześcijan. Zwraca się do nich. Po krzyżowej śmierci Chrystusa Bóg Ojciec patrzy na ludzkość oczami Bogurodzicy. Pomiędzy dramatu przedstawionej chwili jest to spojrzenie pełne miłosierdzia, twarz Bolesnej Madonny jest spokojna. Maryja lewą dłonią podtrzymuje martwe ciało Syna od strony Jego lewego boku, co sprawia wrażenie, jak gdyby chciała zebrać wypływającą z przebitego serca krew, zaś prawą dłonią zdaje się okrywać lub odkrywać ciało Chrystusa. Trudno wyzbyć się wrażenia, że w scenie najważniejsze jest ofiarowanie, ukazanie Paschy Nazarejczyka wierzącym w Niego uczniom.

Jednakże najważniejszym teologicznie elementem wizerunku Matki Bożej Bolesnej, bo taki typ maryjny tu przedstawiono, są rozchylone uda Dziewicy. Takie przedstawienie Maryi sugeruje poród. W scenie tej Dziewica symbolicznie przeżywa kolejne Boże narodzenie. Atmosferę tę podkreśla także czerni grotu grobowej, która równie dobrze może kojarzyć się z grotą betlejemską. Jak wszystkie pozostałe przedstawienia, także ten należy do tradycyjnych, chociaż rzadkich przedstawień maryjnych, jakie spotkać możemy w obrębie ikonografii wschodniej²¹.

Oplakiwanie często związane z ideą Bożego narodzenia, a przez to z myślą o podwójnym macierzyństwie Matki Jezusa Chrystusa. Według tego wątku teologicznego, Maryja inaczej otrzymała Chrystusa od Boga Ojca w Betlejem i inaczej otrzymała Jezusa od ludzkości na Golgocie. W Betlejem Chrystus ofiarowany był świętej Matce na sposób Boży – cudowny, jako Syn Boży, na Golgocie na sposób ludzki – bolesny, śmiertelny, jako Syn Człowieczy. Teologia ta podprowadza nas ku refleksji o podwójnym macierzyństwie Bogurodzicy, która dwukrotnie rodziła swego Syna: jako Boga i jako człowieka, stając się tym samym dwukrotnie Matką, w Betlejem – Matką Boga, pod Krzyżem przebitego Serca – Matką człowieka. W tym kontekście nie dziwi wschodniochrześcijańska maniera nazywania Bożego Narodzenia Paschą.

²¹ Jednym z najczęściej przywoływanych przykładów jest fresk z oplakiwaniem z serbskiego klasztoru Nerezi, datowany na XII wiek. Scena ta kanonicznie pojawia się także na wszystkich *epitafiosach* – małych, ołtarzowych, kanonicznie obowiązkowych do sprawowania Boskiej Liturgii w tradycji bizantyjskiej oraz na dużych, uroczystości niesionych w procesjach bizantyńskiego Wielkiego Piątku.

Podobnie jak przy omawianiu pozostałych maryjnych obrazów, także tutaj treści przedstawienia warunkowane są przez kontekst przestrzenny, w którym się ono znalazło. Chodzi o baptysterium, które jeszcze dobitniej wpisuje się w logikę podwójnych narodzin każdego wierzącego jako dziecka swych biologicznych rodziców oraz dziecka Ojca Niebieskiego. Trzeba przejść przez Paschę, dołączyć do grupy zmartwychwstających z pobliskiej sceny Pięćdziesiątnicy. Trzeba – jak Piotr Apostoł – doświadczyć własnej niemocy i rezygnacji z własnych planów, by zawierzyć się odrzuconemu przez naród wybrany Chrystusowi. Trzeba wreszcie przejść przez ranę świętego boku Pana, której cięcie można zauważyć pod umieszczoną w absydzie kaplicy repliką świętego Krzyża Mogilskiego. Nic, co ikonograficznie towarzyszy omawianemu przedstawieniu, nie jest przypadkowe. Wszystko tłumaczy się wzajemnie.

„O Chryste, Ty zrodziłeś Twą Matkę
W drugim narodzeniu z wód”

(św. Efrek Syryjczyk, *Natività* 16,9, tłum. wł.).

W podobnym kluczu należy odczytać figurę Bogurodzicy pod Krzyżem Chrystusa. Trzymana w Jej rękach czerwona nić, symbolizująca człowieczeństwo wcielnego *Logosa*, staje się obrazem duchowego dopełnienia pierwszych narodzin. Teraz jednak Maryja staje się Matką Słowa w Jego widzialnej eklezjalnej postaci, Słowa ucłowieczonego, a więc śmiertelnego, podatnego na zniszczenie, które jednak stanie się życiodajne dla wszystkich. Warto zwrócić uwagę na przebity już bok Nowego Adama. Zbawienie już się dokonało. Chrystus spogląda, kontempluje swoją Oblubienicę – Kościół, który zjednoczony z Nim staje się Jego ciałem. Nic więc dziwnego, że poły szat liturgicznych, w których Chrystus celebrował swoją krzyżową ofiarę, muskają szaty Bogurodzicy. Po raz kolejny, przy pomocy prostego zabiegu ikonograficznego Maryja staje się figurą widzialnego (czerwona nić) Kościoła – Mistycznego Ciała Chrystusa. Trzymając w ręce kłębek czerwonej nici, Kościół, który oczyma Dziewicy kontempluje Boskie oblicze Zbawiciela człowieka, spotyka Go w sakramentach, których symbolem jest złota kapłańska stuła opa-

dająca z Jego ramion. W tym obrazie wszystko jest symboliczne, mistyczne. Tylko mistyczna kontemplacja odsłoni przed oczyma patrzącego ukryte duchowe treści.

Zakończenie

Ogromny zespół mozaik z sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie prowokuje do refleksji na temat miejsca sztuki i piękna w obszarze teologii i liturgii współczesnego Kościoła. Bogaty program ikonograficzny, w tym przebogate wątki maryjne, które przeplatają się w 32 wielkoformatowych mozaikach, pokazują bogactwo możliwości ewangelizacyjnych współczesnej ikonografii. W całym krakowskim projekcie nie tyle chodzi bowiem o estetykę przestrzeni, co o treść przekazu, która jest głęboko teologicznie duchowa²². Po przeanalizowaniu zasygnalizowanych jedynie powyżej wątków teologii maryjnej, obecnych we wspomnianych mozaikach, rodzą się zasadnicze wnioski, mogące przysłużyć się współczesnej ewangelizacji kościelnej.

Po pierwsze, teologia maryjna wyrasta z chrystologii, która stanowi jej źródło. Nie sposób mówić o Maryi w oderwaniu od Boskiej Osoby Jej Syna.

Po drugie, dobra i właściwa mariologia zawsze prowadzi do właściwej chrystologii. Wszystkie omawiane mozaiki maryjne odnoszą czytelnika ich treści ku Chrystusowi. Niemal we wszystkich obrazach Maryja kontempluje Chrystusa, a jeśli spogląda na zebranych w świątyni, uczy wierzących rozpoznawać siebie jako Mistyczne Ciało Pana.

Po trzecie, głęboko symboliczna treść przekazu ikonograficznego może stać się „żywym materialnie uczestnikiem” liturgii Kościoła, a nie jedynie elementem dodanym, przypadkowym. Obrazy, poprzez umyślną grafikę, biorą udział w modlitwie zebranego Kościoła, wyrażając też sofiologiczno-Pawłową ideę zbawienia całego stworzenia.

²² Tomáš Špidlík uwrażliwiał swoich studentów na pojęcie teologii duchowej, odzwierciedlającej w swej hermeneutyce zasadnicze misterium Trójcy Przenajświętszej. Stąd też w tekstach o. Marko Ivana Rupnika i jego uczniów „duchowe” zajmuje ważne miejsce, określając wewnętrzny sens podejmowanych zagadnień. Zatem sztuka sakralna musi być przede wszystkim sztuką duchową.

Po czwarte, współczesna sztuka sakralna może i powinna czerpać z ogromnych i bogatych zasobów antycznej wrażliwości teologicznej Wschodu i Zachodu przy pomocy wizualnego języka sztuki figuratywnej. Zwłaszcza dziś, gdy coraz młodsze pokolenia stają się bardziej czuлыми na wizualny przekaz obrazu, a większość nowych kościołów pozbawiona została formalnego piękna estetycznego.

Po piąte, dobrze rozumiana i tworzona sztuka sakralna, pełna głębokich treści teologicznych może zaradzić niskiemu poziomowi wiedzy teologicznej wśród duchowieństwa i wiernych, stając się przyczynkiem do pogłębionego życia duchowego. O ile pustka rodzi pustkę, o tyle bogactwo wzbogaca jeszcze bardziej.

Bibliografia

- Brock S., *Maria nella tradizione siriana*, w: M. I. Rupnik, M. Campatelli, *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Roma 2009, s. 28-37.
- Campatelli M., *Kreatywna i formacyjna siła liturgii*, w: T. Špidlík, *Teologia pastoralna. Duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010, s. 348-375.
- Clément O., *Tre preghiere. Il Padre nostro, la preghiera allo Spirito Santo, la preghiera penitenziale di sant'Efre*m, Milano 1995.
- Institutio generalis Missalis Romani*, w: *Ordo missae*, Watykan 1969, s. 13-76.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002.
- Paprocki H., *Bezkres bezprzeznaczony*, Warszawa 2021.
- Porosło K., *Chrystus zmartwychwstanie w tobie. Przygotowanie do Paschy*, Kraków 2015.
- Rupnik M. I., *Wychodząc od piękna*, w: T. Špidlík, M. I. Rupnik, *Teologia pastoralna. Duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010, s. 414-432.
- Rupnik M. I., Campatelli M., *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*, Roma 2009.
- Rupnik M. I., Govekar N., *Czerwień niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji*, Poznań 2018.
- Sołowjow W., *Wybór pism*, Poznań 1988.

Špidlík T., *Człowiek osobą agapiczną*, w: T. Špidlík, *Teologia pastoralna. Duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010, s. 121-240.

Špidlík T., *Miscellanea II. Alle Fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Roma 2006.

Špidlík T., Rupnik M. I., *Teologia pastoralna. Duszpasterstwo na nowe czasy*, Kraków 2010.

Špidlík T., Rupnik M. I., *Una conoscenza integrale. La via del simbolo*, Roma 2010.

Ks. mgr lic. Lucjan Bartkowiak CR – artysta, twórca mozaik, w latach 2013-2014 w ramach Atelier Teologicznego im. kard. Tomáša Špidlíka odbył specjalizację z zakresu teologii wschodniej na Papieskim Instytucie Orientalnym w Rzymie, uczeń o. Marko Ivana Rupnika SJ, w latach 2014-2017 członek ekipy artystów Centro Aletti, założyciel krakowskiej pracowni mozaiki Aletti.pl.