

# Kimsza, Radosław

---

## Teologia plastycznych form : studium nad wybranymi założeniami ikonograficznymi o. M. I. Rupnika

---

Studia Teologiczne 29, 379-392

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

KS. RADOŚLAW KIMSZA

## TEOLOGIA PLASTYCZNYCH FORM

### Studium nad wybranymi założeniami ikonograficznymi o. M. I. Rupnika

**Treść:** Wprowadzenie; 1. Ikona – wizja niewidzialnego; 2. „Światło ze Wschodu” na chrześcijańskim Zachodzie; 3. Ikonograficzne założenie Nowego Sanktuarium Najświętszej Trójcy w Fatimie; 4. Synteza stylistyki wschodniej i zachodniej w Bazylice Różańca w Lourdes; 5. Życie Świętego Kościoła Rzymskokatolickiego zapisane w bizantyjską stylistyką (Kościół św. Ojca Pio w San Giovanni Rotondo); Zakończenie.

#### Wprowadzenie

Ikona w chrześcijaństwie tradycji wschodniej określana jest jako „teologia obecności”. Według św. Jana Damasceńskiego, dzięki malowanym podobiznom oglądamy niejako „cielesny kształt Boga”, Jego cuda, jak również i tych, którzy nosili w sobie Jego szczególne podobieństwo – świętych. Przez ikonę człowiek uświęca się, doświadcza bardziej wiedzy niż wiary w obecność Boga, a oglądając Jego kształt cielesny dociera myślą, jak to tylko możliwe, również do chwały Jego boskości. Dlaczego? Ponieważ, wyjaśnia ten sam Jan Damasceński, mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej<sup>1</sup>. Z ikony wydobywa się blask chwały – energia, która zaświadcza o jej nadzwyczajnym pięknie, pięknie epifanicznym, to znaczy takim, które przekracza piękno właściwe dziełu sztuki, piękno estetyczne. Dlatego ikona jest tak zwanym „obrazem prowadzącym” do tego, co znajduje się poza nią, do rzeczywistości przedstawianej i tego, co przekracza możliwości poznania zmysłowego. Sztuka i transcendencja ikony tworzą swoistą „teologię wizualną” w której Słowo Boże „ogłada się”. W tym kon-

<sup>1</sup> JAN DAMASCENSKI, *De imaginibus* or. III. 12; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, 2, Warszawa 1988, 47. Por. L. USPIENSKI, *Teologia ikony*, Poznań 1993, 20.

tekście ikonograf to nie tylko artysta troszczący się o piękno estetyczne, ale człowiek wiary, który przez post i modlitwę oczyszcza zmysły, aby sercem dojść do prawdy o Bogu i opisać ją przy pomocy linii i koloru, jak pisarz biblijny natchnionym słowem<sup>2</sup>. Stąd przekonanie, że ikona mówi o «istnieniu rzeczy, których nie widzimy» (Hbr 11,1). Malarze ikon są więc teologami, którzy „wyteżają oczy serca”, by dojrzeć to, co niewidzialne, by uchwycić „wewnętrzny kształt bytu”, „płomień rzeczy”, „nadprzyrodzoną światłość”<sup>3</sup>. Ta ostatnia jest w ikonie czymś najistotniejszym, bowiem technika tworzenia ikon polega na stopniowym rozświetlaniu obrazu, na wydobywaniu światła z ciemności. Ikonograf więc to „sługa światła”, który wyprowadza z mroku samotności i wprowadza w rzeczywistość obecności.

## 1. Ikona – wizja niewidzialnego

Za teologią ikon przemawia nie tylko kolor czy linia, jakie tworzą ikonograficzne wyobrażenia, ale także technika ich tworzenia. Wiele wizerunków, szczególnie współczesnych, będących „produktem” swoistej mody na ikony odbiega od obowiązującego kanonu, który zakłada przygotowanie duchowe ikonografa i odpowiednią materię. W ikonie wszystko musi być ze stworzonego przez Boga świata.

Fachowa terminologia ikonograficzna, mówiąc o tworzeniu ikony, posługuje się terminem „pisać ikonę” ze względu na treść w niej zawartą i podpis, tytuł określający treść ikonograficznego przedstawienia. Podobnie jak Biblia zapisana jest słowem przy pomocy liter układanych w wyrazy i zdania, tak ikona niesie w sobie treść zapisaną kolorem i linią. Zdarzają się też prostsze tłumaczenia ikonograficznej terminologii. „Pisanie” ikony, a nie jej malowanie miałyby wywodzić się z języków słowiańskich w których писать (pisa't) znaczy malować.

Proces twórczy ikonografa rozpoczyna się od przygotowania podobrazia. Najczęściej ikony pisze się na desce, choć nie jest to jedyne podłoże do świętych wizerunków. Formy ikonograficzne odnajdujemy także na tkaninach, na szkle (ikony rumuńskie), odlane w metalu czy też na ścianach w formie fresków czy mozaik. Podobraziem dla ikon na desce jest zazwyczaj lipa lub olcha. Drewno odnosiło do ważnych w historii chrześcijaństwa wydarzeń, najpierw do rajskiego drzewa życia. Starotestamentalna

---

<sup>2</sup> Por. B. LWICH, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006, 93.

<sup>3</sup> Por. P. ЕВДОКИМОВ, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim*, Kraków 1996, 127.

Arka Przymierza, która mieściła w sobie najcenniejsze, będące Boskimi darami skarby Żydów (kamienne tablice Dekalogu, dzban z manną i różdżkę) była wykonana z drewna. I w końcu narzędzie zbawienia człowieka – krzyż – był także drewniany.

Ikony są zazwyczaj obramowane malunkiem lub wyźłobieniem. Jest to tzw. *kowczeg*, granica świętości, swoista arka nosząca w sobie świętość. Na deskę kładzie się naturalny grunt klejowo – kredowy. Do pierwszej warstwy podkładu przykleja się płótno. Od strony technicznej nadaje ono gruntowi sprężystość i zabezpiecza przed pęknięciami. Ma także to swoje znaczenie teologiczne. Przypomina, że Ciało Jezusa było owinięte po śmierci w płótno, a także, o czym przypomina Tradycja, Jego wizerunek został utrwalony na takiej samej materii. Tę prawdę zawiera w sobie ikona *Acheiropoietes*, *Spas Nerukotwornyj*, Mandylion (gr. mandylion – chusta) – wizerunek Zbawiciela „nie ręką uczyniony”, „ikona ikon”. Jest ona efektem legendy, według której książę Osroene Abgar V miał być uzdrowiony z trądu spojrzeniem na wizerunek Jezusa odbity wcześniej na chuście. Legenda ta przypomina, że ikona jest cudem boskiej mocy a nie ludzkich umiejętności; jest wizją a nie portretem; może także posiadać moc cudotwórczą<sup>4</sup>. Na przyklejone do deski płótno nakłada się kolejne warstwy gruntu, które wyschnięte i wypolerowane dają gotowy podkład pod wizerunek. Kolejną czynnością ikonografa jest szkic, wykonany najczęściej według obowiązujących kanonów, i przeniesienie go na deskę.

W ikonach niezwykle ważną treść ma symbol złota. To szczyt kolorów, który oddaje transcendencję świętości. Jest ono „jedynym kolorem”, jak jeden jest Bóg. Złoto było darem złożonym Bogu – Człowiekowi przez Mędrców ze Wschodu (por. Mt 2,21). Ozłocona była Arka Przymierza (por. Wj 25). Z wypalonym i oczyszczonym w ogniu złotem porównywane jest zbawienie i przemienienie ludzkiej duszy (por. Za 13,9). Będąc najcenniejszym kruszcem, złoto służy do wyrażenia najcenniejszych wartości duchowych, jakie mogą być udziałem człowieka. Dlatego kolejnym etapem tworzenia ikony jest jej złocenie: złote tło, nimby świętych, blask wokół postaci Chrystusa, Jego szaty<sup>5</sup>. Do pozłacania używa się złotych płatków lub jego proszku. Techniki stosowane w malarstwie to pozłacanie na pulment i na mikstion<sup>6</sup>.

Ikony na desce pisze się temperą, choć znane są też ikony enkaustyczne (np. z klasztoru św. Katarzyny na Półwyspie Synajskim). Najpierw ikonograf

<sup>4</sup> Por. M. BIELAWSKI, *Blask ikon*, Kraków 2005, 13-14.

<sup>5</sup> Por. I. JAZYKOWA, *Świat ikony*, Warszawa 1998, 32.

<sup>6</sup> Na temat technik złocenia ikon patrz <http://www.ikona.art.pl/zlocenia.php>, 27.09.2011 r.

maluje z naturalnych, ciemnych pigmentów podkład pod wizerunek, który kolorystycznie odpowiada szatom i ciału zamierzonych postaci. Jest to tak zwany sankir. Pigmenty kanonicznej ikony pochodzą zawsze ze świata natury, „z prochu ziemi”. Medium, spoiwem jest dla nich, co w rezultacie daje farbę temperową, jest żółtko kurze, woda destylowana, którą można zastąpić białym winem, piwem bądź naturalnym kwasem chlebowym.

Technika pisania ikon jest swoistym wydobywaniem się światła z ciemności – od kolorów ciemnych do jasnych, z prochu ziemi, na której cięży przekleństwo grzechu, do Boskiego światła, które nie zna ciemności, jest wieczne. Życie ikony potęgują tzw. bliki, uzyskiwane przy pomocy białego koloru i kontur. Dzięki tej technice w ikonę zostaje tchnięte życie. Dzięki blikowaniu zostają uwydatnione źrenice oczu, twarz, dłonie. Ikona zostaje obdarzona blaskiem świętości Boga, ożywiona Jego energią.

Wykończeniem ikony jest podpis. W Biblii to, co nie ma imienia nie istnieje. W stwórczym akcie Boga, to zaczęło istnieć miało swoje konkretne imię. Każde imię ma swoje znaczenie. Poznać kogoś z imienia znaczy wnikać w jego serce, być z nim w bliskiej zażyłości<sup>7</sup>.

Świat ikony to przede wszystkim chrześcijański wschód. Najwięksi ikonografowie, wystarczy wspomnieć Andrieja Rublowa, byli mnichami tworzącymi w monastyrach, skitach i innych centrach pogłębionej duchowości chrześcijańskiej. Mieli więc doskonałe warunki, by doświadczać tego, co niewidzialne i objawiać to w formach plastycznych. Służyły temu reguły *ikonopisanija*: «przed rozpoczęciem pracy przeżegnaj się; módl się w milczeniu i daruj swym winowajcom; pracuj w skupieniu nad każdym szczegółem swej ikony, jakbyś pracował przed samym Bogiem; w czasie pracy módl się, by wzmocnić się fizycznie i psychicznie; unikaj przede wszystkim zbędnych słów i zachowuj ciszę; swe modlitwy kieruj w szczególności do tych świętych, których oblicza malujesz; pilnuj, by umysł twój nie rozpraszał się, a święty będzie blisko ciebie; gdy masz wybrać kolor, wyciągnij w głębi swego serca rękę do Boga i spytaj Go o radę; nie bądź zazdrosny o pracę swego bliźniego; jego powodzenie należy również do ciebie; gdy twa ikona jest już skończona, podziękuj Bogu, że w miłosierdziu Swym obdarzył cię łaską malowania świętych wizerunków».

---

<sup>7</sup> Por. M. BIELAWSKI, *Oblicza ikony*, Kraków 2006; K. ONASCH, A. SCHNIEPER, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, 233-260; <http://www.beskid-niski.pl/index.php?pos=/lemkowie/religia/ikony1> 27.09.2011 r.

## 2. „Światło ze Wschodu” na chrześcijańskim Zachodzie

Jednakże ikonografia bizantyjska już we wczesnym chrześcijaństwie przedzierała się w świat kultury łacińskiej i ma w nim do dziś swoje niezmiernie ważne miejsce. Wystarczy wspomnieć bizantyjskie mozaiki z kościoła San Vitale w Rawennie, czy mające to samo pochodzenie kulturowe, liczne zabytki stolicy zachodniego chrześcijaństwa – Rzymu. Podobnie to, co było instynktem kultury zachodniej docierało na wschód, jak chociażby styl, który wypełnił Sankt Petersburg. Tak jest dziś do dziś. Wśród ikonografów świata zachodniego, czerpiących inspiracje z tradycji bizantyjskiej jest Marko Ivan Rupnik, słoweński jezuita, wyborny teolog, profesor papieskich uniwersytetów Rzymu, autor licznych teologicznych publikacji. Rupnik uczył się malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, a teologii w słynnym Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim. Jest dyrektorem, istniejącego przy Papieskim Instytucie Wschodnim w Rzymie, Centrum Studiów i Badań „Ezio Aletti”, które prowadzi badania nad chrześcijańskim wschodem i realizuje wiele projektów kulturalnych propagujących sztukę i kulturę sięgającą wzorców bizantyjskich. Tam też znajduje się atelier, gdzie powstają przy pomocy różnych technik ikony – tworzona przez Rupnika od wielu lat teologia linii i koloru. Ulubioną techniką ikonograficznej twórczości artysty-teologa jest mozaika. W ciągu ostatnich lat w pracowni Rupnika powstały kartony, które zostały przeniesione w mozaiki wypełniające przestrzenie architektoniczne znaczących dla zachodniego chrześcijaństwa miejsc: kaplicy *Redemptoris Mater* w watykańskim Pałacu Apostolskim, bazyliki Matki Bożej Różańcowej w Lourdes, nowego sanktuarium Najświętszej Trójcy w Fatimie, czy nowej bazyliki-sanktuarium św. Ojca Pio w San Giovanni Rotondo.

Twórczość Rupnika wyraża to, co w architekturze sakralnej najważniejsze: liturgia i ikonografia dopełniają się tak, aby przekraczający próg świątyni i uczestniczący w świętych misteriach mógł jak najpełniej przeżyć i zasymilować to, co Kościół w nich ofiaruje. Teologia więc i liturgia winne stanowić kanon dekoracji chrześcijańskiej świątyni, szeroko rozumianego piękna sztuki liturgicznej<sup>8</sup>. Zakłada to wprowadzenie ludzkiej zmysłowości na drogę ascezy tak, aby upodobanie mające swoje źródło w zmyśle wzroku, w doświadczeniu estetycznym dotarło ostatecznie do świata przenikniętego Bogiem – Trójcą, a więc miłością, bo jak naucza św. Jan Apostoły,

---

<sup>8</sup> T. SPIDLIK-M. I. RUPNIK, *Mowa obrazów*, Warszawa 2001, 12.

zwany w tradycji Kościoła wschodniego Teologiem: «Bóg jest miłością» (1J 4,16). W filozofii chrześcijańskiej prawdziwe piękno przeniknięte jest Bożą miłością, jest efektem działania Ducha Świętego oraz tak zwanej synergii człowieka, która w przypadku sztuki sakralnej polega na działaniu artysty podporządkowanego natchnieniom Ducha. Inaczej jest to współpraca mająca na celu osiągnięcie piękna, które jest w Chrystusie – w Jego bosko-ludzkiej naturze.

Twórczość ikonografa, z przeznaczeniem świątynnym, jest więc ściśle podporządkowana przestrzeni architektonicznej z jej konkretnym przeznaczeniem: na liturgię i inne sprawowane w niej akty pobożności, które zawsze mają jeden cel – jednoczenie się z Bogiem życia. Z tego też powodu przestrzeń ta musi to być ożywiona na miarę życia, dla którego została stworzona<sup>9</sup>.

Ikonografia przemawia właściwym sobie językiem, który nie tylko wyraża misterium, ale także czyni go obecnym. W ikonie istnieje swoisty charakter sakramentalny, który potencjalnie rozciąga się na całe stworzenie i realizuje się w takim stopniu, w jakim rzeczywistość poddaje się uświęcającemu działaniu Ducha Świętego. Tradycja kościelna pierwszych dziesięciu wieków chrześcijaństwa łączyła sztukę liturgiczną ze Słowem Bożym i sprawowanym kultem. To właśnie z tego względu mówi się o „sakramentalności sztuki”. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego ikonografia czyni obecnym to, co przywołuje? Według starożytnej tradycji ikonograficznej prostota i istota stają się bezpośrednio obecne. Obecność ta przywołuje konieczność właściwie pojętej ascezy, która sprawia, że to, co pozornie tylko zewnętrzne może ukierunkować się na głębię, a to, co pozornie zbyteczne na konieczne, istotowe. Zakłada to pewne ograniczenia szczegółów dekoracyjnych, które służą jedynie względem estetycznym<sup>10</sup>.

Przypatrzmy się wspomnianym realizacjom ojca Marka Ivana Rupnika, aby odnaleźć w nich założenia, o których mowa wyżej. Spośród licznych jego prac do prezentacji zostały wybrane trzy. Po pierwsze, dlatego, że w całości są jego dziełem (słynne mozaiki z kaplicy *Redemptoris Mater* w Watykanie to efekt prac zespołu i sugestii kard. Tomasza Spidlika). Po drugie, znajdują się one w najważniejszych miejscach pielgrzymkowych zachodniego chrześcijaństwa: dwóch pierwszych związanych z objawieniami Matki Bożej (Fatima i Lourdes) i w końcu z grobem jednego z najbardziej

<sup>9</sup> Por. I. JAZYKOWA, *Świat ikony*, 41.

<sup>10</sup> Por. T. D. ŁUKASZUK, *Obraz święty – ikona w roli sacramentale obecności*, w: A. Napiórkowski (red.), *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Kraków 2003, 64.

znanych świętych minionego stulecia ojca Pio z Pietralciny (1887-1968). Noszą też one w sobie szczególne znamię spotkania wschodu z zachodem i świadczą o pięknym, komplementarnym współlistnieniu tych dwóch chrześcijańskich tradycji.

### **3. Ikonograficzne założenie Nowego Sanktuarium Najświętszej Trójcy w Fatimie**

Inspiracją dla mozaiki, stworzonej w wrześniu 2007 r. w Nowym Sanktuarium Najświętszej Trójcy w Fatimie stał się ojcu Rupnikowi 22 rozdział Apokalipsy św. Jana Apostoła opisujący wizję placu miasta, w centrum którego znajduje się tron Boga i Baranka w otoczeniu niezliczonej ilości sług. Wszyscy oni są zanurzeni w Boskim świetle. Dlaczego Rupnik sięgnął do Apokalipsy? Bez wątpienia treści objawień Matki Bożej w Fatimie (jednych z nielicznych uznanych oficjalnie przez Kościół) mają wymiar apokaliptyczny. Stanowi je przesłanie o miłosiernej miłości Boga do człowieka, przede wszystkim słabego i odrzuconego. Autor w swoim ikonograficznym przedstawieniu posłużył się przede wszystkim, w odpowiedzi na treść wspomnianej apokaliptycznej wizji św. Jana, kolorem złotym. Już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa kolor ten symbolizował blask świętości i wierności Boga, który nigdy nie gaśnie. Dlatego całe fatimskie prezbiterium jest zanurzone w takim właśnie świetle. Ta dynamika światła została wzmocniona w trzech miejscach kolorem czerwonym dla jeszcze głębszego podkreślenia misterium i świętości w Bogu. W sztuce starożytnej złoto z czerwienią nawiązywało do sacrum, do tego co duchowe, a «kontrast złota i koloru miały sprawiać, że promieniowanie barwy jest osłabione, że „światłem o najwyższej mocy” jest złoto. Wpatrywanie się w czyste złote tło sprawia, że kolory zdają się znikać»<sup>11</sup>. W zamiarze artysty przekraczający próg świątyni miał stawać się uczestnikiem prawdziwego piękna, uczestnikiem świata przenikniętego światłem i miłością. W teologii piękno rozumiane jest jako wypełnienie miłości, jest jej odblaskiem. Tak więc komunია i miłość wypełniły treść tła dla rozgrywającego się na nim wydarzenia. Jakiego? Rupnik, wspierając się o ikonograficzną tradycję chrześcijańskiego wschodu, podejmuje próbę ukazania Niebiańskiego Jeruzalem – wizji opisanej szczegółowo przez św. Jana w Apokalipsie. W centrum przedstawienia jest Baranek w złocie – źródło prawdziwego światła (por. J 1,4). Dlatego wypływają z niego strumienie światła. Święci otaczający Baranka wykonani są w stonowanych kolorach. To

---

<sup>11</sup> B. ELWICH, *Ikona*, 136. Por. K. ONASCH-A. SCHNIEPER, *Ikony. Fakty i legendy*, 281.



dla podkreślenia, że są w świetle, że mają swój udział w Baranku, są ze światła, choć nie są światłem, światło otrzymali, pozwolili, by ono ich oświeciło, przeniknęło. Oznacza to, według zamierzeń autora, że święci to ci, którzy przyjęli dar Boskiego życia i dlatego są przeniknięci światłem, uczestniczą w świetle niegasnącym.

Z lewej strony widza (po prawicy Baranka), pośród świętych wyszczególniona jest Maryja, Theotokos – Matka Boga wraz z trojgiem wizjonerów: Hiacyntą, Franciszkiem i siostrą Łucją. Pierwsi – Hiacynta i Franciszek symbolizują w mozaice pierwotne pragnienie chrześcijan – jak najszybciej zjednoczyć się na wieczność z Bogiem (rzeczywiście umarli w bardzo młodym wieku). Łucja na to zjednoczenie oczekiwała najdłużej. Za nimi ustawieni są apostołowie. Boski orszak zamykają archaniołowie. Pośród nich wyróżnia się Archanioł Gabriel ze zwojem w ręku, bo zwiastował Słowo, które w Maryi stało się Ciałem. W gronie warto jest zauważyć Włodzimierza i Olgę, świętych Kościoła wschodniego, którzy dali początek chrześcijaństwu na Rusi. Zdaje się, że Autor umieścił ich tam z racji na ścisły związek między objawieniami fatimskimi i Rosją.

Z prawej strony widza (po lewicy Baranka) widzimy w tradycyjnym, zewnętrzny nieładzie św. Jana Chrzciciela. To właśnie on rozpoznał w Jezusie z Nazaretu «Baranka, który gładzi grzech świata» (J 1,29). Za nim są apostołowie i archaniołowie. Ostatni to anioł sądu z symboliczną szalą w ręku. W „niezliczonym tłumie” można zauważyć św. Elżbietę Portugalską i bł. matkę Teresę z Kalkuty. Spod tronu Baranka wypływa woda – woda Bożego życia, symbolizująca Ducha Świętego, który ogarnia i przenika całą historię, wszystkich ludzi, cały wszechświat. Z dwóch stron Baranka widoczne jest apokaliptyczne drzewo życia, które rodzi owoce dwanaście razy, co miesiąc, a jego liście służą narodom jako lekarstwo (Ap 22,2).

Całość przedstawienia nawiązuje w swojej formie i postaciach ją wypełniających do bizantyjskiego przedstawienia ikonograficznego *Deesis* (modlitwa): świętych, którzy zanoszą modły do Chrystusa w chwale (najbliższe są ci, których modlitwa jest uważana za bardziej skuteczną – Bogarodzica i św. Jan Chrzciciel, za nimi święci, wszyscy nieustannie wielbiący Baranka)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Por. T. SPIDLIK-M. I. RUPNIK, *Mowa obrazów*, 113; <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/54.htm>

#### 4. Synteza stylistyki wschodniej i zachodniej w Bazylice Różańca w Lourdes

W grudniu 2007 roku Marko Ivan Rupnik, w jednym z najsłynniejszych sanktuariów maryjnych Kościoła rzymskokatolickiego – Lourdes, dokładnie przy wejściu do neogotyckiej bazyliki Różańca (tak zwanej dolnej), wykonał mozaiki scen ewangelicznych do różańcowych tajemnic światła. Z mistrzowskim kunsztem zostały one wkomponowane w dziewiętnastowieczne formy architektoniczne. Temat realizacji nie jest przypadkowy. Odnosi się on do tytułu kościoła, jak również i do ogłoszenia przez Jana Pawła II czwartej części różańca – zwanej tajemnicami światła, właśnie podczas pielgrzymki do Lourdes (2004 r.).

Pierwsza mozaika (fot. 2) to chrzest Jezusa w Jordanie. Chrystus w dekorowanej ścianie zajmuje najniższe miejsce – objawia w ten sposób prawdę o człowieku, zniża się ku człowiekowi, staje się do niego podobny we wszystkim, oprócz grzechu (por. Hbr 4,15). Ubranie Jezusa (opasane biodra) przywołuje wydarzenie krzyża po to, by ukazać związek chrztu z Paschą – odkupieniem człowieka. Według teologii chrześcijańskiej przez chrzest człowiek zostaje uwolniony od grzechu i staje się miejscem teofanii – objawienia się Boga, depozytariuszem zbawienia. W ikonie chrztu Zbawiciela Rupnik ukazał, że w sakramencie materia – woda staje się „przejrzysta”, przeniknięta światłem. Jan Chrzciciel, udzielający chrztu swojemu Zbawicielowi, ukazany jest, w nawiązaniu do ikonograficznej tradycji wschodu, jako wielki asceta, wskazuje na Chrystusa – Baranka, Odkupiciela człowieka. Jest on świadkiem wydarzenia, w którym Jezus, Bóg – Człowiek przyjmuje na siebie wszystko, co jest udziałem rodzaju ludzkiego, zanurza to w wodzie, by w niej obumrzeć do nowego życia<sup>13</sup>.

Wesele w Kanie Galilejskiej, druga w cyklu mozaik (fot. 3), według ikonograficznego przekazu Rupnika powiązane jest z misterium paschalnym, z tajemnicą męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa. Chrystus na weselu w Kanie przedstawiony jest przez artystę z raną w boku – to dla podkreślenia obłubieńczego i paschalnego charakteru Jego posłania. Otwarty bok Chrystusa, z którego wypływa krew i woda przywołuje w teologii chrześcijańskiej rzeczywistość Kościoła Oblubienicy i Mistycznego Ciała Chrystusa – narodzonego na krzyżu z przebitego boku. W języku Biblii oblubienica i oblubieniec, mąż i żona są symbolem relacji, w jaką Bóg wchodzi z czo-

---

<sup>13</sup> Por. M. BIELAWSKI, *Blask ikon*, 63.

wiekim. W rozumieniu biblijnych ksiąg mądrościowych (Księga Mądrości i Mądrość Stracha) słowa wypowiedane przez Maryję «Nie mają wina» (J 2,3) mogą być interpretowane jako «Nie mają miłości». Skoro więc małżonkowie są obrazem Kościoła, to słowa te mogą też wyrażać skutek religii wyprowadzonej poza nawias miłości, religii zredukowanej do formalizmu, prawa, moralności. W języku Kościoła kamienne stągwie mogą znaczyć jałowość religii w której prawo nie jest już tylko strażnikiem prawdziwej religijności, ale stało się podstawą, czymś najistotniejszym, jednakże pozbawionym ożywiającego ducha. W ikonograficznym przekazie Rupnika religia bez miłości staje się bezpłodnym jarzmem, które wywołuje alergię na wszystko, co związane jest z religijnością. Stąd nowożeńcy przedstawieni na mozaice są smutni – brakuje im miłości. Słowa Maryi «Zróbcie wszystko cokolwiek wam powie» (J 2,5) wskazują na źródło miłości – Jezusa, który wprowadza człowieka w nowe życie, w swoje życie, które jest samą miłością<sup>14</sup>.

Mozaika „Głoszenie Królestwa Bożego i wezwanie do nawrócenia” przedstawiona jest na dwóch panelach. Na pierwszym (fot. 4) artysta przedstawił Chrystusa po zmartwychwstaniu, który objawia się apostołom w Wieczerniku, do którego wchodzi przez zamknięte drzwi i ogłasza nową rzeczywistość Królestwa wyrażoną w tchnieniu Duchem, w odpuszczaniu grzechów. Dzieje się to „ósmego dnia”, który jest całkowicie różny w dziejach zbawienia człowieka od „dnia siódmego”. I choć drzwi na mozaice pozostają zamknięte, ale otwarci stają się apostołowie – uczestnicy nowego, wiecznego światła. Drugi panel (fot. 5) przedstawia scenę uzdrowienia paralytyka, którego spuszczone przez otwarty dach wprost przed nauczającego Jezusa (por. Mk 2,1-12). Zbawienie staje się przez odpuszczenie grzechów i odnawia relację z Bogiem. Chrystus uzdrawia paralytyka przez odpuszczenie grzechów przywracając go nie tylko do zdrowia fizycznego, lecz także do zażyłej relacji z Bogiem. Przez to wyzwala go z przeznaczenia śmierci do życia w Bogu. Fizyczne uzdrowienie jest łatwiejsze od duchowego, którego może dokonać tylko Bóg. Znaczy to, że można być uczestnikiem „ósmego dnia”, można mieć udział w życiu Boga będąc chorym fizycznie. Ale może być także na odwrót: można być zdrowym fizycznie, ale nie uczestniczyć w zbawieniu. Jezus uzdrawia paralytyka, aby wskazać, że odpuszczenie grzechów jest tak samo możliwe, jak podniesienie się z łoża choroby zdrowemu<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Por. <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/55.htm>

<sup>15</sup> Por. tamże.

W mozaice Przemienienia Pańskiego (fot. 6) Rupnik ukazuje Jezusa jako jedyne światło, dlatego wszystko wokół jest w ciemności. Oczy apostołów „otwierają się”, aby ujrzeć to światło na obliczu Chrystusa, którego w niedalekiej przyszłości zobaczą zeszepeconego na krzyżu. Mojżesz i Elias – prawo i prorocy zaświadcują swoją obecnością, że ich misja została zrealizowana i znajdzie już tylko swoje dopełnienie w misterium paschalnym, które stanie się gwarancją wejścia na drogę, na której człowiek doświadcza miłości. Eliasz przedstawiony jest przez artystę ze zwojem pergaminu w dłoniach, Mojżesz z kamiennymi tablicami Dekalogu. Są oni wyżsi od apostołów dla podkreślenia, że nie istnieje Nowy Testament bez Starego, lub też, że w Starym Testamencie zawiera zapowiedzi nowotestamentalnego światła<sup>16</sup>.

Przejście z ciemności do światła ukazuje mozaika ustanowienia Eucharystii (fot. 7a i 7b). Przez chrzest chrześcijanin zostaje wszczepiony w Chrystusa, wyrwany z ciemności do światła. W Eucharystii staje się on uczestnikiem Krwi Chrystusa i jest nią nieustannie karmiony. Chrystus ofiaruje się każdemu, kto uczestniczy w Eucharystii, a uczestnictwo to staje się udziałem w misterium paschalnym, w którym wydał siebie w ręce ludzi, aby w ten sposób okazać swoją nieskończoną miłość. Mozaika jest tak skomponowana, że Piotr, Jakub i Jan otrzymują do spożywania pierwszą postać eucharystyczną – chleb, zaś pozostałych dziewięciu pije z kielicha zbawienia. Dłonie apostołów przykrywa szata – symbol największego szacunku wobec Eucharystii. Gest ten tradycja łączy z odkrytymi dłońmi Adama i Ewy, które sięgnęły po owoc zakazany. Przykryte dłonie świadczą o świadomości bycia niegodnym w zetknięciu się z największą świętością – Ciałem i Krwią Chrystusa. Jedynym, który ma dłonie odkryte jest Judasz. Trzyma w nich sakwę ze srebrnikami. Zdaje się być sparaliżowany ich posiadaniem. Jako jedyne nie przyjmuje komunii. W efekcie izoluje się od wspólnoty karmionej Chrystusem, co w ostateczności znaczy śmierć, bowiem życie gwarantuje jedynie komuniam rozumiana jako jednoczenie się człowieka z Bogiem<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Por. tamże; M. BIELAWSKI, *Blask ikon*, 71.

<sup>17</sup> Por. tamże, L. BASTIAANSEN, *Ikony Wielkiego Tygodnia*, Kraków 2005, 31.

## 5. Życie Świętego Kościoła Rzymskokatolickiego zapisane w bizantyjską stylistyką (Kościół św. Ojca Pio w San Giovanni Rotondo)

Wiosną tego roku Marko Ivan Rupnik został zaproszony do zapewnienia dekoracjami mozaikowymi krypty w kościele – sanktuarium św. Ojca Pio w San Giovanni Rotondo. Projektując to założenie artysta wziął pod uwagę specyfikę miejsca: sanktuarium, do którego przybywają z całego świata liczni pielgrzymi. W tradycji chrześcijańskiej pielgrzymka oznacza ćwiczenie duchowe, całe chrześcijańskie życie, które jest drogą u kresu której spotyka się Boga. Rozważając życie świętych kontempluje się taką właśnie drogę. Od wieków chrześcijanie pielgrzymowali do miejsc związanych albo z życiem Jezusa, albo świętych. Pielgrzymuje się w różnych intencjach. Przy pielgrzymowaniu podejmuje się wysiłek – ascezę mającą na celu porzucenie zła i zwrócenie się ku dobru, ku życiu w Bogu, życiu w miłości. W czasie pielgrzymowania pozostawia się za sobą coś, co przynależy do „człowieka starego” a wędruje się ku temu, co określane jest mianem „człowieka nowego”<sup>18</sup>.

W tradycji chrześcijańskiej istnieje przekonanie, że wspólnota z czczonym świętym, naśladowanie go pozwala na postęp w życiu duchowym, czyniąc podobnym do niego przez łaskę, która działa we wspólnocie z nim. Pielgrzym, który przybywa do San Giovanni Rotondo, wchodząc do bazyliki, chce dojść możliwie najbliżej grobu Ojca Pio. Zamysłem artysty było więc, aby poprzez ikonografię i architekturę ukazać, że dojść do Świętego nie znaczy osiągnąć zbliżenie fizyczne, dotknąć sarkofagu, który kryje jego ciało, ale raczej trzeba przejść drogę duchową, aby znaleźć się przy nim poprzez miłość, Ducha i życie Boże. Rupnik poprzez swoje założenie ikonograficzne zamierzał jakby wyhamować zmierzających do grobu Pio pielgrzymów i wprowadzić ich na drogę wiary, modlitwy, pomóc zrozumieć i pojąć sens chrześcijańskiego życia, które przekracza ramy życia fizycznego, otrzymanego od rodziców, życia, które kończy się śmiercią fizyczną i przypomnieć o innym życiu, którego początek wyznacza chrzest, życiu, które w człowieku się rozwija, dojrzewa aż do osiągnięcia nieśmiertelności. Na tej drodze pielgrzym spotyka w ikonografii Rupnika dwóch znaczących dla miejsca świętych: Franciszka i Pio. Proponuje przyjaźń z nimi. W niej

<sup>18</sup> POR. R. BYRNE, «Itinerario. Crescita e sviluppo nella vita spirituals», w: *Nuovo Dizionario di Spiritualità*, Citta' del Vaticano 2003, 373.

pielgrzym poprzez obrazowaną w życiu świętych walkę duchową, wyrzeczenie się zła, prośbę o przebaczenie, zwycięstwo nad namiętnościami i pokusami osiąga kryptę. Ta zaś wypełniona jest mozaikami przedstawiającymi sceny ewangeliczne, które zwracają się ku kolumnie, na której widnieje wizerunek Chrystusa Pantokratora – Chrystusa w chwale (fot. 8 a i 8b). Przechodząc w towarzystwie dwóch świętych, pielgrzym dochodzi do Chrystusa Ewangelii, poprzez którego może osiągnąć pełnię życia. Rupnik chciał przez to wyrazić, że ciało ojca Pio spoczywa w Chrystusie, wewnątrz kolumny, pomiędzy Pantokratozem i aniołem, a pielgrzym przechodząc drogę do grobu świętego ma szansę uświadomienia sobie, że poprzez oczyszczenie, walkę i rozeznawanie duchowe, pogłębioną ascezę może w swoim osobistym życiu dojść do tego celu, który osiągnął ojciec Pio<sup>19</sup>.

## Zakończenie

Ikonaografia ojca Marka Ivana Rupnika, w zaprezentowanych realizacjach i w całości kształcie jego twórczości, pokazuje prawdę o jedności chrześcijaństwa wyrażanego w dwóch tradycjach: wschodniej i zachodniej. Sam artysta określa siebie jako poszukiwacza form, które stworzą kulturę szanującą człowieka bez względu na to, jaka jest jego kulturowa przynależność. Bez względu na zamierzenia artysty – teologa, ikonaografia, która wypełniła przestrzeń architektoniczną prezentowanych obiektów pokazuje mowę obrazów zrozumiałą nie tylko na wschodzie, lecz również na zachodzie. Można więc powiedzieć, że to swoista sztuka ekumeniczna, która posługuje się językiem rozumianym przez wszystkich wierzących w Chrystusa, bez względu na przynależność konfesyjną. Sztuka Rupnika określana jest przez krytyków jako „teologia chrześcijańska w bizantyjskich formach”. Zaprezentowane realizacje są bez wątpienia tego przykładem.

---

<sup>19</sup> Por. M. I. RUPNIK, «I mosaici. Un riflesso della bellezza di Cristo», *Voce di Padre Pio* 7/8(2009), 62. Teologia i mistyka mozaik M. I. Rupnika z San Giovanni Rotondo por. M. I. RUPNIK, *Il cammino dell'uomo nuovo. Con san Francesco e san Pio da Pietralcina*, Roma 2009.

**THEOLOGY OF ART FORMS. STUDY OVER SOME  
OF THE ASSUMPTIONS ICONOGRAPHIC  
OF FR. M. I. RUPNIK**

SUMMARY

Icon is a synthesis of theology and art. The article is to attempt the present Christian understanding of icons based on the work of Fr. Mark Ivan Rupnik.

Mark Ivan Rupnik is a Slovenian Jesuit, theologian and iconographer. He creates in Rome, the heart of Western Christianity. His productions create a sacred space in the places that are important to Latin rite Christians, such as the chapel of “Redemptoris Mater” at the Vatican Apostolic Palace, Our Lady of the Holy Rosary Basilica in Lourdes, France, the new shrine of the Holy Trinity in Fatima, Portugal, and the new Basilica-Shrine of Padre Pio in San Giovanni Rotondo, Italy. This lecture is to an attempt to present Rupnik’s creativity in the context of his particular interest in the Christian East, which in his iconography meets complementarily with the Christian culture of the West.