

Bogusław Podhalański, dr hab. inż. arch., prof. PK

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

autorstwa ks. lic. Lucjana Bartkowiaka CR, zatytułowanej

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

Promotor: O. prof. dr hab. Andrzej A. Napiórkowski, OSPPE

Nie jest łatwo sprostać uważnej lekturze tekstu, który przyszło recenzować architektowi, gdyż trzeba orientować się dość dobrze nie tylko w zagadnieniach z zakresu historii sztuki i kultury, wywodzącej się z tradycji Bizancjum ale także odnajdywać się w teologiczno – filozoficznych obszarach szeroko pojętej dogmatyki katolickiej, w tym zwłaszcza złotego okresu patrystyki pierwszego tysiąclecia jak i wschodnich oraz zachodnich nurtów teologicznych drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku, związanych z neopatrystyką europejską oraz sofiologią rosyjską, do czego znać trzeba kilka języków. Już lektura pierwszej części dysertacji wskazuje na fakt, co od razu widać, że Resurrectionisti to arystokracja ducha. Stąd zderzenie dwu ciekawych osobowości – promotora, prof. dr hab. O. Andrzeja A. Napiórkowskiego, OSPPE, maryjnego Paulina, (studenta dwóch papieży, a także wybitnego filozofa i logika O. Józefa Marii Bocheńskiego OP), znanego szeroko eklezjologa, oscylującego na intelektualnych wyżynach współczesnej filozofii i teologii Zachodu z ks. lic. Lucjanem Bartkowiakiem CR, dwuobrzędowym Zmartwychwstańcem, stawronośnym Hieromonachem zapowiada coś nietuzinkowego. To zderzenie musiało dać świetny efekt w postaci tej bardzo interesującej pracy, z którą, dzięki uprzejmemu przyzwoleniu Rady Dyscypliny „Nauki Teologiczne” Wydziału Teologii Uniwersytetu Jana Pawła II w Krakowie miałem niewątpliwą przyjemność się zapoznać. Dysertacja od pierwszego rozdziału jest bardzo interesująca i głęboka. Tak jest w istocie, gdyż każdy kolejny jej rozdział potwierdza powyższe stwierdzenie.

Aby nie zmuszać do sięgania na koniec tej recenzji, od razu muszę napisać, iż dysertacja spełnia wszelkie wymagania stawiane pracy doktorskiej, wnosząc o jej wyróżnienie i po stosownej korekcie, oraz dostosowaniu do wymogów wydawniczych uważam, że należy ją koniecznie opublikować, co najmniej w języku oryginału. Cały dalszy wywód będzie jedynie uzasadnieniem powyższych stwierdzeń.

Uzasadnienie:

Sztuką jest nie tylko to, co wytwarzają zdolny umysł i ręce artysty. Sztuką jest całe chrześcijańskie życie, Sztuką *par excellence* jest tajemnica Wcielenia, którą skromnie przesłaniają różnymi materiałami cytaty Uczonych w Piśmie – od tych lekkich, muślinowych, po ciężkie jak kotary. Od tej bardzo ładnej definicji sztuki sakralnej, podanej na wstępie przez ks. lic. Lucjana Bartkowiaka należałoby rozpocząć, gdyż bardzo trudno wśród wielu definicji znaleźć tę najbardziej odpowiednią do materii dysertacji.

Dobre są obszerne przypisy, którymi sprawnie posługuje się Doktorant, bo pozwalają znawcom smakować oryginalne teksty, a profanom zrozumieć o czym mowa.

Przez przywołanie teologicznej myśli trzech wielkich Rosjan przejawia się dobra znajomość liturgii i ducha Bizancjum – obecnego Wschodu wykazywana przez Autora dysertacji.

O. prof. Andrzej A. Napiórkowski w swej ostatniej książce¹ pisze na str. 279 „Trzeba powiedzieć, że jedną z zasadniczych przeszkód do dojrzałego przyjęcia soborowej doktryny i jej hermeneutyki w proponowanych przez Pawła VI, Jana Pawła II, Benedykta XVI i Franciszka ujęciach jest słaba znajomość teologii w Polsce”, dlatego w recenzji nie odważam się na stąpanie po nieznanym mi dogłębnie gruncie, ale mogę założyć, że to stwierdzenie jest bardzo prawdziwe. Co dopiero zwykli ludzie, którzy wchodząc do wypełnionego teologicznym przekazem wnętrza Sanktuarium gubią się od razu i potrzebują czasu, aby wśród kolorów i form zacząć znajdować i kojarzyć sceny, znane im z innych *biblii pauperum*. Bo ten natchniony komiks, którym jest w istocie wnętrze kościoła *Redemptor Hominis* nie przemawia do wysublimowanych znawców malarstwa akademickiego, co raczej do dzieci i młodzieży wychowanej na kreskówkach i postaciach z gier komputerowych, przyzwyczajonych do sekwencji trwających max. 5 sekund, gdyż dłuższe wydają się im nudne! To wnętrze tak ma działać, właśnie jak klipy w MTV czy screen shorts z YouTube. To właśnie jest współczesna *biblia pauperum*, niestety nie chodzi tu o ubóstwo materialne, wręcz odwrotnie – o umysłowe. Problem, jak poprowadzić tych młodych ludzi poprzez *analogia* do *theoria* – i w rezultacie do piękna Boga - jest istotą dzieła O. Marko Rupnika, o czym właśnie pisze ks. Lucjan Bartkowiak (str. 23).

Piękno jak zauważa ks. Lucjan, jest pojęciem złożonym, różnie w historii rozumianym, jest rzeczywistością wielowymiarową i wielopoziomową, osiągającą swój sens a przez to szczyt dopiero w syzygicznym – idąc za Floreńskim, oddziaływaniu wnętrza świątyni na wszystkie zmysły człowieka w tym także na słuch i zapach (Czym pachnie to Sanktuarium przez miłosierdzie nie napisał Doktorant nigdzie, bo wg mnie trawą z zewnątrz - w lecie).

Testem na jakość dźwięku w świątyni w tym przypadku powinien być koncert chóru Oktoich² albo Kabarnosa³ oraz chóru Monachów⁴ Ławry Poczajowskiej⁵, gdyż dopiero grecki i słowiański śpiew łącznie jest w stanie wydobyć prawdę o akustyce świątyni. Hagia Sophia jawi się tu jako miernik jakości pod tym względem.

Tu rodzi się pytanie: czy dzieło absolutnie skończone jest jeszcze piękne? Wnętrze będące przedmiotem analizy w dysertacji nie zostało nadal dokończony, brakuje w nim wizerunku Pantokratora na sklepieniu kopuły, głównego elementu dopełniającego teologiczno – ikonograficzne przesłanie kompozycji mozaik.

W kontekście tej niedokończonej kompozycji brak mozaik na kopule pozostawia wrażliwemu pielgrzymowi pewien niedosyt i niepokój, czy aby Artysta zdąży dokończyć swoje dzieło? czy wnętrze, wzorem innych wielkich wnętrz nie zostanie uzupełnione przez innego twórcę w innym stylu? - co wydarzyło się w kaplicy *Redemptoris Mater* w Watykanie. Czy może stanie się to wyzwaniem dla ks. Lucjana jako Artysty, którym niewątpliwie jest?

A może Andriej Kornouchow ozdobi Pantokratozem te kopułę w swoim stylu, czyniąc o Marko Rupnikowi to, co on uczynił jego dziełu w *Redemptoris Mater* w Rzymie? (o czym wspomina Doktorant, a tu należałoby przywołać sentencję: nie czyni drugiemu co Tobie nie miło)

¹ Napiórkowski A.A., „Cztery Skąły. Paweł VI, Jan Paweł II, Benedykt XVI i Franciszek” Bernardinum, Pelplin, 2021

² <https://www.youtube.com/watch?v=1ybxsl68q3o>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=-eCZyvczZaM>

⁴ <http://pochaev.org.ua/mp3/bratskiy-hor-3/Vsenochnaya/Track-No03.mp3> z

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FL-pZddYiyE&list=PLD6Smp-8hOXqJ-I7hgFNgeselq7O2938t>

Czy w takim razie wnętrza Sanktuarium Jana Pawła II są wyrazem artystycznej walki pomiędzy nurtem tradycyjnej estetyki greckiej, pięknem w mierze i proporcji a neoplatońskim poszukiwaniem rzeczy prostych? A może należy się zachwycić nie nią, a Artystą, co zaleca św. Atanazy?

Na str. 29 ks. Lucjan zauważa „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”. Prowadząc dyskurs na temat piękna, kieruje uwagę czytelnika na problem piękna Boga, które to zagadnienie jest znacznie bardziej złożone, słusznie przywołując zdania wielu wczesnochrześcijańskich świętych teologów, a kończąc rozważania nawiązaniem do teologii Wschodu, dla której piękno jest – „antynomiczne, niejednoznaczne, a jednak zawsze potrzebne i konieczne” i puentując celnym stwierdzeniem, za myślą Pseudo Dionizego Areopagity, piszącego: „Bóg jest pięknem”.

Na str. 37 znajdujemy kluczowe zdanie dla całości twórczości Atelier i O. Marko Rupnika, które brzmi następująco: Nie da się zrozumieć twórczości *Atelier Sacra Centro Aletti* bez odniesienia się do sołowjowskiej idei Wszechjedni – Mądrości Bożej. W omawianych mozaikach krakowskiego sanktuarium ideę tę wyraża postać Chrystusa.

Słusznie Doktorant przedstawia duchowe wzrastanie O. Marko Rupnika i rozwój jego talentu w cieniu kardynała Śpidlika, ale także ożywczego ekumenicznego wpływu myślicieli rosyjskich i wschodnich, co świadczy o mądrości tego Jezuity, jak i pilnego wysłuchania jego wykładów przez Zmartwychwstańca, w czasie spędzonym przez Doktoranta w Atelier w Rzymie, gdyż jak powszechnie wiadomo, prawosławie ekumenizmu nie toleruje.

Przez swoją erudycyjną wrażliwość artysty estety, Doktorant nie w tekście, lecz w przypisie 110, cytując O. Marko Rupnika, przywołuje krytykę braku kontynuacji miłości do piękna w Kościele. O. Marko Rupnik z jezuicką precyzją pisze: „*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 – komuniam osób w Chrystusie*”. Ten wątek, związany z rolą piękna w rozumieniu gnoseologii Sołowiowa i Floreńskiego, o czym więcej znajdujemy na str. 42, jako bardzo istotnego elementu otoczenia liturgii i jej samej, piękna oddziałującego na wszystkie zmysły człowieka - będzie przewijał się w dysertacji jeszcze kilkakrotnie.

Kolejną, bardzo ważną myślą i inspiracją dla artysty, tworzącego w technice mozaiki jest kwestia materii. Z fizycznej postaci materii – pereł, kamieni szlachetnych i półszlachetnych, marmuru, smalty i polnego kamienia powstaje najbardziej trwałe w czasie dzieło plastyczne – właśnie mozaika. Stąd dla Doktoranta próba zrozumienia roli materii w procesie powstawania dzieła sztuki, z sozologicznego punktu widzenia prowadzi za myślą Bułgakowa: „*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 sceną objawienia miłości Boga, która w pełnym tego słowa znaczeniu objawia się w Ciele Chrystusa*” (str. 44). Dla materii samo jej powtórne użycie jako elementu dzieła sztuki przez twórcę – człowieka, w pewnym sensie uduchowia ją, podnosi do roli pośrednika w osiąganiu piękna, które jest zmysłową formą dobra i prawdy, a ta jest ostatecznie miłością (str. 45).

Zaletą omawianej pracy doktorskiej jest również i to, że Doktorant przytacza wiele fragmentów własnych tłumaczeń tekstów z bogatej listy literatury, które nie są dostępne w języku polskim, co ogranicza możliwość ich poznania dla części zainteresowanych przedmiotem czytelników.

Sztuka sakralna nie powstaje *ars pro arte*, jej celem jest interpretacja miłości Chrystusa do człowieka, Boga do jego całego stworzenia. Pisząc, że „podstawowym źródłem piękna jest komunია Osób Trójcy Przenajświętszej” oraz, że „piękno jako wartość duchowa jest rzeczywistością zbawczą, wyzwalającą z nieuchronności śmierci także materię, która poprzez człowieka i jego duchowe przyłgnięcie na drodze wiary do odwiecznego źródła Życia doświadcza zbawienia” Doktorant w następnych rozdziałach prowadzi czytelnika drogami aktu twórczego, poprzez meandry rozważań Śpidlika, Floreńskiego, Diadocha z Fotyki, Bierdajewa, Franka, Rupnika i Sołowjowa do ikony, zwracając uwagę na rolę Ducha Świętego jako katalizatora przemiany materii w ducha i ciała w życie Boże oraz na liturgię jako piękno, będące wyrazem piękna Kościoła, realizującego komunię osób na służbie miłości (str. 46). Za O. Marko Rupnikiem upatruje źródło piękna w komunii Osób Trójcy Przenajświętszej, rozumiejąc piękno przede wszystkim jako wartość duchową, puentując rozważania sentencją, iż jest ono zbawcze, „wyzwalające z nieuchronności śmierci także materię, która poprzez człowieka i jego duchowe przyłgnięcie na drodze wiary do odwiecznego źródła Życia doświadcza zbawienia” (str. 46).

Interesujące jest rozważanie na temat aktu twórczego, ujętego tu jako pascha artysty i materii. Należałoby w tym miejscu zapytać: co to jest pascha? O. Cantalamessa⁶ podpowiada: „Pascha miała od początku nadzwyczajny ładunek, ciężar jakościowy. Nie istniały wówczas inne święta, tak że cała historia zbawienia, zawierająca także narodzenie Chrystusa, powtórnie ożywała i rozwijała się w umysłach chrześcijan, pociągając ich do radości i entuzjazmu. „O wielka i święta Pascho, mówię do ciebie jak do żywego bytu” – powiedział św. Grzegorz z Nazjanzu”. W tym zestawieniu dwu - wydaje się nieporównywalnych bytów – żywego i nieożywionego, pojawia się miłość, jako czynnik umożliwiający owe ożywcze przeobstwienie materii poprzez człowieka uczestniczącego w akcie twórczym. Rola piękna jest tutaj nieodzownym elementem synergizującym wysiłek zarówno twórcy, artysty jak i „cierpienie” materii poddawanej obróbce, przez co znajduje ona miejsce w akcie wypełniania woli Bożej, przyoblekając się w piękno i stając się, pod wpływem inspiracji twórcy, istotnym elementem dzieła, powstającego przy udziale przepełniającej wszystko miłości.

Być może zbyt uproszczone tu wspomniane już meandry rozważań wielkich teozofów Wschodu, którymi przez cały rozdział 3 podąża Doktorant, jednak niekiedy trzeba wykopać prosty kanał, aby nie osiąść na mieliznach wspaniałych subtelności skomplikowanych rozważań, prowadzących do duchowego oczyszczenia artysty do tego stopnia, aby przez doskonałą ascezę mógł stać się dobrym mnichem - ikonopisem. Człowiek będący twórcą mozaik, nazywany też mozaikarzem czy najczęściej mozaikistą, jest równocześnie ikonopisem, a właściwie podąża trudniejszą od niego drogą twórczą. Tempera daje się poprawiać, lecz błąd w mozaice wymaga jej zniszczenia, niekiedy w całości - i wykonania wszystkiego od nowa. Czyż nie jest to pascha twórcy i materii? Miałem tę niezwykłą możliwość podziwiać Doktoranta w czasie pracy twórczej, kiedy tworzył ikonę w mozaice. To

⁶ Raniero Cantalamessa OFMCap, „Quell’Ostia è la nostra Pasqua”, 2002, za <http://www.bytom.kapucyni.pl/nowa/dla-ciebie/do-poczytania/item/558-ta-hostia-jest-nasza-pascha> dostęp 19.07.2021

niezwykle trudne i niesłychanie mozolne zajęcie. To modlitwa, cierpienie twórcze, doskonale oddające sentencję „*ora et labora*”, gdyż według tradycji monastycznej Wschodu, ikonopisanie jest wprost modlitwą, a ikona powstała bez modlitwy staje się jedynie obrazkiem dla niedouczonego turysty. O. Rupnik przywołany przez Doktoranta na str. 50 stwierdza, że „*artysta sztuki sakralnej jest więc sługą, który w akcie wewnętrznej ascezy składa swą wolę w ofierze Bogu i Kościołowi*”. Takim właśnie artystą, przy tym dobrze przygotowanym naukowo i duchowo jako zakonnik, jest ks. Lucjan Bartkowiak. Spełniając wymagania stawiane ikonopisom przez Floreńskiego w jego dziele „*Ikonostas*”, będąc przy tym erudytą w sferze artystycznej, a dążąc do własnej doskonałości lecz nie odrzucając kanonu stosowanego przez jego mistrza O. Marko Rupnika - jest wolnym.

Pascha materii jest bardzo złożonym zagadnieniem a rozważania na jej temat wymagają gruntownego przygotowania filozoficzno – teologicznego. Stosunek człowieka do materii, o którym pisze Doktorant, przywołując Valenziano i in., jest taki, iż „*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*” (str. 53). Podążając wykopany wcześniej kanałem można uznać, że o materii w twórczości, której niezbędnym tworzywem staje się materia otoczona miłością, artyści jak O. Marko Rupnik czy ks. Bartkowiak, uprawiający sztukę sakralną twierdzą, że „*...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*” (str. 55).

Rozważania o sztuce prowadzone przez ks. Bartkowiaka w rozdziałach poświęconych teologicznym aspektom twórczości „*stylu Rupnika*” i tradycji ikonografii, oraz wielowymiarowości sztuki sakralnej są bardzo cennym wykładem, pozwalającym czytelnikowi zrozumieć rolę pokory sztuki chrześcijańskiej przy braku piękna formalnego, charakterystycznego dla perfekcjonizmu formalnego sztuki pogańskiej. „*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*” (str.56). Szukając inspiracji w dziełach pierwszego milenium chrześcijaństwa, architekturze, ikonach monasterów Wschodu, poezji Ojców Pustyni, artyści kierowani przez O. Rupnika ujmują teologiczne przesłanie swojej twórczości następująco: „*Dla artystów Centro Aletti celem sztuki sakralnej jest ukazywać duchowy wymiar rzeczywistości. Dotyczy to wszystkich przejawów ludzkiego bytu, zwłaszcza cierpienia. Istotą zaś tego, co duchowe jest Chrystus. 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. Zatem przemienienie to jeden z kluczowych terminów w refleksji nad sposobem ukazania świata w perspektywie eschatonu*” (str. 57). Stąd, symbolika w sztuce chrześcijańskiej ma tak istotne znaczenie, większe nawet niż formalne, świeckie piękno, gdyż prawdziwe piękno i wielkość w tej sztuce artysta chrześcijański widzi poprzez pryzmat optyki O. Rupnika: „*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*

przyłgnięcie w duchu wiary. Tak rozumiana sztuka warunkuje prawdziwe piękno, którego prawdą jest wyjście „poza śmierć” – wieczność” (str. 57).

Doktorant stara się zwrócić uwagę czytelnika na zasadnicze elementy kompozycji mozaik, tych wielkoformatowych, zajmujących setki metrów kwadratowych powierzchni, jak i detalu (jak np. oko) i jego roli w duchowym przesłaniu kierowanym do widza. Uwagę kieruje on ku kanonicznemu sposobowi przedstawiania twarzy Chrystusa w jej dwu podstawowych formach wyrazu – sprawiedliwej i miłosiernej. Kolejno omawia pozostałe elementy sztuki sakralnej, szat, ich układu, gestu, koloru czerni, będącej „*wyrazem kontrastu, niebytu, grzechu i śmierci, a więc obrazem duchowej kondycji człowieka i świata bez Boga*” (str. 61), czerwieni i błękitu, zwłaszcza podkreślając teologiczną rolę złota, które „*ma opiewać chwałę Boga i ukazywać świat przemieniony, pełen światła. Bóg stworzył je właśnie w tym celu. A gdzie miałyby 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 zapalka, by złoto rozbłysło... tak jak wystarcza jedno wezwanie grzesznego człowieka, by wylało się na niego całe miłosierdzie*”. Przytacza także mistyczną ofiarę złożoną przez jego Mistrza Bogu w postaci wszystkich akcesoriów malarskich, w dążeniu do osiągnięcia wewnętrznej wolności (przypis 214, str. 59), co dowodzi znaczenia monastycznej ascezy i ubóstwa w sztuce sakralnej. To prawda, Doktorant jest dobrym uczniem Mistrza, prawdziwym Hieromonachem, a poza książkami i ofiarowanymi Mu obrazami, miłością do Boga i mozaiki rzeczywiście nie ma nic.

Znajduję też bardzo innowacyjny wątek w recenzowanej pracy, a jest nim zagadnienie wymiaru teologicznego sztuki sakralnej, ów czwarty jej wymiar. Wyrażony jest on w dysertacji (za Floreńskim) jako jedność artystyczna, prowadząca do kontemplacyjnego uczestniczenia osoby poprzez sztukę w komunii z Bogiem, a w rezultacie do odkupienia.

Rzadko podejmowane zagadnienie czwartego wymiaru w sztuce sakralnej jest równie istotne dla architektów, jak i artystów zdobiących wnętrza świątyń, ponieważ wyraża ono relacje przestrzenne, pewnego rodzaju „napięcia” powstające, czy też wykreowane pomiędzy przeciwległymi płaszczyznami, czy powierzchniami, stanowiącymi elementy wewnątrz formy architektonicznej. O ile ta ostatnia raczej wpierw oddziałuje na człowieka swym zewnątrzem, to dopiero potem wnętrza stają się bazą dla artysty do kreowania tego czwartego właśnie wymiaru sztuki sakralnej. By go odczytać niezbędne jest osadzenie patrzącego w teologicznym znaczeniu przedstawianych treści, aby powstało to trudno uchwytnie - metafizyczne na poły - oddziaływanie piękna na widza, potrafiącego prawdziwie widzieć – odczytać dzieło sztuki sakralnej, a przez nie dokonać odnalezienia swego osobistego, personalnego wątku w metaczasowej duchowej historii zbawienia. Niezbędnym elementem kreacji owego czwartego wymiaru jest też muzyka.

Czwarty wymiar sztuki sakralnej jest dla tego kto ewangelicznie ma oczy i patrzy i tego, kto ma uszy i słucha, ale przede wszystkim ma również serce przepełnione wiarą, gdyż ta jest niezbędnym katalizatorem przenoszącym obraz i dźwięk do tego czwartego wymiaru. *Ratio* jest tutaj niewystarczające.

Tu recenzent musi dokonać „skoku” w tekście do strony 262, gdzie w opisie kaplicy polskiej Doktorant wskazuje na kolejne, po prezbiterium i nawie miejsce, w którym znajdujemy przykład działania czwartego wymiaru sztuki sakralnej. W tym przypadku tworzy go relacja Hodogetrii oraz postaci Jana Pawła II, przedstawionego w geście oranta. „*Umieszczone naprzeciw siebie kompozycje w rzeczywistości określają i wyznaczają teologiczno-duchową przestrzeń, w którą wchodzi 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”.

Poszukiwania definicji sztuki sakralnej prowadzone przez Doktoranta, wieńczy znaleziona u Floreńskiego w „Lo Spazio” odpowiedź: *„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”* (str. 63).

Wiara więc, kształtująca całą świadomość człowieka staje się właśnie płaszczyzną, na której realizuje się kolejny wymiar sztuki sakralnej.

Prowadząc czytelnika przez prawie 60 kolejnych stron dysertacji, Doktorant daje mu możliwość bardzo syntetycznego zapoznania się z informacjami kluczowymi dla zrozumienia przesłania teologicznego mozaik w krakowskim Sanktuarium św. Jana Pawła II, nie tylko z ich formą czy wyrazem plastycznym; bardziej chodzi tu o treści, wyrażone w mozaikach a przekazanych pielgrzymom i parafianom przez artystów *Atelier Arte Sacra Centro Aletti* działających pod kierunkiem O. Marko Rupnika. Należy dodać już w tym miejscu, że doktorant osobiście uczestniczył w tym akcie tworzenia tego wyjątkowego dzieła sztuki sakralnej, co stanowi o dodatkowym walorze dysertacji, w ten sposób ma ona wyjątkową wartość jako dokument historyczny, dokonanej przez osobę przez kilka lat związanej i czynnie działającej w tej prawdziwie ekumenicznej i unikalnej wspólnocie.

Pozostałe prawie 240 stron tekstu dysertacji stanowi bardzo interesujące studium ukazujące historię, motywacje artystów, źródła inspiracji, metodę badań, ikonologię, unikalne dane dotyczące powierzchni poszczególnych elementów dzieła oraz teologicznie i intelektualnie rozbudowaną analizę poszczególnych elementów dzieła, usystematyzowaną według głównych części architektonicznych wnętrza Sanktuarium.

Metoda badawcza, przyjęta przez Doktoranta bazuje na wskazaniach zawartych w pozycji „Funkcje sztuki w teologii” T. Dziadka, oraz R. Guardiniego, jednak zmodyfikowanej przez Autora poprzez uwzględnienie pryzmatu celu, postawionego O. Rupnikowi przez zamawiającego – Kardynała Stanisława Dziwisza - słowem pytania o istotę i sens tego dzieła sztuki mozaikowej, o powierzchni ponad półtora tysiąca metrów kwadratowych, wyrażającego się ponadczasowością treści i nowatorstwem formy artystycznej.

Nie ma, w opinii recenzenta, sensu dyskutować tutaj z Doktorantem na temat treści zawartych w bardzo ciekawej i szczegółowej (napisanej dobrym językiem polskim, z czytelną nutą języka satrocerkiewno – słowiańskiego, dodającą tekstowi subtelny urok) części analitycznej, gdyż może zrobić to jedynie wytrawny teolog, lub ktoś, kto tak jak On bezpośrednio uczestniczył w realizacji tego dzieła sztuki sakralnej, przedstawiającego teologię Chrystusa (str.74), ale także rozumianego nie tylko jako zbiór mozaik, lecz pewnego rodzaju współczesną wersję *biblii pauperum* - z tym że raczej nie o biedę materialną, lecz duchową tu chodziło. Jak sam Doktorant pisze w przypisie 260 „...praca nie ma charakteru ściśle dogmatycznego, dotyczy raczej próby systematycznego przedstawienia teologii mozaik z Sanktuarium św. Jana Pawła II...” Tamże zauważa, że dla zrozumienia ikonologicznych treści scen z mozaik „... konieczna jest przynajmniej częściowa prezentacja teologii, jaką Rupnik uprawia.”

Ten fragment dysertacji wymaga, aby każdy autentycznie zainteresowany krakowskim dziełem O. Marko Rupnika ją wpierw przeczytał i osobiście udał się do Sanktuarium, a gdyby tam już był, to koniecznie zastanowił się, ile z informacji zawartych w treści dysertacji

analizowanego dzieła sztuki sakralnej w ogóle nie zauważył, a następnie zadał sobie pytanie: dlaczego tak mało?

Jednak uważny czytelnik znajdzie w tekście pracy wiele ciekawych wątków, w tym bardzo dużo informacji technicznych i materiałowych, w tym bardzo dużo informacji dotyczących techniki i technologii wykonywania mozaik, wykład symboliki stosowanej w ikonach Rusi, nawiązania do sztuki Wschodu i Bizancjum, oraz wiele innych rzeczowych i udokumentowanych źródeł informacji. Przy okazji Doktorant w erudycyjny sposób pozwala czytelnikowi albo zapoznać się, albo przypomnieć sobie wiele znaczeń, atrybutów świętych a zwłaszcza daje wspaniały wykład symboliki chrześcijańskiej w ikonografii, z uwypukleniem tradycji Wschodu. Obok wspomnianego już czwartego wymiaru sztuki sakralnej, właśnie teologiczne zagadnienie symbolu, rozumianego już przez Ojców Kościoła jako rzeczywistość objawiającą pełnię prawdy, stanowi drugie ważne zagadnienie związane z mozaikową teologią O. Marko Rupnika i prowadzonego przez niego Atelier.

Warto także nadmienić, że uważny czytelnik w tym fragmencie dysertacji znajdzie jeszcze co najmniej dwa, nieco ukryte walory. Jest to nauka sposobu patrzenia na dzieło sztuki, „czytania go ze zrozumieniem”, analiza znaczenia detalu i jego roli w całości kompozycji - oraz podręcznik mozaikarstwa, w którym wyczytać da się, przy pomocy jakich materiałów, koloru, symboliki złota i srebra oraz w jakiej formie można wyrazić potrzebny z punktu widzenia treści przekazu sposób doboru wykonywanej kompozycji: nastrój, symbolikę a także wiele innych informacji, czytelnych dla znających nieco arkana sztuki ikonopisania i mozaiki.

Znacznie ciekawsze, z punktu widzenia wartości naukowej dysertacji, jest prześledzenie wątków ideologicznego sporu pomiędzy architektem, odpowiedzialnym za formę architektoniczną świątyni a artystą, narzucającym tej formie pewnego rodzaju wyzwanie i ostro dyskutującym z projektantem. Do tego trzeba dodać wątek sporu między wielkimi artystami: A. Kornouchowem a O. Marko Rupnikiem, dotyczący ideologicznej i artystycznej koncepcji rozwiązania układu wnętrza kaplicy *Redemptoris Mater* i ozdobienia jej mozaikami w Watykanie, który to Doktorant jedynie wspomina w przypisie 280 i na str. 67. Problem ten jest zasygnalizowany, jednak dyskretnie, jakby w tle głównego nurtu pracy. Wydaje się on jednak na tyle interesujący, iż mógłby stać się przedmiotem odrębnego opracowania, którego powstanie mogłoby stać się dobrym przyczynkiem do nieustającej dyskusji o prymatach i priorytetach w relacjach pomiędzy artystą a mecenasem i wzajemnych sporach pomiędzy artystami, czego rozważenie w przyszłości recenzent sugerowałby Doktorantowi, ale już w ramach odrębnej publikacji. Oba te wydarzenia niewątpliwie miały wpływ na kształt wnętrza Sanktuarium św. Jana Pawła II. To bowiem w ogniu takich sporów powstawały, jak tego dowodzi historia sztuki, wielkie dzieła, które uznanie znajdowały przecież nie w ówczesnych czasach, a dopiero wśród następnych pokoleń, gdy w osi czasu na sinusoidzie akceptacji i negacji stylów, odkrywały one nagle piękno, którego ponowne odkrycie wymagało właśnie tego dystansu – wpiętej dezaprobaty, a następnie akceptacji minionego już sposobu odwzorowywania czy też przekazywania wartości ponadczasowych, bo duchowych w dwu, trój czy wielowymiarowy sposób. Dokonując wycieczek w obszar apokryficznej, teologicznej poezji syryjskiej (str.105), podejmują Autorzy mozaik Sanktuarium próbę znalezienia odpowiedzi na pytanie o duchowy sens człowieka i objawienia się mu Boga. Natomiast Doktorant powraca na str. 107 do bardzo ważnego tematu sensu materii, która, o ile stanie się symbolem, staje się także przedmiotem zbawienia!

Warto również wspomnieć o wielu interesujących elementach poznawczych, zawartych w mozaikach. Przykładowo, na str. 172 znajduje się opis genezy przedstawienia ręki Boga oraz powodu przedstawienia Adama i Ewy odzianych w szatę chwały Boga, o korzeniach sięgających oczywiście starożytnych autorów syryjskich.

Bardzo interesujący jest, przeprowadzony przez Doktoranta, zwięzły wywód na temat symboliki i kanonu przedstawień przy okazji opisu sceny Pięćdziesiątnicy (str. 251-257), gdzie znajdujemy wiele informacji na temat znaczenia poszczególnych scen i użycia kanonu przedstawienia Maryi w postaci Oranty jak i każdego detalu Płaszcz Maryi z nawiązaniem do genezy sentencji o „*dwu płucach, którymi oddycha Kościół*”, Jej opieki nad miastami chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu, roli tańca w liturgii i jego symboliki widocznej na posadzkach świątyń, a także puentującego nawiązania do teologicznego znaczenia Maryi w pontyfikacie Jana Pawła II i koniecznej obecności Jej postaci wśród mozaik Sanktuarium.

Niestety nie znajdujemy powodu, dla którego Doktorant nie objął analizą trzech kaplic tj. Nazaretu, Betlejem i Jerozolimy za prezbiterium, poza jednym zdaniem na str. 258, informującym czytelnika o tym fakcie, co przy tak szczegółowej analizie wydaje się być zastanawiające.

Przy okazji opisu kaplicy polskiej można zobaczyć, że ogromny temperament artystyczny O. Marko Rupnik potrafi powściągnąć w zetknięciu z Hodegetrią Częstochowską, a właściwie kopią najśłynniejszej Ikony w Polsce, umieszczoną wśród białe – złote tesser, które „*z daleka sprawiają wrażenie delikatnego deszczu, kojarząc się z obrazem opadającej rosy*” (str.260). W tym opisie Doktorant pokazuje swoją poetycką wrażliwość duszy Artysty.

Opis scen i symboliki narodowej w kaplicy polskiej jest istotny nie tylko z uwagi na postać Świętego Jana Pawła II, Jego modlitwy i troski wpraw o Kraków, swoją diecezję, o Rodaków, Polskę i w końcu świat - lecz także ze względu na historię i sens powołania polskiego Narodu, który Doktorant umieszcza w kontekście myśli Śpidlika i Sołowjowa, odsyłając dociekliwych do lektury „*Zaślubin Wschodu z Zachodem*” autorstwa tego ostatniego. Cały rozdział 9.1 a zwłaszcza opis symboliki mozaiki Niebiańskiego Tronu Boga oraz towarzyszące mu refleksje Doktoranta na temat roli wielu wielkich Polaków w kontekście pytania o powołanie Słowian, Narodu polskiego i dopełnienia się rytu cywilizacji europejskiej ze Śpidlikowym ostrzeżeniem przed popadnięciem jej „*w martwą technologię komputerów*” (str. 269), recenzent poleca szczególnej uwadze każdego Czytelnika.

Analizując wnętrze Kaplicy Adoracji, Doktorant ponownie zwraca uwagę na teologiczny, czwarty wymiar mozaiki, pisząc że: „*...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*” (str. 271). Podobnie jest w przypadku przedstawienia *Imago Pietatis* – Męża Boleści, gdzie, jak to zauważa, autor rysunku, pomijając rany Chrystusa nie zastosował się do zasady czwartego wymiaru sztuki sakralnej (str. 276).

W analizie wnętrza kaplicy chrzcielnej znajduje się fragment wskazujący, w jaki sposób graficzny zniwelowano architektoniczny problem narożnika przeszkadzającego w kompozycji sceny zaparcia się św. Piotra (str. 279), a także interpretacja przesłania teologicznego „*Piety*”, która to mozaikowa scena uważana jest za jedną z najciekawszych teologicznie i najbogatszych pod względem znaczenia i przekazywanej treści pośród znajdujących się w kaplicach bocznych Sanktuarium.

Kolejny raz czwarty wymiar sztuki sakralnej oddziałuje na pielgrzyma w kaplicy maryjnej, gdzie naprzeciw wizerunku Madonny z Gwadelupy znajduje się mozaika ze spotkaniem Maryi i Elżbiety, w której tle artysta przedstawia (w nawiązujący do mozaikowych tradycji rzymskich świętyń pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa) tajemniczą obecność Boga, towarzyszącego spotkaniu nie tylko obu Matek, lecz także, co tu najważniejsze - ich niewidzialnych, bo nienarodzonych jeszcze Dzieci. Wielości znaczeń i bogactwa przekazu, wyrażonych artystycznie jest w tej kaplicy bardzo dużo, lecz istnieje jeden wątek zasygnalizowany przez Doktoranta, gdzie czytelne staje się, że kompozycyjna myśl O. Rupnika nie została zrealizowana. Chodzi mi tu o wątek sposobu ekspozycji poplamionej krwią Świętego relikwii sutanny, która miała być rozłożona na kształt rozpiętego żagla, korespondując z krwią na szatach Chrystusa (str. 291). Jak dowodzi tego fotografia (ze str. 286) tak się nie stało, w związku z tym zamierzone w konwencji sztuki wzmocnienie czwartego jej wymiaru, nie zaistniało w pełni, nie ma bowiem nawiązania kompozycyjnego do aktualnego sposobu ekspozycji tej relikwii a zamiaru artysty. Jest za to spotkanie *Redemptoris Mater* na drodze krzyżowej z cierpiącym *Redemptor Hominis*, a ciężki krzyż spoczywa na Ich ramionach.

Analizę kończy krótkie rozważanie dotyczące miejsca abstrakcji w sztuce sakralnej, pokazane na przykładzie elementów zastosowanych w dziele mistrza O. Rupnika w krakowskim Sanktuarium. Ich pozorna, abstrakcyjna forma ma jednak pewne znaczenie, jak w przypadku wielolinii przypominających o obecności Ducha Świętego, jak i trzech okrągłych krawędzi smalty, natomiast celnie oddaje ich rolę cytata z Jana (J 3.8). Poprzez odczytanie znaczenia, na podstawie ich umiejscowienia w scenach figuralnych, Doktorant wskazuje na symbole Trójcy Świętej. W kontekście drogi artystycznej, jaką odbył O. Rupnik, zamalowujący na czarno swoje wczesne, abstrakcyjne dzieła, według jego słów przytoczonych przez doktoranta (str. 296) „*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*” jest jeszcze jednym wołaniem tego Artysty i jego uczniów o miłość dla świata do wcielonemu, boskiemu Logosowi.

Wnioski końcowe dysertacji zostały poprzedzone omówieniem metodologii tworzenia mozaik, wśród której, poza technicznymi wskazówkami, podkreślona jest rola duchowego pierwiastka w procesie tworzenia sakralnego dzieła sztuki, modlitwy rozpoczynającej i kończącej każdy dzień pracy zespołu artystów.

Doktorant rozpoczyna od przypomnienia celu, którym było „przedstawienie teologii zawartej w obrazach ogromnego zespołu mozaik w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II w Krakowie”. Cel ten został w pełni osiągnięty. Analityczna część dysertacji stanowić może w istocie odrębną, skończoną publikację, która spełniałaby wymagania głęboko teologicznego przewodnika dla bardziej wymagających pielgrzymów.

Siedem wniosków (nawiązując do mistyki liczb) jest siedmiokrotnym wskazaniem na wagę przywrócenia sztuce sakralnej pośredniczącej roli w przekazywaniu wiary.

Są to w skrócie:

Odwołanie do dorobku intelektualnego kardynała Špidlika, myśli sofiologicznej chrześcijańskiego Wschodu oraz wielkich narracji teologicznych, zawartych w mozaikach kościołów wczesnochrześcijańskich Włoch prowadzących poprzez Vaticanum II do

przywrócenia sztuce sakralnej jej najstarszej funkcji w procesie przekazu wiary, „którą cieszyła się do czasów nowożytnych” (str. 301).

Powrót do Pisma Świętego i klasycznych wartości myśli patrystycznej wyrażonych językiem piękna.

Powrót sztuki liturgicznej do pierwotnych intuicji.

Wpływ dobrze rozumianej sztuki sakralnej na jakość chrześcijańskiego życia duchowego w wymiarach wspólnotowym i indywidualnym.

Brak przygotowania duchowego twórców współczesnej architektury i sakralnych sztuk wizualnych i muzyki, które wyrażają palącą konieczność stworzenia w Polsce środowisk naukowych kształtujących twórców sztuki sakralnej.

Przywrócenie myślenia symbolicznego w sztuce sakralnej, teologii i życia poprzez powrót do rozumienia piękna zakotwiczonego w dogmatycznej zasadzie dwóch natur w Chrystusie.

Ukazanie sztuki uprawianej przez *Atelier Arte Sacra Centro Aletti* pod kierownictwem O. Rupnika poprzez pryzmat żywego, twórczego odniesienia do tradycji, teologicznej „in”-spiracji Ducha Świętego (str.306) odniesienia jej jako analogatu teologii, roli duchowości w procesie przekazywania Objawienia poprzez sztukę.

Zakończenie dysertacji, to krótka suita na temat inspiracji wykonania mozaik w Sanktuarium, owych dwu karteczek z czterema słowami na każdej „*Zstąpienie Słowa – wstąpienie człowieka*”, a na drugiej „*Eschaton, Niebieskie Jeruzalem – Paruzja*” (str. 308), wypisanymi przez kardynała Špidlika i wręczonymi O. Rupnikowi.

Czyż nie jest to potwierdzenie tego, iż u początku wszystkiego jest *Logos*, Słowo?

Bardzo bogata, usystematyzowana bibliografia dopełnia wraz ze słownikiem skrótów całość dysertacji

c.b.d.o.

Konkludując, z uwagi na bardzo wartościową dysertację, zawierającą pewne elementy nowatorskiego ujęcia dotyczące czwartego wymiaru sztuki sakralnej, składam formalny wniosek do Rady Dyscypliny „Nauki Teologiczne” Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie o dopuszczenie Doktoranta, ks. lic. Lucjana Bartkowiaka CR do dalszych etapów kontynuowania procedury przewodu doktorskiego, oraz składam formalny wniosek o wyróżnienie tej pracy.

Podstawę formalną wykonania recenzji stanowiła Umowa o dzieło Nr UOD/WT/2021/07/3 oraz aktualnie obowiązujące przepisy prawa.

Nieliczne uwagi techniczne i redakcyjne, nie mające większego znaczenia merytorycznego, zostały bezpośrednio przekazane Doktorantowi.

Kraków, 2 sierpnia 2021r.

