

KRZYSZTOFORY

Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

25



Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Kraków 2007

Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /
Krzysztofory. Scientific Bulletin of the Historical Museum of the City of Kraków

Kolegium Wydawnicze Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /

Editorial Board of the Historical Museum of the City of Kraków:

Michał Niezabitowski (przewodniczący / President), Elżbieta Firlet, Ewa Gaczoł, Grażyna Lichończak-Nurek, Waclaw Passowicz, Stanisław Piwowarski, Jacek Salwiński, Joanna Strzyżewska, Maria Zientara

Redaktor / Editor:

Anna Biedrzycka

Współpraca redakcyjna / Co-editor:

Monika Burzyńska

Projekt graficzny / Graphic Design:

Monika Wojtaszek-Dziadusz

Ilustracje / Illustrations:

Archiwum Zakładu Historii Teatru Uniwersytetu Jagiellońskiego, AF „Światowid”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska Oddział Muzeum Zegarów Wieżowych, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego **oraz / and**

S. Bizański, E. Błazewska, J. Firlet, A. Florkowska, E. Harwig, H. Hermanowicz, Ł. Holcer, T. Jabłoński, G. Jeżowski, J. Kłysik, B. Krasnowolski, I. Krieger, P. Koźmiński, J. Korzeniowski, R. Korzeniowski, W. Maliszewski, A. Moskwiak, R. Mysza, F. Myszkowski, M. Niechaj, I. Nowina Konopka, W. Plewiński, M. Wiśnios, J. Wolski, E. Zaitz

Tłumaczenie streszczeń na język angielski / Translation of summaries into English:

Maria M. Piechaczek-Borkowska

ISSN 0137-3129

Wydawca / Publisher: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa / The Historical Museum of the City of Kraków

Rynek Główny 35

31-011 Kraków

tel. +48 12 619-23-00

www.mhk.pl

e-mail: dyrekcja@mhk.pl

© Copyright by Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2007

Skład, przygotowanie do druku / Typesetting:

Nowoczesne Budownictwo Inżynieryjne, www.nbi.com.pl

Jacek Łucki

Druk / Printing

DjaF

Ikona – Tradycja – Nowosielski. Weryfikacja pojęcia ikony w twórczości Jerzego Nowosielskiego

Wydaje się, że jeszcze wczoraj nikt nie posługiwał się słowem ikona. Dzisiaj jest ono powszechnie używane (nadużywane?) przez środki masowego komunikowania.

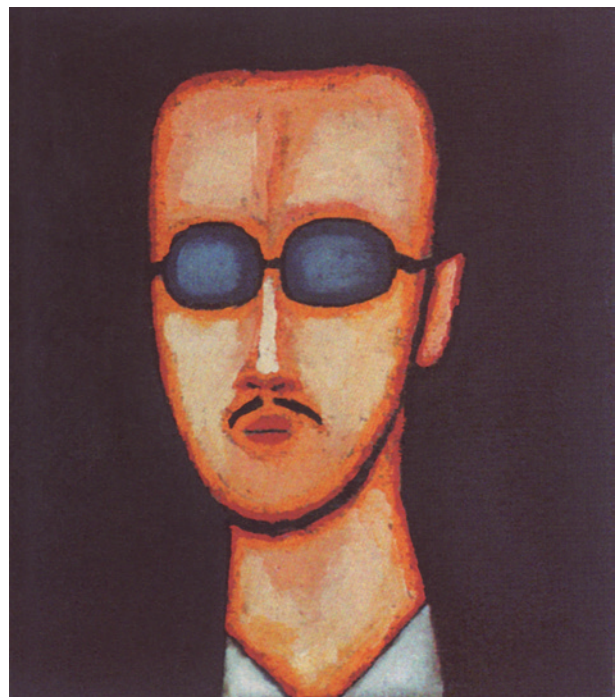
217

Robin Cormack¹

„Nie jest łatwo pisać o Nowosielskim, którym zajmowało się już wielu autorów”². Tymi słowami rozpoczyna się artykuł Bożeny Kowalskiej z 1961 roku. Po upływie niemal pół wieku ta obawa staje się jeszcze większa. Kiedy jednak zgłębiamy zawartość kolejnych tekstów, nasuwa się spostrzeżenie, że mnogość artykułów nie przekłada się na rzeczywisty stan badań nad twórczością Jerzego Nowosielskiego (ur. 1923). Większość tekstów nie wykracza poza stwierdzenie wielkości i oryginalności jego sztuki; interpretacje zwykle okazują się jedynie referowaniem poglądów samego artysty na temat jego dzieła. Brak jest całościowych, krytycznych opracowań jego twórczości.

Dzisiaj sztuka Nowosielskiego stanowi właściwie zamknięty rozdział³. Jednak przez półwiecze jego aktywności twórczej komentarz do tej sztuki ciągle ewoluował. Początkowo krytycy skupiali się na powiązaniu jego sztuki z problemami formalnymi, plastycznymi; podkreślano programowy antyestetyzm sztuki Nowosielskiego. Toczono spory o jego klasyfikację, przynależność, próbowano szukać powinowactwa z określonymi kierunkami w sztuce. Szybko okazywało się, że oryginalność, indywidualizm i klarujący się styl wymykały się takim przyporządkowaniom. Wspomniana na początku Bożena Kowalska zauważa, że „upatrywanie jedynych czy pierwszoplanowych wartości malarstwa artysty w zakresie osiągnięć formalnych w poważny sposób zubaża szeroką problematykę jego twórczości”⁴, gdyż takie stawianie sprawy utrudnia, czy wręcz uniemożliwia odkrycie źródeł sztuki Nowosielskiego, spłyca jej charakter, rozległe obszary jej humanistycznej problematyki pozostawiając niezauważonymi.

W miarę, jak zaczął pojawiać się autokomentarz do sztuki Nowosielskiego, wielu piszących o niej zaczęło przemawiać jego język i mówić o twórczości artysty jego własnymi słowami. Kluczem do wyjaśniania tej sztuki stało się programowe powiązanie twórczości artysty z problemem ikony. W związku z tym komentarze do jego malarstwa zdominowało ciągle powtarzanie o uwspółcześnianiu ikony – że



J. Nowosielski, Autoportret, 1972, olej, płótno, wł. D. i K. Smolarscy, reprodukcja za: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 345

¹ Cormack R.: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. Kwaśniewicz. Kraków 1999, s. 23.

² Kowalska B.: *Niektóre problemy malarstwa Jerzego Nowosielskiego (z okazji wystawy malarstwa Jerzego Nowosielskiego w styczniu 1961 w Galerii Klubu Krzywe Koło)*. „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 1, s. 67.

³ Od 1999 r. nie powstały, a przynajmniej nie ukazały się, żadne nowe prace jego autorstwa, zarówno obrazy, jak i teksty.

⁴ Kowalska B.: *Niektóre problemy malarstwa Jerzego Nowosielskiego...*, s. 67.

Nowosielski jest kontynuatorem tradycji, że schemat ikony wypełnia się w jego obrazach współczesnością, że opiera się na tradycji, na wypróbowanej metodzie, a jednocześnie mówi o współczesnym świecie. Często brak jest jasności, czy piszący odnoszą te stwierdzenia do całej twórczości, twórczości *stricto sakralnej*, czy raczej do sztuki świeckiej.

Jak dotąd największym egzegetą Nowosielskiego jest Mieczysław Porębski (ur. 1921), wnikliwy obserwator jego twórczości, jednocześnie bliski przyjaciel, towarzyszący jego sztuce od samego początku. Jego komentarz ewoluował razem z tą sztuką. Ostatecznie jednak – jak słusznie zauważył Tomasz Gryglewicz⁵ – Porębski stworzył kanon interpretacyjny Nowosielskiego zgodny z intencjami i poglądami artysty⁶. Uogólniając, należy powiedzieć, że literatura przedmiotu zdaje się tylko potwierdzać opinię, jakoby głównym specjalistą od Nowosielskiego był sam Nowosielski⁷.

Nie ulega wątpliwości, że podstawowy problem, z jakim boryka się badacz twórczości Nowosielskiego, dotyczy zagadnienia ikony, wokół którego ta twórczość została ukształtowana. Stosunek artysty do problemu ikony i wynikające z niego jego osobiste doświadczenie artystyczne są według niego samego „pełne bardzo dręczących sprzeczności, są czymś bardzo skomplikowanym”⁸. Choć jest autorem wystroju kilkudziesięciu cerkwi i kościołów katolickich i pozostaje twórcą oddanym tradycji i podstawowym kanonem „świętej sztuki”, to równocześnie, będąc współczesnym artystą malarzem, próbował przeznaczyć fenomen malarstwa ikonowego na obszar sztuki świeckiej. Uwidacznia się to zarówno w formie jego obrazów, jak i w tekstach oraz wypowiedziach. Przy całym szacunku do tradycyjnej formy dzieła sztuki, jakim jest obraz, spekulacje artysty dotyczące własnej twórczości zdają się brzmieć jak czysta prowokacja: „kiedy analizuję swoje malarstwo, odnoszę często wrażenie, że moje świeckie obrazy są bardziej ikonami niż ikony właściwe”⁹.

Celem niniejszego artykułu jest weryfikacja pojęcia ikony w twórczości Jerzego Nowosielskiego w odniesieniu do klasycznego zakresu tego pojęcia, dookreślonego przez kontekst historyczno-kulturowy. Przedmiotem badań są wypowiedzi Nowosielskiego (artykuły artysty, ukazujące się na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Znaku” i „Twórczości”, odczyty, a także wywiady, w tym nie dające się przecenić rozmowy przeprowadzone przez Zbigniewa Podgórcę¹⁰), konfrontowane z jego twórczością malarską.

Nie można zrozumieć pojęcia ikony w oderwaniu od tradycji, w obrębie której powstało. Dlatego w pierwszej kolejności należy przyjrzeć się historycznemu fenomenowi ikony.

Dopiero na tak zarysowanym tle uprawniona będzie analiza twórczości Nowosielskiego w interesującej nas perspektywie.

Słowo „ikona” pochodzi od greckiego terminu *eikon*, znaczącego tyle, co „obraz”. Jako forma przedstawienia wizualnego ikona powstała już we wczesnej fazie dziejów Bizancjum i tu osiągnęła swój pełny kształt. Z samym funkcjonowaniem obrazu w kulturze i religii chrześcijaństwo zetknęło się w świecie grecko-rzymskim. Należy pamiętać, że pierwsi chrześcijanie, wywodzący się ze świata religii żydowskiej, mieli wpojony biblijny zakaz tworzenia jakichkolwiek wizerunków. Sztuka grecko-rzymska, pełna przedstawień o charakterze sakralnym, postawiła chrześcijan wobec faktu, że wizerunek jest symbolem obecności i dlatego możliwe jest oddawanie czci przedstawieniom¹¹. Sposób, w jaki poddani traktowali obraz cesarza, dobrze oddaje sposób funkcjonowania obrazu w tamtej kulturze: obecność wizerunku w sądzie podczas wydawania wyroku równoważna była z rzeczywistą obecnością samej osoby cesarza. Taka sama cześć, jaka należała się władcy, oddawana była portretowi¹². Portret cesarza był substytutem jego obecności. Typ relacji, jaki zachodził między obrazem z wizerunkiem cesarza a poddanymi, został w chrześcijaństwie przeniesiony na ikonę. Zatem zasada ikony została wypracowana przed przejściem jej przez chrześcijan. Tą drogą obrazy przeniknęły do chrześcijaństwa i funkcjonowały na długo przed pojawieniem się pierwszych prób teologicznego ich uzasadnienia. Zewnętrznie sztuka wczesnochrześcijańska niewiele różniła się od współczesnej jej sztuki rzymskiej, klasyczny repertuar środków przekładany był tylko na język nowych znaczeń.

Do dyskusji teologicznych na temat obrazów musiało dochodzić już w końcu VII wieku, o czym zaświadcza zapis soboru *in Trullo* z roku 692, nakazujący, aby „na ikonach, zamiast starotestamentowego baranka, przedstawiać [Chrystusa] w postaci ludzkiej”¹³. Tym zapisem ojcowie soborowi uznali, że forma alegoryczna nie jest odpowiednia dla przedstawienia Boga, który przyjął ludzką naturę. Późniejsze debaty teologiczne na temat sztuki koncentrowały się właśnie wokół postaci Chrystusa, bo to kwestia możliwości stworzenia materialnego obrazu Chrystusa stanowiła zasadniczy problem w kulcie obrazów.

Jeden z najstarszych typów ikonografii Chrystusa to tak zwane *acheiropoieta* – obrazy „nie ludzką ręką uczynione”. Jest to grupa ikon z wizerunkiem Chrystusa, najczęściej jego oblicza, którym towarzyszyły legendy związane ze szczególnymi okolicznościami ich powstania, najczęściej

⁵ Gryglewicz T.: *Kraków i jego artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*. Kraków 2005, s. 44.

⁶ Por. zbiór jego artykułów: Porębski M.: *Nowosielski*. Kraków 2003.

⁷ Por. Panas W.: *Rozmowa o Nowosielskim*. „Konteksty” 1996, nr 3–4, s. 7.

⁸ Nowosielski J.: *Ikona i sztuka a świat współczesny (wywiad z prof. Jerzym Nowosielskim)*. Rozm. przepr. J. Anchimiuk. „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1975, nr 1–2, s. 48.

⁹ Nowosielski J.: *Sztuka jest darem niebios*. W: Krug G.: *Mysli o ikonie*. Przeł. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 98.

¹⁰ Podgórzec Z.: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985, idem: *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Białystok 1993.

¹¹ Por. Bułgakow S.: *Ikona i kult ikony*. Przeł. H. Paprocki. Bydgoszcz 2002, s. 11.

¹² Por. Popowa O., Smirnowa E., Cortesi P.: *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*. Warszawa 1998, s. 8.

¹³ Znosko A.: *Kanony Kościoła prawosławnego w przekładzie polskim*. T. 1. Warszawa 1978, s. 106.

w wyniku boskiej interwencji. Jedna z takich legend, o *acheiropoietos* z Kamulii (Kapadocja)¹⁴, znakomicie ilustruje funkcjonowanie obrazu na przełomie V i VI wieku, pozwalając zarazem uchwycić sens ikony u jej źródeł. W tej opowieści w cudowny sposób ikona została dana Hypatii, kobiecie, której trudno było uwierzyć w Chrystusa, ponieważ nigdy go nie widziała. Pewnego dnia z fontanny w ogrodzie wyciągnęła suche płótno z wizerunkiem Chrystusa. Zawinęła je w welon, który nosiła na głowie i udała się do swego nauczyciela. Kiedy ściągnęła welon okazało się, że wizerunek w cudowny sposób odbił się również na welonie. Obydwa obrazy, „nie ręką ludzką uczynione”, szybko zostały otoczone kultem. Hypatia nawróciła się, ponieważ dzięki ikonie poznała Pana, „zobaczyła” Go. Dla obu wizerunków wybudowano świątynie w różnych miejscowościach. Inna kobieta, poruszona tymi faktami, postarała się o kopię wizerunku dla swojej wsi, którą wykonał miejscowy malarz. Ta kopia również była traktowana jako „nie ręką ludzką uczyniona”. Jeden z kamuliańskich *acheiropoietos* trafił do Konstantynopola i stał się jednym z *palladiów* – świętych obrońców miasta i imperium. W 586 roku cesarz zabrał obraz-*palladium* na bitwę. Zwycięstwo traktowano jako odniesione mocą Chrystusa.

Na podstawie przywołanej legendy można wskazać relacje między oryginałem i kopią, między obrazem a obrazowanym i wreszcie, między obrazowanym, jego wizerunkiem (obrazem) i czcicielem.

Po pierwsze, uderzające jest, że kopia jest traktowana tak jak oryginał; w dalszej perspektywie zaciera się różnica między kopią i oryginałem – są one traktowane na równi, bez różnicy prestiżu, każdą z nich otaczano takim samym kultem, tak samo budowano im świątynie. Każda z kopii jest prawdziwym obrazem prototypu – Chrystusa, a o ich prawdziwości zaświadcza moc, która się przez nie przejawia. Cuda uczynione przez ikonę traktowane są tak, jakby działył je sam Chrystus.

Rozumienie tych obrazów nie ogranicza się więc do traktowania ich jako portretów Jezusa. Rolą obrazu *acheiropoietycznego* jest nie tylko obrazowanie zewnętrznego podobieństwa: *acheiropoeta* poświadczają dwie natury Chrystusa. Zdolność odpowiadania na ludzkie potrzeby za pomocą cudów gwarantuje rzeczywistość boskość obrazu. Portret jest materialną reprezentacją i zarazem dowodem realności prototypu. Rzeczywistość prototypu jest „wprojektowana” w ikonę, która funkcjonuje jako „pieczęć i gwarancja prototypu”¹⁵.

Za pośrednictwem obrazu między człowiekiem a Bogiem nawiązuje się realny kontakt. Ikona wymaga aktywnego współdziałania odbiorcy. Oglądający partycypuje w rzeczywistości obrazu, przez co ma sposobność bezpośredniego poznania prototypu, doświadczenia go, wejścia w komunię z boskością. Rzeczywistym podmiotem, do którego odnosi się kult, jest prototyp. Dzięki ikonie zostaje przewyżczona nieobecność Chrystusa wśród wiernych po jego Wniebowstąpieniu, rzeczywistość przeszła łączy się z teraźniejszością i przyszłością: postać z przeszłości (Chrystus) działa w teraźniejszości (cuda zdziałane przez ikonę), w ten sposób mając udział w kształtowaniu przyszłości (np. ocala imperium). Jednocześnie, wszystkie trzy

człony tej relacji współistnieją w jednej świętej przestrzeni i czasie.

Podsumowując powyższe rozważania należy stwierdzić, posługując się dystynkcją Anny Kartsonis¹⁶, że obrazowe przedstawienie jest transformowane w świętą ikonę przez dwa elementy, które leżą poza jej materialną egzystencją i wyglądem. Są to dwie dynamiczne relacje, które oddają istotę ikony i pozwalają uwolnić definicję ikony od zewnętrznej, historycznej formy obrazu, od jej stylu. Pierwszą z nich jest relacja wizerunku do osoby przedstawianej, czyli prototypu (relacja: obraz – prototyp). Druga relacja zachodzi pomiędzy wizerunkiem, prototypem a czcicielem (obraz – prototyp – czciciel). To funkcjonalne ujęcie charakteru ikony bizantyńskiej można więc nazwać „interakcyjnym”. Wydaje się, że bardzo trafnie oddaje jej istotę, wymykającą się próbom znalezienia adekwatnej definicji.

Historia kultu ikony ukazuje rozwój argumentacji i tworzenia języka ikony – hermeneutyki teologicznej ikony. Trwający ponad sto lat spór o ikonę, wywołany przez jej przeciwników w celu zakazania dalszego kultu świętych obrazów, doprowadził do ujawnienia teologicznych niuansów tego fenomenu. Ikonokłasti, widząc w kulcie ikony zagrożenie dla czystości wiary, opowiedzieli się przeciw świętym obrazom, dając tym samym początek wojnie o święte obrazy¹⁷. W swej argumentacji wychodzili od stwierdzenia, że bóstwo nie ma żadnej postaci i dlatego jest nieopisywalne i nieprzedstawialne. Nie odrzucając wcale prawdy o Wcieleniu, nie znajdowali w samym jego fakcie podstaw do możliwości stworzenia obrazu Chrystusa. Wychodząc od tych samych przesłanek co ikonokłasti, obrońcy ikon potwierdzali, że bóstwo w swej istocie jest nieprzedstawialne, jednak Wcielenie Boga w naturę ludzką zmienia dotychczasowy stan rzeczy i możliwe staje się stworzenie ikony Chrystusa¹⁸.

¹⁴ Opis legendy za Kartsonis A.: *The Responding Icon*. W: *Heaven on Earth. Art and Church in Byzantium*. Ed. L. Safran. Philadelphia 1998, s. 60–64.

¹⁵ Por. Kartsonis A.: *The Responding...*, s. 65.

¹⁶ *Ibidem*, s. 60.

¹⁷ Okres ikonoklazmu dzieli się na dwa przedziały czasowe: od 726 r. (edykt Leona Izauryjczyka) do 787 r. (VII sobór powszechny, zwołany za panowania cesarzowej Ireny) i od 813 r. (wstąpienie na tron cesarza Leona V Ormiańczyka) do 843 r. (sobór konstantynopolitański – Triumf Ortodoksji). Por. Uspienski L.: *Teologia ikony*. Przeł. M. Żurowska. Poznań 1993, s. 77–119.

¹⁸ Jan z Damaszku, jeden z wczesnych teologów ikony, podkreśla tę reorientację, która zachodzi dzięki Wcieleniu: „któż zdołałby odtworzyć podobieństwo Boga niewidzialnego, nie mającego ciała ani przestrzennych wymiarów, ani kształtu? Szałem więc i błędem byłoby nadawanie określonej postaci naturze Boskiej. Toteż w Starym Zakonie obrazy nie miały zastosowania. Lecz inaczej przedstawia się sprawa, odkąd Bóg (...) stał się dla naszego zbawienia w pełni człowiekiem, (...) prawdziwie przyjął człowieczeństwo, przebywał na ziemi, obcował z ludźmi, czynił cuda, zniósł mękę, został ukrzyżowany, zmartwychwstał, wstąpił do nieba” – Damasceniński J.: *Wykład wiary prawdziwej*. Przeł. B. Wojkowski. Warszawa 1969, s. 232.

Fundamentalne znaczenie dla wyodrębniającej się stopniowo teologii ikony miała, zaadaptowana przez Pseudo-Dionizego Areopagite (V/VI wiek) na potrzeby doktryny chrześcijańskiej, neoplatońska wizja struktury świata jako ciągu prototypów i ich odzwierciedleń, emanacji, schodzących od bytu doskonałego, Boga, ku najniższym w hierarchii bytom materialnym¹⁹. Zgodnie z teorią emanacyjną obraz ma istotowy udział w przedstawionej rzeczywistości duchowej, przez co daje dostęp do niej tym, którzy przed nim się modlą. Pseudo-Dionizy wprowadził ideę obrazowego odzwierciedlenia praprzyczyny jako jeden z najważniejszych etapów zbliżania się do prawdy „drogą upośredniczoną”. Bóg, będąc niepoznawalny w swej istocie, może być na tej drodze doświadczany w mistycznym zjednoczeniu, w kontemplacji. Teologia ikony, posilując się teorią Pseudo-Dionizego, wyjaśnia ikonę jako wynik przejścia ową „drogą upośredniczoną”²⁰, którą przebywają zarówno malarze, jak i wierni, aby zbliżyć się do pierwowzoru. Ikona ma pomagać wznosić się człowiekowi do odkrywania w sobie „obrazu bożego”. Człowiek nie powinien zatrzymywać się na widzialnym pięknie materialnych form, gdyż „rzeczy widzialne są wizerunkami niewidzialnych”²¹.

Dyskusja o naturze obrazu dała podstawę dla definicji kultu ikony. Został on uprawomocniony decyzją VII Soboru Powszechnego z 787 roku. Ojcowie soborowi nakazali czcić „święte obrazy malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem (...) aby te wizerunki potwierdzały, że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem, a nie wytworem fantazji”²². Określili również, że ikonom, z racji tego, iż pobudzają do kontemplacji treści, które są na ikonie przedstawione, należy się cześć i pokłon („oddaje im się hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalenie świec”²³), zastrzegając równocześnie: „nie otacza się ich jednak taką adoracją, jaka według naszej wiary należy się wyłącznie Naturze Bożej”²⁴. Orzeczono, że malarstwo jest integralną częścią żywej tradycji i nauczania Kościoła i jako takie stanowi jedno ze źródeł objawienia, wskazano także szczególny sposób przekazu tradycji kościelnej, przy pomocy konkretnych form, kolorów i obrazów. Ikona postawiona została na równi z przekazem ustnym i pisemnym, stąd należy się jej cześć na równi z Ewangelią²⁵. Zapadło także ogólne postanowienie o kontroli Kościoła nad artystami; to Kościół, pojmowany jako wspólnota, której „własnością” jest ikona, miał decydować o przełożeniu określonych treści na realizację malarską. Dzięki temu stanął na straży czystości przekazu Tradycji również poprzez sztukę.

Konsekwencją takiego pojmowania malarstwa jest wykształcenie kanonu, gwarantującego prawowierność przekazu. Ikonografowie byli więc realizatorami wspólnej wizji sztuki. W praktyce jej tworzeniem w dużej mierze zajęli się sami duchowni. Wszystko to pokazuje, że o kształcie malarstwa, również formalnym, w ostatecznym rozrachunku decydowało duchowieństwo²⁶.

Zauważyć należy, że malarz ikon także dzisiaj oddaje się na usługi wspólnoty chrześcijańskiej, „użycza jej swojej dłoni i swojego talentu”²⁷. Uległość malarzy wobec tradycyjnych wzorców, choć jest wyrazem przynależności do wielkiej wspólnoty, niekiedy wydać może się także świadectwem tęsknoty przeciętnego artysty za bezpiecznym azylem. Sergiusz Bułgakow (1871–1944), rosyjski teolog prawosławny ze szkoły paryskiej, twierdził, że prawdziwe wizje teologiczne w ikonach to wyjątki, które następnie umożliwiają powstanie wielu kopii. Dodał też, że twórcza sztuka ikony jest niezwykle trudna i rzadka, wymaga bowiem połączenia dwóch talentów, religijnego wizjonera-teologa i artysty, w jednej osobie²⁸.

Choć epizod ikonoklastyczny trwał stosunkowo krótko, okazał się fundamentalny dla rozumienia obrazów i sztuki w chrześcijaństwie. Ostateczne zakończenie sporów o ikony w 843 roku nazwano Triumfem Ortodoksji. W tej proklamacji „prawdziwej wiary” uznano, że Chrystus może, a nawet powinien, być przedstawiany w sztuce pod postacią ludzką. Poza uznaniem używania ikon jako takich za prawowite, uznano, że będą odtąd stanowić zasadnicze dopełnienie innych sposobów wyrażania wiary.

Według Sergiusza Bułgakowa, ani polemika współczesna obradom VII soboru, ani jego uchwały nie rozstrzygają zagadnienia kultu obrazów w sensie dogmatycznym, a jedynie w sensie liturgicznym i kanonicznym²⁹. W swej pracy *Ikona i kult ikony* wykazuje, że obie przesłanki sporu ikonoklastycznego: o nieprzedstawialności bóstwa i fackie Wcielenia Chrystusa, pochodzą z dwóch różnych porządków logicznych – pierwsza należy do teologicznego, druga do kosmologicznego i dlatego wykazywana przy ich pomocy antynomia ikony jest zafałszowana. Analizy skłoniły Bułgakowa do przeprowadzenia rewizji i obrony dogmatu o kulcie ikony na gruncie sofiologicznym, gdzie ukazane mogą być we wzajemnej relacji teologiczne i antropologiczne podstawy przesłanek antynomii ikony: „szczególnym przejawem ogólnej antynomii sofiologicznej jest antynomia ikony, w której jednoczy się nieprzedstawialność i przedstawialność Boga, a zwłaszcza Pana Jezusa

¹⁹ Por. Popovska-Korobar V.: *Malarstwo ikonowe Macedonii (XI–XIX w.)*. W: *Sztuka ikony. Malarstwo sakralne Macedonii (XI–XIX w.)*. Kraków 2000, s. 18.

²⁰ B. Dąb-Kalinowska zauważa, że: „mimo iż teoria Pseudo-Dionizego dotyczyła przede wszystkim obrazów – a nie ikon pojmowanych jako wyobrażenia malarskie, stała się decydująca dla opracowania reguł rządzących nie tylko ikonograficznymi schematami ikon, ale także dla sposobu ich realizacji, w rezultacie zaś pozwoliła na sprecyzowanie pojęć ikony i obrazu religijnego. Myśl Pseudo-Dionizego była tak długo wykorzystywana przez wszystkich teologów rozważających problem «sensu» ikony, jak długo istniało malarstwo ikonowe”. – Dąb-Kalinowska B.: *Ikony i obrazy*.

Warszawa 2000, s. 17.

²¹ Pseudo-Dionizy Areopagita: *Pisma teologiczne*. Przeł. M. Dzielska. Kraków 1997, s. 206.

²² *Dokumenty Soborów Powszechnych*. Red. A. Baron, H. Pietras. T. 1. Kraków 2001, s. 337.

²³ *Ibidem*, s. 339.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Por. Uspienski L.: *Teologia...*, s. 107.

²⁶ Por. Nowosielski J.: *Inność prawosławia*. Białystok 1998, s. 139.

²⁷ Popowa O., Smirnowa E., Cortesi P.: *Ikony...*, s. 13.

²⁸ Por. Bułgakow S.: *Ikona i kult...*, s. 159.

²⁹ Por. *ibidem*, s. 7–25.

Chrystusa, Bogoczłowieka. Antynomia ta leży w samej osnowie dogmatu o kulcie ikony (...)”³⁰.

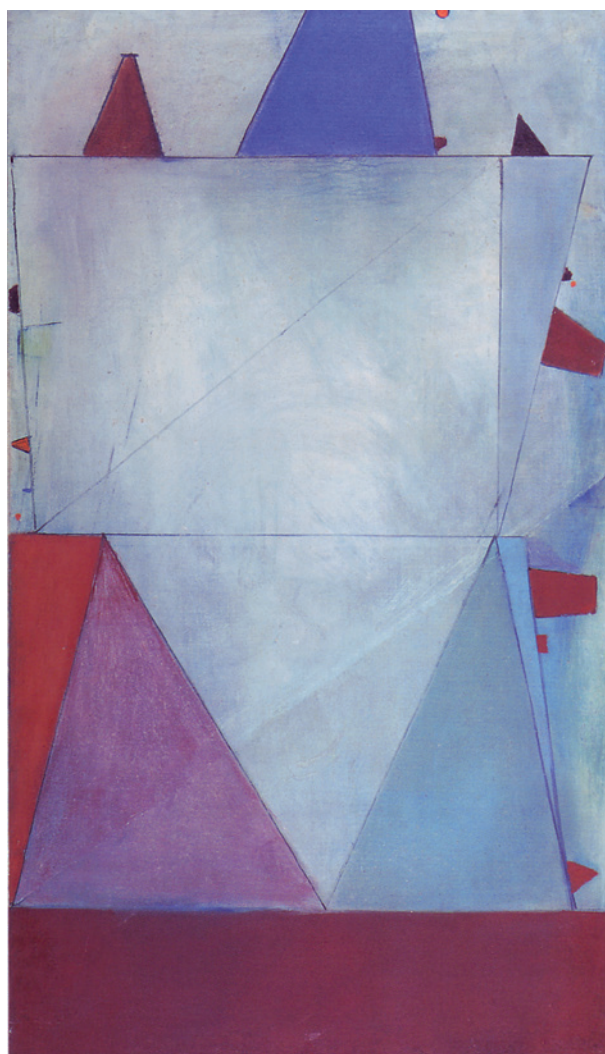
Koncepcja Sofii, której podstawę stanowi platońska teoria idei, powstała na gruncie późnoantycznej i helleńskiej gnozy i stamtąd przeniknęła do judaizmu, a następnie do Biblii. Odrodzenie się tej koncepcji nastąpiło w myśli rosyjskiej XIX i XX wieku, a najpełniejszy kształt nadał jej Władimir Sołowjow (1853–1900). Przyjmował on, że nie ma absolutnego przedziału między Bogiem a światem: świat jest stworzony przez Boga jako emanacja jego istoty, którą jest Boska Sofia, to jest odwieczna Mądrość Boża. Bóg i świat nie są więc oddzielone w swym istnieniu, pozostają połączone relacją współzależności³¹. Stworzenie świata jest emanacją Boskich idei, czyli nadaniem im własnego istnienia na zewnątrz Absolutu. Sofia zostaje tym samym podzielona na Sofię Bożą, będącą naturą samego Boga, oraz na Sofię stworzoną, będącą naturą świata stworzonego.

Kontynuatorem myśli Sołowjowa był m.in. wspomniany już Sergiusz Bułgakow; przedstawił on koncepcję Sofii, która nie będąc ani Bogiem, ani stworzeniem zajmuje miejsce pomiędzy nimi. Sofia jest według Bułgakowa boską ideą, pozostającą z Bogiem w relacji wzajemnej miłości. Uczestnicząc w życiu Boga nie staje się jednak czwartą osobą Trójcy Świętej. W stosunku do wielości bytów w świecie jest organiczną jednością wszystkich stworzeń, jest „wszechjednością”. Skoro Sofia jest duszą świata³², istnieje ontologiczna tożsamość zachodząca pomiędzy ludzkimi losami, w tym także upadkiem pierwszego człowieka, i tragedią Sofii upadłej w materię. Świat po katastrofie buntu aniołów i upadku człowieka znajduje się w stanie zburzenia pierwotnego porządku. W tej perspektywie historia świata stanowi historię przywracania pierwotnej jedności Boga i świata, Stwórcy i stworzenia³³.

Teologia ikony zarysowana w kontekście tak rozumianej sofologii tworzy system, w którym ikona ma emanować na coraz szersze kręgi sztuki świeckiej. Malarstwo sakralne należy rozpatrywać więc jako sztukę „zstępującą” – oddziałującą na sztukę powstającą poza świątynią i tym samym podnoszącą ją z upadku. Świecką sztukę natomiast należy pojmować jako „wstępującą”. Między tymi obiema gałęziami sztuki zachodzi sofiologiczna ciągłość. Nie można zatem postawić ostrej granicy pomiędzy malarstwem sakralnym a malarstwem świeckim, gdyż te dwa porządki artystyczne wzajemnie się przenikają i oddziałują na siebie.

Dokonany powyżej historyczny przegląd rozwoju koncepcji ikony w dużym stopniu stanowi teologiczną wykładnię sztuki chrześcijańskiego Wschodu i wykazuje, że ikona związana jest ściśle z przestrzenią *sacrum*. Choć samo słowo „ikona” nie znaczy więcej niż „obraz”, to pojęcie ikony zawiera treści wykraczające poza sferę sztuki, nadane mu przez kulturę bizantyńską, która zawłaszczyła pojęcie ikony dla wyrażenia swojego doświadczenia religijnego³⁴. Widzimy, że ukształtowane przez tradycję wschodniochrześcijańską pojęcie ikony jest terminem dookreślonym, o ściśle sprecyzowanym zakresie. W tym świetle zasadne wydaje się stwierdzenie prawosławnego teologa i teoretyka ikony, Pawła Ewdokimowa (1901–1970), iż „naruszając pojęcie ikony, narusza się sam dogmat chryzologiczny”³⁵.

Czas postawić pytanie, jak na tym tle przedstawia się recepcja ikony w twórczości Jerzego Nowosielskiego. Nie



J. Nowosielski, Bitwa o Addis Abebę, 1947, olej, płótno, wł. T. i A. Starmachowie, reprodukcja za: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 51

można nie wspomnieć, że ikona stanowiła dla tego artysty naturalny element świata, w którym się wychował. Jego matka była katoliczką, ojciec łemkowskim unitą, od naj-

³⁰ *Ibidem*, s. 35.

³¹ Według W. Sołowiowa: „Absolut nie może być pomyślany oddzielnie od świata, a świat nie może istnieć bez Absolutu. Absolut i Kosmos są w tym ujęciu współzależne jeden od drugiego, a nawet jednoistotne w swej najbliższej warstwie.” – Paprocki H.: Sofiologia. W: Lazari A.: *Idee w Rosji*. T. 3. Łódź 2000, s. 416.

³² Por. Paprocki H.: *Sofiologia...*, s. 414–429; idem: Sofiologia. W: *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 9. Red. T. Gadacz, B. Milerski. Warszawa 2003.

³³ *Ibidem*.

³⁴ „Dla bizantyńskiego teologa «ikoniczne» było całe stworzenie, a przede wszystkim człowiek, powstający jako obraz boski. Obraz nigdy też w chrześcijaństwie nie doczekał się tak precyzyjnej i subtelnej refleksji metafizycznej.” – Trzcińska I.: *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią przemienienia*. Kraków 1998, s. 12.

³⁵ Ewdokimow P.: *Prawosławie*. Przeł. J. Klinger. Warszawa 1986, s. 279.

młodszych lat stykał się z cerkiewnymi ikonami, chodząc z ojcem na nabożeństwa. Malarzem postanowił zostać w wieku piętnastu lat, zafascynowany sztuką nowoczesną, z którą zapoznał go Władysław Jachimowicz, przyjaciel ojca. Wybuch wojny przesądził o wyborze szkoły – *Kunstgewerbeschule*, jedynej dopuszczonej przez władze hitlerowskie szkole artystycznej w Krakowie, będącej jednocześnie zakonspirowaną akademią artystyczną. Intelktualny klimat tej uczelni ukształtował jego widzenie sztuki nowoczesnej i – w dalszej perspektywie – zaważył na jego postrzeganiu sztuki historycznej, w tym bizantyńskiej ikony.

Kilkumiesięczny pobyt w ławrze św. Jana Chrzyciela pod Lwowem w 1942 roku (przerwany przez chorobę, która zmusiła go do powrotu do Krakowa), dał mu możliwość doświadczenia ikony z perspektywy członka wspólnoty, w której święty obraz stanowi przedmiot żywego i codziennego doświadczenia religijnego. Jako mnich-malarz zobligowany został, w ramach klasztornej reguły, do codziennego malowania ikon. W ten sposób zapoznał się z tradycyjnymi technikami malarstwa ikonowego. Największe jednak znaczenie przypisuje sam Nowosielski możliwości zapoznania się wówczas ze zbiorami Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie: „Pierwszy raz zetknąłem się z wielką sztuką w takim stężeniu i w takiej ilości. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania nigdy nie zapomnę. Patrząc odczuwałem ból fizyczny (...). Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem z ikonami w lwowskim muzeum. Ustawiło mnie ono, jak to się mówi, na całe życie”³⁶.

Po powrocie do Krakowa Nowosielski rozpoczął etap samodzielnych poszukiwań artystycznych i duchowych. Po intensywnych przeżyciach wojny i nieudanym epizodzie z klasztornym nowicjatem młody artysta doświadczył, jak sam później stwierdził, trwającego dwanaście lat „dramatu niewiary totalnej” – nagłej utraty zaufania do empirii, do bytu realnego, biologicznego, przy równoczesnym zanegowaniu istnienia Boga. Jednak z perspektywy czasu etap ten oceniał jednoznacznie pozytywnie, mówiąc „ten okres ateistyczny ja sobie szalenie cenię, ponieważ szacuję go w kategoriach metafizycznych. Taki ateizm ontologiczny, kiedy człowiek odczuwa, że nie ma rzeczywistości ontologicznej, jest stanem mistycznym i w gruncie rzeczy szalenie metafizycznym, bo jest to stan, w którym świadomość dotyka jakiegoś dna”³⁷. Na tym dniu dotykał, jak mówił, bytów subtelnych. Z tej sytuacji duchowej zrodziły się obrazy abstrakcyjne. Noszą dziwne i zaskakujące tytuły, jak: *Skrzydło archanioła* (1947), *Bitwa o Addis Abebę* (1947), *Zima w Rosji* (1947) czy *Dom gołębi* (1948). Tytuły wydają się o tyle intrygujące, że pola obrazów wypełnione są czystymi układami figur geometrycznych: trójkątów, czworo-

boków, trapezów, różnokątnych wieloboków. Doświadczenia artysty związane z malowaniem tego typu obrazów zdają się wykraczać poza obszar czysto malarskiego działania, a powstałe obrazy stanowią zapis stanów duchowych i przeżyć emocjonalnych, nazwanych *post factum* „spotkaniami z bytami subtelnymi”. Obraz powstały pod wpływem „tchnienia bytów subtelnych”, artysta po latach nazwie ikoną anioła.

Zdaniem Nowosielskiego malarstwo abstrakcyjne „stwarza dla wolności twórczej artysty możliwość pełnej realizacji, nie ograniczonej żadnymi regułami gry, prawami dyktowanymi przez sam proces odtwarzania, reprezentowania jakiejś innej rzeczywistości, znanej z doświadczenia, własnej wizji twórczej”³⁸. W takiej specyfice twórczości abstrakcyjnej upatrywał on możliwości zaistnienia w sztuce jakości zupełnie wyjątkowych, jeśli chodzi o ich kwalifikacje pod kątem widzenia spraw duchowych.

Równocześnie odezwała się w Nowosielskim potrzeba wypowiedzi również na planie sztuki figuratywnej, szczególnie w akcie kobiecym, tak silna, że nie był w stanie jej porzucić, nawet za cenę poczucia wolności i bezpieczeństwa, jakie dawała mu abstrakcja. Problem znalezienia plastycznego ekwiwalentu dla formy człowieka wiązał się z koniecznością utrwalenia „obsesji” związanej z odbiorem jego wyglądu przez samego artystę³⁹. Rzeczona „obsesja” miała według niego polegać z jednej strony na zupełnie naturalnym zainteresowaniu mężczyzny wyglądem kobiety, a z drugiej – na pragnieniu, aby przekroczyć to zaciekawienie zmysłową stroną człowieka. Nowosielski określił ten stan jako „potrzebę wyrwania się z uwarunkowań biologicznych tworzących zespół wrażeń i asocjacji” oraz pragnienie „obiektywizacji doznań tego typu”⁴⁰. W świadomości malarza, chcącego stworzyć akt malarski, ścierały się dwa wymiary ludzkiej egzystencji: biologiczny i duchowy. Pierwszy oparty na sile instynktu, drugi – dążący do dominacji i stanowiący wyraz duchowych aspiracji malarza. Przełożenie tych tendencji na obraz domagało się znalezienia odpowiednich środków plastycznych. W praktyce chodziło o takie przedstawienie ciała ludzkiego, by przy maksymalnym zachowaniu realności ciała fizycznego, równocześnie wyrażało ono duchowy pierwiastek natury ludzkiej. Realizacja malarska miałyby zatem stanowić wartościowaną duchowo wizję człowieka.

W poszukiwaniu praktycznych rozwiązań problemów natury malarskiej, wynikających z tak sformułowanych założeń, Nowosielski zwrócił się ku analizie formy malarskiej historycznej ikony. Pozostając zdeklarowanym ateistą, nie wiązał wówczas ikony z kwestią religijną. Przełamanie historycznego spojrzenia na ikonę stało się, w jego mniemaniu, możliwe dzięki doświadczeniu sztuki nowoczesnej, głównie dzięki kubizmowi z jego analitycznym podejściem do dokonywania poza-percepcyjnych przekształceń rzeczywistości na płaszczyźnie obrazu, jak również dzięki ruchowi surrealistycznemu, który zakwestionował linearny rozwój sztuki. Odtąd można było patrzeć na malarstwo historyczne jako na przedmiot malarski, a nie tylko zabytek historyczny. Takie założenie metodologiczne pozwoliło Nowosielskiemu ustalić, że na ikonie wizja malarska kształtowana jest przy zachowaniu idealnej równowagi między realizmem wizji i abstrakcyjnym jej ujęciem. Analizy doprowadziły Nowosielskiego do odkrycia, że właśnie w sposobie kształtowania przestrzeni obrazu bezpośrednio tkwi zdolność teofaniczna ikony (a nie w języku symbolicznym, do

³⁶ Podgórzec Z.: *Wokół ikony...*, s. 9.

³⁷ Nowosielski J.: *Sztuka nie boi się propagandy*. Rozm. przepr. K. Czerni. „Res Publica” 1988, nr 9, s. 46.

³⁸ Nowosielski J.: *Inność prawosławia...*, s. 176–177.

³⁹ Por. Nowosielski J.: *Być prawdziwiej niż w rzeczywistości*. Rozm. przepr. W. Stróżewski, „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 11, s. 1.

⁴⁰ Nowosielski J.: Uwagi malarza o konformizmie. W: *Notatki. Jerzy Nowosielski*. Cz. 2. Kraków 2000, s. 30.



J. Nowosielski, Wschód słońca w Bieszczadach, 1963, olej, płótno, wł. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, reprodukcja za: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 261

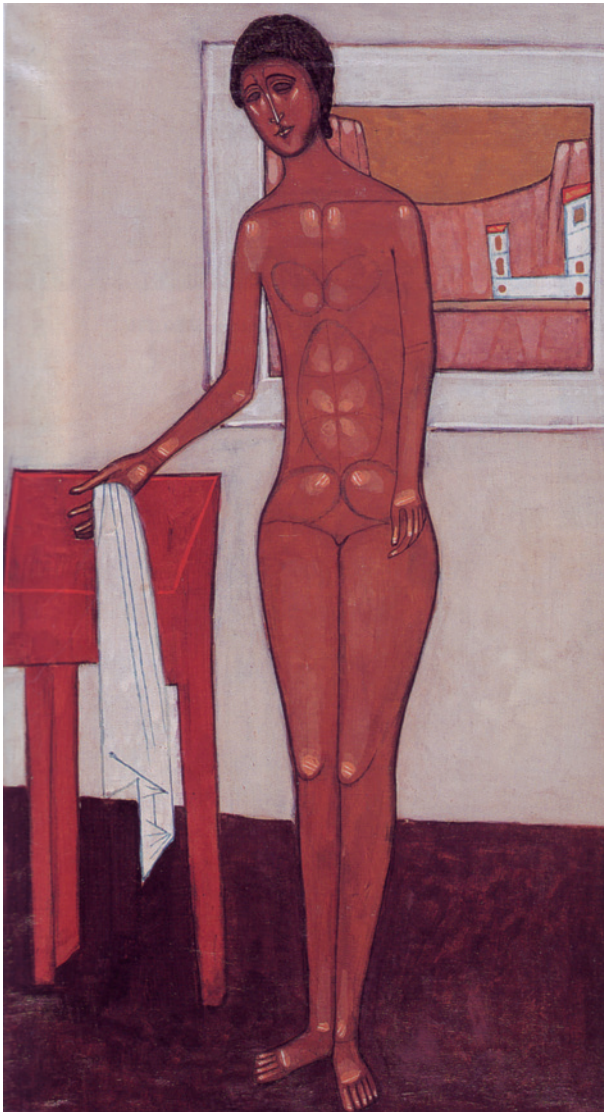
którego przywiązane jest tradycyjne pojmowanie ikony). Ikona jest zatem takim obrazem, który właśnie dzięki swojej formie unaocznia i ewokuje treści w sobie zawarte. To odkrycie pozwoliło mu zdefiniować ikonę jako obraz odznaczający się „tylko sobie właściwą strukturą malarską, wizją plastyczną, sposobem kształtowania efektów kolorystycznych, metodą tłumaczenia stosunków przestrzennych i przekładania ich na wartości płaskie. Słowem – swoją formą artystyczną”⁴¹.

Taka konstatacja pozwoliła mu całkowicie uwolnić ikonę od stylu czy tematu i przenieść jej fenomen na obszar malarstwa nowoczesnego, jednocześnie pozwalając mu zaistnieć poza kanonicznie określonym kręgiem tematycznym. Odkrycie potencjału tkwiącego w artystycznych walorach ikony, równocześnie umożliwiło Nowosielskiemu spełnienie twórczych

ambicji. Idea ikony, uwolniona od kanonicznie określonych tematów, wymagała już tylko przełożenia jej na język sformułowań plastycznych w obszarze malarstwa nowoczesnego.

Nowosielski stopniowo wprowadzał swoje „odkrycie” do własnej praktyki malarskiej. Pierwsze jego przyłożenie zauważalne jest na portrecie z początku lat 50. Charakterystyczny rysopis portretowanych postaci możemy stworzyć w oparciu o takie cechy, jak: wyraźnie wykreślone łuki brwiowe, smukły nos z nienaturalnie szerokimi nozdrzami, migdałowe – często pozbawione źrenic – oczy, usta wyraźne, choć wąskie. Modelunek postaci przeprowadzony jest bez użycia światłocienia,

⁴¹ Nowosielski J.: *Inność prawosławia...*, s. 150.



J. Nowosielski, Akt we wnętrzu, 1961, olej, płótno, wł. Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu (depozyt), reprodukcja: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 185

sposobem operowania światłem charakterystycznym dla malarstwa ikonowego: światło zostaje równomierne rozłożone na całej płaszczyźnie. Pojawiają się także charakterystyczne bliki, będące umownym sposobem rozkładania światła za pomocą jasnych linii-bruzd na czole, brodzie czy dekolcie. Również pozy modeli przywodzą na myśl zastygłe w hieratycznych pozach postacie z ikon, pełne powagi i dostojeństwa.

Rok 1954 – moment odzyskania wiary i przystąpienia do cerkwi prawosławnej – postawił Nowosielskiego w obliczu nowego dylematu, dotyczącego jego miejsca we wspólnocie wierzących. Od tego momentu musiał pogodzić wierność cerkwi z wiernością sobie jako malarzowi nowoczesnemu. „Zamiast

wyłupywać sobie oko, które cię wprawdzie nie gorszy, ale jest jakoś niebezpieczne, jakies do dwuznaczności prowadzące, powinieneś znaleźć w świetle wiary twojej (...) sposób, „formułę malarską”, tak żeby (...) tę walkę sumienia ze złem przewyciężyć, żeby wyjść z piekła świadomości wzrokowej czystym, zbawionym”⁴². Tu znów, jak mówił, pomogło mu jego doświadczenie z ikoną. Już jako artysta legitymizujący swoje działania malarskie w świetle wiary, malował ikonę-akt kobiecy: „chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, by jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości (...), z chwilą gdy swoje malowidło zanadto obciążę elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbytne wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta „winda” jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć”⁴³.

Nowosielski podkreślał, że wbrew powszechnemu przekonaniu w sztuce prawosławia nie dokonuje się eliminacja spraw ziemskich, zatem i erotycznych. Jednak, jakkolwiek zawarty jest tam element empiryczny, choćby o charakterze erotycznym – dokonała się tam jego anafora, to jest podniesienie tego elementu do poziomu rzeczywistości zbawionej⁴⁴. Tłumaczył to w ten sposób: „ikona z postacią człowieka ma za zadanie przechwycić, zasymilować jak największą ilość elementów biologicznych istnienia człowieka: z jego wyglądu, z jego spraw uczuciowych związanych z przeżyciem własnym siebie jako osoby i drugiego człowieka jako osoby. Chodzi o to, by tak przeorganizować te elementy, tak je oczyścić ze spraw przypadkowych, z naleciałości, fizjologicznych, biologicznych, aby uzyskały one niejako swoje nowe życie już na poziomie myślenia abstrakcyjnego, ale wciąż przy tym pozostawały w bezpośrednim związku z istniejącym doświadczeniem naszego przebywania w ciele”⁴⁵. Dodał też, że w ikonie ten pierwiastek erotyczny na pewnym etapie się zatrzymał. W malarstwie nowoczesnym widział szansę przepracowania wątków, których ikona dotychczas nie była w stanie zrealizować. Na jego gruncie Nowosielski chciał dokonać anafory całego materialnego aspektu rzeczywistości.

Naczelna idea, która przyświeca dojrzałej twórczości Nowosielskiego, wyraża się w postulatcie, by „za pomocą malarstwa, w swojej własnej świadomości, w swoim odczuciu, w swoim własnym doświadczeniu optycznym, antycypować rzeczywistość zmartwychwstałą, to znaczy rzeczywistość mocniej, pewniej istniejącą niż rzeczywistość, z którą mamy kontakt w naszym fizycznym, biologicznym doświadczeniu”⁴⁶. W tym sformułowaniu zawiera się sens malarstwa ikonowego jako malarskiej wizji rzeczywistości zmartwychwstałej „na końcu czasów”. O ile podstawę realizacji malarskich w tradycyjnej ikonie stanowi dogmatycznie determinowana antropologia – wizja człowieka przeobstwowionego jest możliwa dzięki Wcieleniu, czyli przyjęciu przez Boga natury ludzkiej, to u Nowosielskiego wizja malarska, nie ograniczona motywem antropologicznym, obejmuje całą rzeczywistość empiryczną. W stworzonej przez niego plastycznej wizji rzeczywistości eschatologicznej swoje miejsce mają również: cała przyroda, architektura, a nawet drobne przedmioty użytku codziennego. Stąd obok portretów i aktów do ikon zaliczy także malowane przez siebie pejzaże, krajobrazy z cerkwią czy z lokomotywą,

⁴² *Ibidem*, s. 186.

⁴³ Nowosielski J.: *Wokół ikony...*, s. 76.

⁴⁴ Por. Załuski T.: *Tu nie ma stóp. Wirtualne polilokwium wokół obrazów Nowosielskiego*, „Kresy” 2000, nr 4, s. 233.

⁴⁵ Nowosielski J.: *Wokół ikony...*, s. 110.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 184.

martwe natury przedstawiające rondle, miski, chochle, łyżki. Asumptem do tworzenia takich przedstawień jest głęboka wiara Nowosielskiego w przyszłą transformację całej rzeczywistości w inny, duchowy wymiar; przeświadczenie to przynusza artystę do podjęcia działań malarskich, o czym zaświadcza w słowach: „jeżeli wierzymy, że coś ma się dokonać, to należy się zdobyć na pewien zapis koncepcyjny tego dokonania”⁴⁷. Rozpatrując swoje malarstwo z pozycji człowieka wierzącego, Nowosielski mówił wprost o przepowiadaniu przyszłego królestwa, o prorockim głoszeniu Ewangelii za pomocą własnej twórczości.

Sztuka jest pojmowana przez Nowosielskiego „jako tajemniczy akt ufności wypływający z wiary w rzeczywistość niestworzoną”⁴⁸; niemniej stanowi ona wyraz reakcji na rzeczywistość materialną, będącą punktem wyjścia do podjęcia działań malarskich. W malarstwie udaje mu się przewyciężyć własną recepcję świata, który jawi mu się jako „świat-Oświęcim”, w którym zło jest nieusuwalnym składnikiem ziemskiej rzeczywistości. Malarstwo jest według artysty czynnością magiczną, podczas której dokonuje się oczyszczenie pierwiastka materialnego rzeczywistości empirycznej. Można powiedzieć, że wiara w możliwości malarstwa umożliwia Nowosielskiemu przetrwanie w tym świecie, który, według jego przekonania, trwa w stanie permanentnego zła⁴⁹.

Choć tematyczny podział sztuki Jerzego Nowosielskiego na malarstwo świeckie i sakralne jest łatwy do przeprowadzenia, co więcej, sam artysta rozgranicza te dwie sfery swojej twórczości dla celów praktycznych, to jednak uznał ten podział za wyłącznie techniczny i czysto zewnętrzny. Jedność sfer *sacrum* i *profanum* stanowi bowiem, według Nowosielskiego, najbardziej istotną cechę jego programu malarskiego⁵⁰. „Te obrazy, które powstają jakby z pozycji *profanum*, zawierają dla mnie równie silny ładunek *sacrum*, jak obrazy sakralne w sposób tradycyjny przeze mnie malowane”⁵¹. Deklaracja ta stawia artystę w opozycji do ikonografów malujących zgodnie z założeniami uświęconej tradycją sztuki ikony, której granice pozostają wyraźnie wytyczone, i zarówno tematy, jak i formy świeckie nie wchodzą w orbitę zainteresowań i nie są dopuszczone w granice sztuki sakralnej. Koncepcja Nowosielskiego wykazuje wyraźną zbieżność z nakreśloną wcześniej sofiologiczną wizją sztuki w ujęciu Sergiusza Bułgakowa (sam artysta chętnie rozpatruje swoje malarstwo w tej perspektywie⁵²). Szczególnie wyraźnie zdaje się na to wskazywać, tak często podkreślana przez Nowosielskiego, wewnętrzna jedność pomiędzy jego dziełami sakralnymi i obrazami świeckimi. Jej zewnętrznym przejawem jest, dająca się łatwo zauważyć, jedność formy malarskiej: formalne rozwiązania ikony zdają się przenikać na obrazy o tematyce świeckiej.

Wyrośnię z takich przekonań malarstwo Nowosielskiego tworzy pełną wizję doczesnej rzeczywistości w jej kształcie eschatologicznym. Bez wyłączenia z niej łyżek i garnków. Zniesienie granicy pomiędzy obrazem świeckim a sakralnym pozwala ukazać pełny obraz stworzonego świata. Ciągłość owej wizji i zacieranie się granic Nowosielski podkreśla jednością formy, a także wariantowością swoich obrazów. Każdy kolejny obraz artysty dopowiada poprzedni i dopiero suma wszystkich zdaje się ukazywać całościową wizję świata. Tym samym trudno jest wskazać pojedyncze dzieło, które najpełniej odzwierciedlałoby tę wizję. W 1968 roku Nowosielski pisał, odnosząc się do ikony Marii: „jest rzeczą ciekawą, że tak jak nie ma dwu



J. Nowosielski, Pływaczka, 1955, olej, płyta pilśniowa, wł. kolekcja prywatna, reprodukcja: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 185

identycznych ikon (klasyczna ikona nie zna pojęcia kopii), tak dopiero zespół ikon o tym samym temacie – bądź ustawionych obok siebie, a najczęściej zapamiętanych, będących już w naszym doświadczeniu «wartością stałą», może być i staje się «pełnym zjawiskiem artystycznym», stanowi podstawę dla pełnego przeżycia”⁵³. Wydaje się, że w podobny sposób jawi się nam całe malarstwo Nowosielskiego.

W ramach swojej koncepcji malarstwa Nowosielski starał się przepracować we własnej świadomości wizję świata. Wizji tej podporządkował całe swoje malarstwo, a malarstwu – całe swoje życie. Obraz tej wizji możemy zobaczyć w cerkwiach, kościołach i galeriach, prywatnych kolekcjach. Czy to są ikony? Nowosielski, dokonując podsumowania własnej pracy twórczej, sam zadał sobie to pytanie, by w końcu przekornie odpowiedzieć: „nie wiem”⁵⁴.

Reasumując należy stwierdzić, iż u podstaw całego malarstwa Jerzego Nowosielskiego leży dążenie artysty do zobrazowania teandrycznej („bogoczłowieczej”) wizji człowieka.

⁴⁷ Podgórzec Z.: *Mój Chrystus...*, s. 175.

⁴⁸ Nowosielski J.: *Wokół ikony...*, s. 177.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 61.

⁵⁰ Por. *Ibidem*, s. 185.

⁵¹ *Ibidem*, s. 184.

⁵² Por. *ibidem*, s. 131–133.

⁵³ Nowosielski J.: *Inność prawosławia...*, s. 176.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 188.



J. Nowosielski, *Martwa natura z lustrem*, 1954, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, reprodukcja: Jerzy Nowosielski. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich. Kraków 2003, s. 148

Ta idea, stanowiąca równocześnie myśl przewodnią obrazów we wschodnim chrześcijaństwie, jest wstępnym założeniem Nowosielskiego w odniesieniu do własnej twórczości.

Artysta starał się stworzyć obraz materii przetransformowanej, w jej wymiarze eschatologicznym. Jego dążeniem było uzyskanie na obrazie realnego kształtu tej wizji. W rezultacie tak rozumiane malarstwo w swoich celach okazuje się tożsame z ikoną, nawet jeśli porusza tematy nieznanne tradycyjnej ikonice, jak akt czy pejzaż. Nowosielski nie stawiał granic dla tematów ikony, gdyż uważał, że przebóstwienie, obejmując całość stworzenia, uprawomocnia taką wizję malarstwa.

Icon – Tradition – Nowosielski. Verification of the term “icon” in the works of Jerzy Nowosielski

Jerzy Nowosielski (born in 1923 in Kraków) has designed several dozen interiors for both Orthodox and Catholic churches; at the same time, he is the author of hundreds of secular paintings: portraits, nudes, still lifes and abstract compositions. He has created his own, distinctive style (with numerous references to Byzantine painting); he has also developed his own concept of art according to which all of his works should be regarded in terms of being icons.

The purpose of the present paper is to verify that term in the context of Nowosielski's works. The reference point for the analysis is the classic sense of the term “icon” which is made more specific by historical context (the author expounds on that issue in the first section of the paper). The analysis is based on the confrontation of the artist's statements with his paintings.

The main conclusion of the analysis is that the foundation lying at the basis of Nowosielski's entire artistic output is his desire to present the theandric (divine-human) nature of man.

Ikona, rozumiana jako fenomen malarski, dała mu klucz do penetracji rzeczywistości duchowej. To świadome otwarcie się rzeczywistości artystycznej na rzeczywistość duchową jest wspólne dla sztuki Nowosielskiego i tradycji malarstwa ikonowego⁵⁵. Posługując się odkrytym w ikonice sposobem dokonywania przekształceń malarskich, stworzył autorską wizję rzeczywistości podlegającej transformacji.

„Odkrycie” ikony umożliwiło Nowosielskiemu rozwiązanie problemu zasadniczego – jak zobrazować przemienioną rzeczywistość; nadto, jak przyznał, pozwoliło mu pokonać rozdarcie artystycznej „jaźni” pomiędzy abstrakcją (która na początku zaważnęła jego twórczością) a figuracją (której nie chciał pozbawiać się w swoim doświadczeniu plastycznym).

Ikona jest dla Nowosielskiego takim rodzajem sztuki, w którym przekaz treści następuje za pośrednictwem języka formy. Artysta stworzył własny język; pozostając oryginalnym, może stać się on zarazem językiem uniwersalnym dzięki wprowadzeniu poziomu komunikacji obrazu do poziomu języka formy, a zatem – poziomu komunikacji bezpośredniej, intuicyjnej, nie odnoszącej się do kontekstu historycznego i symbolicznego. Nowosielski podkreślał pierwszeństwo przeżycia artystycznego, na gruncie którego zaistnieć może przeżycie modlitewne – i „na tym polega właściwe działanie ikony”⁵⁶.

W malarstwie Nowosielskiego forma stanowi podstawowy język wypowiedzi. Dlatego wykazywanie powierzchownych analogii pomiędzy jego obrazami a tradycyjną ikoną wydaje się nie do końca zadowalającym sposobem interpretacji. W przypadku jego malarstwa taka zbieżność, jakkolwiek oczywista i łatwa do wychycenia, jest bowiem zjawiskiem wtórnym i – o czym przekonują choćby abstrakcje – niekoniecznym.

This idea – which is at the same time the leitmotif of pictures produced by the Eastern Christianity – is Nowosielski's preliminary assumption in the context of his own art.

The artist has tried to create an image of transformed matter in its eschatological aspect, and it is his desire to present the real form of that vision in his paintings. Considered in these terms, painting appears to be identified with the icon (as far as its objectives are concerned), even if its themes (e.g. nudes or landscapes) are unknown to the traditional icon. Nowosielski does not set any limits for the thematic range of an icon because he believes that theosis, being a universal phenomenon present in all creation, legitimizes his vision of painting.

The icon is for Nowosielski a kind of art in which the content is transferred through the language of the form. Reflecting on the issues of form and its meaning in his painting, the artist creates his own language which, while being distinctive and original, can also become universal due to the fact that the level of communication of a given painting is brought to the level of its form, and, therefore, to the level of direct, intuitive communication which is free of any references to historical or symbolic contexts.

⁵⁵ Por. Nowosielski J.: *Świadomość ikony*. Rozm. przepr. P. Kwiatkowski. „Literatura” 1983, nr 3, s. 33.

⁵⁶ Podgórzec Z.: *Mój Chrystus...*, s. 124.