

Włodzimierz Szturc

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-6778-8475

JERZY NOWOSIELSKI. MALARZ I TEOLOG MONASTYCZNY

I

Próbując na nowo zrozumieć przemyślenia Jerzego Nowosielskiego dotyczące Wschodu i Zachodu jako dwóch przestrzeni sztuki i religii, śledząc przebiegające przez jego wypowiedzi figury pamięci i wyobraźni, zdałem sobie sprawę, że dzisiaj właśnie wywołują one pytania, na które – wydawałoby się – jeszcze dziesięć lat temu zostały udzielone odpowiedzi przez samego artystę, jego rozmówców, historyków i filozofów sztuki. Odpowiedzi te można dziś rozumieć jako ustalenia porządku przeciwstawień Wschodu i Zachodu, jako aksjomaty oparte na dualizmie, o ile nie dialektyce przeciwieństw. Można je także ujmować w kategoriach myśli monastycznej, bowiem sama idea ikony, jak i wynikająca z praktyki malarskiej i teologii artysty, stanowi ognisko określonego projektu „monasteru widzających niewidzialne”, utworzonego przez wspólnotę podobnie adorujących ikony i odczuwających ich stygmatyzującą życie obecność.

Idea powiązania z sobą sztuki i ikony Wschodu i Zachodu wyłaniała się w procesie dojrzewania artysty, który potwierdzając przynależność najpierw do kościoła unickiego, potem prawosławnego, doznał dwóch „wtajemniczeń” będących rytami przejścia w trakcie formowania się osobowości, odnajdywania sensu sztuki i konfesji. Religijnemu doświadczeniu Nowosielskiego, które zaprowadziło go do cerkwi, nie towarzyszyły konwersje, ale świadome

przenikanie w głęboko odczuwaną sferę *sacrum*. Ochrzczony w kościele unickim – przeszedł (wrócił) do ortodoksji, co tak wyjaśniał:

Zawsze staram się wniknąć w sedno jakiegoś problemu. Wiedząc, że unia niesie w sobie jakąś skazę, co przysparzało mi wiele duchowych cierpień, od dziecka skłaniałem się ku prawosławiu. Później jako człowiek dorosły, uświadomiłem sobie, jak wielka jest nieufność wobec unii zarówno ze strony prawosławia, jak i katolicyzmu. Z jednej strony Kościół unicki uważany jest za rodzaj agresji na prawosławie, z drugiej – podejrzany o jakąś penetrację prawosławną w katolicyzmie. Jeżeli dodamy do tego, że od niemal czterech stuleci, czyli od samego początku unii, toczy się w jej łonie zażarta walka między orientalistami i okcydentalistami, a więc innymi słowy między przeciwnikami i zwolennikami totalnej latynizacji, to zrozumie Pan, dlaczego nie chciałem w tym wszystkim uczestniczyć i wróciłem do korzeni, z których unia wyrosła. Nie interesuje mnie w religii polityka, pragnę kontemplacji. Co prawda ostatnio zmienia się stosunek rosyjskiego prawosławia do unii. Świecka społeczność prawosławna w Rosji coraz bardziej w swym sumieniu przekonana jest, że w stosunku do unitów ciężko zgrzeszono, że grzechu tego ani po ludzki, ani po Bożemu nie da się usprawiedliwić, trzeba z pozycji nienawiści się wycofać i za nie odpokutować. Jeżeli to mówię, to wcale nie znaczy, że uważam unię za coś pozytywnego. Wręcz przeciwnie, była wielkim nieszczęściem. Skoro jednak unia jest faktem, to z sytuacji jaka zaistniała, należy wyciągnąć jakieś duchowe dobro¹.

Pierwsze z istotnych doświadczeń sztuki i religii w niej zawartej miało miejsce w warszawskim domu architekta Władysława Jachimowicza, gdzie często zatrzymywał się z ojcem przebywając w stolicy: gdy wszedł do zamkniętego wcześniej pokoju, zobaczył zawieszzone na ścianach obrazy. „Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę. To tak, jakbym nie ucząc się, zaczął nagle mówić biegle jakimś nieznanym mi językiem, albo nie umiając, rzucony na głęboką wodę, zaczął pływać”². Malarz miał wtedy piętnaście lat. Doświadczenie bezpośredniej bliskości obrazów znajdujących się w odosobnionym pokoju w jednym błysku przywołało oglądane wcześniej w albumach dzieła van Gogha i Utrilla i stało się epifanią formalnego malarskiego piękna, a zarazem najwyższym objawieniem celu własnego życia³.

¹ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzy Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 113–114.

² Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 9. Odwołując się do tej książki, używam zapisu: Z. Podgórzec, *Wokół ikony*.

³ Najbogatsze faktograficzne i interpretacyjne ujęcia twórczości Nowosielskiego, w jej biograficznym ujęciu, przedstawiają prace Krystyny Czerni, zwłaszcza *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków, 2011.

Drugim wtajemniczeniem było spotkanie z ikonami, które zobaczył w czasie wojny w muzeum we Lwowie; tam jego „świadomość zaatakowana została przez „kolosalną wręcz” ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki”⁴. Dopiero ikony potwierdziły słuszność wyboru drogi malarskiej, „tym razem całkowicie już wyraźnie i jasno”⁵. Nastrój inicjacji oddaje taka wypowiedź Nowosielskiego:

Nie jestem ze Lwowa. Urodziłem się i całe prawie życie spędziłem w Krakowie. Jednak ze Lwowem łączy mnie wiele, a przede wszystkim najważniejsza inicjacja artystyczna, malarska, jaka określiła moją całą przyszłą drogę artystyczną. Przed wojną jeździłem tu często albo w przejeździe nad Zbrucz, gdzie miałem krewnych, albo na Wołyń, do Poczajowa i Krzemieńca. Miałem we Lwowie ciotkę, żonę znanego lwowskiego socjalisty i u niej często się zatrzymywałem. Moje świadome życie artystyczne zaczęło się, kiedy jako piętnastoletni chłopiec zrozumiałem język sztuki nowoczesnej. U tak już uświadomiony, niedługo potem poszedłem do Ukraińskiego Muzeum Narodowego i spotkałem się z ikonami. Z tym jednym z największych i najwspanialszych zbiorów ikon, jakie były w Europie. Było to dla mnie przeżycie wstrząsające, bo to było pierwsze spotkanie z wielką sztuką w oryginałach. Masze polskiego muzea były bardzo biedne i tej wielkiej sztuki europejskiej tam było niewiele.

Pamiętam, jakby to było dzisiaj. Przechodziłem od sali do sali, coraz bardziej oczarowany, niemal mdlejący z wrażenia i ze szczęścia. Akie pierwsze artystyczne przeżycie młodego człowieka są niesłychanie silne. Ich się nie zapomina. One to właściwie ukształtowały moją wrażliwość artystyczną na całe życie. Łatwo to odczytać z mojego malarstwa.

A poza tym pobyty moje we Lwowie to było pierwsze zetknięcie się z szerszym światem. W tym mieście trzech, a właściwie czterech kultur, bo i kulturę żydowską trzeba wziąć pod uwagę, mogłem poczuć się obywatelem Europy, Wschodniej i Zachodniej równocześnie. Ta właśnie obecność we Lwowie kultury greckiej, łacińskiej i ormiańskiej sprawiła, że miasto to miało jakiś specjalny klimat.

To było coś, co tworzyło jakiś specjalny nastrój, genius loci. Człowiek czuł się jakby na granicy, na skrzyżowaniu świata Starego i Nowego Rzymu, a także bliskiego Orientu. Tak [...] swoje spotkania ze Lwowem zapamiętałem i tak o nich dalej pamiętam i wspominam⁶.

⁴ Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s. 9.

⁵ Tamże.

⁶ Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze. Wstęp i redakcja Krystyna Czerni*, Kraków 2013, s. 412.

Następujący po sobie porządek epifanii – warszawskiej i lwowskiej – ustanowił też proces rozumienia dzieła plastycznego jako teologii. Ikona działała jednak na wyobraźnię malarza najpierw jako dzieło sztuki, a potem jako przekaz wiary i jej teologicznej głębi. Co więcej: obcowanie z ikoną przez całe dalsze życie Nowosielskiego, miało swoje źródło w adoracji i odczytywaniu ikony poprzez wiedzę i istotne rozumienie zachodniej sztuki współczesnej. Jak ona się rozwijała w całym XX wieku – wiemy lub możemy się dowiedzieć z opracowań.

Jeden z pierwszych i najważniejszych historyków sztuki analizujących twórczość Nowosielskiego, Jerzy Madeyski, tak zarysował powyższe zagadnienie:

W Ucieczce na pustynię Nowosielski pisze o szczególnej kondycji prawosławnych mnichów. O łagodnym szaleństwie „jurodiwych”, ich zadziwieniu, a nawet pewnemu niedowierzaniu racjom i istnieniu zdrowego rozsądku ludzi świeckich. Pisze o ich szczególnym stosunku do racji współspołecznych, pisze, że społeczność jest fascynująca, lecz po przemyśleniach należy uciec w samotność, pisze o zbiorowej percepcji rzeczywistości, lecz indywidualnym jej przeżywaniu, zatem o konieczności pewnego, specyficznego, anachoretyzmu. Stwierdza nieufność mnichów do wszelkich prób wartościowania stosowanych przez człowieka światowego, tak w odniesieniu do spraw świeckich, jak i do rzeczywistości duchowych, co tworzy jakąś maskę, jakąś warstwę izolacyjną kryjącą nieznaną. Omawiając postać św. Serafina, przytacza legendę czy fakt historyczny, z którego wynika nauka: klasycznym sposobem zachowania się mnicha prawosławnego jest unikanie dosłownych wypowiedzi czy wyjaśnień, jest przyjęcie podstawy, będącej prośbą o wybaczenie i cierpliwość, o zawieszenie wszelkiego sądu o jego postępowaniu. O plastyce, artyście nie ma w tym tekście mowy. Czy jednak nie możemy przyjąć możliwości istnienia analogii między obu tymi profesjami, tym bardziej, gdy znamy ich ścisłe powiązania, gdy wiemy, że nader często były one nierozdzielne i wzajemnie się warunkowały? Wszak, przypominam, według Ostapowa Rublow dlatego był wieki, że nie był wyłącznie artystą, lecz również ascetą, mnichem...

Za pomocą mniej lub bardziej prawdopodobnych hipotez można jednak udowodnić wszystko. Zostawmy je więc na boku, oddając głos Nowosielskiemu. By zaś tym razem uniknąć choćby tylko możliwości wypaczenia jego myśli, jego analizy ikony, a zarazem i własnego malarstwa, posłużmy się zasadą *oratio recta*: „jakie są elementy działania plastycznego wchodzące tu w grę? Jak wiadomo, ikona operuje z jednej strony bardzo rozwiniętym realizmem, systemem malarskiej iluzji, analizy koloru, światła i przestrzeni, odziedziczonym po realistycznych tradycjach kultury śródziemnomorskiej.

Jest to malarstwo wielkiej fascynacji światem zewnętrznym, pełna mistyfikacja jakiejś zewnętrznej, obiektywnej niezależnej od nas rzeczywistości.

Z drugiej jednak strony ikona przesycona jest duchem sztuki abstrakcyjnej. Malarstwo abstrakcyjne stwarza możliwości realizacji wolności twórczej artysty w sposób możliwie pełny, nie ograniczony żadnymi regułami gry, prawami dyktowanymi przez sam proces odtwarzania, reprezentowania jakiejś innej rzeczywistości znanej nam z doświadczenia „poza obrazem”. Tylko sam pomysł, inwencja osobista lub zbiorowa, tylko intuicja jest tu naczelnym prawem kształtującym dzieło o wiele swobodniej niż w malarstwie przedstawiającym. Teoretyk, analizujący malowidło abstrakcyjne, oczywiście łatwo wykaże, jakie to konkretne prawa optyki, kompozycji płaszczyzny i konstrukcji formy malarzkiej rządzą w danym wypadku. Cóż, kiedy rozwój malarstwa abstrakcyjnego wykazuje wciąż i na nowo (a jest to malarstwo bardzo dobre, tak dobre jak figuratywne), że takie analizy formalne są analizami *ex post* i mają wartość raczej jako wtórny i pomocniczy komentarz, przydatny w rozwiązaniu świadomości i wrażliwości plastycznej, niż jako kodeks praw rządzących powstawaniem samego dzieła.

A więc te dwa światy – pewnej determinacji właściwej malarstwu realistycznemu, odtwarzającemu i drugi świat, wolnej kreacji abstrakcyjnej, istnieją w ikonie. To jednak nie wszystko. Dwa te „żywioły” zawarte są bowiem w każdym dobrym obrazie. Nie ma dobrego obrazu „realistycznego” bez wewnętrznie organizującej go „zasady abstrakcyjnej”⁷.

Jednak jakie by jednak nie były jej formy i nurty – jest zawsze zbiorem form opozycyjnych wobec nadrzędnej wobec nich sztuki zwanej abstrakcją. Mówiąc inaczej – cokolwiek i jakkolwiek zostało w sztuce malarskiej wyrażone jest zawsze czymś niższym wobec abstrakcji. Abstrakcja jest metafizyką.

Takie ujęcie, które zbliża sens malarstwa abstrakcyjnego do ikony, jest możliwe po przyjęciu wyższej, teologicznej na przykład perspektywy analizy sztuki, do czego, zwłaszcza w późnych pracach filozoficznych, zachęcał Nowosielski. Dla historyków sztuki i religioznawców okres malarstwa abstrakcyjnego był jednak przede wszystkim czasem twórczości artysty, który zwątpił w teologię i przede wszystkim w istnienie Boga, co nie zmieniło przeświadczenia, tak ustawicznie wypowiedzanego, że „sztuka w jakimś sensie jest tożsama z *sacrum* i z tego poziomu przenika do naszej rzeczywistości empirycznej jako pewien sygnał”⁸.

⁷ J. Madeyski, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 1973, s. 16–20.

⁸ „Rzuciłem kawałki siebie do wód Gangesu...”. *Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak (1993)*, [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012, s. 47.

Okres wspomnianego zwątpienia przypadł na lata 1943–1954, wiązał się z doświadczeniem obrazu likwidacji żydowskiego getta we Lwowie, tym „doświadczeniem żywego odczucia nieobecności Boga”⁹. Malarz nie rozstawał się jednak z Cerkwią i jej życiem monastycznym, o czym przypominają Marek Tytko i Karolina Czerska w swoich pracach o Nowosielskim¹⁰. Systematycznie pojawiał się w lwowskim Muzeum, by oglądać ikony „dwa razy w tygodniu przez okres czterech miesięcy”¹¹, był też nowicjuszem Ławry św. Jana Chrzciciela pod Lwowem. Odejście od Boga było więc pozorne, ponieważ doświadczenie ikony – nawet tej wystawionej w muzeum – formowało w tajemniczy sposób nową drogę jego malarstwa. Możemy tu mówić o ustawicznym powrocie do ikony jako do źródła metafizycznego objawienia właściwego malarstwu abstrakcyjnemu¹².

Myślę, że interpretacja abstrakcyjnego obrazu Nowosielskiego może być wykładem z dziedziny teologii. Abstrakcja dotyczy bowiem bytu najwyższego, której objawieniem jest światło, także światło wiedzy, objawienie, olśnienie. Odpowiednikiem takiego blasku jest na ikonie złoty nimb odpowiadający greckiemu pojęciu *doksa*, a jest ona przecież tym samym, co *lumen gloriae*, co *Sophia*, co prawa wiara i wiedza – zatem ortodoksja. Patrząc na ikonę poprzez sens wyłaniający się nagle z malarstwa abstrakcyjnego, dostrzegamy w niej teologiczny, choć inaczej zbudowany plan malarski, odpowiadający dwóm różnym od siebie porządkom: wschodniemu i zachodniemu. Pierwszy jest syntetyczny, wyrażony w koncentracji znaczeń, w jednoczesności działania na różnych planach, w hierarchii form znaczących teologicznie, ale też specyficznie przedstawionych; drugi – zachodni – jest analityczny, wyrażony przez zestawienia figur geometrycznych, porządek planów, następstwa i celu – a więc tego, co nazywamy narracją i co da się uporządkować ze względu na historyczność zjawisk.

⁹ „Podobnie jak żywe jest odczucie Boga z krzaku gorejącego, tak samo żywe może być odczucie nieistnienia Boga” – dodawał. Przytaczam za: K. Czerni, *Nietoperz w świątyni...*, s. 87. Fenomen malarstwa abstrakcyjnego zainicjowanego w czasie likwidacji getta przywołuje i poddaje analizie także K. Czerska, *O poszukiwaniu sacrum w malarstwie abstrakcyjnym Jerzego Nowosielskiego*, „Acta Slavica” 2014, s. 56–64.

¹⁰ K. Czerska, *O poszukiwaniu sacrum...*; M. Tytko, *Jerzy Nowosielski. Rys biograficzny*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1992–1993, t. 1/2, s. 58.

¹¹ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni...*, s. 86; K. Czerska, *O poszukiwaniu sacrum...*, s. 56.

¹² Por. M. Porębski, *Nowosielski*, posłowie K. Czerni, Kraków 2003, s. 72–14.

W Muzeum Narodowym w Poznaniu znajduje się abstrakcyjna kompozycja Nowosielskiego¹³, która jest utrzymana (wyrażona) w różnych stopniach i odcieniach błękitu, rozpoznawalnych jako dające się określić geometryczne czworokątne (trapezowe) pola. Każda interpretacja, a zatem i hermeneutyka jest tu możliwa, ale jej stosowanie może być bliskie lub dalekie od samej idei abstrakcji, która, jak się zdaje, jest zawsze autoreferencyjna. Pozostaje doświadczenie zdumienia, zamknięcia i uświadomienia sobie niemożności opowiedzenia o świecie, który widzimy. Abstrakcja jest więc istotnie tautologiczna, samoznacza i samoznacząca. Zdumienie jest więc tym, co w obcowaniu ze sztuką Zachodu uniemożliwia narrację, a zatem bierze w nawias prawdziwość każdej innej sztuki, która opowiada i którą można opowiedzieć, jak malarstwo figuratywne, realistyczne, nawet impresjonizm. Ikonę też można opowiedzieć, a kierunek narracji określony jest przez semantykę konwencjonalnych gestów każdej postaci świętego lub męczennika. Opowiadanie konkretnym stylizowanym gestem, jako prezentacja aktualnego stanu postaci i sytuacji, w której się znajdują, dotyczy przede wszystkim przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem – Marii podnoszącej Jezusa, wskazującej na niego, kołyszącej go, tulącej, pouczającej. Wszystkie te gesty mają swoją teologiczną nazwę, np. *Pronaia* (prowadząca) czy *Eleuziaka* (miłosierna), *Assunta* (wstępująca do Nieba). Opowiadanie ikony jest wyjaśnianiem konwencji gestów przedstawionych postaci.

Co do *Kompozycji błękitnej (Abstrakcji)* Nowosielskiego – można ją interpretować przez opis tego, co postrzegamy i co stanowi rytm kompozycji, będący w istocie przeniesieniem na płótno form konstrukcyjnych *Błękitnej rapsodii* George’a Gershwin¹⁴. Obraz ten można jednak „wypowiedzieć”, opisując kompozycję planów, co w pewnym stopniu przybliży go do ikony operującej również ich zestawieniem. Odważny sposób odczytania, również przez filiacje z ikoną, zaproponowała Karolina Czerska, skłaniająca się przede wszystkim jednak do ujawniania muzycznych repartycji obrazu. W odniesieniu do *Kompozycji błękitnej (Abstrakcji)* pisze tak:

¹³ Namalowana w 1968 roku, olej na płótnie, wym. 120 × 100; reprodukcje, [w:] *Jerzy Nowosielski*, Katalog Muzeum Narodowego w Poznaniu, red. A. Kostołowski, W. Nowaczyk, Poznań 1993.

¹⁴ Pisze o tym Karolina Czerska w przywołanym tekście, ujawniając również opinie Bogusława Schaeffera, Tadeusza Kantora a także Mieczysława Porębskiego na temat „muzycznej partytury”, którą jest abstrakcyjna kompozycja Nowosielskiego. Zob. K. Czerska, *O poszukiwaniu sacrum...*, s. 60–61.

Do właściwego obrazu prowadzi na nim rodzaj okiennej ramy, której intensywne granaty poprzątkane są geometrycznymi figurami w barwach kontrastujących z niebieską paletą. Te „lufciki, również obleczone w ramy, mogą być odbiciem lub echem małych prostokątów w ciepłych barwach, osadzonych w płaszczyznach w centrum obrazu. Albo na odwrót – ciepłe pomarańczowe i czerwone punkty ze środkowej części malowidła są powtórzeniem elementów znajdujących się „na marginesie”. Kwadraty i prostokąty z namalowanej przez Nowosielskiego, co się często na jego abstrakcjach zdarza, kolorowej ramy, rozmieszczone są w sposób nieregularny, a jednak wyznaczają bardzo konkretny rytm. Te przesunięcia mogą być czymś więcej niż pięknym ornamentem, przywodzącym na myśl świat orientu. Gdyby szukać odwołań w dawnej ikonografii, to zapewne trzeba by pomyśleć o charakterystycznym dla niektórych ikon polu ikony (okalającym jej środkową część), na którym znajdują się miniaturowe przedstawienia świętych¹⁵.

Abstrakcja, nawet „abstrakcja magiczna”¹⁶ jest własnością intelektualno-artystyczną Zachodu, dla której punktem krańcowym była idea abstrakcji zawarta w „czworokącie Malewicza”. Przed abstrakcjami Malewicza, przypuszcza Paul Evdokimow, można również modlić się, jak przed ikoną¹⁷.

Sztuka zachodnia jednak, dochodząc do teologii, pyta i przedstawia to, co „jest dalej” – dlatego syntetycznym, choć tematycznym jej domknięciem jest, jak myślę, obraz Paula Gauguina *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* Nie jest tu przedstawiona wyłącznie alegoryczna symultaniczność różnych etapów życia, nie jest to tylko domknięcie długiej drogi tematu niegdyś zaprzątającego np. wyobraźnię Caspara Davida Friedricha (*Etapy życia*), ale też dramat uwikłania się w możliwościach malarstwa przedstawiającego figury losu, także historycznego i impresjonistycznego. To także zatrzymanie dziejów sztuki Zachodu będącej długim zwojem dziejów, zwojem istnień, myśli o sztuce i o jej filozofii. Figurą sztuki i myśli Zachodu jest – jak sądzę – zwój, tak lub inaczej porządkowane opowiadanie, zawsze jednak zmuszane do respektowania co najmniej kilku faktów zmieniających narrację zwaną dziejami.

Chodzi więc o fabularność, a lepiej – narracyjność sztuki, bo przecież znaczenie następujących po sobie faktów tworzy linearność narracji, a ich

¹⁵ K. Czerska, *O poszukiwaniu sacrum...*, s. 62. Autorka rozpoznaje także podobieństwo emanacji energii z obrazu Nowosielskiego i z obrazu Whistlera *Nokturn w błękicie i srebrze – Chelsea*, z 1871 r. (Tate Gallery, Londyn).

¹⁶ Określenie Karoliny Czerskiej, *O poszukiwaniu sacrum...*, s. 55.

¹⁷ *Sztuka ikony, Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 79–80.

sens wyłania się w wyniku powolnego zespalandia znaczeń składających się na to, co Leibniz nazwał „wielkim łańcuchem bytów”, w którego procesyjnej drodze ku Bogu objawia się teodycea. Historia, sztuka, moralność, teologia ale też nauki matematyczne i technika są procesami cząstkowymi i podlegają ocenie ze względu na sens wynikający z celowo ukierunkowanej drogi, w której także zwątpienia i powroty do punktów wcześniejszych wchodzą w skład łańcucha zwoju następstwa i wynikowości. Całość (*totum*) jest konstruowana przez sumę składników ciągłości stanowiących jej *quantum* i rzeczywiście zyskuje swoje znaczenie jako część rozumianego dopiero w takcie odczytywania (rozwijania) zwoju¹⁸.

Sztuka Zachodu należy do świata linearności przedstawienia, funkcjonalnej i wynikowej konstrukcji mimetycznej. Gdyby szukać jej źródeł europejskich – w przestrzeni artefaktów kultury i religii – odnajdziemy je w każdej właściwie dziedzinie ludzkich dokonań należących zarówno do obszaru hellenistycznego i rzymskiego, jak i do chrześcijańskiego i judeochrześcijańskiego. Nowosielski sięga jeszcze gdzie indziej: w świat sztuki hellenistycznej:

Czym się kierowałem w malowaniu obu moich cykli Drogi Krzyżowej? Przede wszystkim nie chciałem rejterować z obszaru działań malarskich i uciekać się do symboliki. Przeważnie się to dzisiaj robi, bo artyści chyba czują ową niestosowność scen sadystycznych we wnętrzu kościelnym. Ja chciałem stworzyć pewne kreacje malarskie, które by nawiązywały do rzeczywistości historycznej, w jakiej rozgrywały się wypadki Drogi Krzyżowej; nie chodzi tu o jakieś odtworzenie strojów historycznych czy architektury, ale o nawiązanie do formy malarstwa hellenistycznego, które było współczesne wydarzeniom z okresu życia Chrystusa. Była to po prostu w świecie grecko-rzymskim forma malarstwa rozpowszechniona i na tle tej jakiejś hellenistyczno-ikonicznej (ikona wywodzi się wprost z malarstwa hellenistycznego) scenarii chciałem stworzyć sugestię wydarzeń. W miarę dyskretną, to znaczy w pewnym sensie zdradziłem ten ideał, jakim jest pełny realizm wizji w stosunku do opisywanej rzeczywistości transcendentnej, stałem się bardziej aluzyjny, po prostu zatrzymałem się na progu ikony. Także na progu ikony było malarstwo hellenistyczne, bo to był początek tych wydarzeń w historii sztuki, których zwieńczeniem była pełna ikona¹⁹.

¹⁸ L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Na Jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego przygotowało Muzeum Narodowe w Krakowie i Wydawnictwo Literackie (red. zbior.), Kraków 1981, s. 111.

¹⁹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s. 55.

Możemy tu mówić nawet o linearności ilustracyjnej, w związku z przywołaniem (naśladowaniem) tekstu, jak na Zwoju Jozuego z X wieku przechowywanym w Bibliotece Watykańskiej, o siedemdziesięciometrowej tkaninie z Bayeux (ostatnia dekada XI w.) przedstawiającej zwycięstwo Wilhelma Zdobywcy w bitwie pod Hastings, o „fryzie Hansa Dürrera z r. 1532 z *Dziejami życia ludzkiego* według [...] *Tabula Cebeis* w Sali Poselskiej zamku wawelskiego”. W postaci narracyjnie podobnej kompozycja zwoju pojawia się „na kolumnie Trajana w Rzymie, gdzie spiralnie rozpięte sceny tworzą fryz reliefowy 200 m długi, lub na kolumnie Marka Aurelego tamże, ukazującej na 21 spiralach wyprawę Rzymian przeciw Markomanom, lub na nawiązującej do obu zabytków rzymskich czterometrowej kolumnie w kościele św. Michała w Hildesheimie, z 24 scenami z życia Chrystusa od Chrztu w Jordanie do Wjazdu do Jerozolimy. [...] Na tzw. rolce sztokholmskiej, czyli fryzie długości 15 m zwiniętym na dwa wałki, odtwarzającym wjazd Zygmunta III do Krakowa [...] orszak posuwa się od strony prawej ku lewej, natomiast odczytywać malowidło należy jako przyjazd od strony lewej ku prawej, gdyż ujęcie postaci ludzkiej w profilu wyznacza odwrotny do profilu kierunek lektury”²⁰.

Przykładów takiego linearnego traktowania dzieła sztuki jest wiele – można wymienić przede wszystkim wszystkie figuracje Drogi Krzyżowej, hagiografię zachodnią, misteria cykliczne i ich malarskie odpowiedniki (np. dzieło Hansa Memlinga). To co linearnie zbudowane właśnie w tej linearności (jako *continuum*) zawiera swój sens.

II

Ikona i linearność zespolone są w obrazach Drogi Krzyżowej, która stała się dla Jerzego Nowosielskiego ogniwem przemian i sporów pomiędzy sztuką i teologią Wschodu i Zachodu. Do tego problemu malarz musiał jakoś ustosunkować się, ponieważ sam namalował dwa takie cykle, choć właśnie w ich obecności w sztuce Zachodu upatrywał coś, co jest nieprzystojne i powinno być „zakazane”. Czy to znaczy, że na przekór własnej teologii malarstwa wykonał we franciszkańskim kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w krakowskiej dzielnicy Azory i w Rzymskokatolickim Kościele pw. Opatrz-

²⁰ Tamże.

ności Bożej w Warszawie – Wesołej dwie ikoniczne, w sensie prawosławnym, wersje Drogi Krzyżowej? Może ta pozorna jednak sprzeczność, jaka wynika ze spotkania idei ahistorycznej ikony i malarstwa o obrazowaniu linearnym skrywa głębszy poziom refleksji artysty nad sztuką Zachodu i Wschodu?

Tłumacząc podjęcie pracy (dodajmy: z prośbą o brak zapłaty) nad linearnym przecież przedstawieniem Drogi Krzyżowej, Nowosielski powiada:

Byłem bowiem po prostu zmuszony przez pewną formę kultu w Kościele rzymskokatolickim do stworzenia takiego całościowego przekazu ikonograficznego, jaką jest cykl Drogi Krzyżowej. Nie mam jednak przekonania do tego sposobu mówienia o Męce Chrystusa i osobiście uważam, że Droga Krzyżowa nie powinna w ogóle istnieć w Kościele. Jest to bowiem opowieść zawierająca w swej malarskiej warstwie elementy sadystyczne. Opowieść o torturach, o egzekucji. Nie wiem, czy istnieje możliwość sensownego działania artystycznego w tym kierunku w obrębie ikony. W ogóle, jeśli to ode mnie zależało, powyrzucałbym Drogę Krzyżową z kościołów²¹.

Dlaczego zatem, powtórzę, Nowosielski namalował Drogi Krzyżowe? Dlaczego będąc wyznawcą i malarzem ikon, prześwietlonych także promieniem refleksji płynącej z malarstwa abstrakcyjnego, artysta postępuje wbrew sobie, a także przeciw teologii, której sam jest wyznawcą? Nowosielski odpowiada, że „poszedł na kompromis”, ponieważ istnieje taka konwencja w Kościele zachodnim, choć uważa, że jest to „konwencja zupełnie błędna”.

Droga Krzyżowa – dodaje – to powinno być pełne przeżycie liturgii Wielkiego Tygodnia, ale nie na poziomie obrazowania [...]. [...] Musiałem pewne rzeczy pokazać, bo chciałem być prawdziwy w tym, co robię, ale to są przecież potworności... Najpełniejszy obraz tortury krzyża ukazany był gdzieś w krucyfikach gotyckich, czy u Grünewalda. To są jednak rzeczy, których właściwie nie możemy znosić dłuższym obcowaniu. [...] W ogóle wydaje mi się, że cała Droga Krzyżowa jako cykl malowanych czy rzeźbionych okrucieństw jest jakąś dewiacją Kościoła zachodniego. Jest to coś, co przy pełnej świadomości percepcji byłoby nie do zniesienia²².

Zagadnienie narracji Drogi Krzyżowej jako źródeł dwóch teologii, które wyznaczają dwa nurty sztuki religijnej, winno być rozpatrywane w optyce istoty malarstwa abstrakcyjnego wymagającego kontemplacji. W namalowanych

²¹ Tamże, s. 53.

²² Tamże, s. 53–54.

przez siebie cyklach Nowosielski nie utworzył pola dla symbolicznej interpretacji obrazów męki Chrystusa przez przywołanie *mimesis*, ale stosując precyzyjne nawiązania do ikony i teologii prawosławnej ujawnił centrum doznania transcendencji w miejscu, w którym znajduje się malowidło; przeniósł zatem konwencje sztuki na rzeczywistość sytuacji, jak ma to miejsce w spotkaniu z ikoną Matki Boskiej w ołtarzu Kościoła Opatrzności Bożej (Warszawa-Wesoła) i ikoną zmarłego Chrystusa – na Ścianie Eucharystycznej z obrazami malowanymi na boazerii w Kościele Niepokalanego Poczęcia NMP zbudowanego w krakowskiej dzielnicy o nazwie Azory. Ponieważ kontemplacja, polegająca na pisaniu ikony przez modlącego się człowieka, odwzorowuje pisanie ikony przez malarza, obrazy Matki Boskiej czy stacje Drogi Krzyżowej nie mają opowiadać o znaczeniu Matki Boskiej i o męce Chrystusa, ale zatrzymywać „światło świętości” poprzez kontemplację w miejscu, w którym obraz został przedstawiony. Zatem z planu narracji historycznej (także hagiograficznej) artysta przenosi nas w plan współczesny, czas indywidualnego przeżycia widza – świadka wydarzenia o charakterze metafizycznym. Z punktu widzenia nowych teorii sztuki – takie doświadczenie „malowanej ikony” jest teologicznym aktem performatywnym.

We franciszkańskim reformackim kościele na Azorach, Droga Krzyżowa nawiązuje ponadto do roli franciszkanów jako rzymskokatolickich opiekunów Grobu Chrystusa. Jerzy Nowosielski unaocznia ten fakt, malując XII stację Drogi Krzyżowej nad ołtarzem kościoła, potęgując w ten sposób eucharystyczne znaczenie tej stacji właśnie we franciszkańskim *dominium gloriae*. Nawiązania do kultu świętego Franciszka, tak ważne dla Kościoła zachodniego, polegają na wprowadzeniu jego postaci, do stacji „Ukrzyżowania”, „Zdjęcia z Krzyża” i „Złożenia do grobu”, w której z lewej strony kompozycji pojawia się obraz stygmatyzacji świętego Franciszka, a z prawej – postać św. Jana Chrzcziciela z napisem „Oto Baranek Boży”.

Jest to bliskie teologicznej wykładni chrztu w świetle – jako chrzcie w wodzie; warto też przypomnieć, że późniejszy święty Franciszek to właściwie św. Jan z Asyżu, któremu nadano na chrzcie drugie imię: Chrzcziciel. Zatem święty Franciszek to Jan Chrzcziciel z Asyżu ale przede wszystkim ten Jan, który dawno temu ochrzcił w świętej rzece prawosławia, Jordanie, Jezusa. Takie utożsamienie unieważnia linearność opowiadanej historii w imię ikonizacji, to jest syntetyczności wyobrażenia i jego odczytania jako aktualnej realizacji w konkretnym miejscu wszystkich przemian człowieka prowadzących z ciemności w jasność.

Nie jest to więc katolicki Franciszek, opiekun zwierząt, skłonny do wzruszenia i usprawiedliwiania grzeszników, ale św. Jan Chrzyciel z Asyżu, wyprowadzający ku światłości widocznej na jego szacie i na przepasce Chrystusa spoczywającego na białym całunie. Jerzy Nowosielski ujmuje to zagadnienie w taki sposób:

„Baranek Boży” to jest Chrystus umierający na krzyżu, ale baranek jest również zwierzęciem zarzynanym rytualnie i tutaj pojawia się właśnie sprawa św. Franciszka, który miał zupełnie specjalny stosunek do świata przyrody, szczególnie do świata zwierząt. Rzecz ta została właściwie całkowicie spłycona w zachodniej świadomości chrześcijańskiej. Takie sentymentalne kazania do ptaszków – a może ptaszki miały do niego kazanie? Prawdopodobnie sama rzeczywistość metafizyczny płynąca ze świata zwierząt bardziej może kształtowała jego duchowość, niż on wpływał na ten świat, przemawiając do zwierząt. Zwierzęta przemawiały do niego swoim językiem. Dalej, sama stygmatyzacja jest bardzo charakterystycznym momentem u św. Franciszka, mianowicie stygmaty pochodzą z Chrystusa, ze skrzydeł Serafina. Są takie wyobrażenia, obrazy, na których wyobrażony jest sam Serafin ukrzyżowany. W ezoterycznych elementach przekazu tradycji religijnych aniołowie reprezentują niejako na wyższym poziomie bytowanie świat przyrody, świat zwierzęcy. Świat zwierzęcy jest pod bezpośrednią opieką aniołów. Ta sprawa komplikuje się jeszcze, to znaczy u mnie ona się uzupełnia, bowiem postać św. Jana Chrzyciela ma szczególnie związek ze światem anielskim. Istnieją prace teologiczne, w których św. Jana Chrzyciela w dziele zbawienia wprost podstawia się na miejsce upadłych aniołów. Mam tu na myśli prace teologiczne o. Sergiusza Bułgakowa. W swojej książce *Przyjaciel Oblubieńca* rozwija intuicje teologiczne, intuicje bardzo zobiektywizowane, bardzo uzasadnione odnośnie do św. Jana Chrzyciela, właśnie w tym kontekście włączenia świata bytów subtelných w kenozis chrystologiczną. Dlatego nieprzypadkowy wydaje mi się związek z tym św. Franciszka, który – jeszcze raz podkreślam – nosił imię św. Jana Chrzyciela. Ponieważ uważam, że w ogóle w tradycji chrześcijańskiej, a szczególnie – co jest bolesne – zakonu franciszkanów, te wątki, te elementy doświadczenia mitycznego św. Franciszka zostały absolutnie zaniebane, chciałem je jakiś sposób wyrazić, stworzyć pewną aluzję teologiczną do tych spraw, które – mam nadzieję i podejrzewam – są dzisiaj bardzo ważne. One mogą się w ogóle zaktualizować, ożywić całą myśl teologiczną. Wydaje mi się, że stosunek do świata zwierząt, owa martwa plama, martwy obszar, który doświadczenie chrześcijańskie w tym miejscu pozostawia, jest główną przyczyną kryzysu chrześcijaństwa w świecie zachodnim²³.

²³ Tamże, s. 55.

Ołtarz i XII stacja stanowią całość spajającą chrzest i pasję, grób starego człowieka (*ho palaios anthropos*) i zapowiedź jego zmartwychwstania jako człowieka nowego (*néos ántros*). Abstrakcyjna jest sama czynność zestawiania tak różnych przestrzeni religii w jednym dziele, o ale każdej z osobna i o wszystkich razem nie można opowiedzieć. Taki jest sens przedstawienia ikonicznego, że ujmuje poznanie jako epifanię poprzez doświadczenie niewidzialnego w *vera ikon*, w świętym obrazie. Poznanie świata wyższego w obrazie malowanym, należącym do kultury Zachodu, wynika z opowiedzenia tego, co się widzi jako przedstawione i co – dzięki interpretacji – może odesłać do świata niewidzialnego, ujmowanego poprzez racjonalne lub intuitywne sposoby poznania. Jedynie malarstwo abstrakcyjne umożliwia poznanie aprioryczne, które wynika z metafizycznego niepokoju a nawet szoku poznawczego, ponieważ zbędny tu rozum i intuicja zostają niejako strącone w otchłań iluzji.

Dwutorowość objaśniania różnic percepcji, związana w dużej mierze z różnicą pomiędzy „odbiorem” obrazu a „odbiorem” ikony, wiąże się jednak przede wszystkim z przedstawieniami kluczowego dla religijnej kultury zachodniej i dla chrześcijaństwa wschodniego: przedstawieniami najwyższej figury wiary: Ducha Świętego. Zwracam na to uwagę, ponieważ w tej kluczowej dla teologii i sztuki figurze, tak rzadko przedstawianej w ikonie i obrazie, ujawnia się podstawowa różnica wschodniego i zachodniego sposobu docierania do najwyższych objawień całości chrześcijańskiego świata.

Duch Święty zyskał w sztuce Zachodu naiwny, wynikający z prostej lektury pism teologicznych i Nowego Testamentu symbol gołębiczy. Pod tą postacią jest przeważnie przedstawiany i odczytywany. W ikonie i w ogóle w istotnej dla Nowosielskiego myśli teologicznej Prawosławia, Duch Święty jest ruchem sprawczym, mocą ustanawiającą i twórczą. Artysta mówi, że jest on przedstawiany w ikonie Marii Panny, a zatem jego wyobrażenie ujawnione jest intencjonalnie, odwołuje się do nadziei, jaka towarzyszy Marii matce Chrystusa. Przedstawienie figury Ducha Świętego jest więc tak różne na Zachodzie i na Wschodzie, jak różna jest świadomość dzieląca symbol jako ekwiwalent obrazowy tajemnicy od symbolu jako epifanii. Zewnętrzne, naiwne, mitologiczne zarazem przedstawienie gołębiczy ma charakter postrzeżeniowy, daje się opisać, replikować i przekształcać w rozmaite warianty. Symbol ten stanowi też cel historii pojętej jako rozwój świata ku dobru, opamiętaniu, harmonii – to refleksja Zachodu. Uwewnętrznienie procesu działania Ducha

Świętego, jego tajemnicza niejawność, widoczna jedynie w samym Zwiastowaniu – oto intuicja Wschodu wyrażona w ikonie. Ma to swoje konsekwencje w dwoistości kultur.

Znaczenie różnego sposobu przedstawiania figury Ducha Świętego wydaje się zatem podstawą rozdzielenia, przynajmniej systemowego kultur i religii dwóch obszarów Europy. Sztuka, filozofia i Kościół zachodni są włączone w historię, czują się odpowiedzialne za zmiany świadomości politycznej, społecznej, narodowej, traktują fakty dziejowe, biblijne, symbole i mity jako składniki rzeczywistości i wpisują w stałą strukturę (uzupełnianą oczywiście różnymi zjawiskami, w zależności od czasu, w którym się rodzą) opozycji *sacrum* i *profanum*, czasem w jej bardziej liberalną wersję, kiedy obszary te, jak w religioznawstwie Mircei Eliadego, wzajemnie przenikają się. Uwiarygodnienie procesów historycznych, które jest obsesją Zachodu, weryfikacja faktów i instytucja świadka wydarzeń wymusza na religii, nauce i sztuce Zachodu realizm tymczasowy, historyczny a więc umowny w takim sensie, że jest wynikiem uzgodnionej konwencji określania prawdy i fałszu. Wszelkie obrazy męki ciała na krzyżu, naturalizm przebitego boku, a w szerszej perspektywie wszelkie alegorezy, hagiografia, apokryfy, warianty, konfabulacje i utopie cechują myśl zachodnią, która właśnie na naszych oczach rozpuszcza się w ponowoczesności, jeśli mogę tak ująć konsekwencje idei Nowosielskiego. Zachodowi przyświeca nagle go konieczność rozwoju, mylnie zwanego ewolucją, pogoń za realizacją struktur historycznych jako struktury religijnej. Nadmierne obciążenie koniecznością supremacji indywidualizmu sprawia, że – wracając do sztuki – to artysta staje się osobowością charyzmatyczną i coraz częściej to właśnie jego indywidualna wizja sięga poziomu prawdy objawionej. Pozycja taka musi być udokumentowana – a dokumentem staje się zazwyczaj to, co realne, fotograficzne, cielesne, choć przecież przetworzone w procesie tworzenia czy przenoszenia artefaktu w dziedzinę sztuki.

Mentalność artysty, filozofa, a także Kościoła wschodniego, jest oparta na przekonaniu albo lepiej na nauce płynącej z intuicji, że możliwe jest unieruchomienie zjawisk świata metafizycznego w kanonie. Jest to możliwe dlatego, że, jak mówi Nowosielski, „twórczość artystyczna stanowi jedność z aktem teologicznym”²⁴. Ujęcie fenomenów w matryce obrazów jest wyrazem „esencji ikonicznej”, a jej symptomem bywa pojawienie się charyzmatyków, którzy

²⁴ Tamże, s. 43.

poprzez „świadomość wzrokową dotykają realności Królestwa Bożego”²⁵. To oni właśnie piszą ikony jako esencję niezmienności, która ujawniona zostaje przez „realizm eschatologiczny”. Ikona nie może podlegać prawom rozwoju, ponieważ nie oddziela *sacrum* od *profanum*, jak czyni to Zachód. Dlatego – jak mówi Nowosielski – ikona przestała być prawdą, kiedy zaczęła zawierać elementy sztuki zachodniej, a więc kiedy stała się obrazem artystycznym (malowane ikony Uszakowa). Malarski rozwój ikony jest jej upadkiem. Dopiero w XX wieku, kiedy w sztuce Zachodu nastąpiło podważenie procesów rozwojowych, ikona odrodziła się w kanonie zaprzepaszczonym w sztuce wieków dawnych (od baroku począwszy) i wraca jako stały kanon teologiczny, ponieważ wrażliwy człowiek Zachodu po doświadczeniu abstrakcji, czyli doznania transcendencji przez sztukę abstrakcyjną, rozpoznał w doświadczeniu ikony również graniczne doświadczenie najwyższych tajemnic abstrakcyjnego obrazu; abstrakcja i ikona wymagają bowiem kontemplacji, a nie rozumienia, skupienia na znaku, a nie na narracji, bezpośredniego spotkania, a nie relacji o spotkaniu. Dodałbym jeszcze, że w takim doświadczeniu – kontemplujący (czytający) ikonę staje się nagim świadkiem jej znaków. W tym sensie powtórzona jest owa ważna dla prawosławia figura nagiego młodzieńca, który pojawia się w Ewangelii św. Marka jako świadek pojmania Chrystusa, który, dojrzany przez żołnierzy rzymskich i schwytany przez nich – uciekł, pozostawiając w ich rękach swoją szatę.

III

Mojemu ideałowi jest najbliższe to wyobrażenie, które stanowi po prostu w ikonie Golgotę. To jest ukrzyżowanie, które nie wyłącza aspektów katastrofy i tragedii, cierpienia i tortury, lecz potrafi je przepoić takim duchowy, światłem, że te aspekty zamiast być aspektami poniżenia i udrczenia stają się znamionami chwały. Jest to wielka tajemnica sztuki. Bliskie są mi wyobrażenia gotyckie czy obrazy Grünewalda, ale ideałem mojego wyobrażenia Ukrzyżowania jest to, które przedstawia samą katastrofę, nagą katastrofę, ale w znamionach chwały. W szczytowych osiągnięciach sztuki czy w wyobrażeniach Grünewalda, bo on malował kilka Ukrzyżowań [...] jest coś z charyzmatycznego przekazania aspektu grozy. Jest tam coś z tego, co w pełni występuje w wyobrażeniu

²⁵ Tamże, s. 44.

ikonowym, ale ujawnia się w jakiś inny, bardziej ukryty sposób. W obrazach Grünewalda na przykład prześwieca aspekt chwalebny (jest to bardzo trudne do uchwycenia). Wyobrażenia Grünewalda są mi bardzo bliskie, chociaż nie dochodzą do tej pełnej syntetycznej równowagi tak jak kanoniczne wyobrażenia ikony²⁶.

W przedstawiony wyżej sposób Nowosielski ujmował figurację Ukrzyżowania i powtarzał wielokrotnie w różnych latach przekonanie, że realizacje w sztuce są właściwie religijnym i malarskim aktem granicznym, na granicy analitycznego języka sztuki, któremu potrzebna jest harmonia na wyższym poziomie. „Syntetyczna równowaga”, o której mówi, wynikać miałyby ze skierowania przeżycia wyłącznie na ciało Chrystusa pozostawionego w samotności, ciała określonego geometrią kanonu, ciała przepasanego najczystsza, jaką można zastosować bielą malowanej tkaniny. Syntetyczność wynikałaby wprost z punkowego skupienia wzroku na tej bieli, która jest znakiem Zmartwychwstania. W ten sposób ciało i cielesność, tak eksploatowane w malarstwie Zachodu, które ma charakter analityczny, zostają zastąpione przez podstawowy symbol bieli spajający rzeczywistość ziemską i niebiańską Chrystusa. Przedstawienie Zmartwychwstania na ikonie i w malarstwie zachodnim zatem różnią się od siebie w kwestii podstawowej: w sposobie ujmowania ciała ze względu na obecność lub nieobecność rzeczywistego świadka zdarzenia.

Obrazy Zmartwychwstania w sztuce Zachodu Nowosielski ocenia w taki sposób:

To są według mnie fantazje i to jest jakaś aberracja. Dlatego, że sceny Zmartwychwstania nikt nie widział, nie było świadków tego wydarzenia, widziało tylko Zmartwychwstałego Chrystusa w różnych sytuacjach. Nikt natomiast nie widział Zmartwychwstania, więc malowanie Chrystusa wychodzącego z grobu jest wyobrażeniem również symbolicznym, podobnie zresztą jak malowanie Chrystusa schodzącego do piekieł, z tym, że zawartość teologiczna obrazu Zmartwychwstania powstałego na zachodzie jako symbolu jest o wiele mniejsza, a może nawet i zupełnie fałszywa. Dlatego się wydaje, że słuszny był w Kościele prawosławnym zakaz malowania w ten sposób Zmartwychwstania. Dopiero od XVI wieku pod wpływem zachodnim zaczęły się pojawiać tego rodzaju malowane sceny – zupełnie już nieprawomocne²⁷.

²⁶ Tamże, s. 64.

²⁷ Tamże, s. 69. Dz. cyt., s. 123.

Jednak w książce zatytułowanej *Mój Chrystus* Jerzy Nowosielski w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem referuje związek Ukrzyżowania z figurą św. Franciszka w taki oto sposób:

Wyobrażenie Ukrzyżowanego Chrystusa było najbardziej rozpowszechnionym typem ikony w średniowiecznej Italii. Na szczycie każdego ikonostasu w średniowiecznym Kościele włoskim, bo były w nich przecież ikonostasy, typowe klasyczne ikonostasy, umieszczano zawsze olbrzymich rozmiarów Ukrzyżowanie. [...] Krzyż franciszkański to nic innego, jak właśnie italski typ Ukrzyżowania ze szczytu włoskiego ikonostasu. Takie Ukrzyżowanie jest uzupełnione postaciami Matki Bożej i św. Jana Teologa oraz często scenami pasyjnymi. To bardzo rozbudowana, wspaniała, majestatyczna kompozycja, pełna niesamowitej ekspresji. I właśnie jedno z takich Ukrzyżowań ze szczytu ikonostasu stało się przedmiotem kontemplacji św. Franciszka. Takie Ukrzyżowanie przetrwały we włoskich kościołach od zarania renesansu. Stanowiły one jakby zwornik, były tym czymś, co wiązało duchowo chrześcijaństwo zachodnie ze wschodnim. W ostatnich czasach znów się do tego rodzaju wyobrażeń ikonograficznych, wspólnych dla całego chrześcijaństwa, wraca²⁸.

Jerzy Nowosielski wiedział o tym, że istnieją ikony Drogi Krzyżowej, w których jako XV stacja przedstawione bywa Zmartwychwstanie. Nie występował w nich jednak, wedle malarza, realizm ikony, lecz pojawiło się przystosowanie obrazu do zasady *Biblia pauperum*. Miernikiem wartości stał się tu przede wszystkim brak świadka samego Zmartwychwstania (nawet straż rzymska postawiona u grobu spała); a przecież „ikona pokazuje tylko to, co naprawdę można malować, co można wyrazić dlatego, że jest ona świadkiem świętego wydarzenia: przedstawia zatem prawdziwy i zaświadczony związek rzeczywistości empirycznej z rzeczywistością transcendentną”²⁹.

Obszarem, na którym jako podstawowe dominanty kultury i religii współistnieją cechy sztuki i religii Wschodu i Zachodu, jest Polska, w jej historii i współczesności. Jako teren granicy kultur stanowi rodzaj „laboratorium kontaktów międzykonfesyjnych chrześcijaństwa”³⁰. Nie tylko w przestrzeni tematów sztuki i sposobów prezentacji *sacrum* rywalizowały z sobą lub się uzupełniały tradycje malarstwa ikonicznego i hagiograficznego, „punktowego” i „narracyjnego”, jakbym to określił, ale prze-

²⁸ Tamże, s. 123.

²⁹ Por. tamże, s. 69.

³⁰ Określenie Z. Podgórcza, *Mój Chrystus...*, s. 68.

ciwstawały się sobie różne religie pochodzące z tego samego źródła, to znaczy z wiary w Chrystusa. Podobnie jak w dziejach malarstwa można dostrzec proces dialogu idei teologicznych, tak też – równoległe – widać ten proces w historii i geografii religii.

Na terenie Polski, gdzieś na linii Krosno–Sanok–Bielsk Podlaski–Siedlce spotkały się Kościoły dwóch tradycji: bizantyńskiej i łacińskiej. Jest jeszcze w polskiej kulturze religijnej obecny islam, który dość istotnie się w niej zaznaczył, ale nie o nim chciałbym mówić, gdyż pyta mnie Pan o kontakty międzychrześcijańskie w Polsce, o kontakty między Kościołem Wschodnim i Kościołem Zachodnim. Każdy z nich występuje w dwóch zasadniczych odmianach. Jeśli chodzi o Kościół Zachodni to w odmianie rzymskokatolickiej i protestanckiej różnych ugrupowań, zaś w przypadku Kościoła Wschodniego w odmianie ściśle wschodniej – prawosławnej i mieszanej – unickiej. W pewnym momencie, a moment ten nastąpił gdzieś w siedemnastym wieku, właśnie Kościół unicki stał się platformą przenikania i asymilowania pewnych elementów kultury duchowej chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Później jednak zaczęły się procesy odwrotne, nastąpił okres oczyszczeni, jeśli chodzi o przynależność do takiej czy innej duchowości³¹.

Według Nowosielskiego, teologia nie rozwinęła się w takich obszarach, które można nazwać pogranicznymi, choć wydawałoby się, że właśnie tam było naturalne miejsce dla sporów, kontynuacji i nawiązania we wzajemnej dialektyce różnych wyznań. Na Kresach, na pograniczu religii Kościół Zachodu wystąpił jako polski katolicyzm, a Kościół Wschodu jako ukraińskie prawosławie i również jako ukraiński Kościół unicki:

Kościoły lokalne, ukraińskie prawosławie i ukraińska unia, nie rozwinęły interesującej teologii, mieli wyłącznie kompilatorów. Były to właściwie Kościoły buforowe, skupiały się bardziej na wzajemnej konfrontacji niż na rozwoju myśli teologicznej. Ich zadaniem był atak i obrona, dlatego ani w ukraińskim Kościele prawosławnym, ani w ukraińskim Kościele unickim nie nastąpił rozkwit teologii w takim stopniu, w jakim rozwinęła się rosyjska prawosławna myśl teologiczna na przełomie XIX i XX wieku. Zresztą również w Kościele rzymskokatolickim w Polsce też jakichś szczególnie oryginalnych myśli teologicznych nie widać...³²

³¹ Tamże.

³² Tamże.

Brak myśli teologicznej, która odpowiadałaby rozwojowi kultury i świadomości człowieka, a więc brak dialogu jako źródła tej myśli, wynika, zdaniem Nowosielskiego, z niewystarczającego poziomu intelektualnego partnerów rozmowy. Na terenie Polski ten warunek nie został spełniony, więc teologia znalazła się w pułapce zacofania. Podobnie jak w malarstwie – ożywczy duch nowoczesności, który tak wiele znaczy dla rozwoju myśli i obrazu w dziejach kultury – ożywczy ducha abstrakcji tylko w nielicznych przypadkach doprowadził do możliwej syntezy idei malarstwa Wschodu i Zachodu na poziomie teologii i ikony.

Nowosielski sądzi, że choć literatura teologiczna katolicyzmu i protestantyzmu jest ogromna, to jednak nie dotarła do istoty transcendencji, inaczej niż – dzięki doświadczeniu abstrakcji – malarstwo. Dzięki niemu zwrócono uwagę na świętość ikony, a jednocześnie to ono spowodowało ujawnienie „walorów artystycznych sakralnego malarstwa chrześcijańskiego Wschodu, co dokonało się dzięki sztuce nowoczesnej”³³.

LITERATURA

- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.
- Czerska K., *O poszukiwaniu sacrum w malarstwie abstrakcyjnym Jerzego Nowosielskiego*, „Acta Slavica” 2014.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony, Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999.
- Jerzy Nowosielski. *Katalog Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. A. Kostołowski, W. Nowaczyk, Poznań 1993.
- Kalinowski L., *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Na Jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego przygotowało Muzeum Narodowe w Krakowie i Wydawnictwo Literackie, (red. zbior.), Kraków 1981.
- Klinger J., *O istocie prawosławia*, Warszawa 1983.
- Madeyski J., *Jerzy Nowosielski*, Kraków 1973.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy, wybór i układ K. Czerni*, Kraków 2012.
- Podgórzec Z., *Mój Chrystus Rozmowy z Jerzy Nowosielskim*, Białystok 1993.

³³ Tamże, s. 121.

- Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.
- Szturc W., *Oko ikony*, [w:] tenże, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004.
- Tytko M. M., *Jerzy Nowosielski. Rys biograficzny*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1992–1993, t. 1/2.
- Uspienski L., *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009.
- Ziembicka B., *Nowosielski na Azorach*, www.bognaziembicka.pl/2225/nowosielski-na-azorach.

Włodzimierz Szturc
Jagiellonian University

SUMMARY

Jerzy Nowosielski. Painter and Monastic Theologian

The author re-reads Jerzy Nowosielski's thoughts on East and West as two spaces of art and religion. Analyzing the figures of memory and imagination appearing in Nowosielski's writings, conversations, and paintings, he reveals that today they raise questions that have not been answered over the centuries of the development of theology and painting.

The most important issue in this area is the importance of the painting of the Way of the Cross and the Crucifixion as icons that can be made thanks to the experience of abstract painting. It is thanks to him that the theology contained in the painting representation is possible.

Nowosielski's works on theology and the performance of an icon can be viewed in terms of monastic thought, because the very idea of an icon, resulting from the practice of painting and Orthodoxy, is for this artist the focus of the project of “a monastery of those who see the invisible”, created by a community of people who adore the invisible icons and those who feel their stigmatizing presence.

Keywords: icon, abstract painting, Orthodox Church, art of the East, art of the West.

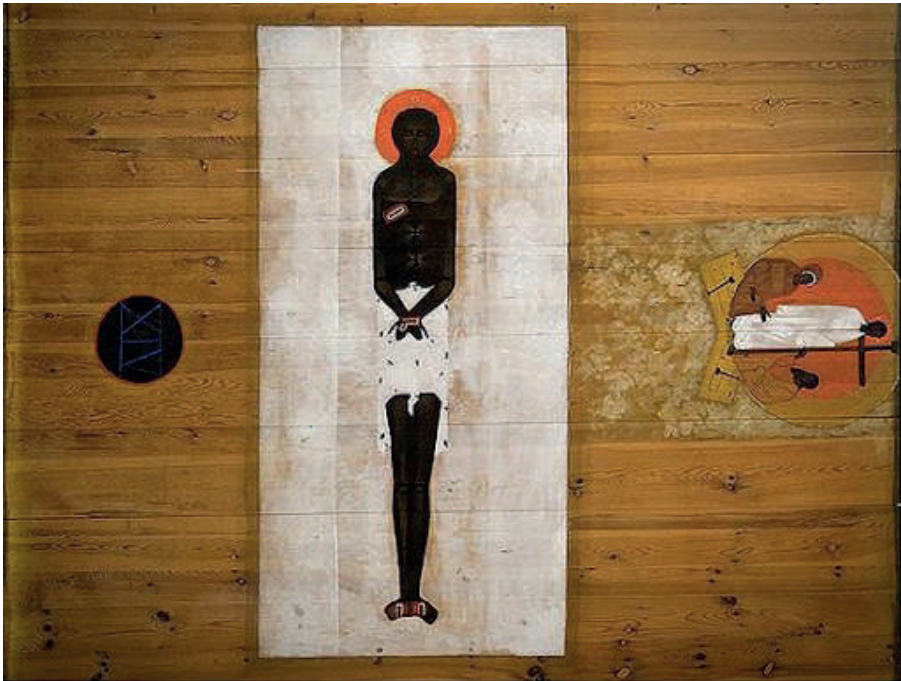
Słowa kluczowe: ikona, malarstwo abstrakcyjne, Cerkiew prawosławna, sztuka Wschodu, sztuka Zachodu.



Jerzy Nowosielski, *Ukrzyżowanie*, stacja *Drogi Krzyżowej*, na ścianie eucharystycznej kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP, Kraków-Azory, za artykułem: Bogna Ziembicka, *Nowosielski na Azorach*, www.bognaziembicka.pl/2225/nowski-na-azorach [dostęp: 3.11.2020]



Jerzy Nowosielski, ikona Matki Boskiej w części ołtarzowej kościoła pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej, źródło: www.wesola.waw.pl > spotkania-ze-sztuka-gerzego-nowosielskiego [dostęp: 3.11.2020]



Jerzy Nowosielski, *Chrystus po śmierci leżący na całunie*, stacja Drogi Krzyżowej na ścianie eucharystycznej kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP, Kraków-Azory, za artykułem: Bogna Ziembicka, *Nowosielski na Azorach*, www.bognaziembicka.pl/2225/nowosielski-na-azorach [dostęp: 3.11.2020]