

Maria Adelaide Mongini

Maryja

Salvatoris Mater 10/1, 207-218

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Droga lekko pod górę, wstępowanie jakby ze zgiełku świata do świętego miasta Jerozolimy, a na samym szczycie ceglana świątynia, przypomnienie dalekiej ojczyzny, malutki kościół skąpany w słońcu wśród spokoju wybujałej zieleni i intensywnego błękitu nieba. Trochę inny błękit, nieco ciemniejszy i stonowany, przeszyty przeblaskami światła, zaprasza do środka i ogarnia swoim łagodnym chłodem: bocznymi drzwiami wchodzi się do narteksu, cichego przedsionka sakralnej przestrzeni, danej nam jakby z innej rzeczywistości. Tu strumień światła – nawa: z absydy ujawnia się, zapraszając, wielka postać Orantki-Maryi-Kościół jakby trzymającej w swoich dłoniach i ofiarowującej ukrzyżowanego Zbawiciela; na ścianach przemawiająca cisza drogi krzyżowej. To kościół Opatrzności Bożej w Wesolej koło Warszawy.

Kościół ten jest pod wezwaniem Opatrzności Bożej, ale jego wystrój malarski ma charakter chrystologiczno-maryjny: to Maryja Theotokos przez swoje *fiat* stała się narzędziem Opatrzności, umożliwiając tajemnicę wcielenia, kenozę dzieciństwa Boga-Człowieka, przyjęcie przez Niego ludzkiego losu naznaczonego cierpieniem i śmiercią, oraz Jego zwycięstwo nad śmiercią. Maryja, która stała pod krzyżem i swoim kolejnym *fiat* towarzyszyła Synowi, pierwsza pośród zbawionych ofiarowuje Go nam teraz, ukrzyżowanego i chwalebego zarazem. Górąjąca w absydzie Orantka otwartymi w modlitewnym geście dłońmi wydaje się podtrzymywać krzyż, stojący w rzeczywistości nad ołtarzem, na czymś w rodzaju starożytnej przegrody ołtarzowej.

Swoją największą realizację malarską dla kościelnego wnętrza wykonał jednak Jerzy Nowosielski w górnośląskich Tychach, w nowoczesnym, o śmiałej i bardzo zobowiązującej architekturze, kościele pod wezwaniem Ducha Świętego; *na osi głównej, za ołtarzem, osobną wnękę stropową wypełnia i tutaj ogromna półpostać przystrojonej w czerwień Marii-orantki o ciemnym, chtonicznym obliczu*¹. Sam malarz przyznaje, że przy takiej architekturze namalowanie zesłania Ducha Świętego byłoby dla niego zbyt łatwym wykrętem², wolał więc przedstawić swoisty program ikonograficzny, *uobecnić kosmiczne Zesłanie Ducha Świętego, wtopione w całą historię ekonomii zbawienia, poczynwszy od centralnej postaci nieodłącznie z Duchem Świętym związanej – Dziewicy Maryi,*

Maria Adelaide Mongini

Maryja/kobieta w malarstwie Jerzego Nowosielskiego

SALVATORIS MATER
10(2008) nr 1, 207-218

¹ M. PORĘBSKI, *Nowosielski*, Warszawa 2003, 113.

² J. NOWOSIELSKI, *Biblia bogatych*, rozmowa z E. Łabus, „Katolik” (4 I 1987), 6.

która jest zwieńczeniem tych wszystkich działań Ducha Świętego i wysiłku ludzkości, aby je przyjąć i która stanowi przez to zaszczyt przyjęcia Ducha Świętego przez ludzkość, przez człowieka³. W bocznych polaciach otaczają Maryję święte postacie Starego i Nowego Testamentu, męczennicy, ojcowie i doktorzy Kościoła. Na wysokości ołtarza, w dwóch przeciwnych przedziałach stropu, dominują dwa kluczowe dla całej malowanej chrystopologii Nowosielskiego przedstawienia: przemienienie i ukrzyżowanie⁴. Sens całości dopiero w świetle działania Ducha Świętego staje się czytelny i zrozumiały: doprowadzić do przemienienia i przeobstwienia ludzkości, której Maryja stała się wzorem i prototypem⁵.

Sam Nowosielski wyjaśnia pneumatologiczne znaczenie umieszczenia Maryi na osi głównej w kościele w Tychach, ale w postaci Orantki, w absydzie za ołtarzem - ikonografii rozpowszechnionej w cerkwiach od IX wieku - Maryja symbolizuje przede wszystkim modlący się Kościół, jest z nim utożsamiana⁶. I to drugie znaczenie nie jest obce krakowskiemu malarzowi, który często łączy ikonografię Orantki-Maryi-Kościół w swoich rozważaniach na temat kobiety i Kościoła: modląca się postać niewiasty z katakumbowych malowideł – dusza ludzka, czy Kościół utożsamiany z kobietą, później identyfikowana z Matką Bożą – stanowi w jego przemyśleniach ważny element dowartościowujący kobiety w zgromadzeniu liturgicznym. Wyjaśnia, że w Kościele wschodnim śpiew eucharystyczny, dziękczynny, stanowiący właściwą modlitwę eucharystyczną, śpiewają wszyscy wierni reprezentowani przez kapłana, lub przez biskupa ze wzniesionymi w geście orantki rękami i ubranego w *omoforion* (z greckiego: *ho maphorion*), czyli szal, który nosiła Matka Boża, figura Kościoła - jak obrazem Kościoła była pierwotnie Kobieta-Orantka ze wzniesionymi rękami we wczesnochrześcijańskiej ikonografii⁷. Postać

³ TAMŻE.

⁴ M. POREBSKI, *Nowosielski...*, 113.

⁵ O tym mówi wielokrotnie sam Nowosielski. Kiedy na przykład wyjaśnia, w jaki sposób prawosławie przeżywa i rozumie kult Matki Bożej, pisze: *Prawosławie jest par excellence mariologiczne. Mariologię rozciąga ono na pojęcie i przeżywanie tajemnic Kościoła. Można właściwie powiedzieć, że idea Marii Theotokos, Marii Matki Boga, staje się ideą przeobstwionej i wiebowziętej ludzkości. To jest prototyp i zarazem misteryjny dowód, że możliwe jest zbawienie człowieka wraz z jego cielesnością.* J. NOWOSIELSKI, *Tradycje maryjne prawosławia*, rozmawiał Z. Podgórzec, „*Za i przeciw*” (1971) nr 19(737), IV.

⁶ J. KLINGER, *O istocie prawosławia*, red. M. KLINGER, H. PAPROCKI, Warszawa 1983, 230.

⁷ [W liturgii bizantyńskiej] samego Podniesienia Eucharystycznego, czyli czynności nad darami, dokonuje diakon, który stoi przy ołtarzu. [...] Natomiast za nim - dokładnie tak jak na owym malowidle katakumbowym, kobieta z rękami uniesionymi typu orans za mężczyzną w tunice - stoi prezbiter albo biskup z tak samo uniesionymi rękami i donośnie wygłasza słowa: „Twoje, od Twoich...”. Następnie wierni śpiewają hymn eucharystyczny. W Kościele wschodnim śpiew eucharystyczny stanowi właściwą

Kobiety-Orantki, personifikacja Kościoła, wznosząca swe ręce jak kapłan podczas podniesienia Postaci Eucharystycznych w liturgii bizantyńskiej, rzuca pewne światło na stosunek powszechnego i sakramentalnego kapłaństwa, drugiego na służbę pierwszemu, więc, zdaniem krakowskiego malarza, nie rozdzielonego co do istoty od powszechnego⁸.

Figura Maryi-Orantki u Nowosielskiego nie występuje tylko w monumentalnych malowidłach wewnątrz kościelnych, ale stanowi jeden z najczęstszych tematów jego ikon maryjnych. O wiele rzadziej maluje ikony przedstawiające konkretne wydarzenia z Ewangelii Dzieciństwa lub z apokryfów. Abstrahując od cyklu maryjnego w Wesołej, niejako „wymaganego” przez inwestora i nietypowego dla malarstwa Nowosielskiego, który nigdy nie lubił ikon przez siebie nazwanych „anegdotycznymi”, na poziomie *Biblii pauperum*, opisujących różne wydarzenia z historii zbawienia, ale nieprzedstawiających *ad oculos* „realizmu eschatologicznego” Królestwa Bożego⁹, główne tematy „sakralne” ikon Nowosielskiego to ikona Ukrzyżowanego i ikona Matki Bożej - samej jako Orantki, lub z Dzieciątkiem, zazwyczaj trzymanym przed sobą.

Ikona Maryi, według prawosławnego malarza, słusznie zajmuje główne miejsce obok ikony Chrystusa, ponieważ stanowi obraz Ducha Świętego: *tak jak ikona Ukrzyżowanego w sposób artystyczny, to jest właściwy ‘malarskiemu działaniu’, ukazuje tajemnicę jedności śmierci*

modlitwę eucharystyczną. W ten sposób właściwe teksty eucharystyczne wygłasza zgromadzenie wiernych, a reprezentuje to zgromadzenie postaci w ornacie, przezbiter lub biskup. Jeśli ten ostatni to nie tylko w ornacie czy w dalmatyce, ale również w omoforonie. A jak wiadomo, omoforion to nic innego niż szal kobiecy. Szal, który nosiła Matka Boża. W zachodnim chrześcijaństwie jest on symbolem płaszcza św. Piotra, zaś na Wschodzie biskup nosi omoforion dlatego, że była to szata Matki Boskiej, a Matka Boska z kolei jest figurą Kościoła. Właściwie jest nią dopiero od pewnego momentu (od Soboru Efeskiego), bo pierwotnie, w pierwszych wiekach, była nią owa postać malowana jako kobieta ze wzniesionymi rękami, w typie orantki, czyli eklezja. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Warszawa 1985, 73.

⁸ J. NOWOSIELSKI, *Moja wizja Kościoła*, rozmawiał H. Paprocki, „Novum” (1979) nr 12, 57-58.

⁹ *Na tym polega cała sztuka, żeby to pokazać, naprawdę pokazać, ad oculos, jako rzeczywistość artystyczną zrealizowaną. Postawione treści są wtedy, jeżeli na przykład maluje się ikonę Zesłania Ducha Świętego, bo to jest typowo symboliczna ikona: Dwunastu Apostołów, ta grotka... To nie jest wydarzenie historyczne, to jest symboliczne przedstawianie jakiejś kosmicznej akcji, jakiegoś kosmicznego procesu. To rzeczywiście jest symbol; ale jeżeli maluje się twarz Chrystusa czy twarz Matki Bożej, czy jakiejś innej świętej - jakiego rodzaju piękno może być właściwe twarzy ludzkiej, duchowe piękno [...], wie pan, ja nie wiem, co tam mistycy widzą (to światło taborskie, niestworzone), ale wiem, że jeżeli się maluje twarz świętego czy twarz Chrystusa, czy twarz świętej, czy twarz Marii Theotokos, to wtedy nie jest to działanie symboliczne. To jest przekładanie rzeczywistości widzialnej z poziomu rzeczywistości empirycznej na poziom rzeczywistości zbawionej i to jest realizm eschatologiczny. TENZE, Religia jest rzeczą bardzo niebezpieczną, rozmawiał R. Zmysłowski, „Brulion” (1995) z. 2, 147.*

i życia, cierpienia i chwały, tak ikona Madonny pokazuje zejście Ducha Świętego na kobietę, na ten element ludzkiej duchowości, a zarazem ludzkiej cielesności, który w opowieści o pierwotnym upadku pierwszy ulega pokusie. Tak więc w swej malarzkiej warstwie ikona Dziewicy Maryi jest właściwie ikoną Ducha Świętego. Dlatego z chrześcijańskiego punktu widzenia nie jest skrzywieniem teologicznym stawianie tej ikony obok ikony Chrystusa. Bo jako obraz Ducha Świętego przebywającego w Dziewicy Maryi jest ona ikoną ściśle teologiczną. Nie będąc żadnym wtórnym i ubocznym elementem kultu, stanowi część istotną ewangelicznego wtajemniczenia, bez którego nie ma pełnej ewangelii Królestwa¹⁰.

Ikona Matki Bożej, w rozumieniu Nowosielskiego, łączy w sobie różne elementy: jest najwłaściwszym obrazem Ducha Świętego oraz Jego działania przebóstwiającego człowieka; pokazuje wyzyny, do których może dojść człowiek otwarty na to właśnie oddziaływanie Trzeciej Osoby Trójcy Świętej; a przede wszystkim staje się malarzским sposobem podwyższenia elementu cielesności „na wyższe piętra świadomości”¹¹. Właśnie ten element cielesności, który w kobiecie, według opowiadania biblijnego, pierwszy uległ pokusie, ikona pokazuje w stanie zmartwychwstania, już przemieniony, uwolniony z uwarunkowań upadku, czyli grzechu pierwotnego¹². To jest to, co Nowosielski nazywa „realizmem eschatologicznym” ikony, który może dotyczyć głównie obrazu człowieka, obrazu ciała ludzkiego i dlatego *kult ikony w Kościele dzisiaj powinien się ograniczyć tylko do postaci Chrystusa czy Matki Bożej, skoncentrować się na jednym temacie, ale żeby to nie była ikona znana w historii sztuki, ikona jako styl, lecz ikona jako malarstwo mówiące o realności Królestwa Bożego i statusie człowieka, statusie ciała ludzkiego w Królestwie Bożym*¹³.

Wielokrotnie Nowosielski przyznaje, że woli nie malować ikon anegdotycznych, dekoracyjnych, przedstawiających życiorysy świętych¹⁴,

¹⁰ TENŹE, *Inność prawosławia*, Białystok 1998², 174-175; por. też: TENŹE, *Tradycje maryjne prawosławia...*; w innym miejscu jeszcze głębiej wyjaśnia, że Duch Święty nie objawił się osobowo, ale w działaniu, dlatego nie wolno Go przedstawiać, tak jak w prawosławiu nie wolno przedstawiać postaci Boga Ojca. *W jakiś sposób Duch Święty najbardziej obecny jest w ikonie Matki Boskiej, bo Matka Boska była Jego nosicielką. I właśnie z ikony Matki Boskiej promieniuje zrealizowana obecność Ducha Świętego. Objawił się On jako działanie, a nie jako Osoba.* Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 133-134.

¹¹ Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 76.

¹² TAMŹE.

¹³ TAMŹE, 57.

¹⁴ Są to ikony, które często Nowosielski nazywa ‘symbolicznymi’, chcąc przez to powiedzieć, że nie osiągają poziomu realizmu eschatologicznego, lecz za pomocą jakichś podstawień tematycznych usiłują okrężną drogą wskazać na pewne rzeczywistości, ale ich jeszcze nie pokazują *ad oculos*, jak to się dzieje w przypadku ikon Chrystusa i Matki Bożej. TAMŹE, 92.

ale chce się ograniczyć do samego obrazowania charyzmatycznej wizji ciała ludzkiego. Tak jak je mamy w osobie Chrystusa i Matki Bożej. To jest esencja. Ponadto możliwa jest jeszcze ikona Ukrzyżowania. Dzisiejsza ikona właściwie niewiele dalej może wyjść poza ten zakres. To jest jej temat zasadniczy¹⁵.

Tak jak ikona Ukrzyżowania stwarza obraz ciała Chrystusa, aktu Chrystusa na krzyżu, ikona Matki Bożej stwarza obraz kobiety. W przypadku Chrystusa ikona wypracowała wizję całego ciała rozpiętego na krzyżu; w ikonie Maryi realistyczne eschatologicznie są, według Nowosielskiego, twarz, ręce i sama postać kobieca¹⁶.

Malarska forma postaci Najświętszej Dziewicy i Matki Słowa, ukształtowana w wysokiej temperaturze przeciwstawnych wizji i aspiracji plastycznych sztuki islamskiej i hellenistycznej oraz sporów ikonoklastycznych, *przewyciężyła w wyobraźni ludzkiej antynomię „miłości ziemskiej i niebieskiej”*. Przewyciężony został „kompleks grzechu”, związany ze sprawami ciała. Oczywiście, że dokonało się to głównie na poziomie przeżycia malarskiego. [...] Ważne jest to, że siła ludzkiej intuicji „religijnej” (a może tylko „artystycznej”) potrafiła odtworzyć tajemny proces wstępowania kruchoj i wiotkiej postaci kobiety do poziomu spokojnej, kryształowo czystej i pełnej wielkiej duchowej mocy wizji abstrakcyjnej. W porządku percepcji artystycznej została udowodniona możliwość przejścia postaci dziewicy do świata wysokich duchowych inteligencji. Artystycznie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem przekraczającym poziom zwyczajnej malarskiej „mistyfikacji”¹⁷.

W powstaniu obrazu Dziewicy Maryi współpracowało wiele „konwencji” malarskich, tworząc nową jedność działania malarskiego, syntezę naturalistycznego malarstwa hellenistycznego przesyconą duchem sztuki abstrakcyjnej; *proste elementy plastyczne prowadzą nas niejako na wyższy szczebel syntezy duchowej*. Dzięki temu powstaje malarska równowartość teologicznej definicji i teologicznych antynomii dotyczących wyjątkowego statusu Marii Theotokos¹⁸.

Nowosielski pisze o „realizmie eschatologicznym” ikony Chrystusa i Maryi, o przemienionej wizji ciała ludzkiego, przemawiającej z tych ikon, jednakże nie można nie podkreślić, że dla krakowskiego malarza *działanie mistagogiczne obu tych ikon dokonuje się jedynie w ich warstwie malarskiej*¹⁹. Nadbudowa teoretyczna i wszystkie rozważania na temat

¹⁵ TAMŻE, 58.

¹⁶ TAMŻE, 92.

¹⁷ J. NOWOSIELSKI, *Inność prawosławia...*, 180-181.

¹⁸ TENŻE, *Tradycje maryjne prawosławia...*

¹⁹ TENŻE, *Inność prawosławia...*, 175; TENŻE, *Tradycje maryjne prawosławia...*

symboliki w ikonach i znaczenia kolorów są sprawą wtórną i mniej ważną. Ważna jest zdolność rozumienia i odbioru świętych obrazów przede wszystkim jako dzieł malarskich, w ich malarskim oddziaływaniu. Gdy tego brakuje, ikona przestaje oddziaływać mistagogicznie i schodzi do poziomu anegdoty, stając się przez to *Biblia pauperum*, pomocniczym dodatkiem do ewangelizacji, a jako przedmiot kultu będzie tylko fetyszem²⁰.

Twarz, ręce, sama postać kobieca, cała przykryta, zamknięta w mafionie tylko lekko zaznaczonym w swoich konturach i fałdach, masywna i płaska, a zarazem smukła sylwetka - Maryja z absyd i z ikon Nowosielskiego spogląda na nas odrealnionym wzrokiem; paleta kolorów szat coraz jaskrawsza, a karnacja chtoniczna coraz ciemniejsza, w której jaśnieją niby strzały światła rysy twarzy, duchowe drgnięcia, naznaczone zdecydowanymi pociągnięciami pędzla.

Z całą pewnością sztuka Nowosielskiego nie jest „naturalistyczna”, a jego ikony nie wynikają ze zwykłego kopiowania dawnych kanonów i wzorów. Jego malarstwo jest owocem poszukiwań w głąb siebie, syntezą wschodu i zachodu, jest - jak powiedziała Irina Jazykowa - *doświadczeniem ikony poprzez przewyciężenie awangardy, można rzec – poprzez przewyciężenie czarnego kwadratu Malewicza, wyjście światła z absolutnego mroku, światła rodzącego się w tym mroku*²¹. Nowosielski chce malować w tradycji ikonograficznej ikony²², ale do zewnętrznego kanonu nie przywiązuje wielkiej wagi: „kanon musi istnieć od wewnątrz”²³ – mówi – staje się wtedy największą wolnością artysty. Największy chyba znawca jego sztuki i zarówno przyjaciel malarza, Mieczysław Porębski, słusznie podkreśla, że *malarstwo Nowosielskiego, zarówno to „święte” - ikona, ikonostas, droga krzyżowa, polichromia kościelnego wnętrza, jak*

²⁰ TAMŻE.

²¹ Wypowiedź prof. Iriny Jazykowej z okazji wystawy ikon Nowosielskiego w Moskwie w 2001 r., z filmu dokumentalnego: *Ikony Nowosielskiego w Moskwie*, autora J. Lubacha, TVP 2006.

²² *W sztuce uczepiłem się kurczowo pewnej podstawowej teologicznej treści, samej możliwości pokazania oczom ludzkim tego, czym jest „Bóg z nami”, czym jest Emmanuel, czym jest Bóg w ludzkim ciele. I nie wiem, czy realizacja takich pragnień artystycznych najlepiej się dokonuje na terenie malarstwa sakralnego, czy też lepiej da się zrealizować na terenie malarstwa świeckiego. Ja tego nie wiem. Po prostu próbuję pracować i tak, i tak. Wiem tylko, że nie wolno mi zamykać się w jakichś apriorycznych ograniczeniach. Nie wolno mi zamykać swojej działalności w takim czy innym schemacie. Właściwie żaden schemat mnie nie krępuje. Schemat ikony mi wręcz pomaga. Jest to pewien sposób malowania ciała ludzkiego, pewna wizja ciała ludzkiego, w którym przebywa Bóg. I to jest dla mnie punktem wyjścia... Zrozumienie tego najgłębszego, według mnie, sensu ikony daje mi jak gdyby możliwość penetracji bardzo różnorodnych kręgów doświadczenia malarskiego.* Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 126.

²³ TENZE, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, 130.

i „świeckie” - figuralne i niefiguralne, jest malarstwem współczesnym i tylko współcześnie winno być odbierane²⁴.

Malarstwo Nowosielskiego, jego ikony – trzeba przypomnieć, że on nie odróżnia malarstwa świeckiego od sakralnego, dla niego to jest różnica czysto konwencjonalna, nie dotycząca głębi funkcji i odbioru sztuki – wyrasta z obcowania ze sztuką współczesną, z awangardą; z jej zrozumienia wynika odkrycie ikony jako najpewniejszego i zarazem charyzmatycznego malarskiego sposobu wypowiedzenia się na temat człowieka, jego namiętności i cielesności, aby te elementy podnieść do poziomu rzeczywistości zmartwychwstałej. Według Nowosielskiego tylko tradycja ikony jest w stanie zapewnić to „podwyższenie”, dlatego że w prawosławiu malarstwo ma charakter ściśle dogmatyczny, jest charyzmatem eklezjalnym, a nie indywidualnym jak w sztuce zachodniej. *Sztuka zachodnia nie miała aspiracji przekształcenia rzeczywistości fizycznej według wymogów wizji właściwej rzeczywistości po zmartwychwstaniu. Mogła co najmniej rzeczywistość fizyczną idealizować. [...] Ludzie nie myśleli, że dokonanie czegoś takiego, jak sprowadzenie elementów rzeczywistości empirycznej, cielesnej, a ściślej erotycznej, na poziom rzeczywistości zmartwychwstałej jest możliwe. Nikt w renesansie nad tego rodzaju problemem się nie zastanawiał. I dlatego mogli sobie pozwolić na o wiele szersze traktowanie anegdoty i tematyki kobiecej, gdy ukazywali niewiastę w roli świętej czy w roli Madonny. To jest zupełnie inne zagadnienie, to znowu jest zagadnienie tego realizmu metafizycznego, tego realizmu eschatologicznego malarstwa w prawosławiu, które ma rolę ściśle dogmatyczną i dlatego ikona Matki Bożej jest główną ikoną obok ikony Ukrzyżowania²⁵.*

Wierność tradycji według Nowosielskiego przechodzi nie przez powtórzenie wziętego z niej schematu, ale poprzez współczesne jego przetworzenie²⁶. Jego malarstwo *nie jest to bowiem malarstwo imitujące, ale sugerujące, malarstwo, które własną swoją realnością partycypuje w Tajemnicy i właściwymi mu środkami - poruszeniem form, ekstatyczną intensywnością koloru - daje jej świadectwo. W ten sposób - wierne*

²⁴ M. PORĘBSKI, *Nowosielski...*, 86.

²⁵ Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 78.

²⁶ *Ewolucja sztuki malarskiej w ogóle w sposób istotny zachwiała wszelkimi kanonami. Formalna wierność rzeczywistości jest dziś anachronizmem, bo nikt nie wierzy w autentyzm oddziaływania obecnie tego, co w wieku XIX nazywano malarstwem realistycznym. Sztuka XX wieku poderwała zaufanie do takiego malarstwa, co musiało mieć swój wpływ na ikonę. Termin „kanon”, choć w ikonie wciąż obowiązuje powtarzalność pewnych schematów, całkowicie utracił już sens w odniesieniu do niej. [...] A chodzi przecież o to, by ikona, podobnie zresztą jak każdy dobry obraz, była świadoma swych zadań duchowych.* TAMŻE, 178-179.

tradycji, ale i w pełni siebie świadome - włącza się w naszą i tylko naszą postawanguardową współczesność²⁷. Irina Jazykowa u Nowosielskiego widzi głębokie, religijne, chrześcijańskie przeżycie człowieka dwudziestego wieku, który zna wszystkie pokusy współczesności, który na serio używa Boga z otchłani, de profundis²⁸. Dlatego uważa to podejście jako nadzwyczaj interesujące i nowe, potrafiące przekazać w doświadczeniu cerkiewnym, bo ikona jest sztuką cerkiewną, *owe przeżycia człowieka dwudziestowiecznego, który nie może przejść przez życie czysty, musi przejść przez otchłań. Wydaje się, że u Nowosielskiego jest owo zaiste wstrząsające doświadczenie wyjścia z otchłani, wydobycia się z piekła*²⁹.

Z tej otchłani na poziom rzeczywistości zbawionej Nowosielski chce wydobywać właściwy obraz człowieka, te elementy „rzeczywistości empirycznej, cielesnej, a ściślej erotycznej”, które wymagają przemienienia. Wydawałoby się, że to nie ma nic wspólnego z ikonami, a z ikoną Matki Bożej szczególnie, ale trzeba pamiętać, że dla Nowosielskiego ikona Maryi to eschatologiczny obraz kobiety. Tak krakowski artysta rozumie i widzi ikonę Maryi Theotokos: *nie jest ona wcale pozbawiona w swej wizji malarskiej elementu erotycznego. [...] W tym wyobrażeniu zrobiono tylko to, co w danej epoce dało się zrobić. Więcej nie można było zrobić. Oczywiście w obliczu Maryi element erotyczny jest zawarty, ale dokonała się niejako anafora, to znaczy podniesienie tego elementu do poziomu rzeczywistości zbawionej. Ale element erotyczny nie został stamtąd usunięty. Absolutnie nie*³⁰.

Człowiek, kobieta, jest chyba centralnym tematem malarstwa Nowosielskiego, tematem, który stara się on pogłębiać w dziełach o tematyce „świeckiej” i „sakralnej”. Dlaczego kobieta? Może dlatego – mówi – że w intuicjach ogólnoludzkich występuje jako pierwiastek materialny, jako materia, z której rodzi się człowiek³¹. A ciało kobiece traktuje zasadniczo tak samo, jak ikona traktuje twarz. Ikona przecież z ciała ludzkiego wypracowała tylko schemat twarzy i rąk. Natomiast Nowosielski chciałby zrobić z całym ciałem kobiecym to, co ikona zrobiła z twarzą. Chciałby włączyć erotyzm do swoich obrazów, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego, choć przyznaje, że częściej mu się to udaje w obrazach świeckich niż w ikonach: *Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej*

²⁷ M. POREBSKI, *Nowosielski...*, 105.

²⁸ Wypowiedź prof. Iriny Jazykowej z okazji wystawy ikon Nowosielskiego w Moskwie w 2001 r., z filmu dokumentalnego: *Ikony Nowosielskiego w Moskwie...*

²⁹ TAMŻE.

³⁰ Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 76.

³¹ TAMŻE, 79.

wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciąży 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 udźwignąć³².

Nowosielski widzi sens ikony, soteriologiczne znaczenie czy zbawczą konsekwencję daru widzenia, czyli daru ikony, właśnie w obecnej w niej możliwości przewartościowania ciała, elementów biologicznych czy ludzkich namiętności, aby nie były one zgubne dla człowieka, a stały się dla niego zbawcze, jak w stanie sprzed upadku. A tego nie da się osiągnąć żadnym kazaniem czy teologicznym wywodem; to jest sprawa, którą trzeba przekazać naocznie³³. Tutaj właśnie kluczową rolę odgrywa postać kobiety czy Maryi w jego malarstwie. Kobieta w sztuce Nowosielskiego jest figurą centralną nie tylko jako pierwiastek materialny, ale przede wszystkim jako malarska realizacja fizycznej postaci człowieka.

Artysta często powtarza, całkiem poważnie, że jego zdaniem mężczyzna „to jakby półczłowiek, półciało”, staje się w pełni człowiekiem, gdy jest na tyle dojrzały, że „siedzi” w nim kobieta. To dopiero kobieta jest naprawdę ciałem, ciałem *par excellence*. Dla niego więc, jako malarza zainteresowanego problemem cielesności, łączenie świata fizycznego ze światem duchowym, zajmowanie się wyglądem kobiety jest zupełnie naturalne. Uważa nawet, że właśnie dlatego w sztuce światowej *główną fascynacją wszelkiej figuracji, jeśli chodzi o postać ludzką, jest właśnie postać kobieca. Nie bez powodów. Widocznie jest to wynikiem bardzo głęboko umiejscowionego przeświadczenia, że pełna realizacja, pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety. Nie darmo Adam znalazł swoją pełnię dopiero wtedy, gdy z jego żebra Bóg wyjął część materii i stworzył z niej Ewę. Dopiero wtedy Adam poczuł się pewny siebie*³⁴.

Podsumowując, można powiedzieć, że kobieta w duchowym doświadczeniu i w malarstwie Nowosielskiego jest figurą centralną jako pierwiastek materialny, ciałem w pełnym tego słowa znaczeniu; staje się malarską realizacją fizycznej postaci człowieka, ponieważ z niej rodzi się człowiek, oraz jest najlepszą syntezą rzeczywistości fizycznej i duchowej. Ale kobieta właśnie przez to personifikuje także, jak Maryja Orantka-Kościół, całą ludzkość. Nowosielski nawiązuje do języka biblijnego, gdzie

³² TAMŻE, 76.

³³ TAMŻE, 96-97.

³⁴ TAMŻE, 182.

szczególnie prorocy z zamiłowaniem stosowali terminologię miłości, zakochania, relacji mężczyzny do kobiety, żeby opisać związek Boga z człowiekiem, ze swoim ludem; na kartkach Biblii *występuje niejako szereg par, na przykład oblubieniec, oblubienica: oblubienica to Kościół, a oblubieniec to Chrystus. Nawet Izrael w tej terminologii jest zawsze przedstawiony jako niewiasta: raz cudzołożna, kiedy indziej porzucona, to znów przyjmowana przez Boga. Wszystko, co odnosi się do gromady, do społeczności ludzkiej, do ludzkości w ogóle, jest płci żeńskiej*³⁵. Tak teologicznie pojęte przeciwieństwo płci Nowosielski widzi zrealizowane w ikonie Hodegetria, przedstawiającej Kobieta z Dzieciątkiem, które ma cechy męskie³⁶; Hodegetria nie ukazuje matczynej więzi z Synem, jak ikona typu Eleusa, między Maryją Theotokos a Logosem jest wicher natchnienia Ducha Świętego³⁷.

Zostając przy doświadczeniu ikony, warto jeszcze raz podkreślić, że to Kościół, *Ecclesia* – zgromadzenie, jest prawdziwą matką ikony: ikona jest sztuką ściśle kościelną, zbiorowym charyzmatycznym doświadczeniem malarskim, którego centrum jest Chrystus. W obrębie świątyni, która podobnie jak człowiek jest mikrokosmosem, ogniskuje się obraz świata z niebywałą ostrością. Z tego powodu podstawowa tematyka ikony, aczkolwiek teoretycznie szeroka, ulega zawężeniu do zasadniczych skrótów wokół problemów centralnych, takich jak ukształtowanie możliwie pełnej i precyzyjnej wizji Osoby Chrystusa i Maryi Theotokos; wszystkimi innymi tematami powinna się zajmować wyłącznie w zależności od tych głównych zagadnień, w kierunku od świata do jego prawdziwego, ontologicznego centrum, Chrystusa³⁸. Jednak w przemysłeniach Nowosielskiego, a w konsekwencji w jego sztuce, istnieje i jest chyba dominujący także odwrotny kierunek, jakby powrót ze świątyni, emanacja z jej ontologicznego centrum, do świata.

Ikona w tym przypadku nie stanowi szczytu procesu dojrzewania sztuki, po którym nie ma możliwości dalszego rozwoju, ale jest rozumiana jako moment wyjściowy, początek dojrzewania i oddziaływania sztuki charyzmatycznej, świętej, na całą sztukę, sztukę poza murami świątyni³⁹. Właśnie w tym kierunku, pod wpływem sofiologicznych

³⁵ TAMŻE, 81-82.

³⁶ TAMŻE.

³⁷ J. NOWOSIELSKI, *Wokół „Żywota protopopa Awwakuma”*, rozmawiał M. Kubat, „Konteksty” (2001) nr 1/4, 334.

³⁸ Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 130.

³⁹ J. NOWOSIELSKI, *Od współczesności do ikony*, w: *Notatki. Jerzy Nowosielski*, Kraków 2000, 28 (tekst z 1980 r.). W tym odczycie Nowosielski rozróżnia między chrystologiczną teologią ikony, typową dla zwolenników Kościoła statycznego i hierarchicznego, a sofiologiczną teologią ikony, otwierającą Kościół i sztukę

rozważań Sołowiowa i Bułhakowa, idzie myślenie i praktyka malarska Nowosielskiego: rozszerzyć krąg sakralności na całą sztukę, aby cała stała się mistagogiczna, świadoma swoich zadań duchowych; według niego cała sztuka jest sakralna i poza domeną *sacrum* nie może w ogóle istnieć, bo przestałaby być prawdziwą sztuką⁴⁰. *Rezultatem tego – wyjaśnia – jest w dalszym rozwoju mojej sztuki fakt, że zanikają różnice między ikoną, którą maluje na użytek liturgiczny, sakralny, a moim malarstwem świeckim: moja ikona staje się malarstwem świeckim, a moje malarstwo świeckie ikoną*⁴¹. Dlatego Nowosielski każdy obraz „świecki” traktuje jak ikonę i podchodzi do ikony jako malarz, z całą świadomością swojego warsztatu malarskiego, nie uważając za możliwe być wyłącznie malarzem ikon, nie będąc malarzem w ogóle⁴².

Właśnie z powodu tych zanikających różnic między ikonami a malarstwem świeckim Nowosielskiego, ponieważ te obszary przeplatają się i wpływają wzajemnie na siebie, zawężenie analizy jego dzieł tylko do malarstwa sakralnego czy wyłącznie do obrazów świeckich wydaje się metodycznie niewłaściwe, gdyż dałoby to niekompletny obraz samego artysty i jego zamierzeń. Spoglądając na postać Maryi, jaka się wyłania z jego malowideł czy ikon, nie sposób nie przywołać w pamięci także jego dziewczyn, ukazujących się, a czasami ukrywających na rozlicznych obrazach, ubranych często tylko w swoją cielesność, zmysłowych, a zarazem czystych, w każdym razie tajemniczych. Te dziewczyny, towarzy-

sakralną na świat. Malarz jest zdania, że te dwa obszary - charyzmatyczny i świecki - przeplatają się i przenikają, ale jest świadomy, że istnieją *inni teoretycy i praktycy ikony, szczególnie w środowisku prawosławnym, którzy uważają, że - wręcz odwrotnie - granice te są jak najbardziej trwałe i szczelne, że istnieje zupełna nieprzenikalność tych dwóch kręgów, jeden jest kręgiem świeckim, wiodącym do katastrofy, do zagłady, do samolikwidacji sztuki, a drugi to krąg sztuki świętej, która żyje swoją własną logiką, prawami swojej własnej ewolucji, ewolucji nie z tego świata. Mogę tutaj wspomnieć o takim może najbardziej reprezentatywnym dla tego rodzaju myślenia teologu sztuki ikony, Uspienskim. J. NOWOSIELSKI, *Ikony i abstrakcje* (1980 r.), w: *Notatki. Jerzy Nowosielski. Część druga*, Kraków 2000, 33.*

⁴⁰ *Moim zdaniem, sztuka jako tajemniczy akt ufności wypływający z wiary w rzeczywistość nie stworzoną należy sama w sobie do dziedziny sacrum i poza nią nie może w ogóle istnieć. Stąd wszelkie próby wyprowadzenia sztuki poza obszar sacrum kończyły się porażką. Przecież nie udało się, jak dotąd, stworzenie sztuki na wskroś materialistycznej, należącej wyłącznie do sfery profanum. Sztuka jest domeną sacrum i bez niego nie może istnieć.* Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony...*, 177.

⁴¹ J. NOWOSIELSKI, *Biblia bogatych...*, 6.

⁴² *Nie można być malarzem ikon wyłącznie, jeśli nie jest się malarzem w ogóle. Jeśli ja maluję ikony do cerkwi, to maluję je jako malarz. Z całą świadomością mojego warsztatu malarskiego. Bo tak naprawdę uważam, że domena sacrum rozpościera się na całe malarstwo. Całe malarstwo jest święte, związane z nadzieją eschatologiczną. A jeśli przy tej okazji uda się komuś coś namalować do cerkwi, to łaska Boża.* TENZE, *Sztuka jest zawsze sztuką końca świata*, rozmawiał W. Pyczek, „Kresy” (1998) nr 36, 133.

szące Nowosielskiemu od początku jego kariery malarskiej oraz Maryja, personifikacja Kościoła i całej ludzkości, wzór i szczyt przemienionej kobiecości, są próbą uchwycenia, a także w miarę możliwości przekazania innym tajemnicy natury ludzkiej już zmartwychwstałej. Natury, która już nie należy do tej grzesznej rzeczywistości empirycznej, ale do *eschaton* przyszłego wieku⁴³.

Maria Adelaide Mongini

Katedra Teologii Ikony KUL
Al. Raławickie 14
PL - 20-950 Lublin

Maria/donna nella pittura di Jerzy Nowosielski

(Riassunto)

Jerzy Nowosielski è un pittore ortodosso polacco. E' uno dei più celebri pittori delle icone in Polonia. Le sue opere si trovano in alcune chiese cattoliche. La più importante incontriamo nella chiesa di Santo Spirito a Tychy. La Vergine Maria viene presentata come Orante-personificazione della Chiesa. Secondo Nowosielski l'icona della Madre di Dio è l'immagine dello Spirito Santo e della sua azione nell'uomo.

Come icona del Crocifisso crea l'immagine del corpo di Cristo, così l'icona di Maria crea l'immagine di una donna (realismo escatologico di una icona). Nell'icona di Maria Nowosielski vede l'immagine escatologica della donna. Maria è la personificazione della Chiesa e dell'intera umanità, l'esempio della femminilità trasfigurata.

⁴³ Z. PODGÓRZEC, *Mój Chrystus...*, 22-23.