

Jerzy Uścińowicz

Między Wschodem i Zachodem – ekumenizm w sztuce sakralnej pogranicza

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 2, 529-543

2014

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Jerzy Uścińowicz
 Politechnika Białostocka,
 Stowarzyszenie Architektów Polskich; PISnSŚ

Między Wschodem i Zachodem – ekumenizm w sztuce sakralnej pogranicza

Prawdziwe ikony spadają z nieba. Zstępują do nas niczym święte anioły. Tak jest od zawsze w porządku Boskim. W pionie, a nie w poziomie.

Ostatnio jednak, a dzieje się tak, choć z różną intensywnością, mniej więcej od stu lat, wędruje ikona po świecie także poziomo. Zaczęła podróżować w przestrzeni, ze wschodu na zachód. I choć powody tej jej wędrówki po świecie były różne i było to jej przemieszczanie bardziej fizyczne niż duchowe – stało się faktem. Bo faktem jest, że jest jej tam teraz – w różnych jej postaciach – po prostu bardzo dużo. Przyjmowana nie zawsze właściwie, z należnym jej teologicznym otwarciem i czcią – ikona wędruje po świecie. Zaznacza tam swoją obecność.

Należy przyznać, że ta wędrówka ikony przez chrześcijański Zachód zaczęła się już trochę wcześniej i byłaby pewnie niemożliwa bez jej ponownego odkrycia na początku XX w. w Rosji, gdy przestała być ona – jak to ją kiedyś nazwano – „czarną deską”. A stało się to, zanim jeszcze Kazimierz Malewicz powiesił swój słynny „czarny kwadrat” niczym ikonę, w „pięknym kąciku” pokoju. Poczęto zdejmować z niej czarne ślady zaciemnienia historią i po jej odnowieniu eksplodowała gama kolorów dotąd niespotykaną. Ponownie stała się „oknem ku

wieczności”, oknem na inny świat. Nie było już na niej żadnej „zasłony”. Nie było czerni. Były wszystkie kolory tego świata, stworzonego i niestworzonego. I po latach zapomnienia, na powrót mogliśmy ją „kontemplować w kolorach”.¹

To dzięki temu ponownemu „odkryciu” ikony, po tej jej pierwszej wędrówce po rodzimym, prawosławnym świecie, Zachód chrześcijański został do jej przyjęcia u siebie w pewien sposób przygotowany.² Zwłaszcza teologicznie. To tutaj właśnie pisane były w większości fundamentalne traktaty rosyjskich teologów ikony Trubieckoją, o. Bułgakowa i o. Floreńskiego, Bierdiajewa czy późniejsze rozprawy Uspińskiego i Jewdokimowa. Ujawniły one „podwójne” życie ikony, nie tylko jako niezwykłego, wyrafinowanego dzieła sztuki, dzieła kultury i świadectwa historii Kościoła, ale jako fenomenalnego przekazu filozoficznego i teologicznego. Ikona pokazała, że „umie mówić”. Jak tekst³ poprzez realne symbole rzeczywistości nadprzyrodzonej świata Boskiego, przekazała nam na nowo świadec-

¹ Трубецкой (1976: passim).

² Do dziś przygotowuje go do tego Institut de Theologie Orthodoxe Saint-Serge w Paryżu.

³ Jak powszechnie wiadomo – ikony się pisze tak jak słowa, a nie maluje. Pisanie ikony to zasada semiotyczna estetyki, a nie estetyka sama w sobie.

two o tym świecie w jego dążeniu do Zbawienia. Przekaz ten zaś okazał się być w swej możliwości wyrażania przewyższającym wszystkie inne wypróbowane już w wielu wariantach sposoby działania człowieka.⁴ Dowiedzieli się o tym wszyscy. Nie działo się to też li tylko za sprawą odkrytych kolorów, choć one dopiero to ujawniły. Odwrócona perspektywa, geometryczna abstrakcja, semiotyka, wieloplanowość i czasoprzestrzenność ujęć – to tylko niektóre.⁵

Od niedawna ikona zaczęła żyć także realnie w Zachodnim świecie. I choć prawdziwą ojczyzną ikony nadal jest prawosławny Wschód, to jej obecność na rzymsko-katolickim czy nawet ikonoklastycznie nastawionym protestanckim Zachodzie nikogo już pewnie nie dziwi. Ikona przekroczyła tradycyjne granice kulturowe prawosławia. Spotykamy ją dziś nie tylko w galeriach sztuki i muzeach, co szczerze mówiąc nie jest dla niej godnym miejscem pobytu. Mamy ją też ponownie, może jeszcze nieśmiało, także w zachodnich świątyniach, w kościołach rzymskokatolickich i protestanckich. Ponownie, bo przecież dawniej już w nich ona nie raz gościła. Pozbawione jej jednak przez całe wieki, oczekiwały jakby jej powrotu bogatszego niż tylko w formie, celowego, a może nawet zbawczego?

Czy powrót ten jednak nastąpił na stałe? Czy jest on właśnie tym, którego od dawna oczekiwano? I czy coś zmienia w tej dawnej sytuacji sztuki ikonowej świata chrześcijańskiego Zachodu?⁶

⁴ Po wygranej walce o ikony, po Soborze V-VI (in Trullo), VII Soborze Powszechnym, a także Soborze z 860 roku, gdzie dogmatycznie potwierdzono równoważność teologiczną słowa Bożego i ikony, daje się zauważyć w przestrzeniach świątyń Wschodu tendencję do przenoszenia treści symbolicznych z form architektury na wyobrażenia ikonograficzne. Odtąd wszystkie drogi symbolicznych wypowiedzi przez sztukę są zrównane i wzajemnie komplementarne. Architektura, ikonografia (freski, mozaiki, ikony), sztuka światła i inne sztuki wzajemnie się uzupełniają i komplementarnie budują w świątyni „obraz całości”.

⁵ Wszystko w ikonie ma swoje znaczenie symboliczne: kolor, linia, plama, kompozycja... etc. To istny kod informatyczny wyrażony środkami artystycznymi. Jak mówi M. Bułgakow: „Zasadniczo wszystko na ikonie jest symbolem i posiada swoje istne znaczenie: nie tylko treść, ale forma i kolor”. Zob. Bułgakow (1992: 158).

⁶ Jak stwierdza Leonid Uspienski: „Jednocześnie Wschód i Zachód wyjawiał dogmat kultu ikony, przypieczętowany krwią męczenników i wyznawców”. Успенский (1987: 8–9). Zwycięstwo nad ikonoklazmem było więc owocem wspólnych wysiłków Kościoła rzymskiego i wschodnich patriarchów. Można nawet pójść dalej – to papież rzymski ocalił ikonę przed ikonoklazmem. Jakże więc to się stało, że po ikonoklazmie, po VII Soborze Powszechnym, w chrześcijaństwie pojawiły się dwie różne sztuki, które wyrażały artystycznie w tak

Na odpowiedź na te pytania przyjdzie nam zapewne jeszcze trochę poczekać. Wiemy jednak, a nie są to już tylko symptomy, lecz pewien zauważalny proces, ikona dawno wkroczyła już do naszych polskich świątyń rzymskokatolickich. Stała się chyba w nich bardzo potrzebna, wręcz pożądana.

Jak więc to tak naprawdę z tą ikoną w zachodnich kościołach jest? Czy jest ona w nich na stałe, czy też jest wyłącznie sprawą jakiejś mody? Czy jest to proces świadomy, wynikający z poczucia ekumenicznej więzi pomiędzy obu Kościołami – Wschodnim i Zachodnim lub jeszcze bardziej z potrzeb teologicznych? Jak też jest z tą ikoną w cerkwiach? Czy jest to ta sama jeszcze ikona, czy też inna? Czy się od czasów swojego powstania zmieniła? Czy jest tym samym nośnikiem objawionych dawniej treści, czy też zmienionym? Przynajmniej w swej formie wyrażania?

Prześledzenie tego występowania prawosławnej ikony w cerkwiach i kościołach może być nam bardzo pomocne. Dać może obraz nie tylko tego, jak właściwie na tym kulturowo-religijnym pograniczu jest, ale jak jest w całym Kościele, tym podzielonym, w obu jego połowach. To właśnie tu bowiem najlepiej wystrzają się problemy, tutaj też najlepiej identyfikuje się różnice. To, co się ujawnia w sposób jaskrawy, tutaj można ekstrapolować na cały Kościół chrześcijański i odpowiednio czerpać z tego mądrość.

Proces ponownej recepcji wartości ikony na Wschodzie i wprowadzenia ikony do kościołów zachodnich w szczególny sposób zaznaczył się w Polsce. Było ku temu wiele powodów. Główny to jej status pograniczny. Polska leży na terenie kulturowego, religijnego i narodowego pogranicza. W historycznych, jak i współczesnych, ostatecznie ukształtowanych granicach terytorialnych, leży na linii, która dzieli Europę na kulturę łacińską i na kulturę greko-słowiańską, dawniej bizantyjską, a dziś wschodnio-ortodoksyjną.

Istnienie religijnego i kulturowego pogranicza to zjawisko bardzo interesujące, intrygujące i twórcze, prowokujące wręcz do refleksji. Chociaż rozejście⁷

odmienny, a niekiedy nawet przeciwstawny sobie sposób to samo Objawienie? Jak to się stało, że faktycznie chrześcijański Zachód ikony nie przyjął? Zob. Uspienski (1991).

⁷ Jak słusznie stwierdził Włodzimierz Łoski: „Problem pochodzenia Świętego Ducha był jedyną dogmatyczną przyczyną podziału pomiędzy Wschodem i Zachodem. Wszystkie różnice, które historycznie następowały po lub towarzyszyły pierwszemu sporowi o *filioque*, gdy miały znaczenie teologiczne, bardziej lub mniej były związane bezpośrednio z tym de-

się obu Kościołów – Zachodniego i Wschodniego – stało się trwałą cezurą w historii chrześcijaństwa, to jednak od niedawna, pod wpływem głównie ruchów ekumenicznych i rozluźnienia napięcia, a zwłaszcza w wyniku oswojenia Kościoła zachodniego ze sztuką prawosławia po II wojnie światowej, już to w wyniku wzajemnych konwersji świętyń, szczególnie po Akcji Wisła 1947r., już to w efekcie II Soboru Watykańskiego, czy późniejszych ruchów ekumenicznych i wspólnych deklaracji (jak ta choćby z Balamand)⁸ – nastąpiła częściowa transmisja wartości z Kościoła wschodniego do zachodniego i na odwrót.

Trzeba przyznać, że zjawisko wymiany wartości nie jest nowe. Ono istniało przecież w tej części pogranicza od dawna. Przykładem jest przenikanie kultury muzycznej na Ruś Halicką z Polski z jej rzymską polifonią, która ogarnęła nie tylko Ukrainę, ale i całą Rosję. Ukształtowała ona w końcu jej styl śpiewu liturgicznego. Przykładem jest też przenikanie teologii scholastycznej do Kijowa, a za jego pośrednictwem także do Moskwy, który przyniósł próby stworzenia jakiejś formy syntezy eklezjologicznej, podejmowanej przez metropolitę Piotra Mohyłę w XVII w. Przykładem są też późniejsze inkorporacje renesansowych i barokowych elementów do budownictwa i sztuki sakralnej w budownictwie cerkiewnym.

Fenomenem wydaje się pozostawać powstanie dość szczególnego aliansu wschodniej, szczególnie ruskiej, prawosławnej sztuki przedstawieniowej z zachodnim gotykiem w Polsce, nieprzypadkowego również we współczesnej sztuce sakralnej. Związek zaistniał pomiędzy architekturą i ikoną oraz w samej – już współczesnej – konwencji ikonicznego wyrażania, w ikonie.

Za dawne przykłady służyć nam mogą rusko-bizantyjskie freski w gotyckich łańskich kościołach epoki pierwszych Jagiellonów oraz architektura gotyckich kostiumów cerkwi litewsko-białoruskich i ukraińskich XV–XVI w.

cydującym określeniem”. Zob. Lossky (1967: 67) i Por. Łoski (1989).

⁸ *Deklaracja z Balamand (Dokument z Balamand)* – wspólna deklaracja ekumeniczna Kościoła katolickiego i Kościoła prawosławnego pod tytułem *Uniatyzm, dawna metoda poszukiwania jedności, a dzisiejsze poszukiwanie pełnej komunii*, przyjęta 23 czerwca 1993 roku przez Międzynarodową Komisję Wspólną do spraw Dialogu Teologicznego między Kościołem rzymskokatolickim a Kościołem prawosławnym na jej siódmej sesji plenarnej w Balamand (Liban), 17–24 czerwca 1993 roku.



Il. 1. Rzymskokatolicka Kaplica Zamkowa Trójcy Świętej, Lublin, prezbiterium, fot. J. Uścińowicz, 2012

Przypomnijmy sobie najpierw tylko trzy te najbardziej spektakularne przykłady tej dawnej, ponadkonfesyjnej transpozycji w sztuce świątynnej, ograniczając ją wyłącznie do interesującego nas tematu zastosowania w niej monumentalnej ikonografii.

Pierwszym jest oczywiście lubelski kościół Świętej Trójcy zwany również Kaplicą Zamkową. Pełnił on funkcję kaplicy królewskiej. Pochodzi z 1326r. To tutaj ściany wewnętrzne tej gotyckiej, zachodniej w konwencji stylistycznej świątyni, fundacji króla Władysława Jagiełły, malarze ruscy pokryli wspaniałymi XV-wiecznymi malowidłami wykonanymi według kanonu bizantyjskiego. Jest to niewątpliwie jeden z najpiękniejszych na ziemiach polskich, zachowanych prawie w całości, przykładów tego typu malowideł. Jego niepowtarzalność i uroda polega właśnie na syntezie, na harmonijnym związku gotyckiej architektury i ikony (il. 1).

Drugim przykładem jest kolegiata w Wiślicy. Zbudowana w 1350r. z fundacji króla Kazimierza Wielkiego jest dwunawowym kościołem zaliczanym do ekspicyjnych. Na ścianach jej prezbiterium za-



Il. 2.
Rzymskokatolicka bazylika
katedralna Narodzenia
Najświętszej Maryi Panny,
Sandomierz, ściana
południowa prezbiterium,
fot. J. Uścińowicz, 2012

chowały się również przepiękne fragmenty rusko-bizantyjskich fresków z ok. 1400r., tak jak w Lublinie, fundacji Władysława Jagiełły. Przedstawiają one różne sceny z życia Matki Bożej i Chrystusa.

Trzecim jest kolegiata sandomierska, dziś będąca bazyliką katedralną Narodzenia Najświętszej Maryi Panny. Wielokrotnie gościł tu król Władysław Jagiełło. To również z jego fundacji około 1423 r. powstały w prezbiterium wspaniałe freski namalowane w kanonie sztuki bizantyjskiej. Za głównego ich twórcę uznano, osiadłego po 1426 r. w Przemyślu, o. Hayala. Są to jedne z najcenniejszych przykładów monumentalnego malarstwa średniowiecznego w Polsce (il. 2).

Takich dawniej powstałych przykładów może nie mamy zbyt wiele. Świadczą one jednak o tym, że pomimo zamkniętych struktur jurysdykcyjnych obu Kościołów po rozpadzie w 1054 r., pomimo wielu ograniczeń w kontaktach i skłonności do izolacji, sztuka wykazywała jakby na przekór temu swą niezależność. Żyła bez specjalnych ograniczeń.

Jednym z najcenniejszych wymienionych tu zabytków pozostaje do dziś Kaplica Świętej Trójcy na Zamku lubelskim. Ewenementem jest tutaj rusko-bizantyjska polichromia z czasów renesansu Paleologów, pokrywająca szczelnie niemal całą powierzchnię ścian i sklepień. W sposób niezwykle w strukturę gotyckiej budowli wpisano przemyślny program ikonograficzny.

Pomimo, że architektura kaplicy odstaje od klasycznego modelu przestrzeni cerkwi bizantyjskiej, to wierność porządkom hierarchicznym została tu zachowana – od sklepień ku ścianom. Oczywiście

istnienie centralnego filara zamiast kopuły spowodowało pewne innowacje w strukturze ikonografii. Ikona Pantokratora w mandorli otoczonego symbolami ewangelistów jest centralną sceną prezbiterium, a nie nawy. Ponad Nim ulokowano gołębicę – symbol Świętego Ducha. Temat Świętej Trójcy, będący głównym tematem malarskim w kaplicy, powtórzone w formie starotestamentowej na ścianie tęczęwej.

O ile w rozwiązaniu ścian można mówić o pewnym konwencjonalnym rozwiązaniu struktury ikonografii, o tyle ostre podziały geometryczne sklepień zaznaczone liniami żeber tworzą pola idealne do zaistnienia symboliki angelologicznej.

Na sklepieniu nawy i prezbiterium przedstawiono obraz niebiańskiej chwały Boga. Większą z 27 pól sklepiennych rozczłonkowanych wypełniono przedstawieniami niebiańskich istot zgodnie z traktatem Pseudo-Dionizego Aeropagity *O hierarchii niebiańskiej*. Obejmują dziewięć chórów podzielonych na trzy triady (hierarchie): serafiny-cherubiny-trony, panowania-moce-zwierzchności oraz najniższą księstwa-archaniołowie-aniołowie (il. 3). Piętnaście z nich występuje w typie antropomorficznym, czternaście – zoomorficznym, dwie natomiast (trony) w formie uskrzydłych kół. Chrystusa z czterech stron okalają Archaniołowie: Michał, Gabriel, Rafał i Uriel. Obraz niebiańskiej chwały Boga uzupełnia w prezbiterium przedstawienie *Deesis* oraz umieszczona na sklepieniu południowej strony nawy Hetojmazja.

Jednym ze szczególnych przykładów aliansu prawosławnej sztuki sakralnej Wschodu z Zachodem jest grupa prawosławnych cerkwi tzw. bizan-



Il. 3.
Rzymskokatolicka Kaplica
Zamkowa Trójcy Świętej,
Lublin, sklepienia nawy
i prezbiterium,
fot. J. Uścińowicz, 2011

tyjsko-gotyckich, inkastelowanych w XV–XVI wieku. Cerkwie te tworzą odrębną typologicznie grupę świątyń obronnych, prostokątnych w planie, krzyżowych lub krzyżowo-kopułowych, 4 słupowych (9-polowych), jedno- lub trójabsydialnych, oflankowanych czterema wieżami. To, co w tych cerkwiach jest najbardziej pociągające, to jakby nadany im z zewnątrz gotycki kostium. Cerkwie te mają, tak jak wiele łacińskich kościołów zachodnich, przejęte od nich wzory późnogotyckich sklepień krzyżowych, kryształowych i gwiazdzistych, dwuspadowe dachy korpusów nawowych, ostrołuki portali i otworów okiennych, wątki murów, charakterystyczne dekoracje rombowe, czy użyte do ich budowy gotyckie cegły. Ale sposób zestrojenia w nich porządków przestrzenno-liturgicznych, form i elementów wystroju czy ikonografii oraz sposób powiązania wszystkiego w całość jest inny.

Fenomenem w tej grupie jest prawosławny *katholikon* Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu. Ikonografia katolikonu, genetycznie wywiedziona z kręgu kultury bałkańskiej XVI w., w sposób harmonijny łączy się ze strukturą gotyckich sklepień. Kopuła wieńcząca to charakterystyczna ośmioramienna gwiazda ze wspaniałą ikoną Pantokratora w centrum oraz w ramionach gwiazdy – sześcioskrzydłymi serafinami (il. 4).

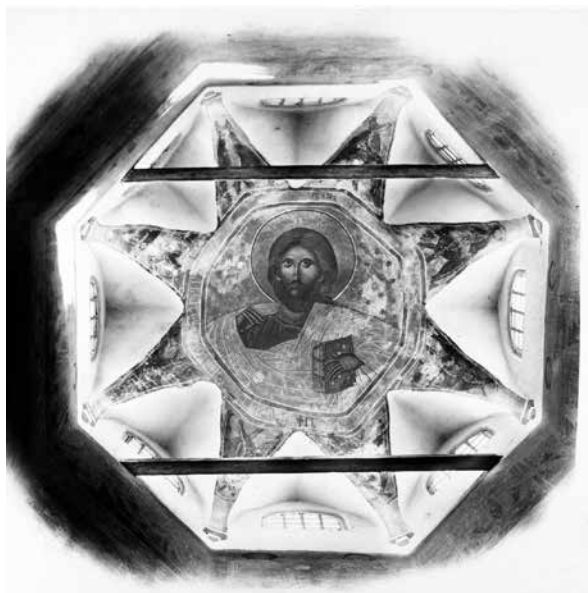
Sklepienie wschodnie naosu zaś to sklepienie gwiazdziste również ośmioramienne, o 24 polach wypełnionych freskami, rozdzielonych przez żebra. Pośrodku, w ośmiu rombikach przedstawiono anioły najwyższej w hierarchii triady: sześcioskrzydłe serafiny i czteroskrzydłe cherubiny. W czterech

czworobokach-promieniach – tetramorfy. Zaś w czworokątach pomiędzy nimi – cztery wyobrażenia: od zachodu Odwiecznego Dnia Sabaotha, Chrystusa-jako Anioła Wielkiej Rady, Chrystusa Emanuela i symbol Świętego Ducha pod postacią gołębia w nimbie i aureoli zbudowanej z dwóch czworoboków. Na obrzeżach sklepienia, w ośmiu polach trójkątnych: serafiny, prorok Izajasz i Ezechiel; w czterech pozostałych: medaliony z popiersiami świętych Hermolausza, Pantelejmona, Kosmy i Damiana (il. 5).

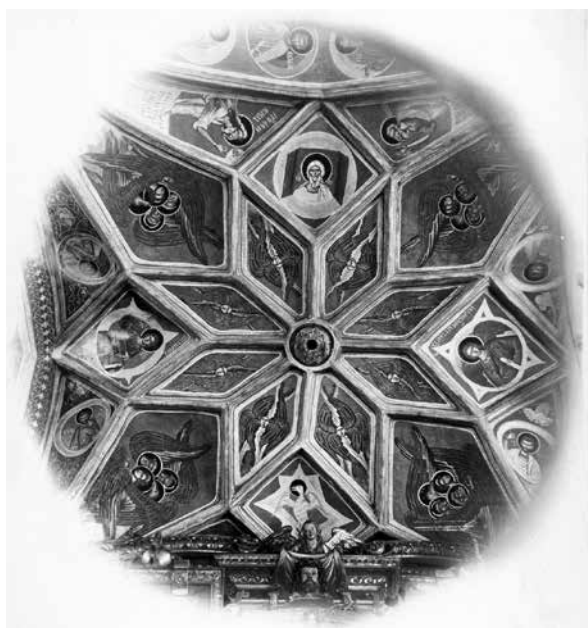
Przypomnijmy, że ośmiobok, wywodzony z konfiguracji liczbowej 8, jest symbolem doskonałości, nieśmiertelności, zmartwychwstania, „ósmego dnia” – jako dnia zbawienia, nieskończoności, „ósmej sfery niebieskiej”...etc. Geometria oktagonu oraz figury gwiazdy ośmioramiennej jest niejednokrotnie kojarzona z „Gwiazdą Betlejemską” i Kościołem, który jako „gwiazda przewodniczka” wskazuje drogę ku zbawieniu – życiu w wieczności „ósmego wieku”, w „ósmym niebie”.

Przykładem, poświadczającym o współczesnej transpozycji ikony w jej aliansie z gotykiem, mogą być kościoły poewangelickie Dolnego Śląska, Pomorza Zachodniego oraz Warmii i Mazur. Związane jest to z masowym wysiedleniem ludności prawosławnej i greckokatolickiej z południowo- i środkowowschodniej Polski na ziemie zachodnie i północne, w ramach akcji „Wisła” w 1947 r.

Interesującym przykładem poświadczającym już o współczesnym, niedawnym wkraczaniu ikony do Kościoła Zachodniego, mogą być najpierw wzajemne konwersje świątyń.



Il. 4. Cerkiew prawosławna – katolikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławrze Supraskiej, Supraśl, kopuła wieńcząca naos z lunetami, fot. Pietrow, 1864



Il. 5. Cerkiew prawosławna – katolikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławrze Supraskiej, Supraśl, wschodnie sklepienie gwiazdźdźiste naosu, fot. Pietrow, 1864

Jedną z pierwszych i najważniejszych zarazem jest sobór Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, dawny gotycki kościół-kaplica cmentarna pw. Św. Feliksa, Adaukta i Św. Babary parafii Św. Elżbiety, najpierw rzymskokatolicki,⁹

⁹ Brak jest dokładnych poświadczeń o powstaniu świątyni poza 2 wzmiankami, z 1417 roku o powstaniu wieży po-

potem ewangelicki (1525–1945), od 1874 parafialny, a od 1963 r., po jego podniesieniu z ruin – prawosławny.¹⁰

Należy wspomnieć o dość nowatorskim typie konstrukcji dawnego gotyckiego kościoła, zwłaszcza jego prezbiterium z przyporami usytuowanymi wewnątrz, co można przypisać wpływom sasko-lużyckim, oraz rzadkim typie dachów poprzecznych ze szczytami ponad korpusem.

Autorami nowego ikonograficznego rozwiązania wnętrza adaptowanego na cerkiew kościoła byli Jerzy Nowosielski i Adam Stalony-Dobrzański. W jego programie ideowym centralne znaczenie ma eschatologia. Ujawnia się to przede wszystkim w ikonostasie świątyni z jego poziomym szeregiem ikon ukazujących, tak jak w dawnym gotyckim ołtarzu głównym tego kościoła, historię ziemskiego życia Chrystusa.¹¹ Ikonostas wieńczy i spina ideowo wyniesione ku górze *Ukrzyżowanie*, któremu towarzyszy sześć mniejszych przedstawień, począwszy od wieczerzy w Emaus, a na *Oplakiwaniu* skończywszy. Krzyż ten łączy również program teologiczny ikonostasu z malowidłami sklepienia prezbiterium i zamyka całą ośiową kompozycję ikonograficzną. Jej zwornikiem jest wyobrażenie Stwórcy, ulokowane tuż przy łuku tęczowym. Krzyż ten nawiązuje w swej konwencji malarskiej do malarstwa włoskiego XIII w. Wraca więc jakby z czasów rozchodzenia się obu tradycji: bizantyjskiej i łacińskiej, starając się zarazem jakby na powrót obie te tradycje do siebie zbliżyć.

Ikonostas¹² cerkwi jest prawie ażurowy i przez to organicznie związany zarówno z dość głębokim

ładniowej i powieszeniu dzwonów oraz z 1465 roku o pracach warsztatowych H. Bertholda i P. Franczkego.

¹⁰ Zob. Anchimiuk (1996: 4–5).

¹¹ Kolejno od lewej przedstawiono tu *Zwiastowanie*, *Narodzenie Chrystusa*, *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnią Wieczerzę*, *Zstąpienie Chrystusa do otchłani*, *Wniebowstąpienie*, *Gościnę u Abrahama*, *Przemienienie Pańskie*, *Podniesienie Krzyża Świętego* oraz *Chrzest Jezusa w Jordanii*.

¹² W prawosławiu istnienie ikonostasu stało się hierofanią, zarówno w sensie organizacji przestrzeni świątyni, jak i jego recepcji jako elementu tej przestrzeni. Z punktu widzenia teologiczno-liturgicznego jest to byt naturalny, byt *sine qua non*, konsekwencja Wcielenia. Tak jak w przypadku kopuły oraz ołtarza, tak w przypadku ikonostasu można by mówić o warunku nieodzownym istnienia, nie podlegającym żadnej weryfikacji.

Ewenementem na gruncie Kościoła unickiego, który pod wpływem rytu łacińskiego zniósł w wielu cerkwiach ikonostasy [por. Likowski (1906)], jest decyzja Kongregacji Kościoła Wschodniego, która stwierdza, że: „(...) dopóki nie ma ikonostasu, ołtarz należy uważać za nie nadający się do sprawowania Liturgii”. [Cyt. za:] Dwirnyk (1953: 122).

prezbiterium, jak i z nawą cerkwi. Nie jest on przegrołą, lecz łącznikiem, oknem na „świat niebiański” ukazany w sanktuarium. Zaznacza wyraźnie centrum świątyni. Bardzo duży, dość nisko zawieszony panikadylion¹³ – choros wzmacnia tę jego centralną pozycję we wnętrzu i dośrodkowy charakter całej przestrzeni świątyni. „Schodzi” z góry, jakby chciał zastąpić tradycyjnie tu lokowaną kopułę z ikoną Pantokratora, kopułę, której w gotyckim kościele spodziewać się raczej nie możemy, a która w cerkwi prawosławnej jest warunkiem *sine qua non*.¹⁴ Aplikacyjność ikon na sklepieniach, rytm i symetria sklepień koncentryczność tę wspomaga, równoważąc zarazem podłużną, linearną dyspozycję tego dawnego gotyckiego kościoła. Wspaniale współgrają z geometrią i porządkiem układu (il. 6).

Przejętą tutaj z Zachodu konwencją obrazowania, ikonicznie rozwiniętą na sposób właściwy już dla prawosławia, są witraże.¹⁵ Te najważniejsze,

Ikonostas = s.c.s. [иконостас] = gr. [eikonostasion] = gr. *eikon* [εικων] (ikona, obraz) + *stasis* [στασις] (ustawienie).

¹³ Gr. [panikadylion] = *pan* (wszech) + *kandela* (świeca) – jest zwykle wielopoziomowym, wiszącym centralnie pod kopułą cerkwi świecznikiem, zakończonym od spodu dyskiem z krzyżem. Najczęściej stosowanymi są liczbowe konfiguracje świateł 24:18:12:6 oraz 15:10:5.

Znane są także z historii panikadykaliony o formach szescioramiennych krzyży przestrzennych (por. np. panikadylion kościoła św. Marka w Wenecji), w czym potwierdza się wspólny korzeń genetyczny obu form wyrażania symbolicznego – drzewa i krzyża.

¹⁴ Zob. Uścińowicz (1998: 359–360).

¹⁵ Rzeczywisty obraz światła wykorzystywany jest w świątyni prawosławnej dwojako.

Po pierwsze – poprzez okna, które dają jasność, umożliwiając w ogóle widzenie, recepcję rzeczywistości i nadając przezroczystość bytowi. Na tę funkcję światła zwraca uwagę *Ewangelia*, mówiąc o świetle jako symbolu Chrystusa: „Jeszcze na małą chwilę światłość jest wśród was. Chodźcie, póki światłość macie, aby was ciemność nie ogarnęła; bo kto w ciemności chodzi, nie wie dokąd idzie” (Ew. św. Jana 12: 35).

Po wtóre – poprzez ikony, które dają „blask i chwałę”, a które wprowadzają duszę i umysł w inną, Boską rzeczywistość. O tej funkcji światła traktuje, na przykład *Stary Testament*, mówiąc o chwale Pana – niczym płomiennym blasku ognia: „A chwala Pana wyglądała w oczach synów izraelskich jak ogień trawiący na szczycie góry” (II Ks. Mojż. 24: 17).

Pierwsze wynika z przezroczystości szkła okiennego, drugie zaś jest promieniującym blaskiem światła odbitego od złota płytek mozaikowych..., etc. O ile pierwsze akcentuje zstępujący kierunek Bożego światła, o tyle drugie – wstępujący. Są one jednakże integralnie ze sobą powiązane, o czym zaświadcza nowotestamentowa wizja Nowego Jeruzalem, w której szkło i złoto jako te dwa nośniki-symboli obrazu światła występują nierozłącznie: „A mur jego zbudowany był z jaspisu, samo miasto zaś ze szczerzego złota, podobnego do czystego szkła” (Apok. św. Jana 21: 18).

To, co pochodzi od Boga i jest Jego światłością, przechodząc przez szkło, znajduje swoją kompensację w blasku ikony, która staje się w ortodoksji jednym z najistotniejszych przejawów



Il. 6. Cerkiew prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy, Wrocław, hieratejon, autorzy Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski, fot. J. Uścińowicz, 2013

to przede wszystkim witraże potężnych, ostrołukowych gotyckich okien ściany wschodniej i zachodniej – najważniejszych chyba ścian w każdej świątyni. Na wschodniej, prezbiterialnej, jak na tradycyjnej „niezburzalnej”¹⁶ ścianie absyd bizantyjskich kościołów, przedstawiono w centralnej swej części Blacherniotisę, Orantkę–Znak,¹⁷ z rozwiniętym wokół Niej tematem scen z życia Przenajświętszej Bogurodzicy. Na zachodniej natomiast – wspaniały witraż ze sceną *Sądu Ostatecznego* opisanego w *Apokalipsie* przez Św. Jana z Patmos.

Dogmatyczne i jurysdykcyjne rozejście się Kościoła Wschodniego i Zachodniego dokonało się

interkomunikacji człowieka z Bogiem. Chrześcijański Wschód akcentuje w swojej sztuce obrazowania bezpośredniego głównie ostatni etap ujawniania się „Boskości” światła – odbicie w ikonie „blasku chwały Bożej”, w odróżnieniu od Zachodu, który tworząc witraże, skłania się bardziej ku pierwszemu. Zob. Аверинцев (1973: passim).

¹⁶ Zob. Uścińowicz (1997: 137–138).

¹⁷ *Ikona Matki Bożej Orantki* – Znak stanowi nawiązanie do prorocтва Izajasza: „Oto Pan sam da wam znak: Oto dziewica pocnie i porodzi Syna, nada mu imię Emanuel” (Ks. Izajasza 7,14), co znaczy „Bóg z nami”.



Il. 7.
Cerkiew grekokatolicka
Podwyższenia Krzyża Świętego,
Górowo Iławeckie, ikonostas,
autor Jerzy Nowosielski,
fot. J. Uścińowicz, 2012

i utwierdziło w historii. Tutaj jednak, jakby wbrew temu, dokonuje się znowu jakieś zbliżenie, jakieś niezwykle parcie ku jedności. Bez wątplenia jest to jedna z najbardziej odważnych realizacji ostatniego półwiecza w Polsce i to głównie ze względu na to nieoczekiwane, lecz niezwykle naturalne spotkanie prawosławnej ikony z zachodnią, gotycką architekturą.

Przedstawiony przykład pierwszej po wojnie konwersji świątyni można uzupełniać o kolejne ważne obiekty zarówno Dolnego Śląska, jak też liczne świątynie Pomorza Zachodniego, Warmii i Mazur, świątynie zaadaptowane przez wysiedloną ze swych ojczystych ziem w ramach pacyfikacyjnej „Akcji Wisła” w 1947r. ludność prawosławną i unicką.

Takim przykładem jest choćby śląska cerkiew prawosławna w Przemkowie, gdzie w typowym dla kościołów poewangelickich, bazylikowym wnętrzu z dwoma poziomami empor zrealizowano wspaniałą prawosławną ikonografię.

Takim jest również poewangelicki, zachodni, gotycki kościół w Górowie Iławeckim. Dzisiejsza cerkiew Podwyższenia Krzyża Świętego to dość dawna gotycka świątynia, wzmiankowana już w 1367 r., wybudowana prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1335 i 1367 jako rzymskokatolicka, później, w czasach reformacji, stała się świątynią protestancką. Odbudowana po pożarze w 1655, na początku XIX w. znowu popada w ruinę, by ponownie, po odbudowie w 1866 r. i odnowieniu w 1911r., po latach nieużytkowania, po II wojnie

światowej, została w latach 80. oddana na własność wspólnocie grekokatolików.

Dawny kościół to budowla typowa dla gotyku, zbudowana z cegły na ceglano-kamiennej podmurówce, z typowymi, wąskimi ostrołukowymi oknami pomiędzy białymi blendami. Świątynia miała ołtarz główny wykonany w warsztacie Jana Pfeffera w II poł. XVII w., typowe też wykonane w konwencji artystycznej Zachodu rzeźby i obrazy: *Ostatniej Wieczerzy, Pasji, Złożenia do Grobu, Świętych Ewangelistów, Św. Jana i Mojżesza* oraz *Chrystusa Triumfującego*. Istniała też malowana i rzeźbiona ambona z 1664 r. oraz rzeźbiony prospekt organowy z 1701 r. Największym, dawnym skarbem artystycznym świątyni jest jednak odnowiona niedawno, największa na Warmii, pochodząca z 1660 r. barokowa polichromia sufitowa.

Nie to jest jednak ewenementem tej świątyni i jej wnętrza. Tym najwspanialszym, w sposób genialny zespolonym z gotykiem architektury jest ikonostas i polichromie Jerzego Nowosielskiego. Bo to on, tym razem dla wspólnoty grekokatolików, stworzył tu niepowtarzalną cerkiew (il. 7).

Uczył to w sposób niezwykle delikatny, powściągliwy – poprzez niewysoki, jakby wzorowany na greckim Templinie, ikonostas z ogromnym krzyżem wieńczącym, przypominającym dawny krzyż Św. Franciszka, oraz poprzez wspaniałe ikony pisane wprost na ścianach z czerwonej, spoinowanej, gotyckiej cegły.

Warto przypomnieć, że wyobrażenie *Ukrzyżowanego Chrystusa* było najbardziej rozpowszech-



Il. 8.
 Kościół rzymskokatolicki
 Podwyższenia Krzyża
 Świętego, Warszawa-Jelonki,
 nawa i prezbiterium, autor
 polichromii Jerzy Nowosielski,
 fot. J. Uścińowicz, 2011

nionym typem ikony w średniowiecznej Italii. Malowane na desce krucyfiksy bizantyjsko-włoskie (*croce dipinta*) są typowe dla XII i XIII w. sztuki tokańskiej i tzw. *maniera greca*. Te ogromnych rozmiarów, sięgające ponad 4m, ikony, tzw. *croci storiate*, najczęściej uzupełniane postaciami Matki Bożej i św. Jana Teologa oraz scenami pasyjnymi, były lokowane na szczycie każdego ikonostasu kościoła włoskiego. Nazywano je potocznie „Krzyżem św. Franciszka” (czasem „Krzyżem San Damiano”). Krzyż franciszkański to włoski typ *Ukrzyżowania*. To ta właśnie, majestatyczna i piękna ikona stała się przedmiotem kontemplacji Św. Franciszka, co uwiecznił Giotto na fresku w kościele w Asyżu. Takie *Ukrzyżowania* przetrwały do zarania renesansu. Stały się wspólną – dla Zachodu i Wschodu – formą ikonicznego wyrażania.

Konwertowane świątynie, zwłaszcza gotyckie, stały się swoistym modelem powrotu ikony do Kościoła Zachodniego, stały się jakby poligonem doświadczalnym „oswojenia” ikony przez ten Kościół. Dawne przykłady mają dziś bowiem swoją współczesną kontynuację także w świątyniach rzymskokatolickich. Ujawniają one proces powrotu ikony do Kościoła Zachodniego. Struktury przestrzenne tych świątyń – w które wpisana została prawosławna ikona – są świadectwem uniwersalizmu ikony we współczesnym świecie, jej wędrówki poza granicami kulturowymi prawosławia.

Jednym z pierwszych przykładów tej wędrówki współczesnej ikony przez świątynie Kościoła rzymskokatolickiego jest świątynia Podwyższenia

Krzyża Świętego w Warszawie-Jelonkach. Najciekawszym z zastosowanych tutaj rozwiązań są właśnie polichromie, malowane podobnie jak we wspomnianym kościele w Górowie Iławeckim, na spoinowanym murze ceglanym. Przy dosyć ekspresyjnej, a nawet drażniącej nieco tektonice wnętrza kościoła, wzbogaconego dodatkowo quasi-witrażowymi ścianami bocznych naw i mocno eksponowaną konstrukcją sklepień, malowidła te stanowią wyraźny element neutralizujący tę ostrość i kontemplacyjny. Nie są jednak w żadnym wypadku jedynie dekoracją kościoła, jego mało istotnym naddatkiem upiększającym. Stanowią przede wszystkim przejętą ze Wschodu wypowiedź teologiczną, swoistą teologię wyrazu (il. 8).

Najpiękniejszą, choć niestety nie ukończoną realizacją malarską, która poświadcza o bardziej zdecydowanej, syntetycznej, świadomej recepcji ikony ortodoksyjnej w świątyniach łacińskich jest polichromia kościoła w górnośląskich Tychach. Jego intrygująca, bardzo nowoczesna architektura, zaprojektowana przez architekta Stanisława Niemczyka, nawiązuje przede wszystkim do archaicznego pustynnego namiotu zbliżonego w swej prostocie do swojego pierwowzoru – starotestamentowego Namiotu Zgromadzenia. Ma również coś z tradycyjnego drewnianego wiejskiego kościoła o szeroko rozłożonym dachu jak maforion Bogurodzicy Opiekunki. Okalające korpus główny, schodzące niemal do ziemi soboty zapowiadają atmosferę jednoprzestrzennego wnętrza. Budują je olbrzymie dźwigary nośne, krzyżowo łączące się u zwieńczenia, tworząc



Il. 9.
 Kościół rzymskokatolicki
 Ducha Świętego, Tychy-
 Żwaków, nawa i prezbiterium,
 autor architektury Stanisław
 Niemczyk, autor polichromii
 Jerzy Nowosielski,
 fot. J. Uścińowicz, 2011

klasyczną, jak w Bizancjum, centralnie lokowaną przestrzeń kopułową. Nie jest to przestrzeń kopułowa, bo przede wszystkim nie ma nad nią kopuły tylko latarnia,¹⁸ lecz dośrodkowa dyspozycja wnętrza, hierarchiczność, a zwłaszcza sposób wprowadzenia światła w jego centrum na górze już taki odbiór stwarza. Oś pionowa świątyni, wzmocniona położonym u stóp ołtarza głównego otwarciem szklanym ku dolnej kaplicy-krypcie, potęguję tę kosmologiczną wizję bezpośredniej, pionowej, ekstatycznej łączności z Bogiem, najbardziej chyba rozwiniętej w świątyniach mołdawskich i zakaukaskich.

W tę wizję przestrzeni wkroczyła również ikona. Jerzy Nowosielski pisał ją w programie zgodnym z wezwaniem kościoła Ducha Świętego. Jest to obecne w całej strukturze ikonografii wyłożonego drewnem stropu kościoła, w postaciach świętych i w migoczących czerwienią płomykach nad ich głowami. Widoczne jest w błękitnej wstędze promienia, akcentującego oś główną świątyni. Tnie ona i zarazem zszywa nieboskłon, z „tchnienia” Ducha Świętego, tutaj symbolicznie zaznaczonego, może dla niewtajemniczonych, pod postacią gołębicy.

¹⁸ Ten sposób oświetlania sanktuariów, stosowany od najdawniejszych czasów i kojarzony z tzw. „zrywaniem dachów” w celu nawiązania łączności z transcendencją („oko sklepienia” symbolizuje bowiem przeskok pomiędzy poziomami rzeczywistości stworzonej i Boskiej), jest w świątyni prawosławnej przeniesiony z poziomu zwornika kopuły na poziom jej nasady. Wynika to z symboliki sklepień (symbol nieba), przestrzeni kopułowej (symbol „nieba niebios” – przestrzeni „nadniebiańskiej”) oraz samej kopuły, która jest ukazaniem tej łączności z transcendencją *ad oculos*, poprzez ikonę Pantokratora i promieniujący z niej blask Boskiej Chwały. Por. Eliade (1957: 77–79).

Na osi świątyni, we wnęce stropowej, tak jak dawniej na „ścianie nieburzalnej” ołtarzowej absydy, widnieje ogromna półpostać modlącej się Theotokos Oranty, tutaj pisanej inaczej niż w Bizancjum, bo bez Dzieciątka (il. 9). Towarzyszą jej starotestamentowi patriarchowie, prorocy i królowie, dalej już, w *quasi* transepcie – święci apostołowie, męczennicy, Ojcowie i Doktorzy Kościoła nie podzielonego, Wschodnio- i Zachodnio-ortodoksyjnego. Na bocznej osi owego transeptu dwie sceny: *Przemienienie* i *Ukrzyżowanie*. U podniebienia, pod świetlikiem latarni, znajduje się scena *Deesis* – Matka Boża, Jan Chrzciciel i chusta *veraikonu* pomiędzy nimi. Naprzeciw nich – Archanioł Michał, strzegący dostępu. Od strony ołtarza *etimasia* – pusty tron oczekujący Paruzji.

Kolejnym, bardzo istotnym obiektem dla współczesnej sztuki sakralnej Zachodu, który przyjął ikonę, jest kościół Opatrzności Bożej w Wesolej k. Warszawy. Kościół ten został ufundowany w 1938r. i zrealizowany w stylu neoromańskim. Realizacja jego wystroju wewnętrznego przypada dopiero na lata 1975–1976. Jest to jednak arcydzieło sztuki, zarówno ikonograficznej, jak architektonicznej, zrealizowane w całości przez Jerzego Nowosielskiego.

Wnętrze tego kościoła to niewielka, prostopadłościenna, przesklepiona na płasko, biała sala z zamkniętą ją absydą (il. 10). Z centralnie, osiowo umieszczonym krzyżem i Madonną, tak jak w Tychach w pozie Oranty, bez Znak, jak w Bizancjum. Chrystusa w medalionie umieszczanego najczęściej z Madonną jako Blacherniotissą zastąpiła tutaj scena *Ukrzyżowania* w interesującej transpozycji



Il. 10. Kościół rzymskokatolicki Opatrzności Bożej, Warszawa-Wesoła, prezbiterium, autor Jerzy Nowosielski, fot. J. Uścińowicz, 2013

krzyża Świętego Franciszka z Asyżu. Poprzez przestrzenne nałożenie się planów obu ikon Chrystus i Jego Matka są jednak razem, jak zawsze. Wspaniała *Droga Krzyżowa* namalowana została na płótnie w białych ramach, jak płaskorzeźby, brązowo-czarna, wśród murów i ścian Jerozolimy, a nie w otwartym pejzażu Golgoty. Jest dziełem wybitnym.

W części ołtarzowej wykonano interesującą transpozycję przestrzenną ołtarzowego templonu, jakby żywcem wziętego z pierwszego tysiąclecia, z justyniańskiej bazyliki Hagia Sophia. Architekturę wspaniale uzupełnia ikonografia ścian oraz abstrakcyjne witraże.

Jest to unikalny przykład realizacji kompletnego wnętrza w charakterze wschodnio-chrześcijańskiej ortodoksji w kościele rzymskokatolickim. To jakby cerkiew w kościele. Ikona gra tu niewątpliwie rolę pierwszoplanową.

Mówiąc o konwersjach świętyń, ich ekumenicznym przystosowaniu do innej niż pierwotnie konfesji w głównej mierze poprzez działania ikoniczne, warto też wspomnieć o dawnym kościele misjonarskim w kompleksie Metropolitalnego Seminarium

Duchownego w Lublinie. Zbudowana w latach 1719–1736 otrzymała około 1890 r. neogotycką kaplicę, jako powiększenie prezbiterium, która pod koniec lat 80. i pocz. 90. otrzymała współczesny ikonostas pisany przez Nowosielskiego dla potrzeb kultowych kleryków obrządku grecko-katolickiego.

Podobną do realizacji *Drogi Krzyżowej* kościoła w Warszawie-Wesołej jest cykl malowideł kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie-Azorach. Sceny malowane na sosnowych *panneaux* eksponują usłojenie i spoinowanie desek, ciemnych sęków i złocistej tonacji drewna. Przypomina to niebiańskie złoto prawosławnej ikony (il. 11).

W obu realizacjach sakralnych – i w Wesołej i w Krakowie-Azorach – występuje charakterystyczne dla prawosławnej ikony ostentacyjne zaburzenie skali i dominacja płaszczyzny nad głębią. Postaci są nad wyraz wysmukłe, niemal bezcielesne, hierarchiczne. Przedstawione *en face*, na płasko, z umownym modelunkiem. Stwarza to w efekcie przeżycie „trwania”. Rzadko ujawniają swoje oblicze, które pozostaje zazwyczaj pograżone w mocnym cieniu.

Obie drogi krzyżowe, związane z systemem działań wywiedzionych z tradycji wschodniej ikonografii są pewnym wyłomem w klasycznym malarstwie sakralnym na Zachodzie. Stanowiąc przykład współczesnej transpozycji ikony, dowodzą zarazem o ogromnych możliwościach rozwinięcia dawnych kanonów i stworzenia w oparciu o nie oryginalnego, nowoczesnego i pełnego głębokich treści pisma malarskiego.

Odmiennym przykładem ekumenicznego aliansu sztuki ikonicznej z gotykiem wydaje się być współczesny witraż, a właściwie witrażowa ikona. W tych czasach podróży ikony ze Wschodu na Zachód i w duchu tej tradycji kultury pogranicza w Polsce, na tym poziomie świadomości i doświadczenia artystycznego witraż wszedł swą techniką i filozofią obrazowania ikonicznego do wnętrza cerkiewnych i kościelnych. Stało się to za sprawą przywołanych już tutaj Adama Stalony-Dobrzańskiego i Jerzego Nowosielskiego.

Było to wejście podwójnie niebezpieczne. Ikona ma przecież formę kanoniczną, ustaloną przez wielowiekową tradycję swojego istnienia.¹⁹ Witraż,

¹⁹ Ikona jest wyłączną domeną sztuki malarskiej ([*eikón*] = gr. wizerunek, portret) i ma z konieczności charakter antropologiczny. Jak stwierdza o. Grzegorz Krug: „Ikona zgodnie z Tradycją może być tylko taki obraz, który przedstawia twarz i to twarz ludzką, przemienioną boskim światłem”. Już to jednoznacznie orientuje zastosowanie ikonografii do wyrażania



Il. 11.
 Kościół rzymskokatolicki
 Niepokalanego Poczęcia
 NMP, Kraków-Azory, *panneau*
 ołtarzowe w prezbiterium,
 autor Jerzy Nowosielski, fot.
 J. Uścińowicz, 2013

oprócz swej innej niż ikona poligonalnej struktury podziałów płaszczyzn i bardziej abstrakcyjnej niż ikona, nieantropologicznej konwencji obrazowania, wykorzystuje inny też niż ikona sposób ujawniania się światła w naturze. Tam chodzi o odbicie, tutaj o jego przenikanie przez materię. Tam o blask z niej promieniujący, tutaj o świetlistość wynikającą z jej przezierności.

Choć oba sposoby obrazowania świętości, obie techniki – malarstwa ikonowego i witrażownictwa – były stosowane przez oba Kościoły, uzyskały jednak swoje inne akcentowanie w historii, ba, nawet inne, choć jednak współbrzmiające ze sobą, interpretacje teologiczne. Weszły też inaczej do arsenału tradycji i inaczej tam do dziś dnia pozostają. Współcześnie znacznie się one do siebie zbliżyły.

Okno to światło. W ortodoksji to pewne i niezmiennie. Jak mówi Św. Ewangelista Mateusz: „Światłem ciała jest oko twoje...(Ew. św. Mateusza 6: 22–23). Ta antropomorficzna analogia właściwie określa funkcję i znaczenie okna w świątyni wschodniej. Jego funkcją podstawową jest przekazywanie światła, umożliwienie rozświetlenia jej. Spełnia się w przepuszczalności bez zmiany jego struktury (np. poprzez rozszczepienie), czy natężenia (np. poprzez zmatowienie). Jak to zauważył o. Paweł Floreński: „(...) poza swym stosunkiem do światła, poza swą funkcją okno jest martwe i nie jest

oknem: w oderwaniu od światła jest to tylko drzewo i szkło (...). Okno jest więc albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem”²⁰

Okno służy więc za podstawę wzrokowej interkomunikacji człowieka, ale innej niż często dziś spotykana we współczesnej architekturze sakralnej komunikacja z rzeczywistością zewnętrzną, pozaświątynną, która trwa nadal w Upadku, lecz z jego Boską antycypacją – Kościołem Niebiańskim. Ta zaś jest w ortodoksji w pełni obecna w ikonie. To ona jest oknem dającym wejrzenie w rzeczywistość niebiańską, Boską. Jest oknem, przez które widać praobraz, poprzez które już teraz widać świat przebóstwiony i ekonomię jego zbawienia.

Okno to światło, a to z kolei jest w świątyni prawosławnej przede wszystkim obrazem niebiańskiego Boskiego Światła. Jest ono szczególnie uprzywilejowanym symbolem Boskości. Jest absolutne, niematerialne,²¹ jednorodne, ciągłe i niepodzielne. Jest przeto zjawiskiem pozytywnym, w przeciwieństwie do mroku, który jest w tej rzeczywistości biegunem przeciwnym – opozycyjnym. Wszystkie te cechy światła składają się na to, że jest ono najbardziej adekwatnym przekazem symbolicznym Boga,

²⁰ Floreński (1984: 122).

²¹ Choć dzisiejsza nauka wyjaśniła, że światło przejawia naturę zarówno falową, jak i korpuskularną, to jednak pozostaje ono w wyraźnym stosunku różnicowania do materii „tego świata” i ma status „ponadmateriałny” – energetyczny. Por. Cooper (1975: 201–259).

ściśle określonych treści i do ściśle określonych tematów symbolicznych związanych ściśle wątkiem antropologicznym. Por. Krug (1981: 29).



Il. 12.
Cerkiew prawosławna
Narodzenia Przenajświętszej
Bogurodzicy, Gródek, witraż
okna w ścianie zachodniej
narthexu, autor Adam Stalony-
Dobrzański, fot. J. Uścińciewicz,
2011

Jego „absolutną metaforą”:²² „(...) Bóg jest światłością, a nie ma w nim żadnej ciemności” (I List św. Jana 1: 5).

Z emanacją światła w sposób szczególny łączy się również siły anielskie – „byty subtelne”. To tzw. „wtórne światła”, pośredniczące w przenoszeniu światła Boskiej Łaski, bo jak opisuje swoje prorocstwo Św. Jan Teolog i Ewangelista: „Potem widziałem innego anioła zstępującego z nieba, który miał wielkie pełnomocnictwo, i rozjaśniła się ziemia od jego blasku” (Apok. św. Jana 18: 1). Według opinii świętych Ojców Kościoła, niestworzone światło Łaski Boskiej otrzymujemy właśnie za pośrednictwem sił anielskich, owego skoncentrowanego „drugiego światła” Bożego. Mówi o tym choćby św. Dionizy Areopagita, rozważając nad rodzajem służby niebiańskiej Archaniołów.

To głównie ta identyfikacja angelologiczna, choć może jest to jedynie moja intuicyjna supozycja, miała bezpośredni wpływ na tworzone przez Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego witraże ikoniczne – ich sieć graficznych podziałów płaszczyzn oraz ich całościowy obraz ikoniczny – symboliczny przekład „sił anielskich”. Świetliste, bezcielesne hierarchie aniołów, archaniołów i cherubinów, przedstawionych tu pod postaciami geometrycznych figur układających się w polifoniczne zastępy różnych konfiguracji, towarzyszą, ba, budują wręcz przedstawione na witrażach, postacie Chrystusa, Matki Bożej i świętych. Są Oni tutaj wszyscy jakby w nie przyobleczeni, świecą wspólnie światłością Boga: „Tak niechaj świeci wasza światłość przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili

Ojca waszego, który jest w niebie” (Ew. św. Mat. 5: 16) – powiada Jezus Chrystus, jak to przekazuje Św. Ewangelista Mateusz (il. 12).

Aniołowie to doskonali wysłannicy i pośrednicy pomiędzy Absolutem i światem stworzonym. Przekazują światłość transcendencji. Jak mówią święci Ojcowie Kościoła, niestworzone światło Łaski Boskiej otrzymujemy właśnie za ich pośrednictwem – skoncentrowanego „drugiego światła”²³ Bożego. Mówi o tym choćby św. Dionizy Areopagita. To „siły anielskie” jako „wtórne” czy „drugie światła” niosą światło Boskiej Łaski, oświecającej i ochraniającej świątynię przed przeniknięciem doń „duchów mroku aniołów upadłych”. Nie mają ciała, więc przywołane tu zostały jako geometryczne znaki-abstrakty. Trójkąty, romby, trapezy, kwadraty i ich wspaniałe, współbrzmiające polifoniczne układy (il. 13) – to zastępy aniołów, chóry anielskie, hierarchie.²⁴ Ich użycie nie jest przypadkowe – jest połączeniem idei wschodniej teologii wypracowanej przez ikonografię figuralną i abstrakcyjno-symboliczną z zachodnim sposobem obrazowania witrażu, z wykorzystaniem jego wspaniałych cech przepuszczania światła. Ale jest tu też jakaś przedziwna synteza wielu sztuk: sztuki antyku, Bizancjum i sztuki wolnej kreacji artystycznej, którą

²³ „Byty subtelne” (aniołowie) są traktowane w teologii ortodoksyjnej jako „drugie światło” czy też „wtórne światła” i „koncentracja czystego Światła Bożego”. Są to byty święte, gdyż żyją w świetle Bożym, są jego nośnikami i stanowią jego odbicie. Por. Evdokimov (1986: 258), Арсепажит (1848: 38–39).

²⁴ Chóry anielskie – to tzw. „górne siły”, angelologiczne uobecnienie sił niebiańskich aniołów w ich dziewięciu chórach: Serafinów, Cherubinów, Tronów, Panowań, Zwierzchności, Władzy, Mocy, Archaniołów i Aniołów.

²² Пор. Аверинцев (1973: passim).



Il. 13. Cerkiew prawosławna Św. Jana Klimaka, Warszawa-Wola, witraż okna w ścianie południowej, autor Adam Stalony-Dobrzański, fot. J. Uścińowicz, 2012

przyniósł islam, ale także całkowicie uwolnionej od kanonów sztuki nowoczesnej XX w. Są one też jakby formą zespolenia świadomości ze świadomością pozazmysłową. Są realnym świadectwem pośrednictwa w tym dziele działania bytów subtelnych. Nie ilustrują ich, ale są jakby ikonyczną reakcją na ich istnienie. To wyraźnie się wyczuwa.

Ukazane na wstępie dawne przykłady syntezy sztuki architektury gotyku ze sztuką ikony w Polsce mają dziś swoją wspaniałą kontynuację – w ich witrażowych ikonach. Są ich naturalnym przedłużeniem. I trzeba to wyraźnie podkreślić, że to wspaniałe spotkanie sztuki zrodzonej pomiędzy Wschodem i Zachodem, pomiędzy tradycją surrealizmu i kubizmu a kanonem tradycyjnej prawosławnej ikony, pomiędzy architekturą zachodniego gotyku a strukturą liturgiczno-przestrzenną świątyni wschodniej, mamy zarówno w kościołach katolickich jak i cerkwiach prawosławnych. Wzajemna wymiana wartości zachodzi tu w obu kierunkach.

Sztuki obu Kościołów nie da się dziś rozsunąć, oddzielić, odseparować. Oba Kościoły żyją w stanie potencjalnej jedności. Ożywiają się we wzajemnym

kontakcie. Tak jak analityczność myślenia Zachodu ożywiająco wpływa na syntetyczny stan świadomości Wschodu, tak jak rozbudzony w mistyce i symboliczno-ikonicznym poszukiwaniu syntezy Wschód ożywiająco wpływa na zbyt minimalistycznie nastawiony dziś i abstrakcyjny Zachód.

W sztuce obu Kościołów – Wschodniego i Zachodniego – świat chrześcijański powraca do swojej pierwotnej jedności. Ta jedność już się realizuje, dokonuje się tu w sposób bezpośredni, odkryty. W tej syntezie sztuka w pełni uzyskuje swój sens i osiąga cel. Realizuje się w tym, do czego właściwie została powołana.

Bibliografia

- Anchimiuk 1996 = Anchimiuk, bp. Jeremiasz: „Na jubileusz 50-lecia parafii katedralnej we Wrocławiu” [w:] *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu*, Igor Rydzanicz (red.), Arboretum, Wrocław 1996.
- Bułgakow 1992 = Bułgakow, Sergiusz: *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, Henryk Paprocki (tłum.), Orthdruk, Białystok, Formica, Warszawa 1992 (Булгаков, С[ергий]: *Православие. Очерки учения православной Церкви*, Париж 1987).
- Cooper 1975 = Cooper, Leon N.: *Istota i struktura fizyki*, PWN, Warszawa 1975 (Cooper, Leon N.: *An Introduction to the Meaning and Structure of Physics*, Harper and Row, Publishers, New York–Evanston–London 1968).
- Dwirnyk 1953 = Dwirnyk, Joseph: *Rôle de l'icônostase*, Sacra Congregatio pro Eccl. Orient: Ordo celebrationis Vesperarum, Matutini et Divinae Liturgiae iuxta Recensionem Ruthenorum, wyd. 2, Roma 1953.
- Eliade 1957 = Eliade, Mircea: *Le sacré et le profane (Das heilige und das profane)*, Rowohlt Taschenbuch-Verlag GMBH, Hamburg 1957.
- Evdokimov 1984 = Evdokimov, Paul: „Sztuka ikony – teologia piękna”, *Novum*, 1–2 (1984) (Evdokimov, Paul: *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Brouwer 1970).
- Evdokimov 1986 = Evdokimov, Paul: *Prawosławie*, Jerzy Klinger (tłum.), Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1964, 1986 (Evdokimov, Paul: *L'Orthodoxie*, Delachaux et Niestlé S. A., Paris 1959).
- Floreński 1984 = Floreński, Paweł: *Ikonostas i inne szkice*, Zbigniew Podgórzec (tłum.), Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- Krug 1981 = Krug, o. Grzegorz: „Myśli o Trójcy Świętej”, *Novum*, 12 (1981).
- Likowski 1906 = Likowski, Edmund: *Dzieje kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*, cz. I, Warszawa 1906.

- Lossky 1967 = Lossky, Vladimir: "La procession du Saint-Esprit dans la doctrine trinitaire orthodoxe" [w:] *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Cerf, Paris 1967: 67–93.
- Łoski 1989 = Łoski, Włodzimierz: *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, M. Szczaniecka (tłum.), Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989 (Lossky, Vladimir: *Théologie mystique de L'Église d'Orient*, Paris 1944).
- Uspieski 1991 = Uspieski, Leonid: *Teologia ikony*, Maria Żurowska (tłum.), W Drodze, Poznań, 1991 (Ouspensky, Leonid: *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Les Editions du Cerf, Paris 1980).
- Uścinowicz 1997 = Uścinowicz, Jerzy: *Symbol, archetyp, struktura. Hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, PB, Białystok 1997.
- Uścinowicz 1998 = Uścinowicz, Jerzy: „Kopuła jako *conditio sine qua non* w świątyni ortodoksyjnej (...)” [w:] *Budownictwo Sakralne i Monumentalne'1998*, II Konferencja naukowo-techniczna *Budownictwo miast i wsi*, Białystok, 7–8 V 1998, Dział Wydawnictw i Poligrafii Politechniki Białostockiej, Białystok 1998.
- Аверинцев 1973 = Аверинцев, С[ергей] С.: „Золото в системе символов ранневизантийской культуры” [w:] *Византия. Южные славяне и древняя Русь (...)*, Наука, Москва 1973: 43–52.
- Ареопагит 1848 = Ареопагит, Св. Дионисий: *О Небесной Иерархии*, 3-гл, IX, § 2, Москва 1848.
- Трубецкой 1976 = Трубецкой, Е[вгений]: *Умозрение в красках*, Москва 1976.
- Успенский 1963 = Успенский, Л[еоид]: „Вопрос иконостаса“, *Messenger de l'Exarchat du Patriarche Russe en Europe Occidentale*, 11 (1963).
- Успенский 1987 = Успенский, Л[еоид]: *На путях к единству?*, Париж 1987.

Jerzy Uścinowicz

Between East and West – ecumenism in the sacral art of the borderland

Poland as a country is a cultural and religious borderland. It is immersed both in the Latin culture, West Catholic one, as well as Greek-Slavic, Eastern Orthodox traditions. Despite the permanent parting of the two Churches in 1054, despite ostentatious acts of separation, and sometimes hostility, art often showed its independence. It so happened, among others, with the art of the written icons on the walls of western Gothic churches in the era of the first Jagiellons or the architecture of the Gothic church costumes of the 15–16th century. There were no orders nor bans in place. Today, along with sharpening of the ecumenical awareness, we take note of other vivid symptoms of the exchange of values and different forms of worship. In the spirit of the tradition of the borderland, at the already contemporary level of awareness and artistic and religious experience, Jerzy Nowosielski entered with his art both the Eastern orthodox and Roman Catholic churches. He entered with art that was difficult to accept for both churches, like a wedge between the areas marked by already long established divisions. With art that provoked theological and aesthetic reflections above these divisions, forcing the exchange of values in both directions.