

NOWOSIELSKI – IKONY – PODLASIE. KANON – CZY ZAWSZE OCZYWISTY?

Słowa kluczowe: Jerzy Nowosielski, Podlasie, ikona współczesna, kanon ikonograficzny, awangarda, ikonostas

– Ale (jednocześnie) nie można traktować ikony jak obrazu, trzeba ją przeżywać. [M.U.]

– A czy w ogóle można tylko oglądać obraz? Przecież obraz ma zawsze drugie dno, jakieś zahaczenie o transcendencję. Oglądanie obrazu i przeżycia estetyczne, które z tego wynikają, są wielowarstwowe, wielopoziomowe. Myślę, że ktoś, kto nie potrafi oglądać obrazu, kontemplując go jako złożoną rzeczywistość, nie zobaczy ikony. Nic istotnego w niej nie zobaczy. [J. N.]¹

Jerzy Nowosielski – urodzony w Krakowie wieloletni profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – to artysta, którego dokonania i pozycja w sztuce polskiej nie podlegają dyskusji. Ale nieustającej dyskusji mogą podlegać i podlegają jego dzieła, które, jak w przypadku niektórych podlaskich realizacji, choć stworzone pół wieku temu nie straciły na swojej sile wyrazu i powodują żywe reakcje odbiorców.

Wielezprac, czyteżsamychkoncepcji i projektów Jerzego Nowosielskiego związanych z Podlasiem zostało odrzuconych, zniszczonych bądź niezrealizowanych. Przykładem tego jest szafirowy ikonostas z Orzeszkowa [1966] i ikony z Klejnik (Klenik) [1982] – stworzone do Podlaskich cerkwi i odrzucone przez ówczesne środowisko wiernych. Po pół wieku nieobecności ikonostas i ikony do Klejnik były obecne na Podlasiu, ale już w innej przestrzeni – na ekspozycji Muzeum Ikon w Supraślu w Oddziale Muzeum Podlaskiego w Białymstoku². Było to wydarzenie szczególne. Kolejnym mocnym akordem była wystawa szkiców i projektów, głównie dotyczących przestrzeni i budowli sakralnych – [...] i żałuję, że Jerzy nie jest tutaj...*. *Nowosielski nieznany*³.

¹ *Innego malarstwa nie było* – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Magdalena Ujma, 1996, Część IV: *Sztuka wobec wartości*, [w:] *Jerzy Nowosielski. Sztuka po końcu świata. Rozmowy*. Wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012, s. 157–158.

² Wystawa prac prof. Jerzego Nowosielskiego w Muzeum Ikon w Supraślu (Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku) 20.05.2017 – 14.10.2017. Prezentowane prace pochodziły z prawosławnej parafii pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie. Kuratorka: Ewa Zalewska, Muzeum Ikon w Supraślu. Zarówno ikonostas z Orzeszkowa, jak i ikony przeznaczone do Klejnik są obecnie własnością krakowskiej parafii.

³ [...] i żałuję, że Jerzy nie jest tutaj...* *Jerzy Nowosielski nieznany* wystawa w Muzeum Rzeźby im. A. Karnego (Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku) zorganizowana we współpracy z Fundacją Villa Sokrates i Galerią Krynicki, 20.10.2017 – 2.12.2017. Kurator: prof. Leon Tarasewicz.

* Z korespondencji T. Różewicza do Z. J. Nowosielskich, 4 października 1975, Sofia, oprac. K. Czerni.



Szafirowy ikonostas, 1966 (1967), Jerzy Nowosielski,
własność parafii prawosławnej pw. Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie.
Ekspozycja czasowa w Muzeum Ikon w Supraślu, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku
(20.05.2017–14.10.2017). Fot. E. Zalewska

Pośród prezentowanych projektów są zarówno te zrealizowane, jak i te, które nie do-
czekały się zaistnienia w cerkiewnych wnętrzach. Niektóre prace dotyczą podlaskich
świętyń.

Sytuacja ta może prowokować do refleksji i pytań, szczególnie takich, które można
podejmować w zależności od kontekstu. Niewątpliwie takim pytaniem, zarówno w od-
niesieniu do prac Nowosielskiego, jak również do środowiska prawosławnego na Podla-
siu w kontekście czasów minionych, ale chyba przede wszystkim obecnych, jest pytanie
o KANON – CZY ZAWSZE JEST OCZYWISTY? I to, w jaki sposób można się do
niego odnosić?

Destynacja – ikona

Jeśli chodzi o mnie posługuję się określoną formą malarską, która narodziła się pod wpływem
przeżywania ikony. Maluję ikony nie dlatego, że założyłem sobie, że będę uprawiał jakiś szcze-
gólny gatunek malarstwa sakralnego, lecz dlatego, że takie właśnie jest całe moje malarstwo⁴.

⁴Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 129.

Pozostając bezkompromisowym w swojej malarskiej estetyce, zrodzonej z zapatrzenia „w”, a właściwie „prześiąknięcia ikoną”, prace Nowosielskiego wciąż prowokują do otwarcia się na ikonę, do zrozumienia jej sedna i istoty, do uzmysłowienia, jak dużo wielobarwnych ścieżek może do ikony prowadzić i czy warto się na nie zamykać.

To podążanie ikonową ścieżką, ów zwrot ku ikonie, ale w rozumieniu i odczuwaniu artysty tak przecież innej, otwartej, indywidualnej, pozostało obecne na zawsze – zarówno kiedy poruszał się po obszarze *sacrum*, ale również w abstrakcjach, pejzażach, martwych naturach czy tak bardzo oczywiste w aktach. Skąd taka droga i konsekwencja formalna tego malarstwa, nie do pomylenia we wszystkich okresach twórczości? Można to wszystko zrozumieć, wchodząc w emocje, które miały wpływ na kształtowanie osobowości artysty: „Domowi rodzinnemu zawdzięczam to, że jestem człowiekiem pogranicza. Rzeczywiście wychowywałem się równocześnie w dwóch kulturach: wschodniochrześcijańskiej, słowiańskiej oraz rzymskokatolickiej, polskiej”⁵.

Nowosielski urodził się wprawdzie w 1923 roku w Krakowie, ale pochodził z rodziny o niekrakowskich korzeniach, wyznaniowo niejednolitej⁶. Dorastał w domu, w którym dzięki postawie ojca – ukraińskiego patrioty – pielęgnowany był sentyment do wartości związanych ze wschodnim, grekokatolickim rytmem chrześcijaństwa, które artysta za sprawą biskupa Jozafata poznał w formie niezdominowanej latynizacją⁷. Fundamentalny wpływ na wrażliwość artysty miał również czas dorastania, kształtowania osobowości, przypadający na czas II wojny światowej. Już okres międzywojenny to narastanie napięć społecznych między ludnością polską a ukraińską. Wprawdzie w samym Krakowie mniej odczuwalnych niż we wschodniej Galicji i Lwowie, dokąd zabierał artystę w podróże rodzinne ojciec. W 1941 roku Jerzy kończy 18 lat. Szczególne usposobienie artysty nie predysponuje go do podjęcia walki. Szuka schronienia i znajduje je. Rozpoczyna naukę w kontrolowanej przez okupanta polsko-niemieckiej Staatliche Kunstge-werbeschule (Państwowej Szkole Sztuki Stosowanej), utworzonej przez połączenie krakowskiego Instytutu Sztuk Pięknych i Akademii Sztuk Pięknych⁸. Szkoła mieści się

⁵ Ibidem, s. 104.

⁶ Matka artysty była wyznania rzymskokatolickiego z rodziny o austriackim rodowodzie. Natomiast ojciec wychowywał się do dziesiątego roku życia w grekokatolickiej lemkowskijskiej wsi Odrechow pod Sanokiem. Osierocony, trafił pod opiekę wuja, mieszkającego w podkrakowskich Krzeszowicach. Hanna Harländer i Stefan Nowosielski pobierają się i zamieszkują w Krakowie. Matka starała się o katolicką formację syna. Jednak to za sprawą ojca na zawsze zaszczerpięone zostaje w synu umiłowanie do cerkwi, do ikony, do wschodniej liturgii – uczęszczali razem do grekokatolickiej cerkwi pw. Podwyższenia Krzyża Świętego przy ul. Wiślniej w Krakowie, gdzie liturgie odprawiane były w rycie wschodnim przez m.in. charyzmatycznego kapłana biskupa przemyskiego Jozafata (Kocyłowskię). (Wątki biograficzne opracowane zostały na podstawie publikacji K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.)

⁷ Jak wyżej wspomniano, nie oznacza to jednak, że matka nie próbowała wychować syna w duchu kościoła katolickiego. Nawet stwarzała pewne ograniczenia. Artysta wspomina to słowami: „Wymykaliśmy się jednak z ojcem do cerkwi. Może to, że cerkiew stanowiła owoc zakazany, przechyliło szalę w stronę prawosławia. Cerkiew unicka w Krakowie miała jeszcze jedną przewagę nad świątyniami katolickimi – śpiew na najwyższym poziomie artystycznym”. Za: Z. Podgórzec, *Mój...*, s. 109.

⁸ Szkoła rzemiosł artystycznych staje się miejscem schronienia przed wojenną rzeczywistością. Środowisko w szkole jest wyjątkowe. Kształcą się na jednym roku z Nowosielskim wybitne osobowości, m. in. Janina Kraupe, Adam Hoffmann, Kazimierz Mikulski, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Panek, Jan Szancenbach, Mieczysław Porębski – wielki przyjaciel Nowosielskiego zajmie się w przyszłości teorią i krytyką sztuki. Wśród grona studentów jest Zofia Gutowska, przyszła żona Nowosielskiego. Szkoła była miejscem, gdzie młodzi, oddani sztuce ludzie są dla siebie nawzajem inspiracją. To sztuka pozwala im funkcjonować poza wojennymi realiami. W tym środowisku kwitnie



Anastasis – Zstąpienie do otchłani (fragment wizerunku), 1966 (1967),
Jerzy Nowosielski, własność parafii prawosławnej pw. Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie.
Ekspozycja czasowa w Muzeum Ikon w Supraślu, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku
(20.05.2017–14.10.2017). Fot. E. Zalewska

w obecnych budynkach ASP przy Placu Matejki. Nauczyciele pod pozorem nauki rzemiosł artystycznych prowadzą standardowy kurs akademicki. Jest to środowisko, któremu w powojennej rzeczywistości nie wystarczy bezpieczna, konwencjonalna przestrzeń sztuki – młodzi artyści stanowiąc będą zaczątek polskiej awangardy. Ta jakość, otwartość będzie bardzo istotna w spojrzeniu Nowosielskiego na ikonę:

Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum⁹.

Od jesieni 1942 roku Nowosielski przebywał *na posłuszaniu* (w nowicjacie) we lwowskim unickim monasterze Studytów. Ścisłe reguły monasterskiego życia dzielą dobę w równej mierze na czas modlitwy, pracy i odpoczynku. Nowosielski przyznał, że liturgia i modlitwa dla kogoś, kto widzi w niej również swego rodzaju teatrum i przeżycie nie tylko duchowe ale

życie kulturalne i towarzyskie. Szkoła nie dotrwała jednak do końca okupacji. Została zamknięta na początku 1943 roku. O wyjątkowości miejsca decyduje również grono profesorskie, wraz z będącym na jego czele Karolem Homolacem, teoretykiem sztuki, malarzem.

⁹ Za: Jerzy Nowosielski, <<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-nowosielski>> (dostęp, 16.10.2017).

i estetyczne, to również spełnienie. Czas pracy był poświęcony na praktyczną naukę w przy-monasterskiej pracowni ikonograficznej. Niebagatelne znaczenie ma to, że warsztaty przy lwowskiej ławrze św. Jana Chrzciciela miały ambitny wymóg pracy podług starych bizantyjskich wzorców. Epizodem, mającym zasadniczy wpływ na twórczość Nowosielskiego, była wizyta we lwowskim muzeum, dokąd ławra posyła nowicjusza ze wsparciem żywnościowym dla dyrektora placówki. Każda kolejna wizyta umożliwia kilkugodzinne obcowanie z ikonami – estetyczny zawrót głowy i wzruszenie ikonami, które na zawsze pozostaną u podstaw drogi twórczej Nowosielskiego: „Wrażenie było takie, że jak przechodziłem z jednej sali do drugiej, to tchu nie mogłem złapać, [...] Rzadko człowiek spotyka się z tak wielką sztuką w takim stężeniu i takiej ilości”¹⁰. Pobyt w ławrze kończy się, kiedy Nowosielski zaczyna chorować na zapalenie stawów, którego nabawił się w trakcie prac nad polichromią w Bolechowie, po nieskutecznym leczeniu w szpitalu wraca do domu, do Krakowa.

Absolutny ateizm (?)

Taki absolutny ateizm, doświadczenie nieistnienia Boga jest przeżyciem głęboko mistycznym, to jest przeciw teologia negatywna, apofatyczna. Ja wtedy uwolniłem się od obrazu Boga, który był prawdopodobnie projekcją ojca – Jung by to nam najlepiej wytłumaczył. Uwolniłem się od tych projekcji i wyszedłem na wolność. Dopiero wolny człowiek może coś zrozumieć naprawdę¹¹.

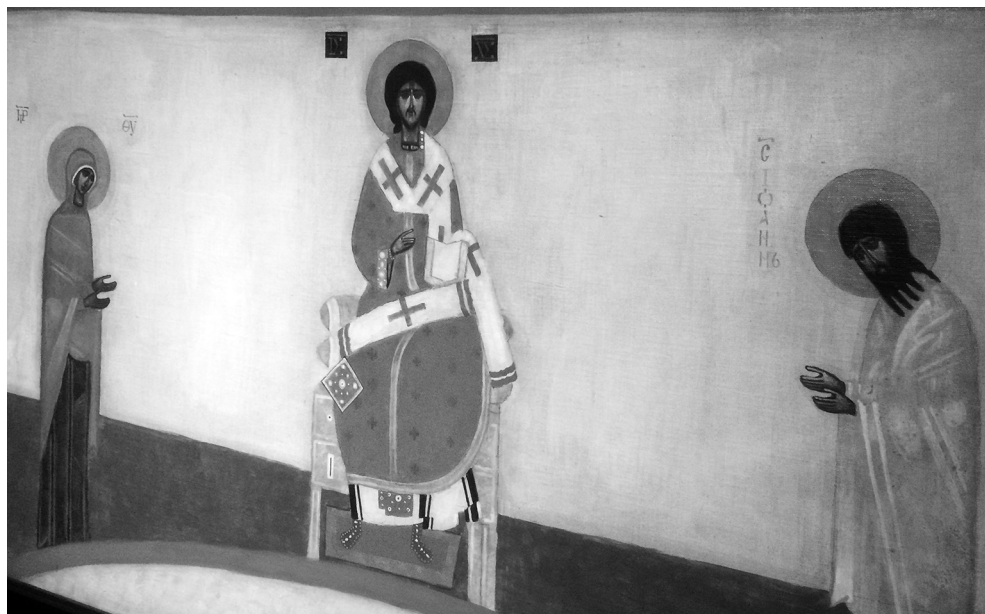
Artystę dotyka nagła utrata wiary. To odejście od polegania na sensie i prawdziem istnienia rzeczywistości duchowej być może zrodziło się w wyniku zetknięcia z potwornościami wojny¹². Odejście od wiary Nowosielski wspomina jako swego rodzaju wyswobodzenie, wyzwolenie, niezwykle istotne z punktu widzenia wolności artystycznej – by w pełni wypowiedzieć się w sztuce, potrzebna jest ta swoista mieszanka: niepodległość i konsekwencja. Artysta nie gubi się jednak w meandrach zwątpienia. Choć przez ponad dekadę deklaruje się jako ateista, stan ten nie przeszkadza mu uczestniczyć w nabożeństwach cerkiewnych ze względu na ich nadzwyczajne teatrum i mistycyzm.

Od 1944 roku Nowosielski włącza się w działalność skupionych wokół Kantora twórców. Angażuje się w aktywność artystyczną, którą cechuje awangardowe i jednocześnie bardzo zindywidualizowane podejście do sztuki. Wielu twórców w tym środowisku zna jeszcze z czasów krakowskiej szkoły rzemiosł artystycznych. Od 1950 roku pracuje i mieszka w Łodzi. Jest to czas spotkań z łódzkimi artystami awangardowymi, między innymi Strzebińskim czy jego uczniem, Fijałkowskim (urodzonym na Wołyniu). Początkowo prace malarskie Nowosielskiego oscylują wokół abstrakcji. Kompozycje te często są jednak zatytułowane w nawiązaniu do prawdziwych miejsc czy wydarzeń (np. Bitwa o Addis Abebę). Kontekst Łodzi wprowadza w obręb zainteresowań artysty również

¹⁰ Za: K. Czerni, *Nietoperz...*, s. 86

¹¹ Za: K. Czerni, *Nieoswojona teologia Jerzego Nowosielskiego*, kwiecień 2011, nr 671, <www.miesiecznik.znak.com.pl/6712011krystyna-czerninieoswojona-teologia-jerzego-nowosielskiego/> (dostęp, 15.10.2017).

¹² We Lwowie mają miejsce też inne wydarzenia, które artysta będzie wspominał słowami: „To był najgorszy okres, bo to był okres likwidacji wszędzie getta i Żydów. Nasz monaster był wśród takich wzgórz w okolicach Lwowa, z których było widać dzielnicę żydowską, i ja widziałem te dymy... [...] Likwidacja getta była potworna [...] ... Jeszcze wcześniej, jak wchodziłem do Lwowa – była zima i widziałem wozy ze sztywnymi, nagimi ciałami Żydów, przykryte plandeką, która się usuwała”. Za: K. Czerni, *Nietoperz...*, s. 86–87.



Deesis (fragment wizerunku), 1982, Jerzy Nowosielski,
własność parafii prawosławnej pw. Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie.
Ekspozycja czasowa w Muzeum Ikon w Supraślu, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku
(20.05.2017–14.10.2017). Fot. E. Zalewska

tematykę osobliwych „wedut” złożonych z fabrykanckich zabudowań, ulic i industrialnego miejskiego pejzażu ulic z charakterystycznie „ikonowo-nowosielsko” rozwiązaną perspektywą. Nowosielski zostaje w końcu doceniony, a Muzeum Narodowe w Warszawie kupuje w 1954 roku jego abstrakcję „Dom gołębi” (namalowaną w 1947). W 1961 roku Nowosielski uzyskuje eksternistycznie dyplom ukończenia studiów – jest to niezbędna formalność przed przyjęciem propozycji pracy w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych¹³:

I kiedyś przyszło olśnienie – mówi po prostu Nowosielski. – Wiosną 1954 roku w Łodzi, idąc ulicą, spojrzałem na cerkiew katedralną, którą często odwiedzałem, i nagle, w tym momencie wszystko mi się odwróciło, to była pewność. Są rzeczy, które się bardzo dobrze pamięta. Powróciłem do wiary, ale zupełnie innymi drzwiami, niż do niej wszedłem¹⁴.

Artysta wybiera prawosławie. Po latach Nowosielski przyzna, że unia kościołów była niepotrzebna, błędna z założenia, jak wszystkie podziały w obrębie chrześcijaństwa – opowie się za prawosławiem i za prawosławnego będzie się uważał. Jednakże nie była to bezrefleksyjna deklaracja. Jego rozumienie teologii z pewnością nie było pójściem po z góry wyznaczonym szlaku, było nieustannym, żywym poszukiwaniem drogi. Niejednokrotnie formułował myśli, które dla instytucjonalnego Kościoła były trudne, a może właściwie niemożliwe do zaakceptowania, por. „W moim wewnętrznym rozumieniu chrześcijaństwo jest

¹³ Nowosielski prowadził pracownię malarstwa na krakowskiej ASP do 1993 roku.

¹⁴ Za: K. Czerni, *Nieoswojona teologia...*

jedno. Nie wierzę w podział chrześcijaństwa. Dostrzegam podział chrześcijaństwa jako zjawisko, które obiektywnie istnieje, ale wewnątrznie w rzeczywistość tego podziału nie wierzę¹⁵.

Realizm metafizyczny

Dyskursywne podejście do zagadnień teologicznych, mające swój oddźwięk w twórczości, miało oczywiste podstawy w wiedzy, ale i wrażliwości na estetykę, wynikającą ze sztuki ikony. Było możliwe także ze względu na to coś w osobowości artysty, co określa modny dziś termin „slow”. W istocie chodzi o uchwycenie momentu, który sprawia, że mamy czas przyjrzeć się i pomyśleć nad istotą rzeczy, by ją zrozumieć, a w wypadku malarza – zwizualizować. Nie oddać wygląd, a właśnie przybliżyć istotę. Ów realizm eschatologiczny jest jednym z podstawowych instrumentów formalnych w pracach Nowosielskiego:

[...] Natomiast na Wschodzie kanoniczna sztuka Kościoła prawosławnego jest pewną wartością obiektywną, gdyż istnieje w niej to, co teologowie sztuki nazywają „realizmem metafizycznym”. Twórczość i recepcja zasadniczo są zagwarantowane przy zachowaniu pewnych warunków. Sytuacja sztuki w Kościele prawosławnym jest więc zupełnie inna”. [J. N.]¹⁶

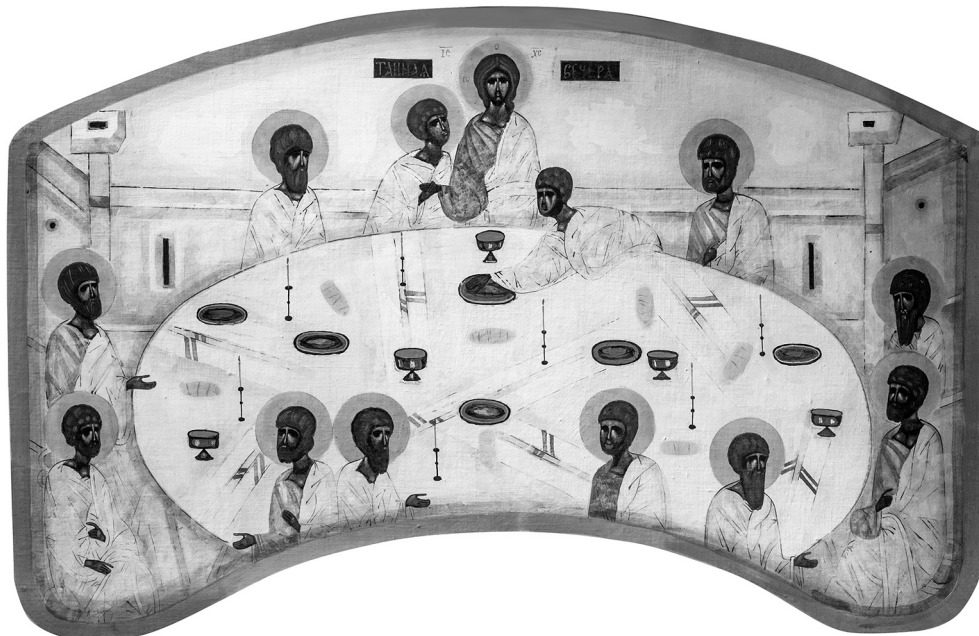
Na czym polega wyjątkowość kreacji w pracach Nowosielskiego? Kompozycja – wyważona, czysta, bez poczucia *horror vacui* i oddziaływanie koloru budują określone emocje. Jest również w tym malarstwie pewne niedopowiedzenie, tajemnica. Jest to nieuchwytna, nienamacalna fizycznie składowa, będąca natychmiastowym wyróżnikiem dzieł artysty. Pociąga ona w głąb tego malarskiego świata. W pejzażach wykreowana bywa swoistym oddaniem perspektywy i poszczególnych planów, w aktach często wyciąga poza kadr obrazu, na którym nie została ujęta cała sylwetka, a raczej zainicjowana wyrafinowana prowokacja do pójścia dalej poza ramy obrazu. A w ikonie? Metafizyczna warstwa tego malarstwa wyraża się nie w komplikacji, ale w jasnej klarownej kompozycji, zawierającej elementy zaczerpnięte z kanonu ikonograficznego, ale rozwiązane poprzez świadome mocne oddziaływanie koloru uzyskanego poprzez wysublimowane zestawienie barw. Ta niedookreślona składowa ikon Nowosielskiego niesie autentyczne poczucie transcendencji, trwania poza wymiarem rzeczywistości:

Cała moja twórczość jest ucieczką w metafizykę. Chodzi tylko o to, jaka jest ta metafizyka. Jest to metafizyka człowieka nowoczesnego, który ucieka w inny wymiar z całym bagażem swoich doświadczeń emocjonalnych. Metafizyka człowieka średniowiecznego była limitowana przez etyczne normy kościelne, determinowana przez jakieś centrum dyspozycyjne, które wyznaczało kierunek całej formacji duchowej. My mamy w tej chwili zupełnie inną sytuację: istnieje potrzeba metafizyki, ale bez cenzora centralnego. Kiedy ikona jako fakt artystyczny pojawiła się pomiędzy XI a XIV wiekiem w sztuce europejskiej, był to pierwszy od długich stuleci moment, w którym uświadomiono sobie, że malarstwo może być kluczem do penetracji rzeczywistości duchowej. To właśnie mnie z ikoną wiąże. Nic poza tym. Szanuję to jako pewien fenomen, to świadome otwarcie się rzeczywistości artystycznej na rzeczywistość duchową¹⁷.

¹⁵ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 179.

¹⁶ *Obraz i objawienie* – z Jerzym Nowosielskim rozmawia ks. Henryk Paprocki, 1981. *Źródła sztuki sakralnej*, [w:] Jerzy Nowosielski. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012, s. 188.

¹⁷ *Świadomość ikony* – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Paweł Kwiatkowski, 1983, Część VI: *Szkola ikon*, [w:] Jerzy Nowosielski. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012, s. 227.



Wieczera mistyczna, fragment wizerunku, 1982,

Jerzy Nowosielski, własność parafii prawosławnej pw. Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie.
 Ekspozycja czasowa w Muzeum Ikon w Supraślu, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku
 (20.05.2017–14.10.2017). Fot. E. Zalewska

Podlasie – percepcja sztuki sakralnej i ikony

Podlaskich wątków w twórczości Nowosielskiego jest wiele¹⁸. Początkowo będą splecione z osobą Adama Stalony-Dobrzańskiego¹⁹. Obaj artyści rozumieją kanon, podobnie

¹⁸ Polichromia cerkwi pw. Narodzenia Matki Bożej w Gródku (1952–1953) oraz ikony Zwiastowania Bogarodzicy i czterech Ewangelistów (na carskie wrota) do ikonostasu (ok. 1958); polichromia cerkwi pw. Św. Proroka Eliasza w Dojlidach (1953); polichromia cerkwi w Michałowie (1954); polichromia cerkwi Przemienienia Pańskiego na Grabarce (1961–1963), projekt wnętrza cerkwi pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Orzeszkowie i ikonostas (1966) (ikonostas został przeniesiony do refektarza cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie (1970)); ikonostas do kaplicy cmentarnej pw. Wszystkich Świętych w Hajnówce (1966), ikonostas do cerkwi pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Klejnikach (ok. 1958–1961)*; ikony *Deesis* oraz *Wieczera Mistyczna* do ikonostasu w Klejnikach (1982)**; polichromia i ikony do baptysterium w Bielsku Podlaskim (1985), projekt polichromii soboru Świętej Trójcy w Hajnówce (1972)

* M. Tytko, *Profesor Jerzy Nowosielski – Heorhij Kyprijan Novosil'skij (1923–2011), ukraiński artysta i teoretyk sztuki w Krakowie*, <<https://ruj.uj.edu.pl>>, s. 3 (dostęp, 10.10.2017).

** K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015, s. 128

¹⁹ Nowosielski zetknął się z Adamem Stalony-Dobrzańskim w środowisku krakowskim. Można dostrzec pewną paralelę losów Dobrzańskiego i Nowosielskiego. Obaj artyści pochodzili z domów o korzeniach w połowie związanych ze wschodnim chrześcijaństwem – matka Stalony-Dobrzańskiego była Ukrainką, starowierką. Już w 1947 roku Nowosielski razem z Dobrzańskim próbowali ratować wystrój krakowskiej grekokatolickiej cerkwi przy ul. Wiśniej po jej przejściu przez księży Saletynów. Niestety na próżno, wystrój wewnątrz uległ degradacji (ikony z ikonostasu autorstwa Matejki i Stryjeńskiego znalazły schronienie w kamienicy przy ul. Floriańskiej (domu Matejki). Wspólnota grekokatolicka znalazła na wiele lat schronienie w kaplicy św. Doroty w kościele pw. św. Katarzyny na krakowskim Kazimierzu. Dopiero w ostatnich latach grekokatolicy

uważają, że nie należy się nim kierować jak zbiorem skostniałych zasad ograniczających artystę, a raczej jako wskazówką porządkującą i nadająca sens pracy. Kanon dla artysty ikonografa winien być oczywisty, ale zarazem nie musi, a właściwie nie powinien być martwy. Nowosielski pozostawał konsekwentny w swoim jednoczesnym estetycznym ukierunkowaniu na ikonę i równoczesnym jej rozwiązaniu plastycznym w duchu malarstwa o znamionach awangardowych.

Artystów łączyło porozumienie w percepcji sztuki sakralnej o wschodnim rodowdzie, a szerzej, rozumieli, że poprzez sztukę sprzed podziału Kościoła może realizować się idea ekumenii, ale nie pojmowanej błędnie jako połączenie Kościołów, ale jako współszacunek dla tego, co odmienne i tego, co bliskie. Z takim podejściem tworzą dekorację malarską cerkwi w Gródku²⁰.

Powstała polichromia z punktu widzenia współczesnego odbiorcy jest imponująca. Sylwetka Chrystusa w mocach – *Spasa w Silach* – wpisana w sklepienie absydy robi niesamowite wrażenie. Przemyślana, spójna kompozycja i kolorystyka całości, a także bogaty program ikonograficzny stanowią o wyjątkowości dekoracji malarskiej wnętrza gródeckiej cerkwi. Choć widać w tej polichromii rękę różnych wykonawców, obraz całości pozostał wyjątkowy. To jeden z nielicznych na Podlasiu przykładów nie odtworczej, nie przeszczepionej z innego obszaru czy kręgu kulturowego, ale autentycznej, świetnej realizacji malarskiej.

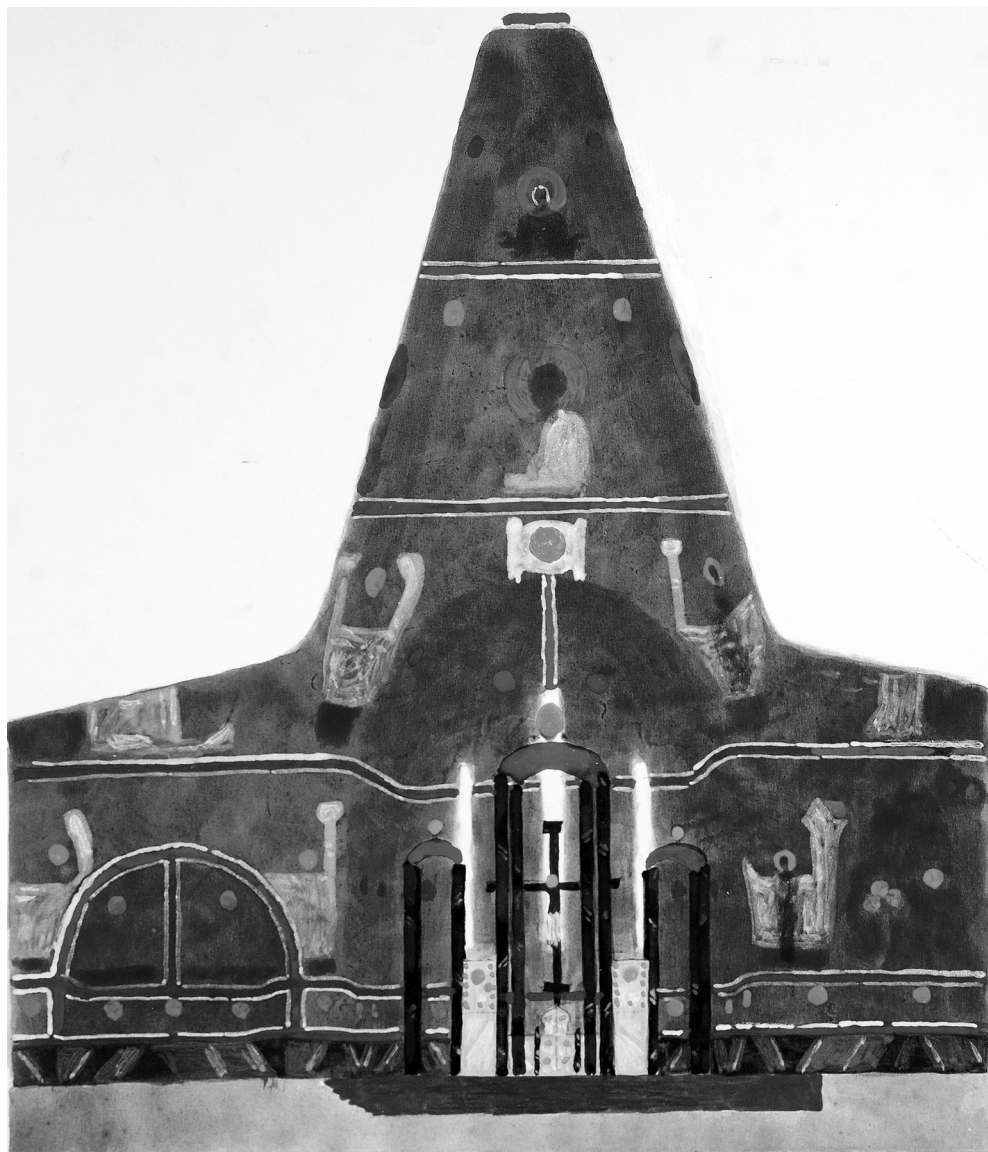
Atmosfera, w jakiej powstawała polichromia gródeckiej cerkwi, wcale nie była łatwa, a odbiór estetyczny wcale nie oczywisty. Trudno było środowisku wiernych przyzwyczaić się do tak „inaczej” namalowanych postaci świętych. Z dzisiejszej perspektywy doskonale – w oparciu o kanon, ale nie odtwórczo. Ale w tamtych realiach? Wierni nie byli wykształconymi odbiorcami kanonicznej ikony. Bardziej od wysublimowanych sylwetek świętych oczekiwali „uładzonych”, realistycznie odmalowanych postaci. Gdyby nie autorytet i poparcie metropolity Bazylego być może polichromia nie przetrwałaby spotkania z preferencjami ówczesnych parafian.

Z dzisiejszej perspektywy rodzi się zatem pytanie o kanon: dla kogo kanon nie był oczywisty? To nie artyści, ale raczej prawosławne Podlasie, środowisko wiernych sprzed ponad pół wieku, nie rozumiało bądź skrajnie nie przyjmowało kanonicznego spojrzenia na ikonę. Choć porównując gródecką polichromię z orzeszkowskim ikonostasem, mało w niej cech malarstwa awangardowego. Dla wiernych wychowanych na estetyce dziewiętnastowiecznych ikon, namalowanych w neorosyjskiej realistycznej manierze

powrócił do swojej świątyni, przywrócony został dawny ikonostas. Natomiast ikonostas autorstwa Nowosielskiego, który przez wiele lat służył wspólnocie w kaplicy św. Doroty został umieszczony w sklepieniu galerii przy cerkwi.

Dobrzański, znakomity specjalista w zakresie literatury, jak również witrażu i polichromii, cieszył się uznaniem w kręgach cerkiewnych i kościelnych – zarówno ze strony metropolity Bazylego, jak również kardynała Karola Wojtyły – miało to niewątpliwie wpływ na powierzanie mu prac w obiektach sakralnych, ale również na późniejsze odsunięcie artysty, który nie chciał współpracować ze służbami bezpieczeństwa PRL. W latach 50. i 60. zaproponuje Nowosielskiemu kilkakrotnie współpracę przy wystroju malarskim podlaskich cerkwi.

²⁰ W Gródku Stalony-Dobrzański nadaje ton całości, a Jerzy Nowosielski, Krystyna Zwolińska, Teresa Rudowicz i Marian Warzecha są wykonawcami jego projektu. Warto nadmienić, że Stalony-Dobrzański wprowadza do cerkwi nową jakość malarstwa w postaci witraży. Widać w nich fascynację Dobrzańskiego kubizmem i awangardą, ale z jednoczesnym poszanowaniem kanonu. Światłem również można malować – w ikonach przecież to światło pełni rolę nadrzędną. Ta postać malarstwa pojawia się później również w realizacjach i projektach Nowosielskiego.



Projekt polichromii i ikonostasu soboru pw. Trójcy Świętej w Hajnówce (gwasz na papierze), 1970, Jerzy Nowosielski. Własność prywatna. Fot. G. Dąbrowski. Fotografia przedstawia jedną spośród kilku wersji polichromii zaproponowanej do soboru przez Nowosielskiego – harmonijnie współbrzmiająca z bryłą budowli. Gwasz był prezentowany na wystawie „(...) i żałuję, że Jerzy nie jest tutaj...” *Jerzy Nowosielski nieznanym* zorganizowanej w Muzeum Rzeźby im. Alonsa Karnego, Oddziale Muzeum Podlaskiego w Białymstoku we współpracy z Fundacją Villa Sokrates i Galerią Krynki

wypełniających ikonostasy i kiwoty wielu podlaskich cerkwi parafialnych, propozycja Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego po prostu nie była zrozumiała.

Restytucja prawosławia po okresie unickim na ziemiach podlaskich miała miejsce w wieku XIX i związana była z wpływami Cerkwi Imperium Rosyjskiego²¹. W Rosji panował ówczesnie styl neorosyjski, bądź rosyjsko-bizantyński i ten właśnie kostium stylowy przyjęły powstające wówczas cerkwie, jak również wyposażenie świątyń²². Wprawdzie wiek XIX w Rosji to czas odkrycia i docenienia wartości dawnej ruskiej i rosyjskiej sztuki ikonowej, niestety, nie mające przełożenia na ówczesnie panujące tendencje, w których wciąż łatwiej doszukać się kompleksu sztuki zachodniej niż rysu dawnej ortodoksji. Podobnie jak dawniej w dobie nasilonej latynizacji przez otwartą unię kościelną drzwi cerkwi obrządku wschodniego napływa estetyka zachodnia²³, tak w dobie delatynizacji²⁴ właściwie dzieje się to samo. Delatynizacja przywraca niezbędny porządek wnętrza, odpowiadający sprawowaniu liturgii, nie ma jednak charakterystycznego wschodniego porządku formalnego: nie zachowuje kanonu ikonografii wnętrza czy zawartości ikonostasu, ani też cech kanonu w samym sposobie malowania ikon. Na Podlasiu paradoksalnie powrót prawosławnych parafii do korzeni – do prawosławia, odbywa się z falą stylu neoruskiego²⁵ zarówno w architekturze, jak i malarstwie ikonowym. W podlaskim krajobrazie znalazło się wiele budynków cerkiewnych projektowanych według Thonowskiego wzornika²⁶, wzniesionych za środki z dotacji rządowych. Często wypierają one z pejzażu dawne obiekty cerkiewnej architektury drewnianej, co powoduje jego zubożenie i dodatkowe odcięcie od tradycji. Sztuczność tej architektury polegała na kreowaniu wyjątkowości budowli poprzez dodawanie tzw. carskich detali architektonicznych, które skromnie bądź w słóczeniu, miały podkreślać charakter budowli.

Na jakich zatem wzorcach ukształtowana była percepcja i świadomość sztuki cerkiewnej w społeczności wiernych prawosławnych przed pół wieku? Od kilku pokoleń uczęszczają do cerkwi, gdzie polichromowane ikonostasy z pozłożonymi detalami snycerskimi bardziej przypominają w swej eklektycznej manierze dziewiętnastowieczne ołtarze kościelne niżli dawne przegrody wschodnich świątyń i modlą się przed ikonami, w których na próżno szukać kanonu, raczej naturalizmu, a czasem wręcz estetyki zaczerpniętej z masowego malarstwa dewocyjnego²⁷. Stąd niewątpliwa trudność w zaakceptowaniu kanonicznej ikony z jej nadrzędną cechą formalną – realizmem eschatologicznym.

²¹ J. Tomalska, *Ikona Podlaska* [w:] *Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego*, red. K. Łopatecki, K. Walczak, Białystok 2007, s. 24.

²² Restytucja prawosławia nie była powrotem do dawnych piętnasto- czy szesnastowiecznych tradycji sztuki cerkiewnej, ale przyjęciem aktualnych prądów płynących z carskiego imperium.

²³ Ks. G. Sosna, *Chryścianizacja Podlasia* [w:] *Kościół Prawosławny w dziejach Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich*, Białystok 2000, s. 121.

²⁴ P. Krasny, *Sztuka cerkiewna na ziemiach polskich w XVIII wieku. Kilka uwag terminologicznych* [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, Lublin 2000, s. 138

²⁵ P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 329–330.

²⁶ P. Rychkov, O. Mykhaylyshyn, *Konkurs 1928 roku na projekty cerkwi prawosławnych w Drugiej Rzeczypospolitej: w poszukiwaniu nowej tożsamości architektonicznej*, „Budownictwo i Architektura” 12(4) (2013), s. 189–204.

²⁷ E. Zalewska, *Ikonoostas „posynodalny” na przykładzie przegrody ołtarzowej cerkwi pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu. Adaptacja XIX-wiecznego ikonostasu topileckiej cerkwi do programu ikonograficznego współcześnie*



Fragment polichromii północnej nawy cerkwi pw. Narodzenia Matki Bożej w Gródku. (Polichromia powstała w latach 1952–53, Adam Stalony-Dobrzański – autor projektu i wykonawca wraz z grupą artystów: Jerzym Nowosielskim, Krystyną Zwolińską, Teresą Rudowicz i Marianem Warzechą). Fot. E. Zalewska

Również w Michałowie (1954) Nowosielski i Stalony-Dobrzański pracowali razem²⁸. Oszalowane wnętrze cerkwi pokryła efektowna polichromia, nasuwająca skojarzenia z polichromowanymi wnętrzami drewnianych kościołów małopolski²⁹. Odnajdziemy w tej dekoracji malarskiej i bizantyjski rysunek świętych, i niezwykle dobór intensywnych kolorów, nawet w partiach karnacji oraz wielość ornamentów, zarówno pokrywających szaty świętych, gdzie zgodnie z ikonowym sposobem opracowania wzory nie podążają za składkami szat, stanowiąc odrębną formę. Równie charakterystyczne jest stłoczenie nagromadzonych fryzów z motywami dekoracyjnymi w uporządkowanych sekwencjach dzięki wykorzystaniu naturalnego rytmu desek oszalowanych ścian.

realizowanej polichromii świętych, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, cz. 6, Białystok 2017, s. 146.

²⁸ Obecnie ta współpraca jest podawana w wątpliwość, jednak choćby sposób rozmalowania sylwetek aniołów, ich skrzydeł i szat mogą opowiadać się za udziałem Nowosielskiego w tych pracach.

²⁹ Stalony-Dobrzański pracował w 1935 roku nad renowacją XVI-wiecznych polichromii kościoła w Harkłowej.

W michałowskiej cerkwi warto jeszcze przyjrzeć się ikonostasowi. Standardowa neorosyjska przegroda, polichromowana i z połączonymi detalami, została włączona w relację z polichromią – śmiało wprowadzono do ikonostasu elementy intensywnego koloru.

Nowosielski – teolog – malarz

Był też twórcą, dla którego sztuka zamykała się w bardzo określonym systemie wartości, dla którego intelektualne dociekania i tłumaczenie świata na gruncie filozoficzno-teologicznym były nieodzownym atrybutem świadomego twórcy³⁰.

Nim doszło do kilku samodzielnych realizacji Nowosielskiego na Podlasiu najpierw został zaproszony przez swego przyjaciela, ks. Jerzego Klingera, do wykonania polichromii w kętrzyńskiej cerkwi (1954), której ks. Klinger był proboszczem. Polichromię wykonaną przez Nowosielskiego charakteryzuje harmonia rozwiązana na wielu poziomach: spójny program teologiczny, wyobraźnia i umiejętność realizacji monumentalnych form, wrażliwość na oddziaływanie koloru. Są to cechy, które można przypisać każdej kolejnej pracy artysty zrealizowanej we wnętrzach sakralnych. Malarz ukształtowany w dobie awangardy artystycznej sięga do bizantyjskiego kanonu, by go przefiltrować poprzez swoją wrażliwość i świadomość współczesnego człowieka. Ikona już wcześniej była tak odważnie traktowana – przez wielkich:

Sztuka ikony – jak każda sztuka – wymaga odwagi. Ikonograf musi mieć odwagę ukazywania Bożego kosmosu w kolorowej kontemplacji nie tylko jako sztukę kopiowania dawnych wzorów, ale jako twórcze, teurgiczne dzieło [...], w którym geniusz artysty połączy się ze świętością wydarzenia. Niewątpliwie, w wypadku ikon Jerzego Nowosielskiego mamy [do czynienia] z twórczym rozwinięciem sztuki ikony, być może największym od czasów upadku samej ikony. [...] W chwili obecnej ikony Jerzego Nowosielskiego są ostatnim akcentem – i to niezwykłym – w wielowiekowej historii ikony³¹.

Ks. Klinger budzi w Nowosielskim potrzebę praktykowania teologii: „W kontakcie z Nim – będzie po jego śmierci wspominał malarz – człowiek zaczynał rozumieć, że wszelka ortodoksja »statyczna«, to tylko lenistwo duchowe i intelektualne, to po prostu zwykły konformizm!”³²

Odrzucony

Na zaproszenie o Leoncjusza Tofiluka, z którym artysta się przyjaźni, Nowosielski robi projekt wnętrza orzeszkowskiej cerkwi i wykonuje ikonostas do tego konkretnego wnętrza przeznaczony. Przegrodę charakteryzuje kolorystyka o mocnym wydźwięku estetycznym. Rozgrywają ją dwie kontrastowo zestawione gamy błękitów od ciemnych po jaśniejsze tony oraz wyrazista, intensywna, żywa czerwień. Efekt ten wzmagają karnacje opracowane w oparciu o czerwień, która poza rozświetlonymi-rozjaśnionymi miejscami określa temperaturę partii zacienionych. Dla porównania, w ikonach tradycyjnie

³⁰R. Maciuszkiewicz, *Jerzy Nowosielski. Misterium przestrzeni*, 4950, 24.10.2015, za: <<http://niezlasztuka.net/stro-na-glowna/jerzy-nowosielski-misterium-przestrzeni>> (dostęp, 2.11.2017).

³¹Ks. H. Paprocki, *Teologia. Rozwój, upadek i odrodzenie ikony*, <<http://liturgia.cerkiew.pl/>> (dostęp, 10.10.2017).

³²K. Czerni, *Nieoswojona teologia Jerzego Nowosielskiego*, kwiecień 2011, nr 671, <www miesiecznik.znak.com.pl/6712011krystyna-czerninieoswojona-teologia-jerzego-nowosielskiego/> (dostęp, 15.10.2017).



Deesis z ujęciem Zbawiciela na mocach (Spasa w silach) (polichromia sklepienia absydy cerkwi pw. Narodzenia Matki Bożej w Gródku). Fot. E. Zalewska

malowanych temperą miejsca zacienione na twarzach i na odkrytych częściach ciała przyjmuje barwę zielonkawego sankiru – tutaj zaś mamy intensywne ciepłe karnacje i płonące czerwienią nimby zrównoważone błękitem telf. Lakoniczny, zwięzły rysunek nie przytłacza mnogością szczegółu, pozwalając w pełni na oddziaływanie koloru.

Ikonostas nie został zaakceptowany przez parafian. Nietrudno zauważyć, że ikony Nowosielskiego nie przystają do wizerunków opracowanych w neorosyjskiej estetyce, powszechnie spotykanych w większości podlaskich cerkwi, za to kompletnie nieprzystających do kanonu ikonograficznego. Czy w takich warunkach ikony Nowosielskiego mogły się spotkać ze zrozumieniem pół wieku temu, por.:

Artysta przeżywa swój czas na sposób dramatyczny, natomiast człowiek zwyczajny przeżywa swój czas na sposób konwencjonalny, według obyczaju, według tego, co powinno być, jak powinno być. No i tutaj wynikają straszliwe kontrowersje, ponieważ artysta ma swoje propozycje bardzo niekiedy dziwne, dziwaczne dla człowieka zwyczajnego. A człowiek zwyczajny chce płynąć nurtem, tym nurtem, do którego jest przyzwyczajony, którym płynął od urodzenia i popłynie aż do śmierci. Natomiast wszelkie odstępstwa od tej normy w jakiś sposób go denerwują³³.

Przegroda Nowosielskiego, jak na skromne możliwości rozbudowania, zawierała podstawowy porządek ikonograficzny. W przeciwieństwie do wielu XIX-wiecznych

³³ *Nowosielski o ikonie*, film dokumentalny, realizacja J. Lubach, TVP 2, 1998, zapis wypowiedzi artysty – Ewa Zalewska.

ikonostasów zawiera rząd *Deesis*, od XIV wieku nieodzowny w kilkurzędowych konstrukcjach³⁴. Ikona eucharystyczna w ujęciu liturgicznym – Komunia Apostołów – mieści się nad rajskimi wrotami, a nie w zwieńczeniu ikonostasu, jak ma to miejsce w wielu ikonostasach neoruskich (gdzie najczęściej jest to typowo zachodnia redakcja Ostatniej Wieczerzy). Wiele w tym ikonostasie również przemyśleń Nowosielskiego, jak choćby paralela postaci pramatki Ewy w pozie oranty i Matki Bożej w tej samej postawie w ikonie Wniebowstąpienia, która była niegdyś obecna w ikonostasie, jako ikona *chramowa* (wezwania świątyni). Warto zwrócić również uwagę na dwie ikony, które łączy jasne opracowanie tła. Jeden z wizerunków to Mandylion³⁵, który na podobieństwo tradycji umieszczania nad bramami miast, jak w Edessie i w złotej Bramie Konstantynopola, został umieszczony nad rajskimi wrotami – bramą królewską prowadzącą do sanktuarium (niebieskiego Jerusalem). Drugi z wizerunków to ikona „Dobrego Łotra” – pierwszego nawróconego, który dostąpił zbawienia. To jego sam Chrystus tak, jak obiecał, wprowadził do raju. Umieszczenie postaci Dobrego Łotra na drzwiach diakońskich było charakterystyczne dla przegród zaprojektowanych przez Nowosielskiego. Uważał tę postać za szczególną wobec rozumienia miejsca człowieka w upadłym świecie, świadomego swojej niedoskonałości. To ta postać wyraża osobisty wymiar zbawienia każdego człowieka wraz z jego ułomnościami. Tę osobistą relację podkreślają jasne tła obu ikon, prowokując do odczytania człowieka ułomnego w swej naturze, jednak jako istoty stworzonej na obraz i podobieństwo Boga. Wycofany ikonostas trafił do krakowskiej prawosławnej parafii Zaśnięcia Matki Bożej, do której Nowosielski należał i dla której wykonał szereg ikon oraz polichromię refektarza.

Również inne podlaskie realizacje jak: ikony do Klejnik, czy projekt soboru i polichromii wnętrza soboru św. Trójcy w Hajnówce spotkały się z niezrozumieniem. Nowosielski podsumował tę sytuację słowami:

Na prawosławnym Podlasiu, wszędzie, gdzie usiłowałem coś zrealizować, spotykałem się i spotykam z generalną dezaprobatą. [...] Ludzie nie są na nie przygotowani. [...] Najbardziej boli mnie to, że w prawosławnych cerkwiach w Polsce nie mogę nic zrobić (z małymi wyjątkami), a na tym najbardziej mi zależy. Natomiast na obcym kościelnie terenie chcą mego malarstwa i tych prawosławnych wartości, które reprezentuję³⁶.

Hajnowski sobór pw. Trójcy Świętej miał szansę być dziełem pełnym. Już na etapie projektowania bryły budowli Nowosielski i Grygorowicz współpracowali. Wprowadzając ostateczną formę budowli ma inną niż na gwaszu Nowosielskiego dzwonnice (zakończoną pojedynczą konchą), ale zawiera wiele elementów z wizji artysty. Ostatecznie

³⁴ Wizerunek *Deesis* którego znaczenie teologiczno-liturgiczne ukształtowało się już w VI w., w ikonografii pojawia się po kryzysie ikonoklastycznym w IX w. (Gruzja malarstwo monumentalne), natomiast w najpierw od IX–XI w. na architrawie templonu. K. Skibińska, *Ikona Matki Bożej Paraklesis*, [w:] *Matka Kościoła Wspomożycielka modlitwy. Najstarsze typy wizerunków Matki Bożej i ich przykłady w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu*, cz. 1, Białystok 2012, s. 27.

³⁵ Wpływ na rozpowszechnienie wizerunku miało odzyskanie Edessy za czasów Romana I Lekapenosy w czasie kampanii syryjskiej, kiedy to wizerunek został uroczysto przeniesiony 15 sierpnia 944 r. do Konstantynopola. M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy Św. Św. Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, [w:] *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku*, Górowo Iławieckie 2013, s. 52.

³⁶ Za: K. Czerni, *Nowosielski...*, s. 132.



Wnętrze cerkwi pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie. Fot. E. Zalewska

Grygorowicz przygotował projekt budowli, który na etapie realizacji został zmieniony. Neomodernistyczna, „morficzna” bryła budowli w pewien sposób nawiązywała estetyką do ówczesnych europejskich trendów³⁷. „Płynna”, pozbawiona ciężkości konstrukcji bryła z przemyślanym skomponowaniem niewielkich otworów okiennych pozwalających tworzyć sączącemu się światłu nie tylko nastrój, ale swoistą świetlną kompozycję (w trakcie realizacji budowli pierwotnie zaprojektowany układ okien został zmieniony), do dziś pozostaje wyjątkowym obiektem wśród podlaskich świątyń. Gdyby wnętrze pokryła polichromia i zaprojektowany przez Nowosielskiego ikonostas, byłaby to realizacja komplementarna. Zamiast polichromii projektu Nowosielskiego, została wykonana przez greckich ikonografów dekoracja malarska odnosząca się do dawnych tradycji³⁸.

Awangarda i ikona

Sztuka Nowoczesna umożliwia nam bezpośredni kontakt ze sztuką dawną, możliwe jest jej przeżycie. Przeżycie artystyczne, a następnie przeżycie modlitewne. [...] (przeżycie artystyczne do przeżycia modlitewnego – E.Z.) jest wręcz niezbędne. Najpierw bowiem musi zaist-

³⁷ Wybitnym przykładem obiektu o podobnym charakterze jest słynna kaplica Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp Le Cobusiera.

³⁸ Autorem polichromii jest Dymitrios Andonopulos w stylu malarstwa okresu Paleologów XIV wieku. M. Dąbrowski, *Nowosielski, Tarasewicz i cerkiew w Hajnówce*, 7.11.2017, <<http://culture.pl/pl/>> (dostęp, 7.11.2017).

nieć przeżycie artystyczne, aby na jego gruncie wyrosło przeżycie modlitwne. Na tym polega właściwie działanie ikony³⁹.

Awangarda i ikona to ryzykowne połączenie. Jednak z dzisiejszej perspektywy estetyka ikon Nowosielskiego stała się punktem wyjścia – wciąż aktualną, wartościową artystycznie inspiracją dla współczesnych artystów – tą samą zwięzłą, wysublimowaną formę odnajdziemy w wielu dziedzinach związanych ze sztuką cerkiewną. Będzie wyróżnikiem w projektach architektonicznych prof. Jerzego Uścińowicza, ten sam rys czyściwości rysunku i świadomość wydzźwięku barw zobaczymy w ikonach wielu współczesnych ikonografów pokroju Danylo Movchana, Greta Leśko czy Sergiia Radkevycha.

Rodzi się również pytanie o obecną kondycję sztuki cerkiewnej. Czy powszechna jest odwaga współczesnych artystów, by kanon traktować jako ścieżkę, po której podążają w swój niepowtarzalny sposób:

Kanon musi istnieć od wewnątrz, nie może być narzucany z zewnątrz. [...] kanon to po prostu uzewnętrznienie jakiejś rzeczywistości duchowej człowieka tworzącego ikonę. Kanon, który polega na przepisach, jak i co namalować, nic nie daje. Rublow nie zwracał uwagi na kanon. [...] nie znał po prostu innego malarstwa. Zaś w systemie, w jakim malował, zachowywał największą swobodę. Zapewne nawet nie myślał o czymś takim jak kanon. O kanonie zaczęto myśleć wtedy, gdy nastąpiła ofensywa innych form malarskich i zagrażało to istnieniu Kościoła Wschodniego. [...] Ona [tradycja – E. Z.] jest największą wolnością⁴⁰.

Tymczasem obserwując współczesne realizacje we wnętrzach cerkiewnych, należałoby zadać sobie pytanie, czy nie uciekamy w przeżywanie-przepracowywanie dawnych wieków malarstwa ikonowego w wieku XXI? A przecież nie przywrócimy dawnych mistrzów, nie wskresimy dawnego ducha. Każdy czas rodzi swoich mistrzów i ma niepowtarzalny kontekst, w tym leży jego wyjątkowość i siła. Może okazać się, że po wieku XX i XXI, w dobie wolności, nie tylko twórczej, w pełni świadomości znaczenia ikony, pozostaną w znacznej mierze realizacje niepostępowe – brak nowatorskich rozwiązań plastycznych i sztamkowy sposób realizacji, które nie zapiszą tego czasu w dziejach sztuki sakralnej jako charakterystycznego, oryginalnego czy po prostu autentycznego:

Ikona to obraz swojego czasu. Nie było innych obrazów w XV wieku jak obrazy Rublowa czy obrazy Teofana Greka. To była sztuka tego stulecia. A teraz chcą zrobić z ikony jakąś zupełnie inną sztukę, wyobcowaną z pojęcia sztuki w ogóle. I robią bardzo złe rzeczy. Robienie ikony według tak zwanych kanonów ikonograficznych bez przygotowania artystycznego to jest bzdura i wielka pomyłka. [Współcześnie – E. Z.] malarz ikon to jest ktoś, kogo można wyrzucić z rękawa – ze szkoły malowania ikon, a to musi być artysta. A artystę trzeba umieć uszanować, trzeba się z nim liczyć, z jego zdaniem się liczyć. A nasze społeczeństwo i prawosławne, i katolickie, i laickie nie jest do tego przygotowane, bo nie mamy obrazów [ikon – E. Z.] swojego czasu. Po prostu jesteśmy bez formy⁴¹.

³⁹ Z. Podgórzec, *Mój...*, s. 124.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 130.

⁴¹ *Nowosielski o ikonie...*

Patrząc na prace Nowosielskiego nawet po latach, można powiedzieć, że awangarda i ikona to połączenie potrzebne jak haust rzeńskiego powietrza. Po dziś dzień prace Nowosielskiego są wyjątkowe dzięki niepoddającej się schematom wyobraźni, nowoczesnej estetyce i formie, która dzięki indywidualnym rozwiązaniom plastycznym „ożywia i w nowy zaskakujący sposób aktualizuje starą tradycję ikony”⁴².

Czy Nowosielski nie otworzył nam nowej drogi już pół wieku temu? Może warto zatem wejść tam, gdzie artysta nas zaprosił i pozwolić twórcom na pójście drogą ikony potraktowanej jako w pełni wartościowe dzieło sztuki, by nie pozostała po nas artystyczna martwota?

Spotkałem na swojej drodze Jerzego Nowosielskiego, Ten żyjący święty, artysta, najprawdopodobniej nie namaluje już żadnego obrazu. To jakby dopełnienie pokory, którą nosił w sobie przez całe życie. Niezrozumiany przez nikogo: katolików i prawosławnych, intelektualistów i wiernych, artystów i krytyków – cierpliwie, pokornie i konsekwentnie malował ikony, mając świadomość, że wbrew powszechnemu mniemaniu nie ma czegoś takiego jak kanon ikony, [...] Jerzy Nowosielski to współczesny Andriej Rublow. [L. Tarasewicz, 2005]⁴³.

SUMMARY

Ewa Zalewska

Nowosielski – Icons – Podlasie. Infographic Canon – Always Obvious?

Keywords: Nowosielski, Podlasie, icon, iconographic canon, avant-garde, iconostasis

The iconostasis and icons created by Jerzy Nowosielski (1923–2011) for Podlasie orthodox temples half a century ago and rejected at that time, were brought to Podlasie again – this time into a different space – as an exhibition of the Museum of Icons in Supraśl, Branch of the Podlasie Museum in Białystok⁴⁴.

This exhibition contributed to raising many questions and reflections. Why were the works created by Nowosielski rejected? Common neo-Russian architecture and icon patterns present in Orthodox churches half a century ago might have shaped aesthetic preferences of the faithful at those times. Are contemporary church art perceptions changing?

⁴² M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 27.

⁴³ Leon Tarasewicz, *Malarstwo*. Katalog wystawy w Akademii Supraskiej 4.08. – 15.09.2017. Kuratorka: Magdalena Godlewska-Siwerska, Galeria Arsenał, Białystok 2017, s. 2.

⁴⁴ Exhibition of the works by prof. Jerzy Nowosielski at the Museum of Icons in Supraśl [Branch of the Podlasie Museum in Białystok] 20/05/2017–14/10/2017; curator: Ewa Zalewska, the Museum of Icons in Supraśl.

Are we able to give a fresh look to the iconographic canon, get a new perspective, or is it likely to stay unreachable or perilously close to oblivion?

Nowosielski was an artist and theologian. Although his painting grew out of the icon's aesthetics, the understanding of the theology and icons was not constant and it was an unending search for his own way. Over half a century ago the combination of avant-garde and iconography proved to be risky – in Podlasie, many of Nowosielski's works were misunderstood and rejected. A lot of interesting projects of Orthodox church architecture, polychrome or interior arrangement were not carried out at all. The exhibition '*<(...) and I regret that Jerzy is not here ... > Novosielski Unknown*'⁴⁵ presented many sketches, including unrealized concepts.

And nowadays, is it a popular attitude among artists to treat the canon as a path they follow in their unique way? Observing contemporary realizations orthodox churches' interiors, is right to ask ourselves, are we not resort back to experiences from far centuries of icon painting now, in the 21st century? Can we ignore aesthetic preferences and sensibility of the contemporary man? Was Nowosielski not more imaginative and authentic in his realizations half a century ago than many artists today?

Nowosielski opened up new paths in the iconography half a century ago. The time of the awareness to view the icon as a fully valuable art work may have come. It is possible to reconcile a very important language of the iconographic canon with the present-day context, so that our artistic legacy would not turn out unattractive and unauthentic in the future.

The aesthetics of the icons created by Nowosielski could still inspire contemporary artists-iconographers, who have been following the path opened up by him.

⁴⁵ '*<(...) and I regret that Jerzy is not here ... > Novosielski Unknown*' – exhibition at the Museum of Sculpture of A. Karny [Branch of the Podlasie Museum in Białystok] 20/10/2017–2/12/2017; curator: Leon Tarasewicz.