

Osobliwości ikonografii w twórczości Juwenaliusza Mokryckiego i Jerzego Nowosielskiego: aspekt filozoficzny i teologiczny

Natalia Kostiv

Pod koniec dwudziestego wieku na Ukrainie ponownie zaczęto interesować się sztuką sakralną. Od czasu odzyskania niepodległości przez państwo ukraińskie zaczęto aktywnie odnawiać stare budowle sakralne i budować nowe. Potrzeba było więc malarzy, którzy, mając podstawową wiedzę swoich poprzedników, mogliby wyposażyć świątynie zgodnie z najlepszymi tradycjami Kościoła. Współcześni ukraińscy artyści zwrócili uwagę przede wszystkim na tych artystów, którzy pochodzili z Ukrainy i zachowali tradycję malowania ikon. Na tej podstawie stworzyli ikonę nowoczesną, zwracając się do sztuki abstrakcyjnej. Takimi wybitnymi przedstawicielami sztuki ikonograficznej byli Juwenalusz Mokrycki, który w swojej twórczości był konserwatywny i stosował bizantyjski styl ikonografii oraz Jerzy Nowosielski, który odwrotnie – potrafił wziąć z bizantyjskiej ikonografii to co najlepsze, połączyć to ze sztuką abstrakcyjną i stworzyć nową ikonę. W związku z tym obaj artyści, żyjący w tym samym czasie, zasługują na uwagę badaczy. Na przykładach ich ikon oraz technik stylistycznych i kierunków można nauczać nowe pokolenie malarzy.

W drugiej połowie dwudziestego wieku w sztuce kościelnej odrodziły się dawne tradycje i za pomocą nowych środków ekspresji powstała nowa ikona, dostosowana do nowych zainteresowań i potrzeb ludzi. Szczególną rolę tutaj odegrali ci malarze ikon, którzy mieli korzenie ukraińskie. Wcześniej na Ukrainie nie zaszły żadne zmiany w ikonografii. Można powiedzieć, że sztuka sakralna stopniowo zanikała a powodem tego była polityka komunistycznego reżimu. W Europie Zachodniej, artyści którzy byli na emigracji okazywali duże zainteresowanie ukraińskimi ikonami i ikonografią w szczególności. Artystom nie tylko udało się zachować ukraińskie tradycje, zwyczaje i kulturę, ale także przekazać nową wizję swoich narodowych skarbów kultury, a szczególnie ikon. Ukraińscy artyści tacy jak Petro Chołodnyj, Swiatosław Hordyński, Juwenalusz Mokrycki, Jerzy Nowosielski, Hryhorij Planczak, Krystyna Dochwat i wielu innych przedstawili światu piękno i majestat ukraińskiej ikony.

Wśród wyżej wymienionych artystów ważne miejsce w dziedzinie ikonografii w drugiej połowie dwudziestego wieku zajmują J. Mokrycki i J. Nowosielski. Właśnie o ich kierunkach stylistycznych, sposobach wykonania i rozumieniu ikony będzie mowa w niniejszym artykule. Obaj artyści przez sztukę bizantyjską znaleźli własne style ikonograficzne, które mogą wydawać się całkowicie przeciwstawne co do sposobu wykonania. Jednak obaj bardzo dobrze wzajemnie się uzupełniają i pomagają współczesnemu widzowi lepiej zrozumieć dogmaty chrześcijańskie. Na pierwszy rzut oka twórczość obu malarzy, stosunek do pisanie ikon i interpretacja ikonografii przez Mokryckiego i Nowosielskiego są zupełnie inne, jeśli nie przeciwstawne. Mimo to, obaj artyści mają wiele wspólnych cech, które łączą ich mocno i uzupełniają się wzajemnie.

Juwenalusz Mokrycki (1911-2002) należy do ikonografów drugiej połowy dwudziestego wieku, którzy w swej twórczości stosowali kanoniczne podejście do

tworzenia ikon. Od wczesnych lat Mokrycki postanowił poświęcić swoje życie Bogu, nie tylko jako mnich i kapłan, ale także jako malarz. Pomógł mu w tym zwierzchnik Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego Andrej Szeptycki, który zauważył talent chłopca i zalecił mu studiować w szkole ikonograficznej zakonu studytów pod przewodnictwem Bazylego Diadyniuka. Podczas studiów w szkole uczniowie kilkakrotnie zwiedzali Muzeum im. Andreja Szeptyckiego (to ten sam, którego tak entuzjastycznie wspominał Nowosielski), studiowali ukraińską ikonę oraz skupiali się na sztuce bizantyjskiej. Podczas letnich praktyk młodzi malarze ikon pomagali w ozdobieniu wnętrza i fasady kościoła klasztornego w Uniowiu.¹

Niestety z powodu wojny Mokrycki i Nowosielski nie skończyli swoich studiów, ale dzięki talentowi i pracowitości oboje artyści samodzielnie opanowali sztukę oraz znaleźli swoje znaczące miejsce w świecie. Niewątpliwie II wojna światowa wpłynęła na twórczość artystów w różny sposób. Mokrycki w związku z sytuacją wojenną musiał opuścić Ukrainę i emigrować najpierw do Niemiec – przez obóz dla uchodźców, a potem do Rzymu. Tu miał okazję głębiej zapoznać się ze sztuką zachodnioeuropejską. Znajomi Mokryckiego wspominali, że malarz odwiedzał wiele muzeów, zwłaszcza we Włoszech oraz czytał książki o sztuce (zachowała się jego duża biblioteka). Wydarzenia II wojny światowej bezwzględnie wpłynęły i na J. Nowosielskiego. Bo to właśnie z powodu wojny artysta nie mógł wrócić po leczeniu do Lwowa, żeby kontynuować pracę nad wystrojem cerkwi w Bolechowiu. Właśnie Lwów, a szczególnie Muzeum Narodowe im. Andreja Szeptyckiego (ukraińskie ikony), stały się ważnym miejscem kształtowania się jego osobowości twórczej. Pomimo wydarzeń wojennych Nowosielski kontynuował studia w Krakowie.

J. Mokryckiego zmuszony został do opuszczenia ojczyzny. Artysta udał się do Niemiec, potem do Włoch i Kanady. Mimo trudnych warunków związanych z wojną i emigracją o. Juwenaliusz w każdej wolnej chwili nie przestał rysować. Mokrycki pracował jako malarz w Niemczech Zachodnich w latach 1948-1950. Napisał ikony dla kaplicy klasztoru w Buke, ikonostas w modlitelni sióstr benedyktynek w Kurelii-Lugano w Szwajcarii w latach 1953-1954; we Włoszech w 1950-1955 narysował ikonostas dla Ojców Bazylianów w Rzymie w 1952-1954 roku, od 1976 roku rozpoczął pracę nad ikonostasem w klasztorze Studytów w Castel Gandolfo oraz w 1980 roku odrestaurował dla kościoła parafialnego w Fumone ikonę Matki Bożej Nieustającej Pomocy, którą złodzieje poniszczyli i porabali; napisał całuny dla kościołów w Liège, w Belgii i w Melbourne w Australii. W Kanadzie, gdzie przebywał w latach 1956-63, napisał dwie ikony dla kościoła w Brantford, Ontario i inne mniejsze dzieła. W roku 1964, J. Mokrycki wrócił do Rzymu, gdzie rozpoczął pracę nad ikonostasem dla katedry św. Zofii. Podczas pobytu w Rzymie o. J. Mokrycki wykonał we współpracy z Chrystoforem Kucem ikonostas dla Studionu, niedaleko Rzymu, dwie ikony dla Kolegium św. Jozafata i kilka ikon dla Uniwersytetu św. Klemensa Papieża. Kolejnych kilka ikon napisał na zamówienie zwierzchnika Ukraińskiego Kościoła Greckokatolickiego Józefa Ślipyja. Pod koniec lat osiemdziesiątych o. Juwenaliusz powrócił do Kanady i nadal nieustannie pracował nad pisaniem nowych ikon. Warto wspomnieć jeszcze jedną niezwykle ambitną pracę o. Juwenaliusza – ikonostas w katedrze Świętej Rodziny w Londynie.² W 1990 roku po długiej rozłące z ojczyzną o. Juwenaliusz odwiedził rodzinny kraj i podarował kilka ikon, które obecnie znajdują się w klasztorach w Uniowiu, Zarwanicy, Hoszowie oraz w cerkwi Michała Archaniola we Lwowie.

Mokrycki długo ćwiczył się w kopiowaniu ikon. Właśnie kopiowanie i prace konserwatorskie ze starymi ikonami pomogły o. Juwenaliuszowi wypracować własny styl, który jest jego filozoficzną i teologiczną wizją. Jego ikony są stylowo bardzo bliskie galicyjskim ikonom XVI-XVII wieku oraz bizantyjskiej i ruskiej ikonografii. Ale mimo, że są one bliskie stylowi bizantyjskiemu, są one od niego różne. Z ikon Mokryckiego można odczytać wizję i rozumienie sztuki sakralnej artysty, który żył i myślał w dwudziestym wieku, a także wpływ Bizancjum, sztuki Europy Zachodniej, jak również jego własne filozoficzne i teologiczne rozumienie i interpretację przedstawiania ikonografii.

W książce *Sztuka ukraińskiej diaspory* badacz Dmytro Stepowyk pisze, że „w stylu wykonania one są zbliżone z ukraińsko-galickimi ikonami renesansowymi drugiej połowy XVI – pierwszej połowy XVII wieku. Ich bizantyjska podstawa uzyskała pod pędzlem J. Mokryckiego wyjątkowe ciepło i delikatność, które były charakterystyczne dla sztuki renesansu.”³ Zauważa on, że ikony Mokryckiego nie męczą widza, a pozwalają mu się rozluźnić i skupić na modlitwie: „Nie ma tu żadnego napięcia i nadmiernej

podniosłości, które wywołują dawne bizantyjskie ikony. Duchowość, siła sugestii ikony są oparte na rejestrach miłosierdzia i miłości. W starannie przedstawionym obrazie Marii z Dzieciątkiem Jezus artysta rozpoznaje głównie Odigitrię. Znajduje to potwierdzenie w kompozycji i wszystkich środkach wyrazalnych. Jednak to jednocześnie i Madonna, jej twarz z regularnymi cechami (bliskimi dla oczu Europejczyków), jej szczupła określona sylwetka.⁴

Ikonograf o. Juwenaliusz odrzucił w swych ikonach jakiegokolwiek innowacje, które rozpowszechniły się w dwudziestym wieku i są popularne do dzisiaj. Mokrycki traktował ikonę jako modlitwę, post, przygotowanie duchowe i – co najważniejsze – jako relację z Bogiem. Uważa, że tylko wtedy, gdy człowiek skupi się na ikonie i religii, może osiągnąć pewny wynik. O tym w latach dziewięćdziesiątych pisał o. Juwenaliusz w liście do badaczki z Muzeum Narodowego we Lwowie Iryny Gah: „Zadaniem ikony jest uwolnienie widza od tego świata ziemskiego i wskazanie szlaku do świata wyższego. Oczywiście, ikonograf musi być kimś więcej, niż tylko artystą. On musi brać aktywny udział w życiu kościoła, być człowiekiem modlitwy. Jest to najlepszym przygotowaniem do jego celowo świętej sprawy.”⁵ Malarz ikon uważa się za narzędzie w rękach Boga i dlatego nie podpisuje ikony. Nigdy nie przyjdzie mu myśl, aby dać ikonie swoje oblicze, jak to często bywa w sztuce zachodniej. Dla niego najważniejszą nagrodą będzie to, że jego ikonie po konsekracji kościoła Bóg udzieli cudownej mocy. Również z tego listu dowiadujemy się, że zaczynając pisać ikony, artysta z szacunkiem schyla głowę przed Panem w modlitwie: „Boże, oczyść i oświeć duszę twego niegodnego sługi, prowadź jego rękę tak, żeby mogła godnie i odpowiednio przedstawić świętą ikonę.”⁶

W ikonach Mokryckiego jest ciepło, które pięknie łączy kolory ikon. Złote tło ikony nie jest jednolite, lecz różni się światłością. Jako podstawę kolorystyki ikon Mokrycki wybrał „złoty system”, który bardzo wyraźnie jest przedstawiony w ikonostasie katedry św. Zofii w Rzymie, Włochy. Tutaj „złoty system” w ikonach o. Juwenaliusza doskonale uzupełnia wewnętrzną przestrzeń świątyni, a mianowicie mozaikę Swiatosława Hordyńskiego, który również prawie wszystkie malowidła ściennie w katedrze wykonał na złotym tle. Dzięki temu rozwiązaniu wewnątrz świątyni jest wypełnione światłem oraz jaskrawymi kompozycjami.⁷ Wszystkie ikony artysty są dokładnie i wyraźnie określone w najdrobniejszych szczegółach. Milimetr po milimetrze Mokrycki małymi gładkimi pociągnięciami pędzla pokrywał temperą deskę w taki sposób, żeby pociągnięcia się nakładały. Tylko wtedy, kiedy o. Juwenaliusz robił złote tło, posługiwał się szerszymi pociągnięciami pędzla. W ten sposób różne odcienie, które ożywiają ikonę, nadają jej wewnętrzne światło. W kolorowej paletce o. Juwenaliusza dominują kolory nasycone: czerwone, niebieskie, zielone. Artysta zawsze ściśle przestrzegał zasad ikonografii. Jego paleta kolorów była nasycona, jaskrawa, bogata i z niezwykle cienkimi przejściami tonalnymi.

Generalnie ikony Mokryckiego wyróżniają się tym, że artysta potrafił wchłonąć i połączyć w swoich pracach wszystko to, co przez wiele wieków było najlepsze w ukraińskiej ikonie oraz ponownie przemyśleć, a następnie podać przez pryzmat czasu, własny artystyczny smak i wizję. Wszystkie swoje ikony artysta pisał temperą na drewnie i złocił tło. Tylko dla Katedry Świętej Rodziny w Londynie o. Juwenaliusz zrobił wyjątek i wykonał ikonostas olejem. Zdecydował się zmienić technikę ze względu na dużą wilgoć panującą w katedrze.

Powróćmy teraz do postaci J. Nowosielskiego. Z wyżej przytoczonych słów o Mokryckim można wyprowadzić analizę porównawczą z Nowosielskim dotyczącą kształtowania się jego twórczej osobowości. J. Nowosielski (1923-2011) urodził się w Krakowie. Jego matka była Polką, katoliczką obrządku łacińskiego, zaś ojciec był Łemkiem z pochodzenia i unitą. Pomogło to potem artyście, bo pracował on nad wystrojem zarówno kościołów rzymskokatolickich, jak i cerkwi prawosławnych.

Ważnym wydarzeniem w życiu Nowosielskiego stały się w latach 1937-1939 odwiedziny Ławry w Poczajowie i ukraińskiego Muzeum we Lwowie, gdzie zobaczył bogatą kolekcję ikon. Spotkanie ze wschodniogalicyską ikonografią zrobiło na przyszłym artyście niezapomniane wrażenie i na zawsze określiło jego późniejsze artystyczne poszukiwania. Właśnie sam Nowosielski w rozmowie ze Zbigniewem Podgórzeckim wspomina: „[...] w muzeum we Lwowie spotkałem się z ikonami. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrzyłem i po prostu czułem fizyczny ból, zawróciła mi się głowa, tłumił się oddech w piersiach, nogi się pode mną uginały, nie mogłem przejść z jednego pokoju do drugiego. To były pierwsze w moim życiu arcydzieła

sztuki, działanie których doświadczyłem bezpośrednio, nie przez reprodukcje lub fotografie.⁸ Malarz był także zaskoczony dużą liczbą arcydzieł o światowym znaczeniu, które znajdowały się w Muzeum Narodowym im. Andreja Szeptyckiego: „Takiego poziomu sztuki nigdy wcześniej nie widziałem – ani w Krakowie, ani w Warszawie – nie widziałem! ... a tam, we Lwowie moją świadomość obudziła po prostu ogromna ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. I tylko wtedy to doświadczenie naprawdę zdecydowało o mojej drodze życiowej.”⁹

W ciągu całego życia Nowosielski niejednokrotnie wspominał w swoich wywiadach i rozmowach o tym, jak podróż do Lwowa pomogła mu wybrać jego życiowy szlak. Właśnie ikony w Muzeum Narodowym im. Andreja Szeptyckiego pomogły Nowosielskiemu w poszukiwaniu własnego stylu. „Znowu, tym razem już dość jaśnie i wyraźnie, zrozumiałem swoje artystyczne powołanie, a poza tym raz na zawsze ukształtowała się moja wizja artystyczna. Wszystko, co w późniejszym życiu zrobiłem w malarstwie zaczyna się z mojego pierwszego kontaktu z ikonami we lwowskim muzeum. Stało się dla mnie drogowskazem, jak to mówią, na całe życie.”¹⁰

Jak już wspomniano, o. J. Mokrycki również był pod wrażeniem ukraińskiej sztuki sakralnej, z którą zapoznał się w muzeum Andreja Szeptyckiego. Z tego wynika, że zarówno Nowosielski jak i Mokrycki mieli podobne zainteresowania, które później odegrały istotną rolę w kształtowaniu ich artystycznej percepcji i wizji tego, jak powinna wyglądać ikona. Później badacz Aleksander Fedoruk napisał, że ukraińska ikona zaczerpowała Nowosielskiego, ale to nie znaczy, że zapożyczył on oryginalny urok jej leksyki: fascynowała go wewnętrzna istota ikony, jej duchowość i filozofia, jej ogólny nastrój i założona w niej wewnętrzna energia.¹¹ Należy również wspomnieć, że w 1942 roku Nowosielski pojechał do klasztoru św. Jana Chrzciciela w pobliżu Lwowa i pracował nad malowaniem cerkwi w Bolechowie. Niestety, młody malarz zachorował i musiał wrócić do Krakowa.

Co widzimy w ikonach Nowosielskiego? W przeciwieństwie do o. Juwenalusza Mokryckiego wierzył on, że poprzez sztukę abstrakcyjną i nowe nurty artystyczne człowiek dwudziestego wieku może zobaczyć prawdziwe piękno ikon oraz jej teologiczną i filozoficzną treść, które artysta przedstawia nam – świeckim widzom. Droga do ikony Nowosielskiego rozpoczęła się poprzez sztukę współczesną. Twierdził, że odrodzenie ikony zaczęło się dzięki rozwojowi sztuki abstrakcyjnej, co pozwoliło przedstawiać jej inny wymiar poza realistycznym, a także wyrazić doświadczenie wewnętrzne. W jednym z wywiadów malarz wspominał: „Zacząłem rozumieć ikonę tylko dzięki znajomości ze sztuką współczesną.”¹²

Mokrycki wierzył, że „bizantyjskie ikony, jak nasze, tak i wszystkie greckie – to są przede wszystkim symbole. Wszystko tu ma swoje symboliczne znaczenie. Oblicze świętego na ikonie jest całkowicie i wyłącznie skierowane ku Bogu. Małe usta, długi nos, wysokie czoło, duże oczy, które patrzą tak, jakby to byliśmy my. Ikonę charakteryzuje pionowość, kierunek do góry – do Boga. Dlatego w napisaniu ikon artysta wykorzystuje symbol, jak widzimy w tych pracach.”¹³ Natomiast Nowosielski odrzucał wszystkie symbole w ikonie. Mówił o nich: „Odrzucam wszystkie intelektualne spekulacje o symbolice ikon, ponieważ wydają mi się podejrzane. Jestem żywym artystą, który pisze ikony... A wiecie dlaczego w ogóle piszę ikony? Uważam, że Kościół chrześcijański osiągnął pewny fundamentalny sens sztuki w ogóle i powinniśmy go kontynuować. Jeśli artysta zdołał uchwycić fundamentalne znaczenie sztuki, niezależnie od tego, czy będzie dogmatycznie siedzieć w jakimś kościelnym schemacie, czy nie, czy będzie surrealista czy abstrakcjonista, on będzie wyrażać istotę rzeczywistości, która nie podlega podporządkowaniu spekulacyjnym operacji.”¹⁴

Nowosielski w sztuce sakralnej korzystał nie tylko ze znanej techniki pisania ikon – malarstwa temperą, ale również próbował eksperymentować z rozpowszechnionymi w owym czasie farbami syntetycznymi (akryl), a także z wyglądem zewnętrznym ikony. Na przykład pracując w technice tempery Nowosielski wykonał *Drogę Krzyżową* dla kościoła rzymskokatolickiego Ojców Franciszkanów Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny na Azorach w Krakowie. Artysta pozostawił tło ikony czyste (nie gruntował). Za pomocą tej techniki artysta skupił uwagę widza na głównych elementach, czyli drodze krzyżowej Jezusa Chrystusa, ponieważ to właśnie ofiara Bogocłowieka i odkupienie ludzi od grzechu było powodem pierwszego przyjścia Syna Bożego. Nowosielski osiągnął założenia ikony poprzez kontrast z czystą (nie pokrytą farbą) częścią ikony a przedstawioną fabułą. Widzowi zdaje się, że akcja wychodzi poza granice ikony, a on sam jest w centrum

wydarzeń. Podobna fabuła była znana w sztuce bizantyjskiej. Często niewielka część kompozycji wychodziła na aknę ikony (miecz, krzyż, włócznia itd.). Robiono to celowo, aby połączyć widza z fabułą ikony. J. Nowosielski wiedział o tym i był w stanie wykorzystać to w swoich pracach sakralnych.

Kolorowa paleta ikonograficznych obrazów Nowosielskiego jest bardzo specyficzna. Za pomocą dwóch lub trzech kolorów artysta tworzy ikonę, a nawet cały ikonostas (kaplica Wszystkich Świętych w prawosławnej cerkwi Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie). Jeśli uważnie zbadać ikonostas Kaplicy Wszystkich Świętych widzimy, że dominującym kolorem jest nasyciona ultramaryna. Ten kolor wypełnia całą płaszczyznę ikonostasu, a wspierający kolor czerwony nadaje artystyczny wyraz całemu obrazowi ikony. Inną cechą ikonografii Nowosielskiego jest to, że artysta przedstawiał aureole nie w złotym tonie, a przeważnie w czerwonym, rzadziej żółtym lub innym. Ta praktyka kolorowych aureoli była dość rozpowszechniona na Bałkanach. To może sugerować, że Nowosielski dobrze znał tradycje prawosławnej ikonografii. W swojej ikonografii Nowosielski korzystał z żywych kolorów: czerwonego, niebieskiego, ochry, ciemnofioletowego i odcieni barw podstawowych. Nowosielski był utalentowanym kolorystą. Miał delikatne wycucie koloru, ich wzajemnego oddziaływania nie tylko w zamkniętej przestrzeni obrazu, ale i z wnętrzem świątyni oraz wpływu koloru na podświadomość widza. Właśnie dlatego Nowosielski przy minimalnym wykorzystaniu kolorów osiągnął tak imponujący efekt.

Jeśli przypomnimy sobie prace Mokryckiego, ich dominującym kolorem jest złoty. Artysta przedstawia Jezusa Chrystusa, Bogurodnicę, wydarzenia z życia świętych i Ewangelię przede wszystkim na złotym tle. Często używa tego koloru także dla ubrań świętych. Dzięki złotu ikony artysty są podniosłe, jaskrawe, świąteczne i przyciągają uwagę widza. Najlepiej jest to widoczne w ikonostasie św. Zofii w Rzymie. Właśnie w tej świątyni „złoty system” Mokryckiego i mozaiki wnętrz świątyni, zaprojektowane przez Światosława Hordynskiego, skutecznie uzupełniają wnętrze, tworząc podniosły klimat świątyni.¹⁵

W drugiej połowie dwudziestego wieku coraz większą uwagę poświęcało się stylowi ikon, mozaik i fresków z okresu Rusi Kijowskiej. Spowodowało to wykształcenie się dwóch tendencji: pierwsza to interpretacja sztuki bizantyjskiej w ramach starych systemów stylowych – właśnie to uczynił podstawą swojej dalszej pracy Mokrycki, a druga tendencja polega na tym, że artyści brali tylko schematyczną podstawę sztuki bizantyjskiej i na tej podstawie tworzyli nowoczesną, stylizowaną na współczesność ikonę, fresk, witraż czy mozaikę, co możemy obserwować w ikonografii Nowosielskiego. W drugiej połowie dwudziestego wieku ikonografia szybko wzbogaciła się za pomocą współczesnych środków wyrazu i technik ikonograficznych. Jak już wspominałam, popularne stały się ikony wykonane akrylowymi farbami, ikony na szkłe, na płytkach ceramicznych, wykorzystanie konstrukcji metalowych w ikonostasie. Ówczesni artyści lubili eksperymentować pisząc ikony i używali dla tworzenia ikon nowych materiałów. Właśnie do takich artystów należał Nowosielski. W drugiej połowie dwudziestego wieku w nowoczesnych kościołach stały się modne jednorzędowe ikonostasy – bardziej uproszczone niż w poprzednim okresie. Inne części tradycyjnego ukraińskiego ikonostasu (modlitwa, święta, prorocy, apostołowie) były przedstawiane na malowidłach ściennych. Możemy wyraźnie zobaczyć to u Mokryckiego: ikonostas św. Zofii w Rzymie,¹⁶ ikonostas dla oo. Bazylianów przy domu w Zarządzie Głównym oraz u Nowosielskiego: ikonostas w kaplicy Wszystkich Świętych w cerkwi prawosławnej Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie. Chociaż twórcze sposoby artystów się różnią, a nawet są przeciwstawne, jednak źródła ikonografii artystów pochodzą ze wspólnej dla obu bizantyjskiej i ruskiej tradycji.

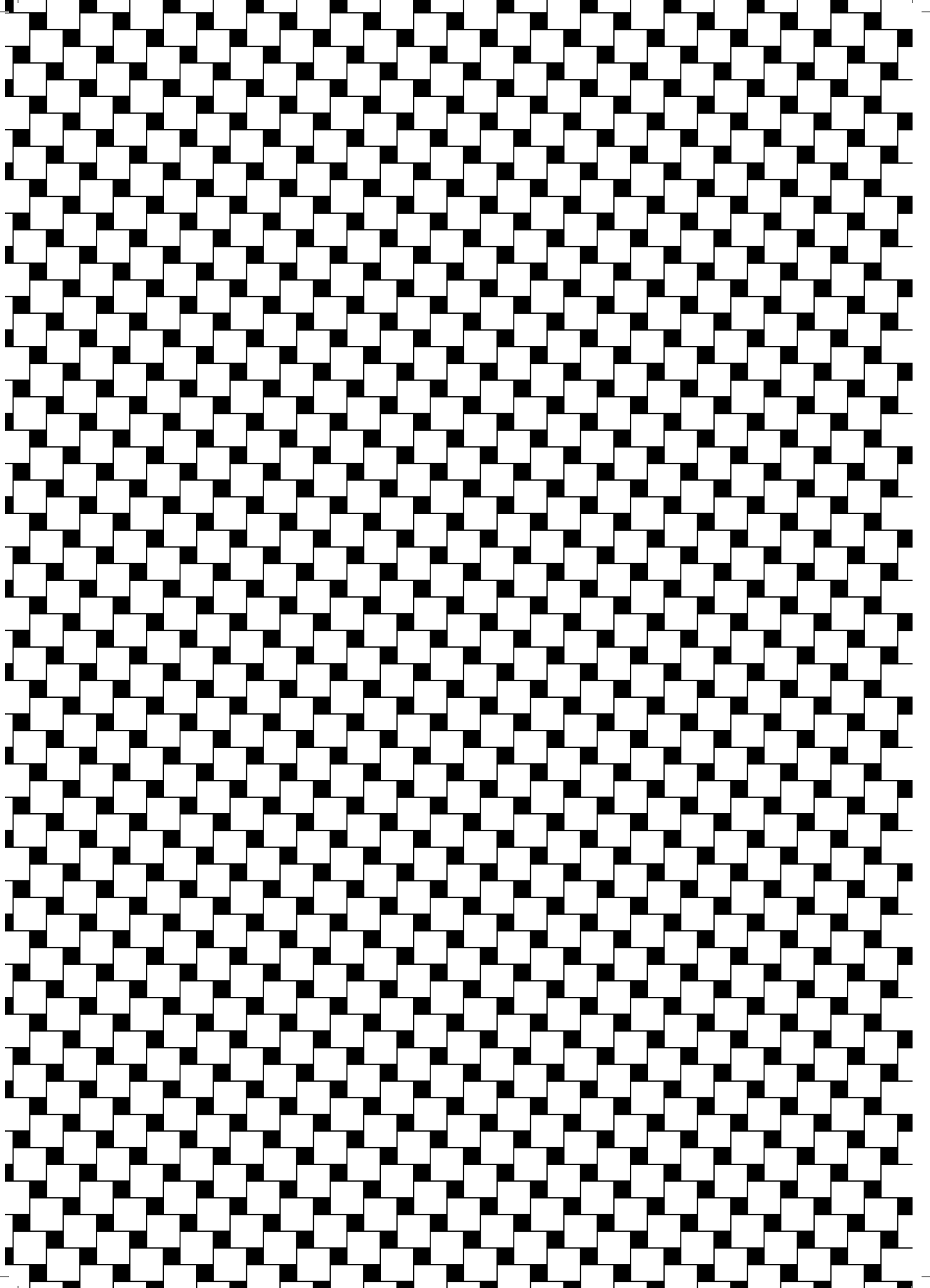
Obaj artyści zaczynając od sztuki bizantyjskiej wyprodukowali dwa całkowicie przeciwstawne, a jednak podobne style ikonografii. Mimo, że Mokrycki był konserwatywny i nie dopuszczał innowacji rozpowszechnionych w dwudziestym wieku, udało mu się wyróżnić. Jego wiedza na temat historii ikonografii oraz wykonywania restauracji dzieł sztuki pomogły mu, jednocześnie przestrzegając wszystkich reguł, rozwijać swój własny, indywidualny charakter pisma. Jerzy Nowosielski zapożyczył od sztuki bizantyjskiej głównie technologię ikonografii, kolorową paletę, natomiast starał się eksperymentować z budową kompozycji i fabuły. Nie bał się eksperymentować i łączyć wydawałoby się niepołączalne rzeczy: ikonografię i nowoczesną sztukę abstrakcyjną. Udało mu się osiągnąć wspaniałe rezultaty w sztuce sakralnej.

PRZYPISY

- 1 Anonim, *Ikonostas Soboru Svyatoyi Sofiyi v Rymi* (Rym 1979), 9.
- 2 Ibid.
- 3 Dmytro Stepovyk, „Suchasnyy ukrayinskyy ikonopys diaspory,” w: *Mystetstvo ukrayinskoyi diaspory. Povernuti imena*, t. 1, red. Fedoruk Oleksandr (Kyiv: Triumph, 1998), 62.
- 4 Ibid.,
- 5 Iryna Hakh, „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-littya z dnya narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho),” *Kyyivska tserkva*, nr 13-14 (2001): 140.
- 6 Ibid.
- 7 Dmytro Stepovyk, *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit* (Kyiv: Lybid, 2004), 107.
- 8 Zbihnev Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo* (Kyiv: Tempora, 2011), 24.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Oleksandr Fedoruk, „Uroky Yuriya Novoselskoho,” *Artaniya: Almanakh* 1, (1995): 50.
- 12 Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*, 25.
- 13 Hakh, „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-littya z dnya narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho),” 140.
- 14 Podhuzhets, *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*, 113.
- 15 Stepovyk, *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit*, 107.
- 16 Oleh Sydor, *Sobor Svyatoyi Sofiyi v Rymi* (Kyiv-Rym: Relihiyne tovarystvo „Svyata Sofiya” dlya ukrayintsiv katolykiv, 2012), 71.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim. *Ikonostas Soboru Svyatoyi Sofiyi v Rymi*. Roma 1979.
- Fedoruk, Oleksandr. „Uroky Yuriya Novoselskoho.” *Artaniya: Almanakh 1*, (1995): 50–52.
- Hakh, Iryna. „Zhyttya, prysvyachene ikoni (do 90-litty z dnia narodzhennya otcia Yuvenaliya Mokrytskoho).” *Kyyivska tserkva*, nr 13-14 (2001): 140-43.
- Podhuzhets, Zbihnev. *Rozmovy z Jerzy Nowosielskim pro mystetstvo*. Kyiv: Tempora, 2011.
- Stepovyk, Dmytro. „Suchasnyy ukrayinsky ikonopys diaspory.” W: *Mystetstvo ukrayinskoyi diaspory. Povernuti imena*, t. 1, red. Fedoruk Oleksandr, 60-65. Kyiv: Triumf, 1998.
- . *Istoriya ukrayinskoyi ikony X-XX stolit*. Kyiv: Lybid, 2004.
- Sydor, Oleh. *Sobor Svyatoyi Sofiyi v Rymi*. Kyiv-Roma: Relihiyne tovarystvo „Svyata Sofiya” dlya ukrayintsiv katolykiv, 2012.



English Summaries

streszczenia angielskie

LESZEK BROGOWSKI

Margins, Minima, Media etc. The Political Meaning of Conceptual Art

This article focuses upon the issue of the political meaning of art. It discusses the possibility of making art political. It also attempts to define the ways in which political art functions and points out two ways: as undertaking a political topic or as a form which adopts a political meaning. The research field of the article is the period 1960-1980 when art was especially political, and conceptual art in particular. Even though conceptual art fairly rarely refers directly to politics, its political content has a deeper, philosophical character.

The article concentrates on the following aspects of art from the period 1960-1980:

1. The choice of the artist to occupy a position on the margin of society, contradicting the myth of the artist-genius, surrounded by glory, success and the recognition of society
2. The stance of the artist as the organiser of "artistic life": galleries, archives, festivals, exhibitions, etc.
3. The concept of art as a specific kind of research on reality, which would then allow art to be properly placed within a university structure and treat the teaching of it as a form of an artistic practice.
4. The analytic tendency to research media used by art.
5. Problematic issues relating to the body, which, contrary to dominating models, is present in many conceptual art projects.
6. The self-reflective stance of the artist towards art, a stance that aims to criticise the term and to confront the social artistic practice, which was a feature of artistic conflict during the period 1960-1980.

The conclusion points out one particular and at the same time, typical form of conceptual art which was the artist's book. This kind of book is political by its form and is an example of making discourse political by the way art acts, not necessarily by undertaking a political discussion.