
O ikonie w Rzeczypospolitej dawniej i dziś

Rozmawiają członkowie Komisji Speculum Byzantinum
na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego:

Irina Tatarova, bp Michał Janocha (ORCID 0000-0002-4983-1767)

Witali Michalczuk oraz

prowadzący rozmowę Łukasz Hajduczenia*

*Pamięci dr Iriny Tatarovej,
założycielki i kierowniczkii Komisji Speculum Byzantinum,
naszej Przewodniczkii i Przyjaciółkii,
zmarłej 30 października 2021 roku*

ŁUKASZ HAJDUCZENIA: Dzisiaj spróbujemy podjąć temat ikony, integralnie wiążący się z całym kontekstem liturgii prawosławnej. Ikona, tak jak i tradycyjny śpiew wschodnich nabożeństw, stanowi z jednej strony uniwersalny język artystyczny, niosący niezmiennie treści przez wieki, a z drugiej strony wyraz osobistego doświadczenia ludzkiego, zależnego od specyficznych uwarunkowań kulturowo-geograficznych. Szczególnie interesująca w tym kontekście jest nasza rodzima tradycja. Wyróżnia się ona wyjątkowym przekrojem wpływów owocujących ogromną spuścizną twórczą. Jest z nami ks. prof. bp Michał Janocha, historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, specjalista w dziedzinie ikony, zwłaszcza z kręgu

* Tekst jest uzupełnionym i zredagowanym zapisem rozmowy, która odbyła się 18 czerwca 2021 roku. Uczestnicy rozmowy bardzo dziękują Krzysztofowi Smólskiemu za szybką i kompetentną redakcję. Nagranie rozmowy jest dostępne na kanale YouTube Łukasza Hajduczeni: *Muzyka Cerkiewna w Rzeczypospolitej*. Odcinek 6. Niniejsza rozmowa zawiera zapis ostatniego publicznego wystąpienia dr Iriny Tatarovej.

dawnej Rzeczypospolitej, dr Irina Tatarova, filmolog, teatrolog i bizantynolog, zajmująca się teologią ikony, oraz Witali Michalczuk, badacz prawosławnej sztuki liturgicznej, autor opracowań dotyczących między innymi szesnastowiecznych ikon pochodzących z Klasztoru św. Onufrego w Jabłecznej. Wszyscy jesteśmy związani z Wydziałem Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego, z Komisją Speculum Byzantinum, kierowaną przez dr Irinę Tatarową. Nasza dyskusja wpisuje się w program seminarium doktoranckiego Speculum Byzantinum.

Rozpoczynając naszą dyskusję, proszę Księdza Biskupa o zakreślenie granic tego, co można nazwać ikoną z Rzeczypospolitej. Od kiedy można mówić o początku stylistycznej odrębności względem innych malarskich tradycji prawosławnych? Wiadomo przecież, że na długo przed formalnym pojawieniem się Rzeczypospolitej ikony na tych terenach powstawały i do dzisiaj wiele z nich się zachowało. Jak zatem wyglądały ścieżki historii sztuki malarstwa prawosławnego w kontekście dziejów obszarów, które później stały się Rzeczpospolitą?

BP MICHAŁ JANOCZA: Spróbuję maksymalnie syntetycznie. Ikona pojawia się na Rusi Kijowskiej razem z chrztem św. Włodzimierza, kiedy zostaje przyjęty cały model kultury bizantyńskiej, liturgii, architektury, również malarstwa, w tym także malarstwa ikonowego. Po podziale dzielnicowym Rusi, a potem po najeździe tatarskim, wzrasta rola Księstwa Halicko-Włodzimierskiego, które pozostaje w najbliższym sąsiedztwie Królestwa Polskiego i tradycji łacińskiej, i w którym istnieje żywa tradycja sztuki cerkiewnej i malarstwa ikonowego. Pamiątką tamtych czasów jest słynna Matka Boska Chełmska, o której legenda mówiła, że była przywieziona z Konstantynopola. Współczesne badania potwierdzają prawdziwość tej legendy. Mamy do czynienia z ikoną bizantyńską powstałą przypuszczalnie w XII wieku, w okresie tzw. renesansu Komnenów. Importy ze stolicy Bizancjum na Rus były bardzo częste. Wspomnę tutaj o rówieśniczce Matki Boskiej Chełmskiej, czyli o Matce Bożej Włodzimierskiej. Dzieło wybitne warsztatu konstantynopolitańskiego, carogrodzkiego, jak mówiono na Rusi, szczęśliwie przechowane do naszych czasów. Ta ikona pozostaje zabytkiem odosobnionym. Badania dendrochronologiczne wskazują, że z tego samego stulecia pochodzi deska, bo już nie ikona, Matki Bożej Częstochowskiej, która, jak wiemy, też przyjechała ze Wschodu, z Bełza. Sprofanowana w czasach Jagiełły przez Husytów, zostaje poddana konserwacji, a praktycznie na nowo przemalowana w początku XV wieku, kiedy otrzymuje szatę bardziej zachodnią w miejsce poprzedniej, wschodniej wersji, powtarzającej pierwotny wariant Hodegetrii. Symbol łączności Wschodu i Zachodu, pokrewieństwa Bizancjum, Rusi i Polski. Ikona, która stanowi pewien emblemat sytuacji państwa polskiego położonego między Wschodem i Zachodem. Wspominam o tych dwóch

ikonach maryjnych, Chełmskiej i Częstochowskiej, jako o symbolach, które prowadzą nas na Wschód. Mamy jedynie kilka ikon zachowanych z tamtych czasów, sprzed XV wieku, bardzo trudno jest z nich zbudować jakiś syntetyczny obraz. Na szeroką skalę malarstwo ikonowe pojawia się w wieku XV na terenie Rusi Czerwonej i to jest malarstwo na bardzo wysokim poziomie. Z tego okresu zachowało się mnóstwo ikon, dzisiaj wyrwanych z pierwotnego, sakralnego kontekstu, przechowywanych w Muzeum Narodowym we Lwowie, w Muzeum Historycznym w Sanoku, w Muzeum Sztuki Ludowej w Sanoku (fot. 2), w Muzeach Narodowych w Przemyślu i Krakowie, w Składnicy Ikon w Łańcucie i w innych muzeach. Jest bardzo charakterystyczne, że niemal wszystkie te ikony pochodzą z jednego obszaru, a mianowicie z obszaru szeroko pojętej Rusi Czerwonej. Później, w XVI wieku, ten zbiór artefaktów ikonowych nam się poszerza, ale uderzająca pozostaje dysproporcja między ogromną liczbą ikon piętnasto- i szesnastowiecznych z dzisiejszej zachodniej Ukrainy i południowo-wschodniej Polski i skromną, nawet bardzo skromną liczbą ikon z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego, dzisiejszej Białorusi i Litwy. Rzeczpospolita, bo o niej możemy mówić, historycznie rzecz biorąc, od Unii Lubelskiej, czyli od 1569 roku, ustala istniejącą do dzisiaj granicę pomiędzy Rusią Koronną, czyli Ukrainą, a Wielkim Księstwem Litewskim, czyli dzisiejszą Białorusią i Litwą. Jest to granica administracyjna, ale nie jest to granica artystyczna. I w ogóle trzeba powiedzieć, że granice administracyjne i granice artystyczne przeważnie nie pokrywają się ze sobą. Liczba ikon XV- i XVI-wiecznych z obszaru zachodniej Ukrainy i południowo-wschodniej Polski jest proporcjonalna do liczby parafii na tym terenie, która była znacznie większa niż w Wielkim Księstwie Litewskim. Dziś próbuje się rekonstruować główne ośrodki malarskie tego terenu, próbuje się nakreślić geografie artystyczną. Bardzo ważne jest tutaj sąsiedztwo: z jednej strony na południu Mołdawia – mamy przecież wspólną granicę na Dniestrze. To bardzo silny ośrodek sztuki cerkiewnej od XV wieku, szczególnie w wieku XVI, przedśionek Bałkanów, i to oddziaływanie z południa jest bardzo istotne. Z drugiej strony mamy tereny lewobrzeżnej Ukrainy, które odpadają od państwa polskiego po powstaniu Chmielnickiego; tam liczba zachowanych obiektów z XV i XVI wieku jest bardzo skromna. Na północnym wschodzie – Wielkie Księstwo Moskiewskie, ogromny i ważny ośrodek malarstwa ikonowego, który przeżywa swój rozkwit, począwszy od czasów Teofana Greka i Andrieja Rublowa. No i wreszcie, na północy, malarstwo nowogrodzkie, malarstwo pskowskie, zupełnie osobne. Problem badań historycznych polega na tym, że historiografia sztuki cerkiewnej, w tym również malarstwa ikonowego, od początku, od XIX wieku, była zdominowana przez badaczy rosyjskich, którzy narzucili – powiedziałbym – wielkoruski punkt widzenia. W tej optyce tereny dawnej Rzeczypospolitej były niewiele znaczącą prowincją.

Wystarczy poczytać rosyjskie publikacje z tamtego czasu. Ten stereotyp, niestety, pokutuje po dziś dzień. Na wielkiej wystawie sztuki cerkiewnej *Sainte Russie* w Luwrze w 2010 roku była głównie eksponowana sztuka, którą nazwalibyśmy wielkoruską, a cała tradycja Rzeczypospolitej była właściwie nieobecna. Więc może na zasadzie sprawiedliwości dziejowej, a może prawa wahadła, dzisiaj tak bardzo podkreślamy specyfikę i geniusz tej właśnie sztuki XV i XVI wieku, która przemawia swoim własnym językiem, należąc oczywiście do wielkiego obszaru *Slavia Orthodoxa*, i szerzej, sztuki bizantyńskiej, czy od połowy XV wieku już postbizantyńskiej – od Cypru i Krety aż po Wyspy Sołowieckie na Morzu Białym.

ŁH: Czy zatem ugruntowanie się takiego kraju jak Rzeczpospolita po Unii Lubelskiej miało bezpośredni wpływ na osobliwości malarstwa ikonowego na tym obszarze? Czy rzeczywiście jest to granica czasowa, która zaczyna wyznaczać pewne nowe trendy, być może jakieś nowe wpływy stylistyczne?

MJ: Zależność pomiędzy procesami politycznymi, historycznymi i artystycznymi nie jest na ogół bezpośrednia, niemniej istnieje. I tak, jak istnieje specyfika Cerkwi prawosławnej w Rzeczypospolitej i jej odrębność w stosunku do cerkwi moskiewskiej (prawosławna mniejszość pod katolickim monarchą), tak wyodrębnia się również wyraźnie specyfika malarstwa ikonowego. Ikona tego obszaru od początku XVI wieku zaczyna ulegać procesowi, który nazwałbym spontaniczną okcydentalizacją, bo przecież cerkwie w miastach i miasteczkach sąsiadują z katolickimi kościołami. Wierni chodzący do cerkwi znają dobrze kościoły i malarstwo kościelne, które z kolei swoje wzorce czerpie do końca XV wieku najczęściej z Niemiec, a potem, w renesansie, z Rzymu, z Italii, poprzez Kraków, poprzez Lwów, poprzez Wilno – i tutaj dochodzi do pewnej osmozy. W XV wieku malarstwo tablicowe gotyckie i malarstwo ikonowe to są jednak dwa odrębne i łatwo rozpoznawalne światy, nawet dla kogoś, kto się specjalnie na ikonie nie zna. Natomiast w XVI wieku to już przestaje być takie oczywiste. Ta ikona ulega coraz mocniej wpływom renesansu, z całym językiem trójwymiarowej perspektywy, światłocieniowego modelunku, czyli tym językiem, który zostaje wypracowany w piętnastowiecznej Italii i który przez Kraków dociera również na kresy państwa polsko-litewskiego.

WITALI MICHALCZUK: Mnie się nie podoba, że bp Michał mówi o uleganiu. Model kulturowy, który wyróżniał Rzeczpospolitą jako przestrzeń kulturową, uformowaną znacznie wcześniej niż fakt zawarcia politycznej unii, od samego początku działał nie na zasadzie ulegania jednej kultury drugiej. Ten skrzywiony model został zaproponowany przez badaczy rosyjskich, wedle którego ikona i ogólnie sztuka

cerkiewna tzw. „Rusi Zachodniej” – samo to pojęcie, odnoszone do terenu dawnej Rzeczypospolitej, jest tworem dziewiętnastowiecznej ideologii rosyjskiej, szczególnie od panowania Mikołaja I – ulegały czy też podlegały wpływom zachodnim. Wydaje się, że prawdziwy model kulturowy nie jest modelem podległości, spolegliwości, a modelem niezwyklej syntezy, która się na pewno dokonywała już od XVI wieku, nawet pod koniec XV. Jest to o wiele ciekawszy i o wiele bardziej złożony model kulturowy niż banalny model wpływów i ulegania, bowiem synteza zawsze polega na wielkiej wewnętrznej samoświadomości, a następnie robi twórczy krok. Wiek XVI jest tutaj szczególnie: każde kolejne spotkanie ze stylami zachodnimi stawało się nowym odkryciem pewnych możliwości wewnątrz zwartego systemu sztuki prawosławnej – możliwości plastycznych i możliwości doświadczenia tej sztuki prawosławnej. Dlatego Rzeczpospolita zaowocowała niezwyklej i niepowtarzalnymi fenomenami, niepolegającymi na banalnym „importowaniu” do ikony czegoś, ale wręcz na stworzeniu zupełnie nowego rodzaju samych stylów zachodnich. Na przykład prawosławny gotyk, a szczególnie o wiele bardziej zwarty stylistycznie prawosławny barok w XVII wieku, nie mogą być uznane po prostu za zapożyczenie czy kulturowy mimikryzm, czyli udawanie, naśladowanie kogoś. To było świadome zaadaptowanie zwartego systemu stylistycznego do swojego doświadczenia i do formuły swojej sztuki. Od XVI po XVII wiek tak naprawdę trwa w Rzeczypospolitej nigdzie indziej niespotykany proces syntezy stylów w obrębie doświadczenia i samej plastyki ikonowej. To mi się wydaje czymś bardzo niezwyklej dla Rzeczypospolitej, możliwym tylko tu, w tej przestrzeni kulturowej. Ostatnią małą uwagą jest odniesienie się do tego, co bp Michał wspominał o księstwie halicko-wołyńskim – proszę spojrzeć, że od XIII wieku, od czasów Romanowiczów, tak naprawdę na terenie Rzeczypospolitej zaczyna się niespotykany proces adaptowania stylów zachodnich. Na przykład wielki udział stylu romańskiego za czasów księcia Włodzimierza Wasylkowicza, udział kultury zachodniej na jego dworze zilustrowany w kronice halicko-wołyńskiej i widoczny w zabytkach, np. w zachowanej rotundzie włodzimierskiej, słynnej „Białej Wieży” w Kamieńcu Litewskim, klasztorze ławrowskim św. Onufrego. To są właśnie te przykłady już zaczynających się niezwyklej spotkań i syntez.

MJ: Warto, żeby zagadnienie to postrzegać w szerokiej perspektywie, bo to jest proces, który ma miejsce w całym tym wielkim pasie Europy, gdzie tradycja wschodnia spotyka się z zachodnią, od Sycylii, przez Wenecję, Bałkany, aż po kresy wschodnie Rzeczypospolitej. Weźmy Serbię, weźmy nieszczęsny teren dzisiejszego Kosowa, choćby Deczany, które są właściwie dziełem mistrzów zachodnich Republiki Weneckiej. To jest piękny romanizm dopasowany do cerkiewnej sztuki

ki. Słowo „ulegać” można interpretować pejoratywnie, w kategoriach polityczno-psychologicznych, nie to miałem na myśli, oczywiście. I dobrze, że wspomniałeś o tym, bo to był proces dwustronny, to znaczy proces, który określiłem terminem osmozy. Z jednej strony okcydentalizacja sztuki cerkiewnej, z drugiej strony ewidentna orientalizacja sztuki zachodniej, tej, która ma bezpośredni kontakt z tradycją cerkiewną. Jako przykład weźmy nasze średniowieczne obrazy Madonn; myślę tu o tych Madonnach, które kiedyś nazywano piekarskimi, a dzisiaj krakowskimi, malowanych między połową XV a połową XVI wieku, których jest ponad 100. One są bardzo ikonowe, więc ten proces był dwustronny, chociaż nie był symetryczny.

ŁH: Chciałbym teraz już bardzo konkretnie zapytać o istnienie epok, wyznaczonych przez wyróżniki stylistyczne. Była już mowa o tym niezwykłym czasie, kiedy w cerkwiach prawosławnych występuje gotyk i tworzy odrębną, architektoniczną tradycję, nieznaną w takiej skali nigdzie indziej na świecie. Podobnie chyba jest w przypadku ikony. Na czym polega wyróżniająca się odrębność stylistyczna tego czasu? Mowa była tutaj o importowanej, wspaniałej bizantyjskiej sztuce, występującej chociażby na Rusi Pskowskiej czy Nowogrodzkiej. Obszar Rzeczypospolitej z różnych powodów, jako przestrzeń artystyczna funkcjonował na innych zasadach. Sztuka ikony miała w znacznie większym stopniu tendencje do lokalnej twórczości, objawiającej się w oryginalnym rezultacie stylistycznym. Jak można by określić specyfikę malarską tego obszaru oraz jakie były wpływy decydujące o jej kształcie?

WM: Mnie się wydaje, że w ogóle należy wyróżnić wiek XVI z kilku względów, żeby odpowiedzieć na to pytanie, żeby nakreślić przestrzeń, w której się znajdujemy. Sztuka kulturowego obszaru dawnej Rzeczypospolitej miała swoje wyróżniki od samego początku. Jak się patrzy nawet na ikony czternastowieczne, zachowane w muzeum we Lwowie, w tym słynnym, wspaniałym muzeum, które założył metropolita Andrzej Szeptycki, i porównuje się je z ikonami północnymi, nowogrodzkimi i pskowskimi, to już się czuje, że tutaj wykształca się swoista, odrębna droga, która na przykład w XV wieku będzie jeszcze wyraźnie podkreślona. Drogę tę wyznaczają rozmaite aspekty formalne tej sztuki, wynikające na przykład z tego, że XV wiek był ostatnim wiekiem, kiedy na tych terenach istniała w wielkiej liczbie obiektów sztuka monumentalna. Wobec tego ikony, malarstwo tablicowe XV wieku będzie odznaczało się wieloma intuicjami wziętymi z malarstwa monumentalnego. Fenomenem Nowogrodu było występowanie tam na wielką skalę artystycznego importu z Bizancjum, w mieście działali mistrzowie bizantyńscy, zamawiani przez to niezwykle bogate, republikańskie miasto. Wobec tego, rozwój

sztuki nowogrodzkiej, która później zasadniczo wpłynęła na sztukę moskiewską, oddziaływał poprzez bezpośrednie i najlepsze wzorce bizantyńskie. Dlatego sztuka nowogrodzka, a później moskiewska XV wieku będzie się charakteryzowała wielką dozą klasycyzmu, pewnej bizantyńskiej, stołecznej klasycyzmu. Z kolei sztuka nadszachodnich terenów już od XV wieku, nawet wcześniej, od wieku XIV–XV pójdzie w kierunku swego własnego, niezwykle wyjątkowego wyboru plastycznego. Ona stanie się sztuką niezwykle formalną – formalną w ujęciu ciała, w ujęciu szat – to bardzo wyraźnie widać na tych piętnastowiecznych ikonach, to już jest zupełnie inny język plastyczny, zupełnie inna intuicja plastyczna niż sztuka nowogrodzka czy później sztuka moskiewska. Dzięki temu nasze ikony nie dają się opisywać jako „margines wielkiej tradycji”, jak to zazwyczaj robiono w postrzeganiu ze wschodniej strony – prawosławna sztuka dawnej Rzeczypospolitej winna być wydzielona w oddzielną grupę, postrzegana jako oddzielny fenomen. W tym postrzeganiu prawosławnej tradycji dawnej Rzeczypospolitej jako autonomicznego fenomenu i stałej kategorii, która musi wejść do badań bizantynistycznych i sławistycznych, należy bardzo wyraźnie sprecyzować miejsce tej tradycji: jest to osobna forma istnienia tradycji staroruskiej, która pozostaje częścią południowego areału kultury bizantyńskiej i post-bizantyńskiej, w odróżnieniu od tradycji północnej – nowogrodzko-pskowskiej i następnie moskiewskiej. Prawosławna tradycja dawnej Rzeczypospolitej jest najbardziej północną częścią tradycji bałkańsko-greckiej, co stawia ją w zupełnie wyjątkowym miejscu w badaniach nad kulturą bizantyńską i post-bizantyńską, a jej graniczna pozycja daje możliwość śledzenia trwania i powolnego przeobrażania się wzorców. Szesnasty wiek był dla prawosławnej tradycji dawnej Rzeczypospolitej czasem niezwykle wyjątkowych procesów – wielkiego otwarcia się na wpływy bałkańskie, wielkich przemian liturgicznych, które w tym czasie zaistniały, oraz syntezy ze sztuką zachodnią. Ten pierwszy wątek, związku z Bałkanami i tradycją atoską, wynikał z tego, że koniec wieku XV i początek wieku XVI był okresem wielkich przemian liturgicznych w prawosławnej tradycji kulturowego obszaru Rzeczypospolitej. Nasze klasztory przechodzić zaczęły na typikon jerozolimski, czyli typikon w redakcji świętej Góry Atos. Zmieniała się liturgia, zmieniało się jej doświadczenie i ta zmiana pociągnęła za sobą wielki wybuch artystyczny. Najwięcej zabytków pochodzi z XVI wieku. To jest czas, kiedy dzięki tym przemianom i wzmocnieniu doświadczenia liturgii i sztuki wypracowuje się pewna klasyczna formuła wysokiego templonu, który my nazywamy ikonostasem. Silnie obecne są południowe wzorce, które docierają na teren Rzeczypospolitej poprzez Mołdawię i wielkie klasztory mołdawskie, będące „oazami” dla mistrzów postbizantyńskich, którzy tu znajdowali schronienie przed ucieczką z Bałkanów. Wzorce te w niezwykle wyjątkowy sposób zabarwiają szesnastowieczną ikonę w Rzeczypospolitej. Ale z drugiej strony to jest właśnie czas gotykizacji iko-

nowej, to jest wprowadzenie ornamentalnego tła, rzeźbionych, reliefowanych telf ikon. To gotycyzowanie do naszych czasów bardzo widoczne jest w architekturze, od XV wieku łączącej w sobie bezpośrednio sztukę postbizantyńską, ruską z architekturą gotycką, ale i sama plastyka przyjmowała wówczas bardzo gotycki posmak. Dalszym krokiem, jeśli by próbować ułożyć to w pewnej chronologii, będzie oczywiście wiek XVII, kiedy zaczyna się w ogóle proces niebywały, a mianowicie wypracowanie zupełnie nowego i, podkreślam, odrębnego stylu i dla Wschodu, i dla Zachodu, którym będzie prawosławny barok, który zupełnie inaczej będzie funkcjonować (fot. 3). Ale XVI wiek to jest właśnie czas z jednej strony południowych wpływów, bardzo wielkiego nasilenia sztuki postbizantyńskiej, a z drugiej strony wypracowania czegoś swoistego oraz syntezy z Zachodem. To też wiek niebywałych fundacji prawosławnej szlachty i magnaterii, to czas społecznego ruchu prawosławnych w Rzeczypospolitej, powstania bractw, szkół, wielkiej twórczej pracy prawosławia.

ŁH: Wspomniałeś o zjawisku prawosławnego baroku, o wieku XVII, w którym rzeczywiście ikona przyjmuje bardzo szczególne formy, nieznanne na żadnym z obszarów, gdzie ikony powstawały. Chciałbym zapytać o to zjawisko, może o jakieś przykłady. Z pewnością, tak jak w przypadku wcześniejszych ikon, najwięcej dostępnych obiektów pochodzi z terenów byłej Rusi Czerwonej w związku z bardzo gęstą siecią parafii. Nawiązując do tego i nieco komplikując pytanie, chciałbym też dopytać o różnice pomiędzy północą i południem obszarów Rzeczypospolitej zamieszkałych przez prawosławnych. Z pewnością istnieje tutaj jakaś ścisła granica, która uwydatnia się szczególnie w wieku XVII. Na czym ona polega?

MJ: Ja jeszcze, zanim do tego XVII wieku dojdziemy, chciałbym, na zasadzie kontrastu wobec tego, co powiedział Witali, wspomnieć o końcu wieku XV i o wieku XVI. My bardzo mocno i słusznie akcentujemy to, co nazywać można *differentia specifica* w odniesieniu do ikony Rzeczypospolitej, a ja bym chciał powiedzieć o tym szerokim tle, o jej *genus proximus*. W tym kontekście sięgnę po dwa przykłady ikonograficzne. Pierwszy to jest przykład Pokrowy, a więc opieki Matki Bożej, o której wybitny historyk sztuki Mieczysław Gębarowicz napisał swoją świetną książkę, podejmując wątek, którego w ogóle nie ma w Bizancjum, wątek specyficznie ruski, pojawiający się na Rusi Kijowskiej i później adaptowany zarówno przez malarstwo Rzeczypospolitej, jak i ikonę moskiewską czy szerzej północną. A drugi temat, który jest też specyficznie ruski, ale ruski w tym szerokim znaczeniu, to będzie Zbawiciel na Mocach, czyli to, co Ukraińcy nazywają *Спас у славі*, a Rosjanie *Спас в силах*. Koincydencja tych wątków na Rusi Czerwonej i w ma-

larstwie moskiewskim czasów Teofana i Rublowa jest ewidentna, przy znacznie większej liczbie zachowanych ikon na ziemiach Rusi Czerwonej. Więc ważne, żeby widzieć tę ruską specyfikę w szerokim kontekście. A dochodząc do XVII wieku, to rzeczywiście tutaj się ujawnia wielki wpływ baroku, który znowu przychodzi do nas z Rzymu, wykreowany przez Berniniego i Borrominiego, dwóch geniuszy architektury i rzeźby. W sztuce cerkiewnej ogromną rolę zaczyna odgrywać rzeźba, szczególnie w ikonostasie, który do tej pory przemawiał płaszczyzną ikon, przy minimalnym udziale struktury architektonicznej. Natomiast od XVII wieku ikonostas staje się dziełem łączącym malarstwo i rzeźbę drewnianą, czyli snycerkę (fot. 4). Mamy świadectwa, że ci sami snycerze wykonywali zlecenia dla cerkwi i dla kościoła, że to był wspólny język artystyczny, który dzisiaj nazywamy barokiem ukraińskim czy barokiem białoruskim. Wspomnijmy tutaj słynny ikonostas bohorodzkański ze skitu maniańskiego, dzieło Jowa Kondzełewycza z przełomu XVII i XVIII wieku – wielka symfonia malarstwa i snycerki.

WM: A ja bym z kolei, jeżeli można, od razu się wtrącił w wątek rzeźbiarski. Owszem, to jest niezwykle ważne i, faktycznie, zmiana ikonostasu w strukturę architektoniczną poprzez rzeźbę zasadniczo zmienia jego odbiór, ale istnieje jeszcze jedna rzeźbiarska intuicja, rzeźbiarska niejako w cudzysłowie, która zmienia samą ikonę. Mam na myśli powstanie grafiki cerkiewnej, czyli wydawałoby się czegoś, co się odbywa na płaszczyźnie, na papierze, ale tak naprawdę ma w sobie bardzo dużo rzeźbiarskiej intuicji. Dzięki grafice wypracowało się nowe poczucie przestrzeni w ikonie. Linia graficzna, szczególnie w grafikach końca XVI wieku, powstających w Wenecji, w ośrodkach serbskich, a następnie na terenach Rzeczypospolitej (która staje się największym ośrodkiem produkcji grafiki) – czarna, zwyczajna linia na białym papierze – działa na zasadzie dłuta rzeźbiarskiego. Ona w zupełnie inny sposób wykrawa postać z przestrzeni, całkowicie zmienia pewne doświadczenie odbioru rzeczy przedstawionych i ich przestrzeni. Grafika cerkiewna faktycznie stała się wielkim eksperymentem nad plastyką ikonową i zmieniła w ogóle jej język. Od grafiki zaczęło się wielkie przejście do przemian w malarstwie ikonowym. I na przykład te rzeczy, które my znamy i które datujemy na koniec XVI wieku, a o których niektórzy mówią, że w nich już zaczęła się okcydentalizacja na wielką skalę czy naruszenie tzw. kanonu, tak naprawdę oznaczają zupełnie nowy patent, nowy eksperyment, spowodowany właśnie grafiką. Szczególnie w XVII wieku właśnie w tych przykładach, które my nazywamy prawosławnym barokiem, jest już najwyraźniej widoczne, że to malarstwo powstało właśnie z tego wielkiego graficznego eksperymentu, przeformułowania rzeczy i przestrzeni (fot. 5). Z jednej strony jest to malarstwo niezwykle ikonowe, które nie nosi śladu „kolażu”, sklejenia

wątków zachodnich i wschodnich, z drugiej zaś ma na sobie pieczęć niezwyklej syntezy, w ogóle pewnej przemiany. Bardzo często rosyjscy badacze, szczególnie przedrewolucyjni, odnosili się do naszej ikony jako do czegoś prymitywnego. Mówiono o prymitywizmie w ikonie ukraińskiej, białoruskiej, mówiono o pewnej nieudolności, z jednej strony nieudolności w naśladowaniu bezpośredniego wzorca zachodniego, a z drugiej strony w ewidentnym odejściu od klasycznej, bizantyńsko-ruskiej ikony. To właśnie to, co było uważane za pewną nieudolność, prowincjonalność czy naiwność, w dzisiejszych badaniach, szczególnie przy zwróceniu uwagi na formalną stronę malarstwa, okazuje się niezwykle przemyślaną formułą; otwiera nas ona na zrozumienie, że to była niezwykle synteza, że to był niezwykle eksperyment, który dokonywał się w tym czasie. Ten wątek wydaje mi się bardzo ważny.

MJ: On jest tutaj kluczowy dla zrozumienia malarstwa ikonowego, również ze względu na siłę oddziaływania. Do tej pory były przerysy ikon, które funkcjonowały w oryginałach, a rozprzestrzenianie się wzorców dokonywało się poprzez konkretnego artystę. Natomiast teraz jakiś wzorzec, dajmy na to rubensowski, który zostaje opublikowany w Antwerpii w postaci miedziorytu, trafia do Krakowa, gdzie zostaje przerobiony – mówiąc językiem staropolskiego pisarza Łukasza Opalińskiego – „podług nieba i zwyczaju polskiego”, a potem wędruje do Lwowa i jest adaptowany, często twórczo, przez rytowników cerkiewnych, którzy korzystając z tych wzorców, jednocześnie przekształcają je, tworząc syntezę wątków ikonograficznych, nieobecnych w sztuce zachodniej. Więc to jest niezwykle ciekawy temat, dzisiaj będący przedmiotem szczegółowych badań, który pokazuje, jak te konkretne wzorce graficzne oddziaływały na malarstwo ikonowe we Lwowie, w Wilnie, w Kijowie. Wymieniam tutaj te największe ośrodki drukarstwa cerkiewnego, dodajmy tu jeszcze Poczajów, Kutejny – to jest geografia, którą możemy ściśle określić, bo przecież tam powstają wszystkie księgi liturgiczne, które trafiają potem do wielkich chramów i do maleńkich wiejskich drewnianych cerkiewek na prowincji.

WM: Przepraszam, że ja znowu się wtrączę, bo bp Michał teraz mówi o pewnym wątku ikonograficznym, bardzo istotnym, ale ja chcę podkreślić wyłącznie wątek formalny, że rytownicy, którzy działali na przykład w drukarniach brackich w Kijowie, we Lwowie, owszem, oni pewne rzeczy transformowali z zachodnich wzorców i istniała pewna, nazwijmy to, ikonologiczna gra, gra przekładania wzorców z języka zachodniego na wschodni, przy zachowaniu samej ikonografii. Ale dzięki grafice dokonał się nie tyle „przekład”, co transformacja formalna samego języka plastycznego – przełożenie ikony na język graficzny, szczególnie na język

drzeworytu, który, choć płaski, tak naprawdę ma w sobie ukrytą intuicję bardzo głębokiej przestrzeni, nawet poprzez samo wycinanie, dokładnie rzeźbienie, ale i samo przyłożenie klocka do kartki. To właśnie w tych ośrodkach w samym języku ikonowym, jeszcze bez wtrącenia wątku zachodniego, dokonała się zupełna przemiana formalna pewnych elementów.

ŁH: Mnie zastanawia jeszcze fakt: przecież ikona, przynajmniej w klasycznym bizantyńskim pojęciu, sama w sobie nosi cechy grafiki. Grafika ma taką plastyczną specyfikę sprowadzania rzeczy do linii geometrycznych, które wydają się być bardzo bliskie ikonie. I wobec tego, że są bliskie, to wiadomo, że ikona transformowana na grafikę była rzeczą bardzo naturalną. Ale ciekawe jest, gdzie i w którym momencie mogło nastąpić przenikanie do ikony wzorców pochodzących z innego historycznie świata grafik. Czy w ogóle takie zjawisko miało miejsce?

WM: Myślę, że to jest bardzo ważne pytanie. Ja uważam, że graficzność ikony jest czymś zupełnie innym, w ogóle zgoła innej natury, niż graficzność drzeworytów, które powstawały w Rzeczypospolitej. Bo jeżeli na przykład przyjrzymy się bardzo wczesnym, najwcześniejszym grafikom, drzeworytom wydawanym w Wenecji przez serbskich drukarzy, to właśnie graficzność tych ksylografii jest bezpośrednio ikonowa. To jest graficzność granic, albo konturu, które są wypełniane kolorem, a jednocześnie jako kolor stają się przestrzenią – to jest niezwykła specyfika płaskości ikony, absolutnie genialna, jedna z najmocniejszych cech ikony – ale bezpośrednio przełożenie jej na grafikę daje w wyniku jedynie konturowość. W Rzeczypospolitej w drzeworytach dokonał się proces zupełnie inny. Tutaj czarna linia, czarna ryta linia, która się wydobywa z przestrzeni, stała się podstawowym elementem budowania form, formalnym czynnikiem, a nie elementem przekładania. W naszych ikonowych drzeworytach sama czarna linia stała się przestrzenią, idąc wedle intuicji klocka drzeworytniczego, w którym każda czarna linia powstaje poprzez pustą, wydobytą przestrzeń z obu stron linii; przez to jest sama zjawiskiem przestrzennym, co zasadniczo zmienia formułę ciała rzeczy budowanej poprzez linię. Są to dwa zgoła inne kierunki. Ale choć drzeworytnictwo szło w odmiennym kierunku, operowało ono ikonowymi wzorcami – dzięki temu powstał zupełnie nowy język ikonowy.

MJ: Myślę, że te dwa języki spotykają się albo bardzo do siebie zbliżają na terenie ikony ludowej, bo mówiąc o ikonie, musimy zawsze pamiętać o tym charakterystycznym rozwarstwieniu, poczynawszy od sztuki ludowej, którą czasem nazywamy prymitywną (bez pejoratywnego odcienia). Myślę tutaj na przykład o słynnej szko-

le rybotyckiej, zmitologizowanej troszkę poprzez protokoły wizytacyjne, w których czytamy: „deisus podłej, rybotyckiej roboty”... To jest malarstwo bardzo graficzne, bardzo uproszczone, operujące formami sprowadzonymi do podstawowych figur geometrycznych, taki „barokowy protokubizm”, chromatycznie mocno zawężony. Z drugiej strony mamy malarstwo będące popisem, wirtuozerią chociażby w wydaniu Jowa Kondzelewycza, które należy do malarstwa wysokiego. Pomiędzy nimi jest ogromny pułap. O ile w przypadku Kondzelewycza można mówić o korzystaniu z grafiki jako inspiracji dla kompozycji, ale nie dla samego języka malarskiego, o tyle w przypadku mistrzów rybotyckich, o których była mowa, można wykazać bardzo ściśle pokrewieństwo między ludową grafiką (wszystko jedno, czy cerkiewną, czy kościelną, bo to jest właściwie ten sam język) i malarstwem przeznaczonym do prowincjonalnych cerkwi, które jest malarstwem bardzo graficznym. Tutaj myślę o mojej ulubionej ikonie św. Mikołaja ze wsi Kotań, dzisiaj w Muzeum Regionalnym w Jaśle, ikonie ze scenami z życia, która w tej swojej naiwnej ludowości, graficzności właśnie, ma jakieś niezwykle piękno (fot. 6).

ŁH: A jak to jest z konfesyjnością ikony? Wiadomo przecież, że pewne wzorce plastyczne są do dzisiaj ściśle utożsamiane czy to z Kościołem rzymskokatolickim, czy z okresem unii brzeskiej. Funkcjonuje też coś takiego jak pojęcie sztuki unickiej. Czy to się w ogóle jakoś da odróżnić od sztuki prawosławnej?

MJ: Oczywiście, istnieje tematyka ikonograficzna, w której można mówić o unickiej specyfice, na przykład częsty motyw Chrystusa przekazującego klucze św. Piotrowi, postaci papieża i łacińskich biskupów pod płaszczem Pokrowy czy św. Jozafata Kuncewicza – ale kiedy patrzymy na to w szerokiej perspektywie, to właściwie trzeba powiedzieć, że różnice konfesyjne nie odgrywają tu większej roli, że rozwój sztuki przebiega w tym samym rytmie, niezależnie od swojego konfesyjnego zabarwienia, niezależnie od roli synodu zamojskiego z 1720 roku, który zaaprobował, a zarazem zainspirował większe wpływy okcydentalizacyjne w sztuce, latynizacyjne w liturgii i polonizacyjne w języku. Niezależnie od tych różnic można mówić o sztuce tradycji bizantyńskiej rozumianej całościowo. Wystarczy przejechać się po cerkwiach Czarnogóry, Macedonii, poprzez Wołoszczyznę i Mołdawię, żeby zobaczyć, że tam, gdzie nie było unii albo była ona bardzo słaba, sztuka – zachowując swoje regionalne tradycje – podlegała podobnym procesom. To była specyfika Rzeczypospolitej, że tutaj unia była dominująca, ale sama istota tej sztuki jest uniwersalna.

ŁH: Jednym słowem ornamenty barokowe nie są unickie...

MJ: One są, że tak powiem, uniwersalne.

WM: Wydaje mi się, że ten stereotyp mówienia o sztuce unickiej i ogólnie stronnice postrzeganie Rzeczypospolitej jako miejsca stworzenia tego, co zostało nazwane „Kościołem unickim”, i projektowanie tego na sztukę jest stereotypem, który zawdzięczamy rosyjskiemu zaborcy. Wcielając absolutnie bezprawnie kościół prawosławny i – ogólnie mówiąc – kościół wschodni do swojej struktury, rosyjski zaborca w ogóle nie zrozumiał kulturowej specyfiki danego terenu i danej tradycji prawosławnej. Dla rosyjskiego zaborcy każde połączenie sztuki wschodniej ze sztuką zachodnią było swego rodzaju unifikacyjnym, a nawet wręcz unijnym projektem, postrzeganym jako jeden z przejawów unii kościelnej. Tutaj trzeba absolutnie stanowczo stwierdzić, że unia kościelna, która była absolutnie nietrafionym, strasznie płytkim pod względem teologicznym projektem, nigdy nie podzieliła Kościoła wschodniego w Rzeczypospolitej pod względem liturgii i sztuki, choć niewątpliwie wywołała wielki podział społeczny. Nawet można powiedzieć więcej – nie było podziału pod względem modlitwy. To jest bardzo ważne, że chęć separacji kościoła unickiego i sztuki unickiej, ujęcia jej jako oddzielnego zjawiska, jest tak naprawdę dziełem rosyjskiego zaborcy, a następnie pewnej określonej ideologii, która zapanowała w polskich kręgach narodowych, w środowisku Kościoła rzymskokatolickiego. Każda ze stron, tak sobie przeciwnych, dążyła do tego samego celu – odseparowania kościoła unickiego od rdzennej prawosławnej tradycji dawnej Rzeczypospolitej. Zarówno jedni, jak i drudzy potrzebowali go jako zupełnie osobnego tworu, co zasadniczo zniekształcało całą problematykę istnienia Kościoła wschodniego i jego sztuki w Rzeczypospolitej. Pierwsi chcieli widzieć w unii coś oddzielnego, żeby w całości zatrzeć i ujedynolicić naszą tradycję z synodalną i zrobić z nas Rosjan, a drudzy, poprzez próbę wmówienia, że unia nie jest prawosławiem, zamierzali dokooptować nas do polskiego obozu narodowego, co ostatecznie, podsycone brutalnością carskiej administracji, poskutkowało przejściem setek tysięcy wyznawców Kościoła wschodniego na Chełmszczyźnie i południowym Podlasiu do Kościoła rzymskokatolickiego i zatraceniem przez nich na zawsze swojej wschodniej tradycji. Na szczęście sam Kościół unicki coraz mocniej wraca do swojej prawosławnej tradycji i świadomości, która nie pozwala traktować unii jako „nowego” i „osobliwego” tworu.

ŁH: Tak, wtrączę tutaj jeszcze, że sztuczne, polityczne podziały udowodniły niejako, że najważniejsze w prawosławiu jest doświadczenie liturgiczno-duchowe. Pomimo komplikacji formalnych wiara prostego ludu nie zmieniła się w sensie sposobu odprawiania liturgii czy pobożnych zwyczajów. To miało znacznie więk-

sze znaczenie niż bezsensowne nieporozumienia wynikające albo z fanatyzmu, albo z wpływów politycznych. Ciekawostką jest przykład nutowego irmologionu z klasztoru w Żyrowicach, gdzie w stycherze niedzieli Tryumfu Prawosławia, wspominającej przewyciężenie wszystkich historycznych herezji, są wymienione imiona ich autorów z okresu siedmiu soborów powszechnych. W nutach, jeszcze podczas ich początkowego funkcjonowania w prawosławnym kręgu, ktoś dopisał dodatkowe imiona Hipacego i Melecjusza – biskupów, którzy podpisali unię w Brześciu. Co ciekawe, podczas późniejszego, długiego okresu używania księgi w bazylikańskim okresie klasztoru, nikt tych imion nie wykreślił, co wydawałoby się naturalne. Trudno powiedzieć, czy zaniechanie tego było celowe, jednak widocznie liturgiczna funkcja tych nut była znacznie ważniejsza. Zresztą sama monodyczna muzyka, jak widać, nie uległa zmianie. Z kolei wpływy śpiewu wielogłosowego, wydawałoby się pochodzące z Zachodu, pojawiły się paradoksalnie najpierw w kręgach prawosławnych bractw Rzeczypospolitej.

MJ: Nie chcę wchodzić w polemikę na temat oceny roli unii, tutaj się różnimy, natomiast wystarczy zajrzeć do Soboru Świętego Ducha w Wilnie czy do szczęśliwie odbudowanego Soboru Uspieńskiego w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej, czy obejrzyć zbarokizowaną Sofię Kijowską – a te świątynie zawsze były prawosławne – żeby skonstatować, że w tych miejscach odzwierciedlają się dokładnie te same procesy, co w świątyniach unickich. Więc tutaj nie ma istotnej różnicy.

WM: Tak, i to jest bardzo ważna kwestia – niepodzielność Kościoła wschodniego w Rzeczypospolitej. Ja zawsze podkreślam, że św. Atanazy Brzeski, absolutnie niezwykle mistyk barokowy, obrońca prawosławia, modlił się dokładnie przed tymi samymi ikonami, przed którymi się modlili, jak on mówił, jego bracia unicy, i sam zamawiał ikony dla swojego prawosławnego klasztoru w Brześciu w bernardyńskim klasztorze...

MJ: ...i do tych samych Żyrowic, i do tego samego Poczajowa, i do tego samego Chełma, gdzie cudowne wizerunki zostały w XVIII wieku, w czasach unickich, zwieńczone papieskimi koronami, pielgrzymowali i unicy, i prawosławni, i rzymscy katolicy.

WM: Takim też przykładem jest klasztor jabłecznyński, który przez cały czas swojego istnienia był prawosławny. Nigdy nie zmieniał wyznania, a unicycy wizytatorzy – i sama kuria unicka – mieli wielki problem, bo miejscowy lud żył w przekonaniu, i to jest dosłowny cytat, że „unit i dezunit to samo”. To świadczy o pewnej

niepodzielności Kościoła, która w pewnym momencie była rozbita dla potrzeb carskiej i polskiej ideologii narodowej, co oznaczało sprzeniewierzenie się względem ideałów dawnej Rzeczypospolitej.

MJ: Bałbym się stawiać te dwie rzeczywistości na tym samym poziomie... Myślę, że wchodzimy tutaj w zupełnie inny temat. Tu byśmy się z Witalijem zderzyli czołowo, ale uniknijmy tego zderzenia...

ŁH: Chciałbym tylko jeszcze dodać, że istniało coś takiego, jak utworzone w XIX wieku Muzeum Bractwa Bogurodzicy w Chełmie, które rzeczywiście, jak to do dzisiaj utrzymują pewne kręgi, miało cel rusyfikacyjny i było instytucją w dużej mierze ideologiczną. Ale ciekawostka polega na tym, że ono gromadziło miejscowe artefakty dowodzące zupełnie przeciwnej tezy niż ta, ze względu na którą było powołane. Znajdował się tam zbiór najciekawszych zabytków prawosławnej Rzeczypospolitej: ikony, księgi, nuty i elementy wyposażenia cerkwi. Część tych rzeczy pochodziła ze świątyń prawosławnych, a część z unickich, należą one jednak bez wątpienia do spójnego świata duchowo-artystycznego, istniejącego niezależnie od politycznych podziałów i będącego nosicielem zarówno żywej wiary, jak i dawnych, przedunijnych tradycji. Co bardzo ważne, świadomość konfesyjna większości wyznawców Kościoła wschodniego nigdy się w okresie unii nie zmieniła. Ciekawostką jest, że aż do okresu zaborów praktycznie w każdej parafii były używane, począwszy od XVI wieku, znane jedynie w Rzeczypospolitej nutowe irmologiony, których źródła sięgają jeszcze śpiewu starokijowskiego oraz charakterystycznego wpływu Bałkanów. Muzeum w Chełmie zawierało tego typu księgi, z których trzy pochodziły z Klasztoru św. Onufrego w Jabłecznej. Dwie z nich, siedemnastowieczne, znane są z opisów, natomiast trzecia, z XVIII wieku, zachowała się do dziś w Bibliotece Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Lublinie. Niedawno wraz z zespołem Katapetasma miałem możliwość nagrania wybranych utworów z tej księgi. Odtworzenie tej muzycznej przestrzeni uświadamia, że liturgia wschodnia w Rzeczypospolitej była do bardzo późnego czasu nośnikiem najstarszych tradycji prawosławia, dawno zapomnianych w Imperium Rosyjskim. Porządek i charakter nabożeństw przed zaborami różnił się znacznie pod względem muzycznym czy językowym w odniesieniu do nabożeństw w okresie zaboru rosyjskiego. Zdecydowanie zawierał on elementy bliższe bizantyjskiemu oryginum liturgii niż porządek synodalny. Zresztą, dlatego właśnie ludzie mieli problem z tą zmianą. Wierni sprzeciwiali się narzuceniu nieznanego im, obcego rytuału synodalnego. Do tej pory, od pokoleń, ich doświadczenie było zupełnie inne. Była to żywa tradycja istniejąca od czasu Rusi Kijowskiej, i przez tak długi czas właściwie się nie zmieniła.

WM: Nie zmieniała i jeszcze raz podkreślam, stało się to dopiero za sprawą działań dwóch absolutnie przeciwnych ideologii, dla których kwestia Kościoła wschodniego stała się kartą przetargową.

ŁH: Proponuję trochę zmienić bieg naszej rozmowy i odnieść się do najczęściej spotykanych stereotypów odnośnie do tego, czym jest ikona. Stereotypy są o tyle ważne, że czasami mogą pewne wizje wyjaśnić oraz pogłębić, na zasadzie samego odrzucenia tych nieprawdziwych uogólnień. Naczelny, często powtarzany stereotyp polega na dość niebezpiecznym pojęciu kanonicznej, prawidłowej ikony. To określenie, w kontekście przekroju historycznego, prawosławnego malarstwa w Rzeczypospolitej, można z pewnością ciekawie rozpatrzeć. Jak wiadomo, chociażby wspomniane tutaj zjawisko swoistej okcydentalizacji sprawia, że ikona przyjmuje formy niezbyt pasujące do hermetycznych określeń pewnej grupy badaczy, odnoszących się do spekulatywno-teologicznych teorii ikony oraz do tak zwanego kanonu. Generuje to szereg wątpliwości. Chciałem zatem zapytać Irinę o to, jak się ma klasyczna, teologiczna myśl o ikonie do zjawiska niejednoznacznego kulturowo i stylistycznie malarstwa prawosławnych w Rzeczypospolitej? Czym jest w ogóle teologia ikony i jakie ma ona źródła? Czy w ogóle można rozpatrywać z perspektyw tej klasycznej teologii ikony, założmy, ikonę XVII wieku z Rzeczypospolitej?

IRINA TATAROVA: Z terminem „teologia ikony” jest spory problem. To jest system, który powstał, tak naprawdę, w XX wieku. Bo to, co nazywamy „teologią ikon”, i te podstawy, na których ona bazuje, czyli na przykład wszystkie spory wokół ikonoklazmu w VIII–IX wieku, one właściwie dla sztuki nie miały wielkiego znaczenia. Pewnie Witali będzie ze mną dyskutował. Bardzo często w książkach popularyzatorskich widzimy, że cała teologia ikony XX wieku rozwija na swój sposób to, co zostało uformowane, ustalone, utrwalone w decyzjach soborowych w VIII–IX wieku. W okresie Soboru Nicejskiego II to był problem wyłącznie teologiczno-dogmatyczny, ale tam nie było żadnej propozycji sformułowania konkretnego stylu artystycznego ani tego, jak to wszystko ma wyglądać. To było jedynie podkreślenie roli sztuki w tym względzie, że ona może coś realizować i wyrażać.

Natomiast to, co często mówimy o moskiewskich soborach XVI wieku, to raczej były problemy pewnego teologicznego zacofania, kiedy trzeba było bronić tego, co swoje, przed tym, co nieswoje. A to, co powstało jako zwarty system tak zwanej „teologii ikony” – to jest wiek XX i jego swoiste poszukiwania. Cała ta teologia powstawała w dość trudnych warunkach historycznych. Było to albo przed rewolucją już we wzburzonej wojną Rosji, albo potem w Związku Radzieckim; teologia ta tworzona była przez tych, którzy tam zostali albo przez emigrantów, głównie we

Francji, ale też trochę na Bałkanach. I to jest rzecz bardzo ciekawa: oni wszyscy znajdują się w bardzo trudnej sytuacji – jedni tworzą w czasach komunizmu, kiedy ta myśl wydaje się niepotrzebna, a potem jest zakazana, jak było w przypadku ojca Pawła Florenskiego, inni po prostu gdzieś tam po cichu o tym rozmyślali i dopiero dużo, dużo później zaczęli w ogóle o tym mówić – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Natomiast jeżeli chodzi o emigrację, to był bardzo ciekawy okres bezpośredniego zetknięcia się tego, co uważano za swoją własną kulturę, w tym liturgii i ikony, z kulturą Zachodu; była to sytuacja konfrontacji, kiedy chciano w jakiś sposób siebie obronić, podkreślić swoją tożsamość. I w jednym, i w drugim przypadku są tu znamiona określonej sytuacji historycznej.

Największe, najważniejsze dla nas dzisiaj książki zostały napisane przez osoby, które przeszły przez rosyjski renesans religijno-filozoficzny początku XX wieku. Wszystko to powstawało w sytuacji bardzo trudnej. Trubieckoj jako pierwszy eseista pisał w czasach I wojny światowej. Tam jest mnóstwo starego patriotyzmu, na różne sposoby wyrażanego przekonania, że my jesteśmy lepsi. I potem na emigracji było to samo, oni wszyscy wnieśli do swoich tekstów wiele bardzo ciekawych filozoficznych, estetycznych wątków, odnosząc to do ówczesnego rozwoju sztuki. Problem polega na tym, że sama bizantynistyka, która nie tak dawno zaczęła się rozwijać na dobre, w tamtych czasach jeszcze nie zebrała tego historyczno-artystycznego materiału, na którym można było to wszystko sprawdzać. Ci myśliciele nie mieli dostępu do tego, oni dochodzili do swoich wniosków bez znajomości wielu ważnych dzieł sztuki bizantyńskiej. Na podstawie ich bardzo ciekawych książek, które miały duże oddziaływanie, powstało później i powstaje do dziś mnóstwo publikacji na temat teologii ikony. Ich autorzy wychowali się na Uspienskim, na Trubieckim, na Florenskim, na ojcu Sergiuszu Bułgakowie. Wszyscy to przyjęli jako dar tej epoki.

Potem w jakiś dziwny sposób kolejny okres historyczny położył swój cień na ikonografii. W Związku Radzieckim długo nie można było ani mówić, ani tworzyć owej sztuki. Można było jedynie pisać „o tych starych, o tych wielkich ikonach”. Już wtedy coś dziwnego zaczęło się dziać z rozumieniem języka ikony: układy schematyczne, symboliczne, związane z liturgią, z tym, że coś powinno wyglądać tak, a nie inaczej, plus manipulowanie dawnymi tekstami teologicznymi, które ci pisarze czytali albo których nawet nie czytali, po prostu wyjmując z kontekstu pewne treści. W ten sposób udało im się stworzyć nową, spójną całość, która określa, w jakich warunkach może powstawać ikona, jak z konieczności ma ona wyglądać. Myśliciele na emigracji, potem w Związku Radzieckim, należeli do różnych formacji, związanych lub niezwiązanych z Cerkwią, z Kościołem, oni tworzyli na podstawie fascynacji tą wielką sztuką, i wszystko to, co jest wynikiem ich myśli,

układa się w pewien system, w którym ikona zachowuje wszystkie określone reguły. Wszyscy mówią, że to jest sztuka specjalna, wyłącznie związana z liturgią, w niczym nieprzypadkowa, tylko tak, a nie inaczej mogąca wyglądać – ale okazuje się, że z tego nic nie wynika. Tak powstaje próba naśladowania określonego stylu, który został wyznaczony przez pewne formalne wskazówki, przy tym bardzo zróżnicowane. W następnym pokoleniu ci interpretatorzy ikony przeszli od wielkich pisarzy, których można analizować, do pisarzy, powiedzmy, drugorzędnych, którzy z tego wszystkiego zrobili jeszcze prostszy, bardziej uproszczony i uładzony system. I okazuje się, że z tej fascynacji stylem, opisanym precyzyjnie w teologii ikony, nic istotnego nie wynikło i nie zaowocowało w przestrzeni sztuki. Poza tym teologia ikony nie wytrzymała konfrontacji z badaniami bizantynistycznymi. Niektórzy bizantyniści próbowali się mierzyć w swoich badaniach z teologią ikony. Historycy sztuki mówią: no tak, pięknie wszystko napisane, takie poetyckie, wspaniałe, ale dlaczego wiele rzeczy wyłamuje się z tego spójnego systemu, dlaczego na przykład Kapadocja tu nie pasuje... Zakładano, że tylko ta idealna i wypreparowana wizja sztuki prawosławnej ma być miarą każdej twórczości, wszystko pozostałe jest nie do przyjęcia i nie spełnia teologicznego paradygmatu teologii ikony, możliwe jest tylko naśladowanie jedyne go wzorca. Wszystko pozostałe jest określone jako „nie nasze” – ale przecież jest i barok, jest i klasycyzm, jest akademizm. Na przykład w miejscu, z którego pochodzę...

MJ: ...dodajmy – w Sankt-Petersburgu...

IT: ...w Sankt-Petersburgu, w świątyniach zbudowanych w XVIII–XIX wieku, to, co tam zostało wtedy utrwalone, niezwykle do siebie pasuje. No, może to nie było takie piękne i genialne w swoim artystycznym fenomenie, i nie dałoby się stamtąd tej teologii ikony wyprowadzić, ale jednak, Witali zawsze mówi, że ikona wiąże się z architekturą – i tam to pasuje. A kiedy po wszystkich przemianach ostatnich dziesięcioleci pojawiają się ludzie, którzy przychodzą do cerkwi, gdzie nic się nie zachowało, i zaczynają wstawiać Rublowa wszędzie, gdzie się nie da, to okazuje się, że tutaj znowu coś jest nie tak ... Ja nie chcę o tym mówić, bo można by było wiele przykładów podać o wszelakich tych kursach i warsztatach „pisanie ikon” i o całym „sakralizowaniu” tej sztuki. To jeszcze wielki problem, gdzie jest tu sztuka, a gdzie liturgia. Wszyscy chcą mówić, że ikona to sztuka, że z uwagi na to, że ona jest tak, a nie inaczej namalowana, ona działa w liturgii – to teza Uspieńskiego – że to jest warunek jej działania, jej cudowności. Okazuje się, że wszystko nie tak – choć napisano już mnóstwo książek, które na tej estetyce bazują, teologicznych, filozoficznych, także popularnych. I nagle – nic nie działa. Wydaje mi się

właśnie, że Jerzy Nowosielski, wychowany na tym styku kultur w Rzeczypospolitej, o którym mówiliście, jako jedyny w tym czasie albo na pewno jeden z niewielu zauważył, że nie tylko tam nic nie pasuje, ale tak naprawdę, to historia sztuki rozmija się z życiem i z głównym nurtem tej sztuki, z tym, czym ta sztuka żyje. I jeżeli ją wyjąć, zakonserwować i przenieść do kursów ikonograficznych, to okazuje się, że ona niczego w zasadzie o nas nie mówi, a przecież sztuka też po to jest, żeby opowiedzieć wszystko, co my myślimy, co nas obchodzi, co tak naprawdę jest naszym byciem... W takim właśnie momencie jesteśmy, więc mam nadzieję, że będzie jakaś refleksja na ten temat, bo iść nadal tym tropem – i dalej uprawiać taką „klasyczną” teologię ikony – po prostu się nie da, to jest straszne.

WM: A mnie się wydaje, że Irina powiedziała genialną rzecz *à propos* współczesnych ikon w kontekście praktycznego istnienia Kościoła. Od lat osiemdziesiątych za „dobry gust” teologiczny zaczęto uważać wymienianie starych, okcydentalizujących czy ludowych ikon na tak zwaną ikonę kanoniczną – to przekonanie wzięło się właśnie z tej fatalnej, antykulturowej, tak naprawdę antydoświadczeniowej sytuacji, w której współczesna ikona i styl zostały wypracowane właśnie w sposób sztuczny. Jakby sztukę zamierzano tworzyć wedle tego „stylu”, który sam był sztuczny, wyabstrahowany w swojej formule wymyślonej przez kogoś jako „teologia ikony”.

IT: Całkowicie. A styl jest dużo bardziej skomplikowany niż to wszystko...

WM: ...a styl jest o wiele bardziej skomplikowany! Wiadomo, nie chodzi o to, że formuła, język ikony bizantyńskiej czy staroruskiej jest absolutnie niezwykły, absolutny geniusz, ale tego geniuszu nie można zamknąć w abstrakcyjnej i sztucznej formule.

ŁH: Warto jeszcze podkreślić, że sytuację komplikuje też dość spłycona polaryzacja konfesyjna. Wiadomo, że takie konfesyjne, a ściślej ujmując, polityczne podejście do tematu stanowi do dzisiaj częstą podstawę twierdzeń, czym ikona jest, a czym nie jest. Twórczość Jerzego Nowosielskiego stanowi przykład jakiegoś rozwiązania problemu, ponieważ wbrew pozorom nie jest on wielkim nowatorem malarskich zjawisk w przekroju historii ikony. Dokonuje on raczej syntezy całej tradycji ikon, ze szczególną akcentacją obszaru Rzeczypospolitej, bo to tutaj nastąpiło ukształtowanie się odrębnych stylów, na których jako malarz Nowosielski się wychował. I nie chodzi tylko o najstarsze ikony z muzeum im. Szeptyckiego we Lwowie, będące w jego wspomnieniach kluczowym doświadczeniem artystycznym, ale też o wykorzystywanie elementów konwencji barokowej.

MJ: Gdybyś Łukaszu tę rozmowę przeprowadził dwa lata temu na ten sam temat, to ja bym tu stanął bardzo w obronie właśnie tej kanonicznej tradycji i kiedy Irina wyniki swoich badań i przemyśleń zaczęła prezentować, budziło to we mnie sprzeciw. Natomiast w tej chwili coraz bardziej wydaje mi się, że w tej krytyce jest rzeczywiście bardzo głęboka intuicja. Istnieje bowiem pewna pokusa, której sztuka i społeczeństwo chętnie ulega w sytuacjach kryzysowych. Ja bym się odniósł do dziewiętnastowiecznej sztuki zachodniej, kiedy fascynacja przeszłością zrodziła różne ciekawe pomysły plastyczne i artystyczne, ale wszystkie one nie mogą stanowić programu uleczenia, uzdrowienia czy jakiejś recepty na przyszłość. Myślę o malarstwie, o prerafaelitach i nazareńczykach, którzy ze swoją retrospektywną postawą wobec rzeczywistości – postawą upatrującą w tym wypadku ideału w sztuce późnośredniowiecznej i wczesnorennesansowej – próbowali ją wskrzesić. Powstała w ten sposób bardzo ciekawa sztuka, ale ona już też minęła, ona pozostaje dziś pewnym rodzajem takiej pobożnej archeologii. Tu bym się zgodził z Iriną. Nowosielski jest przykładem, który potwierdza to, o czym mówiła: że można być człowiekiem głęboko zakorzenionym w tradycji prawosławia i prawosławnej ikony, a przy tym na wskroś współczesnym, nie siląc się bynajmniej na płytką nowoczesność, bo przecież to nie było jego celem. Więc Nowosielski jest tu rzeczywiście jakimś prorokiem, prorokiem uniwersalnym. I trzeba się zgodzić z tym, że będzie zawsze tendencja do naśladowania go, bo każda sztuka ma swoich epigonów. Ale co pozytywnego można dzisiaj zaproponować tym, którzy pragną tworzyć malarstwo ikonowe czy to w Kościele prawosławnym, czy katolickim, czy gdzie indziej, po tym wszystkim, co usłyszeliśmy od Iriny?

IT: Tu sytuacja jest dość trudna, bo z jednej strony, tak jak mówił Nowosielski, mamy zupełnie wyjątkowy moment, kiedy otwiera się przed nami cała księga rozwoju sztuki, bo wcześniej w małym stopniu wiedziano, jak, gdzie, kiedy, w jaki sposób to się wszystko rozwijało. Teraz my to wszystko mamy. A z drugiej strony nie mamy wielkiego stylu, mamy jakiś kryzys, nieważne jaki, no ale jest. W tej sytuacji człowiek może próbować ratować sytuację tylko swoim talentem, swoją intuicją i swoim szczerym zainteresowaniem tym, co chce tworzyć; najważniejsze staje się to, co on sam chce tak naprawdę pokazać. I do tego dobiera sobie różne środki, które najbardziej go wyrażają, dobiera sobie różne tradycje. To jest dziwne, правда? My się nauczyliśmy, że dana tradycja pojawiła się, wypracowała zasady, dla czegoś się skończyła, ale my dzisiaj możemy do niej powrócić, jako do ogólnego wzorca. Dzisiaj mamy taki moment, kiedy wszystko dokonuje się w sposób indywidualny, każdy artysta buduje dla siebie coś swojego, coś osobistego, co nie może dążyć do pewnej ogólnej stylistycznej normy. To niezwykle moment indywidualizmu. Być

może on się skończy, być może przyjdzie coś innego, ja nie jestem prorokiem, ale wydaje mi się, że teraz nie ma takiej szkoły, która by wiedziała, jak to ujmować, ani historycznosztucznej, ani estetycznej, ani artystycznej – nie ma takiego programu, który by na nowym etapie mógł wypracować ogólny styl albo prawdziwie i twórczo dał możliwość istnienia w zamkniętej tradycji, która odrzuca wszystko, co jest poza nią. Wszystko się dzieje twórczym wysiłkiem człowieka, wobec którego takie schematy i programy są nieprawdziwe.

ŁH: Jest jeszcze jeden, ogromnie ważny parametr, który chyba też określa fenomen zaistnienia wspaniałej ikonografii w Rzeczypospolitej czy w innych miejscach świata. Określiłbym to mianem „artystyczności”. Istnieje ktoś taki jak artysta i rzeczywiście, jak to często mówił Nowosielski, nie jest to ktoś, kogo można „wyciągnąć z rękawa”, założmy z tego powodu, że on nawet potrafi się modlić. Poza tym, że to wspaniała cecha, to jednak sama w sobie nie czyni człowieka zdolnym do tego, aby wykazać po pierwsze pewną świadomość plastyczną, po drugie odwagę, bo to też jest niezwykle istotne w przypadku artystów – malarzy ikon. Pojęcie „artysta” w kręgach współczesnych szkół ikonograficznych ma, nie wiedzieć czemu, dość złą reputację. Kojarzy się ono ze stereotypem zadufanego w sobie hulaki. A jednak, jeśli się poważnie podejrze do twórczości, to należy zauważyć, że wszyscy malarze ikon w Rzeczypospolitej oraz w ogóle ikon, które trzeba uznać za te najwspanialsze, światowe przykłady, to byli wspaniali artyści. Tyczy się to nawet kręgów prowincjonalnych, gdzie twórcy ikon byli artystycznymi liderami małych środowisk, mającymi największą świadomość ogólnoplastyczną. To właśnie ich determinowało do tego, żeby malować najważniejszą, sakralną sztukę, poświęconą liturgii. Nie była natomiast motywacją ich działalności sama w sobie przynależność do oddzielnej grupki ludzi, ikonografów. Tak było w każdej epoce i w każdym kręgu wytwarzającym najwspanialsze ikony. Przykładowo ikona XVII wieku to przecież jest wielka sztuka w sensie obiektywnych parametrów danej stylistyki. Nawet podupadła nieco ikona dziewiętnastowieczna bardzo często stanowi wysoki poziom sztuki na tle całej epoki. Natomiast status ikony jako wielkiej sztuki kończy w momencie, kiedy zaczynamy mówić o kanonie, zaczynamy sprowadzać ikonę do pewnych hermetycznych schematów sprawiających, że staje się ona w swej malarskiej istocie zupełnie niepodobna do tego, co było wcześniej.

WM: Staje się pewnym gettem.

IT: To tylko z wolności wynika, a nie inaczej. A tutaj każą się dostroić i w jakiś sposób rozwiązać to, co nie jest moje.

MJ: Ale czy my też nie projektujemy naszej koncepcji sztuki na coś, co uchodziło w dawnych czasach za Boże rzemiosło?

IT: Niech będzie rzemiosło, ale ono było dobre.

ŁH: Tam nie było w ogóle świadomości tworzenia jakiejś wyjątkowej sztuki, raczej świadomość dobrze wykonanej pracy na podstawie właściwego wycucia. Wydaje mi się, że do dzisiaj na tym polega tworzenie każdej autentycznej sztuki. Brak teoretycznej mistyfikacji jest z pewnością pozytywnym w procesie twórczym, który raczej ma cechy żywiołu. Nie znaczy to oczywiście, że ów żywioł jest chaosem.

WM: Mnie się w ogóle wydaje, że styl, że epoki wielkich stylów zawsze ratują sytuację w tym sensie, że sztuka jest organicznym elementem doświadczenia. W wielkich epokach stylistycznych każda rzecz: łyżka, krzesło, jest włączona w styl, czyli w wielkie doświadczenie sztuki, które nie pozwala sztuki rozdzielić i oddzielić od życia, bo sztuka to formuła rzeczywistości, więcej – bycia. To jest pewien język, język jako naturalna tkanka, w której egzystuje człowiek. A teraz tego nie ma. Ja też chcę się odwołać do tego, co powiedziała Irina o Nowosielskim jako syntezie, bo słowo synteza – głośne, wielkie i majestatyczne – w pewnym sensie często może być czymś negatywnym. Synteza tak naprawdę jest zawsze cechą dekadencji, ostatniego akordu czegoś, co próbuje się ratować poprzez syntetyzowanie wszystkiego, co było dotychczas, i zazwyczaj z tego wynika rzecz niezbyt gustowna. Nowosielski jest syntezą nie w tym sensie, że miesza, stylizuje – nie, synteza u niego polega na tym, że on rozumie sam rdzeń doświadczenia, w który jest wpisana sztuka. I w tym momencie właśnie my znajdujemy się na tych dwóch płaszczyznach, gdzie liturgia, teologia i doświadczenie są absolutnie nierozzerwalne od sztuki. Nowosielski nie tyle zdobywa się na syntezę wszystkiego, co istniało jako gama form i możliwości formalnych sztuki wschodniego chrześcijaństwa, ile – i to jest właśnie cecha geniusza – trafia w sedno doświadczenia, z którego wszystko to może wyjść. I oczywiście to jest trafienie w ogóle w pewne doświadczenie bycia oraz doświadczenie sztuki w tym doświadczeniu.

IT: To jest jedyny, praktycznie jedyny człowiek, który mówił, że dla niego ikona wyrasta ze sztuki współczesnej (fot. 7). Dla niego sztuka współczesna, awangardowa na przykład, odkryła to, co jest w ikonach. On nie oddzielał tych rzeczy. Zazwyczaj żyje się w rozdwojeniu, kiedy istnieje jakas sztuka specjalna, dawna, zarezerwowana do szczególnych celów, a gdzieś na innym miejscu istnieje sztuka jako

osobisty wyraz, aktualny, w którym artysta jest najbardziej organiczny i prawdziwy. U niego to się zrosło i dlatego jego sztuka sakralna, jego sztuka prawosławna jest tradycja współczesną – i to jest wielkie objawienie, zarazem wyrastające z tradycji bizantyńskiej i organicznie z nią związane.

WM: Tak, ale właśnie wszystko to wynika z pewnego rdzenia doświadczenia, ciągle aktualnego i osobistego. Jestem absolutnie przekonany, że rozwój formalny ikony, rozwój formalny sztuki, wszystkie pomysły i umowności plastyczne, do których doszła sztuka bizantyńska, prawosławna – ogólnie mówiąc, sztuka Kościoła wschodniego – że kluczem do tego jest pewne szczególne doświadczenie i pewna formuła bycia. Bo sztuka jest zawsze zwierciadłem bycia, prawdziwym ciałem bycia, dlatego poprzez sztukę tak łatwo można zrozumieć, jak człowiek myślał, jak człowiek czuł. Sztuka jest ostateczną klamrą, która wszystko domyka. A wobec tego ona musi się rodzić z ogólnej formuły bycia, doświadczenia, ona jest odpowiedzią. Jeżeli jest odpowiedzią, to wychodzi z samej głębi i właśnie niezwykłość Nowosielskiego polega na tym, że sztuka, jego sztuka, jest dla niego odpowiedzią, dlatego, że on zadaje najważniejsze pytania tej tradycji, a jeżeli zna najważniejsze pytania, problemy tej tradycji, to jest w stanie dać odpowiedzi, które zawsze są aktualne. Na tym polega jego niezwykłość.

ŁH: Serdecznie dziękuję. Ta rozmowa rzeczywiście zaczyna się ciekawie rozwijać, co tym bardziej uświadamia, że temat ikony w Rzeczypospolitej jest bardzo rozległy i wielowątkowy. Podjęliśmy próbę skondensowania wielu zagadnień. Padło bardzo wiele ważnych słów, zarówno w odniesieniu do historii ikony, specyfiki stylistycznej, jak i w odniesieniu do tego, co fascynuje najbardziej, czyli pytania: czym w ogóle ikona jest? Jakie są jej motywy we współczesnej percepcji ikony, która przecież w sztuce musi zawsze być aktualna? Jedno jest pewne – ikona nigdy nie może być zjawiskiem pobożnego skansenu, szczególnie w liturgii. Raz jeszcze dziękuję serdecznie za rozmowę.

Spis ilustracji

1. Irina Tatarova przed ikoną *Matki Boskiej Hodegetrii* z Jabłecznej podczas konserwacji w Warszawie (fot. Witalij Michalczuk).
2. *Chrystus w Majestacie*, ikona z cerkwi w Nowosielcach, 2 poł. XV w., Muzeum Historyczne w Sanoku (fot. Zbigniew Dubiel).
3. *Matka Boska Pocieszycielka Strapionych*, 2 poł. XVII w., Muzeum Historyczne w Sanoku (fot. Zbigniew Dubiel).
4. Ikonostas z cerkwi w Chotyńcu, 1671 (?), przebudowa 1753 (fot. Zbigniew Dubiel).
5. *Chrystus wśród uczonych w Piśmie*, drzeworyt z druku cerkiewnego, 1630, Muzeum-Zamek w Łańcucie (fot. Jarosław Giemza).
6. *Św. Mikołaj ze scenami z życia*, z cerkwi we wsi Kotań, pocz. XVII w., Muzeum Regionalne w Jasle (fot. Zbigniew Dubiel).
7. Jerzy Nowosielski, *Przemienienie Pańskie*, 1985, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (fot. Zbigniew Dubiel).



1. Irina Tatarova przed ikoną *Matki Boskiej Hodegetrii z Jabłecznej* podczas konserwacji w Warszawie (fot. Witalij Michalczuk).



2. *Chrystus w Majestacie*, ikona z cerkwi w Nowosielcach, 2 poł. XV w., Muzeum Historyczne w Sanoku (fot. Zbigniew Dubiel).



3. *Matka Boska Pocieszycielka Strapionych*, 2 poł. XVII w., Muzeum Historyczne w Sanoku (fot. Zbigniew Dubiel).



4. Ikonostas z cerkwi w Chotyńcu, 1671 (?), przebudowa 1753 (fot. Zbigniew Dubiel).



5. *Chrystus wśród uczonych w Piśmie*, drzeworyt z druku cerkiewnego, 1630, Muzeum-Zamek w Łańcucie (fot. Jarosław Giemza).



6. Św. Mikołaj ze scenami z życia, z cerkwi we wsi Kotań, pocz. XVII w., Muzeum Regionalne w Jaśle (fot. Zbigniew Dubiel).



7. Jerzy Nowosielski, *Przemienienie Pańskie*, 1985, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (fot. Zbigniew Dubiel).