

Originalveröffentlichung in: *Gluszkowski, Michał ; Grzybowski, Stefan (Hrsgg.): Staroobrzędowcy za granicą = Staroobrzjadcy v zarubež'e = Old believers abroad, Toruń 2010, S. 287-291*

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008878>

Jacek Maj (Berlin, Niemcy)

Jerzy Nowosielski o staroobrzędowcach

Jerzy Nowosielski należy do najwybitniejszych polskich malarzy współczesnych. Jego twórczość stanowi niezwykłą syntezę dawnej ikony ze sztuką nowoczesną. Artysta jest także myślicielem, którego koncepcje wpisują się w teologiczną tradycję prawosławia.

Na światopoglądzie Nowosielskiego zaważyli przedstawiciele tzw. rosyjskiego renesansu religijnego przełomu XIX i XX wieku, który był w dużym stopniu kontynuacją myśli Włodzimierza Sołowjowa (1853–1900)¹. Koncepcje Pawła Florenskiego (1882–1937) [Isupow 1996; Franz, Hagemeister, Haneý 2001] czy Sergiusza Bułgakowa (1871–1944) [Podgórzec 1985: 130–131; Nowosielski 1998: 133, 141–143]², przedstawiające w apologetycznym duchu „święty obraz” jako nieodłączny element Ortodoksji [Paprocki 2002: 138–142], malarz dość swobodnie łączy z doświadczeniami XX-wiecznej awangardy [Rudenko 2000: 228–229]. Wprawdzie o tych „powinowactwach z wyboru” pisano już wielokrotnie [ostatnio: Fryźlewicz 2007: 220–221], to wypowiedzi Nowosielskiego o staroobrzędowcach były zazwyczaj pomijane [wzmianki: Iwaniec 1977: 122; Kobrzeniecka-Sikorska 1993: 12; Jaroszewicz-Pierestawcew 2008b: 22].

Artysta wychował się na katolicko-prawosławnym pograniczu [Chrobak, Kulka 2003: 547; Czerni 2006: 7–8], a ze starowiercami zetknął się jako ukształtowany artysta, zafascynowany dziejami chrześcijańskich sekt [Podgórzec 1993: 36–37]. Wspomina o tym w opublikowanym w 1971 roku szkicu *Problem ikony*, w którym przywołuje także znane opowiadanie Nikołaja S. Leskowa *Napiętnowany anioł* (1873), spolszczone przez Zbigniewa Podgórcę (1935–2003) – przyjaciela malarza [Leskow 1984: 323–411; o opowiadaniu

¹ Sofiologię Sołowjowa propagował w Polsce m.in. zaprzyjaźniony z Nowosielskim prawosławny teolog Jerzy Klinger (por. Klinger 1983: 193–201). Zob. Podgórzec 1985: 139; Nowosielski 1998: 143–144; Łoski 2000: 150. Wpływ myśli Sołowjowa na rosyjski modernizm analizują m.in. Behr 1992: 83–84; Paperno 1994: 13–23; Matich 1994: 24–50.

² Z nowszych prac: Evtuhov 1997; Valliere 2000; Gavrilyuk 2006: 110–132.

m.in. Rößler: 1939: 34–41; Setschkareff 1959: 86–89; Podgórzec 1982: 758; Gorelow 1986; Listwan 1988: 17; Belting 1994: 20; Tarasov 2002: 150; Leeuw 2006: 174–175]. Pisząc krytycznie o współczesnych formach kultu ikony, Nowosielski wskazuje na autentyczność praktyk środowisk staroobrzędowców, które „tak lekkomyślnie uważane było i bywa za prymitywne” [Nowosielski 1998: 154]. Na podstawie obserwacji w pomorskich *molennach* uważa, że „więcej tam w stosunku do ikony [...] kontemplacji, uważnego modlitewnego wpatrywania się, więcej prawdziwego, autentycznego kontaktu z rzeczywistością charyzmatyczno-malarską, a mniej gestów czysto zewnętrznych, rytualnych, mechanicznych” [Nowosielski 1998: 153]. Znak jest pojmowany przez raskolników niekonwencjonalnie, jako coś bezwzględne, niezmiennego, nieprzekładalnego, ponieważ – tak jak ikona – ma ukazywać prawdę. Stanowi gwarancję wierności tradycji, a najmniejsza zmiana może go unieważnić i pozbawić nadprzyrodzonej mocy [Janus 1997: 136–137]. Cytowany zapis bezpośredniego kontaktu Nowosielskiego z religijną wspólnotą kontrpunktuje wyrażoną gdzie indziej ocenę starowierców jako obrazu „skostnienia rosyjskiego życia duchowego” w XVII w. [Podgórzec 1985: 88].

Według Nowosielskiego opowiadanie Leskowa, który interesował się staroruską sztuką [Nagibin 1984: 432], stanowi świadectwo wysokiego poziomu kultury religijnej i artystycznej środowiska staroobrzędowców. Sposób pojmowania duchowego przekazu ikony, precyzja w określeniu użytych środków malarskich są przez pisarza oddane tak znakomicie, że „z trudem można by w najnowszej literaturze teoretycznej wynaleźć coś równie trafnego a prostego zarazem” [Nowosielski 1998: 154]. *Napiętnowany anioł* opowiada o grupie raskolników, która wędruje w poszukiwaniu prac kamieniarskich po terenach całej Rosji. W tej wspólnotcie bezpopowców obrazy – przewożone w specjalnym kufrze – nabierają szczególnego statusu, zyskują moc sakramentu [Sulikowska-Gąska 2006: 480; Olczak 2007: 125]. Z ową „skrzynią świadectwa – czytamy – nigdy się nie rozstawaliśmy, tak więc posiadaliśmy coś w rodzaju własnego «błogosławieństwa Bożego»” [Leskow 1984: 327]. Szczególne miejsce wśród przechowywanych wizerunków zajmowała *чудотворная икона* Anioła Stróża³

³ „Oblicze jego [...] promieniowało boskim blaskiem i wyrażona była w nim natychmiastowa gotowość niesienia wszelkiej pomocy. Spojrzenie miał pełne niewysłowionej tkliwości, na wysokości uszu, niczym czerwono-złote krańce wstążeczki podtrzymującej kędziory, wiły się strumyczki anielskiego słuchu, na znak, że słyszy on wszystko. Szata płonęła purpurą, jej frędzle mieniły się złotem. Zbroję miał pierzastą, ramiona z przepaską, na piersiach widniał medalion z wizerunkiem Dzieciątka. W prawej ręce trzymał krzyż, w lewej zaś miecz ognisty. [...] Włosy miał jasne, kędzierzawe, spadające wokół uszu, przy czym każdy włosik odrobiony był igielką. Skrzydła ogromne, śnieżnobiałe, spod nich lazur świetlisty przebija, każde piórko z osobna, a te piórka namalowane tak dokładnie, że nie tylko każda stosina widoczna, ale każdy najmniejszy wąsik puszku. Spójrzy tylko człowiek na owe skrzydła i zaraz lęk go opuszcza, gdy zaś

– dzieło szkoły stroganowskiej⁴. Obraz, noszony przez przywódcę grupy Łukę Kiryłowa, pełnił rolę patrona i protektora artelu: „W taki oto sposób ta ikona, chroniąca pierś Łuki niczym puklerz, prowadziła nas w wędrówce i wyglądała na to, że to sam Anioł kieruje naszymi krokami” [Leskow 1984: 329]. Akcja opowiadania ogniskuje się w cudownym wyobrażeniu opiekuna ludzkich dusz, pośrednika pomiędzy ziemskim i niebieskim światem, popularnego także wśród ikon polskich staroobrzędowców [Prasał 1994: 92]. Nasuwa to skojarzenie z rolą, jaką anioły odgrywają w artystycznej wyobraźni Nowosielskiego. „Byty subtelne” – uważa malarz – wpływają na ludzką świadomość, a zapisem obcowania z rzeczywistością tych istot są obrazy abstrakcyjne [Podgórzec 1985: 184–185]. Obraz bezprzedmiotowy uwalnia od kanonu, choć należy pamiętać, że właśnie w ikonie doszło do idealnego zespoleniu elementów figuracji i ducha abstrakcyjnego [Chrobak, Cypryański 2000: 31]. Proces twórczy polega na wejściu w siebie, kontemplacji obrazu Boga w człowieku. Na pytanie, dlaczego uważa ikonę za natchnioną, narrator opowiadania Leskowa odpowiada, że gdy „zobaczy przed sobą wyobrażenie chwały niebieskiej, to wie, jaka jest właściwa droga jego życia, i rozumie, co należy czynić, by na nią wstąpić, bowiem na obrazie wszystko ukazane jest prosto i jasno. Wymodli najpierw człowiek dla siebie dar bojaźni i zaraz jego dusza stanie się lżejsza, i zacznie się wznosić ze szczebla na szczebel po drabinie doskonalenia duchowego, z każdym stopniem przyswajając sobie coraz większą obfitość darów boskich” [Leskow 1984: 366]. Obraz jest doświadczeniem duchowym, a jego przekaz ma status równy słowom Ewangelii [Sulikowska-Gąska 1998: 45]. Podobnie myśli Nowosielski. Taka koncepcja obrazu wyrasta z teologii prawosławnej, w której centrum znajduje się tajemnica przebóstwienia [Evdokimov 2003: 99–104]. Według chrześcijańskiej antropologii odrodzenie upadłego człowieka stało się możliwe dzięki ofierze, jaką z własnego ciała złożył Bóg-Logos. Chrystus – dawca wiecznego, prawdziwego życia – mocą Ducha Świętego przywraca ludzi do pierwotnego stanu łączności z Ojcem [Eckmann 2003: 155]. Według Pseudo-Dionizego, który nawiązując do filozofii neoplatońskiej (pojęcie Absolutu-Piękna), rozwinął w duchu chrześcijańskim koncepcję emanacji i gradualistycznej struktury wszechświata⁵, Bóg jest poza myślą i językiem. Przebóstwienie nie oznacza zjednoczenia z istotą czy naturą Boga, lecz z obecnymi w stworzeniu energiami [Fisher 2001: 544]. „Boska energia” zstępuje w postaci kształtów widzialnych, dlatego pierwowzór objawia się w obrazie. Ikona może stać się dostrzegalnym

pomodli się słowami: «Osłoń mnie skrzydłem, Posłańcze Boży», to natychmiast duszę opanowuje błogi spokój” [Leskow 1984: 328–329].

⁴ Ikony malowane od końca XVI po połowę XVII w. dla Nikity Grigoriewicza i Maksyma Jakowlewicza Stroganowów raskolnicy uznawali za wzór kanonicznych „starych” ikon [Smorań-Różycka 1997: 338–340, 342].

⁵ Bibliografię o Pseudo-Dionizym Areopagicie zestawia ostatnio Stock 2008: 245–258. Zob. ponadto: Przybył 2001: 137–145.

symbolem „prawdziwego światła”, pośredniczyć pomiędzy wiernym a Bogiem. Dla autora *Hierarchii kościelnej*, który kosmiczno-metafizyczną strukturę świata pojmował zarazem jako strukturę epistemologiczną [Manikowski 2006: 177], droga ku boskim archetypom wiedzy więc poprzez urzeczenie pięknem Wcielenia [Różycka-Bryzek 1996: 26]. Jeśli przyjmiemy, że dzieło sztuki można odczytywać jako miejsce teologicznego myślenia [Kalinowski 2001: 177], to trzeba zarazem zauważyć, że obraz może rozsądzać każdą przykładaną doń teoretyczną konstrukcję [Podgórzec 1993: 14]. Sztuka jest „bowień tak silnie zakorzeniona w doświadczeniu naszej egzystencji, że nie pozwala przekształcić się w czysty system pojęciowy” [Kępińska 1985: 64].

Bliskie eschatologii staroobrzędowców jest ukierunkowanie sztuki Nowosielskiego na sprawy wieczne. Przekonanie o tym, że żyjemy w czasach ostatecznych, artysta łączy z wizją Antychrysta, którego definiuje jako wszechogarniające zło [Cierniak 1997: 105]. Dowodem zbliżającego się końca historii jest dlań m.in. sztuka Francisa Bacona oraz upadek sztuki sakralnej [Szczepaniak, Cypriański 2000: 48]. W wypowiedziach Nowosielskiego powtarza się stwierdzenie, że celem twórczości jest przewyciężenie katastrofy grzechu pierwotnego [Podgórzec 1985: 183]. Malarstwo to wyraz tęsknoty za utraconym Edenem, jego antycypacja.

Poruszając zagadnienie stosunku Nowosielskiego do staroobrzędowców, nie sposób pominąć sekty chłystów [Podgórzec 1985: 88], którą założył Danił Filippow (zm. 1700), należący początkowo do bezpopowców. Chłysty odrzucali liturgię oraz stare i nowe księgi liturgiczne, za jedyne źródło prawdy uznając natchnienia Ducha Św., pojmowanego jako Moc Boża, a nie odrębna osoba. Artysta buduje kolejną oryginalną analogię, porównując ateistyczny mistycyzm surrealistów ze spirytualistycznym mistycyzmem chłystów [Nowosielski 1993: 105]. Doświadczenie „nieoswojonej” teologii i „nieoswojonego” Kościoła, które było udziałem ruchu rosyjskich mistyków, ma być antidotum na „filisterską” moralność i „filisterską” eklezjologię współczesnego Kościoła.

Niniejszy przyczynek do recepcji starowierców wykazuje, że także zamierająca tradycja religijna może oddziaływać na współczesną kulturę.

Яцек Май (Берлин, Германия)

Ежи Новосельский о старообрядцах

Ежи Новосельский – один из самых современных живописцев – был воспитан на католическо-православном пограничье. Со староверами столкнулся непосредственно, будучи уже сформированным мастером, увлеченным историей христианских сект. Об этом он пишет в опубликованном в 1971 году очерке *Проблема иконы*, в котором рассматривает также

и произведение Н. С. Лескова *Запечатленный ангел* (1873), переведенное на польский язык другом художника Збигневом Подгорцем (1935–2003). Автор указанного произведения показывает подлинность религиозных обрядов старообрядческих кругов, которые легкомысленно считаются примитивными. По мнению художника, произведение Лескова является свидетельством высокого уровня религиозной и артистической культуры старообрядческой среды. Принцип понимания духовного содержания иконы, точность определения использованных художественных средств переданы писателем метко и просто. Направленность творчества Новосельского на вопросы вечности очень близка к эсхатологии староверов.

Jacek Maj (Berlin, Niemcy)

Jerzy Nowosielski on the Old Believers

Jerzy Nowosielski, one of Poland's leading contemporary painters, grew up on the Catholic-Orthodox borderland, coming into contact with the Old Believers as a fully formed artist, who was fascinated by the history of Christian sects. He recalls this in a sketch published in 1971 entitled *The Problem of the Icon*, in which he also evokes Nikolai S. Leskov's short story *The Sealed Angel* (1873), translated into Polish by Zbigniew Podgórzec (1935–2003), who was one of the painter's friends. Nowosielski points to the authenticity of the Old Believers' practices, which were injudiciously considered to be primitive. According to the artist, Leskov's short story serves as a testament to the Old Believers' high level of religious and artistic culture. The manner of understanding the icon's spiritual message and the precision concerning painterly resources are both simply and accurately rendered by the author. Nowosielski's artistic orientation towards eternal issues is akin to the eschatology of the Old Believers.