

Renata Rogozińska

Ex oriente lux.
Reception of the icon
in Polish art
(1960–2007)

How to paint the invisible? An encounter of two great religious-cultural traditions took place in the history of Christianity in Poland: the Eastern, Byzantine-Russian tradition and the Western, Latin tradition. The Eastern Orthodox Church was a constant element of the religious picture of the country; in some parts of Poland it was in fact the primary denomination. For many nations of the old Polish Commonwealth it constituted the fundamental element of their consciousness, shaping their culture and national identity. Thus the Orthodox Church is not a foreign element in Poland, but is inherently connected with its history. The Eastern Church tradition contributed significantly to the formation of the historical and the modern image of Poland. In the Ruthenian territories, historically within the limits of the Polish kingdom, the Orthodox Church was the medium through which the Byzantine art and culture was popularized. It also considerably influenced the religiousness and customs of the inhabitants of the whole country, of which the best proof is the cult of miraculous icons, first of all the icon of Our Lady of Częstochowa.¹

The icon is still present in Poland: in the museum collections, antiquity shops, art-galleries, flea markets, churches and private houses. There are three functioning schools of icon writing.²

¹ A. Mironowicz, *Kościół prawosławny w dawnej Rzeczypospolitej*, <http://www.kik.waw.pl/ma/am3.htm>.

² The first school of icon-writing, and of best reputation, has officially existed since 1991. It is a four-year tertiary-level Iconographic School in Bielsko Podlaskie, authorized by the Orthodox church. About 40 iconographers have graduated from the school. The school headmaster, father Leoncjusz Tofiluk, organizes annual iconographic workshops, which enjoy considerable popularity, and attract not only Orthodox youth. Two other schools have been created under the auspices of the Catholic church. They are: St. Luke's Icon-Writing Workshop, at the Jesuit monastery in Cracow, and, created in 2004, a two-year School of the Christian East, at the Dominican monastery in Służewiec in Warsaw. The participants of the courses in icon-writing conducted

Renata Rogozińska

Ex oriente lux. Recepcja ikony
w sztuce polskiej.
Wybrane zagadnienia
(lata 1960–2007)

Jak namalować niewidzialne? W dziejach chrześcijaństwa na ziemiach Rzeczypospolitej doszło do spotkania dwóch wielkich tradycji religijno-kulturowych: wschodniej (bizantyjsko-ruskiej) i zachodniej (łacińskiej). Prawosławie było stałym elementem struktury wyznaniowej kraju, w niektórych jego regionach wręcz wyznaniem dominującym. Dla wielu narodów dawnej Rzeczypospolitej stanowiło ono fundamentalny element świadomości, kształtujący rodzimą kulturę i tożsamość. Kościół prawosławny nie jest więc w Polsce pierwiastkiem obcym, ale wiąże się integralnie z jej dziejami; jego tradycja wniosła ogromny wkład w kształtowanie tak dawnego, jak i współczesnego oblicza Rzeczypospolitej. Poprzez Kościół prawosławny upowszechniły się na ziemiach ruskich, leżących historycznie w granicach państwa polskiego, kultura i sztuka bizantyjska. Wpływał on w istotny sposób również na religijność i obyczaje mieszkańców całej Rzeczypospolitej, czego najlepszym wyrazem jest kult cudownych ikon, na czele z ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej¹.

Ikona nadal jest w Polsce obecna – w zbiorach muzealnych, sklepach z antykami, galeriach sztuki, na pchlich targach, w kościołach, mieszkaniach. Czynne są trzy szkoły pisania ikon². Organizuje się również,

¹ A. Mironowicz, *Kościół prawosławny w dawnej Rzeczypospolitej*, <http://www.kik.waw.pl/ma/am3.htm>.

² Pierwsza szkoła pisania ikon, o największej renomie, istnieje oficjalnie od 1991 roku. Jest to czteroletnie policealne Studium Ikonograficzne w Bielsku Podlaskim, firmowane przez Cerkiew prawosławną. Wykształciło ono około 40 ikonografów. Dyrektor Studium o. Leoncjusz Tofiluk organizuje też co roku warsztaty ikonograficzne, cieszące się sporym powodzeniem, w których bierze udział nie tylko młodzież prawosławna. Dwie pozostałe szkoły powstały pod auspicjami strony katolickiej. Są to: Pracownia Ikonopisania św. Łukasza, działająca przy klasztorze Jezuitów w Krakowie, oraz utworzone w 2004 roku dwuletnie Studium Chrześcijańskiego Wschodu przy klasztorze Dominikanów na warszawskim Służewie. Uczestnicy kursów ikonopisania prowadzonych przez o. Zygfrieda Kota w Krakowie oraz pleneru ikonicznego w Starej Wsi w 2003 roku utworzyli ugrupowanie katolickich malarzy ikon „Agathos”, którego aktywność artystyczna koncentruje się na organizowaniu wystaw, plenerów, warsztatów.

szczególnie przy okazji tak zwanych „spotkań kultur”, warsztaty i pokazy malowania ikon, firmowane często przez działających indywidualnie bądź grupowo ikonopisów. Trudno ustalić, ile osób zajmuje się dziś w Polsce ikonopisarstwem. Obok adeptów wymienionych szkół i autentycznych ikonografów, łączących znajomość warsztatu malarzkiego i wiekowej tradycji z głęboką wiarą własną, dziesiątki malarzy tworzy ikony, a są wśród nich zarówno wykształceni artyści-plastycy, jak i rzesze samouków zaspokajających potrzeby ciągle chłonnego rynku. „Ikony” maluje okazjonalnie również wielu studentów uczelni artystycznych, łatając w ten sposób swój budżet.

Wobec niesłabnącej popularności ikony jest naturalne, że stanowi ona w sztuce polskiej ważne źródło inspiracji, budząc szczery zachwyt licznych artystów. Dla niejednego z nich zetknięcie się z malarstwem ikonowym oznaczało wręcz swoistą iluminację i zaważyło na charakterze całej późniejszej twórczości.

Początek artystycznych zainteresowań ikoną przypada na lata dwudzieste ubiegłego stulecia. Dla niektórych twórców, tych zwłaszcza, którzy mieszkali na Kresach Wschodnich, sztuka Kościoła prawosławnego była wyrazem tożsamości religijnej i narodowej. Jednakże dawne ikony ceniono już wówczas przede wszystkim za ich walory artystyczne i działanie duchowe. Kontakt z ikoną, wobec jej powszechnej dostępności, nie był trudny. Szczególne znaczenie dla jej popularyzacji miało jednak Muzeum Narodowe we Lwowie.

Nikomiu nie przychodzi na myśl – pisał w roku 1933 Leon Chwistek, niejednokrotnie inspirujący się malarstwem ikonowym w różnych okresach swej twórczości – że we Lwowie można żyć wielką sztuką, można doznawać wzruszeń najwyższych, nie mniejszych od tych, jakich dostarcza Louvre i Florencja. Wystarczy wybrać się do muzeum ukraińskiego przy ul. Mochnackiego. [...] Otóż poszedłem tam i doznałem najwyższego zachwyty i upojenia artystycznego. Ikony czerwone, złote i czarne. Harmonie narkotyzujące jak opium. Kształty groteskowe mnożą się w nieskończoność. Wizja wzmacnia się i potężnieje. Cały ten świat żyje i wypełnia atmosferę. Nie mogę opanować wzruszenia i ogarnia mnie niesamowita namiętność i tęsknota. Co prawda, nie ma ona nic wspólnego z kantowską bezinteresowną kontemplacją. Wiem jednak, że właśnie ta namiętność i ta tęsknota jest to kryterium najwyższych szczytów sztuki³.

Kilka lat później, tuż po wybuchu drugiej wojny światowej, znajdzie się we Lwowie szesnastoletni Jerzy Nowosielski, który tak będzie wspominał swoją wizytę w muzeum:

Tam we Lwowie świadomość moja zaatakowana została przez kolosalną wręcz ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. I dopiero to przeżycie tak naprawdę zdeterminowało moją drogę życiową. Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym

³ L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu*, „Droga” 1933, nr 7–8, s. 649, przytaczam za: I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa 2004, s. 106.

Workshops and presentations of icon writing, usually authorized by individual artists or groups of icon-writers, are organized, especially during the so-called “meetings of cultures”. It is difficult to establish how many persons in Poland deal with icon-writing nowadays. Apart from the disciples of the above-mentioned schools, and authentic icon-writers, who combine the knowledge of painting techniques and the centuries-old tradition with profound personal faith, dozens of other painters produce icons. Among them, there are both educated artists, and many self-trained painters, who satisfy the needs of the ever-demanding market. “Icons” are also occasionally produced by students of fine arts academies, to repair their budget.

In view of the unrelenting popularity of icons, it is natural that they are an important source of inspiration in Polish art, and evoke sincere admiration of many artists. For many of them, acquaintance with iconic painting equalled to a kind of epiphany, and affected the character of their whole artistic creation.

The beginning of the artistic interest in icons dates back to the 1920s. For some artists, especially those living in the Polish eastern frontiers, the art of the Eastern Church was an expression of national and religious identity. Yet even at that time, the old icons were appreciated mostly for their artistic value and spiritual effect. Contact with icons was not difficult, concerning their wide availability. Still, a particularly significant factor in their popularization was the activity of the National Museum in Lviv.

“It occurs to no one”, wrote in 1933 Leon Chwistek, who was inspired by the iconic painting in many of his works from various periods, “that in Lviv one can breath with high art, one can experience greatest emotions, not lesser than these experienced in Louvre or Florence. It is enough to betake oneself to the Ukrainian Museum in Mochnackiego street. [...] Well, I went there myself, and I experienced greatest possible admiration and artistic ecstasy. Icons were red, gold and black; harmonies narcotizing like opium; Grotesque shapes multiplied eternally; the vision strengthening and growing more powerful; All this world is alive and fills the air. I cannot keep from being deeply touched, and I am overwhelmed by unusual passion and yearning. Though, actually, it has nothing to do with the Kantian disinterested

by father Zygfryd Kot in Cracow, and of the iconic *en plein air* session in Stara Wieś in 2003 established a Catholic icon-writers’ group *Agathos*, whose artistic activity is concentrated on organizing exhibitions, *en plein air* sessions, and workshops.



1. Wiesław Markowski, *Monaster*, 1974, olej z akrylem na płótnie, fot. z archiwum żony artysty

1. Wiesław Markowski, *Monaster*, 1974, acrylic and oil on canvas, photograph from the artist's wife's archives

contemplation, I know that it is this passion and yearning that form the criteria of the greatest heights of art”.³

A few years later, right after the outbreak of the World War II, sixteen-year-old Jerzy Nowosielski finds himself in Lviv; he recalls his visit to the Museum: “In Lviv, my consciousness was attacked by a colossal number of icons, all first-rate works of art. Actually, it was only when I had experienced this that my way in life was outlined. Everything that I realized in painting later in my life was determined by the first contact encounter with the icons in the Lviv museum, even though it might have looked like departure. This encounter set me up for the rest of my life.”⁴

Also today strong emotions are not infrequent. “Less than a decade ago, while in Moscow, I stood for the first time before the icons by Andrei Rublev”, wrote another Cracovian artist,

zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum. Ustawiło mnie ono, jak to się mówi, na całe życie.”⁴

I dziś równie silne przeżycia nie należą do rzadkości:

Niespełna dziesięć lat temu, będąc w Moskwie, stanąłem po raz pierwszy przed ikonami Andrieja Rublowa – pisał niedawno inny krakowski artysta, Andrzej Bednarczyk [il. 1]. Przez długi czas wpatrywałem się w nie jak zaczarowany. Pozbawiony zdolności racjonalnego myślenia, wchłaniałem ich doskonałość i prawdziwość. Było to uczucie tym dziwniejsze, że wcześniej wielokrotnie oglądałem reprodukcje tych dzieł, a w szkołach uczono mnie ich chłodnej analizy. Ochłonawszy z pierwszego wrażenia, postawiłem dwa pytania: „Dlaczego niegdyś obraz, namalowany kilkaset lat temu, stał się dla mnie źródłem wstrząsającego przeżycia?” oraz drugie, które się tliło we mnie od dawna, a dopiero teraz doczekało się sformułowania: „Jak namalować niewidzialne?”⁵

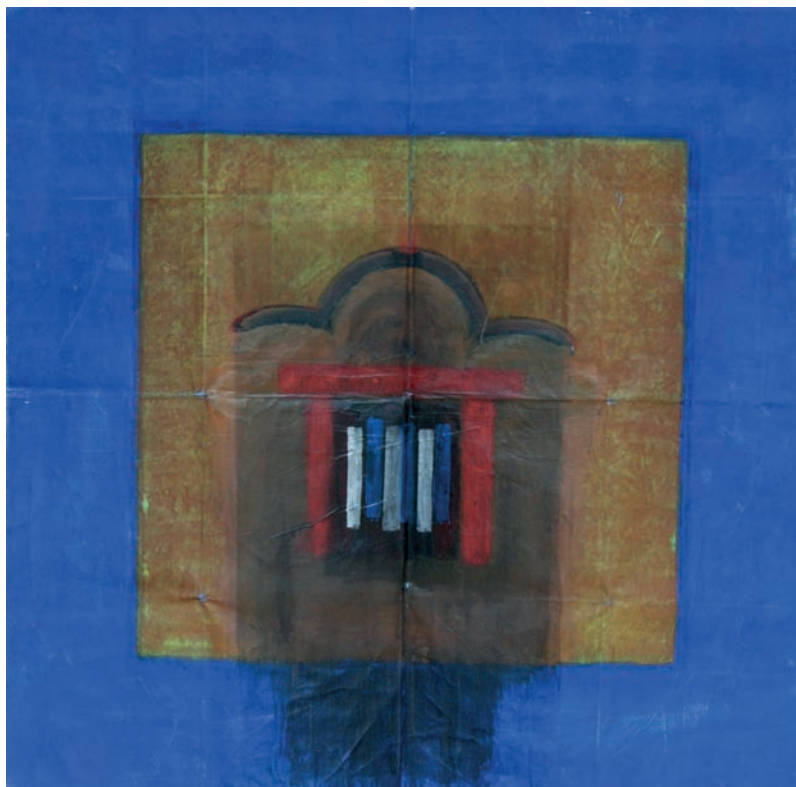
Ostatnia fraza wypowiedzi Bednarczyka bezbłędnie oddaje istotę twórczych fascynacji malarstwem cerkiew-

³ L. Chwistek, “Tragedia naturalizmu”, in: *Droga 7–8*, 1933, p. 649, quotation after: I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa, 2004, p. 106.

⁴ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa, 1985, p. 9.

⁴ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 9.

⁵ A. Bednarczyk, *Spacerując pod złotym niebem, rozważania o poczuciu przestrzeni (pomiędzy św. Tomaszem z Akwinu a współczesnością)*, Kraków 2001, wykład kwalifikacyjny do przewodu II stopnia, Wydział Malarstwa ASP w Krakowie, s. 4.



2. Kazimierz Głaz, *Istota rzeczy*, 2002–2007, akryl na płótnie, fot. z archiwum żony artysty

2. Kazimierz Głaz, *Nature of Things*, 2002–2007, acrylic and oil on canvas, photograph from the artist's wife's archives

nym. U ich źródeł leży właśnie pragnienie wizualizacji „niewidzialnego”, a zatem także szczególna predyspozycja ikony do ujawniania nadprzyrodzonego statusu człowieka i otaczającej go rzeczywistości. Zaczerpnięte z niej motywy i środki obrazowania o charakterze symbolicznym – złote tło, kolor, walor, rytm, rysunek, morfologia postaci i przedmiotów, stosunki przestrzenne, struktura kompozycji – są zwykle pozbawione autonomicznego znaczenia; stanowią rodzaj „pasa transmisyjnego” wartości nadprzyrodzonych.

Żywa recepcja ikony w Polsce nie jest jednak zjawiskiem wyłącznie lokalnym, lecz od dawna znajduje wyraz także w sztuce zachodniej. Przyglądając się dziełom, jakie stworzono u nas w ostatnich dekadach (1960–2007) warto mieć na uwadze, że:

1. Korzenie współczesnych inspiracji ikoną sięgają dziewiętnastowiecznego neobizantynizmu, znaczonego nazwiskami takich twórców, jak: Gustave Moreau, Jean-Léon Gérôme, Jean François Millet, Ernest Hébert, John Ruskin, William Morris, Louis Comfort Tiffany, Gustaw Klimt, Maurice Denis. Malarstwo i mozaika typu bizantyjskiego wykorzystywane były wówczas zarówno przez środowiska dążące do odnowy sztuki religijnej, jak i przez malarzy działających poza Kościołem.

2. Niezmiennie znaczący, wręcz przełomowy dla prezentowanego zagadnienia był czas rewolucji artystycznej początków XX wieku. Sztuka nowoczesna, dokonując głębokiej odnowy malarskiego widzenia i obrazowania, dała wreszcie klucz do zrozumienia ikony. Dzięki pojawieniu się kierunków odrzucających iluzjonizm możliwe stało się zaakceptowanie jej znakowego języka. Zmiany te implikowały weryfikację dotychczasowej, negatywnej

Andrzej Bednarczyk [Fig. 1]. “For a long time, I just looked at them as if I was enchanted. Deprived of the capability of rational thinking, I absorbed their perfection and truthfulness. I had seen the copies of the icons many times before, and schools had taught me to analyse them unemotionally; it all made the feeling even more surprising. Having recovered from that first impression, I asked myself two questions: why has an old painting, created several centuries ago, become a source of an astounding experience for me? And the other, which had been lingering in my head for a long time, but obtained its verbalization only then: how to paint the invisible?”⁵

This last phrase accurately renders the essence of the creative fascination with iconic painting. Its source is precisely the desire to visualize the “invisible”, and also the peculiar nature of icons that allows them to reveal the supernatural status of man and the surrounding reality. The symbolic motives and means of presentation of iconic origin, i.e. the golden background, colour, value, rhythm, drawing, the morphology of figures and objects, spatial relations and the composition structure are usually deprived of autonomic

⁵ A. Bednarczyk, *Spacerując pod złotym niebem, rozważania o poczuciu przestrzeni (pomiędzy św. Tomaszem z Akwinu a współczesnością)*, Kraków, 2001, qualification lecture for the II degree procedure, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Cracow, p. 4.

significance; they form a kind of “conveyor belt” for the supernatural values.

The lively reception of icons in Poland is not merely a local phenomenon, but has been noticeable also in western art for a long time. When looking at the works of art created in Poland over the last decades (1960–2007), we should take into account that:

1. The roots of today’s iconic inspiration go back to the 19th century Byzantine Revival, marked with the names of such artists as Gustave Moreau, Jean-Léon Gérôme, Jean François Millet, Ernest Hébert, John Ruskin, William Morris, Louis Comfort Tiffany, Gustav Klimt, or Maurice Denis. Painting and mosaic of Byzantine style were used both by the artistic circles aiming at the revival of religious art, and by the artists from outside the church spheres.

2. The artistic revolution of the beginning of the 20th century, as ever significant, was in fact a break-through in the field of iconic painting. The modern art, by stimulating a profound restoration of viewing and imagery in painting, provided the key to understanding the icon. Owing to the emerging options in painting that rejected illusionism, it became possible to accept the formal language of icons. Those changes implied a verification of the previous negative evaluation of the artistic form of the icon, which thus stopped being perceived exclusively as an object of religious cult, and was raised to the rank of a work of art, comparable with the masterpieces of world’s painting. Special significance must be ascribed to the unprecedented, original attitude of the Russian avant-garde artists towards the icon, especially to the works of Kazimir Malevich. They opened the way to the reception of Orthodox churches art which was diametrically different from the one practiced in the 19th century. Since then, contrary to the frequent opinions about the stagnation of the icon, presumably fossilized in a dead stylistic device, separated from the world of art by a stiff corset of conservative principles that bind the artist, it has become a reservoir of forms and means of presentation possessing a huge artistic and “energetic” potential, which can fertilize the imagination of artists representative of – which is worth emphasizing – diverse attitudes and conventions in art. They have appeared throughout the whole 20th century, both in the traditionally Orthodox countries and in the West. Many of them are known only locally, but others, like Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Piet Mondrian, Constantin Brâncuși, Paul Klee, Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Mark Rothko, Yves Klein, Lucio Fontana, Andy Warhol, and later also Dan Flavin, Arnulf Rainer,

oceny kształtu artystycznego ikony, która przestała być odąd wyłącznie obiektem kultu religijnego, awansując do rangi dzieła sztuki, porównywalnego z najwybitniejszymi przykładami malarstwa światowego. Szczególne znaczenie miał bezprecedensowy, nowatorski stosunek do ikony artystów spod znaku rosyjskiej awangardy, przede wszystkim zaś twórczość Kazimierza Malewicza. Otworzyli oni drogę do całkowicie odmiennej od praktykowanej w XIX wieku recepcji sztuki Kościołów prawosławnych. Od tamtej pory, wbrew nierzadkim opiniom o skostnieniu ikony, jakoby zastygłej w martwej figurze stylistycznej, odciętej od świata sztuki gorsetem konserwatywnych reguł krępujących artystę, stała się ona rezerwuarem form i środków obrazowania o dużym potencjale artystycznym i „energetycznym”, zdolnym zapłodnić wyobraźnię twórców reprezentujących, co godne podkreślenia, różne postawy i konwencje w sztuce. Pojawiali się oni w całym XX stuleciu, zarówno w krajach tradycyjnie prawosławnych, jak i na Zachodzie. Wielu z nich jest znanych jedynie lokalnie, ale inni, jak: Kazimierz Malewicz, Wasyl Kandinsky, Alexej Jawlensky, Piet Mondrian, Constantin Brâncuși, Paul Klee, Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Mark Rothko, Yves Klein, Lucio Fontana, Andy Warhol, a w późniejszym okresie również: Dan Flavin, Arnulf Rainer, Willibald Kramm, Bill Viola – by poprzestać na najważniejszych – należą do czołówki sztuki światowej. Stosunek wszystkich tych twórców do ikony jest zróżnicowany i wynika z przyjętych w każdym poszczególnym przypadku założeń artystycznych. Jej recepcja nie ogranicza się do pustej stylizacji, w rezultacie której powstają artefakty nieadekwatne do aktualnego obrazu świata i sytuacji w sztuce. Przeciwnie, przynosi ona wciąż nowe interpretacje w postaci dzieł zadziwiająco różnorodnych formalnie, często – na pierwszy rzut oka – nieprzypominających pierwowzoru.

3. Nie tylko w latach 1960–2007, wyznaczających zakres chronologiczny niniejszego artykułu, pojawiali się w Polsce artyści, których twórczość jest w istotny sposób powiązana z malarstwem cerkiewnym. Niemało było ich także w pierwszej połowie XX wieku. Spośród nich należałoby wymienić: Michała Bojczuka, Antoniego Buszka, Wacława Borowskiego, Eugeniusza Zaka, Zofię Baudouin de Courtenay, Helenę Schrammównę, Karola Hillera, Andrzeja Pronaszkę czy Leona Chwistka. Inspiracje, przetransponowane na nowe środki wyrazu i niekiedy jedynie z trudem uchwytnie, wchodzą w tamtych czasach w relacje z formami o innej proveniencji, zaczerpniętymi ze sztuki ludowej, naiwnej, cechowej. Wszystkie one prowadzą w efekcie do syntetycznego i płaskiego traktowania formy malarskiej, hieratyczności postaci, osiowości kompozycji, redukcji zbędnego szczegółu, geometryzacji elementów pejzażowych. Dialog nowoczesności z tradycją, a właściwie z różnymi tradycjami, był bowiem w dwudziestolecu międzywojennym prowadzony równolegle. W dialogu tym nierzadko ulegały zatarciu granice między poszczególnymi nurtami,

a one same wzajemnie się przenikały, tworząc nowe, oryginalne wartości estetyczne⁶.

4. Inspiracje ikoną widoczne są nie tylko w sztuce funkcjonującej poza domeną kultu. Obecne są również w realizacjach sakralnych (kościelnych). Ze względu na ich specyfikę i problemy, jakie stwarza w Kościele artystyczna i teologiczna recepcja ikony, zagadnienia te – wymagające osobnego studium – znalazły się poza obszarem niniejszych rozważań.

Impresje moskiewskie. Po drugiej wojnie światowej pierwsze symptomy artystycznego zainteresowania ikoną dają się zaobserwować w latach sześćdziesiątych. Z jednej strony wiązało się ono z pewnym ożywieniem sztuki o inspiracjach religijnych jako rezultatem postępującej liberalizacji w zakresie polityki kulturalnej państwa, z drugiej zaś – z bardziej ogólnym nurtem przemian zapoczątkowanych w wielu krajach Europy w tym samym czasie. Można wówczas obserwować zmierzch atrakcyjności postaw i tendencji artystycznych preferujących zarówno kult nowości i postępu, jak i laicki oraz homocentryczny model kultury.

Na lata sześćdziesiąte przypada najciekawszy okres w twórczości Wiesława Markowskiego, artysty urodzonego we Lwowie w roku 1938. Malarz ten, związany później z artystycznym środowiskiem Gdańska, podejmował różnorodne tematy, w tym również pejzaż, w którym często pojawia się motyw cerkwi [il. 1]. Najciekawsze są jednak jego wielofigurowe kompozycje narracyjno-symboliczne, niekiedy wręcz ezoteryczne, powstałe z inspiracji książką *Doktor Faustus* Tomasza Manna, odsłaniające świat lektury, a zarazem bogactwo wyobraźni autora. W nich właśnie najsilniej odbiło się zainteresowanie Markowskiego bizantyjską ikoną, ale także wpływy innych, współczesnych konwencji artystycznych, zwłaszcza surrealizmu; figury są hieratyczne, potraktowane sylwetowo, umownie, zwykle malowane płasko, świecą niejako od wewnątrz.

U progu lat sześćdziesiątych powstaje również seria obrazów *Impresje moskiewskie* Kazimierza Głaza, inspirowanych malarstwem staroruskim, z którym artysta zetknął się podczas wycieczki do Moskwy w roku 1962. Przywiózł z niej fascynację sferą wartości sakralnych i odczuł potrzebę wyrażania ich w swej sztuce⁷. Częste od tej pory nawiązania do ikony – zawsze swobodne, pozbawione dosłowności – stają się w jego twórczości „znakiem wywoławczym” treści nadprzyrodzonych, sugerują ontologiczną świętość rzeczywistości. Podobnie jak dla wielu twórców XX wieku ikona staje się dla Głaza lekcją swoistego esencjalizmu metafizycznego – dochodzenia do duchowej istoty świata poprzez eliminację form uznanych za nadto zmysłowe. Za przykładem malarstwa cerkiewnego malarz odrzuca wszystko, co nie jest sednem rzeczy, co – w jego

Willibald Kramm, Bill Viola – to mention only the most important ones – belong to the world leading artists. The attitude of all these artists to the icon is diverse and results from the artistic assumptions made. The reception of the icon is not limited to mere stylization, the result of which are artefacts inadequate to the present image of the world and the situation in art. On the contrary, it brings ever new interpretations in works which are, to a surprising extent, diversified formally, and often – at the first sight – do not resemble the original.

3. Not only in the years 1960–2007, which delimit the period of interest in this article, in Poland there appeared artists whose works are in a significant way linked to the Orthodox church art. There were many of them in the first half of the 20th century. Among them, we should mention Michał Bojczuk, Antoni Buszek, Waław Borowski, Eugeniusz Zak, Zofia Baudouin de Courtenay, Helena Schramm, Karol Hiller, Andrzej Pronaszko, or Leon Chwistek. In those times, inspirations, translated to the new means of expression and sometimes only hardly noticeable, entered into relations with forms of other origin, taken from folk, naïve or guild art. All of them in effect lead to synthetic, shallow treatment of the painting form, the hieratic character of figures, axis-centred composition, reduction of redundant detail and geometrization of the landscape elements. For in the period between the world wars, the dialogue between modernity and tradition, or actually different traditions, was carried out parallelly. In this dialogue, frequently the borderlines between particular currents were blurred, and the currents permeated each other, creating new, original aesthetic values.⁶

4. Inspirations by the icon are visible not only in art outside the domain of religious worship. They are also present in sacred (churchly) realizations. Because of their peculiar character and the problems caused by the artistic and theological reception of the icon in the Church, these issues remain beyond the area of the present considerations, as they require a separate study.

Moscow impressions. After the World War II, the first symptoms of artistic interest in the icon were observable in the 1960s. On the one hand, the situation was connected with the revival of religiously inspired art, which was the result of progressing liberalization of the state's cultural policy; on the other hand, it was linked to the more general trend of changes initiated in many European countries at the same time. There was an observable decline in the attractiveness of

⁶ Luba 2004, jak przyp. 3, s. 7.

⁷ K. Głaz, *Gombrowicz w Vence i inne wspomnienia*, Kraków 1989, s. 183.

⁶ Cf. Luba (ft. 3), p. 7.

artistic attitudes and tendencies that preferred both the cult of novelty and progress and the lay and homocentric model of culture.

Wiesław Markowski, an artist born in Lviv in 1938, created the most interesting works in the 1960s. The painter, later on associated with the artistic spheres of Gdańsk, turned to diversified topics, including landscape, in which a frequent motive was the image of an Orthodox church building [Fig. 2]. However, his most interesting works are large-figure narrative-symbolic compositions, sometimes even esoteric, inspired by Thomas Mann's "Doctor Faustus"; they reveal the world of the novel, and at the same time the richness of their author's imagination. It is in these works that Markowski's interest in the Byzantine icon is reflected most vividly, but they also reflect the influence of other contemporary artistic conventions, especially of surrealism. The figures are hieratic, with the silhouettes only outlined, treated suggestively, usually painted flat, glimmering from inside.

In the first years of the 1960s, another series of paintings was created, that is *Moscow impressions* by Kazimierz Gład. They were inspired by Old-Ruthenian painting, which the artist encountered during his trip to Moscow in 1962. He returned fascinated with the sphere of sacred values and felt compelled to express them in his painting.⁷ In his later works, the frequent associations with the icon – always free, non-literal – became a "call sign" of supernatural meanings, implying the ontological sacredness of the reality. For Gład, like for many artists of the 20th century, the icon became a lesson of a kind of metaphysical essentialism: reaching the spiritual nature of the world by elimination of the forms considered too sensual. Following the example of the Orthodox church painting, the artist rejects everything that is not the essence of things, all that does not – in his opinion – determine the spiritual nature of the problem. Many paintings by Gład, from various periods, are only a sort of variation on the theme of a cross and a square, elements of mystical and cosmic significance; the variations are diversified with respect to the mutual location of the elements and the colours [Fig. 3]. In Gład's "iconic" compositions, a simultaneous process of uniting and transforming many stimuli occurs. The spirit of the old Byzantine painting is translated by the artist into the language of the modern artistic discourse.

As a result of a trip to the East, this time to the Boyana church in Sofia, in 1961–62 a paper and canvas cycle of hieratic, flat, nearly amorphic



3. Jerzy Nowosielski, *Rzeźnia*, 1963, olej na płycie pilśniowej, fot. archiwum Galerii Sztuki Współczesnej Teresa Starmach w Krakowie

3. Jerzy Nowosielski, *Slaughterhouse*, 1963, oil on fibreboard, photograph from the archives of Starmach Gallery in Krakow

mniemaniu – nie określa duchowej istoty problemu. Wiele obrazów Głaza z różnych okresów twórczości stanowi rodzaj wariacji na temat krzyża i kwadratu – elementów o znaczeniu mistycznym i kosmicznym, zróżnicowanych tak pod względem ich wzajemnego układu, jak i kolorystyki [il. 2]. W „ikonowych” kompozycjach Głaza dokonał się proces scalenia i zarazem przetworzenia wielu bodźców naraz. Ducha dawnego malarstwa bizantyjskiego tłumaczy artysta na język współczesnej wypowiedzi artystycznej.

W rezultacie wycieczki na Wschód, tym razem do sofijskiej cerkwi Bojana, w latach 1961–1962 powstaje cykl hieratycznych, płaskich, nieledwie amorficznych *Figur* Józefa Hałasa, malowanych na papierze i płótnie. Nie jest to jedyny ślad urzeczenia artysty prostotą formy, logiką kompozycji i duchowym klimatem malarstwa cerkiewnego. Choć artysta przechodzi wkrótce na pozycje „ikonoklastyczne” i tworzy abstrakcyjne pejzaże, to spotkanie z malarstwem cerkiewnym zdaje się mieć istotny wpływ na ich medytacyjny charakter. W latach dziewięćdziesiątych malarz wykonuje serię abstrakcyjnych gwaszy o niewielkim formacie, które określa mianem *Małych ikon* (Mi), jakby podpowiadając odbiorcy ich duchowy wymiar znaczeniowy. W ostatnim czasie, po niemal pięćdziesięciu latach, artysta znów wraca do figuracji. Jakkolwiek cykl *Anioły*, malowany na starych gwaszach, bliższy jest rzeczywistości *profanum*, to jednak

⁷ K. Gład, *Gombrowicz w Vence i inne wspomnienia*, Kraków, 1989, p. 183.



4. Witold Damasiewicz, *Twierdza I*, 1972, olej na płótnie, fot. z archiwum J. Damasiewicza

4. Witold Damasiewicz, *Citadel I*, 1972, oil on canvas, photograph from the archives of J. Damasiewicz

w wielobarwnej, jakby mozaikowej kompozycji kładzionych kontrastowo, świetlistych kolorów pobrzmiewa echo splendoru prawosławnych świątyń i wczesnych, inspirowanych nim obrazów Hałasa.

Spośród omawianych tu artystów najbardziej głęboko i wielowymiarowo związana jest z ikoną twórczość Jerzego Nowosielskiego. Kontakt malarza ze sztuką prawosławia, z inspirującą ją kosmologią biblijną i patrystyczną, chrystologią, teologią światłości czy wreszcie sofiologią, zaowocował traktowaniem twórczości plastycznej w kategoriach soterologicznych. Zaczepnięte z ikony środki wyrazu stosowane – wprawdzie w różnym natężeniu i kontaminacji – tak w przedstawieniach religijnych, jak „świeckich”, służą teandrycznej, bosko-ludzkiej wizji człowieka i uduchowiającej transformacji świata materialnego. Trzeba przy tym wyraźnie podkreślić, że zarówno sam kanon ikony, jak i jej tradycyjne zaplecze teologiczne uległy w malarstwie i refleksji teoretycznej Nowosielskiego reinterpretacji, na którą wpływ miały nowe kierunki w sztuce XX wieku oraz współczesna myśl filozoficzna [il. 3].

Niechęć do narracji i formuły realistycznej, wiązanych tradycyjnie z przygodnością istnienia, skłoniła również Witolda Damasiewicza i Henryka Musiałowicza, reprezentantów starszej generacji artystów, do poszukiwania inspiracji w ikonie. Jednak gdy pierwszy z nich, zmierzając do ujawnienia sakralnych korzeni bytu i nadprzyrodzonego statusu człowieka, podążał drogą radykalnej redukcji i syntezy kształtów obserwowanych

Figures was created by Józef Hałas. The cycle is not the only evidence of the artist's fascination with the simplicity of form, logic of composition and the spiritual climate of the Orthodox church painting. Although he soon turned to the "iconoclastic" attitudes and created abstract landscapes, the encounter with Orthodox painting seems to have affected their meditative character. In the 1990s, the artist painted a series of abstract gouaches of small size, which he entitled *Little icons* (*Małe ikony*, Mi), as if providing the viewer with a clue as to the spiritual dimension of their meaning. Recently, after almost fifty years, Hałas has returned to figural painting. Although the cycle *Angels*, painted on old gouaches, is closer to the reality of *profanum*, in their multi-hue, as if mosaic composition of contrasting bright gleaming colours, one can notice the reverberations of the splendour of the Orthodox churches and Hałas's early icon-inspired painting.

Among the presented artists, the works by Jerzy Nowosielski are in the most profound and multidimensional relation to the icon. The artist's contact with the art of the Orthodox church, with the biblical and patristic cosmology that inspired it, with Christology, theology of light, and sophiology, resulted in his treatment of artistic creation in soteriological terms. The means of

expression borrowed from the icon, though used in various intensity and blends, in both religious and lay presentations, serve the theandric, human-divine vision of man and the spiritualizing transformation of the material world. It must be emphasized here that both the canon of the icon itself and its traditional theological background undergo reinterpretation in Nowosielski's painting and theoretical reflection. This reinterpretation was influenced by the new directions in the art of the 20th century and by the modern philosophical ideas [Fig. 4].

Dislike for narration and realistic formula, traditionally associated with the accidentality of existence, caused also Witold Damasiewicz and Henryk Musiałowicz, the representatives of the earlier generation of artists, to search for inspiration in the icon. While the former, aiming to reveal the sacred roots of being and the supernatural status of man, followed the path of radical reduction and synthesis of the forms observed in nature [Fig. 5], the latter, on the contrary, linked them to the truly Byzantine splendour of the "precious" matter of the painting, the matter of diversified colour, light and texture effects, which create the magical-fantastic atmosphere, so typical of the painting cycles and sculptured "iconostases" [Fig. 6].

w naturze [il. 4], to drugi – przeciwnie, związał je z iście bizantyjskim splendorem „drogocennej” materii malarzkiej o zróżnicowanych efektach barwnych, świetlnych i fakturalnych, tworzących magiczno-fantastyczny klimat, tak charakterystyczny dla obrazowych cykli i rzeźbiarskich „ikonostasów” [il. 5].

Facies. Na antypodach „rozbuchanej” formalnie sztuki Musiałowicza, obfitującej w efekty ornamentalno-świetlne, leży twórczość Jana Berdyszaka – również „anikoniczna”, z właściwą jej apoteozą miejsca pustego („pustej głębi”) jako obiektu medytacji i najważniejszego nośnika sensów metafizycznych. Zacerpnięte z ikony motywy: romb płomienny (cykl *Miejsca rezerwowane*) i święte oblicze (cykl *Facies*), sprowadzone do funkcji ramy dla wolnej przestrzeni – bezgranicznej i transcendentnej, są zarazem prowokacją odbiorcy, który musi wypełnić obraz siłą własnej imaginacji [il. 6].

Motywnie ręką-ludzką-stworzonego oblicza Chrystusa był też wielokrotnie źródłem inspiracji dla Eugeniusza Muchy [il. 7]. Jego „weroniki” uderzają właściwą temu twórcy prostotą i nieledwie ludową bezpośredniością wyrazu. Obok przedstawień utrzymanych w duchu bardziej tradycyjnym, niemal kanonicznym, spotkać też można ujęcia niekonwencjonalne, wzbogacone o nowe, aktualne treści.

Podobnie dla Wojciecha Sadleya owa „ikona nad ikonami”, jaką jest nie-ręką-ludzką-stworzony wizeru-

5. Henryk Musiałowicz, *Reminiscence*, 1979, technika własna, fot. z archiwum artysty

5. Henryk Musiałowicz, *Reminiscences*, 1979, the artist's own technique, photograph from the artist's archives





6. Jan Berdyszak, *Miejsce rezerwowane*, 1973–1974, akryl na desce, fot. z archiwum artysty

6. Jan Berdyszak, *Booked Place*, 1973–1974, acrylic on board, photograph from the artist's archives

nek twarzy Chrystusa, stała się zaczynem przedstawień zmierzających do wyrażenia tajemniczej jedności ducha i materii, śmierci i życia, tego, co zniszczalne i podlegające przemianom. Usytuowany centralnie kształt głowy, widoczny jedynie w postaci mrocznego zarysu lub mglistej plamy o rozmytych konturach, jest wyklejany, rysowany, malowany, ugnieciony na papierze, jedwabiu, płótnie, filcu czy skórze. Emocjonalne i symboliczne działanie tworzywa, faktury, koloru, światła zawiera sugestię męczeństwa, ale zarazem i misterium przemiany, tajemniczej jedności śmierci i życia [il. 8].

Dzieła Muchy, Berdyszaka i Sadleya nie są jedynymi przykładami inspiracji ową praikoną, stanowiącą podstawę ideową wszystkich innych ikon. Na osobną uwagę w tym kontekście zasługiwałyby prace Zbigniewa Bajka (*Sceny z Drogi Krzyżowej*, 1983; *Mandyliony*, od 1985 oraz *Żywioły*, znane z trzech różnych wersji), woale Ewy Kuryluk, szczególnie zaś twórczość Zbigniewa Treppy – teologa, autora książek na temat całunu turyńskiego i ikony Matki Boskiej z Guadelupe, a równocześnie artysty-fotografika⁸. Nie bez znaczenia dla wyboru fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej była dla Treppy

***Facies*.** In the antipodes of the formally bountiful and exuberant art of Musiałowicz, teeming with ornamental and light effects, lies the art of Jan Berdyszak, also “aniconic”, with its typical apotheosis of the empty place (the void) as the object of meditation and the most important carrier of the metaphysical senses. Iconic motives of the fiery rhombus (cycle *Reserved places*) and the holy face (cycle *Facies*), reduced to function as a frame for the empty space, unbounded and transcendental, are at the same time a provocation of the viewer, who must complete the painting with the power of his imagination [Fig. 7].

The motive of Christ's image “not-made-by-hand” has been a frequent source of inspiration for Eugeniusz Mucha [Fig. 8]. His “veronicas” strike the viewer with the typical simplicity and nearly folk-like straightforwardness of the presentation. Apart from the presentations in the more traditional, almost canonical spirit, one can find unconventional ones, enriched with new, up-to-date contents.

Similarly, for Wojciech Sadley the “icon of icons”, the image of Christ's face not-made-by-hand, has become the leaven of presentations that aim to express the mysterious unity of spirit and

⁸ Z. Treppa, *Całun turyński. Fotografia Niewidzialnego*, Warszawa 2004; tenże, *Meksykańska symfonia. Ikona z Guadelupe*, Warszawa 2006.

7. Eugeniusz Mucha, *Dziękuję ci Weroniko*, 1974, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

7. Eugeniusz Mucha, *Thank You Veronica*, 1974, oil on canvas, photograph from the artist's archives



matter, life and death, the destructible and the transient. The centrally placed shape of a head, visible only as a dark outline or a vague spot with blurred contour, is papered, drawn, painted, or pressed on paper, silk, cloth, felt, or leather. The emotional and symbolic effects of the material, texture, colour and light contains the implication of martyrdom, but at the same time of the mystery of transformation, the impenetrable unity of life and death [Fig. 9].

The works by Mucha, Berdyszak or Sadley are not the only examples of the inspiration by the proto-icon, which forms the basic idea of all other icons. In this context, attention should also be drawn to the works by Zbigniew Bajek (*Scenes from the Way of the Cross*, 1983; *Mandylions*, since 1985, and *Elements*, known in three different versions), the veils by Ewa Kuryluk, and especially to the works by Zbigniew Treppa, a theologian, the author of books on the Shroud of Turin and the icon of Our Lady of Guadalupe, at the same time an artist-photographer.⁸ In Treppa's choice of photography as a means of artistic expression, an important factor was – related to the icon – the creative role of light; it is purely physical in photography, and becomes metaphysical in the icon. Treppa also attaches great importance to the fact that a photographic

bliska ikonie, kreacyjna rola światła – w fotografii czysto fizycznego, w ikonie zaś nabierającego znaczeń metafizycznych. Wielką wagę przywiązuje też Treppa do faktu, iż powstanie obrazu fotograficznego może się dokonać bez ingerencji człowieka. Praca wykonana w tej technice jest więc w szczególnym sensie *acheiropoiotos* – nie-ludzką-ręką-stworzona. Nic zatem dziwnego, że twórca uznał ją za szczególnie predestynowaną do prezentacji treści misterium męki i zmartwychwstania Pańskiego. Rozliczne nawiązania artysty do acheiropity Chrystusa – zarówno do wizerunku całej postaci uwiecznionej na całunie turyńskim, jak i Świętego Oblicza – służą refleksji nad nadprzyrodzonym statusem człowieka, ukazaniu przemiany człowieka cielesnego w istotę metafizyczną [il. 9].

Motyw Świętego Oblicza podejmowali, niekiedy wielokrotnie, także inni artyści. W tym kontekście wymienimy: Tadeusza Brzozowskiego, Mariana Czapłę, Janusza Marciniaka, Aldonę Mickiewicz, Jerzego Nowosielskiego, Stanisława Rodzińskiego, Jacka Sempońskiego, Irenę Marię Palkę, Teresę Rudowicz, Danutę Waberską. W niektórych realizacjach wspomnianych artystów uderza bogactwo odniesień eschatologicznych [il. 10], w innych znów – górę bierze perspektywa egzystencjalna, związana z dramatem istnienia człowieka. Obok wizji zobiektywizowanych, wiernych tradycji, pojawiają się przedstawienia przesycone widzeniem subiektywnym, w których Chrystus jest przede wszystkim figurą ludzkiego losu.

Istnieje jeszcze jedna ikona darzona w Polsce szczególną czcią i otoczona kultem, która już niejednokrotnie w dziejach naszej sztuki stawała się źródłem przedstawień łączących w sobie treści duchowe, egzystencjalne i na-

⁸ Z. Treppa, *Całun turyński. Fotografia Niewidzialnego*, Warszawa, 2004; idem, *Meksykańska symfonia. Ikona z Guadalupe*, Warszawa, 2006.



8. Wojciech Sadley, *Wizerunek*, 2000, malowidło na filcu, fot. z archiwum artysty

8. Wojciech Sadley, *Picture*, 2000, painting on felt, photograph from the artist's archives

rodowe⁹. Mowa tu, rzecz jasna, o obrazie Matki Boskiej z klasztoru Paulinów na Jasnej Górze. Dzieje tego wizerunku – od momentu pojawienia się na Jasnej Górze aż do czasów współczesnych – nierozzerwalnie splatają się z historią naszego kraju. W przekonaniu wielu pokoleń Polaków Bogurodzica z Jasnej Góry była i jest obrończynią najwyższych wartości religijnych i narodowych, obyczajów chrześcijańskich, kultury narodowej i języka ojczystego. Nic zatem dziwnego, że szczególnie wiele przedstawień zawierających odniesienia do tej ikony pojawiło się w latach stanu wojennego, o czym świadczą prace: Ireny Snarskiej, Eugeniusza Get-Stankiewicza, Zofii Broniek, Macieja Bieniasza, Jacka Frączaka, Leszka Sobockiego, Zbyluta Grzywacza, Ewy Waławskiej, Marka Sapetty, Andrzeja Żarnowieckiego czy Władysława Ratusińskiego.

⁹ W odniesieniu do XIX wieku zagadnienie omawia K.S. Moisan, *Ikonaografia Maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, w: *Niepokalana – kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988. Znaczenie, jakim w toku dziejów obrósł wizerunek jasnogórskiej Bogurodzicy, jest przedmiotem książki A. Niedźwiedzia, *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005. Przykłady inspiracji ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej w stanie wojennym podaje D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1999*, Gdańsk 1998.

image may be created without the touch of a human hand. Thus, a work produced with this technique is in particular *acheiropoiotos*: not-made-by-human-hand. It is not surprising, then, that the artist has considered this technique to be especially suitable for the presentation of the mystery of the Passion and Resurrection of Christ. The artist's numerous references to Christ's *acheiropoieta* – both the image of the whole figure eternalized in the Shroud of Turin, and the Holy Face – serve the reflection on the supernatural status of man, and showing the transformation of a bodily human being into a metaphysical being [Fig. 10].

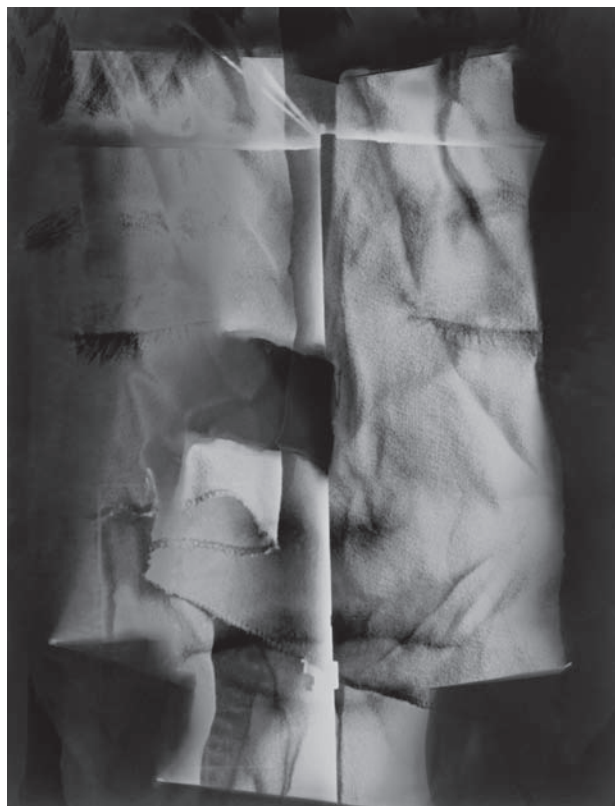
The motive of the Holy Face has also been employed, sometimes repeatedly, by other artists. In this context we should mention Tadeusz Brzozowski, Marian Czapla, Janusz Marciniak, Aldona Mickiewicz, Jerzy Nowosielski, Stanisław Rodziński, Jacek Sempoliński, Irena Maria Palka, Teresa Rudowicz, and Danuta Wawerska. In some realizations by the mentioned artists the striking feature is the richness of eschatological references [Fig. 11], while in others, the dominating feature is the existential perspective, connected with the drama of human existence. Beside objectivized visions, faithful to tradition, there are presentations

permeated with a subjective vision, in which Christ is first of all a figure of human fate.

There is one more icon that receives special worship in Poland, which many times in the history of our art has become the source of presentations that combine the spiritual, existential and national meanings.⁹ The icon is, naturally, Our Lady of Częstochowa, from the Pauline monastery in Jasna Góra. The history of this painting, since its arrival at Jasna Góra until nowadays, is inseparably intertwined with the history of our country. In the opinion of many Poles, Our Lady of Jasna Góra has been, and still is, the defender of the highest religious and national values, our Christian customs, the Polish national culture and mother tongue. It is not surprising, then, that there appeared so many presentations referring to this icon during the Martial Law, the evidence of which are the works by: Irena Snarska, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Zofia Broniek, Maciej Bieniasz, Jacek Frączak, Leszek Sobocki, Zbysław Grzywacz, Ewa Wąławska, Marek Sapetto, Andrzej Żarnowiecki, or Władysław Ratusiński.

Impossible relations. The memorable 1980s brought intensification of the interest in religious topics and symbols, unprecedented in the Polish art of the 20th century. Christian iconography started to be combined with the historiosophical or social-political issues, as well as with the issues of the existential drama of man, enriched with the eschatological perspective and spiritual dimension. The Orthodox church painting, which exposed the intransigent, and concentrated on the mystery of God's glory, triumphing over the "here and now" existence, did not facilitate the actualization of religious content as much as the western church art, and did not provide instruments adequate to commenting on the events associated with the fight for independence and to allegorizing the human fate, however, it was popular to some extent. It is evidenced by the works of: Christos Mandzios, Michał Hrisulidis and Romuald Oramus, who cultivated the associations with the Orthodox church art also in later years.

⁹ In reference to the 19th century, the issue is discussed by: K.S. Moisan, *Ikonografia Maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, in: *Niepokalana – kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, B. Pylak, Cz. Krakowiak eds., Lublin, 1988. The meanings acquired by the image of Our Lady of Jasna Góra over the ages are the topic of the book by A. Niedźwiedź, *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków, 2005. Examples of inspirations by the icon of Mother of God of Częstochowa during the Martial Law are provided in: D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1999*, Gdańsk, 1998.



9. Zbigniew Treppa, *Znak ocalający I*, 2004, fotografia, fot. z archiwum artysty

9. Zbigniew Treppa, *Salvaging Sign I*, 2004, photography, photograph from the artist's archives

Związki niemożliwe. Pamiętne lata osiemdziesiąte przynoszą bezprecedensowe w sztuce polskiej XX wieku nasilenie zainteresowania tematyką i symboliką religijną. Ikonografia chrześcijańska zaczęła wówczas towarzyszyć problematyce historiozoficznej, społeczno-politycznej i związanej z dramatem istnienia człowieka, wzbogaconej o perspektywę eschatologiczną i wymiar duchowy. Jakkolwiek malarstwo cerkiewne, eksponujące treści nieprzemijające, skoncentrowane na misterium Chwały Bożej, która triumfuje nad życiem „tu i teraz”, nie sprzyjało w podobnym stopniu jak sztuka Kościoła zachodniego aktualizacji treści religijnych, nie dawało odpowiedniego instrumentarium do komentowania wydarzeń związanych z walką o suwerenność kraju oraz do alegoryzowania ludzkiego losu, to jednak cieszyło się pewną popularnością. Świadczy o tym, między innymi, twórczość: Christosa Mandziosa, Michała Hrisulidisa i Romualda Oramusa, także w późniejszych latach kultuwujących więź ze sztuką Kościoła prawosławnego.

Seria instalacji *Zjawiska świetlne* Mandziosa powstała nie bez wpływu mistyki światła, którego roli w ikonie nie sposób przecenić. Światło z projektora, zarazem realne i symboliczne, rzutuje w przestrzeń sylwetę człowieka – zwielokrotnianą, odbijającą się na ścianach, taflach szklanych i warstwach tiulu [il. 11]. Nasycona światłem/świętością postać pojawia się jako fantom nieutwierdzony w żadnej materii. Rosnąca bądź niknąca z pola wi-



10. Karolina Aszyk, *Stelle*, 2003, obiekty, fot. z archiwum artystki

10. Karolina Aszyk, *Stelle*, 2003, objects, photograph from the artist's archives

dzenia, zarazem realna i zjawiskowa, przywodzi na myśl ciało duchowe „odkupione i uwolnione od cierpienia rozkładu”, „odzyskujące swój nieprzemijający blask”, o jakim piszą prawosławni teologowie¹⁰. W znamienym dla artysty sposobie prezentowania rzeczywistości, który zmierza do ujawnienia jej duchowej esencji, odnaleźć można powinowactwo ideowe z widzeniem ikonografa, z dokonywanym przezeń gestem „przemienienia” ciała w blask wizerunku, przypominającym o przemienieniu, które obejmie całą stworzoną rzeczywistość. W obu przypadkach światło jest nie tylko regułą kompozycyjną, ale równocześnie zasadą wartościującą i sensotwórczą.

W przypadku sztuki innego polskiego Greka – Michała Hrisulidisa czynnikiem dramatotwórczym jest zwanie, konflikt elementów zaczerpniętych z tradycji prawosławnej z wpływami sztuki zachodniej, z właściwą jej skłonnością do koncentracji na problematyce kruchości i przygodności istnienia. Przy wszystkich próbach „ikonografizacji” przedstawień poprzez liczne nawiązania do malarstwa bizantyjskiego – do złotych teli, centrycznej

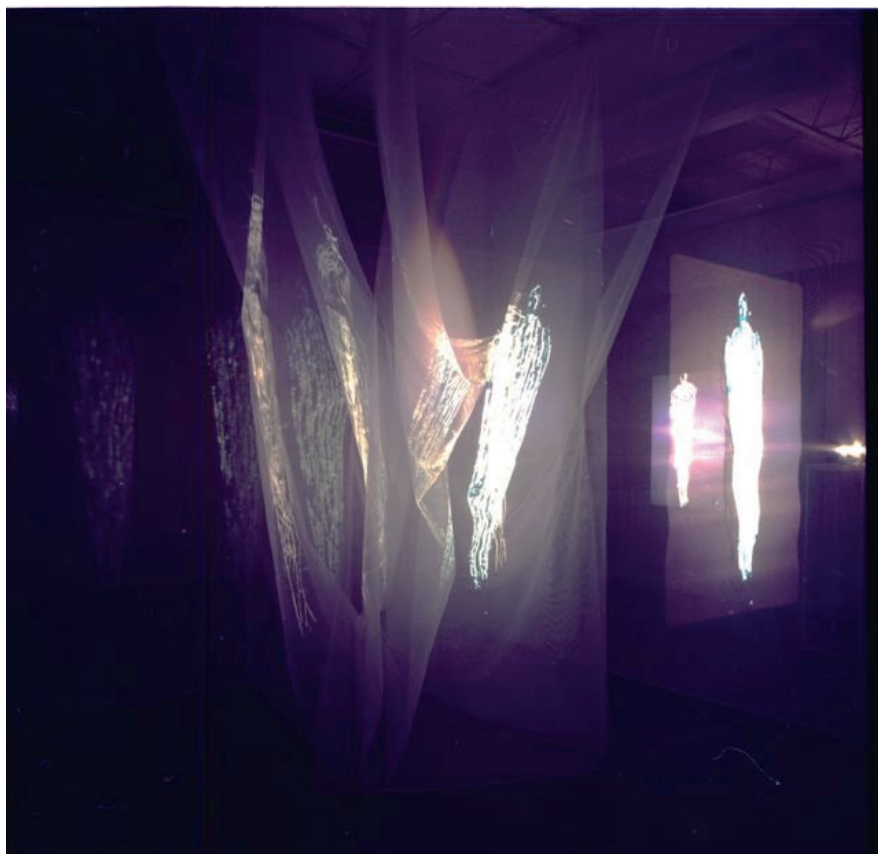
The series of installations *Light Phenomena* by Mandzios was created under certain influence of the mysticism of light, the role of which cannot be overestimated in the icon [Fig. 12]. The light from a projector, both real and symbolic, projects into the space a silhouette of man, multiplied, reflecting on the walls, glass panes and layers of tulle. The figure, saturated with light/sacredness, appears as a phantom, unattached to any matter. Growing, or disappearing, both real and ephemeral, it brings to mind the spiritual body, “redeemed and freed from the suffering of decomposition”, “retrieving its intransient brightness”, described by the Orthodox theologians.¹⁰ In the way of presenting the reality, peculiar of this artist, which aims to reveal the spiritual essence of reality, we find an ideological kinship with the vision of an iconographer, and with his act of “transfiguration” of a body into the shine of an image, which reminds us of the transfiguration that will enclose

¹⁰ S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 323.

¹⁰ S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, transl. into Polish D. Ulicka, Warszawa, 1988, p. 323.

11. Christos Mandzios, *Zjawiska świetlne – X – „Przenikanie IV”*, z cyklu Realizacje Paschalne, 1997, realizacja świetlna/tiul, światło z rzutnika, Galeria Miejska – Mosina, fot. z archiwum artysty

11. Christos Mandzios, *Light Phenomena – X – “Infiltration IV”*, from the cycle Paschal Realizations, 1997, light realization/tulle, projector light, Urban Gallery in Mosina, photograph from the artist's archives



the whole created reality. In both cases, the light is not only a compositional rule, but also an evaluative and sense-creating principle.

In the case of the works by another Polish Greek, Michał Hrisulidis, the drama-creating factor is the clash, the conflict between elements originating in the Orthodox tradition and the influence of Western art, with its characteristic tendency to concentrate on the problem of fragility and accidentality of existence. Despite all his attempts to “iconographicize” the presentation through numerous references to Byzantine painting, such as golden backgrounds, centralized composition, bright-shining colours, division of the panels into the central *kovcheg* (“the ark”) and protruding *luzga* (lit. “husk”), with a series of smaller scenes (*Window portrait*, 1994; *Picture I*, 1995; *Epitaph*, 1997), the hybrid works by Hrisulidis, trying to blend elements of two different orders and thus to give existence a supernatural sense, still basically remain images of human dramas, death and suffering, of the loss of measure, order, and beauty.

In the paintings and graphics by Romuald Oramus, a peculiar “byzantinism” is confronted with the modern fallen reality, and serves, *a contrario*, highlighting its condition. Created in the 1980s, the cycles *Feast*, *Rituals*, *Funeralia*, and later works from the series *Homo ludens* and *Fitness Club* owe to the icon many compositional

kompozycji, świetlistych kolorów, podziału płaszczyzny malarskiej na środkowy kowczeg i wypukłą łuzgę z serią mniejszych scen (*Portret okienny*, 1994; *Obraz I*, 1995; *Epitafium*, 1997), hybrydyczne dzieła Hrisulidisa, próbujące scalić elementy należące do dwóch różnych porządków i tym samym nadać egzystencji sens nadprzyrodzony, pozostają przede wszystkim obrazami ludzkich dramatów, śmierci i cierpienia, utraty miary, ład, piękna.

W obrazach i grafikach Romualda Oramusa swoisty „bizantyzm” skonfrontowany jest ze współczesną upadłą rzeczywistością i służy, *a contrario*, wyjaskrawieniu jej przypadłości. Powstałe w latach osiemdziesiątych cykle *Uczta*, *Rytuały*, *Funeralia* oraz późniejsze prace z serii *Homo ludens* i *Fitness Club* zawdzięczają ikonie niejedno ujęcie kompozycyjne i wartości wyrazowe. Wyrwane z tradycyjnie religijnego kontekstu, zostały skonfrontowane z obyczajowością wcale nie świętą, ujawniając groteskowość różnych mód i absurdalność stadnych zachowań.

Pod sam koniec lat siedemdziesiątych – kiedy jeszcze nic, w każdym razie w ówczesnym świecie sztuki nie zapowiadało dalekosiężnych przemian, jakie dokonać się w nim miały pod wpływem stanu wojennego – „wobec ikony”, a dokładniej pod wpływem dokonanego dzięki niej odkrycia wagi i siły sztuki obciążonej ogromnym bagażem treści, zdolnej nie tylko wejść w relację podmiotową z odbiorcą, ale jeszcze przemienić go wewnętrznie, rodziła się twórczość Jarosława Modzelewskiego. Jego pracy dyplomowej *Wobec człowieka* (1980) towarzyszył tekst – zwyczajowa część dyplomu na uczelni artystycz-



12. Marek Sobczyk, *Polny-je Kawaliry Ordiena Sławy*, 1979, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

12. Marek Sobczyk, *Polny-je Kawaliry Ordiena Sławy*, 1979, oil on canvas, photograph from the artist's archives

nej. Nosił on *nomen omen* tytuł *Wobec ikony*. Rzecz znamienna, odkrycie ikony przez Modzelewskiego, a wraz z nią powagi zadań, jakie stoją przed dziełem sztuki i jego twórcą, przypadło na czasy dominacji w sztukach plastycznych nowego rodzaju działań i mediów – happeningu, performance, interwencji, wideo. Celnie diagnozuje ów moment w dziejach sztuki polskiej Marta Tarabula: „Polska zazdrosnym okiem patrzyła na Zachód, a kamera video, obiekt marzeń absolwentów krajowych Akademii, wydawała się obowiązującym atrybutem nowoczesnego artysty. Wobec deficytu kamer, do dokumentowania różnego typu *działań* powszechnie używano aparatów fotograficznych; narzędzia te służyły artystom do *badania* rzeczywistości. Wspomnianą rzeczywistość ujmowano na ogół w dawkach niewielkich, ale za to sprowadzonych do konkretności. Sztuka zredukowała swoje ambicje. Przestała zajmować się romantycznymi mrzonkami w rodzaju natchnienia, transcendencji, sięgania po to, co Niewidzialne. Wydawało się, że skromny status czystego zapisu wystarcza jej w zupełności, podobnie jak artyście wystarcza rola tego, kto wybiera wart zapisania fragment świata”¹¹. Na tak rozumiany impas tradycyjnego obrazowania nałożył się jeszcze poważny kryzys języka

solutions and expressive values. Uprooted from their traditionally religious context, they have been confronted with entirely non-sacred customs, thus revealing the grotesque character of various fashions and the absurd of herd behaviour [Fig. 13].

Towards the end of the 1970s – when nothing, at least not in the world of art of that time, foretold the coming of the far-reaching changes that were to take effect under the influence of the Martial Law – Jarosław Modzelewski's artistic creation evolved, “regarding the icon”, and more precisely, owing to the icon the discovery of the importance and power of art burdened with an enormous load of content, which has the capacity not only to enter a subjective relation with the recipient, but also to transform him internally. His graduation work *Regarding man* (1980) was supplemented with a paper, which is a usual form of diploma examination in a fine-art academy. The paper was entitled – significantly – *Regarding the icon*. It is also meaningful that Modzelewski's discovery of the icon, together with the realization of the importance of tasks that a work of art and its creator face, happened to come in the times when a new kind of activities and media dominated the visual arts: happenings, performances, interventions, or video films. This point in the

¹¹ M. Tarabula, *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego*, w: Jarosław Modzelewski. *Obrazy 1977–2006*, red. M. Kurzac, J. Michalski, Kraków 2007.

13. Magdalena Daniec, *25 widoków ziemi i nieba – noc*, z cyklu „Atlantyda”, 2005, olej, akryl na płótnie, fot. z archiwum artystki.

13. Magdalena Daniec, *25 views of Earth and Sky – night*, from the cycle „Atlantis”, 2005, acrylic and oil on canvas, photograph from the artist's archives



Polish art history is rightly diagnosed by Marta Tarabula: “Poland looked enviously towards the West, and a video camera, an object of yearning of all graduates from the Polish Academies, seemed to be an indispensable attribute of a modern artist. In view of the shortage of camcorders, all kinds of *activities* were documented with photographic cameras; they served the artists to *examine* the reality. This reality was normally presented in small doses, though very particularized. The art cut down on its ambitions. It stopped dealing with romantic fancies like inspiration, transcendence, or reaching the Invisible. It seemed that the humble status of pure recording was absolutely sufficient for art, as the sufficient role for an artist was to select the fragment of the world worth recording.”¹¹ The impasse in traditional presentation, understood in this way, overlapped with another serious crisis, of the language of the *sacrum*-inspired art, which originated in the art of the Renaissance; the latter affected Modzelewski with equal strength. “Only recently, owing to the discovery of the icon”, he wrote in his diploma paper, “did I realize why, while watching the works of the Western sacred art, I could never experience their sacredness, although I had been prepared for it. [...] I could not come to terms with the language which cleaved to the commonness

sztuki inspirowanej *sacrum*, mający swe źródło w sztuce renesansu, odczuwany wówczas przez Modzelewskiego niemniej dotkliwie. „Dopiero niedawno, dzięki odkryciu ikony – pisał w swej pracy dyplomowej – uświadomiłem sobie, dlaczego kiedykolwiek oglądając dzieła zachodniej sztuki sakralnej nie mogłem przeżyć jej sakralności choć byłem na nią nastawiony. [...] Nie mogłem pogodzić się z językiem, który tak kurczowo trzymał się pospolitości, że przesłaniał całkowicie to, o czym miał mówić”¹². Dla młodego twórcy hołdującego przekonaniu, że „sztuka to jest wielka rzecz. Coś, co wykracza poza zwyczajność świata”, spotkanie z malarstwem cerkiewnym w Bułgarii, Moskwie i Kijowie stało się swego rodzaju objawieniem („Ikony spotkałem i odkryłem dla siebie w czasie, kiedy podobnego odkrycia najbardziej potrzebowałem” – napisze potem). Nie sięgnął jednak do języka ich form. Malarz również obecnie wyklucza możliwość stylistycznych zapożyczeń z ikony. Jej inspirująca rola leży natomiast w sferze wartości duchowych oraz uwarunkowań etycznych, jakim do dziś daje wyraz w swej twórczości.

W perspektywie sztuki Jarosława Modzelewskiego oraz czasów stanu wojennego warto przywołać obrazy Marka Sobczyka, stanowiące przykład szczególnie swobodnego i zarazem niekonwencjonalnego posługiwania się motywami symbolicznymi i środkami obrazowania wywiedzionymi z ikony¹³. Artystę fascynuje wieloznaczność wszystkiego, co nas otacza, każdy rodzaj poznania

¹¹ M. Tarabula, “Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego”, in: *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, M. Kurzac, J. Michalski eds., Kraków, 2007.

¹² J. Modzelewski, *Wobec ikony*, maszynopis dostępny w bibliotece warszawskiej ASP.

¹³ Obu malarzy łączy wieloletnia przyjaźń i wiele wspólnych realizacji artystycznych.



14. Małgorzata Dmitruk, *Dziękować*, 2004, litografia, fot. z archiwum artystki

14. Małgorzata Dmitruk, *Rendering Thanks*, 2004, lithograph, photograph from the artist's archives

wyduje się mu niekompletny, cząstkowy, nierzadko fałszywy, a przez to dający możliwość weryfikacji, demitologizacji, odideologizowania, którą nieustannie wykorzystuje w swej sztuce. Zaiste trudno o konwencję bardziej przydatną do demistyfikacji utartych znaczeń i demaskowania uznanych świętości aniżeli poddana kanonicznym regułom forma ikony. Traktuje się ją powszechnie jako synonim/symbol tryumfu ortodoksji stanowiącej swego rodzaju apogeum dogmatycznej twórczości świętych ojców. Jest więc zrozumiałe, że stała się ona ulubioną pożywką artysty, którego dzieło wyrasta z nieustannej potrzeby konfrontacji z przyjętymi normami. Stereotyp przeciwstawia więc stereotypom w myśl zasady, że przeciwnika trzeba rozbroić jego własną bronią.

Charakterystyczne dla ikony zaburzenia proporcji i perspektywy oraz geometryczną ornamentykę szat zastosował malarz w skandalizującym obrazie *Mleko Maryi i krew Chrystusa* (1989), w którym zbawcze treści związane z macierzyństwem Maryi i odkupieńczą rolą jej Syna zostały sprowadzone do sporu o supremację boskiego nad ludzkim, duchowego nad zmysłowym, męskiego nad kobiecym. *Co ważniejsze, krew czy mleko?* – zapytuje retorycznie artysta, czyniąc aluzję zarówno do dychoomicznej wizji świata i wynikającego z niej sztywnego podziału ról społecznych, jak i do najzupełniej współczesnych problemów feminizmu. Z kolei w *Bożym Narodzeniu* (1986–1990) malarz wprawdzie nie podważa dogmatu, lecz całkowicie rozmija się z usankcjonowaną tradycją ikonografią i desakralizuje święte wydarzenie, ukazując zwyczajny poród, przy czym przewrotnie nadaje dzieciątka Jezus „kanoniczne” rysy greckie.

Jak widać, idee, mity i dogmaty wiary, które mają swoją utrwaloną wizualną reprezentację, zostają przez Sobczyka przedstawione w sposób zupełnie nowy. Bywa również, że tradycyjna ikonografia religijna urzeczywistnia się w całkowicie innym kontekście sy-

so strongly that it entirely obscured what it was supposed to express.”¹² For a young artist, believing that “art is something great, something that goes beyond the commonness of the world”, the encounter with Orthodox church painting in Bulgary, Moscow and Kiev became a sort of epiphany (“I encountered and discovered icons in the time when I most needed such a discovery”, he later wrote). Yet the painter did not adopt the language of the iconic form. Even today, he denies the possibility of stylistic borrowings from the icon. Its inspiring role consists in the sphere of spiritual values and ethical conditions, which the artist has always expressed in his works.

In the context of Jarosław Modzelewski's work, and the period of the Martial Law, it is worth mentioning the paintings by Marek Sobczyk, which constitute an example of an especially unconstrained and at the same time unconventional use of the symbolic motives and means of expression originating from the iconic painting.¹³ The artist is fascinated with the multi-meaningfulness of everything that surrounds us; every kind of cognition seems to him incomplete, partial, sometimes fake, and owing to this, it offers the possibility to verify, demythologize, deideologize, which he constantly uses in his works. Indeed, it is hard to find a convention more useful in demystification of clichés and unmasking of the accepted sanctities than the form of the icon, subject to canonical rules. It is commonly

¹² J. Modzelewski, *Wobec ikony*, the copy available in the library of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

¹³ Both painters have been friends for many years, and have executed many artistic realizations together.



15. Anna Myca, *Vegeta*, z cyklu „Związki niemożliwe”, 2006, tempera jajowa na płótnie, fot. z archiwum artystki

15. Anna Myca, *Vegeta*, from the cycle „Impossible Relationships”, 2006, egg tempera on canvas, photograph from the artist’s archives

treated as a synonym/symbol of the triumph of the orthodoxy, an apogee of the dogmatic creativity of the holy Fathers. It is thus understood that it has become the favourite nurture for the artist whose creativity stems from the incessant need to confront the accepted norms. He puts stereotypes against stereotypes, according to the rule that the enemy must be defeated with his own weapon.

The distortion of perspective and proportion, typical of the icon, and the geometrical ornamentation of the attires was employed by the artist in the scandalizing painting *Mary’s milk and Christ’s blood* (1989), in which the Redemption issues connected with the maternity of Mary and the redeeming role of her Son have been condensed in an argument about the supremacy of the divine over the human, the spiritual over the sensual, the male over the female. *Which is the more important, blood or milk?* – is the author’s rhetorical question, as he alludes both to the dichotomous vision of the world and the resulting stiff division of social roles, and to the entirely modern problems of feminism. In turn, in *Nativity* (1986–90), the painter does not undermine the dogma, but completely evades the sanctioned iconographic tradition and desacralizes the sacred event, presenting a normal scene of birth,

tuacyjnym. I tak znany z licznych ikon prawosławny prestoł – okryty specjalną szatą stoł w kształcie sześcianu, najważniejsze miejsce w cerkiewnym ołtarzu – znalazł się w centrum obrazu *Kury i koguty* (1988), w którym w sposób tyleż zabawny, co prowokacyjny, treści religijne świąt Zmartwychwstania Pańskiego zdominowane zostały przez praktyki seksualne związane z pogańskim kultem płodności [il. 14]. Zapożyczony z ikony Rublowa prestoł, wraz z towarzyszącymi mu utensyliami odgrywa też kluczową rolę w obrazie *BHP* (1991). Tym razem treści związane z ekonomią zbawienia, a w szczególności sposób z oczyszczeniem z grzechów i w efekcie przeobstaniem, których rolę w kształcie i teologii ikony trudno przecenić, zostały skonfrontowane z planszą promującą bezpieczeństwo i higienę pracy, jaką można było spotkać w czasach PRL-u w zakładach produkcyjnych. Aby sprowokować czy też wzmocnić grę skojarzeń, kształt szablonowych liter przypomina alfabet grecki. Niezwykle symptomatyczna dla interesujących nas inspiracji jest też praca *3:5:8 Lewosławie* (1998). Zagadkowy tytuł nawiązuje do proporcji stosowanych przez K. Kobro i W. Strzeмиńskiego, powtórzonych w niniejszym obrazie. Ikonowy wizerunek serafina naniesiony na architekton Strzeмиńskiego doskonale oddaje żarliwość obu artystów, którzy nie tyle eliminują wiarę na rzecz racjonalnego poznania, co raczej zmieniają jej przedmiot, zaś jeden wariant zbawienia zastępują innym¹⁴.

Demistyfikacja kanonów i szablonowego myślenia, z którą spotykamy się w jeszcze wielu innych pracach Sobczyka, wśród których liczne nawiązują do ikony i tradycji samego prawosławia (*Polnyje Kawaliry Ordiena Sławy*, 1979 [il. 12]; *Jaki piękny świat Pan Bóg nam stworzył*, 1995; *Dziki pies*, 1995; *Evdokimov*, 1991; *Mauzoleum Galii Placydii*, 1990; *Dionizos*, 1992) w gruncie rzeczy nie służy ani szarganiu świętości, ani też dezawuowaniu tradycji i obalaniu dogmatów. Przeciwnie, poprzez powtórzenie znaków silnie zakorzenionych w zbiorowej świadomości i całkowitej zmianie ich kontekstów bądź desygnatów artysta usiłuje tchnąć w nie nowe życie, przywrócić współczesnemu światu. Do samego prawosławia oraz ikony odnosi się z dużą estymą. Jest wszakże współautorem polichromii cerkwi neounickiej w Kostomłotach na Podlasiu (wraz z Ryszardem Woźniakiem). Dekoracja powstała w latach 1985–1989. Jak wspomina sam autor: „Było to podstawowe doświadczenie dla mojego malarstwa: technologia, odnajdywanie reguły i poziomu języka. Lekcja abstrakcji”¹⁵.

¹⁴ M. Krajewski, *Co? Sztuka. Czym? Malarstwem*, w: Marek Sobczyk. *Dokładność i doskonałość obrazu*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, październik–listopad 2001, s. 43.

¹⁵ M. Sobczyk, odpowiedź na ankietę *Barbarzyńcy w kościele*, „Parafia w Tygodniku”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego”, 2004, nr 17 (25 IV).



16. Tadeusz Gustaw Wiktor, *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca*, 1993, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

16. Tadeusz Gustaw Wiktor, *Icon for Stanislaus. Prayer for the Father*, 1993, oil on canvas, photograph from the artist's archives

Pomimo przemian, jakie dokonały się w życiu artystycznym po odzyskaniu przez Rzeczpospolitą pełnej suwerenności, kiedy z polskim tradycjonalizmem, zanurzonym w sferze wierzeń i mitów zbiorowych, zderzyła się fala liberalizmu niosąca ze sobą zdeintegrowany system estetyczny i traktowanie sztuki w kategoriach marketingowych, zainteresowanie ikoną jako źródłem przeżyć religijno-estetycznych i artystycznych inspiracji nadal ma wielu rzeczników. Obserwować je można nie tylko w twórczości „weteranów” wojny z reżimem komunistycznym, toczonej także za pomocą przedstawień plastycznych, ale również u artystów młodszego pokolenia, dla którego owe czasy stanowią już tylko szacowną historię. Spośród nich wymienimy, dla przykładu: Małgorzatę Dmitruk, Magdalenę Daniec i Annę Mycę. Ich twórczość, inspirowana prawosławnym malarstwem ściennym (Myca), świetlistością i segmentowaną strukturą ikon (Daniec), a także ludową kulturą rdzennych mieszkańców Podlasia, dla których wizerunki świętych stanowiły zawsze nieodzowny „rekwizyt” codziennego życia i religijnych obrzędów (Dmitruk), daje przykład szczęśliwego mariażu prawosławnej tradycji z językiem sztuki współczesnej. W malarstwie Daniec subtelne odwołania do ikony służą uświęceniu codziennego życia poprzez wpisanie go w ramy wyższego porządku i zatopienie w świetle/światłości [il. 13]. Z kolei w obrazach

but gives the face of the Infant Jesus “canonical” Greek features.

Evidently, the ideas, myths and dogmas of faith, which have their fixed visual representations, are presented by Sobczyk in a completely novel way. It also happens that the traditional religious iconography is visualized in a completely different situational context, for instance, the Orthodox *prestol* (throne), a cubic table covered with a special cloth, the central place in the Orthodox church altar area, which is presented in many icons, is placed in the centre of the painting *Hens and roosters* (1988), in which – both in a jocular and provocative way – the issues connected with the Easter celebrations have been dominated by the sexual rites associated with the pagan fertility cult [Fig. 14]. The throne, borrowed from Rublev’s icon, and the accompanying utensils play the key role in the painting entitled *BHP* [Polish abbreviation for *Safety and Hygiene of Work*] (1991). This time, the contents connected with the economy of salvation, especially purification from sins and, in effect, deification, whose role in the form and theology of the icon cannot be overrated, have been confronted with a view of a board promoting the work safety and hygiene, common in the factories of the Polish People’s Republic. To provoke, or to reinforce the play of associations, the form of the stencil letters on the board resembles the Greek alphabet. A work which is especially symptomatic for the inspirations of our interest is *3:5:8 Lewosławie*¹⁴ (1998). The puzzling title refers to the proportions used by K. Kobro and W. Strzeziński, repeated in the painting in question. The iconic image of a seraph, laid over Strzeziński’s architecton, perfectly renders the passion of both artists, who do not eliminate faith for the sake of rational cognition, but rather change the object of faith, and replace one variant of salvation with another.¹⁵

Demystification of canons and stereotypical thinking, present in numerous works by Sobczyk, many of which contain references to the icon and the Orthodox church tradition itself (*Polnyje Kawaliry Ordiena Sławy*, 1979; *What a beautiful world God has made us*, 1995; *A wild dog*, 1995;

¹⁴ A possible English translation of the title could be *Heterodoxy*; the Polish title is a pun, based on the antonyms *prawo* (right) – *lewo* (left); *prawo-* is the equivalent of *ortho-* in Polish *prawosławie* (Orthodoxy); yet, *Heterodoxy* (*hetero-* being the antonym of *ortho-*) does not have exactly the same connotations as *Lewosławie*.

¹⁵ M. Krajewski, “Co? Sztuka. Czym? Malarstwem”, in: Marek Sobczyk. *Dokładność i doskonałość obrazu*, Exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, October–November 2001, p. 43.



17. Marian Waldemar Kuczman, *Wnętrze cerkwi II*, 2001, technika mieszana na płótnie, fot. z archiwum artysty

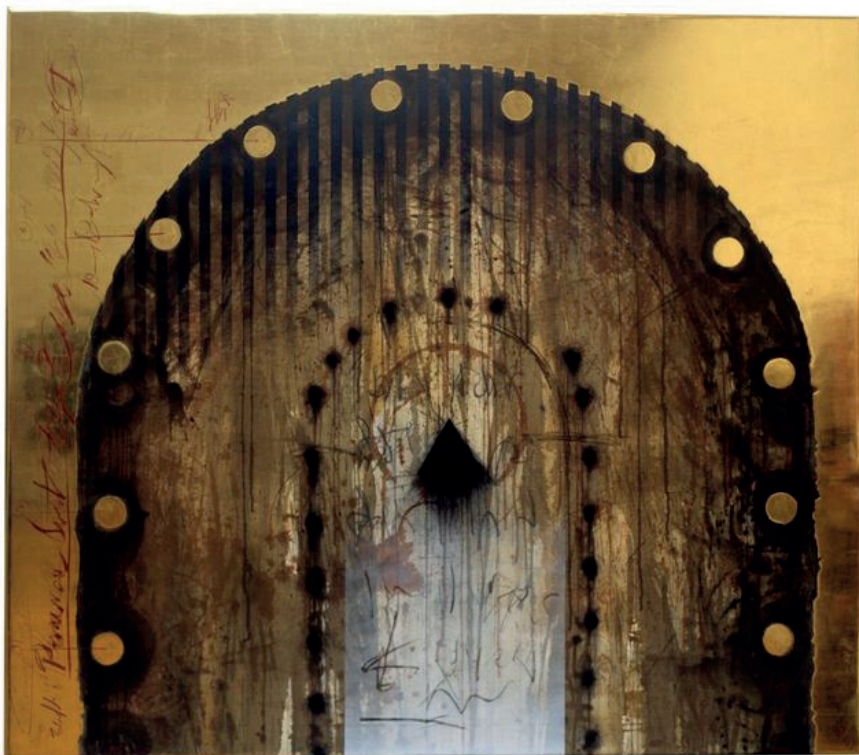
17. Marian Waldemar Kuczman, *Interior of an Orthodox church II*, 2001, mixed technique on canvas, photograph from the artist's archives

Evdokimov, 1991; *Mausoleum of Galla Placidia*, 1990; *Dionysos*, 1992) in fact serves neither sacrilege nor deprecating tradition and denying dogmas [Fig. 15]. On the contrary, through repeating the signs so deeply rooted in the shared consciousness, and through a complete change of their contexts and denotation, the artist tries to breathe a new life into them and to restore them to the modern world. He refers to the Orthodox tradition and the icon with great esteem. He is also a co-author (with Ryszard Woźniak) of a polychrome, created in 1985–89, in the neo-unitary church in Kostomłoty in Podlasie. As the author himself recalls, “It was an elementary experience for my painting: the technique, discovering the rules and the level of language. A lesson on abstraction.”¹⁶

¹⁶ M. Sobczyk, the answer in the survey *Barbarzyńcy w kościele* (*Barbarians in the church*), in: *Parafia w Tygodniku*, a supplement of *Tygodnik Powszechny*, 2004, no. 17 (25th April).

i rysunkowych seriach Dmित्रuk artystyczna penetracja życia i obyczajów społeczności zamieszkującej Kresy Wschodnie ma charakter nieledwie etnograficzny, z tą wszakże różnicą, że jest nacechowana nieskrywanym sentymentem i zabarwiona nostalgią [il. 14]. Anna Myca znana jest nie tylko jako autorka nostalgicznego cyklu *Ucieczka do Bizancjum* (1993–1996), który stanowi świadectwo niezadkiej w malarstwie XX wieku fascynacji urodą starych murów, łuszczących się tynków. Jej dziełem jest również prowokacyjna i kontrowersyjna seria *Związki niemożliwe* (2006), stanowiąca połączenie motywów malarstwa prawosławnego z „ikonami” popkultury, co służyć ma obnażeniu i zdemitologizowaniu tych ostatnich. Same znaki *sacrum* zostały tu jednak równocześnie skazane na degradację [il. 15].

W duchu bezprzedmiotowego odczucia. Zainicjowana z początku XX wieku przez K. Malewicza i W. Kandinskiego abstrakcyjna interpretacja ikony – zwłaszcza jej podstaw dogmatycznych wywiedzionych z teologii apofatycznej i metafizyki światła, ma swych rzeczników



18. Andrzej Bednarczyk, *Bramopancerz*, z cyklu „Pancerze świetlistego Boga”, 1992–1994, bawełna na desce, gwasz, emulsja, pastele, złoto, pulment, fot. z archiwum artysty

18. Andrzej Bednarczyk, *Bramopancerz* [Gate-Armour], from the cycle „Armours of the Luminous God”, 1992–1994, cotton on board, gouache, emulsion, pastel, gold, photograph from the artist's archives

i kontynuatorów także w Polsce. Obok wzmiankowanych już wcześniej twórców starszego pokolenia – Jana Berdyszaka, Józefa Hałasa, Jerzego Nowosielskiego czy Witolda Damasiewicza – zaliczyć do nich można: Karolinę Aszyk, Andrzeja Bednarczyka, Ignacego Czwartosa, Hannę Dąbrowską, Andrzeja Desperaka, Jacka Dłużewskiego, Krzysztofa Gliszczyńskiego, Jacka Kornackiego, Krzysztofa Klimka, Tadeusza G. Wiktora, Waldemara Kuczmę, Adama Molendę, Waldemara Pawlaka, Władysława Podrazika, Ernesta Zawadę, choć większość z nich nie ogranicza swej twórczości do realizacji czysto abstrakcyjnych. Rekrutują się oni spośród niemałej w XX wieku grupy artystów traktujących prace o charakterze nieprzedstawieniowym jako wyraz rozmyślań nad nadprzyrodzoną tajemnicą bytu przełożonych na strukturę plastyczną. Jest to sztuka znajdująca swój fundament w przekonaniu o ponadracjonalnym i ponadnaturalnym podłożu działań twórczych, wyrastających jakoby z tego samego pnia naszej duchowej egzystencji co wiara religijna i zanurzonych w strumieniu tej samej duchowej energii. Źródłem owego przeświadczenia jest nie tylko religia chrześcijańska, ale w nie mniejszym stopniu także New Age. Swoisty „dialog religijny”, jaki wiodą niektórzy artyści, zasadza się więc na zacieraniu różnicy między religiami pogańskimi i objawionymi, które wydają się w efekcie wyrazem ponawiających się na przestrzeni dziejów aktów hierofanii. Stąd możliwe staje się równoczesne czerpanie inspiracji z duchowości Wschodu i religii chrześcijańskiej (Berdyszak, Gliszczyński, Wiktor), myśli mitycznej i magicznej (Kornacki), współczesnej psychoanalizy i technik medytacyjnych (Molenda, Podrazik, Wiktor), a nawet astrofizyki,

Despite the changes that have taken place in artistic life since gaining complete independence by Poland, when the Polish traditionalism, immersed in the sphere of belief and common myths, clashed with the wave of liberalism, which brought a disintegrated aesthetic system and the treatment of art in marketing terms, there are still many advocates of the icon as a source of religious-aesthetic emotions and artistic inspirations. It can be observed not only in the works of the “veterans” of the war against the Communist regime, fought also by means of visual art presentations, but also in the works of the younger generation artists, for whom those times are merely revered history. Among them are Małgorzata Dmitruk, Magdalena Daniec and Anna Myca. Their artistic creation is inspired by the Orthodox church mural painting (Myca), the brightness and the segmental structure of the icon (Daniec), and the folk culture of the native inhabitants of Podlasie, for whom the images of saints have always been an indispensable “prop” of their everyday life and the religious ceremonies (Dmitruk). The artists' works are examples of a happy marriage between the Orthodox tradition and the language of modern art. In Daniec's painting, the subtle iconic implications serve sacralization of everyday life, through inscribing it into the framework of the higher order and immersing it in light/brightness [Fig. 16]. In turn, in Dymitruk's paintings and her cycles of drawings, the artistic penetration of life and customs of the community inhabiting

the eastern frontiers is almost ethnographic in character, only marked with an overt sentiment and coloured with nostalgia [Fig. 17]. Anna Myca is known not only as the author of the nostalgic cycle *Escape to Byzantium* (1993–96), which is an illustration of the – common in the 20th century painting – fascination with the beauty of old walls and flaking plasters. One of her works is the provocative and controversial series *Impossible relations* (2006); it features a combination of the Orthodox painting motives and the “icons” of popular culture, which is supposed to disclose and demythologize the latter. However, at the same time, the signs of *sacrum* themselves are doomed for degradation [Fig. 18].

In the spirit of objectless sensation. Initiated in the beginning of the 20th century by Malevich and Kandinsky, the abstract interpretation of the icon, especially of its dogmatic bases rooted in the apophatic theology and the metaphysics of light, has its advocates and followers also in Poland. Apart from the already mentioned artists of the older generation – Jan Berdyszak, Józef Hałas, Jerzy Nowosielski, or Witold Damasiewicz – we could include here: Karolina Aszyk, Andrzej Bednarczyk, Ignacy Czwartos, Hanna Dąbrowska, Andrzej Desperak, Jacek Dłużewski, Krzysztof Gliszczynski, Jacek Kornacki, Krzysztof Klimek, Tadeusz G. Wiktor, Waldemar Kuczma, Adam Molenda, Waldemar Pawlak, Władysław Podrazik, and Ernest Zawada, although most of them do not limit their work to purely abstract realizations. They originate from a quite numerous group of 20th century artists who treat non-representational works as an expression of reflections on the supernatural mystery of being, translated into a visual structure. This kind of art is based on the presumption of the super-rational and supernatural foundation of artistic activities, which is thought to spring from the same stem of our spiritual existence as religious belief, and to be immersed in the stream of the same spiritual energy. The source of such a conviction is not only Christian religion, but also, and not in lesser degree, New Age. The peculiar “religious dialogue”, led by some artists, thus consists in blurring the differences between the pagan and the revealed religions, which in effect seem to be expressions of hierophanies, reoccurring throughout the ages. Hence, it becomes possible to draw inspiration simultaneously from the spirituality of the East and Christianity (Berdyszak, Gliszczynski, Wiktor), the mythical and magical thought (Kornacki), modern psychoanalysis and meditation techniques (Molenda, Podrazik, Wiktor), or even astrophysics, in which God is identified with the mysterious cosmic energy (Bednarczyk). In the sterilized



19. Ignacy Czwartos, *Zofia z Maciejowskich Czeska*, 2005, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

19. Ignacy Czwartos, *Zofia Czeska*, 2005, oil on canvas, photograph from the artist's archives

w której Bóg utożsamiony zostaje z tajemniczą energią kosmiczną (Bednarczyk). W wyjałowionym świecie technologiczno-materialistycznym ich dzieła pozostają rezerwuarem „niezorganizowanego sacrum”, wyrazem „nowej duchowości”, niemieszczącej się w tradycji skanalizowanej w ustalonych instytucjach życia duchowego, jak tradycyjne Kościoły. Nasycona światłem plama, linia, różnice napięć chromatycznych, podobnie jak niektóre figury geometryczne i ich układy stanowią dla licznej grupy abstrakcjonistów plastyczny ekwiwalent zagadki istnienia, stają się symbolem, który zarazem odkrywa i przesłania sfery niedostępne potocznemu widzeniu. Parafrazując znane stwierdzenie André Bretona, można powiedzieć, że dla wielu z nich ikona to nie tyle styl malowania, co stan ducha. Fascynacja malarstwem cerkiewnym nie zawsze przecież pociąga za sobą korzystanie z bogactwa jej kształtów. Bywają dzieła będące rezultatem inspiracji wschodnią teologią piękną, których na wskroś nowoczesna forma staje się miejscem teofanicznym, świadectwem przewyżczenia materialnych ograniczeń. Inne prace tworzy się jedynie w poczuciu trudnej do sprecyzowania więzi z ikoną, w przeświadczeniu pokrewieństwa duchowego; są one nakierowane na wartości bliskie tym, które leżą także u jej źródeł. Ewentualne analogie, filiacje, odbicia sytuują się wówczas głównie w płaszczyźnie sensu, choć zarazem w jakiś nieokreślony sposób „prześwitują” przez materię malar-

ską, „dźwięczą” ledwie słyszalnym echem w orkiestracji jej barw, są „niewidzialnie” obecne w strukturze obrazu, jednym słowem – ujawniają się nie wprost.

Z plejady wymienionych przed chwilą artystów omówmy bliżej czterech, różniących się między sobą charakterem swego malarstwa oraz rodzajem i stopniem zależności od ikony.

Mianem ikon określa swe abstrakcyjne obrazy Tadeusz Gustaw Wiktor, choć tradycyjne malarstwo cerkiewne – wraz z właściwym mu blaskiem i klimatem medytacji – stanowi dla malarza tylko jedno z wielu źródeł inspiracji. Duchowa wspólnota ikon bizantyjskich i „ikon” Wiktora wyrasta z przeświadczenia, że jedne i drugie powstają jako rezultat „podróży mistycznej” – znalezienia się w obliczu tego, co całkowicie niepojęte i niepoznawalne, a zarazem partycypacji w twórczej Mocy. W obu też przypadkach powstanie i istnienie obrazów jest nierozdzielnie związane ze Światłem, którego światło naturalne jest jedynie odbiciem, widzialnym znakiem. Światło, identyfikowane ze światłością, jest więc pierwszorzędną zasadą kompozycyjną i źródłem znaczeń [il. 16].

W opozycji do lustrzanie gładkich płócien Wiktora, bogato ustrukturyzowane obrazy Mariana Waldemara Kuczmy zaliczyć można do malarstwa materii. W przeciwieństwie też do filozoficznej i zarazem erudycyjnej podstawy, na jakiej opierają się obrazy Wiktora, abstrakcyjne malarstwo Kuczmy wyrasta z kontemplacji sensualnej urody świata, postrzeganej wszak również w kategoriach epifanicznych. Z ikoną łączy je kompozycja kolorystyczna bogata w treści duchowe i symboliczne, zwłaszcza zaś rola czerwieni, żółtej ochry, kobaltowego błękitu, szmaragdowej zieleni, bieli i czerni, a okazjonalnie maderowego werniksu. Wielkie znaczenie przywiązuje też Kuczma do działania światła, które pulsując na powierzchni zróżnicowanej, wielobarwnej faktury malarskiej, powoduje subtelne efekty luministyczne. Budzą one skojarzenia z mozaiką bizantyjską bądź z tajemniczą migotliwością prawosławnych świątyń. W rezultacie malarstwo Kuczmy daje się łączyć z estetyką prawosławną, upatrującą istotę piękna nie w оголоczeniu formalnym, a przeciwnie – w bogactwie i różnorodności elementów zmysłowych, wszak pod warunkiem ich nasycenia metafizycznym blaskiem [il. 17].

Więc Andrzej Bednarczyk z malarstwem prawosławnym daje się rozpatrywać na kilku płaszczyznach. We wczesnych seriach prac malarskich z lat dziewięćdziesiątych, wynikłych ze spotkania z ikoną ruską, w szczególności zaś ze słynną *Trójcą Świętą* Andrieja Rublowa, pojawia się złote tło i zaczerpnięte z ikony motywy symboliczne [il. 18]. W realizacjach z późniejszego okresu na ślad malarstwa cerkiewnego naprowadzają już tylko podziały i figury geometryczne. W omawianym kontekście godna uwagi jest zwłaszcza interakcja koła i kwadratu (*Kwadratura koła, Kolistość kwadratu*, 2000), mająca wielkie znaczenie także dla bizantyjskiej kosmologii i treści symbolicznych wielu ikon, na czele

technological-materialistic world, their works are a reservoir of “unorganized sacrum”, an expression of “the new spirituality”, reaching beyond the tradition channelled in the established institutions of spiritual life, such as traditional churches. For the large group of abstractionists, a spot saturated with light, or a line, the differences in chromatic tension, similarly to some geometrical figures and their arrangements, are the visual equivalent of the mystery of existence, and become a symbol that both reveals and obscures the spheres inaccessible to everyday vision. Paraphrasing André Breton’s well-known statement, we could say that for many of them, the icon is not a style of painting, but a state of their spirit. Yet, the fascination with the Orthodox church painting does not always entail using the abundance of its forms. There are works inspired by the Eastern theology of beauty whose entirely modern form becomes a theophanic place, a testimony of the victory over the material limitations. Other works are only created in the sense of a hardly definable relation with the icon, with the conviction of spiritual kinship; they are oriented towards the values that are close to the ones at the source of the icon. Potential analogies, filiations, and reflections are then situated mainly at the level of sense, although at the same time, in an unspecified way, they are perceptible through the matter of the painting, “resonate” with a scarcely audible echo in the orchestration of its colours, are “invisibly” present in the structure of the painting, in other words, they are manifested only indirectly.

Four of the above-mentioned great artists, who differ as to the character of their art and the kind and degree of dependence on the icon, will be described in more detail.

Tadeusz Gustaw Wiktor calls his abstract paintings icons, although traditional Orthodox painting, with its characteristic brightness and meditative atmosphere, is only one of many sources of inspiration for this artist. The spiritual community of the Byzantine icons and Wiktor’s “icons” stems from the conviction that both are created as a result of “a mystical journey”, of finding oneself facing the incomprehensible, the unrecognizable, and simultaneously, participating in the Power of creation. In both cases the creation and existence of the paintings is inseparably connected with the Light, of which visual light is only a reflection, a visible sign. Visual light, identified with the Light, is thus the primary compositional principle and the source of senses [Fig. 19].

In opposition to the looking glass-smooth paintings by Wiktor, the richly structured paintings by Marian Waldemar Kuczma can be included under the term “painting of matter”. Also contrary



20. Jacek Dłużewski, *Siostry*, Cykl kolejowy, 2005, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

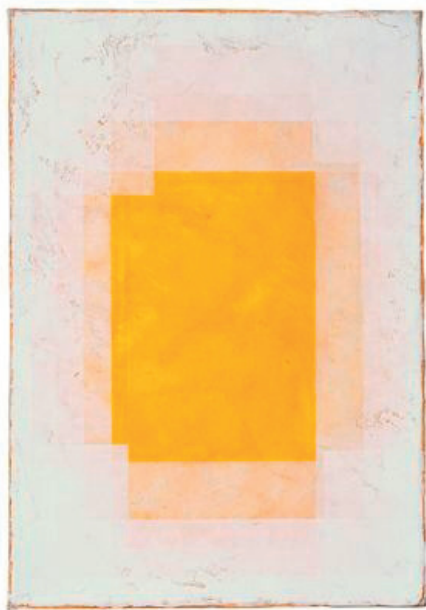
20. Jacek Dłużewski, *Sisters*, from the Railway Cycle, 2005, oil on canvas, photograph from the artist's archives

to the philosophical and at the same time erudite attitude on which Wiktor's paintings are based, the abstract painting by Kuczma stems from the contemplation of the sensual beauty of the world, though also perceived in terms of epiphany. What they share with the icon is the colour composition rich in spiritual and symbolic meanings, and especially the role of the colours: red, yellow ochre, cobalt blue, emerald green, white and black, and occasionally the madder varnish. Kuczma also attaches great importance to the operation of light, which, pulsating on the diversified, multi-colour painting texture, produces subtle luminous effects. They evoke associations with a Byzantine mosaic or the mysterious glow of the Orthodox shrines. As a result, Kuczma's painting can be related to the Orthodox aesthetics, which looks for the essence of beauty not in the formal deprivation, but, on the contrary, in the richness and diversity of sensual elements, but only under the condition that they are saturated with the metaphysical light [Fig. 20].

Andrzej Bednarczyk's links with the Orthodox painting can be analysed at several

z *Trójcą Świętą* Rublowa. Jeszcze istotniejsze są filiacje ideowe, silnie odczuwane przez artystę, związane z duchowym sposobem postrzegania rzeczywistości. Nawet w najbardziej wyabstrahowanych i bezosobowych kompozycjach Bednarczyka (*Kosmogon*, 2003; *Dom światła*, 2004) współbrzmiały ze sobą sfery ducha i materii, a na porządek plastyczny nakłada się harmonia mistyczna, zawarta w geometrii i liczbach. W szczególności jednak sposób związek z malarstwem cerkiewnym manifestuje się poprzez zwrot artysty ku nieledwie kanonicznym regułom, ku stałym, rygorystycznie przestrzegany normom pracy twórczej, których znaczenie eksponuje on także w podejmowanej refleksji teoretycznej.

Ignacy Czwartos w konterfektach osób świeckich (*Malewicz*, 2004; *Malewicz Strzeмиński*, 2005) i świętych (*Błogosławiona Maria Karłowska w manierze barokowo-abstrakcyjnej*, 2003; *Św. Faustyna Kowalska*, 2005), traktowanych zazwyczaj jako metafora krańcowych doświadczeń egzystencji, ale także w licznych obrazach abstrakcyjnych posłużył się puryfikacją formuły plastycznej – solennej, pełnej skupienia i ciszy [il. 19]. O inspiracjach ikoną świadczyć może zarówno statyczność, frontalność i hieratyzm syntetycznie traktowanych postaci, rygoryzm i powaga zwykle centrycznej kom-



21. Krzysztof Klimek, *Zanikający w oranżu*, 1998, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

21. Krzysztof Klimek, *The Disappearing in Orange*, 1998, oil on canvas, photograph from the artist's archives

pozycji, brak modelunku, płytke tło (obecne również w bliskich artyście staropolskich portretach szlacheckich i późnych figuracjach Malewicza), jak i typowy już tylko dla niej motyw klejmów. Przetworzony, traktowany abstrakcyjnie, zdaje się pełnić rolę jakiejś archetypicznej figury sensu i wektora naprowadzającego na trop *sacrum*. Abstrakcje i archaizujące figuracje Czwartosa pozostają ze sobą w ścisłym związku, stanowią dwie strony tego samego, wanitatywno-eschatologicznego „medalu”. Towarzyszą sobie często w jednym i tym samym obrazie, jakby na przekór tradycyjnym podziałom. „Niewymowna” abstrakcja staje się co najmniej równie ważna jak figura ludzka.

Nowosielski i jego „szkoła”. Ignacy Czwartos jest współtwórcą galerii „Otwarta pracownia”, działającej w Krakowie od 1995 roku¹⁶. Patronuje jej, nieformalnie, Jerzy Nowosielski, co też nie bez satysfakcji podkreślają związani z nią artyści. Stary malarz ujrzał w młodych wówczas abstrakcjonistach spadkobierców własnych ideałów artystycznych, a w ich pracach być może nawet rezonans własnej twórczości¹⁷. Jej wpływ jest do dziś wi-

¹⁶ Członkami stowarzyszenia założycielskiego są: Ignacy Czwartos, Bettina Bereś, Olgierd Chmielewski, Jerzy Hanusek, Jadwiga Rawicka, Stanisław Koba, Maria Pyrlík, Marcin Pawłowski, Jacek Dłużewski, Dariusz Mlącki, Grzegorz Sztwiertnia, Wojciech Głogowski, Robert Maciejuk i Krzysztof Klimek.

¹⁷ W katalogu do wystawy obrazów Czwartosa, Dłużewskiego i Głogowskiego artysta napisał: „są to obrazy szalenie tradycyjne.

levels. In his early series from the 1990s, which resulted from the encounter with the Russian icon, in particular with Rublev's famous *Trinity*, there appear the golden background and iconic symbolic motives [Fig. 21]. In realizations from later periods, traces of Orthodox church painting are only implied in the divisions and geometrical shapes. In this context, the interaction of the circle and the square is worth attention (*Squareness of the circle, Circularity of the square*, 2000), as it is also important in the Byzantine cosmology and the symbolic content of many icons, first of all, Rublev's *Trinity*. Ideological filiations are even more important, as they are strongly sensed by the artist, and connected with the spiritual way of perceiving the reality. Even in Bednarczyk's most abstracted and impersonal compositions (*Cosmogon*, 2003; *House of light*, 2004), the spheres of the spirit and the matter harmonize, and the visual order is superimposed by the mystic harmony comprised in geometry and numbers. Yet, the connection with the Orthodox church painting is especially manifested in the artist's turn to nearly canonical rules, to fixed, rigorously obeyed norms of the creative work, the meaning of which is also highlighted in his theoretical reflections.

Ignacy Czwartos, in the portraits of lay persons (*Malevich*, 2004; *Malevich Strzemiński*, 2005) and the saints (*Blessed Maria Karłowska in a Baroque-abstract manner*, 2003; *St. Faustina Kowalska*, 2005), usually treated as a metaphor of the ultimate experience of existence, but also in the numerous abstract paintings, uses a purification of the visual formula, solemn, filled with concentration and silence [Fig. 22]. Iconic inspirations may be evidenced by the static, frontal and hieratic character of the synthetically treated figures, the severeness and solemnity of the usually central composition, lack of modelling, or shallow background (also present in the portraits of traditional Polish nobility, so close to the artist, and in late figurations by Malevich,) but also by the typically iconic motive of “side scenes” (“klejmy”). Transformed, treated abstractively, it seems to fulfil the role of an archetypal figure of the sense and the vector showing the direction of *sacrum*. Czwartos's abstractions and archaizing figurations are in strict relation, as they form two sides of the same vanitative-eschatological “coin”. They frequently come together in the same painting, as if in defiance of the traditional divisions. The “unspeakable” abstraction becomes at least as important as a human figure.

Nowosielski and his “school”. Ignacy Czwartos is a co-founder of the *Otwarta pracownia* (*Open workshop*) art gallery, which

has been operating in Cracow since 1995.¹⁷ Its unofficial patron is Jerzy Nowosielski, which the artists associated with the gallery emphasize with satisfaction. The old painter perceived the young abstractionists as the heirs of his own artistic ideals, and perhaps saw in their works a reverberation of his own art.¹⁸ Its influence is still visible in the paintings by Jacek Dłużewski. His abstractions are not merely a result of purely formal combinations, but rather a derivative of experiencing the world, a fruit of experiences and a carrier of intimate emotions. They also include quite a load of symbolic content from the border areas of existence and (metaphysical) essence. Similarly, his later landscapes and figurative paintings (the series: *Syrian desert*, 2000; *Railway cycle*, 2005) are an interesting testimony of attempts to grasp the metaphysics of everyday life, and to fill it with an almost hierophanic sense [Fig. 23]. The means of expression serving the purpose: synthetic shapes, arbitrary colours, rough modelling limited to thin sparks of symbolic light and wide smudges of lighter colour, shining silhouette and object contours, shallow space, accumulated planes, mini-paintings combined into larger compositions – although they undergo transposition – still bring to mind Nowosielski's works. It is meaningful that the noticeable analogies to Orthodox church paintings do not appear as a result of their direct perception, but are evidently vicarious elements in the art of the Cracovian artist and thinker.

A lot of significant content from the years of Jerzy Nowosielski's teaching to his students was absorbed by Krzysztof Klimek. He has recently found in them a justification for his quite unexpected turn from abstraction towards "small realism": views of a yard, forest landscapes, or still lifes. Klimek quotes one of Professor's lessons: "Ladies and gentlemen, if you wish to have some refreshment and you want to enjoy painting,

doczny w obrazach Jacka Dłużewskiego. Jego abstrakcje są nie tyle rezultatem kombinacji czysto formalnych, ile pochodną doświadczania świata, owocem przeżyć i nośnikiem intymnych emocji. Zawierają również niemały ładunek treści symbolicznych z pogranicza egzystencji i (metafizycznej) esencji. Podobnie późniejsze pejzaże i przedstawienia figuratywne (serie: *Pustynia syryjska*, 2000; *Cykl kolejowy*, 2005) dają interesujące świadectwo dążenia do uchwycenia metafizyki codzienności, do nasycenia jej sensem nieledwie hierofanicznym [il. 20]. Użyte w tym celu środki wyrazu: syntetyczne kształty, arbitralne kolory, umowny modelunek sprowadzony do cienkich blików symbolicznego światła i szerokich smug jaśniejszego barwnika, świecące kontury postaci i przedmiotów, płytka przestrzeń, spiętrzone plany, mini-obrazy łączone w większe kompozycje – choć uległy transpozycji – to jednak często przywodzą na myśl sztukę Nowosielskiego. Znamienne, że widoczne analogie do obrazów cerkiewnych jawią się tutaj nie jako rezultat ich bezpośredniej percepcji, lecz są w sztuce krakowskiego myśliciela i artysty najwyraźniej zapośredniczone.

Z nauk, jakie przez lata głosił swym studentom Jerzy Nowosielski, wiele istotnych treści, pomocnych w podejmowaniu artystycznych decyzji, zaczerpnął Krzysztof Klimek. W ostatnim czasie znalazł w nich uzasadnienie dla dość nieoczekiwanego odwrótu od abstrakcji na rzecz „małego realizmu” – widoków podwórka, leśnych pejzaży, martwych natur. „Proszę Państwa – cytuje Klimek jedną z nauk Profesora – jeśli chcecie się odświeżyć i chcecie, żeby wam się przyjemnie malowało, to proszę, malujcie przez jakiś czas to, co widzicie, wtedy będziecie mieli przyjemność malowania”¹⁸. Odzyskana dzięki „miękkiemu lądowaniu” na własnym podwórku radość malowania i świeżość spojrzenia nie zwalnia przecież artysty od świętego obowiązku formowania bardzo skupionej i bardzo pogłębionej wizji artystycznej. „To jest fascynująca sprawa – głosił przecież stary malarz – jeżeli kształty i wyobrażenia znane z rzeczywistości zewnętrznej nagle nabierają jakiegoś bytu – przenoszą się do innej sfery bytu. [...] To tak, jakbyśmy się nagle przekonali, że potrafimy latać”¹⁹. „Nabieranie bytu” poprzez wyzbywanie się balastu nadmiernej materialności, ekonomię środków, redukcję motywów, a niekiedy nawet wielkości blejtramów stało się także dla Krzysztofa

¹⁷ The founding members are: Ignacy Czwartos, Bettina Bereś, Olgierd Chmielewski, Jerzy Hanusek, Jadwiga Rawicka, Stanisław Koba, Maria Pyrlík, Marcin Pawłowski, Jacek Dłużewski, Dariusz Młacki, Grzegorz Sztwiertnia, Wojciech Głogowski, Robert Maciejuk, and Krzysztof Klimek.

¹⁸ In the exhibition catalogue of the exhibition of Czwartos, Dłużewski and Głogowski, the artist writes: „these are quite traditional paintings. They stem from the inspiration by the most nobly understood abstraction, they are, in a way, its continuation, reply to the challenge; they lead us into the land of silence, serene contemplation and depth. [...] For me, personally, »Otwarta pracownia« [The Open Workshop Gallery] is a great surprise. For I have believed that the traditional painting is extinct”. After: *Kilku malarzy. Ignacy Czwartos, Jacek Dłużewski, Wojciech Głogowski*, Galeria Pryzmat, Kraków, 1996.

Same wywodzą się z inspiracji najszlachetniej rozumianej abstrakcji, są w jakimś sensie jej kontynuacją, podjęciem jej wezwania, prowadzą w krainę ciszy, spokojnej kontemplacji i głębi. [...] Dla mnie osobiście ta »Otwarta pracownia« jest wielką niespodzianką. Bo ja myślałem już, że malarstwo tradycyjne się kończy”, za: *Kilku malarzy. Ignacy Czwartos, Jacek Dłużewski, Wojciech Głogowski*, Katalog wystawy, Galeria Pryzmat, Kraków 1996.

¹⁸ *Pokój z widokiem. Z Krzysztofem Klimkiem rozmawia Leszek Danilczyk*, w: *Krzysztof Klimek. Opus minor*, katalog wystawy, Otwarta Pracownia, Kraków, 10–30 XII 2004, Kraków 2006, s. 16.

¹⁹ *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, red. R. Mazurkiewicz, W. Podrazik, Kraków 2007, s. 34.

Klimka metodą sprzyjającą przekroczeniu ram rzeczywistości. Proces ten wzmacnia też twórcza recepcja ikony, widoczna zwłaszcza w obrazach abstrakcyjnych [il. 21]. Kilka z nich nawiązuje do wieloobrazkowej struktury niektórych ikon. Delikatne barwne niuanse, a przede wszystkim wrażenie wibrowania i świecenia powierzchni malarzkiej uzyskuje artysta posługując się kanoniczną paletą barw, nieobcą również malarzom ikon – złotawą żółcią, bielą, błękitem – kolorami o powszechnie znanych konotacjach metafizycznych, a także bardziej zmysłową czerwienią, różem, zielenią i czernią.

Wpływu Jerzego Nowosielskiego na popularyzację problematyki formalnej i ideowej, jaką niesie ze sobą malarstwo bizantyjskie, a także na jej rezonans w twórczości wielu polskich twórców, nie sposób przecenić. Wynika on zarówno z wysokiej rangi artystycznej, głębi duchowej, wyrazistości i popularności jego sztuki, łączącej w sobie harmonijnie tradycję i nowoczesność, herezję i ortodoksję, zmysłowość i świętość, jak i z charyzmatycznej, choć niepozbawionej kontrowersji osobowości, z wielkiej aktywności teoretycznej, w tym także na niwie myśli prawosławnej, teologii i stylistyki ikony, którym poświęcił wiele wystąpień i publikacji. Szczególnie żywo były one odbierane w latach osiemdziesiątych, kiedy zainteresowanie sztuką religijną i sakralną stało się istotnym źródłem i czynnikiem sprawczym wielu przedsięwzięć artystycznych. Rezonans był tym większy, że Nowosielski był nieledwie przez cztery dekady profesorem malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie pracował nieprzerwanie od 1962 roku. Z jego pracowni wyszło więc już kilka pokoleń artystów. Edukacja nie ograniczała się przy tym do nauki malarzskiego rzemiosła. „Jerzy Nowosielski nie tyle uczył, ile nauczał malarstwa i nie tylko – budował również pogląd na świat. Jeżeli o niektórych pedagogach można by powiedzieć, że kształtowali uczniów jak mistrzowie życia duchowego, to określenie odnosi się wybitnie do Nowosielskiego, bo nauczał on także niejako »obok« malarstwa; niezależnie od korekt wykladał studentom w pracowni fundamentalne sprawy sztuki, omawiał szczególnie mu bliskie kierunki artystyczne – znany jest jego wykład o kubizmie. Poruszał zagadnienia teologiczne. Otwierał świadomość studentów w dziedzinach innych niż malarstwo, ale zawsze z malarstwem związanych i mających na nie głęboki wpływ”²⁰. Szczególnie ważne, a dla wielu artystów urodzonych i dojrzewających w czasach komunistycznych zupełnie nowe, wręcz rewelacyjne (łac. *revelo* znaczy wszakże *odkrywać, odsłaniać, objawiać*) stało się postrzeganie sztuki w kategoriach nadprzyrodzonych. Przeświadczenie o sakralnych korzeniach, duchowym sensie i eschatologicznych zadaniach, jakie ma do spełnienia sztuka, leżało wszak u podstaw jego twór-

please, for some time just paint what you see; then painting will give you pleasure.”¹⁹ Yet, the joy of painting, recovered owing to the “soft landing” in one’s own yard, does not release the artist from his sacred duty to form a focused, profound artistic vision. “It is fascinating”, the old painter used to say, “when shapes and presentations known from the outer reality suddenly acquire being, are transferred to a different sphere of being. [...] It is as if we suddenly discovered that we can fly.”²⁰ “Acquiring being”, through discarding the overload of superfluous materiality, economy of means, reduction of motives and sometimes even the size of canvases, has become for Klimek a method of fostering transcending the frames of reality. This process is also reinforced by the creative reception of the icon, visible especially in abstract paintings [Fig. 24]. Some of them refer to the multi-picture structure of certain icons. Delicate hue nuances, but mostly the impression of vibrating and shining of the surface is achieved by using the canonical range of colours, also familiar to the icon-writers: golden yellow, white, blue – colours of widely known metaphysical connotation – and also the more sensual red, pink, green and black.

It is impossible to overestimate the influence of Jerzy Nowosielski on the popularization of the formal and ideological issues associated with the Byzantine painting, as well as on its reverberation in the works of many Polish artists. This influence results not only from the high artistic rank, spiritual depth, expressiveness and popularity of his works, which harmoniously combine tradition and modernity, heresy and orthodoxy, sensuality and sanctity, but also from his charismatic, though not uncontroversial personality, and his great theoretical activity, including the field of Orthodox ideas, theology, and stylistics of the icon, to which he devoted many lectures and publications. They were especially eagerly received in the 1980s, when the interest in religious and sacred art became an important source and causing factor of many artistic projects. The reverberation was even greater due to the fact that for nearly four decades Nowosielski had been a professor of the Cracow Academy of Fine Arts, where he had worked continuously since 1962. His workshop had already produced several generations of artists, and the education was not limited to

²⁰ P. Taranczewski, *Akademia. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, w: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994, s. 68–69.

¹⁹ “Pokój z widokiem. Z Krzysztofem Klimkiem rozmawia Leszek Danilczyk”, in: *Krzysztof Klimek. Opus minor*, Exhibition catalogue, Otwarta Pracownia, Kraków, 10th – 30th Dec. 2004, Kraków, 2006, p. 16.

²⁰ *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, R. Mazurkiewicz, W. Podrazik eds., Kraków, 2007, p. 34.

teaching painting skills. “Jerzy Nowosielski did not just teach painting, but preached painting, and more than that: he also formed the worldview. If some teachers could be said to shape their students as masters of spiritual life, Nowosielski definitely could, as he also taught his students ‘beside’ painting. Apart from the corrections, in his workshop he explained to the students the fundamentals of art, discussed the directions in art which he favoured: his lecture on cubism is well-known. He touched upon the theological issues. He raised his students’ awareness of fields other than painting, but always related to it and influencing it deeply.”²¹ A particularly important issue, and for many artists born and growing up in the Communist era – a novelty, or even a revelation (Latin *revelo* means *disclose, unveil*) – was perception of art in terms of the supernatural. The belief in the sacred roots, spiritual sense and eschatological tasks of art was at the basis of his artistic creation, although there were also other motives and sources of inspiration, and captivation by the content of faith. “Painting is truly my homeland”, the artist said in one of his interviews. “Not a nationality, not any Christian Orthodoxy, but painting is my homeland, a homeland of which I grow out and in which I am set. [...] For my true homeland is the heavenly one, which mysteriously leaks into our minds through art. It is in art that a kind of anticipation occurs, of some realities of that true homeland, that New Jerusalem.”²²

A striking proof of Nowosielski’s influence in the sphere of spiritual, or even mystical treatment of art, is included in works by Władysław Podrazik, who is also an author of exalted poems and critical texts, of which many present the issue of the icon, especially its dogmatic base. Like Tadeusz Wiktor, Podrazik treats his paintings in epiphanic terms, as a sort of revealed “icons” (visions), a sign of transcendence at work, which he has personally experienced and of the existence of which he is strongly convinced. Noticeable in his texts, closeness to the iconic tradition and the corresponding deep reflection on the effects of Incarnation, which sacralizes the everyday reality, but first of all deifies the human body, paradoxically inclines him towards the iconoclastic art, stemming from the tradition of metaphysical abstraction, and

²¹ P. Taranczewski, “Akademia. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych”, in: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków, 1994, pp. 68–69.

²² Cf. *Prorok na skale...* (ft. 20), p. 29.



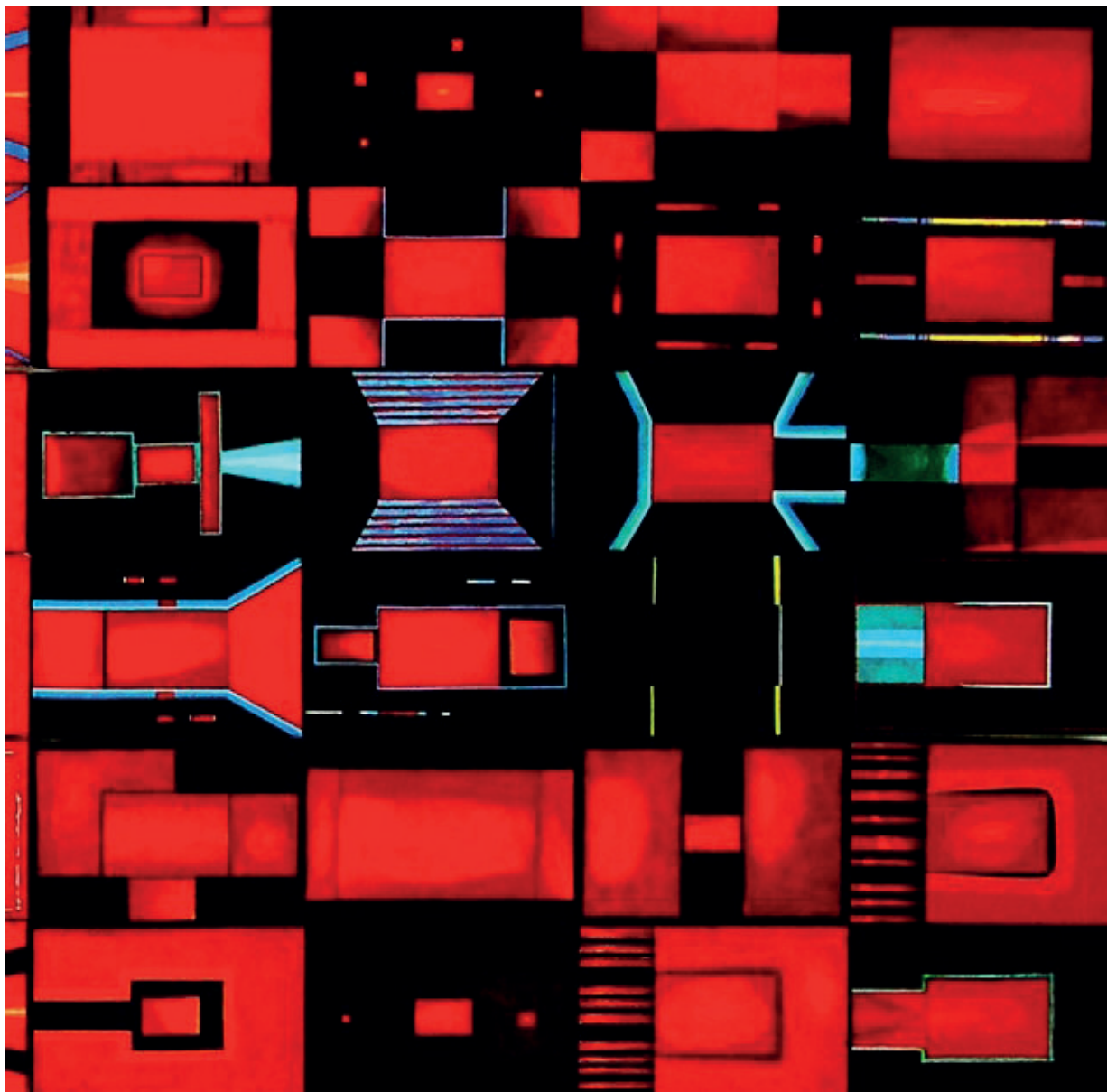
22. Władysław Podrazik, *Epifania*, 2007, olej na płótnie, fot. z archiwum artysty

22. Władysław Podrazik, *Epiphany*, 2007, oil on canvas, photograph from the artist’s archives

chości, choć były przecież jeszcze inne motywy i źródła inspiracji. Oddanie się malowaniu, które wypełniało jego życie, łączył z urzeczeniem treścią wiary w jedną, niepodzielną całość. „Malarstwo jest rzeczywiście moją ojczyzną – mówił artysta w jednym z wywiadów. – Nie żadna narodowość, nie jakaś tam ortodoksja chrześcijańska, lecz malarstwo jest moją ojczyzną. Ojczyzną, z której wyrastam i w której jestem osadzony. [...] Bo ojczyzna prawdziwa to ojczyzna niebiańska, która sączy się w jakiś tajemniczy sposób do naszej świadomości właśnie przez sztukę. Właśnie w sztuce następuje jakaś antycypacja pewnych realności z tamtej prawdziwej naszej ojczyzny, owej Nowej Jerozolimy”²¹.

Dobitne świadectwo oddziaływania Nowosielskiego w zakresie duchowego, ba, nawet mistycznego traktowania sztuki, przynosi malarstwo Władysława Podrazika – będącego również autorem natchnionych wierszy i ekstów krytycznych, z których niejeden przybliży pro-

²¹ *Prorok na skale...*, jak przyp. 19, s. 29.



23. Adam Molenda, *Statki kosmiczne*, wersja III, 2005, akryl na płótnie, fot. z archiwum artysty

23. Adam Molenda, *Spaceships*, the third version, 2005, acrylic on canvas, photograph from the artist's archives

blematykę ikony, zwłaszcza jej podstaw dogmatycznych. Podobnie jak Tadeusz Wiktor, Podrazik traktuje swe malarstwo w kategoriach epifanicznych, jako swego rodzaju „ikony” (wizje) objawione, wyraz działania transcendencji, którego się osobiście doświadczyło i o której istnieniu jest się głęboko przekonany. Bliskość tradycji ikonicznej i związany z nią głęboki namysł nad skutkami Wcielenia – uświęcającego rzeczywistość doczesną, a przede wszystkim przebóstwiającego ciało człowieka, jaki znaleźć można w tekstach Podrazika, skłania go, paradoksalnie, ku sztuce ikonoklastycznej, wyrosłej z tradycji abstrakcji metafizycznej, do – by posłużyć się metaforą P. Evdokimova – „fantasmagorycznej gry cieni pozbawionych ciała”²². Oświecony wiarą akt twórczy materializuje się więc

²² P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przekład M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 71.

towards the “phantasmagoric play of shadows without a body”,²³ according to Evdokimov’s metaphor. Faith-illuminated, a creative act is thus materialized in the form of non-representational paintings with highly saturated colours, vibrating with light. They are an extreme example of the “painting of Light”, which recalls Plato’s and John’s philosophy of light (Christ-God as the Logos, the Light of Lights, “eternal Light”, “the Light of all creation”, “Light without end”). Also significant is the role of Euclidean geometry, owing to which associations with the Byzantine painting are manifested in many paintings even more explicitly.

²³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, transl. M. Żurowska, Warszawa, 1999, p. 71.

“Nowosielski visibly accelerated my maturing in the awareness of holy matters”, confesses the painter Krystyna Zwolińska, and this statement could be authorized by many artists, not only and not exclusively his students.²⁴ Nowosielski created his own land, his own iconosphere of a great attracting and affecting power; he established a unique school of painting and thinking – one of a kind. Therefore we may venture to claim that without Nowosielski, Polish art would not be what it is nowadays. It is true that – especially in the beginnings of his pedagogical work – he used to be authoritarian; he frequently imposed on his students his own vision and style of artistic expression. It is not surprising, then, that some of them found it difficult to grow independent later on. It does not, however, concern all of his students, not even the majority. The widespread opinion that his academic workshop produced solely his epigones (ironically called “Nowosielski-juniors”) was denied by the exhibition *Nowosielski and his disciples*, organized in Cracow in 1999. Works of eleven of his students were presented; all of them, with a few exceptions (M. Nizio, R. Zakrzewski) followed their own paths, perhaps not always achieving an artistically satisfying result, but at least expressing themselves in various artistic conventions.²⁵ For many of his students, the icon still remains an important point of reference and a source of inspiration, although these bonds are multilayered, ambiguous, and often completely evanescent. The icon often pulsates in their paintings only with an internal, hardly noticeable rhythm; it is concealed in the structure of the paintings, in their geometrical order, in the “energizing” effect of the shining colours, representing the unrepresentable, the unachievable for the senses. In view of devaluation, and sometimes even discrediting of the category of spirituality of art, which has nowadays become a commercial value, an attractive “additive” to the material uniqueness of an artwork, young painters prefer to avoid unequivocal declarations. Also, they do not also always aim at “great metaphysics”, the world of Platonic ideas, or God of the monotheist religions. In their understanding, an elevated work of art is merely “an opening through which we can see the other side of reality [...] without grand

²⁴ After: K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków, 2006, p. 25.

²⁵ The participants of the exhibition: *Jerzy Nowosielski – laureat Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza – i jego uczniowie* in ZPAP art gallery in Sukiennice, Kraków, Rynek Główny, were: Roman Zakrzewski, Witold Pazera, Marlena Nizio, Alina Racziewicz-Bęc, Tadeusz Grzegorzczak, Mariusz Cichoń, Wacław Gawlik, Ireneusz Bęc, Władysław Podrazik, Jadwiga Sawicka, and Stanisław Koba.



24. Jerzy Nowosielski, *Pływaczka*, 1980, akryl na płótnie, fot. z archiwum Galerii Sztuki Współczesnej Teresa Starmach w Krakowie
24. Jerzy Nowosielski, *The Swimmer*, 1980, acrylic on canvas, photograph from the archives of Starmach Gallery in Krakow

w postaci obrazów nieprzedstawiających, o silnie nasyconych, wibrujących światłem barwach. Są one skrajnym przykładem „malarstwa Światła”, pamiętającym platońską i janową filozofię światła (Chrystusa-Boga jako Logosu – Światła Światłości, „wiecznej światłości”, „blasku wszelkiego stworzenia”, „Światła bez końca”) [il. 22]. Nie bez znaczenia jest też rola geometrii euklidesowej, dzięki której więz z malarstwem bizantyjskim manifestuje się w licznych obrazach jeszcze bardziej bezpośrednio.

„Nowosielski ogromnie przyspieszył moje dojrzewanie w świadomości rzeczy świętych” – zwierza się malarka Krystyna Zwolińska i pod tym stwierdzeniem podpisać by się mogło wielu artystów, przy tym nie tylko i nie wyłącznie jego uczniów²³. Malarz stworzył swój własny ład, własną ikonosferę o dużej sile przyciągania i oddziaływania, ustanowił jedyną w swym rodzaju szkołę malowania i myślenia. Śmiało więc można powiedzieć, że bez Nowosielskiego sztuka polska nie byłaby dziś taka sama. Prawda, że Nowosielski bywał, zwłaszcza we wcześniejszych okresach pracy pedagogicznej, apodyktyczny; nieraz narzucał studentom własne wizje i styl wypowiedzi artystycznej. Nic więc dziwnego, że niektórym trudno było się później wybić na samodzielność. Nie dotyczy to jednak wszystkich, a nawet większości z nich. Rozpowszechnionej opinii, że z akademickiej pracowni Jerzego Nowosielskiego wychodzili sami jego epigoni (zwani nie bez złośliwości „małymi nowosielskimi”) zaprzeczyła wy-

²³ Cyt. za: K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 25.

stawa Nowosielski i jego uczniowie, którą zorganizowano w Krakowie w 1999 roku. Zaprezentowano na niej prace jedenastu byłych uczniów, którzy, z nielicznymi wyjątkami (M. Nizio, R. Zakrzewski), podążyli własną drogą, wypowiadając się wprawdzie nie zawsze z artystycznie dobrym skutkiem, za to w różnych konwencjach artystycznych²⁴. Dla niejednego spośród studentów Nowosielskiego ikona pozostaje do dzisiaj ważnym punktem odniesienia i źródłem inspiracji, choć więzy te są wielopłaszczyznowe, niejednoznaczne, często zupełnie ulotne. Ikona pulsuje często w ich obrazach jedynie jakimś wewnętrznym, prawie niedostrzegalnym rytmem; ukrywa się w strukturze płócien, w ich geometrycznym porządku, „energetyzującym” działaniu świetlistych kolorów, reprezentujących to, co nieprzedstawialne, co znajduje się poza zasięgiem naszych zmysłów. Wobec dewaluacji, a niekiedy nawet kompromitacji kategorii duchowości sztuki, która stała się współcześnie wartością komercyjną, atrakcyjnym „dodatkiem” do materialnej wyjątkowości dzieła, młodzi malarze wolą zresztą unikać jednoznacznych deklaracji. Nie zawsze też chodzi im „o jakąś wielką metafizykę”, świat platońskich idei czy Boga religii monoteistycznych. W ich pojęciu wzniosłe dzieło sztuki „jest tylko szczeliną, dzięki której można zobaczyć inną stronę rzeczywistości [...] bez żadnych wielkich słów i metafizyki przez duże »m«”²⁵. Daje temu świadectwo również malarstwo Adama Molendy, którego poszukiwanie logosu, czyli *ratio* tego świata, przekłada się na obrazy niezwykle oszczędne w formie plastycznej. Sprowadza się ona do elementarnych, zwykle dośrodkowych układów jednobarwnych czworokątów obwiedzionych kolorową bordiurą (*Gwiazdy*, 2003; *Statki kosmiczne*, 2000–2006) [il. 23]. Dźwięczy w nich dalekie echo barwnych obramień oraz mikroobrazów, jakie zwykł wpłacać Nowosielski w swe kompozycje malarskie, a więc – tym samym – wieloobrazkowej struktury ikon. Tytuły prac Molendy odnoszą się do przestrzeni tajemniczej i nierozpoznawalnej – międzygwiazdnej i kosmicznej. W gruncie rzeczy niejedną z tych obrazów jest inspirowany pejzażem najzupełniej ziemskim, tak jakby artysta za radą swego nauczyciela postanowił „wyłuskać z rzeczywistości zewnętrznej elementy abstrakcji”. Dominują czerwienie, oranże i błękity o niezwykłej czystości i świetlistości, pozbawione przy tym faktury i modelunku. Rozjaśnienia w centrum kompozycji tworzą jakby prześwity/przetarcia na inną, pozaobrazową rzeczywistość. Do ostatnich prac artysty należą *Ikonostry* – w formie stojących prostokątów podzielonych na „kwatery”, jakby złożonych z kilku mniejszych płócien o złocisto-oranżowej

words and metaphysics with capital M”.²⁶ This is evidenced also in the works by Adam Molenda, whose search for the logos, or *ratio* of this world, is translated into paintings of very economical visual form. It is simplified to elementary, usually centripetal arrangements of monochromatic four-sided figures, outlined with coloured border (*Stars*, 2003; *Spaceships*, 2000–2006) [Fig. 25]. They resonate with the far echo of the colourful borders and micro-images, which Nowosielski used to weave into his compositions, thus – the echo of the multi-pictorial structure of the icon. Titles of Molenda’s works are referred to the mysterious and unrecognizable sphere – the interstellar, cosmic space. In fact, many of these paintings are inspired by a completely earthly landscape, as if the artist, following the advice of his teacher, had decided to “extract the elements of abstraction from the external reality”. The dominating colours are shades of red, orange, and blue of outstanding clarity and glow, at the same time deprived of texture and modelling.

Brightening in the centre of the composition create a sort of look-through abrasion or breaches to the other reality beyond the picture. The artist’s latest works include *Iconostases*, in the form of upright rectangles divided into “fields”, as if composed of a number of smaller canvases of golden-orange colour, which show that the ultimate sense of any composition is contained beyond it, beyond its object and theme.

Nowosielski’s influence on the reception of the icon can certainly be compared to the influence of Kazimir Malevich, the only difference being the fact that the former has local, national range, and is not limited to non-representational art. In his abstractions and theoretical considerations, Nowosielski himself entered into a dialogue with the suprematist art, with its dream of pure spirituality, the tradition of apophatic reasoning and mystical experience, and he popularized all these values among his students. In his paintings, as in the works of the author of *Black Square*, abstraction was treated in metaphysical terms, as a kind of some primary structures, a primal order. “Nowosielski saw it clearly”, writes Krystyna Czerni, “that, beyond details, the world is an abstract structure, and the framework of the world may become a figure of sense. Since abstraction is angelization, the geometrical network projected onto and inscribed into the reality is like the breath of the Spirit. The reality repeats the

²⁴ W wystawie *Jerzy Nowosielski – laureat Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza – i jego uczniowie* w Galerii ZPAP Sukiennice, Kraków, Rynek Główny, wzięli udział: Roman Zakrzewski, Witold Pazera, Marlena Nizio, Alina Raczkiewicz-Bęc, Tadeusz Grzegorzczak, Mariusz Cichoń, Wacław Gawlik, Ireneusz Bęc, Władysław Podrazik, Jadwiga Sawicka, Stanisław Koba.

²⁵ Jarosław Suchan w rozmowie z Krzysztofem Klimkiem, w: *Krzysztof Klimek...*, jak przyp. 18, s. 27.

²⁶ Jarosław Suchan talking to Krzysztof Klimek, in: *Krzysztof Klimek. Opus minor*, Exhibition catalogue, Otwarta Pracownia, Kraków, 10th – 30th Dec. 2004, Kraków, 2006, p. 27.

heavenly pattern: 'on earth as it is in Heaven'. [...] 'Ladies and gentlemen', he used to say to his students, 'clay must exist to breathe spirit into it. Or else, how could you breathe clay into spirit?'"²⁷ Although he frequently emphasized the role of the abstract order and apophatic cognition, valuing them very much, also in Orthodox painting, he did not escape the world of the senses in his works [Fig. 26]. On the contrary, led by his liking for purely sensual delights of this world, and by his belief into the redeeming capabilities of art, he reached into all, even the darkest, most traumatic regions of existence. "Perhaps we are frequently delegated to infernal places in order to destroy them, and art is frequently delegated into the dark regions of the being, in order to scatter the darkness..."²⁸ It is thus understandable that Nowosielski's painting has resonated, and still does, in works of artists of varied artistic temperament and aesthetic preferences, both in abstractionist and figurative painters' works, in lay and churchly art, in portraits, landscapes, and still lifes. With all the differences – in themes, style, presentational conventions – these artists share the belief in the sacred foundation and status of art, and this belief is seen as probably the most important, or at least the most primary artistic value of the Master's legacy. "My only credo is that art must exist in the sphere of *sacrum*, and that outside the sphere of *sacrum*, art is no longer art" – he often argued. "I do not have any other artistic creed."²⁹

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

barwie, wskazujących, że ostateczny sens każdej kompozycji mieści się poza nią, poza jej przedmiotem i tematem.

Wpływ Nowosielskiego na recepcję ikony można śmiało porównać z oddziaływaniem Kazimierza Malewicza, z tą jednakże różnicą, że ma on jedynie zasięg krajowy i nie ogranicza się do sztuki nieprzedstawiającej. Sam Nowosielski podejmował w swych abstrakcjach i rozważaniach teoretycznych dialog ze sztuką suprematystyczną, z jej marzeniem o czystej duchowości – tradycją myślenia apofatycznego i doświadczeń mistycznych, popularyzując wszystkie te wartości także wśród swoich uczniów. W jego obrazach, podobnie jak u twórcy *Czarnego kwadratu*, abstrakcja była traktowana w kategoriach metafizycznych jako rodzaj jakichś prymarnych struktur, pierwotnego porządku. „Nowosielski zobaczył wyraźnie – pisze Krystyna Czerni – że – ponad detalami – świat jest strukturą abstrakcyjną, a szkielet świata może być figurą sensu. Skoro abstrakcja to przeanielenie – geometryczna sieć narzucona, wpisana w rzeczywistość, jest jak tchnienie Ducha. Realność powtarza niebiański wzór: »Jako w niebie tak i na ziemi«. [...] »Proszę Państwa – mówił swoim studentom – musi być glina, żeby można było w nią tchnąć ducha. No, bo jak w ducha tchnąć glinę?»”²⁶ Choć więc wielokrotnie podkreślał rolę abstrakcyjnego porządku i poznania apofatycznego, ceniąc je niepomniernie także w obrazach prawosławnych, to jednak nie uciekł w swym malarstwie od świata zmysłów [il. 24]. Przeciwnie, kierowany upodobaniem do czysto sensualnych uroków tego świata, a także przekonaniem o zbawczych możliwościach sztuki, sięgał do najróżniejszych, nawet najbardziej mrocznych, traumatycznych rejonów egzystencji. „Często prawdopodobnie zostajemy delegowani w miejsca piekielne, ażeby te miejsca piekielne zniszczyć. I sztuka często jest posyłana właśnie w bardzo ciemne rejony bytu, ażeby te ciemne rejony rozproszyć...”²⁷ Jest więc zrozumiałe, że malarstwo Nowosielskiego do dziś rezonuje u twórców o rozmaitym temperamencie artystycznym i preferencjach estetycznych zarówno w obrazach abstrakcjonistów, jak i malarzy figuratywnych, w sztuce o przeznaczeniu świeckim i kościelnym, studiach portretowych, pejzażowych, martwych naturach. Przy wszystkich różnicach – tematyki, stylu, konwencji obrazowania – łączy tych twórców przeświadczenie o sakralnym podłożu i statusie sztuki, które jest traktowane jako bodaj najważniejsza, a w każdym razie najbardziej prymarna wartość artystycznej spuścizny Mistrza. „Jedynym moim wyznaniem wiary jest to, że sztuka musi istnieć w obszarze *sacrum*, że poza obszarem *sacrum* sztuka przestaje być sztuką – przekonywał wielokrotnie. – Innego *credo* artystycznego nie mam”²⁸.

²⁷ Cf. Czerni (ft. 24), p. 17.

²⁸ Cf. Podgórzec (ft. 4), p. 85.

²⁹ Ibidem, p. 194.

²⁶ Czerni 2006, jak przyp. 23, s. 17.

²⁷ Podgórzec 1985, jak przyp. 4, s. 85.

²⁸ Tamże, s. 194.