



PIĘKNO KRZYŻA. SPÓR O ZACHODNIĄ MOŻLIWOŚĆ OBRAZOWANIA¹

Bóg jest doskonałym Pięknem. Piękno w tym świecie jeszcze nie króluje, chociaż wkroczyło na ten świat wraz z przyjściem Syna Bożego, z Jego wcieleniem. Ono przechodzi za Chrystusem drogę swego ukrzyżowania, i dlatego jest to Piękno krzyża.

Archimandryta Zinon,

Biesiedy ikonopisca

Istnieje wprawdzie nowa, nie ludzką ręką uczyniona świątynia, jest ona jednak równocześnie w stadium budowania. Wielki gest uścisku rąk Ukrzyżowanego jeszcze nie doszedł do celu, jest dopiero zapoczątkowany. Liturgia chrześcijańska jest liturgią w drodze, liturgią pielgrzymowania zmierzającego do przeobrażenia świata, które dokona się wtedy, gdy *Bóg*

będzie wszystkim we wszystkich.

Joseph Ratzinger,

Duch liturgii

1. Wstęp

Gdy późnym popołudniem 16 lipca 1054 roku legat papieski, kard. Humbert ogłaszał bullę ekskomunikującą patriarchę Konstantynopola Michała Cerulariusza i jego zwolenników, Leon IX już nie żył². Z tego powodu kwestionuje się dzisiaj jej prawomocność. Jednak podział między

wschodnim i zachodnim chrześcijaństwem został *de facto* przypieczątowany. Wśród wysuniętych wówczas zarzutów względem Greków pojawił się również taki, że na krzyżu zamiast Chrystusa triumfującego umieszczają obraz śmiertelnego człowieka. Hans Belting pisze, że dla Rzymian, nienawykłych do tego rodzaju przedstawień, „wyglądało to tak, jak gdyby Antychryst zajął krzyż, aby kazać się wielbić jako Bóg”³. [II. 1] Z kolei Grecy, gdy w roku 1438

¹ Artykuł niniejszy stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej w 2013 roku pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Andrzeja Kłoczowskiego OP na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Praca ta nigdzie wcześniej nie była publikowana.

² Por. O. Jurewicz, *Schizma wschodnia*, Warszawa 1969, s. 173.

³ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 309.

przybyli na sobór unionistyczny, nie mogli modlić się przed zachodnimi obrazami, gdyż obca była im ich forma. Nie rozpoznawali oblicza żadnego ze świętych, Chrystusa zaś nie umieli „odczytać”. Patriarcha Grzegorz Melissenos skarżył się: „Gdy wchodzę do kościoła łańcińskiego, nie potrafię okazać czci żadnemu z przedstawionych tam świętych, albowiem żadnego z nich nie rozpoznaję. Rozpoznaję co prawda Chrystusa, ale i jego nie umiem czcić, ponieważ nie wiem, jak go opisać”⁴. [Il. 2 i 3]

Przez wieki, zarówno w Kościele wschodnim jak i zachodnim, toczył się spór wokół ikony Chrystusa, a zwłaszcza obrazu Ukrzyżowania. Mimo że w trakcie kontrowersji ikonoklastycznych sformułowano podstawy kultu obrazów, chrześcijanie wciąż nie byli pewni, czy można przedstawiać Jezusa martwym. Być może miał na to wpływ fakt, że nie wiadomo było tak naprawdę, czym jest sama ikona. Bułgakow pisał w związku z tym: „Należy więc przede wszystkim stwierdzić, że VII Sobór Powszechny położył nam jedynie kanon o kulcie ikony, ale nie dogmat o tym, co stanowi ikona jako fakt znaczenia dogmatycznego”⁵.

Dawne kontrowersje odżyły dzisiaj na powrót w związku z malarstwem sakralnym Jerzego Nowosielskiego, któremu niejednokrotnie czyniono zarzut, że jego święci mają „czarne” oblicza⁶ czy że „światło Bizancjum nie dotarło jeszcze do tego malarstwa”⁷. [Il.

4 i 5] W dyskusjach nad kształtem współczesnej ikony i w pytaniu o rzeczywistość przedstawienia wciąż określa się dzisiaj przynależność do danej konfesji. Wschód cechuje koncentracja na Zmartwychwstaniu, Zachód zaś kontempluje wydarzenia Wielkiego Piątku. Najpoważniejszy więc zarzut formułowany pod adresem Nowosielskiego dotyczyć będzie ukazania kenozy Chrystusa, a nie Jego chwalebnej oblicza. Dla prawosławnych bowiem jaśniejąca postać Zbawiciela jest istotą i sensem ikony. Nie ma tu miejsca według nich na zbyt ludzki obraz Męki.

Podjmując namysł nad malarstwem Nowosielskiego i pytając o ortodoksyjność nowego sposobu obrazowania, to jest użycie języka ikony do zobrazowania treści, jakie stają się charakterystyczne na Zachodzie po XIII wieku, głównie w sztuce gotyku, będziemy musieli równocześnie postawić sobie pytanie o ortodoksyjność czy prawomocność zachodnich przedstawień Chrystusa. XIII wiek jest dla nas istotną granicą, ponieważ zwykle się go wskazywać jako okres rezejsia się sztuki Wschodu i Zachodu. Jakkolwiek od X wieku możemy już zauważyć kształtowanie się nowego typu duchowości, skoncentrowanej przede wszystkim na człowieku i w człowieczeństwie Chrystusa upatrującej bramy do Jego bóstwa, to dopiero od XIII wieku czyni się rozróżnienie na ikonę i obraz dewocyjny. Ikona charakterystyczna dla mistycznego Wschodu, przekazuje treści dogmatyczne i jest nośnikiem Bożej Obecności, a obraz dewocyjny, właściwy dla racjonalnego Zachodu, ustępuje miejsca pismu i teoretycznemu namysłowi nad prawdami wiary, służy w kulcie tylko zaspokojeniu „cielesnych”

⁴ V. Laurent (Hg.), *Concilium Florentinum*, Roma 1971, IX, s. 250n. Cytuję za: H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 8.

⁵ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 8.

⁶ K. Czerni, „A czo to takie czorne?” *Historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984)*, w: *Mit. Symbol. Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Lublin 2009, s. 359–391.

⁷ To wypowiedź Kostasa Markopoulou, rektora Szkoły Hagiografii Bizantyjskiej Świętej Metropolii Pireusu, po obejrzeniu polichromii Nowosielskiego w Wesolej

pod Warszawą. Podaje za: K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 307.

potrzeb ludu; przez hierarchów tolerowany najwyżej, staje się ilustracją, otrzymuje niechlubną funkcję „biblii pauperum”.

Malarstwo Nowosielskiego, znoszące podział na sztukę świętą i świecką, na ikonę i obraz religijny, pozwala nam spojrzeć na niektóre z naszych zachodnich przedstawień jak na ikony w pełnym tego słowa znaczeniu. Aby jednak można było tego dokonać, potrzebne będzie nam jedno teoretyczne rozróżnienie. Ono właśnie stanowi główną oś konstrukcji podziału tego artykułu. Uznajemy mianowicie całą dotychczasową teologię ikony za opartą na chrystologii oddolnej. Aby móc właściwie mówić o ikonach Nowosielskiego i o obrazach zachodnich należy uznać, że możliwa jest teologia ikony oparta na chrystologii oddolnej. Odpowiedź na pytanie, czym mogłaby być owa oddolna chrystologia ikony i co byłoby treścią przedstawić, jakie ona by sankcjonowała, jest kolejnym celem niniejszego tekstu.

2. O pojęciu ikony

Będąc rzeczownikiem odprzymiotnikowym od *εἰκω* – „być podobnym”, ikona (gr. *εἰκων*) znaczy „to, co podobne”, obraz. W najszerszym rozumieniu termin ten określa każde przedstawienie. Nieco węższy zakres przyznawali temu pojęciu Bizantyjczycy, nazywając ikoną każdy obraz Chrystusa, Matki Bożej, aniołów czy świętych wykonany w dowolnej technice⁸. Czy był nim fresk na ścianie, czy wizerunek malowany na desce enkaustyką lub temperą jajeczną, czy była to układana mozaika, wytapiana emalia, szklany witraż czy kość słoniowa, zdobiona księgi miniatura czy grafika – każde przedstawienie niebian uchodziło za godne

czci. Dekret wiary (tzw. *Horos*) Soboru Nicejskiego II (787) stwierdza wprost, że

przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki (*typo*) drogocennego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy (*eikonas*) malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach czy na desce, w domach czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej, świętej Bożej Rodzicielki, godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świętobliwych mężów⁹.

W historii sztuki uznaje się jednak, że „ikona jest wizerunkiem sakralnym związanym z tradycją chrześcijańskiego Wschodu, wykonanym najczęściej na desce techniką enkaustyczną lub temperową, według określonego wzoru”¹⁰. W tym węższym znaczeniu przeciwstawia się ją pojęciu obrazu religijnego związanemu z tradycją zachodnią¹¹. Termin „ikona” ulega więc z czasem pewnej

⁹ Sobór Nicejski II (787), *Dekret wiary* [Horos], tłum. T. Wnętrzak, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych, tekst grecki, łaciński, polski*, oprac. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Kraków 2002, s. 337–338. Do wspomnianych technik można doliczyć popularne w malarstwie zachodnim farby olejne, słabo obecne w prawosławnej ikonie, choć nie obecne jej głównie dzięki wpływowi sztuki baroku, czy farby akrylowe, szczególnie lubiane przez Jerzego Nowosielskiego. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby rzeźba – tak charakterystyczna dla Kościoła łacińskiego – również mogła zostać użyta do wykonania ikony, choć rzeźbione figury chrześcijaństwo zaakceptowało dopiero pod koniec pierwszego tysiąclecia. Na ten temat: H.-G. Thümmel, *Christliche Plastik? Probleme und Prinzipien dargestellt an der Entwicklung bis zum 13. Jahrhundert*, w: *Theologische Versuche*, XVII, red. J. Rogge, G. Schille, Berlin 1989, s. 171–186.

¹⁰ M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 7.

¹¹ Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak” 1993, nr 1(453), s. 94–103. Tekst publikowany również w: „Ikonotheka” 1993, nr 6, s. 167–176. Na ten temat także: B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.

⁸ Różnorodność technik ikony ilustruje: M. Bielawski, *Oblicza ikony*, Kraków 2006.

specyfikacji. Ponadto w opozycji do tego ikonicznego modelu reprezentacji wykształca się model konkurencyjny – „obraz”, który zazwyczaj łączony bywa z kryzysem reprezentacji. W ten sposób na przykład prezentuje historię obrazu Hans Belting¹². Choć u niego pojęcie „ikony” (jako obrazu kultycznego) zostanie przeciwstawione pojęciu „dzieła sztuki” (obrazu pozbawionego charakteru kultycznego), to cezurę opowieści wyraźnie ustala kryzys reprezentacji. Jako przedstawienie osobowe (*imago*), różne od zobrazowanej opowieści czy historii zbawienia, uznaje on wizerunek ikoniczny za przynależny do „epoki obrazu”, po której nastaje „epoka sztuki”. „Sztuka» – pisze Belting – zakłada kryzys dawnego obrazu oraz nadanie mu w renesansie nowej wartości jako dzieła tejże sztuki¹³. Zanim więc narodziła się sztuka, był obraz. Zanim wizerunek stał się przedmiotem podziwu, źródłem przyjemności estetycznej i pożądlivosti kolekcjonerskiej, był przedmiotem kultu oraz środkiem oddawania hołdu Boskiemu Wzorowi (gr. *prototypon*).

Jakimś paradoksem jest, że pojęcie obrazu jako dzieła sztuki powstaje wcześniej niż uznaje to Belting, bo na gruncie ortodoksyjnej teologii ikony. Za jego twórcę możemy uznać patriarchę Nicefora.

Jakkolwiek powszechnie pod pojęciem „ikony” rozumie się pewną malarską manierę, a Kościół prawosławny zastrzegł ten termin „wyłącznie dla malowideł na desce drewnianej, wykonanych specjalnym sposobem, zgodnie z przekazywanymi od stuleci regułami, stanowiącymi w sumie specjalny kanon ikonograficzny¹⁴”, w artykule będziemy

używać go jako przede wszystkim terminu teologicznego, określającego specjalny dar Chrystusa dla swego Kościoła. Podstawy możliwości przedstawiania Boga i nowego kultu upatrujemy – zgodnie z orzeczeniami Soboru Nicejskiego II – w wydarzeniu Wcielenia; samą zdolność rozpoznania chwały Boga na obliczu Chrystusa (por. 2 Kor 4,6)¹⁵, skłonni jesteśmy przypisać naszemu Odkupieniu, dokonанemu przez śmierć Jezusa na Krzyżu i związanemu Jego odejściem Zesłaniu Ducha Świętego.

Wybór terminologiczny podyktowany jest takim właśnie stosowaniem terminu „ikona” przez Ojców soborowych oraz Jerzego Nowosielskiego. Analizując ikony w Polsce, można dostrzec ponadto, że „granica między ikoną i obrazem nie zawsze jest wyraźna, szczególnie na terenach kulturowo pogranicza¹⁶. Zacieranie tej różnicy jest właściwe malarstwu Nowosielskiego. „Ikona” (gr. *είκων*) znaczy po prostu „obraz” – co będzie podkreślał wielokrotnie krakowski malarz.

Ikona przykuwa uwagę i ewokuje pamięć o Wzorze po to tylko, by po chwili do Niego odesłać. Przywołuje, by odesłać. Ikona jest rzeczywistością paradoksalną. Wyrasta z antycznej tradycji portretowej, choć zaprzecza jej fundamentalnym zasadom¹⁷. Daleka od szukania jakichkolwiek podobieństw typu portretowego, przechowuje przez wieki pamięć o obliczu świętego.

¹² H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt.

¹³ Tamże, s. 5.

¹⁴ T. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008, s. 7.

¹⁵ 2 Kor 4,6: „Albowiem Bóg, Ten, który rozkazał ciemnościom, by zajaśniały światłem, zabłysnął w naszych sercach, by oślnić nas jasnością poznania chwały Bożej na obliczu Chrystusa” (Biblia Jerozolimska, Poznań 2006. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podaję według tego wydania, chyba że zaznaczono inaczej).

¹⁶ M. Janocha, *Ikony w Polsce*, dz. cyt., s. 7.

¹⁷ K. Stachewicz, *Ikona a ontologia*, w: *Studia theologiae fundamentalis*, t. 2: *Wokół teologii ikony*, red. B. Kochaniewicz, Poznań 2011, s. 10.

3. Ikona dawniej i dziś

Obraz Boga w starożytności był czymś naturalnym dla wszystkich ludzi, ponieważ niejasne było rozróżnienie pomiędzy istnieniem ukrytym dla wzroku i doświadczenia a istnieniem danym w doświadczeniu, dlatego „wizerunki stanowiły konieczne medium pośredniczące pomiędzy bogami istniejącymi w niebie a przebywającymi na ziemi. Również bóstwo, pojmowane jako integralny element natury, nie miało żadnej możliwości «duchowej» obecności pośród swoich czcicieli»¹⁸. Potrzebny był więc posąg czy jakiś inny symbol kultowy, który mógłby stanowić miejsce inkarnacji bóstwa. To dopiero zakaz czynienia obrazu, który stanowi drugie (według starożytnego podziału żydowskiego) przykazanie Dekalogu, zwanego w tradycji Izraela Dziesięcioma Oświadczeniami (עשרת הדיברות, *Aseret ha-Dibrot*), jest czymś niezwykle i na tle ówczesnej praktyki kultycznej stanowi ewenement¹⁹. Bezprecedensowość tego prawa, wręcz ostentacyjną inność religii Izraela, Nowosielski określa jako „herezję abrahamiczną”, której przewyżczenie przyniesie dopiero Jezus Chrystus – Wcielony Bóg²⁰. Ikona

prowadzi do widzenia duchowego i jako taka stanowi „częściowe”, „niejasne” (por. 1 Kor 13,12) spełnienie naturalnego pragnienia oglądania Boga²¹.

Choć „malowany ręką...” – jakim zwrotem zwykli w czasach późniejszych poprzedzać swe imię (podpis) ikonografowie – obraz w świadomości wiernych był przede wszystkim „nie ręką ludzką malowany” (gr. *acheiropoietos*). Z tego powodu nawet w Kościele nieustannie żywe było zagrożenie bałwochwalstwem. To, że obraz odnosi do swego prototypu, że ma charakter relacyjny, wcale nie było oczywiste, tym bardziej tajemniczy był sposób owego odesłania. Trzeba było czekać do VIII wieku, aby kościelna ortodoksja w trakcie polemik z ikonoklastami, odsunęła pokusę mitycznego rozumienia obrazu, które dąży do utożsamienia go z prototypem. Dokonało się to dzięki patriarsze Konstantynopola Niceforowi I, który odróżnił od siebie obraz naturalny i sztuczny, czyli dzieło sztuki. Ikona jest obrazem sztucznym, istotowo różnym od swego Boskiego Wzorca. Tej

(Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony*, Kraków 2009, s. 152).

¹⁸ T. Stanek, *Jahwe a bogowie ludów. Idee religijne wczesnego Izraela na tle wierzeń ludów Egiptu, Mezopotamii i Kanaanu*, Poznań 2002, s. 80. Na temat wizerunków bóstw zob. tamże, s. 80–90.

¹⁹ Tekst przykazania zachowany w dwóch wersjach zob.: Wj 20,4-6; Pwt 5,8-10. Por. A. Nichols OP, *Obrazy Izraela. Starotestamentalne protegomena do chrystologii obrazu*, tłum. L. Balter, „Communio” 1990, nr 2(56), s. 30–47. Na ten temat również: A. Gieniusz CR, „Zadnej rzeźby ani żadnego obrazu” – sens biblijnego zakazu ikonografii i ikonodulii (Wj 20,3-6) a chrześcijański kult obrazów, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, pod red. A. A. Napiórkowskiego, Kraków 2003, s. 27–39.

²⁰ „Cała herezja Abrahama sprowadza się do tego, że zburzył samą możliwość tego, aby element Boski jednoczył się z elementami egzystencji empirycznej w sposób immanentny, to znaczy zburzył ikonę. A sztuka w okresach bardzo starożytnych właśnie niczym innym się nie zajmowała, jak tylko dowodzeniem tego, że element Boski w sposób immanentny może współegzystować czy jednoczyć się z pewnymi przejawami egzystencji empirycznej”

²¹ Stwierdzenie, że ikona prowadzi do duchowej wizji, jest dziełem Teodora Studyty, o którym piszemy w dalszej części artykułu. Z kolei spełnienie naturalnego pragnienia oglądania Boga jest – co stwierdza św. Tomasz z Akwinu – ostatecznym szczęściem człowieka: „Ostateczne i doskonałe szczęście człowieka może polegać jedynie na oglądaniu Boga” (ST 1-2 q.3 a.8). Dopóki nie osiągnie tego zjednoczenia z Bogiem „człowiek z racji swojej natury (*naturaliter*) ma niezaspokojone pragnienie” (ST 1 q.12 a.1). To pragnienie nie może pozostać próżne – powiada Tomasz (SCG 3,57 nr 2334) – musi się więc dać dojść do poznania Boskiej substancji. Pinckaers uznaje tę kwestię za znalezisko Tomasza: „Argument naturalnego pragnienia oglądania Boga oraz rola, jaką odgrywa on w zagadnieniu szczęścia człowieka, jest [...] znaleziskiem geniuszu św. Tomasza” (S. Pinckaers, *Le desir naturel de voir Dieu*, NV 51 (1976), s. 260. Cytuję za: J.-P. Torrell OP, *Święty Tomasz z Akwinu – mistrz duchowy*, Poznań 2003, s. 474). Jean-Pierre Torrell OP stwierdza, że „to naturalne pragnienie stanowi jedno z samym bytem człowieka i jest takie, że ludzki umysł nie może się zatrzymać, dopóki nie zostanie nasycony przez poznanie w sobie Istnienia, które jest u źródła jego istnienia i wszelkiego istnienia” (J.-P. Torrell OP, *Święty Tomasz z Akwinu*, dz. cyt., s. 476).

różnicy Jan Damasceński nie pojmował tak mocno; choć była ona dla niego uchwytana, traktował ją raczej jako „różnicę stopnia uczestniczenia w byciu”²². Nicefor definiuje obraz – dzieło sztuki w następujący sposób:

Obraz jest podobny do wzorca i z racji tego właśnie podobieństwa wyraża całą zewnętrzną postać tego, kogo przedstawia; różni się jednak od niego istotowo ze względu na różną materię. Albo też: obraz (dzieło sztuki) jest naśladownictwem wzorca i jego odbiciem, ale różni się od niego swoją istotą... Gdyby bowiem się od niego nie różnił, nie byłby wtedy obrazem, lecz samym tym wzorcem²³.

Ortodoksyjna teologia ikony, zakładając tę różnicę w stosunku do starożytnego obrazu sakralnego, dokonuje jakiejś jego demitologizacji. Kardynał Schönborn wykazał, że to dzięki arystotelesowskim kategoriom myślenia ikona może zostać „zdemityzowana”, czyli przewyżczone zostaje przesadne utożsamienie obrazu z wzorcem, w jakie byli uwikłani ikonoklaści i ikonodule, przeciwnicy obrazów i ich obrońcy²⁴. Czy jednak tym sposobem paradoksalnie nie otwiera się drogi do „uświęcenia” sztuki jako takiej, do fałszywej sakralizacji każdej sztuki? Właśnie zniesienie granicy między *sacrum* i *profanum* będzie podkreślała protestancka teologia, powołując się na fragment Listu do Hebrajczyków, w którym jest mowa o Chrystusie umierającym „poza murami” (zob. Hbr 13,11-12; por. Mt 27,32). Idzie za tym możliwość dowolnego sygnowania rzeczywistości jako świętej lub świeckiej.

Kontekst ten jest szczególnie ważny ze względu na twórczość Jerzego Nowosielskiego, dla którego „każde dzieło malarzkie, jeśli tylko przekracza pewien poziom, jeśli jest udane – należy do domeny «sacrum»”²⁵. Rozważając problem od strony formalnego podziału, będzie on dotyczył postępującego zaniku różnicy pomiędzy ikoną (obrazem sakralnym, liturgicznym) a malarstwem świeckim: „moja ikona staje się malarstwem świeckim, a moje malarstwo świeckie ikoną”²⁶. Jeśli mowa jest o desakralizacji ikony, to powiedzmy wprost – chodzi o profanację świętej sztuki. I właśnie dlatego malarstwo Nowosielskiego dla niektórych będzie po prostu skandalem. A może „świętość” uciekła z kościoła, kiedy doszła do głosu „pompa” trydenckiej sztuki religijnej, i w czasach Rembrandta czy Vermeera *sacrum* schroniło się w ciszy pejzażu, sceny rodzajowej lub martwej natury, obdarzając swym dyskretnym czarem ludzką codzienność?

Obserwujemy tu jednocześnie proces podobny do tego, jaki rozpoczął się około XIII wieku na Zachodzie. Na jego tle będziemy się więc starali mówić o sztuce Nowosielskiego.

Tak czy inaczej, rzetelna ocena tego malarstwa wymaga przekroczenia podziału lub nieustannego kursowania pomiędzy epoką obrazu a epoką sztuki. Będzie ono możliwe tylko wtedy, gdy zastosujemy teologiczne rozumienie pojęcia ikony, różne od tego, jakie przyjmują zazwyczaj historycy sztuki.

W tekście tym staramy się wskazać na komplementarny w refleksji nad ikoną charakter teologii Kościoła wschodniego

²² Ch. Schönborn OP, *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona OP, Poznań 2001, s. 222.

²³ PG 100,277A. Cytuję za: Ch. Schönborn OP, *Ikona Chrystusa*, dz. cyt., s. 21.

²⁴ Zob. tamże, s. 220 – 223.

²⁵ J. Nowosielski, *Sacrum w sztuce. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Elżbieta Dzikowska*, 1984, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 206.

²⁶ J. Nowosielski, *Biblia bogatych. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Eugeniusz Łabus*, 1987, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 200.

i zachodniego. Pragniemy ukazać fundament jedności w rozumienia doktryny o obrazie między dwoma chrześcijańskimi Kościołami, czym wpisujemy się nie tyle w ruch ekumeniczny, ile idziemy za tradycją Zakonu Kaznodziejskiego. Przez całe wieki w dominikańskim Zakonie istniała przecież prowincja grecka oraz prowincja Ziemi Świętej, a refleksja, pochodząca z tych środowisk – na przykład Manuela Kalekasa – odznaczała się podobną do naszej ambicją. Nie bagatelizujemy różnic teologicznych (zresztą do przewyciężenia, jak podkreślają katolicy teologowie). Uwzględniamy także odrębności obu kultur, łacińskiej i bizantyjskiej, więc nie dążymy do jakiejś ich unifikacji, kończącej się zawsze synkretyzmem. Chcemy tylko wskazać na równoprawność i komplementarność ujęcia kwestii obrazu przez obie konfesje: prawosławną i katolicką²⁷.

Różnicę pomiędzy Kościołami Wschodnim i Zachodnim dobrze charakteryzuje kontrowersja językowa z IV wieku. Chrześcijański Wschód początkowo wyjaśniał, że Bóg istnieje w jednej istocie (*physis*) i trzech odrębnościach (*hipostasis*), z kolei łaciński Zachód, nie potrafiąc odróżnić istoty od hipostazy (łac. *substantia* znaczy „istota”), wprowadził pojęcie trzech postaci (*persona*). Spór zakończony został na synodzie w Aleksandrii w roku 361. Św. Atanazy uznał, że strony mogą pozostać przy swoich wyrażach, byle treść nauki była ta sama. Jednak bliższe przyjrzenie się tym terminom wskazuje, że dla duchowości wschodniej głównym przedmiotem tajemnicy jest jedność Trzech, dla zachodniej zaś – troistość Jedyne. Wschodnią duchowość charakteryzuje

więc jakaś zdolność do syntezy, zachodnią – do analizy. W tym rozróżnieniu o. Jacek Salij OP dopatruje się głównej przyczyny

tej nadzwyczajnej intuicji, z jaką duchowość wschodnia potrafi ogarnąć syntetycznie zarówno samą istotę wiary chrześcijańskiej, jak poszczególne jej prawdy. Tę samą mądrość – wyznajemy przecież tę samą wiarę – duchowość zachodnia musi zdobywać w pocie czoła, z natury swojej jest to bowiem duchowość jakby dopiero przedchrześcijańska, jakby oparta na religijności naturalnej: trzeba tu dopiero podjąć wysiłek ducha, aby uświadomić sobie (i wyciągnąć stąd konkretne wnioski), że Jedyne jest trójcą realnie odrębnych Osób²⁸.

Być może to właśnie jest powodem, że średniowieczny Zachód wykształcił scholastykę, a prawosławie przejęło ikony. Tak czy inaczej, ortodoksyjność zachodniego ujęcia sprawia, że zrodzonemu z jego inspiracji malarstwu powinno się również przyznać status ikony.

Dziwi nas więc podejście współczesnych teologów prawosławnych, którzy nie dopuszczają w ogóle innej możliwości obrazu prawdziwie religijnego poza ikoną i to taką, jak oni ją rozumieją²⁹. Swego czasu o. Jacek

²⁸ Zob. tamże, s. 1568.

²⁹ Krytyczne uwagi pod adresem zachodniego typu reprezentacji znaleźć można w wielu miejscach. Jakkolwiek uzasadniona niejednokrotnie jest pojawiająca się w tym kontekście krytyka współczesnej sztuki, to jednak nadużyciem wydaje się deprecjonująca ocena zachodniego obrazu religijnego. Wspomnijmy dla przykładu: P. Evdokimov, *Sztuka nowoczesna albo Sofía o zmienionym przeznaczeniu*, w: tenże, *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Poznań 2011, s. 183–200. Jest to ten sam tekst, który znajduje się w: P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2006, s. 68–86; L. Uspienski, *Ikona w dzisiejszym świecie oraz Uzupełnienie. Czy ku jedności?*, w: tenże, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009, s. 358–423; ks. M. Janocha, *Wschód i Zachód. Dwie koncepcje sztuki*

²⁷ Zob. J. Salij OP, *W poszukiwaniu odrzuconej połowy. O teologii Jerzego Nowosielskiego*, „Znak” 1982, nr 12(337), s. 1564.

Salij OP zwrócił na to uwagę, kwestionując przytaczany często również przez katolickich teologów pogląd, jakoby jedyną alternatywą dla ikony był obraz z cyklu *biblia pauperum*. Pisał on:

Otóż ikona jest to obraz stworzony przez duchowość linii zstępującej, duchowość o przewadze kierunku od nieba ku ziemi; ikona uobecnia na ziemi to, co niebiańskie, jest jednym z najważniejszych kanałów, przez który niebo zstępuje na ziemię. Duchowość linii wstępującej, duchowość o przewadze kierunku z ziemi ku niebu, ma swój własny typ obrazu, którego treścią jest jakieś wielkie wezwanie w kierunku nieba³⁰.

To rozróżnienie stanie się w dalszej części artykułu główną osią, na której będziemy konstruowali nasz wywód o dwu dopełniających się chrystologiach ikony.

4. Zmienne czy niezmiennie oblicze ikony. Historia form a teologia

Na ponowne odkrycie ikony i jej recepcję ma wpływ kilka czynników, które pokutują w powszechnej świadomości do dziś³¹. Są to: romantyczne idee, poszukiwanie tożsamości narodowej oraz religijna egzaltacja. Wszystkie te czynniki sprawiły, że wokół ikony dokonał się proces swoistej mistyfikacji. „Mistyka ikony” – prawdziwa i rzeczywista droga doświadczenia duchowego chrześcijan – we współczesnej kulturze uległa pewnej formie „pobożności”, którą być

może określa resentyment antynowoczesny. Dla niektórych zjawisko odrodzenia ikony w XX wieku jest po prostu przejawem owego resentymentu.

Ikona zdaje się być czymś niezmiennym. Sztywność kanonu i środków formalnych czyni z niej coś niepodlegającego czasowi, zaś ogląd artysty zostaje przez pierwsze tysiąclecie chrześcijaństwa podporządkowany wiecznemu archetypowi. Ten opis, symptomatyczny dla pierwszych badaczy średniowiecznej sztuki obrazu, zdaje się być warunkowany spojrzeniem przez pryzmat teologii, niż stanowić rezultat badań konkretnych przedstawień. Adolphe Napoléon Didron, któremu zawdzięczamy odkrycie w 1839 roku pierwszego rękopisu *Hermenei*, podręcznika sztuki malarskiej, w swojej przedmowie pisał:

Malarz grecki jest niewolnikiem teologów. Jego dzieło jest wzorcem dla następców, a zarazem kopią sporządzoną według prac jego poprzedników. Malarz związany jest tradycjami niczym zwierzę swoim instynktem. Wykonuje pewną postać tak samo, jak jaskółka buduje gniazdo a pszczoła swój plaster. Pozostawia mu się bowiem wykonanie obrazu, podczas gdy koncepcja i idea są sprawą ojców, teologów, Kościoła powszechnego³².

Opublikowany we francuskim przekładzie Duranda podręcznik Dionizjusza z Furny, poprzedzony wstępem Wiktora Hugo, stał się sensacją, a traktowany jako klucz do zrozumienia fenomenu ikony, przyczynił się do utrwalenia pewnego tylko wyobrażenia o sztuce bizantyjskiej³³. W rzeczywistości

sakralnej, w: tenże, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 33–54.

³⁰ J. Salij OP, *W poszukiwaniu odrzuconej połowy*, art. cyt., s. 1572.

³¹ Na ten temat: A. Różycka-Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyjskiej*, „Znak” 1994, nr 466, s. 51–56.

³² Cytuję za: H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 26.

³³ Polski przekład: Dionizjusz z Furny, «*Hermeneia*» czyli

jest on osiemnastowieczną kompilacją tekstów pochodzących z okresu po roku 1566, a więc dość już późnych. Belting stwierdza, że „cała struktura dzieła sprawia wrażenie kodyfikacji zakończonego już procesu ewolucyjnego” – i uznaje ją za „zapis pewnej tradycji, zagrożonej, ponieważ już martwej”³⁴. Celem podręcznika miałyby więc być powstrzymanie ewentualnej deformacji; zabieg w istocie konserwatorski, podobny utwardzeniu i kodyfikacji, jakie mają miejsce na Soborze Stu Rozdziałów, poprzedzającym upadek rosyjskiej sztuki ikony, wyschnięcie jej charyzmatycznego źródła.

„Dzisiaj mamy taką sytuację – twierdzi Jerzy Nowosielski – że Zachód jest bardzo rozwinięty, jeżeli chodzi o kulturę i świadomość plastyczną i dopiero dzisiaj cały Zachód ma dane, aby zaakceptować «Niceanum II»”³⁵. Do tego również wzywa papież Benedykt XVI, uznając specyficzną drogę, jaką Kościół zachodni kroczył w sztuce mniej więcej od XIII wieku: „Musi jednak dojść do rzeczywistej recepcji Siódmego Soboru Powszechnego, czyli Nicejskiego II, który określił zasadnicze znaczenie i teologiczne miejsce obrazu w Kościele”³⁶.

5. Chrystologia odgórna i oddolna ikony

Ikona ma za podstawę dogmat o Wcieleniu. „Wydarzenie Jezusa Chrystusa”, o którym pisze w prologu Ewangelii Jan – „słowo stało się ciałem” – sprawiło, że to, co niewidzialne, zostaje jakoś uwidocznione. W tej komunii dwu natur stworzenie zostało

oświecone blaskiem Stwórcy. W Chrystusie została przywrócona adekwatność naszego opisu Boga, podobieństwo ludzkiego obrazu do jego boskiego Archetypu. Owa zdolność odesłania do Boga naszej widzialności stanowi właściwy dar ikony.

Każda ikona jest więc chrystocentryczna. Zauważmy jednak, że już za czasów Jana Damasceńskiego w Kościele dość mocno utrwaliła się tendencja do przesuwania w refleksji chrześcijańskiej punktu ciężkości z Chrystusa na Boga. Nastąpiło również zubożenie obrazu samego Chrystusa i zbawczych skutków Jego misji. Na przyczyny tego zjawiska wskazuje Strzelczyk przy omawianiu struktury *Wykładu prawdziwej wiary* Damasceńczyka, u którego rozważania o Trójcy poprzedzają rozważania o Wcieleniu, choć w porządku poznawczym to dopiero dzięki wydarzeniu Wcielenia tajemnica Boskich Osób zaczęła się przed nami odsłaniać. „Wcielenie – z punktu wyjścia – staje się punktem dojścia teologicznych rozważań. Ponadto – zauważa Strzelczyk – jest ono rozpatrywane przede wszystkim w perspektywie pytania o strukturę bytu Chrystusa i jej konsekwencje, a nie jako historyczne wydarzenie, w którym dokonywało się nasze zbawienie”³⁷. Popularność dzieła słynnego obrońcy obrazów wpłynęła również na późniejszą refleksję chrystologiczną. Zdaje się, że podobne przesunięcie obserwujemy w ikonie: obraz Chrystusa zaczyna być traktowany jednoznacznie jako obraz Boga. Czy taki obraz mówi jeszcze coś o człowieczeństwie, które również jest przedmiotem objawienia Jezusa Chrystusa, wcielonego Logosu „opisywalnego” na sposób ludzki?

objaśnienie sztuki malarzkiej, tłum. I. Kania, Kraków 2003.

³⁴ H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 26.

³⁵ J. Nowosielski, *Obraz i objawienie – z Jerzym Nowosielskim rozmawia ks. Henryk Paprocki*, w: tenże, *Sztuka po końcu świata*, dz. cyt., s. 189.

³⁶ Joseph Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 111.

³⁷ G. Strzelczyk, *Traktat o Jezusie Chrystusie*, w: J. Majewski, *Dogmatyka*, t. 1, Warszawa 2005, s. 367.

Każda ikona ma za podstawę osobę Chrystusa i jakoś tajemnicę Jego Bogoczłowieczeństwa „odgrywa”. Jakkolwiek nie malujemy ani bóstwa, ani człowieczeństwa Chrystusa, lecz Jego osobę, to jednak nie sposób nie zaznaczyć w pewien sposób na obrazie, że jest On prawdziwym Człowiekiem i prawdziwym Bogiem. Spór wokół wizerunku Chrystusa, zwłaszcza cierpiącego, ukrzyżowanego lub martwego Jezusa, zawsze dotyczyć będzie owego „jak” przedstawienia. Czy sposób ukazania człowieczeństwa w zachodnich przedstawieniach, nieraz brutalny w bezpośredniości, nie poniża godności bóstwa i tym samym nie fałszuje prawdy o Chrystusie? Możemy również zapytać – co znacznie rzadziej się czyni – czy sposób, w jaki podkreślona zostaje w ikonach chwała Chrystusa, nie umniejsza prawdziwości Jego człowieczeństwa?³⁸ W jednym i drugim wypadku nastąpiłoby zerwanie unii hipostatycznej. Nie tylko w sporze ikonoklastycznym, który doprowadził do odpowiedzi na pytanie, czy w ogóle można przedstawiać Boga, lecz również w ramach samego przedstawienia, sposobu malowania obrazu Chrystusa, zaznaczają się dwa skrajne spojrzenia na Jego jestestwo. Jeszcze przed końcem I wieku wyznaczają one dwie heretyckie tendencje, dwie nieustanne pokusy dla ikonografa, poszukującego oblicza Boga. Z jednej strony, w różnych grupach judeochrześcijan (ebionici) Jezusa uważa się tylko za człowieka, syna Józefa i Maryi, na którego zstąpił Duch podczas chrztu. To dążenie do upodobnienia Chrystusa do nas przekreśla Jego zbawczą moc, wręcz każe Go traktować jako tego,

który sam potrzebuje odkupienia. Z drugiej strony, herezja doketyzmu utrzymuje, że Jego człowieczeństwo jest pozorne, cierpiął zaś kto inny – Szymon z Cyreny. To oddzielenie Chrystusa od rodzaju ludzkiego czyniło z Niego kogoś nieistotnego dla naszego zbawienia. Takie też mogą być dwa heretyckie modele obrazowania.

Wydaje się, że ortodoksyjne modele obrazowania również mogą być dwa, skoro mamy dwie, dopełniające się, chrystologie³⁹. Jedna – jak twierdzimy – mająca znaczący wpływ na kształt ikony do XIII wieku (a w prawosławiu aż do dzisiaj) – to chrystologia „odgórna”, zajmująca się motywem preegzystującego Logosu lub Syna Bożego, zstępującego pośród nas (J 1,14). Nazywana bywa również chrystologią aleksandryjską, ponieważ to w Aleksandrii pod koniec II wieku istniała szkoła egzegetyczna, koncentrująca się na wiecznym *Logosie*. Ona właśnie zapoczątkowała ten styl teologii, który możemy nazwać „zstępującą”. Druga – jak twierdzimy – dochodzi do głosu w ikonografii zachodniej, swój kształt najbardziej wyraźny otrzymuje w gotyku, na powrót zaś staje się istotna dzisiaj za sprawą malarstwa Jerzego Nowosielskiego – to chrystologia „oddolna”, która, koncentrując się na ludzkiej historii Jezusa, podkreśla pełnię Jego człowieczeństwa. Nazywana bywa chrystologią antiocheńską. To właśnie szkoła antiocheńska, ukształtowana przez męczennika Lucjana z Antiochii (zm. 312), zapoczątkowała „wstępujący” styl uprawiania teologii.

Oba te style nie pozostają wolne od ograniczeń. Trudność jednego i drugiego ujęcia Gerard O’Collins

³⁸ Nie spotkałem się współcześnie z zarzutami tego typu, choć nie wydają się one nieuprawnione. Niektóre uwagi w podręcznikach historii sztuki o hieratyczności bizantyjskiego stylu oderwanego od spraw ziemskiego świata zdają się tylko sugerować ten problem.

³⁹ Na temat omawianych chrystologii zob. G. O’Collins SJ, *Chrystologia. Jezus Chrystus w ujęciu biblijnym, historycznym i systematycznym*, tłum. K. Franek i K. Chrzanowska, Kraków 2008, s. 13–19.

charakteryzuje następująco: „Wyzwanie kryjące się w chrystologii odgórnej wyraża następujące pytanie: Jak wieczne Słowo Boże może przybrać prawdziwie i w pełni ludzki sposób działania?”⁴⁰ – w chrystologii oddolnej zaś: „Jak ludzkie życie może być życiem Syna Bożego i zostać ukazane jako Jego życie? Jak ludzkość może zostać zjednoczona z boskością w Chrystusie?”⁴¹. Niebezpieczeństwem podejścia „oddolnego” (wstępującego) będzie pokusa uznania Wcielenia za fakt konieczny, będący konsekwencją istnienia ludzkiej natury. Może tu nawet dojść do nierozpoznania boskiej tożsamości Chrystusa. Z kolei niebezpieczeństwo podejścia „odgórnego” (zstępującego) polega na tym, że „z łatwością sprowadza ono człowieczeństwo Jezusa do poziomu wyłącznie instrumentalnego (tylko Bóg zbawia!) i może wręcz mieć problemy z jego adekwatnym, integralnym przedstawieniem”⁴².

Chrystologia odgórna zaczyna się od boskości, ale oddaje sprawiedliwość człowieczeństwu Jezusa. Wychodzi od refleksji nad Bogiem w Trójcy i relacją Osób do stworzenia (człowieka), ukazując Wcielenie jako szczyt tej relacji. Podobnie oddolna chrystologia, zaczynając od człowieczeństwa, nie umniejsza bóstwa Chrystusa, prowadzi wręcz do jego odkrycia. Wychodzi ona od antropologii i podejmuje kwestię doświadczenia grzeszności, aby „ukazać potrzebę zbawienia przez Wcielenie oraz stworzyć charakterystykę Zbawiciela, którego ostatecznie rozpozna w historycznej postaci Jezusa z Nazaretu”⁴³. Specyfiką obu ujęć jest to, że chrystologia oddolna bardziej ukazuje

skuteczność zbawczego działania Jezusa, odgórną zaś hojność i bezinteresowność Boga względem człowieka. Jednak oba ujęcia, na co wskazuje O’Collins, wzajemnie się dopełniają⁴⁴. I tak: w Ewangeliach synoptycznych, choć sugeruje się podejście oddolne, nie brak odgórných, boskich elementów, jak Królestwo Boże, zaś w Ewangelii Jana, skoncentrowanej na Słowie, które przychodzi „z góry”, nie brak oddolnej perspektywy, widocznej w realistycznym opisie śmierci⁴⁵.

Te dwa rodzaje chrystologii określają nasz sposób,

w jaki poruszamy się epistemologicznie od człowieczeństwa Chrystusa do jego boskości i „vice versa”. Jako takie, rozważania te nie odnoszą się bezpośrednio do porządku istnienia Chrystusa – do tego, co wydarzyło się ontologicznie, kiedy Słowo „zstąpiło” poprzez „stanie się ciałem” albo kiedy człowieczeństwo Chrystusa „wstąpiło” na niebiosa poprzez przyjęcie unii hipostatycznej. A jednak to, co wydarzyło się w porządku istnienia, musi zostać w pewien sposób przedstawione (wyróżnienie – T. B.), aby uzasadnić to, co teologowie twierdzą, że wiedzą, i czym chcą się podzielić⁴⁶.

Podobnie, kiedy malujemy obraz Chrystusa, nie przedstawiamy bezpośrednio bóstwa i człowieczeństwa w unii hipostatycznej, lecz ukazując Jego osobę, musimy

⁴⁰ Tamże, s. 16.

⁴¹ Tamże, s. 15.

⁴² G. Strzelczyk, *Traktat o Jezusie Chrystusie*, dz. cyt., s. 440.

⁴³ Tamże, s. 439.

⁴⁴ Pytając o to, jaka relacja zachodzi między chrystologią i problemem objawienia Boga, Międzynarodowa Komisja Teologiczna stwierdziła w 1981 roku: „Aby w wyjaśnieniu tego zagadnienia uniknąć jakiegokolwiek «pomieszania» i «rozdzielenia», zachowamy komplementarność dwóch dróg – drogi, która zstępuje od Boga do Jezusa, i drogi, która od Jezusa wstępuje do Boga” (Międzynarodowa Komisja Teologiczna, *Teologia, chrystologia, antropologia*, I, A, 1).

⁴⁵ Zob. G. O’Collins SJ, *Chrystologia*, dz. cyt., s. 16.

⁴⁶ Tamże, s. 16.

jakoś w obrazie „odegrać” to misterium Boga-Człowieka, ukazać, że jest to prawdziwy Bóg i prawdziwy Człowiek. Ze względu na tę możliwość odpowiednik ikony stanowi, według nas, w języku teologicznym *communicatio idiomatum*. Ta figura to słowna ikona. Określenie tajemnicy Chrystusa od strony ludzkiej (cierpiący Bóg, martwy Bóg) lub boskiej (niezniszczalny Człowiek⁴⁷, a w związku z Maryją – Matka Boga)⁴⁸.

Postulat uwzględnienia w teologii ikony również perspektywy oddolnej dostarczy nam podstaw teologicznych pewnego sposobu obrazowania, pozostaje jednak rozstrzygnięcie jeszcze jednej kwestii. Chrystologię Nowosielskiego można określić jako funkcjonalną, ponieważ koncentruje się zasadniczo na dziele zbawczym Jezusa. Czy ta koncentracja na soteriologii odbija się na rozumieniu przez niego, kim i czym jest Jezus Chrystusa sam w sobie? Wszak to chrystologia ontologiczna, osiągnąwszy kulminację w nauczaniu Soboru Chalcedońskiego o jednej osobie Chrystusa w dwóch naturach, stała się podstawą II Soboru Nicejskiego (787), który udzielił poparcia obrazowemu wyrażaniu wiary we Wcielenie. To rozróżnienie wydaje się stanowić pozorny problem, gdyż trudno pomyśleć o czysto funkcjonalnej chrystologii, ignorującej zupełnie pytanie o istotę, skoro „działanie wynika z bytu” (*agere sequitur esse*), jak głosi klasyczny aksjomat. „Rozważanie działalności Chrystusa – pisze O’Collins – przy jednoczesnym odrzuceniu wszelkiej wiedzy na temat Jego bytu stanowi próbę niemożliwą do wykonania”⁴⁹.

⁴⁷ Grzegorz z Nyssy mówi o niezniszczalnym człowieczeństwie Chrystusa.

⁴⁸ Na temat *communicatio idiomatum* zob.: G. Strzelczyk, «*Communicatio idiomatum*». *Propozycja systematyzacji*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2010, nr 43(2), s. 290–301.

⁴⁹ G. O’Collins SJ, *Chrystologia*, dz. cyt., s. 18–19.

Nie powinno się soteriologii oddzielać od rozważań chrystologicznych, dlatego ujęcie misterium Chrystusa również w tej perspektywie prowadzi nas w teologii ikony do wypracowanego przez Marcina Lutra pojęcia – teologii krzyża (łac. *theologia crucis*). Ze względu na wagę, jaką dla naszego zbawienia odegrały poszczególne momenty jedyne „wydarzenia Chrystusa”, wydaje się słusznym mówienie o dwóch, dopełniających się chrystologiach: chwały i krzyża. Chrystologia chwały (wywyższenia), właściwa dla podejścia odgórnego w teologii, akcentować będzie we Wcieleniu aspekt wywyższenia i uwielbienia ludzkiej natury Chrystusa. Bliskie jest to podejście wschodniemu chrześcijaństwu, które głównie przez jego pryzmat pisze o teologii ikony. Ikona Chrystusa ukazuje nam wszak oblicze Zmartwychwstałego (Mandylion). Z kolei podejście oddolne znajduje swój odpowiednik w chrystologii krzyża (uniżenia), która we Wcieleniu akcentuje kenozę boskiej natury Chrystusa. Ta perspektywa odpowiada szczególnie wrażliwości protestanckiej. Oblicze Chrystusa jest udręczone (Veraicon), a tajemnica zmartwychwstania ukazana zostaje w jej wymiarze zstąpienia do Otchłani (Anastasis).

Połączenie obu perspektyw odgórną i oddolną chrystologii, a w aspekcie soteriologicznym – chwalebnej i kenotycznej, powinno być właściwe Kościołowi łacińskiemu, którego teologiczną specyfikę – jak stwierdza Ratzinger – określa paradoks⁵⁰. Ratzinger pisze, że w paradoksie „ujawnia się szczególnie rodzaj chrześcijańskiego przekonania o prawdziwości, sama istota chrześcijaństwa

⁵⁰ Na temat paradoksu w teologii zob.: J. Ratzinger, *Prawda w teologii*, tłum. M. Mijalska, Kraków 2005, s. 11–32, 62–82.

w całej historii religii”⁵¹. Swój ikonograficzny wyraz specyfika katolickiej teologii odnajduje – jak sądzimy – dzięki ikonom malowanym ręką Jerzego Nowosielskiego.

6. Dziwne ikony

Jerzego Nowosielskiego

Spór wokół Nowosielskiego nie tyle dotyczy kwestii wiary, ile jej czystości. Kontrowersji nie budzi bowiem możliwość przedstawiania postaci Chrystusa, Maryi i świętych, lecz sposób obrazowania. Owo „jak” przedstawienia wyznacza istotę ortodoksji. Stawką w dyskusji o „kształt” ikony jest – jak się wydaje – nie tylko malarstwo sakralne Nowosielskiego, lecz i prawowierność wizerunku Chrystusa, jaki od wieków czci Kościół łaciński; wszak Nowosielski, posługując się językiem ikony, maluje kenozę boskiego *Logosu*, czyli to, jak tajemnicę (misterium Chrystusa) ukazują zachodnie przedstawienia. Środki, jakimi posługuje się w tym celu: wschodni język w połączeniu z – mówiąc umownie – zachodnimi treściami, wytycza nowe perspektywy obrazowania. Choć nie jest to zupełnie nowa droga, pozbawiona właściwych sobie analogii, wymaga ona teologicznej refleksji. Przypadek malarstwa Nowosielskiego odsłania nam również istotny problem. Czy możemy potraktować zachodnie przedstawienia „martwego Boga” jako ikonę?⁵² Jak poważna i trudna to kwestia, ukazują to dwa różne podejścia do obrazu Hansa Holbeina Młodszeo *Chrystus w grobie* (1521/22), znajdującego się w Muzeum Sztuki w Bazylei, Szwajcaria. [Il. 6 i 7]

7. Przypadek Holbeina.

Spór o immanencję

Znane jest zdanie księcia Myszkina, bohatera powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego, na temat obrazu Holbeina: „Ależ od tego obrazu niejeden może utracić wiarę!”⁵³. W pełni zrozumiała staje się ta wypowiedź dopiero w świetle teologii ikony. Gdy uświadomimy sobie, że książe patrzy na przedstawienie martwego Zbawiciela jak na ikonę, zrozumiemy, dlaczego tak bardzo wzdryga się na myśl, że Rogożyn „lubi patrzeć na ten obraz”.

Dyskusja nad przedstawieniem *Chrystus w grobie*, choć zawarta w powieści, ma wagę świadectwa. To znaczy rodzi się jako teoretyczna refleksja nad przeżyciem estetycznym. Fiodor Dostojewski oglądał obraz Holbeina w 1867 roku podczas wizyty w bazylijskim muzeum razem ze swoją drugą żoną. Anna Grigoriewna Dostojewska wspomina, że zostawiła męża na chwilę w sali, gdzie znajdował się *Chrystus w grobie*:

Gdy po jakichś piętnastu minutach wróciłam, zobaczyłam, że Fiodor Michajłowicz wciąż stoi przed obrazem jak przykuty. Na jego wzburzonej twarzy malowało się przerażenie, które nieraz zdarzało mi się obserwować w pierwszych chwilach ataku epilepsji. Ostrożnie wzięłam go pod rękę, przeprowadziłam do drugiej sali i posadziłam na ławce, spodziewając się lada moment ataku. Na szczęście atak nie nastąpił. Fiodor Michajłowicz uspokoił się nieco i wychodząc z muzeum nalegał, abyśmy jeszcze raz poszli popatrzeć na obraz, który wywarł na nim tak wstrząsające wrażenie⁵⁴.

⁵¹ Tamże, s. 62–63.

⁵² Podobnego wyrażenia użył Tertulian, mówiąc o „ukrzyżowanym Bogu”: Tertulian, *Adversus Marcionem* II, 27,7.

⁵³ F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1984, s. 244.

⁵⁴ A. Dostojewska, *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1974, s. 174.

Swój sąd o obrazie Holbeina *Chrystus w grobie*, będący w istocie sądem o samej możliwości przedstawienia Boga martwym, Fiodor Dostojewski sformułował pod koniec powieści w „artykule”, „spowiedzi” Hippolita Tierientiewa. Warto przytoczyć go w całości, jako że wyznacza on „teologię” rosyjskiej krytyki europejskiego malarstwa, kontynuowaną przez Florenskiego, Uspienskiego, Evdokimova – żeby wymienić tylko największych XX-wiecznych teoretyków ikony:

Obraz przedstawiał Chrystusa, który dopiero co został zdjęty z krzyża. Wydaje mi się, że malarze przyzwyczaili się malować Chrystusa i na krzyżu, i zdjętego z krzyża, lecz zawsze z odcieniem niezwyklej piękności w obliczu; piękność tę starają się zachować nawet w najstraszniejszych męczarniach. Na tym zaś obrazie u Rogożyzna nie ma nawet śladu piękności, jest to najzwyczajszy trup człowieka, który jeszcze przed przybiciem do krzyża zniósł nieskończone męki, rany, tortury, bicie przez tłum, kiedy dźwigał na sobie krzyż i upadł pod jego brzemieniem, wreszcie mękę ukrzyżowania... Prawda, że jest to twarz człowieka dopiero co zdjętego z krzyża, ... nic jeszcze nie zdążyło zeszytywnieć, więc w obliczu zmarłego przebija nawet cierpienie, jak gdyby jeszcze teraz przez Niego odczuwane (artysta bardzo dobrze to uchwycił); ale za to sama twarz nie została bynajmniej oszczędzona; jest tu tylko natura i naprawdę taki powinien być trup człowieka po tylu mękach, kimkolwiek byłby ten człowiek. Wiem, że kościół chrześcijański ustalił jeszcze w pierwszych wiekach, że Chrystus cierpiał nie w przenośni, ale w rzeczywistości, i że

jak z tego wynika, ciało Jego podlegało na krzyżu prawom przyrody zupełnie i bez reszty. [...] Dziwna rzecz – kiedy się patrzy na tego trupa, na tego zamęczonego na śmierć człowieka, przychodzi na myśl pewne osobliwe i ciekawe pytanie: jeżeli takiego właśnie trupa (a na pewno musiał być właśnie taki) widzieli... wszyscy, co wierzyli w Niego i ubóstwiali Go, to jakim sposobem mogli uwierzyć, patrząc na takiego trupa, że ten męczennik zmartwychwstanie? Tu mimo woli nasuwa się pojęcie, że jeżeli śmierć jest tak okropna i prawa natury tak silne, to jak je można przezwyciężyć?... Patrzącemu na ten obraz przyroda wydaje się jakąś olbrzymią nieubłaganą i niemą bestią... Obraz ten właśnie jakby wyraża owo pojęcie o mrocznej, zuchwałej i bezmyślnie wiekuiestej sile, której wszystko podlega; i to pojęcie mimo woli udziela się każdemu, kto patrzy na obraz. Ci ludzie, którzy otaczali zmarłego, a których wcale nie ma tutaj na obrazie, musieli odczuć straszliwy niepokój i zwątpienie tego wieczoru, kiedy runęły naraz wszystkie ich nadzieje i niemal wygasła ich wiara. [...] I gdyby sam nauczyciel mógł być ujrzeć ten swój obraz w przeddzień stracenia, to czy tak samo wstąpiłby na krzyż i tak samo umarł jak teraz?⁵⁵

Istotę problemu stanowi więc przedstawienie Chrystusa tylko w jego ludzkiej naturze. Księżę Myszkina wzdyga się na myśl o tym obrazie, gdyż nie tylko życie, to biologiczne, burzy się w nim na widok śmierci, ale i to duchowe. W obliczu śmierci dusza drży, niby wobec świętości. Bojaźń śmierci staje się większa niż bojaźń Boża. Oto

⁵⁵ F. Dostojewski, *Idiota*, dz. cyt., s. 454–455.

bluźnierstwo, rzecz by można Piotrowe: lęk o siebie aż do zaparcia się Chrystusa. „Nie znam tego Człowieka” (Mt 26,72-74). Czy nie prowadzi ono do uznania nad sobą władzy księcia tego świata? Naturalny lęk, jeśli pozwolimy, aby kierował nami, zmienia nas w niewolników na służbie Złego. Tu cześć oddaje ten, kto się boi. Zaprzeczeniem Chrystusowego prawa miłości jest wszak prawo lęku. Dlatego Jezus przestrzega: „Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, lecz duszy zabić nie mogą. Bójcie się raczej Tego, który duszę i ciało może zatracić w piekle” (Mt 10,28).

Czy obraz śmierci, jaki rzuca nam Przeciwnik, nie ma nas właśnie przerazić i sprawić, że stracimy z oczu Chrystusa Zmartwychwstałego? Czy twarz zmarłego, która staje się twarzą śmierci, nie jest właśnie „ikoną” Złego; maską, jaką ten wdziewa, aby przedrzeć i szydzić z dobroci Boga, który człowieka uczynił na swój obraz? Nie przeraża bowiem pogląd, że „tam” nic nie ma, ale to, kiedy „stamtąd” poprzez szczylinę, jaką jest ikona, Nic na nas spoziera. Pytanie, które należy postawić z całą ostrością, dotyczy tego, czy sztuka dzisiaj staje po stronie Złego czy Dobrego, na czyjej jest służbie? Jakie malarstwo oddaje prawdziwą cześć jednemu Bogu? I w końcu komu Jerzy Nowosielski maluje obraz-ikonę?

„ – Dziwnie się jakoś pytasz i... patrzysz! – zauważył mimo woli książę”⁵⁶.

Świadectwo innego odczytania, innej „teologii” i – co istotne dla naszego rozumienia ikony jako mistagoga – nie tylko teoretycznego uzasadnienia, ale własnego przeżycia uczestnictwa w Chrystusie, włączenia w Jego misterium, zostawia nam Sergiusz

Bułgakow, którego Nowosielski niezmiernie sobie cenil⁵⁷:

Widziałem ten obraz wewnętrznym wzrokiem, czułem Go [Chrystusa – T. B.] tak, jak odczuwał Go Holbein, a po nim Dostojewski, w swoim strasznym obrazie śmierci Chrystusa, w którym oddano jednak nie śmierć, lecz umieranie, nie moc pośmiertnego przemienienia nadchodzącego ze Zmartwychwstaniem, ale zastygłą, zatrzymaną na umieraniu śmierć. [...] Wcześniej, gdy byłem zdrowy, sprzeciwiałem się trupiemu obrazowi Holbeina jako pozbawionemu wiary i bluźnierczemu. Teraz jednak to przedstawienie ożyło dla mnie jako obraz śmierci jako umierania, objawienie o śmierci w ludzkim umieraniu Bogoczłowieka [...]⁵⁸.

Bułgakow rozumie więc obraz Holbeina jako wtajemniczenie w osobistą Paschę Chrystusa: „Jeśli ziarno pszenicy, wpadłszy w ziemię, nie obumrze, zostanie samo jedno” (J 12,24). Tajemniczy sens tego obrazu określić możemy metaforycznie jako „sztukę dobrego umierania” (*ars bene moriendi*)⁵⁹. Nie chodzi jednak o rady, jakich mogą udzielić umierającemu (zwanemu w średniowiecznych traktatach *mori-bundem*), przebywającemu na łożu śmierci, przyjaciele Hioba. Śmierć nie jest czymś,

⁵⁶ Tamże, s. 243.

⁵⁷ Chodzi zwłaszcza o książkę S. Bułgakowa, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.

⁵⁸ S. N. Bułgakow, *Sofiologia smierci*, w: tenże, *Tichije dumy*, Moskwa 1996, s. 288. Cytuję za: J. Krasicki, *Po „śmierci Boga”. Eseje eschatologiczne*, Kraków 2011, s. 15–16. Fragment w tłumaczeniu Jacka Krasickiego.

⁵⁹ Wyrażenie *ars moriendi*, pojawiające się – jak pisze Teresa Michałowska – „w tytułach późnośredniowiecznych traktatów moralistycznych, których tematyka kształtowała się już w okresie wczesnego chrześcijaństwa w nawiązaniu do niektórych, zwłaszcza stoickich kierunków starożytnej filozofii” (T. Michałowska: *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Warszawa 2011, s. 934).

do czego można się przygotować, ale co można przeżyć. Kontemplacja Wielkiego Piątku, wypisanego na ciele Chrystusa, rozpoczyna „paschę ikony”, jak wyraził się o malarstwie Nowosielskiego Jan Stalony Dobrzański: „Dotknijmy zatem poprzez niego świętej materii ikony, która «zdejmuje pieczęcie» i czyni widzialnym płomień Pięćdziesiątnicy – Kościół Ducha”⁶⁰.

Mimo dostrzeżenia tej możliwości ikonicznego obrazowania środkami zachodniego malarstwa Bułgakow przeciwstawia obrazowi Holbeina jeszcze inne przedstawienie:

Jest jeszcze jeden, także rozdzierający duszę obraz cierpienia Chrystusa – obraz Grünewalda. Było to jednak coś innego i dlatego nie wspomniałem tego obrazu: Ukrzyżowanie Grünewalda jest tylko momentem w dialektyce śmierci, nierozdzielnie związanym ze Zmartwychwstaniem w chwale, co również oddają inne przedstawienia na poliptyku. Grünewald daje straszny obraz śmierci po dokonanych już i tym samym ubezsilnionym umieraniu. Holbein natomiast, chociaż namalował trupa, przedstawił nie dokonane jeszcze, lecz dopiero dokonujące się umieranie, samą jego moc⁶¹. [Il. 8 i 9]

To rozróżnienie świadczy, że istnieją dwa paradygmaty obrazowania „wydarzenia” Jezusa Chrystusa. Jeden sformułowany zostaje w wyniku walk ikonoklastycznych, drugi powstaje definitywnie na Zachodzie w XIII wieku, kiedy – jak pisze kardynał Joseph Ratzinger – coś poważnie zaczyna się

zmieniać w gotyku, kiedy obraz *Pantokratora* zastępuje „obraz Ukrzyżowanego w Jego bolesnej Męce i śmierci. [...] Na plan pierwszy wysuwa się element historyczno-narracyjny – powiedziano, że obraz misteryjny ustąpił miejsca obrazowi dewocyjnemu”⁶². Nowosielski staje na styku tych dwóch tradycji.

Zapytajmy raz jeszcze: czy ukazanie w obrazie cierpienia ludzkiej natury Chrystusa nie przekłamuje Jego osoby, czy ukazuje prawdę o Nim? Poszukiwanie odpowiedzi prowadzi nas do pytania o to, co jest przedmiotem obrazowania w przypadku Chrystusa: natura czy osoba? Czy w ikonie chodzi o ukazanie bosko-ludzkiej rzeczywistości, czy w ogóle istnieje możliwość obrazowego przedstawienia (naśladowania w obrazie) unii hipostatycznej? W końcu należy zapytać, co nam daje widok cierpiącego Człowieka? Czy ukazuje coś więcej, niż antyczna rzeźba zranionego niewolnika?⁶³ [zob. Il. 10] Czy przez to nie zostaje zniweczony teandryczny charakter ikony? Bo w istocie ikona, jak Pismo, ma charakter teandryczny; jest wręcz jego synonimem, na tym polega dar ikony: widzieć rzeczywistość w jej bosko-ludzkim wymiarze. Jako taka ikona pozostaje w nieustannej otwartości, w ubóstwie środków reprezentacji, a nie bogactwie iluzyjnej dosłowności, jest ukryta jej tajemnicza siła.

Kościół jest pełen różnych obrazów Chrystusa, Maryi, aniołów i świętych, czasami jednak zdarzy się cud ikony. O tej „niemożliwości” traktuje ten tekst o Bogu, który z miłości do człowieka, którego stworzył, wcielił się i wydał na śmierć przez

⁶⁰ J. Stalony-Dobrzański, *Pascha ikony*, w: *Jerzy Nowosielski. Pascha ikony*, Kraków 1998, s. 11.

⁶¹ S. N. Bułgakow, *Sofiologia smierci*, w: tenże, *Tichije dumy*, dz. cyt., s. 288. Cytuję za: J. Krasicki, *Po „śmierci Boga”*, dz. cyt., s. 16. Fragment w tłumaczeniu Jacka Krasickiego.

⁶² J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 105.

⁶³ Chodzi o „Umierającego Gala”, marmurową rzymską kopię rzeźby wykonanej z brązu i stanowiącej fragment pomnika zwycięstwa w Pergamonie, upamiętniającego triumf króla Attalosa I nad celtyckimi Galatami. Przedstawia ona nagiego wojownika z raną w prawym boku.

ukrzyżowanie, aby przywrócić nam zdolność widzenia chwały Ojca na swoim Obliczu, to znaczy uczynić nas podobnymi sobie.

„Jaki jednak dziwny jest ten obraz Holbeina!...”⁶⁴

8. Malarstwo Nowosielskiego jako spór o zachodnią możliwość obrazowania

Matthias Grünewald – inaczej niż dla Bułgakowa, staje się istotny dla Nowosielskiego, ponieważ „do stanu klarowności doprowadził on zjawisko grozy: rozkładu”⁶⁵.

Ikony Nowosielskiego odślaniają kondycję ponizonego przez grzech świata, objawiają człowiekowi prawdę o nim samym – *Ecce homo*. Właśnie w przedstawieniu tego typu Evdokimov upatruje heretyckiego zerwania jedności Syna i Ducha. Według niego bizantyjski Chrystus, *elkomenos*, choć upokorzony i cierpiący, to jednak wznosi się sam na szczyt jako Władca wszechrzeczy. Inaczej

w sztuce zachodniej po XIII w. Jezus, mąż boleści, nawet w samym sercu cierpienia zdaje się opuszczony przez Ducha Świętego, jak w dziełach: „Chrystus w Andernach” (Kolonja) czy „Chrystus” z Perpignan. Dążenie do realizmu w XV w. jeszcze bardziej wyeksponowało cierpienie i śmierć. Wyrazem tej tendencji był kult pięciu ran Chrystusa, Świętej Krwi, narzędzi Męki, Chrystusa opuszczonego oczekującego na śmierć, Matki Bożej Bolesnej, której w cierpieniu nie wspiera Duch Święty⁶⁶.

I dalej:

Podobnie gdy krucyfiks, przez swój zamierzony realizm zaczął oddziaływać na system nerwowy, niewyraźna tajemnica Krzyża utraciła swą tajemną moc, zatarła się. Kiedy sztuka zapomniała o świętym języku symboli i obecności, i zaczęła plastycznie traktować „tematy religijne”, tchnienie Transcendentnego przestało ją przenikać⁶⁷.

Nowosielski poprzez użycie języka wschodniego malarstwa przedstawia mękę Chrystusa nie na sposób cielesny, jak czyniła to sztuka zachodnia, lecz duchowy. Znaczący to, że poprzez obraz jawne staje się dla nas duchowe cierpienie Chrystusa. Jako takie ikony Nowosielskiego są nieustannym nawoływaniem do nawrócenia. Cierpienie sprawiedliwego jest tym, co kruszy nasze serca. Między innymi z tego powodu św. Paweł swoje przepowiadanie traktuje jako nakreślanie obrazu Jezusa Chrystusa ukrzyżowanego: „O nierozumni Galaci! Któż was urzekł, was, przed których oczami nakreślono obraz Jezusa Chrystusa ukrzyżowanego?” (Ga 3,1). Znamienne, że sam Jezus w przeddzień Paschy mówi o Duchu, który „przekona świat o grzechu” (J 16,7). Jan Paweł II w encyklice *Dominum et vivificantem* tłumaczy:

Kiedy Chrystus w przeddzień Paschy mówi o Duchu Świętym jako Tym, który „przekona świat o grzechu”, wypowiedź ta zdaje się mieć z jednej strony możliwość najszerszy zasięg, wskazując na ogół grzechów w dziejach ludzkości. Z drugiej

⁶⁴ F. Dostojewski, *Idiota*, dz. cyt., s. 257.

⁶⁵ J. Nowosielski, *Czystość jest domeną radości... – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Jerzy Stajuda*, 1966, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, s. 141.

⁶⁶ P. Evdokimov, *Życie duchowe w mieście*, dz. cyt., s. 183–184.

⁶⁷ Tamże, s. 184.

strony jednakże, kiedy Jezus wyjaśnia, że grzech ów polega na tym, iż „nie uwierzyli w Niego”, zasięg ów wydaje się zawężyć do tych, którzy odrzucili mesjańskie posłannictwo Syna Człowieczego, skazując go na śmierć krzyżową. Trudno jednak nie dostrzec, że ów „wąski”, historycznie określony zasięg znaczenia grzechu – rozprzestrzenia się do zasięgu uniwersalnego, z racji uniwersalizmu Odkupienia, jakie dokonało się poprzez Krzyż. Objawienie tajemnicy Odkupienia otwiera drogę do takiego rozumienia, w którym każdy grzech, gdziekolwiek i kiedykolwiek popełniony, zostaje odniesiony do Krzyża Chrystusa – a więc pośrednio również – do grzechu tych, którzy „nie uwierzyli w Niego”, skazując Jezusa z Nazaretu na śmierć krzyżową⁶⁸.

Grzech zostaje niejako ukazany na uwięzionym Mesjaszu i dzięki Duchowi odkryta zostaje przed nami nasza własna ohyda.

Dążenie do coraz większego schematyzmu – jak określił proces przemiany malarstwa Nowosielskiego Gaston Diehl⁶⁹ – niewątpliwie wpływa abstrakcji widoczny w organizacji nie tylko przestrzeni malarskiej świątyni czy konkretnego obrazu, lecz także postaci, a nawet oblicza (geometryczna organizacja blików), wszystko to sprawia, że ikony stają się swoistym piktogramem. Przypominają pismo obrazkowe, mówiące coś o kimś, lecz nie uobecniające tego kogoś. Najbardziej zauważalny i kontrowersyjny

staje się ten proces w związku z obliczem Jezusa, jak to ma miejsce choćby w ikonie namiestnej z Białego Boru [Il. 11]. Identyfikacja następuje tu poprzez kanon, schemat przedstawienia postaci (błękitny himation nałożony na czerwony chiton, księga i gest błogosławieństwa, obecny jest również podpis IC XC, choć brak właściwego Chrystusowi krzyża w aureoli z napisem O ΩN). Oblicze nie jest już tym, poprzez co rozpoznajemy osobę, zaś schemat przedstawienia ma rolę, jaką w zachodnim malarstwie pełni atrybut. Obraz taki – mógłby ktoś bronić – ujawnia apofatyyczny charakter ikon Nowosielskiego, które nie uobecniają Chrystusa, lecz odsyłają poza siebie, ku Temu, którego oznaczają. Trudno jednak nie zauważyć problemu, jaki w tym wypadku napotykamy. Jest on taki sam, jaki występuje przy próbie stworzenia ikonograficznego przedstawienia współczesnych świętych: „dążenie do uogólnionego obrazu przechodzi w abstrakcję i dobrze znane oblicze świętego zostaje zmienione nie do poznania, staje się maską”⁷⁰. Słusznie zauważa Irina Jazykowa, że droga ikonografa do stworzenia nowego wizerunku wiedzie pomiędzy dwoma pokusami. Z jednej strony to dążenie ku portretowi: „Twarz nie przechodzi w oblicze, obraz nie wyjawia niebiańskiej, wysławionej istoty świętego, nie pozwala ujrzeć cudu przemienienia”⁷¹. Druga skrajność zaś to wspomniana zamiana w maskę (*prosopon* na powrót oznacza maskę z greckiego teatru): „z takim przedstawieniem wierny nie ma wewnętrznego kontaktu, ono nie pomaga w modlitwie, nie sprzyja kontaktowi z archetypem”⁷². Grecka maska czy piktogram

⁶⁸ Jan Paweł II, *Dominum et vivificantem. Encyklika o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata*, 29, w: tenże, *Encykliki*, t. 1, Kraków 1996, s. 211.

⁶⁹ „Jerzy Nowosielski que son admiration pour les mosaïques byzantines et les icônes entraîne vers un schématisation de plus en plus épuré et étrange...” – G. Diehl w *Encyclopédie de la Pléiade*. Cytuję za: M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 5.

⁷⁰ I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, dz. cyt., s. 217.

⁷¹ Tamże, s. 217.

⁷² Tamże, s. 217.

dobrze określają – jak można czasem sądzić – cel niektórych ikon Nowosielskiego. Świątynia to swoiste *theatrum*, w którym głównym celem staje się dostąpienie oczyszczenia (*katharsis*). Że liturgia chrześcijańska wykorzystuje niektóre elementy teatru greckiego, przemieniając je – jest od dawna wiadome. Że taka „inscenizacja” jest celem Drogi Krzyżowej, również zdaje się być oczywiste, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie średniowieczny dramat religijny, szczególnie misteria (w tym Misterium Męki Pańskiej), które rodzą się w X wieku, szczyt rozwoju osiągają w XII–XIII wieku, a powstają aż do 1568 roku, kiedy to dramat liturgiczny oficjalnie zostaje zakazany na Soborze Trydenckim. Warto podkreślić tu wpływ liturgii czy poezji kościelnej na rozumienie ikony, ponieważ „obie stanowią dla ówczesnego widza pewien fundament doświadczeń, przez pryzmat których postrzega on ikonę”⁷³. Nie bezasadne wydaje się więc przypuszczenie, że średniowieczne misteria miały istotny wpływ na przedstawienie postaci Ukrzyżowanego. Najstarszy zachowany monumentalny krucyfiks zachodniorzymski, tzw. Krzyż Gerona, znajdujący się w katedrze w Kolonii i przedstawiający martwego Chrystusa, pochodzi wszak z X wieku. Ufundowany został przez arcybiskupa Gerona (969–976) i znajdował się pierwotnie nad jego grobowcem⁷⁴. [Il. 12]

Czy jednak sprowadzenie ikony do marionetki odgrywającej swoją rolę przed obserwatorem, który jest nie tyle widzem, ile uczestnikiem owego *theatrum* – dzięki

sugestywnej formie malarskiej i swojej wrażliwości na nią – nie prowadzi do pewnego niebezpieczeństwa: koncentracji na własnym przeżyciu duchowym. To zdaje się potwierdzać dopiero sztuka baroku, jak choćby słynna rzeźba Berniniego *Ekstaza św. Teresy*. W rzeźbie tej obserwujemy to, czego Nowosielski boi się w związku z własnym eksperymentem wprowadzenia erosa do ikony. Widzimy, jak zostają pomieszane porządki i erotyka figuruje mistykę, przeżycie emocjonalne odgrywa doświadczenie duchowe, miłosnego zjednoczenia człowieka z Bogiem.

9. Krzyże mistyczne jako ikony

Krucyfiks widlasty (łac. *Crucifixus dolorosus*), typ krucyfiksu mistycznego, ilustruje konsekwencje grzechu ludzkości, w sposób symboliczny ukazana zostaje śmierć, nie w zbawczym wymiarze, lecz sama w sobie. Dlatego ciało Zbawiciela tworzy z drzewem integralną część; podobnie u Nowosielskiego, na przykład w służewieckim Krzyżu. Uważa się ten typ za przykład doloryzmu w sztuce. Na prąd dolorystyczny w duchowości i sztuce wpłynęła niewątpliwie katastrofa spowodowana „czarną śmiercią” (1348–1352). Czy jednak na pewno? Krzyże są wszak wcześniejsze, niż epidemia dżumy. Źródeł tego typu przedstawień doszukuje się również w zakonnej mistyce. Jan Białostocki stwierdza, że „artyści niemieccy koncentrowali się przede wszystkim na emocjonalnym przeżyciu, tak jak mistycy wczuwali się w to, co cierpiał Chrystus podczas swej męki”⁷⁵. Przywołuje on również jednego z najpopularniejszych pisarzy mistycznych XIV wieku, Henryka Suza, który

⁷³ H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 40.

⁷⁴ Na temat Krzyża Gerona zob.: W. Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna*, tłum. A. Porębska, Warszawa, 1977; R. Wesenberg: *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schule rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf 1972; A. Wolff, *Der Kölner Dom*, Kolonia 1995; J. Schlafke, *Der Kölner Dom*, Florencia 1984.

⁷⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001, s. 200.

Chrystusowi, Mądrości Przedwiecznej, przypisywał takie słowa:

Gdym wisiał na wysokiej gałęzi krzyża z nieskończonej miłości do ciebie i wszystkich ludzi, całe moje ciało zostało boleśnie skrzywione..., bo moja boska głowa pochyliła się z bólu i cierpienia, moja czysta barwa wyblakła. Patrz, piękno moje umarło, zupełnie i całe, tak jak gdybym nigdy nie był piękną mądrością...⁷⁶

Za pierwsze dzieło wspomnianego typu uchodzi krucyfiks z Kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii wykonany przed 1304 rokiem⁷⁷. [Il. 13] Jan Białostocki opisuje go następująco:

Drzewo, suche i obumarłe, oznacza biblijne drzewo wiadomości złego i dobrego, które dzięki męce Chrystusa staje się źródłem nowego życia. Ale drzewem życia dopiero się stanie – na razie jest to drzewo śmierci, na którym wisi potwornie wychudłe, zdeformowane męką ciało. Wraz z tendencją do podkreślania dramatycznego wyrazu, do ekspresyjnego kształtowania, pojawia się geometryzacja niektó-

rych form. Zlepione krwią strąki włosów Chrystusa układają się w żelazne, skręcone śruby; wykrzywiona cierpieniem twarz pokryta jest ostro łamiącymi się bruzdami, tworzącymi geometryczny ornament. Podobnie ujęta jest klatka piersiowa, której bryła pocięta jest prostymi liniami żeber. Ale ten element geometryczny jest jedynym, co podtrzymuje jeszcze istnienie tego martwego ciała, które, jak się paradoksalnie zdaje, straciłoby bez tej kubizującej deformacji wszelką formę. Jest to obraz ostatecznej nędzy, ostatecznego poniżenia tego, co ludzkie w Chrystusie. Jakże głęboko musiał wzruszać wiernych tak pojęty obraz boskiego człowieczeństwa!⁷⁸

Celem jednak było nie tyle stworzenie przedstawienia nowego typu, ile nadanie rzeźbie charakteru kultowego. Wykazały to ostatnie badania endoskopowe, które doprowadziły do odkrycia w figurze Ukrzyżowanego licznych otworów na relikwie. Aegidius Galenius w swojej *Staurologia Coloniensis* napisanej w 1636 roku wspomina, że podczas poświęcenia w 1304 roku rzeźba mieściła w sobie 34 takie relikwie.

W połowie XIV wieku dramatyzm przedstawienia uległ złągodzeniu, doprowadzając do wytworzenia stylu pięknego.

Spuścizna sztuki gotyckiej jest niezwykle bogata na ziemiach polskich. „Jak świadczą zachowane zabytki – stwierdza Małgorzata Kochanowska-Reiche – trwały rozwój sztuk plastycznych nastąpił u progu połowy XIV wieku, a proces ten szczególnie zaznaczył się w sztuce śląskiej. Z Wrocławia pochodzą najstarsze w pełni gotyckie dzieła [...]”⁷⁹. Warto wymienić

⁷⁶ Cyt. za: J. Białostocki, tamże, s. 200. Fragment ten w przekładzie Wiesława Szymony OP w całości brzmi następująco: „Kiedy z nieskończonej miłości ku tobie i ku wszystkim ludziom zawisłem na drzewie krzyża, całe Moje ciało przybrało żaloszny wygład. Moje jasne oczy przygasły i uciekły do tyłu, Moje Boskie uszy napełniły się szyderstwami i bluźnierstwami, Moje powonienie – wstrętnym odorem, usta – gorzkim napojem, a całe wrażliwe ciało doznało okrutnych razów. W całym wszechświecie nie było niczego, co by Mi sprawiło choćby odrobinę ulgi, ból i cierpienie pochyliły Moją Boską głowę. Na Mojej pełnej wdzięku szyi pozostawiła ślady ręka kata. Moje czyste oblicze splugawili plwocinami, znikła Moja jasna cera. Patrz, oto wdzięk Mojego ciała zginął bez śladu, jakbym nie był piękną Mądrością, lecz trędowatym” (H. Suzo, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, tłum. W. Szymona OP, Poznań 1983, s. 70).

⁷⁷ Na temat kolońskiego krucyfiksu istnieje monografia: G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006.

⁷⁸ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, dz. cyt., s. 201.

⁷⁹ M. Kochanowska-Reiche, *Mistyczne Średniowiecze*,

znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie *Krucyfiks Mistyczny* [zob. Il. 14], a z malarstwa przenośny ołtarzyk w formie kwadryptyku ze scenami z życia Jezusa i Marii (około 1350–1370), pochodzący z klasztoru Klarysek we Wrocławiu (obecnie również Muzeum Narodowe w Warszawie). Przedstawione na rewersach *Ukrzyżowanie* oraz *Oblicze Chrystusa adorowane przez św. Franciszka i św. Klarę* zdają się być dla nas interesujące ze względu na ciemne tło oraz czerwone aureole Chrystusa i świętych, tak typowe w ikonografii Nowosielskiego [zob. Il. 15–18].

W świetle tego, co powiedzieliśmy, wydaje się nam właściwe spojrzenie na zachodnie przedstawienia Ukrzyżowanego jako na ikony. Warunkiem ich właściwego odczytania byłaby właśnie oddolna chrystologia ikony.

10. Pascha ikony

Belting twierdzi: „Czcic możemy jedynie osobę albo «misterium» wiary”⁸⁰. Można to rozumieć jako wypowiedź o czci należnej ikonie, będącej spełnieniem realizmu eschatologicznego (to według Nowosielskiego głównie ikony Chrystusa i Maryi) oraz tzw. ikonie symbolicznej. Lepiej jednak w drugim wypadku odnieść to do przedstawienia Ukrzyżowania, którego oddolna teologia (wstępująca) wyraża właśnie godne czci misterium wiary.

Dla Nowosielskiego ikona jest przede wszystkim paschalna. Podobnie jak wiara rodzi się z paschalnego doświadczenia obecności Chrystusa. Jej sens wyczerpuje się w tym wydarzeniu śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, które było naszą

śmiercią i stało się naszym życiem. Ikona obrazuje właśnie to misterium, co znaczy, że doświadczenie ikonografa i modlitwa przed ikoną jest przejściem. Daje tu znać o sobie transgresywny charakter ikony, wychylenie symbolu ku temu, co niewidzialne, ku brakującej połówce przełamanej medalionu.

Ikony Nowosielskiego są zapisem Paschy. W tym sensie bliżej im do Ewangelii niż tradycyjnej ikony, będącej wizją królestwa niebieskiego.

Ikony Nowosielskiego są mistagogiczne, to znaczy formą malarską mają oddziaływać w taki sposób, aby wprowadzić w misterium Chrystusa, podprowadzić pod doświadczenie rzeczywistości wiary. Jako takie rodzą się również z doświadczenia, są zapisem tej drogi.

Ikony Nowosielskiego to teologia oddolna. Metody takiej teologii Nowosielski doszukiwał się w redukcji fenomenologicznej. W wywiadzie z Podgórcem z marca 1994 roku mówił o tym tak:

Cała teologia wychodzi z opisu zjawisk i uniwersaliów, tymczasem trzeba brać każde zjawisko z osobna i opisywać je. Ostatnim zmartwieniem jest synteza. Chodzi o to, żeby nauczyć się mówić prawdę o zjawiskach. Nie poprzez jakieś aprioryczne szufladkowanie, tylko badanie ich właściwej natury na podstawie najprostszego opisu⁸¹.

Zarzut, jaki możemy wobec tego postulatu wysunąć, wiąże się z odrzuceniem perspektywy odgórnej, co zakładałoby, że w drodze do Boga niepotrzebne byłoby Objawienie.

Olszanica 2003, s. 8.

⁸⁰ H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 39.

⁸¹ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony*, dz. cyt., s.381.

Praca, jaka dokonała się w chrystologii (chodzi o przesunięcie koncentracji z tajemnicy Wcielenia na tajemnicę Krzyża), w czym znac głównie wpływ Lutra, powinna się również dokonać w tej dziedzinie chrystologii, jaką stanowi teologia ikony. Wysiłek teoretyków ikony: Leonida Uspieniskiego, Włodzimierza Łoskiego czy Paula Evdokimowa – choć nieoceniony, to „jednak zasadniczo spoczywa na tradycyjnej teologii sztuki świętej, jaką można wyprowadzić, wydedukować z tego wszystkiego, co w Kościele na ten temat zostało uświadomione i napisane dotychczas”⁸². Osiągnięcia ikonopisarzy, spośród których Nowosielski jest tylko jednym z – wcale nie pierwszym, wymagają właśnie takiej teologicznej koncentracji. Sztuka Zachodu, niektóre przynajmniej spośród przedstawień, wciąż czekają na rzetelne opracowanie teologiczne, potraktowanie ich w kategorii ikony. To znaczy, że można z konkretnych realizacji wyciągnąć konsekwencje teologiczne, ponieważ zostały one ukazane.

Czy Zstąpienie do Otchłani „przezyste go obrazu” – jak w pieśni liturgicznej nazywamy ikonę – oznacza również jego formalną kenozę? Czy Nowosielski nie maluje właśnie obrazu w piekle? Istota pytania polega na tym, w którą stronę zwrócony jest wektor sztuki Nowosielskiego? Czy to sztuka zstępująca, kenotyczna, zmierzająca ku infernum, zatem „dołująca”, czy też chwalebna, wstępująca, głosząca ostateczne zwycięstwo Chrystusa, dobroci Boga nad złem, niosąca radość. Przykład: na starożytnych grobowcach przedstawiano Chrystusa w paszczy smoka czy bestii. Było to klasyczne,

standardowe przedstawienie ukazujące prawdę o tym, że każdy z nas prędzej czy później umrze, śmierć nikogo nie oszczędza. Chrześcijanie ukazywali jednak Chrystusa zwróconego w odwrotnym kierunku niż po-gańscy rzeźbiarze. Był to Chrystus wychodzący z paszczy Lewiatana, a sztuka chrześcijańska nigdy nie miała za zadanie chwalić nicości. Malarstwo Nowosielskiego to nie sztuka wanitatywna. To, co Nowosielski mówi o swoim osobistym doświadczeniu, możemy odnieść do sztuki i uznać, że ona „polega na tym, że w chwili, gdy uda mi się jakoś trafnie zrealizować obraz, to sam fakt tej realizacji wprowadza mnie w stan specyficznej szczęśliwości, nie dającej się sprowokować w żaden inny sposób”⁸³. Inny człowiek zaś „potrafi być w podobny sposób uszczęśliwiony odbiorem tego obrazu”⁸⁴. To staje się celem działania malarza, jego misją, wyznaczającą wręcz prawdziwość danej realizacji. „Sztuka w ogóle ma cały szereg innych funkcji i konsekwencji społecznych. Mnie jednak chodzi o to, aby stan szczęśliwości, w jaki wprowadza mnie stworzenie obrazu, wywołać u innego człowieka. Można więc tu chyba raczej mówić o intersubiektywnym działaniu malarstwa”⁸⁵.

Stawka, o jaką walczyliśmy w sztuce, to prawda. Przedstawienie dobra jako rzeczywistości obecnej wśród nas, a nie imaginacji, wymaga zanurzenia w tych elementach świata, których doświadczamy jako wrogich nam, złych. „Jest to bowiem ciągle doświadczenie równowagi niestałej, chwiejnej. Mogą być przypadki nieudane, zachwiania równowagi zbyt jednostronnie

⁸² J. Nowosielski, *Obraz i objawienie – z Jerzym Nowosielskim rozmawia ks. Henryk Paprocki*, 1981, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 193.

⁸³ J. Nowosielski, *Sztuka wobec wartości – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Andrzej Stembarth Sawicki*, 1973, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 176.

⁸⁴ Tamże, s. 176.

⁸⁵ Tamże.

w kierunku infernalnym, ale jeżeli jest ona [sztuka sakralna – T. B.] zbyt zakotwiczo-
na w duchowej pewności siebie, to wtedy
staje się bezsilna i traci moc oddziaływa-
nia”⁸⁶. Utracenie mocy oddziaływania staje
się kłamstwem sztuki, o którym mówiła Si-
mone Weil. Dobro ukazywane jest jako nie-
pociągające, sztuczne, nudne. Zło zaś budzi
w nas fascynację, a jego ciężar metafizyczny –
co widać w prozie Dostojewskiego – jest
przez to większy. Alosza milknie wobec ty-
rady swego brata Iwana Karamazowa. No-
wosielski również zauważa ten proces, trak-
tując go nie tylko jako problem sztuki, lecz
całej rzeczywistości. Twierdzi, że „zło jest
z natury swojej bardziej pociągające niż do-
bro, albowiem posiada większe możliwości
w rzeczywistości biologicznej”⁸⁷.

Jak Ewdokimov, który wobec Gogola
i Dostojewskiego wyraża podejrzenie, czy
ich metoda pisarska polegająca na zstępo-
waniu do Otchłani nie zawiodła ich zbyt
głęboko, skąd niemożliwe było już ocale-
nie, przemianowanie oznakowania rzeczy-
wistości z minus na plus, skąd niemożliwe
stało się napisanie drugiej części *Martwych
dusz* czy dokończenie *Braci Karamazow*, tak
my to podejrzenie staramy się wyrazić rów-
nież wobec Nowosielskiego. Nowosielski
nie zstępuje w rzeczywistość infernalną, jak
Gogol czy Dostojewski. On jest już w tej
rzeczywistości zanurzony. Dla niego cała
rzeczywistość jest infernalna, tak ją prze-
żywa. Tym staje się dla niego doświadcze-
nie cielesne. Szczególnie Eros został popsuty,
wymaga więc odkupienia.

⁸⁶ J. Nowosielski, *Obraz i objawienie – z Jerzym Nowosielskim rozmawia ks. Henryk Paprocki*, 1981, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 195.

⁸⁷ J. Nowosielski, *Czystość jest domeną radości... – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Jerzy Stajuda*, 1966, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 142.

Malarstwo Nowosielskiego podobne
jest pisarstwu Dostojewskiego. Jakkolwiek
ta analogia nie jest dokładna, to jednak
sama forma „powieści – misterium” u Do-
stojewskiego jest porównywalna do średnio-
wiecznych misteriów granych w katedrach⁸⁸.
Choćby na takich prawach ma ona swoje
określone miejsce w świątyni, będącej ob-
razem całego kosmosu. Chrystologia oddol-
na, której uprawianie postuluje Nowosielski
poprzez swoją pratykę ikonograficzną, jest
drogą niepewności. Nowosielski ciągle ma
przed sobą perspektywę zmartwychwsta-
nia. Jednak nieustannie startuje, trzyma się
w swojej sztuce „ciemnej” strony, Wielkiego
Piątku, milczenia Soboty. Problem, że nie
zawsze rozmówcy Nowosielskiego są uważ-
ni na tę pozycję, z której on mówi – aby uka-
zać to, co i tak istnieje w jego świadomości.

Doświadczenie ciała, „grzeszności” ciała,
jego upadku, jest kluczowe dla rozumienia
ikony Nowosielskiego. Ikona staje się drogą
nawrócenia, paschą, tym ma być również
proces malowania. Nie chodzi o to, aby mo-
dlitwą i postem przygotować się do malowa-
nia, lecz aby samo malowanie rejestrowało
również wejście na Górę Tabor czy wyjście
z Szeolu, jak to przedstawia ikona Anasta-
sis. Sztuka chrześcijańska jest wszak rozpię-
ta między paschą a paruzją.

11. Biblia bogatych

Ikona to ogląd inspirowany duchowo, ukazu-
jący, jak przedstawiają się sprawy widzialne-
go stworzenia: rzeczy, ciała ludzkiego, prze-
strzeni, bryły, płaszczyzny. Kluczem do iko-
ny jest owa inspiracja duchowa, to dar Ducha:
świątłych oczu serca i umiejętność przedsta-
wienia tego widzenia. Jako taka ikona jest

⁸⁸ Zob. P. Ewdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 294.

mistagogiczna. Jej funkcja to „wtajemniczenie kościelne i w stosunku do tego typu wtajemniczenia teologia spekulatywna może najwyżej pełnić funkcję służebną, tzn. komentatora”⁸⁹. Takie rozumienie roli ikony w Kościele jest odwróceniem zachodniego, powszechnego postrzegania roli obrazu. Teologia dyskursywna w rzeczywistości duchowej staje się tu „biblią ubogich”. Jeśli funkcje mistagogiczne podporządkujemy teologii dyskursywnej, to kościelne nauczanie sprowadzimy do poziomu dydaktyki. Głoszenie, przepowiadanie, stanie się przekonywaniem, a wiara zamieniona zostaje na światopogląd. „Całe nieszczęście z tą dydaktyką. Współczesny Kościół zajmuje się dydaktyką, a starożytny Kościół zajmował się mistagogią...”⁹⁰. Dlatego dla Nowosielskiego ikona to „biblia bogatych”⁹¹.

Nie należy więc ikony rozpatrywać tylko w kategoriach estetycznych. To znaczy tak, aby identyfikacja estetyczna określała dla nas tylko identyfikację danej konfesji. Ikona jest przede wszystkim pojęciem teologicznym, czyli oznacza dar „widzialności” czy „przejrzystości” (co wyraża średniowieczne pojęcie – *claritas*), jakie swemu Kościołowi zostawia Chrystus. Czy ukonstytuuje się on w manierze greckiej, ruskiej czy łacińskiej, a może jeszcze w jakiejś innej, to wydaje się być obojętne, obyśmy tylko mogli Jego rozpoznać, o co zresztą nieustannie należy się modlić. W tym sensie mówimy, że „nie w sile pędzła tkwi moc obrazu”. Złe malarstwo nigdy nie będzie dobrą reprezentacją Boga. Ubogie – tak, złe – nigdy. Dzisiaj

w Kościele toczy się ogromna walka o przywrócenie owej „widzialności” Boga. Nie ostrza języków i szcęk piór liczą się w tej walce o prawdziwy obraz (*vera icon*), lecz pokorna praca i modlitwa; pośrodku wrzawy świata wytchnienie przynosi dopiero milczące przepowiadanie pędzla w jedności z prorockim słowem kaznodziei. Słowo i obraz wspólnie głoszą chwałę wcielonego *Logosu* – Jezusa Chrystusa.

12. Ikona Ukrzyżowanego

Tradycja grecka (i bizantyjska)

– bogowie nie cierpią
cierpią bohaterowie – pośrednicy
między nieśmiertelnymi
a ludźmi

– a więc wypływa stąd zagadnienie
teologiczne
czy Chrystus był bohaterem
prorokiem
czy też bogiem
jak pomieścić razem istotę
boską i ludzką

ciało Chrystusa nie
wisi ale objawia
się na tle krzyża

Powyższą notatkę Zbigniewa Herberta, nigdzie niepublikowaną i będącą być może szkicem wiersza, można było zobaczyć na warszawskiej wystawie rysunków i rękopisów poety w 2008 roku⁹². Stanowi

⁸⁹ J. Nowosielski, *Obraz i objawienie – z Jerzym Nowosielskim rozmawia ks. Henryk Paprocki*, 1981, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 193.

⁹⁰ J. Nowosielski, *Innego malarstwa nie było – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Magdalena Ujma*, 1996, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 159.

⁹¹ J. Nowosielski, *Biblia bogatych – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Eugeniusz Labus*, 1987, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 202.

⁹² Wtedy również wiernie ją przepisałem.

ona świadectwo charakterystycznego dla naszych czasów zmagania z tajemnicą cierpienia, w którym na nowo dochodzą do głosu chrystologiczne kontrowersje pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa. Wychodząc od właściwej dla siebie antycznej perspektywy, Herbert zauważa podobieństwo co do samej istoty rozumienia bóstwa przez Greków i Bizantyjczyków. Zarówno dawni bogowie, jak i jedyny Bóg są niecierpięliwi. Niecierpięliwość stanowi tu wręcz warunek bycia bogiem. XX-wieczni teologowie, przyjmujący ideę cierpięliwego Boga, uznają Filona z Aleksandrii i wczesnych Ojców Kościoła, będących pod wpływem platonizmu, za tych, którzy doprowadzili do utożsamienia żywego Boga Izraela z niecierpięliwym bogiem Greków⁹³.

Herbert łączy następnie kwestię pośrednictwa z cierpieniem. I tak pośrednictwo – które jest konstytutywne dla rozumienia misji Jezusa – oraz warunkujące je jakieś złożenie (aby pośredniczyć Chrystus musi mieć coś ze śmiertelnego człowieka i coś z nieśmiertelnego boga), czyni go cierpiącym (niby bohatera lub proroka). W XX wieku jednym z przymiotów Bożych, który został poddany największej próbie była niezmienność (*Immutabilitas Dei*). Zastanawiano się, czy Wcielenie nie wprowadza jakiejś zmiany w Boga, to znaczy, że

w Bogu następowałyby przejście z jednego stanu do drugiego. Wiąże się to ściśle z kwestią cierpienia. Pytanie o cierpienie stanowi sedno rozważanego przez nas problemu malarstwa Nowosielskiego. Zadaliśmy szereg pytań i przywołaliśmy różne rodzaje się w związku z tymi „dziwnymi ikonami” wątpliwości. Wszystkie je możemy sprowadzić do jednego zasadniczego pytania: Czy posługując się językiem ikony (właściwym dla ukazania Zmartwychwstałego) w przedstawieniu cierpiącego Sługi Jahwe, nie wprowadza się po prostu cierpienia w istotę Boga.

Kluczowe dla wyrażenia tajemnicy osoby Chrystusa pytanie: „jak pomieścić razem istotę boską i ludzką” – znajduje swoje spełnienie w ostatnim fragmencie tekstu Herberta. „Prorokiem” – tym, co objawia Chrystusową tajemnicę – okazuje się być w wydarzeniu Krzyża Jego własne ciało. Można to rozumieć dwójako. Po pierwsze, Wcielenie jest spełnieniem objawienia się Boga. Jednocześnie przedmiotem objawienia jest również samo ciało – człowieczeństwo Chrystusa. W Chrystusie zostaje nam ukazane spełnienie naszej ludzkiej natury. To będzie treścią odgórnej chrystologii ikony. Po drugie, na Chrystusowym ciecie, co – jak twierdzimy – jest treścią ikon Nowosielskiego, objawiona zostaje prawda o ludzkim grzechu oraz szalona miłość Boga. „Bóg zaś – pisze św. Paweł – okazuje nam swoją miłość [właśnie] przez to, że Chrystus umarł za nas, gdyśmy byli jeszcze grzesznikami” (Rz 5,8). Ta tajemnica stanowi główne zagadnienie oddolnej chrystologii ikony.

Zainteresowania filozoficzne Nowosielskiego koncentrowały się głównie wokół filozofów rosyjskiego modernizmu końca XIX i początku XX wieku, np.: Mikołaja Bierdajewa i Lwa Szestowa. Skutkują

⁹³ Zmianę w podejściu do niecierpięliwości Boga zaproponowali z końcem XIX wieku teologowie anglikańscy, jak Andrew M. Fairbairn i Bertrand R. Brasnett. Wśród współczesnych teologów protestanckich, którzy przyjmują cierpięliwość Boga, znajdują się: Karl Barth, Richard Bauckham, John Cone, Paul Fiddes, Robert Jenson, Eberhard Jüngel, Kazoh Kitamori, Jung Young Lee, John Macquarrie, Jürgen Moltmann, Wolfhart Pannenberg, Richard Swinburne, Alan Torrance, Thomas F. Torrance, Keith Ward i Nicholas Wolterstorff. Wśród teologów katolickich są to: Raniero Cantalamessa, Jean Galot, Hans Urs von Balthasar, Roger Haight, Elizabeth Johnson, Hans Küng, Michael Sarot i Jon Sobrino. Trzeba również pamiętać o teologach procesu, którzy, idąc za Albertem Northern Whiteheadem i Charlesem Hartshorne’em, utrzymują, że Bóg z natury jest cierpięliwy.

one głównie przejściem sofiologii od Włodzimierza Sołowiowa, Pawła Florenskiego i Sergiusza Bułgakowa. To będzie miało najbardziej doniosłe konsekwencje dla jego wizji malarskiej, ponieważ bezpośrednio odpowiada za wprowadzenie doświadczenia cielesności do sztuki ikony. Michał Klinger wspomina niekończące się dyskusje o sensie Wcielenia, w których ciągle przytaczane były teksty rosyjskich filozofów:

Były na przykład długie rozmowy o kolorze szaty Bogurodzicy. Najczęściej Bogurodzica malowana jest na niebiesko, taki niebieski kolor. A w Kętrzynie on wybrał taki *caput mortuum* – ziemisty kolor, bo ona jest tą, która daje ciało. Kolor ziemi, kolor materii – w ujęciu sofiologicznym. Tu można dużo mówić o sofiologii Sołowiowa... Nowosielski był tym, który wprowadził to doświadczenie cielesności w ikonie. Tego nie miał żaden współczesny malarz ani teolog prawosławny na świecie – ani Georgij Krug, ani Leonid Uspienski, to wszystko są bardziej platonicy.⁹⁴

A wizji Nowosielskiego – dodajmy – bardziej odpowiadała teologia ikony oparta na arystotelesowskich pojęciach, bliżej mu było do Teodora Studyty niż Jana Damascyńskiego. Jak radykalną zmianą było wprowadzenie do ikony doświadczenia cielesności we współczesnej świadomości ikonograficznej ukazać może przywołana również przez Michała Klingera anegdota z paryskiego spotkania Nowosielskiego z Leonidem Uspienskim.

Spór toczy się o to – wyjaśnia pani Kry-

styna Czerni – jakie ciało trafi do nieba, przed tron Najwyższego? – Już przemienione, uświęcone (to Uspienski)? – Czy może ziemskie, cielesne, grzeszne – by dopiero w niebie ulec przemianie? (to Nowosielski). – To jak? – donośnym głosem woła Uspienski. – To ma wejść do nieba?! To?! – szarpie zwiotczałą skórę na przedramieniu. – Tak, właśnie to – potwierdza z niewzruszonym spokojem Nowosielski⁹⁵.

Jak bardzo to wyznanie nie licuje z zarzucanym Nowosielskiemu czy deklarowanym przez niego samego manicheizmem! Bo manicheizm Nowosielskiego jest dla niego właściwym opisem rzeczywistości upadłej, materialnej katastrofy grzechu. Jednak nie jest to rzeczywistość, na którą się godzi, tęskno wypatrując nowej. To rzeczywistość, o przemianę której podejmuje walkę w swoim malarstwie. W rozmowie z Piotrem Sarzyńskim wyznaje wprost, że ikona wymyka się jego manicheizmowi: „Jak to się dzieje i dlaczego – pozostaje tajemnicą. Nie udało mi się znaleźć dotychczas odpowiedzi, skąd się ów dualizm bierze”⁹⁶. To właśnie sprawia, że jego malarstwo jest prawdziwie teologicznie.

Problem „jakie ciało trafi do nieba” przekłada się na zagadnienie „jakie ciało malować na ikonie”. Ikona jest bowiem wizją nieba, jego oknem⁹⁷. A w niebie nie będzie prze-

⁹⁵ Tamże, s. 181.

⁹⁶ J. Nowosielski, *Idzie ku złemu. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Piotr Sarzyński*, 1997, w: tenże, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, dz. cyt., s. 95.

⁹⁷ Paweł Florenski tłumaczył to następująco: „Patrzę na ikonę i mówię do siebie: «Oto – Ona sama». Nie Jej wyobrażenie, lecz Ona Sama, dzięki sztuce ikony kontemplowana. Jak przez okno widzę Matkę Bożą, Samą Matkę Bożą, i do Niej Samej zanoszę modły, twarzą w twarz, a nie do Jej wyobrażenia. Zresztą i w mojej świadomości nie ma żadnego wyobrażenia: jest kolorowa deska i jest Sama Matka Pana naszego. Okno jest oknem – a deska ikony – pokrytą pokostem kolorową deską. A za oknem ukazuje się Sama Matka Boża, za oknem – widzenie Niepokalanej” (P. Florenski, *Ikostas*, w: tenże, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 133).

⁹⁴ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 195.

cież cierpienia⁹⁸, stąd oburzenie Uspienskiego. Dla Nowosielskiego z kolei, który w ikonie widzi również przedstawione misterium zbawienia – czyli ukazanie sposobu czy procesu, w jaki odkupienie się dokonało – ciało staje się tym, co objawia prawdę o grzechu człowieka i miłości Boga, na czym grzech i miłość zostają objawione jako ukrzyżowane. To coś znaczenie więcej, niż tylko czysto zewnętrzne zobrazowanie skatowanego Jezusa. I jak o człowieczeństwie Chrystusa mówi się, że jest instrumentem zbawienia, tak możemy powiedzieć, że instrumentem epifanii jest Jego ukrzyżowane ciało.

Za opis tego, co zostaje w ikonie tak zobrazowanego misterium ukazane, posłużyć mogłyby zdumiewające – jak je określił Hans Urs von Balthasar – słowa Jana Pawła II, tłumaczące na czym polega działanie Ducha Świętego, który zostaje definitywnie wezwany przez Krzyż Chrystusa:

Czyż więc „przekonywać o grzechu” – nie musi równocześnie znaczyć: *objawiać cierpienie? Objawiać ból*, niepojęty i niewyraźalny, jaki z powodu grzechu w jego antropomorficznej wizji Księga święta zda się dostrzegać w „głębokościach Bożych”, w samym niejako sercu nieogarnionej Trójcy? Kościół, czerpiąc natchnienie z Objawienia, wierzy i wyznaje, że *grzech*

jest obrazą Boga. Co odpowiada tej „obrazie” w niezgłębionym życiu Ojca, Syna i Ducha Świętego, temu odrzuceniu Ducha, który jest Miłością oraz Darem? Pojęcie Boga, jako Bytu absolutnie doskonałego, wyłącza z pewnością wszelki ból pochodzący z braku czy zranienia; jednakże w „głębokościach Bożych” jest miłość ojcowska, która w języku biblijnym wobec grzechu człowieka posuwa się aż do słów: „żał mi, żem stworzył człowieka” (por. *Rdz 6, 7*). „Kiedy (...) Pan widział, że wielka jest niegodziwość ludzi na ziemi (...) żałował, że stworzył ludzi na ziemi, i zasmucił się [...] Pan rzekł: (...) »żał mi, że ich stworzyłem«” (*Rdz 6, 5-7*). Najczęściej jednak Pismo Święte mówi nam o Ojcu, który współczuje człowiekowi, dzieląc jakby jego ból. Ostatecznie ów niezgłębiony i niewypowiedziany „ból” *Ojca zrodzi nade wszystko całą przedziwną ekonomię miłości odkupieńczej* w Jezusie Chrystusie, ażeby – poprzez *mysterium pietatis* – Miłość mogła się okazać potężniejsza od grzechu w dziejach człowieka. Ażeby zwyciężył „Dar”! [...] Jeśli grzech, odrzucając Miłość, zrodził „cierpienie” człowieka – cierpienie to w jakiś sposób udzieliło się całemu stworzeniu (por. *Rz 8, 20-22*) – to *Duch Święty* wejdzie w cierpienie ludzkie i kosmiczne z nowym obdarowaniem Miłością, która odkupi świat. Na ustach Chrystusa Odkupiciela, w którego człowieczeństwie dokonuje się „cierpienie” Boga, pojawi się słowo wyrażające odwieczną Miłość pełną miłosierdzia: „*Żal Mi*” (por. *Mt 15, 32; Mk 8, 2*)⁹⁹.

⁹⁸ Znamienna jest w tym kontekście wizja z Apokalipsy św. Jana (21,3-4):

„I usłyszałem donośny głos mówiący od tronu:
«*Oto przybytek Boga z ludźmi:*

*i zamieszka wraz z nimi,
i będą oni Jego ludem,
a On będzie »BOGIEM Z NIMI«.*

*I otrze z ich oczu wszelką łzę,
a śmierci już nie będzie.
Ani żaloby, ni krzyku, ni trudu
już nie będzie,*

bo pierwsze rzeczy przeminęły»”

(*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań–Warszawa 1980).

⁹⁹ Jan Paweł II, *Dominum et vivificantem. Encyklika o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata*, 39, w: tenże, *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, t. 1, dz. cyt., s. 220–221.

Ikona Ukrzyżowanego, którą maluje Nowosielski, przedstawia więc owo wspomniane przez papieża *mysterium pietatis*. Ukazując naszym oczom, jak grzech zostaje przewyciężony w ofercie Baranka Bożego, dotyka naszych sumień. Widzimy, że tak działająca ikona Ukrzyżowanego może powstać tylko z inspiracji Ducha Świętego.

W przytoczonej anegdocie ważniejsze niż sama opinia teologiczna na temat „jakie ciało trafi do nieba” jest podejście do kwestii, która umożliwi tego rodzaju dywagacje. Ujawnia się tu bowiem realizm Nowosielskiego w myśleniu o tajemnicy Wcielenia. Skoro odwieczny *Logos* stał się ciałem (mięsem, *sarx* – J 1,14) przyjął nas, gdyśmy byli jeszcze grzeszni (por. Rz 5,6), nic nie stoi na przeszkodzie, abyśmy przed obliczem Najwyższego stanęli w nagości naszego człowieczeństwa. Nowosielskiego teologia ciała pokrewna wydaje się myśłom wyrażonym w tekstach Jana Pawła II. Jednak gdy Nowosielski mówi o rzeczywistości doczesnej, możemy paradoksalnie zaobserwować całkowitą niemal, katastrofalną wręcz separację pomiędzy Stwórcą a stworzeniem. Z tego powodu najistotniejsze w podjętym przez nas problemie ortodoksyjności sztuki Nowosielskiego, której probierzem okazuje się być stosunek do idei cierpienia Boga, będzie rozważenie zależności tych ikon od protestanckiej teologii. Wymagać to będzie jednak analizy poszczególnych przedstawień, a nie tylko samych jego pism. Gdy bowiem próbujemy wyrazić tę tajemnicę, zsuwamy się niebezpiecznie blisko granicy ortodoksji, a w różnych domysłach przekraczamy ją. Nowosielski napisze: „To w łonie samego Boga musiała dokonać się ta katastrofa. Zaś cała teoria odkupienia, wykupienia z grzechu to są protezy, które

przystosowane zostały do naszej ograniczonej ludzkiej świadomości”¹⁰⁰.

W żadnym razie nie możemy się zgodzić na ideę cierpięliwego Boga dlatego, że prędko prowadzi ona do obrazu Boga bezsilnego, który właściwie przestaje już być Zbawicielem. W świetle przytoczonej wypowiedzi Jana Pawła II o cierpieniu Boga możemy więc mówić jedynie w kategoriach nieskończonej ojcowskiej miłości. Tu jednak według wyrażenia Nowosielskiego: „przystojniej o Bogu milczeć”.

Jak chrystologia chwały może mieć problem z afirmacją roli człowieczeństwa Jezusa, co ma daleko idące konsekwencje w antropologii, tak chrystologia krzyża może stracić z oczu prawdę o uwielbionym człowieczeństwie.

Bez Uwielbionego – pisze Grzegorz Strzelczyk – nie ma mowy o przebóstwieniu zbawionych ludzi, a zwłaszcza o rozpoczęciu tego procesu już w trakcie ziemskiego życia. W ten sposób otwierają się drzwi do swoistego pesymizmu soteriologicznego. Przeakcentowanie kenozy może też prowadzić do dialektycznej wizji Trójcy Świętej, według której Odkupienie dokonuje się poprzez *oddalenie się* Syna od Ojca aż po ich swoistą *wrogość*¹⁰¹.

W jakiej jednak relacji Bóg znajduje się względem stworzonego świata, względem swego stworzenia, skoro na kartach Pisma obserwujemy „namiętne” wręcz zainteresowanie Boga sprawami świata a jednocześnie podkreślona zostaje Jego suwerenność, absolutna transcendencja? Nie możemy uznać, że

¹⁰⁰ Cyt. za: J. Stalony-Dobrzański, *Villa dei misteri*, w: Jerzy Nowosielski, *Villa dei misteri*, Białystok 1998, s. 33–34.

¹⁰¹ G. Strzelczyk, *Traktat o Jezusie Chrystusie*, w: *Dogmatyka*, t. 1, dz. cyt., s. 440.

Bóg i stworzenie pozostają względem siebie tylko w relacji myślniej, ponieważ tego typu relacja jest tworzona przez rozum, a Bóg i człowiek (świat) są bytami realnymi. Nie możemy również uznać, że jest to wyłącznie relacja rzeczywista, kiedy jeden przedmiot działa na drugi, ale równocześnie jest tym, na którego tamten oddziałuje. Wypada nam więc uznać, że stworzenie znajduje się w realnej relacji względem Boga: to On je stworzył i nieustannie podtrzymuje w istnieniu – lecz sam Bóg pozostaje w relacji myślniej względem swego stworzenia. Św. Tomasz powie: „W Bogu nie ma bowiem żadnej rzeczywistej relacji Jego do stworzeń, lecz jedynie pojęciowa o tyle, o ile stworzenia odnoszą się do Niego” (*ST*, I, q. 13, a. 7)¹⁰². Pewne nazwy można więc o Nim orzekać nie ze względu na rzeczywistą zmianę w Nim, lecz na rzeczywistą zmianę w stworzeniu.

To, że nie nazywamy Bożej relacji do świata realną, nie znaczy wcale, że uznajemy ją za jakąś „poślednią”, przeciwnie jest ona stwórcza, „intymna”¹⁰³. W Chrystusie objawiona z kolei zostaje szalona miłość Boga, który na ludzki grzech odpowiada jeszcze obfitszym wylaniem łaski (por. Rz 5,20). Przed naszymi oczami – wedle słów apostoła Pawła – zostaje nakreślony obraz Chrystusa ukrzyżowanego, ukazana nam zostaje tajemnica miłosierdzia, tajemnica Jego przebitego boku. Tu objawia się ostateczny sens słów proroka Zachariasza, opisującego wizję ocalenia Jerozolimy i nawrócenia jej ludu: „Będą patrzeć na tego, którego

przebili, i boleć będą nad nim, jak się boje nad jedynakiem, i płakać będą nad nim, jak się płacze nad pierworodnym” (Za 12,10). Ten płacz nad Przebitym jest podstawowym darem, jakim obdarza nas Duch, gdy wpatrujemy się w oblicze Ukrzyżowanego takiego, jak Go maluje Jerzy Nowosielski. Święta groza kruszy nasze nieczułe serca i wzbudza w nas żal na widok takiej Miłości. W tym sensie Chrystus na ikonach Nowosielskiego jest tym, którego nadejście zapowiada Apokalipsa, który „*nadchodzi z obłokami*, i ujrzy Go wszelkie oko i wszyscy, którzy Go *przebili*. *I będą Go oplatkiwać wszystkie pokolenia ziemi*” (Ap 1,7). Dla Ratzingera „patrzeć na Przebitego” stanowi istotę chrystologii¹⁰⁴. [Il. 19–20]

Interpretacja ikony Ukrzyżowanego, jak maluje ją Nowosielski, każe wyróżnić dwa zasadnicze wątki czy sensy oddolnej chrystologii ikony. Oba łączą się z tym, co znaczy, że Duch „poczy świat o grzechu”. Ikona Ukrzyżowanego jest bowiem objawieniem naszego grzechu i Bożego miłosierdzia. [Il. 21–22]

Ukazaliśmy jasno, że Nowosielski w swoim malarstwie reprezentuje teologię oddolną, której nie rozumieją jego krytycy. Wydaje się być ona tym bardziej upoważniona, że – jak pisze Ratzinger:

Chrystus jest przedstawiany jako ukrzyżowany, zmartwychwstały, powracający i już teraz jest ukrytym Panującym. Każdy obraz Chrystusa musi zawierać w sobie te trzy istotne aspekty Jego tajemnicy i w tym znaczeniu ma być obrazem paschalnym. Moż-

¹⁰² Tomasz z Akwinu, *Traktat o Bogu, Summa teologii*, kwestie 1–26 (*Summa Theologiae, De Deo uno*), tłum. G. Kurylewicz, Z. Nerczuk, M. Olszewski, Kraków 1999, s. 185.

¹⁰³ Zob. G. Emery, *Niezmiennność Boga miłości i problemy dyskursu o „cierpieniu Boga”*, tłum. A. Kuryś, w: *Święty Tomasz teolog. Wybór studiów*, red. nauk. M. Paluch OP, Warszawa–Kęty 2005, s. 381–419.

¹⁰⁴ Zob. J. Ratzinger, *Patrzeć na Przebitego. Szkice o chrystologii duchowej*, tłum. J. Merecki, Kraków 2008. Omówienie znaczenia tego motywu w twórczości Ratzingera zob.: J. Szymik, *Theologia benedicta*, t. 2, Katowice 2012, s. 132–147.

liwe jest tu oczywiście zróżnicowanie w rozkładaniu akcentów: obraz może wyraźniej uwypuklać Krzyż, Mękę, a w niej niedole naszej codzienności, może też na pierwszym planie wyraźniej umieszczać Zmartwychwstanie lub powtórne przyjście. Nie wolno jedynie całkowicie izolować jakiegось aspektu szczegółowego, a w odmiennym rozmieszczaniu akcentów musi zawsze ukazywać się cała tajemnica paschalna¹⁰⁵.

W świetle powyższych słów ikona Krzyża malowana przez Nowosielskiego jest najpełniejszym wyrazem treści paschalnej.

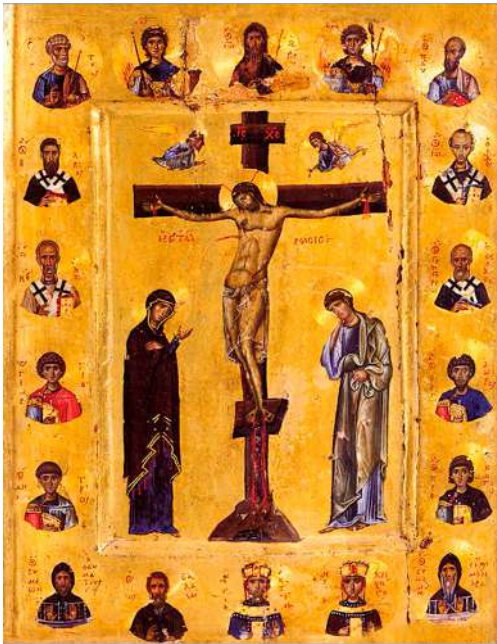
Jak dla zanurzonych w hellenistycznej myśli pogan idea zmartwychwstania, którą niosło z sobą chrześcijaństwo, była skandalem, tak dla niektórych teoretyków ikony, znajdujących się pod wpływem neoplatonizmu, skandalem będzie przedstawienie

Martwego Boga. I jak nauk św. Pawła słuchano z niemalą uwagą, dopóki nie wspomniał o „Człowieku, którego Bóg wskrzesił z martwych” (por. Dz 17,31), tak i nas będą słuchali, dopóki nie wspomnimy o Tomaszu, grzebiącym paluchem w Świętym Ciele Jezusowego boku.

Chrystus Ukrzyżowany, jak go ukazują na Zachodzie i jak maluje Nowosielski, jest ikoną „szalonej miłości” Boga do swego stworzenia¹⁰⁶. Jeśli znajdujemy w Kościele miejsce dla XIV-wiecznych Krzyży mistycznych, jeśli były one owocem autentycznej duchowości i autentycznie wprowadzały w misterium Chrystusa, o czym świadczą pisma mistyków, to również powinniśmy znaleźć miejsce w naszych świątyniach dla takich obrazów, jakim drogę wytyczyło malarstwo Nowosielskiego. Możemy się spodziewać, że i one zrodzą własnych świadków Chrystusa.

¹⁰⁵ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 110.

¹⁰⁶ Por. P. Evdokimov, *Szalona miłość Boga*, tłum. M. Kowalska, Białystok 2001.



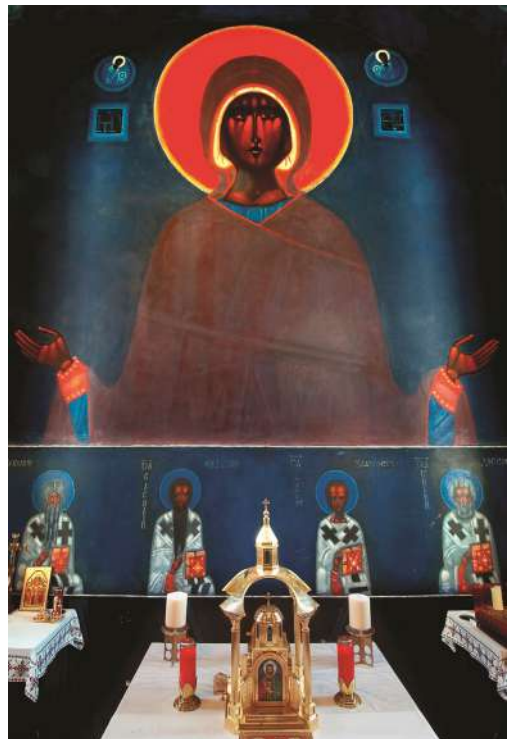
Il. 1. Ikona Ukrzyżowania, tempera na drewnie, ok. 1100, Monastyr św. Katarzyny, Synaj
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 2. Filippo Brunelleschi, Krucyfiks, drewno polichromowane, ok. 1410–15, Kościół Santa Maria Novella, Florencja (Włochy)
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 3. Fra Angelico (Guido da Pietro), Ukrzyżowanie, tempera na drewnie, złocenia, ok. 1420–23, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437007> [dostęp: 13 grudnia 2022]



Il. 4. Jerzy Nowosielski, Matka Boża Oranta, Ojcowie Kościoła, 1984. Ukraińska Cerkiew Greckokatolicka Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny, Lourdes, Francja
Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/312859505348939212/> [dostęp: 13 grudnia 2022]



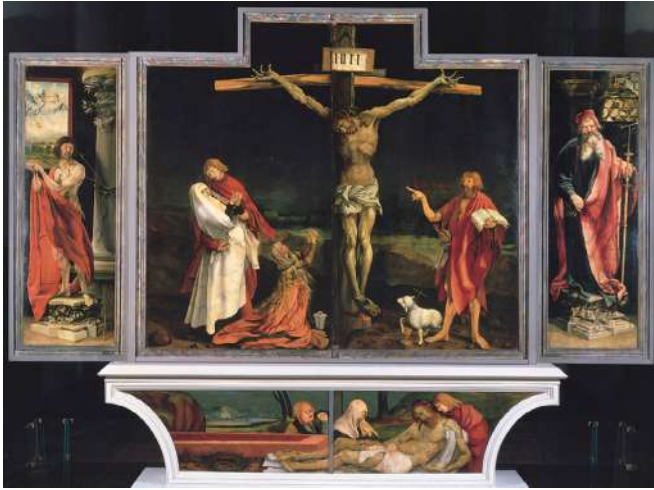
Il. 5. Jerzy Nowosielski, Matka Boża Oranta, 1975-78, Kościół pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej
fot. Tomasz Biłka OP



Il. 6. Hans Holbein Młodszy, Chrystus w grobie, 1521/22, Muzeum Sztuki w Bazylei, Szwajcaria



Il. 7. detal obrazu Holbeina
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 8. Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim, 1512–1515 r., Muzeum d'Unterlinden, Colmar



Il. 9. Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim, detal Ukrzyżowania Jezusa
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 10. Umierający Gal, kopia dzieła z III w. p.n.e., Muzeum Kapitołińskie, Rzym
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 11. Jerzy Nowosielski, Chrystus Pantokrator, 1992–1997, Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy, Biały Bór, fot. Grzegorz Dąbkowicz OP



Il. 12. Krucyfiks Gerona, ok. 975 r., Katedra św. Piotra i Najświętszej Marii Panny, Kolonia
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 13. Krucyfiks widlasty, przed 1304 r., Kościół Najświętszej Marii Panny na Kapitolu, Kolonia
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



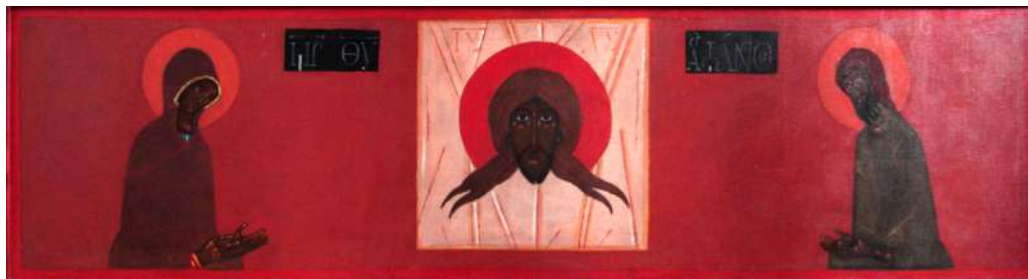
Il. 14. Krucyfiks Mistyczny, Wrocław ok. 1350 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
Źródło: Wikimedia commons (domena publiczna)



Il. 15. Krawdrapyk ze scenami z życia Jezusa i Marii, Śląsk, ok. 1370 r., Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 16. Oblicze Jezusa adorowane przez św. Franciszka i św. Klarę, fragment kwadraptyku
Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/289497082275505240/> [dostęp: 13 grudnia 2022]



Il. 17. Jerzy Nowosielski, Deesis (stanowiące część Ikonostasu zamówionego przez biskupa Karola Wojtyłę na Tydzień Ekumeniczny), 1966 r., Kościół oo. Dominikanów pw. Świętej Trójcy, Kraków, fot. Grzegorz Dąbkowicz OP



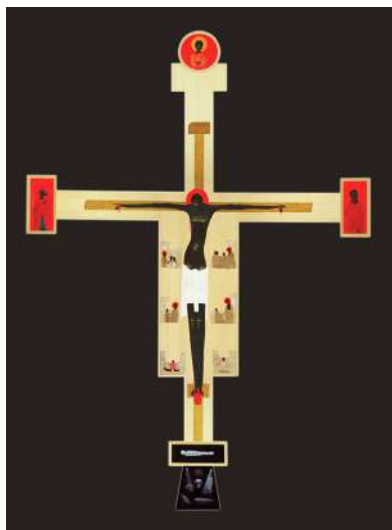
Il. 18. Jerzy Nowosielski, Mandylion, fragment Deesis, fot. Grzegorz Dąbkowicz OP



Il. 19. Jerzy Nowosielski, Krzyż ołtarzowy, 1995 r., znajdował się w nieistniejącej już kaplicy Świętych Borysa i Gleba w budynku Fundacji św. Włodzimierza, Kraków, fot. Grzegorz Dąbkowicz OP



Il. 20. fragment Krzyża ołtarzowego



Il. 21. Jerzy Nowosielski, Krzyż ołtarzowy, 1998-1999 r., Kościół oo. Dominikanów pw. św. Dominika na Służewie w Warszawie, fot. Archiwum klasztoru Dominikanów, Warszawa-Służew



Il. 22. fragment służewieckiego Krzyża, fot. Archiwum klasztoru Dominikanów, Warszawa-Służew

Bibliografia

- Adamska A., *Struktury piękna ikony*, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 2005.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Bielawski M., *Oblicza ikony*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Bułgakow S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Homini, Bydgoszcz 2002.
- Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, pod red. A. A. Napiórkowskiego, M, Kraków 2003.
- Czerni K., „A czto to takie czorne?” *Historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984)*, w: *Mit. Symbol. Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 359–391.
- Czerni K., *Jerzy Nowosielski*, Wielcy Malarze. Ich Życie, Inspiracje, Dzieło, nr 105, Eaglemoss Polska, Warszawa 2000.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011.
- Czerni K., *Nowosielski*, Znak, Kraków 2006.
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, DiG, Warszawa 2000.
- Dąb-Kalinowska B., *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak” 1993, nr 1 (453), s. 94–103.
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objasnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Dokumenty Soborów Powszechnych, tekst grecki, łaciński, polski*, oprac. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Wydawnictwo WAM – Księży Jezuici, Kraków 2002.
- Dostojewska A., *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Dostojewski F., *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Emery G., *Niezmiennosc Boga miłości i problemy dyskursu o „cierpieniu Boga”*, w: *Święty Tomasz teolog. Wybór studiów*, Instytut Tomistyczny–Wydawnictwo Antyk, Warszawa–Kęty 2005, s. 381–419.
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Evdokimov P., *Szalona miłość Boga*, tłum. M. Kowalska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2001.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2006.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2011.
- Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997.
- Gondowicz J., *Jerzy Nowosielski*, Edipresse Polska, Warszawa 2006.
- Hoffmann G., *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der*

- Crucifigi dolorosi in Europa*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 2006.
- Jan Paweł II, *Dominum et vivificantem. Encyklika o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata*, w: tenże, *Encykliki*, t. 1, Wydawnictwo św. Stanisława B. M. Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1996, s. 189–256.
- Janocha M., *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2008.
- Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Neriton, Warszawa 2001.
- Jazykowa I., *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, tłum. H. Paprocki, PRO-MIC – Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2011.
- Jerzy Nowosielski. *Via Crucis*, Galeria Słowiańska: Orthdruk, Kraków 2000.
- Jerzy Nowosielski. *Notatki* [części I–IV], Starmach Gallery, Kraków 2000–2008.
- Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], Zachęta, 21 III – 27 IV 2003, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003.
- Jurewicz O., *Schizma Wschodnia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.
- Krasicki J., *Po „śmierci Boga”. Eseje eschatologiczne*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011.
- Kochanowska-Reiche M., *Mistyczne Średniowiecze*, Bosz, Olszanica 2003.
- Knapiński R., „*Biblia pauperum*” – rzecz o dialogu słowa i obrazu, „*Nauka*” 2004, nr 4, s. 133–164.
- Łukaszuk T., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Wydawnictwo Salvator, Kraków 2008.
- Michałowska T., *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Międzynarodowa Komisja Teologiczna, *Teologia, chrystologia, antropologia*, 1981, http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1982_teologia-cristologia-antropologia_pl.html (dostęp: 23 grudnia 2012).
- Nichols A., OP, *Obrazy Izraela. Starotestamentalne prolegomena do chrystologii obrazu*, tłum. L. Balter, „*Communio*” 1990, nr 2 (56), s. 30–47.
- Nowosielscy Z., J., Różewicz T., *Korespondencja*, wstęp i opracowanie K. Czerni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Nowosielski J., *Inność prawosławia*, Orthdruk, Białystok 1998.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i opracowanie K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- O’Collins G., SJ, *Chrystologia. Jezus Chrystus w ujęciu biblijnym, historycznym i systematycznym*, tłum. K. Franek i K. Chrzanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań–Warszawa 1980.
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, wstęp i opracowanie K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Porębski M., *Nowosielski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, wybrali i ułożyli R. Mazurkiewicz, W. Podrazik, Znak, Kraków 2007.

- Ratzinger J., *Duch liturgii*, w: tenże, *Opera Omnia*, t. 11: *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 23–182.
- Ratzinger J., *Patrzyć na Przebitego. Szkice o chrystologii duchowej*, tłum. J. Merecki, Wydawnictwo Salvator, Kraków 2008.
- Ratzinger J., *Prawda w teologii*, tłum. M. Mijańska, Wydawnictwo M, Kraków 2005.
- Różycka-Bryzek A., *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyjskiej*, „Znak” 1994, nr 466, s. 51–56.
- Sadurska A., *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 2: *Okres cesarstwa*, Państwowe Wydawn. Naukowe, Warszawa 1980.
- Salij J., OP, *W poszukiwaniu odrzuconej polowy. O teologii Jerzego Nowosielskiego*, „Znak” 1982, nr 12 (337), s. 1562–1573.
- Sauerländer W., *Rzeźba średniowieczna*, tłum. A. Porębska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Schönborn Ch., OP, *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona OP, „W Drodze”, Poznań 2001.
- Stalony-Dobrzański J., *Pascha ikony*, w: *Jerzy Nowosielski. Pascha ikony*, Galeria Słowiańska–Orthdruk, Kraków–Białystok 1998, s. 9–11.
- Stalony-Dobrzański J., *Villa dei Misteri*, w: *Jerzy Nowosielski. Villa dei Misteri*, Galeria Słowiańska–Orthdruk, Kraków–Białystok 1998, s. 7–35.
- Stanek T., *Jahwe a bogowie ludów. Idee religijne wczesnego Izraela na tle wierzeń ludów Egiptu, Mezopotamii i Kanaanu*, UAM, Poznań 2002.
- Strzelczyk G., «*Communicatio idiomatum*». *Propozycja systematyzacji*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2010, nr 43 (2), s. 290–301.
- Strzelczyk G., *Traktat o Jezusie Chrystusie*, w: Majewski J., *Wprowadzenie do teologii dogmatycznej*, t. 1, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005, s. 237–493.
- Studia theologiae fundamentalis*, t. 2: *Wokół teologii ikony*, red. B. Kochaniewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Teologiczny, Redakcja Wydawnictw Poznań 2011.
- Suzo H., *Księga Mądrości Przedwiecznej*, tłum. W. Szymona OP, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1983.
- Szymik J., *Theologia benedicta*, t. 2, Księgarnia Św. Jacka, Katowice 2012.
- Tertulian, *Adversus Marcionem* II, 27,7.
- Thümmel H.-G., *Christliche Plastik? Probleme und Prinzipien dargestellt an der Entwicklung bis zum 13. Jahrhundert*, w: *Theologische Versuche*, XVII, red. J. Rogge, G. Schille, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1989, s. 171–186.
- Tomasz z Akwinu, *Traktat o Bogu, Summa teologii*, kwestie 1–26 (*Summa Theologiae, De Deo uno*), tłum. G. Kurylewicz, Z. Nerczuk, M. Olszewski, Kraków 1999.
- Torrell J.-P., OP, *Święty Tomasz z Akwinu – mistrz duchowy*, tłum. A. Kuryś, „W drodze” – Instytut Tomistyczny, Poznań–Warszawa 2003.
- Uspienski L., *Teologia ikony*, tłum. M. Żurawska, Wydawnictwo: Neriton, Warszawa 2009.
- Weinandy T. G., *Czy Bóg cierpi?*, tłum. J. Majewski, W drodze, Poznań 2003.
- Wesenberg R., *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schule rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf 1972.
- Wolff A., *Der Kölner Dom*, Verlag Kölner Dom, Kolonia 1995.
- Zmysłowski R., *Jerzego Nowosielskiego rozumienie ikony*, Lublin 1995.

Piękno Krzyża.**Spór o zachodnią możliwość obrazowania**

Artykuł stanowi próbę teologicznego namysłu nad różnicami estetycznymi między obrazami Kościołów wschodniego i zachodniego. Wychodząc od stwierdzenia, że podstawą dotychczasowej teologii ikony jest chrystologia odgórna, autor dowodzi następnie, że potrzebne jest wprowadzenie chrystologii oddolnej, aby móc mówić właściwie o ikonach Jerzego Nowosielskiego. Wprowadzenie chrystologii oddolnej do teologii ikony pozwala z kolei spojrzeć na zachodnie obrazy sakralne bez ich deprecjonowania, wyjść poza model „biblii pauperum”. Ukazano również treść i znaczenie oddolnej chrystologii ikony dla praktyki duchowej i malarskiej.

Słowa kluczowe: ikona, Jerzy Nowosielski, teologia ikony, chrystologia odgórna, chrystologia oddolna, Ukrzyżowanie, Krzyż, sztuka sakralna, krucyfiks mistyczny.

TOMASZ BIŁKA OP: urodzony w 1983 r. – dominikanin, grafik i malarz, kaznodzieja Dominikańskiego Ośrodka Kaznodziejskiego w Łodzi, opiekun duchowy Wspólnoty Twórców Chrześcijańskich VERA ICON. Doktorant na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

The Beauty of the Cross.**The Dispute over Western Imageability**

The article attempts to reflect theologically on the aesthetic differences between the images of the Eastern and Western Churches. Starting from the statement that the basis of the existing theology of icons is top-down Christology, the author then argues that the introduction of bottom-up Christology is needed to be able to speak properly about the icons of Jerzy Nowosielski. The introduction of bottom-up Christology into the theology of icons, in turn, makes it possible to look at Western sacred images without depreciating them, to go beyond the “bible pauperum” model. The content and relevance of the bottom-up Christology of icons for spiritual and painting practice is also shown.

Key words: icon, Jerzy Nowosielski, top-down Christology, bottom-up Christology, Christology from above, Christology from below, Crucifixion, Cross, sacred art, mystic crucifix

Prowadzi galerię sztuki ZIELONA 13, w której realizuje własny projekt kuratorski „Wiara widząca”, mający na celu rozpoznanie współczesnych zjawisk z pogranicza sztuki i wiary.

Adres e-mail: tombilka@gmail.com