

*Zakład Architektury Kultur Lokalnych
Wydział Architektury Politechniki Białostockiej,
UIA Work Programme "Spiritual Places"
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP)*

Jerzy Uścińowicz

Fenomen spotkania ikony z gotykiem

Słowa klucze: ikona, architektura sakralna, świątynia, prawosławie, gotyk, witraż, angelologia, światło.

Key words: icon, sacred architecture, temple, orthodox, gothic, stained glass, angelologia, light.

Od niedawna, bo w zasadzie dopiero po II wojnie światowej, ikona zaczęła żyć na nowo w zachodnim świecie chrześcijan. I choć jej prawdziwą ojczyznę nadal pozostaje prawosławny Wschód, to jej obecność na rzymskokatolickim czy nawet ikonoklastycznie nastawionym protestanckim Zachodzie już nas tak nie dziwi.

Proces ponownej recepcji wartości ikony na Wschodzie i wprowadzenia jej do kościołów zachodnich w szczególny sposób zaznaczył się w Polsce. Było ku temu wiele powodów. Główny to jej status pograniczny. Polska leży na terenie kulturowego, religijnego i narodowego pogranicza. Zarówno w historycznych, jak i współczesnych, ostatecznie ukształtowanych granicach terytorialnych leży na linii, która dzieli Europę na kulturę łacińską, zachodnio-katolicką i na kulturę greko-słowiańską, bizantyjską, prawosławną.

Istnienie tego pogranicza zawsze intryguje, prowokuje do refleksji, do sprawdzenia, jak jest po obu jego stronach, do ujawnienia różnic i podobieństw. Chociaż rozejście¹ się obu Kościołów, zachodniego i wschodniego,

¹ Jak słusznie stwierdził Włodzimierz Łoski: „*Problem pochodzenia Świętego Ducha był jedyną dogmatyczną przyczyną podziału pomiędzy Wschodem i Zachodem. Wszystkie róż-*

stało się trwałą cezurą w historii chrześcijaństwa, to jednak od niedawna – pod wpływem głównie ruchów ekumenicznych i rozluźnienia napięcia, a zwłaszcza w wyniku oswojenia Kościoła zachodniego ze sztuką prawosławia po II wojnie światowej, dzięki procesom konwersyjnym świętyń prawosławnych i grekokatolickich na rzymskokatolickie na terenach autochtonicznych chrześcijaństwa wschodniego po Akcji Wisła w 1947 roku – nastąpiła częściowa transmisja wartości z Kościoła wschodniego do zachodniego. Proces ten zatacza coraz szersze kręgi. Środowiska monastyczne, zwłaszcza dominikanów, starają się kontestować ikonę z jej główną funkcją przekazu teologicznego w sztuce. Nie bez powodu następuje też dziś w Kościele zachodnim powrót do dawnych praktyk liturgicznych z orientacją celebryską ku wschodowi czy powrót do dawnego wyznania wiary (*credo*) bez *filioque*, które było kością niezgody pomiędzy wschodnim i zachodnim chrześcijaństwem oraz głównym powodem ich oddalenia i w końcu rozłamu.

Zachód, który uznawał dotąd ikony czy obrazy religijne bardziej za ozdobę świętyń i za przypomnienie zdarzeń przeszłych z historii Kościoła, biblię dla ubogich albo też po prostu religijną dekorację, pomału przyjmuje ten język malarski Wschodu, język, który jest nośnikiem idei i przekazem prawd objawionych. Ignoruje on prawa historii i staje się częścią kultu, a może nawet – jak w prawosławiu – formą sakramentalną. Jest to zjawisko bez precedensu od czasów Oświecenia, o ile nie od czasów Soboru piąto-szóstego (*in Trullo*), którego postanowień ostatecznie Kościół zachodni przecież nie przyjął, pomimo że to właśnie rzymski papież ikonę przed zagładą wcześniej uratował². Dziś dzieło kardynała Ratzingera (papieża Benedykta XVI) *Duch liturgii*, zdaje się wołać wręcz o pilną konieczność powrotu Kościoła zachodniego do postanowień VII Soboru powszechnego – jego „akceptacji na nowo, przyjęcia, przeżycia (...)”. Czy to wezwanie się zrealizuje?

nice, które historycznie następowały po lub towarzyszyły pierwszemu sporowi o Filioque, gdy miały znaczenie teologiczne, bardziej lub mniej były związane bezpośrednio z tym decydującym określeniem”. W. Łoski, La procession du Saint-Esprit dans la doctrine trinitaire orthodoxe, [w:] A l'image et à la ressemblance de Dieu, Paris 1967, s. 67; por. także idem, Teologia mistyczna Kościoła wschodniego (przeł. M. Sczaniecka), Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1989.

² Ostatecznie papież rzymski nie złożył swego podpisu pod aktami soborowymi. Pomimo tego Kościół Zachodni uznaje VII Sobór powszechny, który nawiązuje do reguły 82 Soboru piąto-szóstego, dotyczącej tzw. „niedojrzałości pogańskiej”. Papież Grzegorz II odwoływał się do tego soboru w liście do św. Germanosa, patriarchy Konstantynopola, za: L. Uspienski, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Les Editions du Cerf 1980, wyd. polskie: idem, *Teologia ikony*, przeł. M. Nurowska, Wyd. „W Drodze”, Poznań 1991, s. 69. Uroczyste deklaracje poparcia dla Soboru piąto-szóstego złożył także Hadrian I w liście do patriarchy Tarazjusza oraz – w obronie VII Soboru powszechnego – pisząc do biskupów frankońskich.

Ikona wyszła dziś poza swoje tradycyjne obszary kulturowe prawosławia. Wyszła poza mury cerkwi. Spotykamy ją dziś więc nie tylko w galeriach sztuki i muzeach, co szczerze mówiąc nie jest dla niej właściwym i godnym miejscem pobytu, ale mamy ją też ponownie także w zachodnich świątyniach. Ich liczba może nie jest oszałamiająca, ale ciągle rośnie, a współczesne realizacje sakralne poświadczają o nasilaniu się pragnienia Zachodu do przyjęcia tej sztuki do swoich wnętrz sakralnych.

A przecież prawosławna ikona nie raz już w tych wnętrzach z powodzeniem bywała. Bywała oczywiście we wszystkich wnętrzach sakralnych, lecz nie zawsze tworzyła w nich wraz z architekturą, rzeźbą czy innymi sztukami przedstawieniowymi integralną, harmonijnie zespoloną całość. Tam, gdzie nie była tylko dodatkiem, dekoracją czy upiększeniem, tam, gdzie jej rola była pierwszoplanowa, gdzie mogła się zrealizować jako teologia wyrazu, jako przekaz prawdy objawionej, tworzyła sakralną wartość wnętrza świątyni. Stawała się zaczynem wewnątrzświątynnej syntezy sztuk – ekonomii zbawienia i przebóstwienia przez sztukę.

Gotyk i ikona

Trzeba przyznać, że to zjawisko przekazywania czy też wymiany wartości, bo czasem postępowało ono w sposób twórczy w obu kierunkach na obszarze pogranicza, nie jest nowe. Ono istniało przecież w tej części pogranicza od zawsze i dotyczyło wszystkich dziedzin sztuk: od muzycznej, poprzez ikonyczną, aż po architekturę. Przykładem jest przenikanie kultury muzycznej na Ruś Halicką z Polski z jej rzymską polifonią, która dotarła i opanowała nie tylko Ukrainę, ale też i Rosję. Ukształtowała ona w końcu styl śpiewu liturgicznego w północno-wschodniej, słowiańskiej części prawosławia. Przykładem jest też przenikanie teologii scholastycznej do Kijowa, a za jego pośrednictwem także do Moskwy, które przyniosło próby stworzenia jakiejś formy syntezy eklezjologicznej, podjętej przez metropolitę Piotra Mohyłę w XVII wieku. Przykładem są też późniejsze inkorporacje renesansowych i barokowych elementów do budownictwa i sztuki cerkiewnej. Niektóre z tych wpływów były twórcze, ale niestety niektóre też całkowicie destrukcyjne; przewartościowały one sztukę prawosławia, pozbawiając niekiedy na długie lata sedna jej istnienia – jej celu i funkcji.

Fenomenem wydaje się pozostawać do dziś zaistnienie dość interesującego aliansu prawosławnej sztuki przedstawieniowej z gotykiem (a później neogotykiem) oraz – jak się o tym przekonamy – nieprzypadkowego również we współczesnej sztuce sakralnej. W tym ujęciu wyjątkowy związek zaistniał,

jak się wydaje, pomiędzy architekturą i ikoną oraz w samej, już współczesnej konwencji ikonicznego wyrażania – w ikonie.

Trzeba tu od razu zastrzec, że pojęcie gotyku traktuje się tutaj dialektycznie, nie identyfikując go wyłącznie kulturowo i terytorialnie jako stylu chrześcijańskiego Zachodu, głównie Francji i Anglii, i nie wyłącznie w odniesieniu do ścisłych cezur czasowych, biorących swój początek mniej więcej od ukończenia opackiego kościoła w St. Denis w XII wieku (lata 1140–1144). Traktuje się go bardziej jako wyraz pewnej kultury wyrazu, jako metody i formy przekazu wartości sztuki i myśli filozoficzno-teologicznej, niemających końca w swoim rozwoju do dziś i ideowo otwartych. Zwłaszcza zaś w działaniach na polu sztuki. Oczywiście gotyk to głównie wspaniała myśl konstrukcyjna w architekturze kościołów i wyjątkowa idea luminacji. Ale w sensie ogólnym ujmować go będziemy jako wyraz pewnego wyrazistego sposobu strukturalnego konstruowania wizji artystycznej, przejawiającego się zdecydowanym zaznaczaniem dyferencjacji oraz ustanawianiem klasycznych, archetypowych zasad porządkowania. Bo przecież gotyk to głównie ostre podziały całości na części oraz harmonijny, wręcz doskonały w geometrycznej syntezie ich związek w strukturze tej całości. W tym sposobie recepcji i budowania rzeczywistości sakralnej szczególnie ważny wydaje się zwłaszcza język geometrii i powiązanej z nim ściśle symbolologii geometryczno-liczbowej i zjawiskowej.

Ikona w gotyku

Pierwszym przykładem związku sztuki prawosławnej z gotykiem jest spotkanie gotyckiej architektury z prawosławną ikoną. Za prototypowe przykłady w Polsce służyć nam mogą rusko-bizantyjskie freski w gotyckich, łacińskich kościołach epoki pierwszych Jagiellonów. Dzięki aktywności fundacyjnej króla Władysława Jagiełły wprowadzono monumentalną ikonografię prawosławną do zachodnich, łacińskich świątyń: kaplicy zamkowej Świętej Trójcy w Lublinie, kolegiaty w Sandomierzu, kolegiaty w Wiślicy czy nawet do archikatedry w Gnieźnie. Było to głównie wynikiem upodobań kulturowych fundatora tych kościołów, jego obcowania najczęściej ze sztuką cerkiewną i wyznawcami prawosławia oraz wychowaniem w tradycji rodzinnej jego matki – wielkiej księżnej ruskiej Julianny Twerskiej, naturalnie wpływającej na kształtowanie jego potrzeb duchowych i estetycznego gustu³. Dziś znaczenie tych królew-

³ Jagiełło tuż po urodzeniu został ochrzczony przez matkę w Kościele prawosławnym. Był już więc chrześcijaninem, gdy w wieku dorosłym ponownie przyjął chrzest w Kościele katolickim.

skich fundacji jest ogromne, tym większe, że poza królem Jagiełłą, wcześniej i później, wschodnia sztuka, w tym malarstwo monumentalne w kościołach łacińskich, nie znalazła aż tak spektakularnego przedstawienia.

Z fundacji Jagiełły zachowały się zaledwie trzy kościoły: w Lublinie, Sandomierzu i Wiślicy. Z fundacji Kazimierza Jagiellończyka – kaplica Świętego Krzyża na Wawelu. Wszystkie kolegiaty wspomnianą monumentalną ikonografię mają jedynie w prezbiteriach. Pełne swoje przedstawienie ma tylko kaplica Świętej Trójcy na zamku lubelskim. I ona też jest jedną z najciekawszych i najcenniejszych obiektów tego typu.

Wzniesiona za czasów Kazimierza Wielkiego kaplica zamkowa *Ecclesia Sanctuae Trinitas seu apella regia in arce lublinensi* wzmiankowana była już w roku 1326. Miała dawniej typowo gotycką architekturę. Później w XVI wieku otrzymała renesansowy portal i szczyt fasady frontowej. W dwukondygnacyjnej kaplicy wsparto sklepienie kwadratowej nawy na centralnym filarze.

Wspomniane rusko-bizantyjskie malowidła z czasów renesansu Paleologów, pokrywają szczelnie niemal całą powierzchnię ścian i sklepień. Według napisu fundacyjnego polichromię ukończono 10 sierpnia 1418 roku. W sposób niezwykle w strukturę gotyckiej budowli, o wyrazistej geometrii sklepień opartych na ścianach i na filarze centralnym, wpisano przemyślany program ikonograficzny.

Podstawą ideową struktury tego programu był niewątpliwie ikonograficzny kanon bizantyjski. W schemacie tym świątynia kopułowa lub krzyżowo-kopułowa, prócz swej najważniejszej funkcji liturgicznej, odzwierciedlała stworzony przez Boga kosmos. Jej dośrodkowa dyspozycja wyrażała teocentryczny porządek świata. Od centralnej kopuły z ikoną Chrystusa Pantokratora – Wszechwładcy ku dołowi, w porządku hierarchicznym, układały się tematy: niebiańskie, matahistoryczne – w partiach przestrzeni podkopułowej i sklepień oraz ziemskie, historyczne – w partiach ścian. Hierarchia porządkowała też poszczególne cykle: od scen ewangelicznych w naosie i eucharystycznych w hieratejonie, poprzez sceny hagiograficzne (wyobrażenia świętych) i sceny z życia Kościoła, aż do scen z historii doczesnej i wątków uzupełniających, uzależnionych od rangi świątyni, jej wezwania oraz jej fundatora. Stałym wątkiem była ikonografia najwyższych partii świątyni. Podejmowano w niej wątek doksologiczny ukazujący wieczną chwałę Boga Stwórcy.

Pomimo że architektura tej kaplicy odstaje od klasycznego modelu przestrzeni cerkwi bizantyjskiej, to pewna analogia do klasycznych porządków hierarchicznych stosowanych w prawosławiu – od sklepień ku ścianom – została tu zachowana. Oczywiście istnienie centralnego filara zamiast kopuły musiało spowodować pewne innowacje w strukturze ikonografii. Wyobraże-

nie *Pantokratora – Chrystusa w majestacie* w mandorli, otoczona symbolami ewangelistów, zamiast w czaszy kopuły i na pendentywach podkopułowych jak w cerkwiach prawosławnych, stała się tutaj centralną sceną prezbiterialnego sklepienia (il. 1). Ono też – wraz z symbolem *Świętego Ducha* wyobrażonego pod postacią gołębicę, tutaj z emanującą z niej świetlistą wstęgą łączącą Obie hipostazy Boskie z nadniebiańską sferą przebywania niewidzialnego *Boga Ojca*, Trzeciej Osoby – stanowi nowotestamentowe nawiązanie do wezwania świątyni: *Świętej Trójcy*. Jej starotestamentowe, prefiguracyjne wyobrażenie, jako *Gościnność Abrahama*, stanowi jakby ikonę świątynną (tzw. chramową) prawosławnego ikonostasu. Tutaj, adekwatnie do jej właściwego miejsca w jego strukturze, po prawej stronie wrót diakońskich, ulokowana została na południowej ścianie łuku tęczowego. Ikonostasu z oczywistych względów tutaj nie ma, ale ikona – odnosząca się do wezwania świątyni: *Świętej Trójcy* – pozostała.

Ostre podziały geometryczne sklepień nawy, zaznaczone silnymi liniami żeber, tworzą pola idealne od zaistnienia symboliki angelologicznej. Tak też się stało. Większość z 27 pól sklepiennych wypełniono przedstawieniami sił niebiańskich (il. 2). Obejmują one dziewięć chórów podzielonych na trzy triady (hierarchie): serafiny–cherubiny–trony, panowania–moce–zwierzchności oraz najniższą księstwa–archaniołowie–aniołowie. Piętnaście z nich występuje w typie antropomorficznym, czternaście – zoomorficznym, dwie natomiast w formie uskrzydłonych kół (tronów). Chrystusa również z czterech stron okalają Archaniołowie: Michał, Gabriel, Rafał i Uriel. Obraz niebiańskiej chwały Boga uzupełnia w prezbiterium przedstawienie *Deesis* oraz umieszczona na sklepieniu południowej strony nawy *Hetoimasia* – przygotowanie. Ikonografię sklepienia nawy, w zachodniej jego części uzupełniają natomiast symbole Świętych Ewangelistów.

Jednym ze szczególnych, innych od wskazanych powyżej, przykładów aliansu prawosławnej sztuki sakralnej z gotykami jest grupa cerkwi tzw. bizantyjsko-gotyckich XV–XVI w. o cechach obronnych (inkastelowanych). Trzeba stwierdzić ogólnie, że budowle cerkiewne powstałe na wyżej wspomnianym terenie pogranicza tworzą zwartą grupę. Obiektów architektury tej grupy było w Wielkim Księstwie Litewskim i Koronie parę. Są to cerkwie w Nowogródku, Synkowiczach, Mołomożejkwie, Kodniu, Wilnie, Brześciu i jej postać najbardziej rozwinięta w swojej strukturze przestrzennej – monastyryczna cerkiew Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu.

Spśród wspomnianych cerkwi głównie trzy – w Synkowiczach, Mołomożejkwie i Supraślu – tworzą odrębną typologicznie grupę świątyń obronnych, prostokątnych w planie, krzyżowych lub krzyżowo-kopułowych,



Il. 1. Lublin. Kaplica rzymskokatolicka Trójcy Świętej. Sklepienie nawy.
Fot. J. Uściłowicz 2012 r.



Il. 2. Lublin. Kaplica rzymskokatolicka Trójcy Świętej. Sklepienie prezbiterium.
Fot. J. Uściłowicz 2012 r.

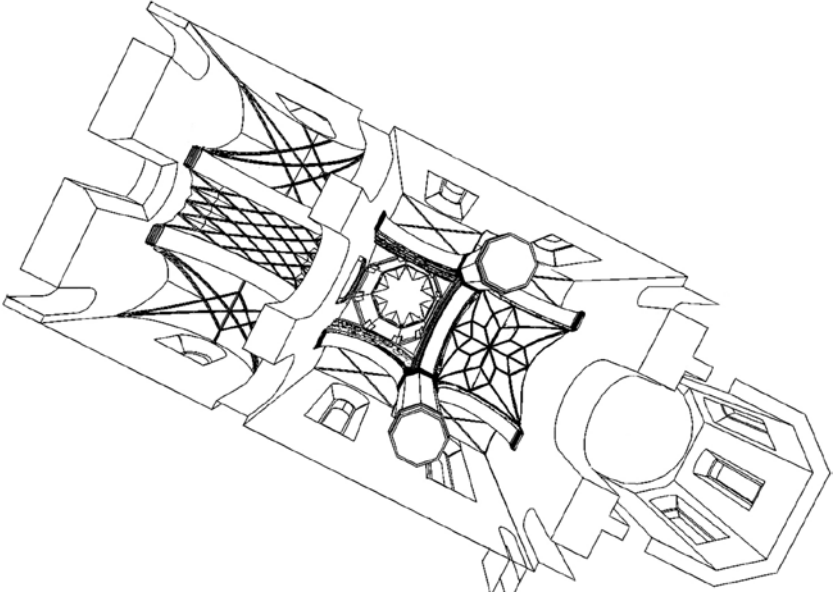
czterosłupowych (dziewięciopółowych), jedno- lub trójabsydialnych, oflankowanych czterema wieżami. Katolikon supraski jest fenomenem w tej grupie. Tak jak pozostałe cerkwie, ma wiele cech architektury gotyckiej, do których niewątpliwie zaliczyć należy: późnogotyckie typy sklepień krzyżowych, kryształowych i gwiaździstych (żebrowych), ostrołuki portali i otworów okiennych, wątki murów, charakterystyczne dekoracje rombowe czy choćby użytą do ich budowy cegłę palcówkę. Jest też zbliżona do nich w geometrii planu i podziału na trzy nawy i flankowanie prostokątnego rzutu czterema wieżami. Ale na tym ich podobieństwo się w zasadzie kończy. Różnice występują w układzie przestrzennym świątyń, a zarysowują się już w ich rozplanowaniu.

Plan cerkwi w Supraślu jest bardziej wydłużony na osi wschód–zachód. Znacznie mniejsza jest też szerokość naw bocznych, a większa nawy środkowej, zrównana do podłużnych rozpiętości międzysłupowych (co w konsekwencji utworzyło *quasi*-transept). Miejsce trzynawowej bazyliki zajęła tutaj bazylika o układzie krzyżowo-kopułowym, a więc budowla centralna, stojąca w sprzeczności z gotyką konstrukcją przestrzenną, typową dla łańskich katedr zachodnich. Nasuwa się tutaj naturalnie skojarzenie z klasycznym dziewięciopółowym, czterosłupowym układem charakterystycznym dla świątyń bizantyjskich.

Dominujący, centralnie położony, bardzo wysoki, tak jak w cerkwiach wołoskich, oktagonalny bęben z kopułą, przy znacznie obniżonym poziomie wszystkich sklepień, daje wyraźnie centralny układ wnętrza, w którym kierunek z zachodu na wschód, od wejścia ku absydzie prezbiterialnej nie jest już tak wyraźnie nakreślony jak w katedrach o układzie bazylikowym. Panuje tutaj, charakterystyczny dla prawosławia, ruch okrężny wokół jednego, wyraźnie zaznaczonego centrum – przestrzeni pod kopułą. Dyspozycja koncentryczna przestrzeni bierze tutaj górę nad jej układem linearnym, który występuje w katedrach romańskich i gotyckich chrześcijańskiego Zachodu.

Zwraca również uwagę charakterystyczny podział przestrzeni wewnętrznej cerkwi na hieratejon z trójboczną absydą, naos oraz pronaos. Część ołtarzowa ma tutaj również bizantyjski, trójdzielny układ. Wyraźnie dominujące sanktuarium-bema oraz dwa, jakby trochę ukryte, pastoforia: prothesis i diakonikon, pozostają w ścisłym związku z rytym liturgicznym cerkwi prawosławnej (il. 3).

Krzyżowo-kopułowy układ wnętrza ujawnia się również w formie zewnętrznej świątyni supraskiej, co znacznie odróżnia ją od pozostałych, podłużnych, czterowieżowych cerkwi. Dotyczy to zwłaszcza układu dachu, którego główny korpus został przecięty poprzecznie przebiegającym przekryciem oraz centralnie położoną piątą wieżą, doświetlającą klasycznie podniebienie



Il. 3. Supraśl. Cerkiew prawosławna (katolikon) Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Aksonometria wnętrza. Rekonstrukcja J. Uścińowicz 2012 r.

kopuły świątyni. Pojawienie się jej wśród obiektów obronnych, a zwłaszcza gotyckich, jest istotną osobliwością (il. 4).

Niesamowita wydaje się także ikonografia katolikonu supraskiego, w sposób harmonijny zespolona ze strukturą gotyckich sklepień, ikonografia, przypomnijmy, genetycznie wywiedziona z kręgu kultury bałkańskiej XVI wieku. Nie znamy ikonografii hieratejonu cerkwi oraz pastoforiów, bo one zostały bezpowrotnie zniszczone w XVIII wieku, w czasach unickich monasteru, kiedy to cerkiew traci stopniowo swój pierwotny charakter świątyni prawosławnej. Dla interesującego nas tu jednak fenomenu syntezy ikony z gotykiem, bez omawiania całości wyjątkowej struktury ikonograficznej świątyni, przywołajmy jedynie dwa widoki jej dawnych, najważniejszych sklepień: kopuły wieńczącej oraz sklepienia wschodniego naosu.

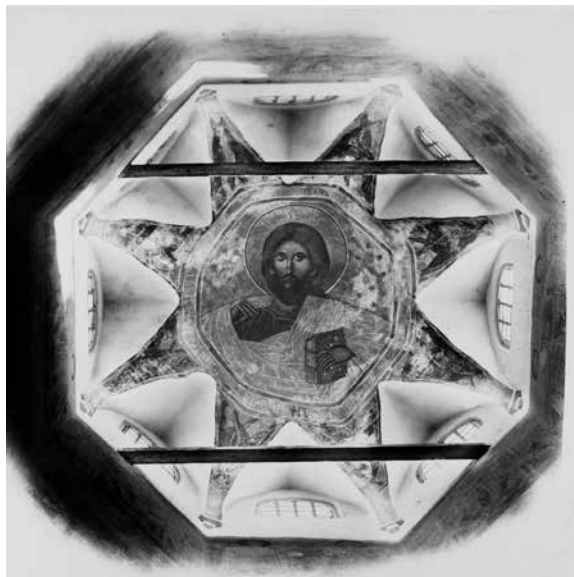
Kopuła wieńcząca to charakterystyczna ośmioramienna gwiazda ze wspornikami ikoną Pantokratora w centrum jej podniebienia oraz okalającymi ją sześcioskrzydłymi serafinami w lunetach sklepiennych ponad oknami (il. 5).

Sklepienie wschodnie naosu zaś to również ośmioramienne sklepienie gwiazdziste o 24 polach wypełnionych freskami, rozdzielonych przez sklepienne żebra (il. 6). Pośrodku, w ośmiu rombikach, przedstawiono anioły najwyższej w hierarchii triady: sześcioskrzydłe serafiny i czteroskrzydłe cherubi-



Il. 4. Supraśl. Cerkiew prawosławna (katolikon) Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Widok zewnętrzny od strony wschodniej. Fot. J. Uścińowicz 2010 r.

ny. W czterech czworobokach-promieniach – tetramorfy, a w czworokątach pomiędzy nimi – cztery ikony: od zachodu Boga Mocy (Boga Zastępów) Sabaotha, od południa: obrazu anielskiego Syna Bożego – Chrystusa – przed Wcieleniem, jako Anioła Wielkiej Rady, od północy: Chrystusa Emanuela "Bóg z nami" oraz od wschodu: symbolu Świętego Ducha z okrągłym nimbem – wokół głowy i w gwiazdzistym, zbudowanym z dwóch rombów – wokół całej postaci, podobnie jak to się czyni na przedstawieniach ikon Spas w siłach. Na obrzeżach sklepienia, w ośmiu polach trójkątnych umieszczono serafiny, proroka Izajasza i Ezechiela. W czterech zaś pozostałych – medaiony z popiersiami świętych Hermolausza, Pantelejmona, Kosmy i Damiana.



Il. 5. Supraśl. Cerkiew prawosławna (katolikon)
Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Kopuła
wieńcząca. Fot. Pietrow 1864 r.



Il. 6. Supraśl. Cerkiew prawosławna (katolikon)
Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Sklepienie
wschodnie. Fot. Pietrow 1864 r.

Warto wspomnieć, rozwijając kwestię ideową, że połączone wizje przedstawionych na sklepieniu ikon proroków Izajasza i Ezechiela, realizują się właśnie w Zwiastowaniu Bogurodzicy, co jest ewidentnym nawiązaniem do wezwania tej katedry.

Przypomnijmy też, że oktagon uobecniony w geometriach obu sklepień jest figurą szczególną. Wywiedziony z konfiguracji liczbowej 8, tak jak i ona, jest symbolem doskonałości⁴, nieśmiertelności, zmartwychwstania, „ósmego dnia” – jako dnia zbawienia, nieskończoności, „ósmej sfery niebieskiej” etc. Jest też uobecnieniem liczby osób uratowanych w Arce Noego, uznanej za prefigurację Kościoła. Jest wreszcie symbolem chrztu⁵, który ściśle wiąże się w interpretacji teologicznej z życiem, śmiercią i zmartwychwstaniem, mającymi swój praobraz w Chrystusie, zgodnie z Słowami św. Pawła: „Czyż nie wiecie, że my wszyscy, ochrzczeni w Chrystusa Jezusa, w śmierć jego zostaliśmy ochrzczeni? Pogrzebani tedy jesteśmy wraz z nim przez chrzest w śmierć, abyśmy jak Chrystus wskrzeszony został z martwych przez chwałę Ojca, tak i my nowe życie prowadzili. Bo jeśli wrośliśmy w podobieństwo Jego śmierci, to wrośniemy również w podobieństwo jego zmartwychwstania” (List. św. Pawła do Rzymian 6: 3–5). Mówi o tym również św. Jan Chryzostom: „Chrzest uzmysławia śmierć i pogrzeb, życie i zmartwychwstanie [...]. Gdy zanurzymy głowę w wodzie, jakoby w grobie, stary człowiek pogrąża się i zostaje pogrzebany: gdy wychodzimy z wody, wraz pojawia się nowy człowiek”⁶.

Geometria oktagonu, jako że może być również wyprowadzona z figury gwiazdy ośmioramiennej, jest niejednokrotnie kojarzona z Gwiazdą Betlejemską i Kościołem, który jako „gwiazda przewodniczka” wskazuje drogę ku zbawieniu – życiu w wieczności „ósmego wieku”, w „ósmym niebie” (il. 7).

Gotyk w ikonie

W czasach współczesnej już podróży ikony ze Wschodu na Zachód, w duchu tej samej tradycji kultury pogranicza w Polsce, na tym poziomie świadomości

⁴ Św. Ambroży powiada w swojej homilii: „Oktawa jest doskonałością”, za: J. Hani, *Le Symbolisme de Temple Chrétien*, wyd. polskie: idem, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Laviq, „Znak”, Kraków 1994, s. 82. Liczba 7 jest liczbą świata stworzonego („siedem dni stworzenia”), a liczba 7+1 stanowi „przejście” do innego, nowego świata i powrotem zarazem do jedności – początku. Jest to więc Raj w swojej doskonałej tożsamości z wiecznością „ósmego nieba”.

⁵ Identyfikacja oktagonu z chrztem tłumaczy zastosowanie tej figury jako planu wielu baptysteriów.

⁶ Św. Jan Chryzostom, *Homilia do Jana*, XXV, 2, cyt. za: M. Eliade, *Mythes, rêves et mythes*, Paris 1957, wyd. polskie: idem, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970, s. 136.



Il. 7. Supraśl. Cerkiew prawosławna (katolikon) Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Kopała i sklepienie wschodnie po rekonstrukcji.
Fot. J. Uścińowicz 2011 r.

i doświadczenia artystycznego weszli swą techniką i filozofią obrazowania ikonicznego do wnętrz cerkiewnych i kościelnych Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski. Sztuką trudną zarówno dla jednej, jak i drugiej strony, jakby pomiędzy wytyczone przez oba Kościoły – Wschodni i Zachodni – strefy ustalonych podziałów jurysdykcyjnych w sztuce. Sztuką ikony witrażowej.

Było to wejście podwójnie niebezpieczne, lecz i podwójnie atrakcyjne i pociągające. Ikona ma przecież swoją formę kanoniczną, ustaloną przez wielowiekową tradycję swojego istnienia⁷. Witraż, oprócz swojej innej niż

⁷ Ikona jest wyłączną domeną sztuki malarskiej (eikōn = gr. wizerunek, portret) i ma z konieczności charakter antropologiczny. Jak stwierdza o. Grzegorz Krug: „Ikoną zgodnie z Tradycją może być tylko taki obraz, który przedstawia twarz i to twarz ludzką, przemienioną boskim światłem”. Już to jednoznacznie orientuje zastosowanie ikonografii do wyrażania ściśle określonych treści i do ściśle określonych tematów symbolicznych, związanych

ikona poligonalnej struktury podziałów płaszczyzn i bardziej abstrakcyjnej niż ikona, nieantropologicznej konwencji obrazowania, wykorzystuje inny też niż ikona sposób ujawniania się światła w naturze. Tam chodzi o odbicie, tutaj o jego przenikanie przez materię. Tam o blask z niej promieniujący, tutaj o świetlistość wynikającą z jej przezierności.

Choć oba sposoby obrazowania świętości, obie techniki – malarstwa ikonowego i witrażownictwa – były stosowane przez oba Kościoły, uzyskały jednak swoje inne akcentowanie w historii, a nawet inne, choć jednak współbrzmiające ze sobą, interpretacje teologiczne. Weszły też inaczej do arsenału tradycji i inaczej tam do dziś dnia pozostają. Stalony-Dobrzański i Nowosielski jednak znacznie je do siebie zbliżyli, a może nawet częściowo zespolili?

Okno to światło. W ortodoksji to pewne i niezmiennie. Jak powiada Św. Ewangelista Mateusz: „Światłem ciała jest oko twoje. Jeśli tedy oko twoje jest zdrowe, całe ciało twoje jasne będzie, A jeśliby oko twoje było chore, całe ciało twoje będzie ciemne. Jeśli tedy światło, które jest w tobie, jest ciemnością, sama ciemność jaka będzie!” (Ew. św. Mateusza 6: 22–23). Ta antropomorficzna analogia właściwie określa funkcję i znaczenie okna w świątyni prawosławnej. Pierwszą jego funkcją jest przekazywanie jej światła, umożliwienie mu rozświetlenia jej i zorientowania względem Boga i kosmosu. Spełnia się w przepuszczalności światła bez zmiany jego struktury (np. przez rozszczepienie) czy natężenia (np. przez zmatowienie). Jak celnie to zauważył o. Paweł Floreński: „[...] poza swym stosunkiem do światła, poza swą funkcją okno jest martwe i nie jest oknem: w oderwaniu od światła jest to tylko drzewo i szkło [...]. Okno jest więc albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem”⁸.

Okno służy więc za podstawę wzrokowej interkomunikacji człowieka, ale innej niż często dziś spotykana we współczesnej architekturze sakralnej komunikacja z rzeczywistością zewnętrzną, pozaświątynną, która trwa nadal w Upadku⁹, lecz z jego Boską antycypacją – Kościołem Niebiańskim. Ta zaś

ściśle wątkiem antropologicznym. Por. o. Grzegorz Krug, *Myśli o Trójcy Świętej*, „Novum”, 1–2, 1981, Warszawa, s. 29.

⁸ P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1984, s. 122.

⁹ W teologii prawosławnej kosmos, na skutek Upadku, został poddany szatanowi – „księciu tego świata”. Duch Święty uwalnia człowieka z zależności od natury i ponieważ jest on obrazem Boga, przestaje być jej podległy, a ona staje się na odwrót jego służą. Nie zmienia to wszakże faktu, że nadal kosmos pozostaje w swej empirycznej egzystencji niezmienny, trwając w konsekwencji Upadku. Przemianę kosmosu widzi się jedynie oczami wiary wypełnionej Duchem Świętym. Przemiana ta jest antycypowana przez Ducha Świętego wewnątrz świątyni, między innymi w ikonie – oknie na ten przemieniony kosmos.

jest w ortodoksji w pełni obecna w ikonie. To ona jest oknem dającym wejście w rzeczywistość niebiańską, Boską. Jest oknem, przez które widać praobraz, zarówno w jego ontologicznej tożsamości, jak i eschatologicznym spełnieniu, oknem przez które już teraz widać świat przebóstwiony i ekonomię jego zbawienia¹⁰.

Okno to światło, a to z kolei jest w świątyni prawosławnej przede wszystkim obrazem niebiańskiego Boskiego Światła¹¹. Jest ono szczególnie uprzywilejowanym symbolem Boskości. Jest absolutne, niematerialne¹², jednorodne, ciągłe i niepodzielne. Jest przeto zjawiskiem pozytywnym, orientującym w rzeczywistości stworzonej, w przeciwieństwie do mroku, który jest w tej rzeczywistości biegunem przeciwstawnym – opozycyjnym. Już w pierwszej

Por. J. Meyendorff, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham Univ. Press, New York 1979, wyd. polskie: idem, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk, Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1984, s. 216–218 i in.; L. Uspienski, op.cit.

¹⁰ W tradycji świątyni prawosławnej światło było więc wykorzystywane dwojako. Po pierwsze – przez okna, które dają jasność, umożliwiając w ogóle widzenie, recepcję rzeczywistości i nadając przeźroczystość bytowi. Na tę funkcję światła zwraca uwagę Ewangelia, mówiąc o nim jako o symbolu Chrystusa: „Jeszcze na małą chwilę światłość jest wśród was. Chodźcie, póki światłość macie, aby was ciemność nie ogarnęła; bo kto w ciemności chodzi, nie wie dokąd idzie” (Ew. św. Jana 12: 35). Po wtóre – przez ikony, które dają „blask i chwałę”, wprowadzając duszę i umysł w inną, Boską rzeczywistość. O tej funkcji światła traktuje już choćby Stary Testament, mówiąc o chwale Pana – niczym płomiennym blasku ognia: „A chwała Pana wyglądała w oczach synów izraelskich jak ogień trawiący na szczycie góry” (II Ks. Mojż. 24: 17).

¹¹ Choć pierwsze wynika z przeźroczystości szkła okiennego, drugie zaś jest promieniującym blaskiem światła odbitego od złota płytek mozaikowych czy ikony, to jednak są one integralnie ze sobą powiązane, o czym zaświadcza nowotestamentowa wizja Nowego Jeruzalem, w której szkło i złoto jako te dwa nośniki-symbole obrazu światła występują nierozłącznie: „A mur jego zbudowany był z jaspisu, samo miasto zaś ze szczerego złota, podobnego do czystego szkła” (Apok. św. Jana 21: 18). To, co pochodzi od Boga i jest Jego światłością, przechodząc przez szkło, znajduje swoją kompensację w blasku ikony, która staje się w ortodoksji jednym z najistotniejszych przejawów interkomunikacji człowieka z Bogiem. Chrześcijański Wschód akcentuje w swojej sztuce obrazowania bezpośredniego głównie ostatni etap ujawniania się „Boskości” światła – odbicie w ikonie „blasku chwały Bożej”, w odróżnieniu od Zachodu, który tworząc witraże, skłania się bardziej ku pierwszemu. Zob. C. C. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, (w:) *Византия. Южные славяне и древняя Русь* [...], „Наука”, Москва 1973.

¹¹ Światło słoneczne jest symbolicznym uobecnieniem „Światłości Boskiej”. Słońce jako źródło światła, będąc elementem kosmosu, tak jak kosmos należy do rzeczywistości stworzonej. Jest ono więc wraz ze swą właściwością emanacji światła konstrukcją symboliczną, por. Stary Testament, I Ks. Mojż.-Genesis, 1: 16.

¹² Choć dzisiejsza nauka wyjaśniła, że światło przejawia naturę zarówno falową, jak i korpuskularną, to jednak pozostaje ono w wyraźnym stosunku różnicowania do materii „tego świata” i ma status „ponadmateriałny” – energetyczny. Por. L. N. Cooper, *An Introduction to the Meaning and Structure of Physics*, Harper and Row, Publishers, New York–Evanston–London 1968, wyd. Polskie: idem, *Istota i struktura fizyki*, PWN, Warszawa 1975, s. 201–259.

fazie aktu stworzenia Bóg ustanawia tę opozycję: „Niech stanie się światłość. I stała się światłość. I widział Bóg, że światłość była dobra. Oddzielił tedy Bóg światłość od ciemności” (I Ks. Mojż.-Genesis 1: 3–4). Światło stanowi istotne kryterium hierarchizujące tę rzeczywistość w jej różnym stosunku do świętości i Boskości. Będąc zaś od tej stworzonej rzeczywistości zjawiskiem niezależnym i nieskończonym, pozostaje wieczną tajemnicą Stwórcy. Zapytuje Bóg Joba: „Powiedz, jeżeli to wszystko wiesz! Którędy prowadzi droga tam, gdzie przebywa światłość, a gdzie jest miejsce ciemności” (Ks. Joba 38: 18–19).

Wszystkie te cechy światła składają się na to, że jest ono najbardziej adekwatnym przekazem symbolicznym Boga, Jego „absolutną metaforą”¹³: „[...] Bóg jest światłością, a nie ma w nim żadnej ciemności” (I List św. Jana 1: 5). Stwierdzenie to jest w rzeczy samej najlepszym potwierdzeniem mocy tego przekazu, przekazu chwały Bożej za pośrednictwem światłości¹⁴.

Również i źródło światła na ziemi – Słońce jest niejednokrotnie identyfikowane jako symbol Boga. Podstaw tych identyfikacji można doszukiwać się nie tylko w pismach Ojców Kościoła, jak choćby u św. Grzegorza Teologa, który powiada wprost: „Что для чувственных солнце, то для духовных – Бор”¹⁵. Przynosi je wszak również Księga Psalmów: „Albowiem słońcem i tarczą jest Pan, Bóg, łaski i chwały udziela Pan, [...]” (Psalm 84: 12), a także Stary i Nowy Testament¹⁶. Prorok Malachiasz, mówiąc o nadejściu królestwa Mesjasza, zapowiada: „[...] wszędzie Słońce Prawdy” (Ks. Malachiasza 4: 2)¹⁷, św. Jan Teolog zaś w Apokalipsie opisuje Nowe Jeruzalem, które: „[...] nie potrzebuje ani słońca, ani księżyca, aby mu świeciły: oświetla je bowiem chwała Boża, a lampą jego jest Baranek” (Apok. św. Jana 21: 23). To natomiast pro-

¹³ Por. C. C. Аверинцев, op.cit., passim.

¹⁴ Ranga światła w świątyni prawosławnej jest zbudowana na jego symbolicznym odniesieniu do Boskich energii i ma ściśle teologiczne uzasadnienie, które rzutuje na jego znaczenie w strukturze czasoprzestrzennej świątyni. Bóg jest bytem nieskończonym, świat przyrody – kosmos istnieje natomiast w sposób ograniczony i skończony. Jednakowoż Boskie energie przenikają ów świat, oddziałują nań i rozświetlają jego istnienie (Mikołaj Bierdiajew). Owo rozświetlenie rzeczywistości stworzonej przez energie Boskie czyni obecność Boga w tej rzeczywistości. Światło zaś staje się „ikoną” Boskich energii i tym samym Samego Boga, por. P. Evdokimov, *L'Orthodoxie*, Delachaux et Niestle SA 1959, wyd. polskie: idem, *Prawosławie*, przeł. Jerzy Klinger, Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1964, 1986, s. 35–36.

¹⁵ Św. Grzegorz Teolog, za: Н. Охридский, еп., *Символы*, 3-ж-л „К свету”, 17, s. 7–8.

¹⁶ W *Ipatijewskim Latopisie* za 6708 r. czytamy na przykład: „Небеса [...] светлостью солнца [...] поведуют славу Его” (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, Т. 2, СПб., 1908).

¹⁷ „А для вас, благоговеющие пред именем Моим, взойдет Солнце правды и исцеление в лучах Его [...]” (Кн. прор. Малахии 4: 2), [w:] *Библия, Книги священного писания, Ветхого и Нового Завета, канонические, В русском переводе, С Паралельными Местами*, Америк, Библи. Общ. Нью-Йорк, 1948, s. 925.

wadzi również do innej, szczególnej identyfikacji symbolologicznej. „Słońce prawdy” to jedno z prefigurowanych imion prawdziwego władcy królestwa mesjańskiego – Jezusa Chrystusa, Bogoczłowieka, „prawdziwej światłości świata”. Sam Chrystus powiada: „Ja jako światłość przyszedłem na świat, aby nie pozostał w ciemności nikt, kto wierzy we mnie” (Ew. św. Jana 12: 46). On jest „prawdziwą światłością, która oświeca każdego człowieka [...]” (Ew. św. Jana 1: 9), „światłością z wysokości” (Ew. św. Łukasza 1: 78), „Światłością ze światłości” (Symbol Wiary)¹⁸. Jest Tym wreszcie, który względem Boga „[...] jest odbłaskiem chwały¹⁹ i odbiciem Jego istoty” (List do Hebr. 1: 3).

Św. Symeon z Tessaloniki, opisując ryt poświęcenia świątyni, mówi również o Chrystusie jako o „jedynym, prawdziwym Świetle” i „Wschodzie z wysokości”²⁰. W troparionie święta Bożego Narodzenia mówi się: „Narodzenie Twe, Chryste Boże nasz, opromieniło świat światłem poznania, ponieważ przez nie ludzie dotąd służący gwiazdom, pouczeni zostali składać hołd Słońcu Prawdy i poznawać Ciebie, Wschód z wysokości; Panie chwała Tobie”²¹. Natomiast troparion święta Przemienienia Pańskiego powiada: „Przemieniając się na górze, Chryste Boże, ukazałeś uczniom Twym Chwałę Twą, na ile żądni byli ją oglądać – Niech zajaśnieje i nam grzesznym Twa przedwieczna światłość dzięki modlitwom Bogurodzicy; Dawco Światłości, chwała Tobie”²².

Przykłady tych bezpośrednich odniesień symbolicznych światła do Chrystusa można by mnożyć. Są nieodłącznym elementem każdej liturgii, treścią wielu hymnów, modlitw, rytuałów.

Światło jest również symbolem Ducha Świętego. W to samo Święto Przemienienia Pańskiego celebryje się „w świetle góry Tabor” eschatologiczną antycypację przyjścia Chrystusa: „Dziś na Taborze w przejawie Twojego Światła, o Słowo niezmienione Światło ze Światła niezrodzonego Ojca, ujrzeliśmy Ojca jako Światło i Ducha jako Światło, prowadzących w świetle całe stworzenie”²³; natomiast uroczysty exaposteilarion zielonoświątkowy (w Święto Pięćdziesiątnicy) brzmi: „Ojciec jest światłością, Słowo jest światłością i Duch Święty jest światłością, która została zesłana apostołom jako języki ognia

¹⁸ *Katechizm. Podręcznik do nauki religii prawosławnej*, przedruk z wyd. z 1938, Białystok 1992, s. 8–9, 15.

¹⁹ Właściwością chwały jest światło, por. P. Evdokimov, *L'Orthodoxie*, s. 278).

²⁰ *Św. Symeon z Tessaloniki*, [w:] *Сочинения блаженного Симеона, архиепископа фессалоникийского, Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения*, Санкт Петербург 1856, s. 151.

²¹ Uroczysty troparion Święta Bożego Narodzenia, za: K. Bondaruk, *Nauka o nabożeństwach prawosławnych*, Białystok 1987, s. 109.

²² Uroczysty troparion Święta Przemienienia Pańskiego (Spasa), za: ibidem, s. 124.

²³ *Exapostilarion, The Festal Menaion*, s. 495, za: J. Meyendorff, op.cit., s. 280.

i dzięki której cały świat jest oświecony i czci Trójcę Świętą²⁴. Kompensuje to i uzupełnia wspomnianą uprzednio symbolikę światła. Jest ono więc symbolem wszystkich Hipostaz Boskich z osobna i ich jednością zarazem w Świętej Trójcy – „absolutną metaforą” ich Boskości w pełni.

Na tym jednak ten łańcuch symbolicznych identyfikacji się nie kończy.

Z emanacją światła w sposób szczególny łączy się bowiem również siły anielskie – „byty subtelne”. To tzw. wtórne światła, pośredniczące w przenoszeniu światła Boskiej Łaski, bo jak opisuje swoje proroctwo Św. Jan Teolog i Ewangelista: „Potem widziałem innego anioła zstępującego z nieba, który miał wielkie pełnomocnictwo, i rozjaśniła się ziemia od jego blasku” (Apok. św. Jana 18: 1). Według opinii świętych Ojców Kościoła, niestworzone światło łaski Boskiej otrzymujemy właśnie za pośrednictwem sił anielskich, owego skoncentrowanego „drugiego światła” Bożego²⁵. Mówi o tym choćby św. Dionizy Areopagita, rozważając nad rodzajem służby niebiańskiej Archaniołów: „[...] святыи чин Архангелов [...] соединяет крайние чины своим обращением с ними [...] он обращается чрез Начальства к премирному Нагалу, сообразуется с Ним, сколько возможно, и хранит между Ангелами единение сообразно своему стройному, искусному, невидимому водительству. С последними же сообщается тем, что он, как чин, определенный для научения, приемлет Божественные озарения чрез первые Силы [...] и передает [...] их с любовью по мере того сколько кто способен к Божественным озарениям”. Innym razem powiada on także: „Ибо сей Божественный лучь не иначе может нам возсиять, как под многоразличными, священными и таинственными покровами, и притом, по Отеческому промыслу, приспособительно к собственному нашему естеству”²⁶.

Liturgia i sztuka ortodoksji, w sposób szczególny przeniknięta oczekiwaniem na Paruzję, nieustannie wspomina o bytach anielskich, jako tych, które towarzyszą w świętych tajemnicach Chrystusowi, jako najwyższemu kapłanowi i Pantokratorowi²⁷: „A gdy przyjdzie Syn Człowieczy w chwale swojej

²⁴ Ibidem, s. 220.

²⁵ „Byty subtelne” traktowane w teologii ortodoksyjnej jako „drugie światło”, czy też „wtórne światła”, i „koncentracja czystego Światła Bożego” są bytami świętymi, gdyż żyją w świetle Bożym, są jego nośnikami i stanowią jego odbicie, por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony – teologia piękna*, „Novum”, 1–2, 1984, s. 6 oraz idem, *L'Orthodoxie*, s. 258.

²⁶ Św. Dionizy Areopagita, w: Св. Дионисий Ареопагит, *О Небесной Иерархии*, 3-гл, IX, § 2, Москва 1848, s. 3, 38–39.

²⁷ Por. Dorothea Forstner OSB, *Die Welt der christlichen Symbole*, Tyrolia-Verlag, Innsbruck 1966, wyd. polskie: eadem, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1990, s. 38.



Il. 8. Warszawa-Wola. Cerkiew prawosławna św. Jana Klimaka.
Witraż okna w ścianie południowej.
Autor: Adam Stalony-Dobrzański. Fot. J. Uścińowicz 2012 r.

i wszyscy aniołowie z nim, wtedy zasiądzie na tronie swej chwały” (Ew. św. Mateusza 25: 31).

To głównie ta identyfikacja angelologiczna, choć może jest to jedynie intuicyjna supozycja, miała bezpośredni wpływ na tworzone przez Adama Stalony-Dobrzańskiego i Jerzego Nowosielskiego witraże – ich sieć graficznych podziałów płaszczyzn oraz ich całościowy obraz ikoniczny – symboliczny przekład „sił anielskich”. Świetliste, bezcielesne hierarchie aniołów, archaniołów i cherubinów przedstawionych tu pod postaciami geometrycznych figur, układających się w polifoniczne zastępy różnych konfiguracji towarzyszą, ba budzą wręcz, przedstawione na witrażach, postacie Chrystusa, Matki Bożej i świętych (il. 8–10). Są Oni tutaj wszyscy, jakby w nie przyobleczone, świecą



Il. 9. Wrocław. Cerkiew prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy. Witraż okna w ścianie wschodniej hieratejonu. Autor: Adam Stalony-Dobrzański. Fot. J. Uścińowicz 2011 r.



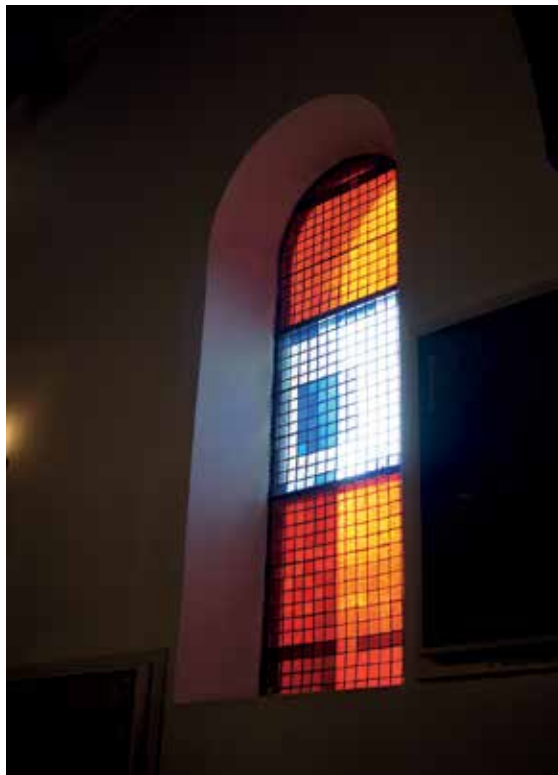
Il. 10. Gródek. Cerkiew prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy. Witraż okna w ścianie zachodniej naosu. Autor: Adam Stalony-Dobrzański. Fot. J. Uścińowicz 2011 r.



Il. 11. Gródek. Cerkiew prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy. Witraż okna w ścianie południowej hieratejonu. Autor: Adam Stalony-Dobrzański. Fot. J. Uścińowicz 2011 r.

wspólnie światłością Boga: *„Tak niechaj świeci wasza światłość przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie”* (Ew. św. Mateusza 5: 16) – powiada Jezus Chrystus, jak to przekazuje św. Ewangelista Mateusz.

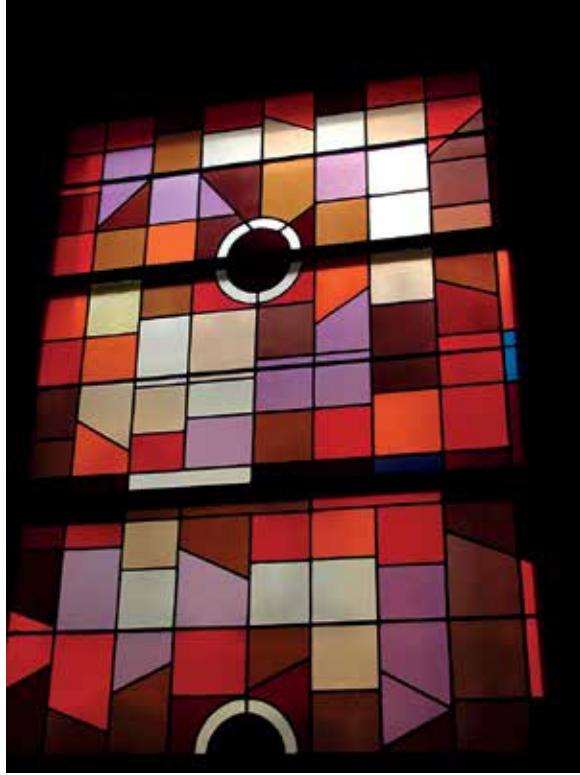
Wymienione powyżej symboliczne znaczenia światła i sposobów wprowadzania go przez okna do wnętrza świątyni mają swoje odniesienia w witrażach, pomimo że pozostają one zakotwiczone w tradycji ikonicznego obrazowania prawosławia są inne. Jej semiotyczną zasadę recepcji budują współbrzmiące ze sobą w harmonii figury geometrycznych abstrakcji angelologicznych. Figur – aniołów (il. 11).



Il. 12. Warszawa-Wesoła. Kościół rzymskokatolicki Opatrzności Bożej. Witraż okna w ścianie południowej nawy. Autor: Jerzy Nowosielski.
Fot. J. Uścińowicz 2012 r.

Figury te przywołane tu zostały zgodnie z ortodoksyjnym ich rozumieniem i znaczeniem. Bo przecież aniołowie to doskonali wysłannicy i pośrednicy pomiędzy Absolutem i światem stworzonym. Przekazują światłość transcendencji. Jak mówią święci ojcowie Kościoła, niestworzone światło łaski Boskiej otrzymujemy właśnie za ich pośrednictwem – skoncentrowanego „drugiego światła” Bożego. Mówi o tym choćby św. Dionizy Areopagita. To „siły anielskie” jako „wtórne” czy „drugie światła” niosą światło łaski Boskiej, oświecającej i ochraniającej świątynię przed przeniknięciem doń „duchów mroku aniołów upadłych”. Nie mają ciała, więc przywołane tu zostały jako geometryczne znaki-abstrakty. Trójkąty, romby, trapezy, kwadraty i ich wspaniałe, współbrzmiające polifoniczne²⁸ układy – to zastępy aniołów, chó-

²⁸ Polifonia (gr. πολυφωνία *polyphonia* – „wiele głosów”)



Il. 13. Kraków. Cerkiew prawosławna Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy. Witraż okna w ścianie wschodniej hieratejonu. Autor: Jerzy Nowosielski. Fot. J. Uściłowicz 2008 r.

ry anielskie, hierarchie²⁹ (il. 12–13). Ich użycie przez Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego na pewno nie jest przypadkowe – jest połączeniem idei wschodniej teologii, wypracowanej przez ikonografię figuralną i abstrakcyjno-symboliczną z zachodnim sposobem obrazowania witrażu, z wykorzystaniem jego wspaniałych cech przepuszczania światła. Ale jest tu też jakaś przedziwna synteza wielu sztuk: sztuki antyku, Bizancjum i sztuki wolnej kreacji artystycznej, którą przyniósł islam, ale także całkowicie uwolnionej od kanonów sztuki nowoczesnej XX wieku. Są one w dziełach Stalony-Dobrzańskiego i Nowosielskiego jakby formą zespolenia świadomości ze świado-

²⁹ Chóry anielskie – to tzw. „górne siły”, angelologiczne uobecnienie sił niebiańskich aniołów w ich dziewięciu chórach: Serafinów, Cherubinów, Tronów, Panowań, Zwierzchności, Władzy, Mocy, Archaniołów i Aniołów.

mością pozazmysłową. Są realnym świadectwem pośrednictwa w tym dziele działania rzeczywistości bytów subtelných. Nie ilustrują ich, ale są jakby ikonyczną reakcją wyobraźni i wrażliwości plastycznej artystów na ich istnienie. To wyraźnie się wyczuwa.

Resume

Ikona wyszła dziś zdecydowanie poza granice prawosławia. Wyszła poza mury cerkwi. Ale wyszła również poza dotychczasowe przypisane jej sposoby obrazowania. Poza ramy technicznego wykonania i poza swą dotychczasową interpretację teologiczną. Bo ikona nie ma granic – ani zewnętrznej ani wewnętrznej.

Mamy więc ikonę ponownie w zachodnich świątyniach i mamy też w nieco odmiennej formie we wschodnich. Jej uniwersalizm przesłania, jej kultowa, sakramentalna misja zbawiania świata przez sztukę w ścisłym związku z liturgią, ale także innymi możliwymi na poziomie sztuki działaniami człowieka: architekturą, śpiewem czy rzeźbą – jest ponadczasowy. Jest podstawą tworzenia w świątyni prawosławnej misterium obecności od wieków. Prawosławie ze światem się nią podzieliło. Czyniło to w różnych epokach historycznych, w różnych miejscach i z różnym skutkiem. Ale w szczególnie sposób w Polsce uczyniło to właśnie w spotkaniu z gotykiem³⁰.

The Phenomenon of Icon Meeting with Gothic

Abstract

Poland has always been a case of cultural and religious borderline. In part it has belonged to the Latin and Western Catholic culture, in part to the Greek-Slavic and Eastern Orthodox world. Although the break-up of the two Churches – Western and Eastern – has become a painful and quite durable caesura in the history of Christianity, but since recently, along with sharpening of the ecumenical awareness, more and more they reveal mutual interest. We witness a lively exchange of ideas and values, and various forms of religious worship. It has happened not only once to art, particularly the art of icon and architecture. In this case it refers to the monumental icons written on walls of Latin Gothic churches in the early Jagiellonian era, and

³⁰ Praca jest wynikiem badań naukowych realizowanych w Zakładzie Architektury Kultur Lokalnych Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej

the Gothic-Bizantine architecture of Lithuanian-Belarusian and Ukrainian Orthodox churches of the 15th and 16th centuries.

The old, beautiful examples of the synthesis of Gothic architecture with the art of icons, referred to in the introduction to this essay, have now in Poland their magnificent continuation in the works of Adam Stalony-Dobrzański and Jerzy Nowosielski – their stained-glass icons. Mutual exchange of value occurs here – as in the past – both ways.

This paper presents selected examples of interaction between orthodox icon and gothic in sacred art in Poland. It also shows the process of evolution of traditional iconography conventions in the Orthodox temples.