

Mateusz Środoń: Aktualność ikony

Dużą siłę oddziaływania, przez sam fakt zasięgu i liczebności Drogi Neokatechumenalnej, ma koncepcja „Nowej Estetyki” sformułowana przez założyciela Drogi – Kiko Argüello. Kiko zainspirował się rosyjskimi ikonami XV wieku tworząc cykl przedstawień wielkich świąt roku liturgicznego, zwany „Corona Misterica”, który tradycyjnie stanowi jeden z rzędów wschodniego ikonostasu – mówił Mateusz Środoń w rozmowie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ikona. Czyli Wcielenie oczami Wschodu i Zachodu”.

Weronika Maciejewska (Teologia Polityczna): Jakie miejsce w sztuce sakralnej zajmuje tradycja malarstwa ikonowego? Często rozróżniamy obraz, który kojarzymy z tradycją zachodnią, i ikonę – którą wiążemy z tradycją wschodniochrześcijańską. Zastanawiam się czy ta opozycja obrazu i ikony jest słuszna, i jakie ma konsekwencje? Z jakich źródeł czerpią współcześni artyści zajmujący się sztuką sakralną?

Mateusz Środoń (malarz ikon): Greckie słowo Eikon, oznaczające obraz, używamy obecnie do opisanie specyficznej formy obrazu sakralnego. Przyjmujemy, że „ikona” jest określeniem obiektu sztuki, który próbuje wyrazić wiarę chrześcijańską w sposób charakterystyczny dla sztuki wschodnio chrześcijańskiej. W szerszym znaczeniu – określenie „sztuka ikony”, „tradycja ikony”, czy w skrócie „ikona” odnosi się do całej tradycji obrazowania, która rozwinęła się w

pierwszym tysiącleciu i trwała w Kościele Wschodnim przynajmniej do XVI w. Jednak jeżeli popatrzymy np. na sztukę romańską – to jest ona (podobnie jak sztuka bizantyjska) wariantem jednego uniwersum sztuki chrześcijańskiej końca pierwszego tysiąclecia. Wtedy w ogóle nie można jeszcze mówić o jakimś przeciwstawieniu sztuki Zachodu i sztuki Wschodu chrześcijańskiego. W kolejnych wiekach, tak jak rozeszły się drogi Kościoła, rozeszły się również drogi sztuki. Wyraźną dychotomię zaczynamy widzieć od renesansu, który zmienił podejście do sztuki w kulturze zachodnioeuropejskiej.

Jednak obie tradycje nadal wzajemne na siebie wpływały. Wczesnorenesansowi malarze we Włoszech pozostawali pod wpływem sztuki bizantyjskiej w związku z intensywnymi relacjami i wydarzeniami historycznymi: rządami Wenecji na Krecie, upadkiem Konstantynopola, migracjami artystów. Z kolei w XVI i XVII wieku kultura Chrześcijańskiego Wschodu została poddana wpływom porenesansowej formy obrazu i obrazowania. Wpływy te były tak silne, że w wieku XIX, tego, co dziś uważamy za klasyczną ikonę, w Kościele Wschodnim prawie nie było. Tylko w najbardziej tradycyjnych środowiskach, takich jak Staroobrzędowcy, powstawały dalej ikony według starych wzorów. Większość „oficjalnej” sztuki kościelnej, zachowując wypracowaną wcześniej ikonografię, powstawała w formie sztuki realistycznej.

Odkrywanie klasycznej tradycji ikony nastąpiło wraz z przełomem awangardowym w sztuce zachodniej. Dowartościowanie znaczenia autonomicznych wartości plastycznych, takich jak struktura abstrakcyjna, kolor nie mimetyczny, linia, kontur czy formy abstrakcyjne budujące postać – to wszystko, co odkrywają nurty awangardowe początku XX wieku – gdy się przyjrzymy tradycji ikony,

to wszystko jest w niej obecne. Stąd ta stara ikona okazuje się bardzo nowoczesna. Następuje odkrycie starej ikony przez Matisa, Picassa, i innych wielkich twórców awangardy zachodnioeuropejskiej. Jednocześnie obserwujemy zainteresowanie i powrót do starej ikony w Kościołach Wschodnich. W obu przypadkach wiązało się to z docenieniem wartości artystycznych, które w tej tradycji były obecne, a które z perspektywy realistycznej sztuki XIX wieku nie były cenione. Klasyczny wykład historii sztuki przez długi czas traktował sztukę bizantyjską jako malarstwo prymitywne. Wynikało to z przyjętej perspektywy, która za kryterium rozwoju sztuki brała dążenie do jak najwierniejszego odtworzenia rzeczywistości empirycznej.

Co zadecydowało o tym odejściu od realizmu jako paradygmatu oceny rozwoju sztuki?

Zakwestionowanie tej linii rozwoju malarstwa dokonało się wraz z wynalazkiem fotografii. Pod koniec XIX wieku to fotografia przejęła funkcję odtwarzania rzeczywistości doprowadzając do rewolucji w sztuce zachodniej, która porzuciła ten kierunek rozwoju. Fotorealizm można traktować jeszcze jako pewną kontynuację tego paradygmatu, ale większość sztuki zachodniej od takiego kierunku się odwróciła, na rzecz poszukiwań wartości niemimetycznych – od impresjonizmu, fowizmu, kubizmu, przez poszukiwania abstrakcjonistów, surrealistów i kolejnych nurtów awangardowych.

Od początku XX w., w różnych krajach, zarówno prawosławnych, jak i nieprawosławnych, można prześledzić wzrost zainteresowania sztuką ikony. W Grecji było to zasługą malarza Fotisa Kondoglou, który w okresie międzywojennym wykonał ogromną pracę nawiązując do

malarstwa bizantyjskiego i postbizantyjskiego, w szczególności do dzieł malarzy działających w XVI w. na Krecie. Od niego rozpoczął się powrót zainteresowania starą tradycją ikony, który z czasem skryształizował się w dwa główne nurty nawiązujące do dwóch okresów historii kultury bizantyjskiej, nazywane szkołą kreteńską i szkołą macedońską. W Rosji zainteresowanie starą ikoną pojawia się w kontekście ożywienia duchowego końca XIX i początku XX w. i trwa w różnych formach – pomimo rewolucji – przez cały okres komunizmu. Podobne zjawisko powrotu do starej tradycji ikony nastąpiło również w innych krajach prawosławnych.

Jak obecnie wygląda rozwój sztuki i szkół ikonopisania w Europie? Czy malarstwo ikonowe przeżywa swój renesans również w Polsce?

W Ukrainie, po upadku komunizmu udało się stworzyć ośrodki zajmujące się sztuką sakralną na państwowych Akademiach Sztuk Pięknych. Szczególnie mocnym i znanym u nas ośrodkiem jest katedra sztuki sakralnej na ASP we Lwowie. Krąg artystów związanych z tym ośrodkiem charakteryzuje dążenie do spotkania tradycji ikony z XX wiecznymi poszukiwaniami sztuki zachodniej. W Białorusi widocznym ośrodkiem są pracownie powstałe przy klasztorze Św. Elżbiety w Mińsku. W Rumunii jest ciekawa szkoła pisania ikon, w przypadku której można mówić o pewnych charakterystycznych cechach lokalnych. Bardzo udaną współczesną realizacją jest cerkiew w Alba Iulia z freskami autorstwa Ioana Popy. W Rosji jest szereg współistniejących tendencji i również w tym przypadku można mówić o pewnych cechach charakterystycznych tego malarstwa. Wielkiej klasy

artystą, pracującym w technice mozaiki jest mieszkający obecnie w Gruzji Aleksander Kornoukhov, autor pierwotnej koncepcji i istniejącej ściany ołtarzowej kaplicy Redemptoris Mater w Watykanie.

Jednocześnie widzimy duże zainteresowanie tradycją ikony w krajach nieprawosławnych. Nasze wysiłki w Polsce, i szerzej na Zachodzie, zawsze traktowałem jako stawianie pierwszych kroków — uczenie się alfabetu. Jednak warto zauważyć szereg osób, które mają już w tej dziedzinie wymierne osiągnięcia, że wymienię tu w porządku przypadkowym — Michała Płoskiego, Hanię Dąbrowską — Certę, Gretę Leśko, Annę Kopec — Gibas, Małgorzatę Klockowską, i wiele innych osób. Oczywiście zupełnie osobną pozycję zajmuje postać i dzieło prof. Jerzego Nowosielskiego.

To ciekawe, że tak wiele osób chce dziś poświęcić czas temu zajęciu. Jest ono dla ludzi ważne duchowo — bardzo często ma wymiar świadectwa. Zainteresowanie ikoną widziałbym z jednej strony jako pewien fenomen duchowy, z drugiej strony jako formę sztuki sakralnej, która rezonuje ze współczesną wrażliwością.

Nawet w kościołach ewangelickich, które historycznie były w najlepszym przypadku neutralne, a nierzadko wrogie wobec obrazowania — pojawiły się ikony. Tak dzieje się np. w Kościele Anglikańskim. Poprzez ikonę ewangelicy powracają do sztuki w użyciu liturgicznym. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że po II wojnie światowej obserwuje się wiele ciekawych fenomenów w łonie protestantyzmu. W Polsce jest to mało znany fakt, ale w Niemczech po II wojnie światowej powstały luterańskie zgromadzenia zakonne. Dla jednego z nich, kilka lat temu, malowałem ikonę Trójcy Świętej.

W polskiej kulturze dużą rolę w rozbudzeniu zainteresowania ikoną odegrał Jerzy Nowosielski, który ukazał aspekty sztuki wschodniego chrześcijaństwa, które w Polsce, przez nasze doświadczenia historyczne, przez długi czas nie były dostrzegane. Wielką rolę odegrała też emigracja wybitnych intelektualistów prawosławnych uciekających przed rewolucją październikową i osiedlających się w Europie Zachodniej. Instytut św. Sergiusza pod Paryżem odegrał rolę tłumacza teologii sztuki i duchowości wschodniej na język kultury zachodniej. Nowosielski również czerpał z tego dorobku, nawiązując do prac teologów z kręgu św. Sergiusza. Wywiady i sztuka Nowosielskiego rzuciły nowe światło na tradycję wschodnią jako na źródło inspiracji, przestrzeń, którą warto eksplorować.

Czy również Pan czerpał inspiracje z twórczości Nowosielskiego?

Zarówno na płaszczyźnie poszukiwań intelektualnych, jak i artystycznych, Nowosielski był dla mnie bardzo inspirujący. Ale początkowo też bardzo obcy. W pierwszych latach Akademii miałem bardzo realistyczne podejście do sztuki i rysowania, bliższe duchowi Rembrandta. To był dla mnie „naturalny mistrz”. Ale Nowosielski był znakiem zapytania, pewnym zaczynem. Na etapie studiów odkrywałem, że to właśnie obrazy Nowosielskiego przykuwają moją największą uwagę, ale już wtedy miałem też myśl, że w jego wydaniu jest to tradycja przetworzona i że chciałbym poznać sam jej rdzeń, a nie tylko jedną konkretną formę. Tradycja odnosi nas nie do jednostkowej interpretacji, ale do źródła.

Czy są jakieś inne przykłady indywidualnych interpretacji ikony w Kościele Zachodnim, które mają znaczący wpływ?

Dużą siłę oddziaływania, przez sam fakt zasięgu i liczebności Drogi Neokatechumenalnej, ma koncepcja „Nowej Estetyki” sformułowana przez założyciela Drogi – Kiko Argüello. Kiko zainspirował się rosyjskimi ikonami XV wieku tworząc cykl przedstawień wielkich świąt roku liturgicznego, zwany „Corona Misterica”, który tradycyjnie stanowi jeden z rzędów wschodniego ikonostasu. W swojej interpretacji jest wierny rysunkowej strukturze tych ikon, ale w sensie malarskim traktuje tradycję ikony swobodnie, maluje bardziej na sposób czerpiący z XX-wiecznych doświadczeń – informelu, niekiedy zamierzonej szkicowości, przemieszania fragmentów bardziej i mniej opracowanych. Jako jedna z interpretacji propozycja Kiko jest oczywiście do przyjęcia, niepotrzebnie jednak zamyka nas on w swojej interpretacji: raz namalowany cykl przedstawień jest powielany w każdym miejscu, w którym buduje się seminarium neokatechumenalne. I to powielany dosłownie, nie w sensie idei, czy programu ikonograficznego, a w sensie powtórzenia dokładnie konkretnego rozwiązania plastycznego. Mechanizm kopiowania w kolejnych miejscach tej jednej interpretacji nie daje przestrzeni twórczej ludziom, którzy mają talenty artystyczne, a są przez Neokatechumenat wykorzystywani jako kopiści dzieła założyciela. Gdyby zebrać artystów, których Kiko zwołał jako wykonawców jego interpretacji, dać im przestrzeń do pogłębiania znajomości tradycji sztuki chrześcijańskiej, także tradycji ikony, i możliwość proponowania własnych rozwiązań w kolejnych świątyniach, to mielibyśmy, jako Kościół, szansę na owocne poszukiwania teologiczno-artystyczne i na rozwój sztuki sakralnej.

Pan z kolei prowadził warsztaty malarstwa ikonowego w ramach Studium Chrześcijańskiego Wschodu przy klasztorze dominikanów w Warszawie na Służewie. W jaki sposób kształci się tam przyszłych malarzy ikon?

Na Służewie odbywają się trzyletnie warsztaty, w rytmie dwóch trzygodzinnych spotkań w tygodniu. Przez pierwszy rok skupiają się na rysunku i malarstwie, a od drugiego roku zaczyna się praca nad ikoną. Warsztaty na Służewie uważam jednak wciąż zaledwie za namiastkę tego, co powinniśmy zrobić w tym zakresie. Moim marzeniem jest stworzenie realnych studiów sztuki sakralnej, które obejmowałyby pełny kurs kształcenia artystycznego (5 lat rysunku, 5 lat malarstwa, 2 lata rzeźby, technologię malarstwa tablicowego i ściennego), a do tego teologię, liturgikę, ikonografię chrześcijańską, związki malarstwa z architekturą, poznawanie Tradycji Kościoła w odniesieniu do sztuki. Na bazie tej wiedzy można by pracować nad współczesnym wyrazem wiary poprzez sztukę – to byłby dla mnie ideał.

Gdzie możemy zetknąć się z ikonami Pańskiego autorstwa, nad którymi aktualnie Pan pracuje?

Pracuję nad kaplicą w seminarium duchownym w Warszawie, którą od strony architektonicznej projektował Stanisław Niemczyk. Projekt architektoniczny został wykonany, trwają prace nad wystrojem malarskim. Współpracujemy w tym wnętrzu z Hanną Dąbrowską – Certą. Pracuję też na prywatne zlecenie nad dużą ikoną Matki Bożej Chełmskiej. Oryginalną ikonę uważano za zaginioną w czasie II wojny

światowej. Dopiero około 2000 roku okazało się, że przez cały okres komunizmu udało się ją przechować w prywatnych mieszkaniach, a obecnie znajduje się w Muzeum Ikony Wołyńskiej w Łucku.

Jak przebiegają prace nad wnętrzem sakralnym?

Przy pracy nad wystrojem wnętrza miejsca modlitwy zaczyna się od pytania o to, co jest jakąś „esencją” danego miejsca, dlaczego to miejsce powstało, jaka była intuicja osób, które przyczyniły się do jego powstania. Wychodząc od tych wstępnych ustaleń, trzeba postawić sobie pytanie, jakie przesłanie to wnętrze ma nieść, i jakich środków użyć, aby je wyrazić. Tu pojawia się pytanie o program ikonograficzny. Tak było na przykład z kaplicą pod wezwaniem bł. ks. Józefa Stanka przy Muzeum Powstania Warszawskiego, gdzie zostałem pierwotnie poproszony o wykonanie wizerunku patrona — jednego ze 108 męczenników II wojny światowej beatyfikowanych przez Jana Pawła II w Warszawie w 1999 roku. Z rozmów z osobami zaangażowanymi w projekt dowiedziałem się, że ich intuicją było, aby w jakiś sposób zaznaczyć w kaplicy również obecność pozostałych męczenników z tej grupy, i żeby połączyć to z wątkiem Bożego Miłosierdzia. Program ikonograficzny powstał właśnie na bazie tych intuicji.

Na ile artysta ma swobodę w projektowaniu wnętrza sakralnego? Czy musi się trzymać jakiś zasad, kolorystyki? Czy istnieje jakiś zbiór zasad, których nie można przekroczyć projektując wnętrza sakralne?

Historycznie były próby kodyfikacji, spisywania praw, ale moim zdaniem to nie jest rzeczywistość, która daje się ująć w przepisy. A już szczególnie w dzisiejszych czasach, kiedy w środowiskach artystycznych tak silnie akcentowany jest postulat wolności artystycznej. Co nie znaczy, że nie ma reguł, które są drogowskazem w poszukiwaniu konkretnego rozwiązania. Tu dotykamy szeroko dyskutowanego problemu kanonu. Czym jest kanon? Słownikowo to wzór, prawidłó, norma. Czym jest w odniesieniu do sztuki sakralnej, sztuki ikony?

Kanon jest dla mnie rodzajem wewnętrznej struktury. Porównuję go z językiem, choć nie jest to porównanie we wszystkich aspektach słuszne. Język ma pewną strukturę, gramatykę, którą lingwista może próbować opisywać, ale która jest pierwotniejsza od jej opisu. Trzeba poznać język, aby napisać wiersz. Samo poznanie języka nie gwarantuje, że napiszemy genialny wiersz, ale bez poznania języka nie wydamy artykułowanego dźwięku, nie mówiąc o pisaniu wierszy.

Są pewne struktury przekazu, do których sztuka Kościoła Wschodniego doszła, i które traktuje jako wartościowe. W związku z tym, w różnych wariantach i w różnych formach, te struktury są powielane. Choćby układ ikonostasu. Ma wiele wariantów i wiele form plastycznych, od bardzo prostych, abstrakcyjnych do bardzo rozbudowanych, „barokowych”, ale jednak pewien układ wizerunków jest zachowywany. Istnieje świadomość struktury, która jest sprawdzona w kontekście liturgii. I ta struktura ma pewną wewnętrzną hierarchię która nie jest kwestionowana. Np. w rzędzie Deesis — w centrum jest Chrystus,

potem kolejne postacie świętych, ku niemu zwrócone. Lub, jeśli to będzie świątynia z kopułą, to w kopule jest Chrystus, a w absydzie Matka Boża Orantka, zwrócona ku niemu w geście modlitwy.

Poznawanie kanonu polega na wejściu w praktykę życia i modlitwy Kościoła na tyle, aby rozumieć jaka jest wewnętrzna logika tego, co widzimy. Dlaczego ważna jest dana ikona, dlaczego ona powinna być w ikonostacie? Dlaczego jest rząd świąt roku liturgicznego i co go wyróżnia od innych przedstawień z życia Pana Jezusa? Fakt istnienia pewnej struktury, która trwa, może być dla nas intrygujący, bo oznacza, że pokolenia teologów, mnichów, malarzy wydestylowało z wielości pomysłów na obrazowanie wiary chrześcijańskiej pewne sformułowania, które są bardziej od innych potrzebne, trafne.

Mnie osobiście w języku plastycznym ikony urzekła jego precyzja, lapidarność i realizm, a jednocześnie brak dosłowności — bliskość jaką w nim odnajduję ze stylem narracji biblijnej.

Z Mateuszem Środoniem rozmawiała Weronika Maciejewska

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
