

Ewa Jasińska

Polichromia Jerzego Nowosielskiego w kościele Ducha Świętego w Tychach : przykład malarstwa sakralnego inspirowanego sztuką bizantyjską

Pisma Humanistyczne 6, 54-60

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Jasińska

**POLICHROMIA JERZEGO NOWOSIELSKIEGO
W KOŚCIELE DUCHA ŚWIĘTEGO W TYCHACH.
PRZYKŁAD MALARSTWA SAKRALNEGO INSPIROWANEGO
SZTUKĄ BIZANTYJSKĄ**

We współczesnym malarstwie i architekturze w Polsce i na świecie trudno jest odnaleźć jeden obowiązujący styl, trudno nawet doszukać się dominujących trendów. Jesteśmy świadkami wielkiej różnorodności tematów, form oraz kompozycji w sztuce. Elementy wywodzące się z różnych kręgów kulturowych nakładają się na siebie, tworząc nowe jakości artystyczne. Jest to proces, który zaobserwować można także w powstających na terenie Śląska dziełach sztuki i obiektach architektonicznych. Jednym z nich jest kościół Ducha Świętego w Tychach, którego forma architektoniczna, jak i zdobiąca go polichromia, są przykładami sztuki, która zrodziła się na przecięciu różnych tendencji artystycznych, a także treści ideowych.

Polichromia kościoła w Tychach jest jedną z najciekawszych sakralnych realizacji Jerzego Nowosielskiego, uznanego na świecie i w Polsce przedstawiciela szkoły krakowskiej, malarza inspirującego się sztuką bizantyjską. *„Nowosielski przetwarzając ikony w swoisty, właściwy sobie sposób - potrafił stworzyć swój własny język artystyczny. Jest jednym z niewielu współczesnych twórców, dla których sztuka - aby mogła spełnić swoje posłannictwo - musi pozostać w sferze sacrum, w kręgu świętości. To rozumienie sztuki, jak i łączenie twórczości malarzkiej z uprawianą przez artystę teologią zbliża Nowosielskiego do prawdziwych ikonografów”* – pisze B. Dąb - Kalinowska¹.

Malarstwo Nowosielskiego mogło zaistnieć z całym swym bogactwem formy, koloru oraz z przemyślanym programem teologicznym dzięki architekturze projektu Stanisława Niemczyka. *„Kościół (Ducha Św.) w Tychach należy uplasować wśród najlepszych osiągnięć architektury polskiej realizowanych w ostatnich latach”* – czytamy w „Architecture”, magazynie Amerykańskiego Stowarzyszenia Architektów (The American Institute of Architects). Ogromna, przysadzista bryła kościoła nawiązuje do symboliki biblijnego na-

¹ B. Dąb-Kalinowska, *Jerzy Nowosielski*, „Przegląd Powszechny”, 1986, nr 11, s. 262.

miotu – tabernakulum, kryjąc w sobie jednorodną, szeroką przestrzeń. Praktycznie brak tu pionowych ścian: od niskiego przyziemia, po centralną latarnię całe wnętrze „nakryte” jest ukośnymi połaciami stropu, wyłożonymi sosnową boazerią. Na tym tle, farbą akrylową wprost na złocistych deskach, Nowosielski wymalował program, związany z wezwaniem świątyni i uznany za „malarzką i teologiczną sumę” jego sztuki sakralnej.”²

Pierwsze co uderza obserwatora w zetknięciu z kościołem Św. Ducha, to swoista monumentalność projektu. To wrażenie wywołane jest rozmiarami, piramidalnością dachu świątyni, który zdecydowanie dominuje w całej konstrukcji. Jest to tzw. „architektura namiotowa”, która odwołuje się do pierwszego biblijnego przybytku - namiotu, który Mojżesz postawił na życzenie samego Boga w sercu pustyni. Można tu się doszukiwać dalszych analogii zważywszy, że Tychy uważane są dość obiegowo za miasto - pustynię kulturalną, miasto bez twarzy (czy też bardziej zespół osiedli niż miasto). Bryła kościoła Ducha Świętego jest, ze swymi głębokimi podcieniami, nawiązaniem do stylu dworcowego i sobotowego. Z kolei wysokie na 12 metrów krzyże znajdujące się na szczycie dachu przywołują skojarzenia z twórczością Antonio Gaudiego.

Wnętrze świątyni także silnie oddziałuje na emocjonalny odbiór obserwatora. Centralność wnętrza, pozbawionego tradycyjnego podziału na trzy nawy i przedsionek, sprawia, że uczestniczący w nabożeństwach wierni mogą poczuć się jako zjednoczony Kościół, w którym każdy z parafian jest jednakowo istotny. Boczne galerie znajdujące się we wnętrzu kościoła, a także doskonale dobrany materiał wykończeniowy (cegła klinkierowa i dąb) stwarzają wrażenie tajemnicy. Przez prostotę formy wnętrze świątyni zyskuje wymiar powszechności i otwartości, które to elementy stanowiąc mogą ułatwienie dla przeżywania sacrum.

Obiekt wkrótce po wybudowaniu w 1982 r. zyskał sobie uznanie fachowych środowisk, które wyraziło się m.in. w przyznaniu mu przez Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP) I nagrody w roku 1983³. Architektura kościoła p.w. Ducha Świętego stała się idealnym niemal tłem dla polichromii Jerzego Nowosielskiego. Ten krakowski artysta malarz, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie miał powiedzieć budowniczemu kościoła tyskiego, księdzu proboszczowi Franciszkowi Resiakowi w czasie jednej z rozmów „...To jest to, na co czekałem”⁴.

² „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło”, nr 105, s.20.

³ „Architektura” 1985, nr 3, s. 66-72.

⁴ Rozmowa przeprowadzona z ks. F.Rysikiem - proboszczem i budowniczym Kościoła Ducha Świętego w Tychach, IV.2000.

Malarstwo Jerzego Nowosielskiego, jednego z najlepszych polskich kolorystów, utrzymuje niezaprzeczalną więź ze sztuką typu bizantyjskiego. Więż ta „wynika z wiary, gruntownej wiedzy i zrozumienia teologii i tradycji ikony, całego jej kontekstu religijnego i kulturowego”⁵. Twórczości malarza nie opiera się na przejściu wyselekcjonowanych właściwości ikony, przetransponowanych następnie na nowoczesny i zarazem indywidualny język twórcy, „*lecz na równoczesnym utożsamieniu się artysty z właściwym dla funkcjonowania ikony sposobem pojmowania sensu sztuki, jak i z motywującym ją systemem religijnym, stanowiącym metafizyczne uzasadnienie własnej osobowości*”⁶. „*Choć Nowosielski maluje w manierze ikonowej, niekiedy wiernie kanonom ikonograficznej ortodoksji, nie są to ikony: lecz obrazy w typie ikony: wyrwane bowiem z podłoża właściwej im egzystencji, powieszono w muzeum czy domu prywatnym, a nawet w kościele, nie mają warunków niezbędnych do spełniania właściwych i niejako naturalnych dla ikon zadań.*” - pisze o malarstwie Nowosielskiego Barbara Dąb – Kalinowska, historyk sztuki, specjalizująca się w dziedzinie sztuki bizantyjskiej⁷.

Na tle przytoczonych opinii dotyczących sakralnego malarstwa Nowosielskiego warto prześledzić inspiracje, jakim uległ on tworząc polichromię kościoła w Tychach.

Każda świątynia, za sprawą architektury zewnętrznej obiektu, jak i za sprawą architektury i dekoracji wnętrza, wyraża swoje sakralne przeznaczenie. Świątynie wyznawców Jezusa zaczęły powstawać dopiero po wydaniu przez Konstantyna Wielkiego edyktu mediolańskiego (313r.), który legalizował istnienie chrześcijaństwa⁸. Zasada „królestwa wewnątrz” została w nich zachowana, tym chrześcijańskie miejsce kultu różniło się od antycznego. Świątynie starożytnej Grecji były budowane z myślą o ich oglądzie zewnętrznym. Każda grecka świątynia jest po prostu ołtarzem, przed którym na placu sprawowane były nabożeństwa, misteria, składanie ofiar, obchodzone były święta i odbywane procesje. Portyk ze wspornikami kolumnadą stanowił piękne tło dla obchodów państwowych i religijnych. Wewnątrz zaś świątyni nie było niczego poza posagiem boga. Świątynia była oprawą dla samotnego posagu, który widział jedynie kapłan. Kiedy pojawiła się możliwość budowania chrześcijańskich świątyń, to za wzorzec wzięto nie miejsca kultów, lecz obiekt świecki – bazylikę⁹. Kult pogański był na tyle nieznośny dla chrześcijan, że nie chcieli

⁵ R. Rogozińska, *W blasku Zmartwychwstania (O drogach krzyżowych Jerzego Nowosielskiego)*, www.mateusz.com.pl, s. 1.

⁶ Tamże, s. 2.

⁷ B. Dąb-Kalinowska, *Jerzy...*, s. 285-262

⁸ T. Manteuffel, *Historia Powszechna. Starożytność*, Warszawa 1995, s. 302.

⁹ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1990, s. 172.

mieć oni z nim niczego wspólnego, nawet w sensie tradycji architektonicznej. Natomiast zasada bazyliki, budowli dla państwowych zgromadzeń (grec. *basileus* - władca, król), całkowicie odpowiadała potrzebom wyznawców nowej religii.

Przez wieki istnienia chrześcijaństwa forma świątyni ulegała rozwojowi. Podczas tego rozwoju sposób dekorowania wnętrza zawsze pozostawał istotny. Dekoracja świątyni (freski, mozaiki) formowała się stopniowo, ale już w X wieku teolodzy nadali jej kształt rozbudowanego systemu.¹⁰ Precyzyjnie opracowany system teologiczny ma także polichromia w Nowych Tychach. Jej schemat w delikatny sposób inspirowany jest kanonem, którego przestrzegano przy dekorowaniu cerkwi.

Dekoracja cerkiewna rozpoczynała się od góry, od kopuły, gdzie najczęściej widniał Chrystus Pantokrator. W Tychach nie mamy kopuły, zastępuje ją świetlik, na ściance którego Nowosielski umieścił Weraikon, jedną z form przedstawienia Chrystusa w ikonografii bizantyjskiej (obok m.in. Pantokratora). Poniżej kopuły na tamburze w cerkwi umieszczano proroków, starotestamentowych wybrańców. Krakowski malarz umieścił proroków po obu stronach głównego przedstawienia, stanowiącego tło tabernakulum Cerkiewne luki (jako mosty między światami) zdobione były wizerunkami apostołów, a kolumny, na których opierają się luki i sklepienia, wizerunkami świętych, ascetów, męczenników¹¹. W kościele p.w. Ducha Świętego artysta przedstawił apostołów oraz świętych - zajmują oni miejsce na zewnątrz od Marii Orantki i proroków, na ścianach północnej i południowej.

Przytoczony opis schematu zdobienia cerkwi przekazuje nam teologiczne wymogi i zależności, którymi mógł inspirować się Nowosielski. Obok nich artysta, zdobiąc kościół na Żwakowie, kierował się chęcią ukazania „kosmicznej wizji obecności Ducha Świętego”¹²

Polichromia, która powstała w Tychach uznawana jest za „(...) jedną z najciekawszych realizacji sakralnych (J. Nowosielskiego). Prawosławie nie uznaje osobowego przedstawiania trzeciej osoby Trójcy Świętej – dlatego w centralnej części prezbiterium góruje nad ołtarzem Maria – Orantka, o ciemnej bizantyjskiej twarzy i płonącym czerwienią nimbie. ”W jakiś sposób – tłumaczy malarz - Duch Święty najbardziej obecny jest w ikonie Matki Boskiej, bo Matka Boska była jego nosicielką. (...) Objawił się on jako działanie.

¹⁰ I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 45.

¹¹ Tamże, s. 46.

¹² Nowosielski sam tak zatytułował plan swojej polichromii, który przedstawił architektowi w czasie jednego ze spotkań obu twórców; plan ten znajduje się w prywatnej dokumentacji Stanisława Niemczyka.

a nie jako Osoba."¹³ Nad Orantką artysta namalował gołębicę - symbol Ducha Świętego. Nad gołębicą, a pod Weraikonem widnieje tron przygotowany na powtórne przyjście Jezusa¹⁴ (zgodnie z przekazem Apokalipsy Św. Jana.). W prezbiterium Marii towarzyszą starotestamentowi patriarchowie, królowie i prorocy (to oni pierwsi weszli w szczególną więź z Bogiem, mogli słyszeć Jego głos i przekazywać Jego wolę narodowi, najwcześniej znaleźli się w relacji z Duchem Świętym). Na ścianach północnej i południowej umieszczeni zostali apostołowie męczennicy i Ojcowie Kościoła (jako ci, którzy już po Zesłaniu Ducha Świętego w Nowym Testamencie, współdziałali z Nim dla Bożej chwały) *„Oglądani z bliska – pisze Porębski – zadziwiają zróżnicowaniem charakterystyk, ekspresją mrocznych, jak tu wszystkie, twarzy, blaskiem szat, akcesoriów, monarszych i kapłańskich klejnotów. Z dala zastanawiają niepowtarzalną logiką ich rozmieszczenia wyznaczającą na rozświetlonym tle każdemu odrębne, indywidualne miejsce, skalę sąsiedztwo*"¹⁵. Pozostałe sceny to monumentalne Przemienienie (świadczenie boskości Jezusa, Jego udziału w Trójcy Świętej. Jest to przedstawienie szczególnie ważne dla prawosławia, skupiające odbiorcę na świetle i Duchu Bożym) i Ukrzyżowanie (scena, w której Jezus umiera ale zostawia nam swego Ducha¹⁶) oraz wciąż czekające na realizację, na przywejsiowych połaciach stropu, Wygnanie z Raju, a także święci drugiego tysiąclecia (uczestnicy Królestwa Bożego, którzy poddali się prowadzeniu Ducha Świętego, są zarazem współcześni i bliscy obecnym w kościele wiernym).

Żaden element polichromii w kościele Ducha Świętego nie został wprowadzony przypadkowo, ważne jest miejsce, jakie zajmuje w całości programu opracowanego przez artystę. Z poszczególnych przedstawień polichromii emanują inspiracje i wpływy, którym poddał się Nowosielski. Przedstawienia te tworzą integralne elementy całości. Przyjrzyjmy się najważniejszym elementom polichromii w Tychach. Wchodząc do kościoła na centralnej ścianie na wprost wejścia zobaczymy przedstawienie Matki Bożej, znajdujące się za ołtarzem. Ten znacznych rozmiarów obraz stanowi swoiste centrum całego ideologicznego programu, jaki zaprezentował Nowosielski.

Marii towarzyszą dwaj aniołowie: Rafał i Michał, nad jej głową, w niebieskim nimbie, unosi się Duch Święty. Wyobrażenie to wpisuje się w jeden z typów przedstawień Bogurodzicy na ikonie, jest to tzw. Orantka, przedstawienie będące wariantem typu „znak”. U podstaw tego schematu iko-

¹³ J. Nowosielski, „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2000, nr 105, s. 20.

¹⁴ Ap.4;2, *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1996.

¹⁵ „Wielcy Malarze...”, s. 20.

¹⁶ Mt.27;50, *Biblia Tysiąclecia*.

nograficznego legły dwa teksty: ze Starego Testamentu - prorocstwo Izajasza: „Dlatego sam Pan da wam znak: oto Panna pocznie i porodzi syna i nazwie go imieniem Emmanuel”¹⁷ i z Nowego Testamentu - słowa anioła ze Zwiastowania: „Duch Święty spocznie na Tobie i moc Najwyższego osłoni Cię. Dlatego też Święte, które się narodzi, będzie nazwane Synem Bożym”¹⁸. W tych słowach otwiera się przed chrześcijanami tajemnica Wcielenia, zrodzenia Syna Bożego przez ziemską kobietę. W kanonie przedstawienia Orantka często malowane są moce niebieskie - aniołowie (archaniołowie ze sferami niebieskimi - jarosławska Orantka: lub błękitny cherubin i czerwony serafin)¹⁹, także tego szczegółu nie zaniedbał krakowski artysta.

Orantka (łac. modląca się) sięga swymi korzeniami wczesnochrześcijańskich przedstawień dusz zmarłych, które modlą się za pozostałych na ziemi żywych. W przedstawieniu tym Bogurodzica ukazana jest bez Dzieciątka, z podniesionymi rękami, czyli w tradycyjnym geście modlitwy orędowniczej (modlitwa Mojżesza w czasie bitwy Izraelitów z Amalekitami²⁰), wyrażającym również uwielbienie. Po ustaleniu programu ikonograficznego kościołów bizantyjskich (poczynając od IX w.) Bogurodzica - Orantka jest przedstawiana z zasady w górnej części absydy ołtarzowej. W kontekście ikonografii cerkiewnej przedstawienie to nabiera szerszego znaczenia: modlitwa Bogurodzicy wiąże w jedno królestwo niebieskie, przedstawione w górnych partiach cerkwi, ze „światem niższym” – pod jej nogami. Chrystus przez Bogurodzicę zstępuje na ziemię, wciela się w ludzkie ciało i przemienia je w świątynię, stąd przedstawienia Marii uważane są za personifikację chrześcijańskiej świątyni oraz całego Kościoła nowotestamentowego (na przykład w kompozycji „Wniebowstąpienie”). Najczęściej Orantkę spotykać można w malarstwie monumentalnym i sztuce dekoracyjno - użytkowej. Klasycznym przykładem tego przedstawienia jest obraz „Bogurodzica – Mur obronny” z kościoła Świętej Sofii w Kijowie (mozaika X w.). Na tej mozaice przedstawienie Bogurodzicy wyraźnie symbolizuje Kościół.

Tradycyjnie przyjęto przedstawiać Bogurodzicę w szatach o dwóch kolorach: wiśniowym maforium (modyfikacja koloru czerwonego)²¹ i niebieskiej

¹⁷ Iz 7;14, *Biblia...*

¹⁸ Łk. 1;35, *Biblia...*

¹⁹ I. Jazykowa, *Świat...*, s. 104.

²⁰ Wj. 17;8-16, *Biblia...*

²¹ Pochodzenie wiśniowego koloru tłumaczy się tym, że w Bizancjum kolor czerwony – kolor cesarski – zastąpiono purpurą, która była nie tylko wyrazem piękna, ale także wielkiej wartości. Purpurowe szaty nosili wyłącznie imperatorzy i członkowie ich rodzin. Cesarz bizantyński Konstantyn został nazwany „Porfirogeneta”, ponieważ urodził się w purpurowych cesarskich komnatach i był dziedzicznym imperatorem, a nie uzurpatorem, jak to się zdarzało w historii Bizancjum. Bogurodzica, jako królowa niebios, także

tunice. Kolory te symbolizują połączenie w osobie Maryi dziewictwa i macierzyństwa.²² Nowosielski delikatnie odszedł od schematu. Przedstawił on Matkę Bożą w niebieskiej sukni - oznaczającej dziewictwo, ale maforion jest brązowy, mankiety sukni oraz nimb zaznaczone są barwą karminową. Takie odejście od tradycyjnego schematu nie powinno dziwić zważywszy, że sam Nowosielski podkreśla, iż nie interesuje go symbolizm kolorystyczny, artysta uważa siebie za kolorystę intuicyjnego²³.

Artysta obraz Matki Bożej uczynił kluczowym dla całości przedstawienia. Ma to swoje uzasadnienie w prawosławnej duchowości, gdzie postać Bogurodzicy zajmuje wyjątkowe miejsce. Innym powodem, dla którego Orantka stała się istotnym elementem dla całego porządku ideologicznego dekoracji kościoła w Tychach, jest szczególne zafascynowanie Nowosielskiego obrazem kobiety w sztuce, czemu malarz daje wyraz w swych licznych wypowiedziach. „*Ikoniczność obrazów Nowosielskiego przejawia się najbardziej w wizerunku postaci ludzkiej, przede wszystkim kobiecej. Postacie kobiece Nowosielskiego nie są portretami konkretnych osób ani malarskimi wyobrażeniami wyglądown, ale raczej nośnikami pojęcia kobiecości, idei kobiecości*”²⁴. Dla artysty to kobieta jest najpełniejszą realizacją głęboko pojętego człowieczeństwa, zafascynowany jest macierzyństwem kobiety, jak również pięknem jej cielesności. „*Jej cielesność (kobiety) sama w sobie stanowi sacrum*”²⁵, stąd dla Nowosielskiego Matka Boża (szczególna kobieta) w oczywisty i jednoznaczny sposób równa się doskonałemu obrazowi Kościoła. Dla Nowosielskiego, wyznawcy prawosławia ikony Bogurodzicy są wyjątkowo głębokie i bliskie. „*Ikona Marii Theotokos jest na pewnym szczeblu świadomości prawosławnego chrześcijanina równie ważna jak ikona Chrystusa. Nie ze względu na zawartość ściśle ikonograficzną ale ze względu na jej oddziaływanie malarskie. Ukazuje bowiem po d-stawowe tajemnie Ekonomii Zbawienia i Królestwa Bożego*”.

Jak ikona Ukrzyżowania pokazuje tajemnicę jedności życia i śmierci, cierpienia i chwały, tak ikona Madonny pokazuje zejście Ducha Świętego na kobietę, na ten element ludzkiej cielesności i świadomości, który w opowiadaniu o pierwotnym upadku ulega pokusie. Tak więc w swej malarskiej warstwie ikona dziewicy Maryi jest właściwie ikoną Ducha Świętego.²⁶

była ubierana w purpurę. Kolorystyczna baza purpury stanowi kolor czerwony z niewielkim dodatkiem niebieskiego, a więc semantycznie oznacza krew, naturę, do której dodano czastkę niebieskiego, co nazywa się „błękitną krwią”.

²² Tamże, ss. 121-122.

²³ *Twórczość Jerzego Nowosielskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1987, nr 17, s. 6.

²⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Jan...* s. 67.

²⁵ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Białystok 1993, s. 166.

²⁶ J. Nowosielski, *Między Kaaba i Parthenonem*, 1968, nr 7-8, ss. 897-902.