

WŁODZIMIERZ STANIEWSKI

Noty reżyserskie*Żywot protopopa Awwakuma**Carmina Burana**Metamorfozy**Żywot protopopa Awwakuma*

Nota reżyserska z roku 1993 do programu występów w Japonii w ramach „Toga Festival”

„Duszo moja, duszo moja, czemu śpisz? Obudź się i powstań, przekłeta!...”

Zasnęłaś snem zgubnym, zadrzemałaś wśród jadła i napoju. Patrzaj, miłująca łajno!” – woła Awwakum w jednej z kluczowych scen przedstawienia i okłada się służącym do mszy trybularzem. Cudu objawienia można pragnąć tak mocno, że gotowym jest się poświęcić i życie, i przedmioty czci. Historyczny Awwakum stał się żywą pochodnią. Spłonął na stosie jako obrońca starej wiary.

Spektakl „Gardzienic” powstał w czasie stanu wojennego w Polsce, jako dowód, iż nawet z głębi rozpaczy i nienawiści do politycznego wroga śpiewać można pieśń życia.

Jedna z koncepcji polskiego romantyzmu głosi, iż Duch spętany jest przez materię. Dla uwolnienia Ducha niezbędny jest chrzest krwi (uświęcona ofiara).

W czasie stanu wojennego wołanie do duszy, aby się przebudziła, było wołaniem o cud wolności. Cud się spełnił. Łaska politycznej i społecznej wolności spłynęła. Więc czemuż ja, artysta, stojąc dziś na rozstajach dróg, wołam: Duszo moja, duszo moja, powstań?

Podczas pracy nad *Awwakumem* cały nasz zespół wędrował po wsiach polsko-rosyjskich, polsko-ukraińskich. Powoływaliśmy Zgromadzenia, należące do wielowiekowej tradycji. Śpiewaliśmy, recytowaliśmy teksty, pokazywaliśmy sceny z prób przedstawienia. Piliśmy z ludźmi wódkę i przeklinaliśmy podłe życie, słuchaliśmy i uczyliśmy się ich pieśni, przyglądaliśmy się ich ruchom, spaliliśmy w ich łóżkach. Życie „naturalizowało” spektakl.

Tak – wtedy, wędrując – byliśmy Bractwem Artystów Życia.

Snuliśmy razem marzenia o lepszym świecie.

Niekoniecznie na tej ziemi.

Nie na tej ziemi? Na jakiej więc?

Odpowiedź była zawsze jedna: na ziemi swojego serca, swojej duszy, swojego umysłu.

I może, być może, na ziemi Sztuki.

Ostatnią pieśń przedstawienia streścić można w zdaniu: Wszelkie stworzenie śpiewa pieśń chwały.

Wierzę, że geniusz sztuki mieszka w każdym stworzeniu.

Carmina Burana

Nota reżyserska z roku 1998 do programu występów w Gandawie (Belgia) w ramach „Ghent Festival”

Oryginalne *Carmina Burana* to antologia poezji dwunasto- i trzynastowiecznej, która przez wiele lat pozostawała w ukryciu, w klasztorze, w Alpach Bawarskich.

Została ponownie „odkryta” i opublikowana dopiero w XIX wieku. (Jak gdyby wielcy cenzorzy obawiali się śpiewania tych „wolnomyślicielskich” pieśni śpiewanych zbyt głośno; sławienia kultu miłości, emancypacji Erosa, wolności idei i przebudzenia duchowego; często skierowanego ostrzem satyry przeciw wszechwładnej regule Kościoła.)

W naszym spektaklu poezja ta splata się z anglo-normańską opowieścią o Tristanie i Izoldzie, pochodzącą z tej samej ery historycznej i – podobnie – należącą do fundamentalnych dzieł kultury europejskiej. Przedstawienie zrodziło się z tych dwóch dzieł literackich.

Napisano, że legenda o Tristanie i Izoldzie to „najpiękniejsza i najbardziej wzruszająca pieśń o splocie miłości i śmierci, jaką zna literatura europejska”.

XII i XIII wiek to okres ogromnych przemian na całym kontynencie europejskim. Był to czas wielkiej nadziei na odnowę świata. Tak, jakby cała intelektualna i duchowa energia epoki skupiła się na idei miłości. Jak gdyby istnienie i wartość idei miłości były jedynym warunkiem istnienia kultury i cywilizacji.

Nasze przedstawienie traktuje o miłości.

Rozumiem miłość jako spotkanie wolnego ducha z pieśnią. Z tego bierze się ruch. Ruch ciała, myśli, uczucia.

To pieśń, to inkantacja daje początek wszystkiemu w naszej sztuce.

Sztuka jest religią indywidualistów.

Spektakl jest łańcuchem alegorii, symboli i skojarzeń, oryginał literacki zaś – pretekstem do ich snucia. Jak w malarstwie Hieronima Boscha. Bosch nie interpretuje. On stwarza. Alegorie w jego obrazach są płątaniną hieroglifów. Żadną miarą nie da się w nich od-



Oficina i fragment pałacu, styczeń 1990 r. Fot. Danuta Kuciak

należć historii czy też racjonalnych przesłanek. To raczej tematy. Pojawiają się i znikają, jak tematy w muzyce, i wyczuwa się w nich wysoki akord wołania. Wołania do duszy, do Ducha. Wołania o cud objawienia. Hieronim Bosch był członkiem Bractwa Wolnego Ducha. Bractwa artystów życia.

Dramaturgia muzyczna przedstawienia została głównie – z przetransponowanych elementów muzyki tradycyjnej. Były one zbierane podczas Wypraw do odległych osiedli. Są tam fragmenty melodii śpiewanych po wsiach, o których można powiedzieć, iż są odwieczne. W niektórych dźwiękach, frazach, uważny słuchacz usłyszy echo średniowiecza.

Jedna z fraz śpiewana podczas przedstawienia została zapisana na pośladku nagiej postaci z obrazu *Piekle muzykantów* (śpiewana do słów „Ego sum Abbas Cucaniensis” – w *Carmina Burana* numer 222). Niektóre fragmenty są humorystycznie sparafrazowane z Carla Orffa, a także, są też fragmenty zaadaptowane z interpretacji *Carmina Burana* René Clemencica; np. „Bonum est confidere”, nr CB 27., „Ecce torpet probitas”.

Scenografia przedstawienia jest stworzona z archetypowych obrazów, przetransponowanych z odwiecznych mitów, takich jak Koło Fortuny czy Łódź z czarnym żaglem.

Carmina Burana była zrobiona w roku 1990, w roku, w którym rozpoczęła się nowa epoka.

W ciągu kilku zaledwie lat naszego życia granice państw europejskich zmieniły się, społeczne i polityczne systemy upadły. Ktoś obwieścił koniec historii. Koło Fortuny obróciło się o sto osiemdziesiąt stopni.

Ale ludzie pozostali tacy sami. Być może tylko bardziej rozdrażnieni, bardziej zagubieni. Tym samym jednakże marzenia ich stały się bardziej frenetyczne, a pasje – bardziej gwałtowne.

Tak gwałtowne niekiedy, iż zdaje się, że statek o nazwie „Ziemia” podniósł Czarny Żagiel.

Metamorfozy

Nota reżyserska z roku 1999 do programu występów w Gardzienicach

Drodzy Goście,

Dwudziestoletnim już zwyczajem pokazujemy jednego wieczoru dwa zdarzenia: to starsze odchodzące, i to nowe, wschodzące.

To starsze *Carmina Burana*, nazwane niegdyś etno-oratorium, traktujemy jako utwór – w pełnym tego słowa znaczeniu – teatralny. To nowe, „wschodzące”, utworem teatralnym jeszcze nie jest.

Do bycia utworem, bycia spektaklem musi dojrzeć, zapracować na odzienie, na rekwizyt, na scenografię.

Tak, „zapracować”, ponieważ nie mamy w zwyczaju przystając czegoś, co nie okrzepło i nie określiło swojej osobowości.

Parę słów o tym „nie-spektaklu”. Jak każda praca u nas (od zawsze od początku), tak i ta ma za swoje źródło muzykę.

Muzyka jest początkiem i istotą każdej rzeczy, którą powołujemy.

Tu, w tej pracy, pierwszy raz zmieniliśmy naszą filozofię i nie od żywych ludzi nauczyliśmy się muzyki, a od kamieni.

Od żywych kamieni.

Bo tej antycznej muzyki Grecji, od V wieku p.n.e do II w n.e., ślady pozostały (w wielu przypadkach) tylko wyryte na kamieniach.

Śpiewać z kamienia, to jakby śpiewać kamień, dając świadectwo temu, że jest on przynajmniej tak żywy jak przyroda.

To, na co was zapraszamy w II części wieczoru, to przede wszystkim śpiewanie w starożytnych tonacjach, starożytnych liniach melodycznych, głosami dzisiejszymi. Trochę to wszystko przerobione, np. tempa, rytmy, dynamika... A może „nie-przerobione”, może organicznie zgodne z Duchem Epoki, bo linii życia rytmu nikt nie jest w stanie odtworzyć. Można tu pójść jedynie za intuicją.

Pieśni te pozostają w związku z księgą, do której filozofii odwoływaliśmy się w pracy. Jest to wielka księga przełomu, kiedy odchodził Stary Bóg Dionizos i Apollo i wkraczał Nowy Bóg Chrystus. Księgę napisał wielki Apulejusz z Madaury, który o sobie i o sobie bliskich mówił: „My, rodzina platońska, znamy to, co uroczyste, radosne, święte, wzniosłe, niebiańskie...”.

Apulejusz z II w n.e. był Platończykiem, stąd u nas esencje z Platona: o naturze duszy, o naturze miłości, o misteriach przemian. O tym zresztą wszystkim, o czym w *Metamorfozach* Apulejusz, Platończyk, mówi językiem alegorii.

To, co państwu zaśpiewamy, „to” – mówiąc językiem malarzy – zagruntowanie płótna pod obraz.

Formę, jaką „to” ma obecnie, nazywam „esejem teatralnym”.

Ze sporego zestawu ćwiczonych (przez ostatni rok albo i dłużej) pieśni wybieramy na każdy wieczór nieco inny układ, sondując nim głębie, jaką chcemy osiągnąć, i namierzając kierunek, w którym – już wkrótce – wszystko nieodwracalnie pójdzie.

Zostają ciekawostki. W przeszłości podchodziliśmy wielokrotnie do Apulejusza i do pieśni z kamienia, po czym zarzucaliśmy ten temat. Powstały jednak z tego –



Gardzienice, oficyna 1996 r. Fot. Joanna Holcgreber

po drodze – osobliwe owoce, np. Oberża Artystyczna „Złoty Osioł” przy Grodzkiej 5A, pod naszym adresem; powstał scenariusz znanego dramaturga angielskiego Howarda Brentona. Był on owocem naszej współpracy z Royal Shakespeare Company. Z tego scenariusza – adaptacji *Złotego Osla* została pieśń pt. *You Are Broken* śpiewana po angielsku.

Jeszcze jedna powiastka. O naszym śpiewaniu – w czasie prób, późną nocą w Gardzienicach, w sali jak stodoła, na wzgórzu między lasami, w „miejscu, które nie istnieje”, gdzie snują się smutek i niedola; o tym śpiewaniu w skalach pitagorejskich; w słotne jesienne noce, kiedy buty grzęzną w błotnej mazi, a czern nieba siada na duszy; w czasie zimowych nocy, kiedy śnieg i zimne wiatry ze stepów Azji zabijają każdą radość życia. Podczas tych nocy przychodziły grać się i łasić dzikie, przegnane psy.

Psy były pierwszymi świadkami naszych Wypraw w Starożytność. Ich oswajanie się to jeszcze jedno zwycięstwo Pitagorasa, który chciał leczyć muzyką i muzyką stroić duszę wszelkiej żywej natury.

I jeszcze jedno. Jest dziś i trzecie zdarzenie wieczoru. Mamy więc „tryptyk”, a nie – jak zwyczajowo – dyptyk. Tym zdarzeniem jest ten budynek – Oficyna – i ten park. Oficyna dźwignięta z kompletnej ruiny to nasz największy utwór. A park też niedługo już „zagra” w całej swojej krasie.

Prof. Jerzy Nowosielski: Jeszcze przed II wojną i w biednej Rosji, i tutaj w naszej Galicji Wschodniej powstały szkoły malowania ikon tradycyjne, bizantyjskie, a po wojnie to się rozszerzyło na kresy jak zaraza!

Monika Kubat: Zaraza?

– Zaraza. Oni zrobili z kanonu formalnego ikony historycznej jakiś kanon dogmatyczno-religijny. Teraz całą Grecję obmalowują jakimiś straszliwymi bohomażami według kanonu. Oni nie mają pojęcia, jak malować ikonę, żeby malować ikonę, to trzeba namalować obraz, trzeba być malarzem, a to nie są malarze, tylko to są ideolodzy.

– **Uwzględniają jednak tradycję, tak ważną w sztuce ikony.**

– Ale tradycja musi być żywa, ona nie może być odgrzewaniem starych kotletów.

– **Trzeba jednak trzymać się kanonu, to niezbędne.**

– Trzeba się trzymać konwencji, ale nie konwencji wymyślonej, ideologicznie usankcjonowanej, tylko żywej konwencji, rozwijającego się malarstwa. Ono musi być żywe, nie może być kapliczką artystyczną. Byłem parę razy w Grecji i widziałem, co tam się dzieje. Cóż na to można poradzić – taka jest moda.

– **Czy można tu mówić o profanacji ikony?**

– Nie, to jest po prostu kapliczka artystyczna, ztracono łączność pomiędzy pojęciem ikony historycznej, obrazem, ikona to obraz, i możliwością tworzenia obrazu dzisiaj.

– **Czyli to, co się maluje jest martwe?**

– Tak, zaczęto stosować przepisy, w dziesięciu to daje dobre rezultaty, bo są też tam zdolni artyści, ale reszta to są sakramentcy kanciarze!

– **Jak się ma kwestia zwierząt do tematyki zawartej w ikonie? Wiadomo, że jest to temat raczej pomijany.**

– Kwestia zwierząt jest zaniedbana w chrześcijaństwie, bo stosunek religii chrześcijańskiej do zwierząt – każdej: greckiej, prawosławnej, rzymskokatolickiej, protestanckiej – jest haniebnym! Nie mamy sumienia, jeśli chodzi o zwierzęta i los jaki im przygotowujemy. My jako gatunek naczelnych, czyli *homo sapiens*.

– **Pan jednak obdarza zwierzęta cechami anielskimi.**

– Oczywiście, że tak, bo podejrzewam, że tak jest, przeczuwam to. Poza tym ten związek istnieje nawet w symbolice ikonograficznej, w symbolice ewangelistów. To nie jest mój wymysł. Stosunek chrześcijan do zwierząt to jest jeden wielki skandal religijny, skandal sumienia ludzkiego. To dotyczy wszystkich – od prostych chłopów, którzy rzną prosiaki bez miłosierdzia, po biskupów i po papieża – wszyscy oni są nieczuli na te sprawy. To są tomiści nieuleczalni.

– **A kto jest dla Pana odbiorcą sztuki – prosty**

Wokół „Żywota protopopa Awwakuma”*

Z prof. Jerzym Nowosielskim rozmawia Monika Kubat

człowiek czy ten świadomy widz sztuki? Kto ją lepiej odbiera?

– Nikt nie odczuwa ikony w tej chwili, w naszych czasach. Właściwie ja maluję tylko dla siebie, ludzie tego zupełnie nie rozumieją. Oni w swoim własnym sumieniu usprawiedliwiają moją akcję. Ja właściwie unieszczęśliwiam ogół wiernych, malując te ikony. Oni tego nie lubią, nie rozumieją. Dla tych paru osób, które rozumieją, warto to zrobić.

– **Czy myśli Pan o jakiejś konkretnej grupie?**

– Nie, to są poszczególne osoby. Czasem mi dają znać o tym, że zostały uszczęśliwione przez to, że oglądały to, co ja maluję

– **Ja też do nich należę. To, co mnie tu przynęcało do Pana, to przekonanie, że Pana malarstwo zawiera element nadprzyrodzony.**

– Każde dobre malarstwo zawiera element nadprzyrodzony, dobry impresjonizm Renoira czy Moneta też zawierał w sobie element nadprzyrodzony.

– **Polem Pana twórczości jest nie tylko sfera malarstwa?**

– Całe życie drzemałem we mnie oprócz malarza jakiś niezrealizowany architekt i w końcu, pod koniec życia zaproponowano, mi zaprojektowanie i wybudowanie cerkwi. Ja postawiłem twardy warunek: kochani, musi być wszystko dokładnie według tego, jak ja zaprojektuję. Jeśli pojawią się najmniejsze kontestacje czy sprzeczki, to ja ustępuję. Tyrańskim sposobem na nich wymogłem, że zbudowali mi całość, tak jak chciałem.

– **Czy trudno było to osiągnąć?**

– Nawet nietrudno, bo zrobiłem szczegółowy projekt, który mój kolega architekt przełożył na język ry-

* Wywiad przeprowadzony w sierpniu 1998 r. jest fragmentem pracy magisterskiej Moniki Kubat pt. *Żywot protopopa Awwakuma*, na podstawie utworu literackiego: *Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism oraz przedstawienia OPT „Gardzienice”*, napisanej pod kier. prof. Czesława Hernasa (Wrocław 2000). Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologiczny, Filologia Polska.

sunków technicznych. Teraz majster bez rysunków technicznych nic nie potrafi zrobić. Nie jest teraz tak, jak było w czasach Michała Anioła, gdy on robił rysunek framugi okiennej u św. Piotra, to kamieniarz wiedział dokładnie, jak to zinterpretować. Teraz bez rysunku majster nie potrafi nic zrobić. Zrobiliśmy to na spółkę z moim przyjacielem i sama się cerkiew wybudowała. Ja tam tylko parę razy byłem.

– W jakim stopniu nawiązuje do teatru antycznego?

– Teatr antyczny to jest akcja sakralna. W teatrze antycznym były trzy wejścia. Gdy projektowałem dekorację teatralną do różnych sztuk, m.in. do *Antygony* i *Sędziów*, nigdy nie miałem na myśli, żeby jakoś naśladować tradycję teatru antycznego, ale jak zrobiłem projekt, to każdy projekt w jakimś sensie był realizacją tej tradycji. Jakby to się działo w mojej podświadomości. To samo jest w kościele i cerkwi – trzy wejścia. Liturgia Kościoła chrześcijańskiego jest w jakimś sensie kontynuacją teatru antycznego.

– Jak Pan dobiera kolory zarówno w malarstwie, jak i w architekturze?

– A tego to ja nie wiem w ogóle. Ja w ogóle nie doбирам kolorów. One mi się same dobierają, to dzieje się jakoś intuicyjnie.

– Czy w takim razie potrzebna jest wizja?

– Musi być wizja. Jest takie staroświeckie słowo natchnienie. Bez tego nie biorę się do roboty.

– Jak powstał projekt cerkwi w Białym Borze, czy był on skutkiem wielu przemyśleń?

– Nie, ja całe życie marzyłem o zbudowaniu cerkwi, robiłem dziesiątki szkiców, rysunków itd. To się wszystko zsumowało w pewną określoną wizję i zastosowałem to.

– Czy jest w tym jakaś archetypiczna chęć budowania?

– Licho wie! We mnie może siedziała żyłka architekta, której nie mogłem zrealizować, bo nie miałem przecież uprawnień architekta ani też żadnych zamówień. Dopiero potem zwrócono się do mnie z taką propozycją.

– Czy zgodziłby się Pan ze stwierdzeniem, że postawienie cerkwi przez osobę, która jest malarzem, to jest uprzestrzennienie obrazu

– Nie chciałbym teoretyzować. Nie widzę bezpośrednich związków intuicji malarskich z intuicjami architektonicznymi.

– Czy są to dwie różne osoby w jednym człowieku?

– Są to rzeczy autonomiczne w stosunku do siebie.

– A Pan jako scenograf?

– Jako scenograf mam wiele wspólnego z architekturą. Jest to budowanie architektury na wydzielonej przestrzeni. Miałem różne podejścia do tego zadania. Urządzałem w Wesołej pod Warszawą właściwie pustą

architekturę kościoła według swojej myśli – to już była praca nad prawdziwą architekturą.

– Cerkiew w Białym Borze jest bardzo nowoczesna. Z jakim odbiorem się spotkała. Czy Pan rozmawiał z parafianami?

– Ja z nimi nie rozmawiałem. W Białym Borze jest publika składająca się z tych wszystkich osób powypędzanych w akcji „Wisła”. Im się teraz świetnie powodzi; to są panowie inżynierowie, panowie doktorzy, adwokaci. Moje mieszkanie wobec ich mieszkań to jest nędza. Oni swoje przeżyli, zostali odseparowani od kultury cerkiewnej na dobrych pięćdziesiąt lat. Jaka konsekracja? Przyjechał metropolita greckokatolicki z Przemyśla. Mieszkańcy Białego Boru raz w życiu widzieli biskupa. Oni chcieli powrócić do tradycji, tylko że nie bardzo wiedzieli, co to jest. Dla nich to było wielkie przeżycie, zdziwienie, że tak to wszystko wygląda.

– A duchowni, którzy sprawowali pieczę nad cerkwią?

– Tam była masa księży greckokatolickich i metropolita z Przemyśla. Oni już byli jakoś zakorzenieni w tradycji. Ale tamtejsi ludzie? Dla nich to był szok, oni do moich realizacji architektonicznych nie mieli żadnych zastrzeżeń, oczywiście jeżeli chodzi o tamtejszą inteligencję, bo ona nie pamiętała niczego. Starsi natomiast przeklinali mnie. Co on zrobił? – pytali. Nie mam pojęcia, jak to się ułoży. Jest tam takie liceum ukraińskie, pensjonat. Jest tam dużo młodzieży inteligentnej, to im się moja praca podobała, ja to właściwie dla nich robiłem.

– W nich nadzieja?

– Tak, bo oni będą stanowili w przyszłości o tych sprawach.

– Jaka jest ich świadomość sztuki?

– To jest młodzież inteligentna, a przynajmniej taką stara się być. Jest bardzo otwarta na takie akcje, jakiej ja dokonałem.

– To jest wierząca młodzież?

– Wierząca, to są mądrzy młodzi ludzie, którzy przychodzili i mnie ściskali, mówili, jacy są mi wdzięczni, że ja to tak zaaranżowałem.

– Jakie znaczenie ma dla Pana architektura na ikonie?

– Ma dość duże znaczenie dlatego, że na ikonie prawie nie istnieje. Istnieje, ale niezwykle rzadko, pejzaż. Istnieje tło architektoniczne. Sceny, które się dzieją na ikonie, są albo w kościele, albo w jakimś pałacu, i tam oczywiście architektura jest obecna. Wizja zrealizowana z logiką ikony. Architektura na ikonie jest.

– Czy zgadzałby się Pan, że jest na ikonie „dzianie się”, że istnieje ruch?

– Tam są pewne sytuacje przestrzenne i właściwie w osiemdziesięciu procentach te sytuacje przestrzenne „dziają się” w ramach jakiejś architektury, przed-



Cerkiew w Białym Borze, widok fasady. Fot. W. Kryński

stawionej oczywiście na wzór ikoniczny. To ma swój rodowód w antyku hellenistycznym, w malarstwie tego okresu architektury było dużo. Ona była o wiele bardziej przestrzenna i realistyczna niż w późniejszych ikonach. Później się troszeczkę zmieniła w pewien schemat, w architekturę klasycznej ikony, ale ikona wywodzi się z malarstwa antycznego.

– Ile do dzisiaj pozostało w ikonie cech greckich?

– Wszystko w niej jest greckie. Ikona to dalszy ciąg sztuki helleńskiej.

– Staram się znaleźć na ikonie ruch. Pomaga mi w tym materiał filmowy i zdjęciowy OPT „Gardzienice” zrobiony do przedstawienia pt. *Żywot protopopa Awwakuma*. Zespół przy pracy nad tym spektaklem pracował też z ikonami, przypatrywano się gestom tam pokazanym, układom ciał, śledzono istnienie samej ikony, jej konteksty. Udało mi się odnaleźć na zdjęciach, w materiale filmowym analogiczne sceny zbiorowe z tymi, które przedstawiane są na ikonach.

– Trudno mi się zgodzić. Ruch na ikonie istnieje, ale ja osobiście nie umiałbym tego opisać.

– **Paul Evdokimow mówi o „człowieku ukrytym w swoim sercu”, taką ma wymowę ciało przebóstwione na ikonach.**

– Ale Evdokimow to doktryner!

– **Chciałabym się przeciwstawić i wręcz napisać o „człowieku objawionym w gestach”.**

– Tak, czy tu nie ma ruchu? To jest szalenie dynamiczny sposób ujęcia postaci. Tak, tu jest bardzo dużo ruchu, dopiero pani zwróciła mi uwagę na ten problem. Przecież to nie są postaci zastygłe, istnieje jakaś relacja dynamiczna, przestrzenna między tymi postaciami.

– **Chciałabym zapytać o postać Jana Chrzciciela. Przy pracy nad wspomnianym tematem, przy przeglądaniu reprodukcji ikon, zwróciło moją uwagę jego samotnictwo, przedstawiony jest jak zaniepokojony młodzieniec, o zmierzwionej czuprynie; nawet jeśli występuje obok Matki Bożej, adorując Chrystusa, w scenie Deesis, jego oczy są daleko.**

– Tak, występuje często sam, jako postać ze skrzydłami. Jest to osobistość niesłychanie dynamiczna. Tkwi ona między rzeczywistością Starego i Nowego Testamentu. Jego charakterystyczna niepewność, gdy z więzienia posyła do Chrystusa, czy to Ty jesteś, czy może jeszcze mamy na kogoś czekać. Pewność nastąpiła z przybyciem Chrystusa nad rzekę Jordan, ale potem Jan zatracił tę pewność. Jest to przecież człowiek Starego Testamentu, który stoi przed zagadką czegoś zupełnie nieznanego, w stosunku do czego nie ma on żadnego określonego przykładu. Tak było do jego śmierci – pozostał na skraju dwóch światów, i przez to samo jest dynamiczny.

– **Też tragiczny.**

– Głęboko tragiczny i dynamiczny.

– **A Matka Boska pokazana jest dynamicznie, w dwóch układach obok siebie: raz z rękami rozwartymi, następnie ze zwartymi, co sugeruje kolejne etapy ruchu. Ma się wrażenie, że raduje się, klaszcze w dłonie.**

– Nie, to jest gest orantki antycznej. To są modyfikacje tego samego układu, to są warianty, rozbieżność pewnej idei ikonicznej na różne warianty.

– **Ale tu obserwujemy ruch ciała, w pierwszym ujęciu Matka Boża jest pochylona, w następnym już wyprostowana.**

– Bo tu są przedstawione różne stany duchowe. W czasie takiego nabożeństwa, gdzie jest zwyczaj rozkładania rąk, np. u Ormian, Koptów, Syryjczyków, to istnieją różne stany entuzjastyczne. Tertulian ostrzegał jednak swoich współczesnych chrześcijan: jak wznosicie ręce w czasie nabożeństwa, to nie wznoscie ich zbyt wysoko. Ostrzegał przed pewną egzaltacją. Nawoływał do zachowania umiaru.

– **Nie byłby Pan za ideą Kościoła roztańczonego – „ciesz się i tańcz”, to słowa zapisane na górze Athos.**

– To niech sobie robią derwisze. Ja byłbym ostrożny w tych sprawach.

– **Proszę o skomentowanie basmy, obrzeża ikony. (por. Matka Boża Hodigitria, s. 341)**

– A tak, obrzeża. To są prorocy.

– **Szalenie dynamiczni, a przede wszystkim ich zwoje!**

– Dlaczego zwoje są dynamiczne? Bo kim są prorocy? To byli ludzie, którzy przeciwstawiali się prawu. Bóży szaleńcy, oni wszyscy byli poddani działaniu Ducha Św. – objawił im się nad Jordanem i przemówił przez proroków. Prawo było od Mojżesza, a prorok od Ducha Świętego. Duch był zawsze w opozycji do prawa. Cała struktura myślowa, która się nam narzuca – prorok to jest sumienie. Sumienie, dobrze, ale musi być dobrze uformowane. Sumienie dobrze uformowane nie jest sumieniem. Natchnienia Ducha Św. nie da się uformować. Duch tchnie, kędy chce. Jakby prorocy Starego Testamentu byli dobrze uformowani, nie byłiby prorokami. Katolicy hierarchowie boją się, żeby ten Duch Św. za bardzo się nie rozszał!

– **Zgodzi się więc Pan, że oni się tu rozsżaleli.**

– Tak, nie byliby prorokami, i to widać. To są ruchy zupełnie nie do przewidzenia, tak, szaleńcze.

– **Jeśli wszystko się rusza i szaleje, to musi mieć ciało, a jeśli jest ono przemienione, to z ziemskości pozostaje ruch tylko.**

– Zostaje szaleństwo.

– **A ono przecież mieszka w ciele, w gestach.**

– Tak, ale tylko w papirusach, jest przeniesione na ich natchnione teksty.

– **Ale mają przecież ręce, głowy, nogi!**

– Ale najważniejsze, co oni trzymają w ręce i co fruwa!

– **Fechtunek więc?**

– Tak można powiedzieć.

– **A ciała proroków są przemienione?**

– Ciało przemienione jest w Marii *Theotokos* i dlatego Ona jest otoczona szaleństwem proroków.

– **W jaki sposób istnieje ciało na ikonie?**

– Ciało jest wielką tajemnicą, zostało przeklęte przez Lucyfera, dlatego ciało jest grzeszne. Lucyfer nie chciał, żeby ciało zostało przebóstwione.

– **Na ikonach jest.**

– Jest, ale to jest ciągle wojna z Lucyferem.

– **To, co biologiczne, jest od Lucyfera?**

– To, co biologiczne. Bóg to chciał przebóstwić, a Lucyfer się temu sprzeciwił i oplugawił ciało, oskarżył ciało. Cały dramat naszej duchowości na tym polega.

– **Chciałabym zapytać o nagość, wspomina Pan w swoich wypowiedziach o erotyzmie na ikonach.**

– Nagość jest czymś najbardziej świętym i najbardziej przeklętym.

– **Nadzy są piekielnicy, nagi jest Chrystus na krzyżu, nadzy są męczennice czy męczennicy.**

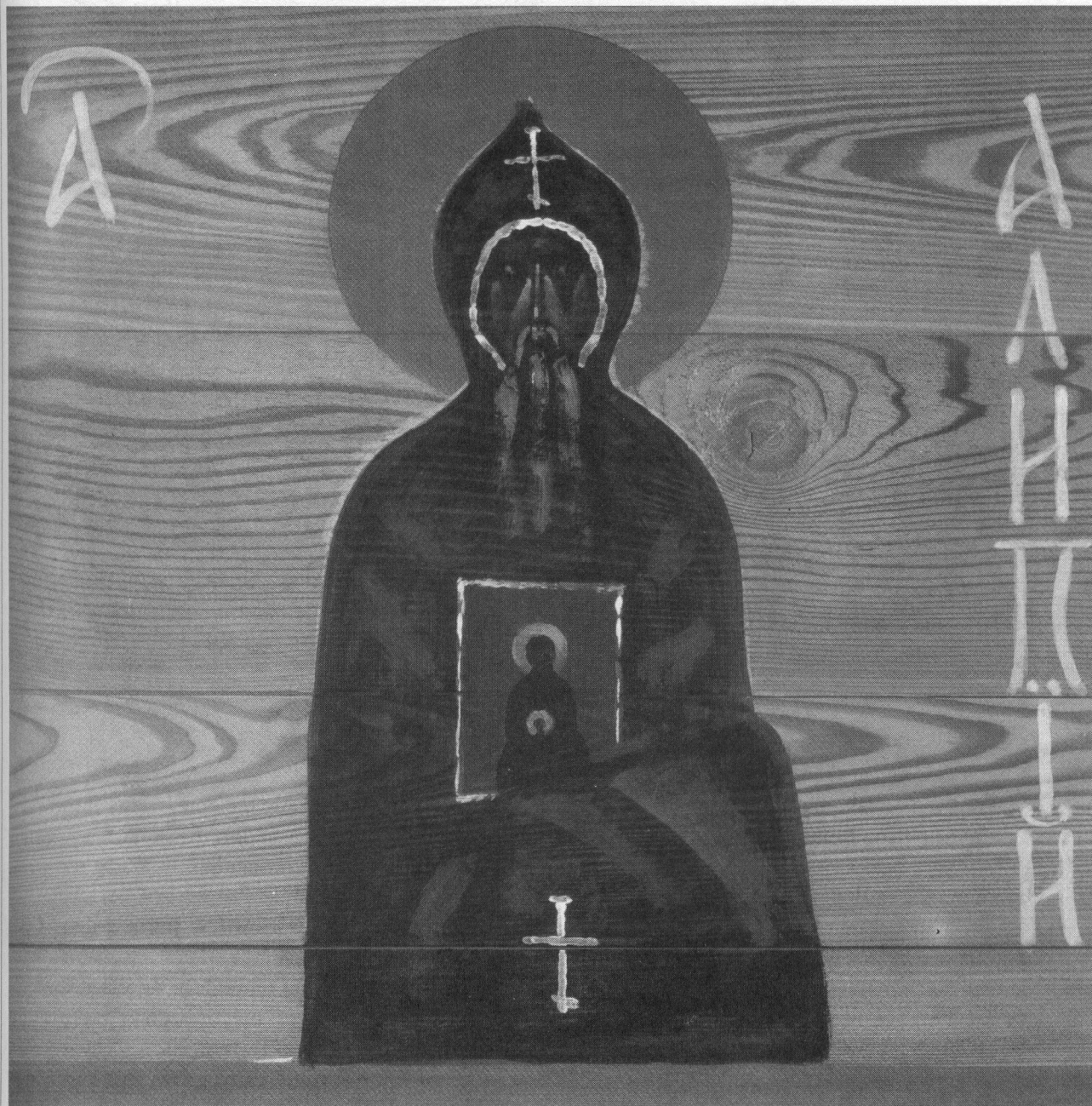
– Mało tego. Naga jest jeszcze jedna osoba na ikonie Sądu Ostatecznego. Zauważa pani, jaka jest bliskość Raju i Piekła, to jest bezpośrednie sąsiedztwo. Między Rajem a Piekłem jest nagi mężczyzna przywiązany do kolumny, bardzo podobnej do kolumny biczowania. Jest nad nim napis. Był rozpustnikiem, dlatego nie może być zbawiony, był miłosierny, dlatego nie może być potępiony. On stoi jakby jakiś zwornik pomiędzy Rajem zbawionych a Piekłem potępionych. On jest w pionie, u góry nad nim Chrystus.

– **Nagość to tajemnica?**

– Nagość jest wielką tajemnicą. Na progu tej tajemnicy stoi anioł z mieczem ognistym. Jak wypędzono Adama i Ewę z Raju, postawiono tam z mieczem ognistym anioła. Chodziło o to, że skoro skosztowali z drzewa wiadomości dobrego i złego, to żeby nie skosztowali z drzewa życia.

– **Czym dla Pana jest wstyd?**

– Wstyd w przeżyciach ludzkich, szczególnie w przeżyciach erotycznych, jest najpiękniejszym, co moglibyśmy sobie wyobrazić; przewyższenie uczucia wstydu jest wielkim misterium. Jak słucham Radia Maryja, tam się ciągle modlą publicznie, uważam, że jest to bluźnierstwo. Wstyd w przeżyciach między kobietą a mężczyzną jest rzeczą nadzwyczaj wstydliwą. Uważam, że modlitwa jest jeszcze bardziej wstydliva, dlate-



Jerzy Nowosielski, św. Szymon Słupnik, cerkiew Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, polichromia

go nie wolno jej profanować. Już Pan Jezus powiedział, jeżeli chcesz się modlić, to wejdź do izby, zamknij drzwi i tam się módl.

– **Czy przezwyciężenie wstydu jest według Pana inicjacją?**

– To jest niewątpliwie sakralna inicjacja. Pospolitanie tego naturalnego poczucia wstydu jest szalonym grzechem. To się nazywa nieczystość. To jest to, z czym się na co dzień spotykamy. Na ten temat nie wie nikt, kto się nie zakochał. To już patriarcha Bartłomiej powiedział – na marginesie przeżycia mężczyzny i kobiety – jeżeli się zakochali, to ja z nimi do sypialni nie wejdę. Ja nigdy nie byłem w *sex-shopie* i mnie to nie interesuje, a po drugie sprawia mi przykrość.

– **Zmieniając trochę temat, czym dla Pana jest twórczość?**

– Nie wiem. Dotąd to był sposób na życie. Ja inaczej nie potrafiłem żyć. Teraz to już niczym. Człowiek jak się rodzi nagi, tak umrze nagi, musi zostawić wszystko, co mu na tym świecie przysługiwało.

– **Wszystko to proch marny, pogarda dla ciała...**

– Dlaczego, przecież jest Słowo, które się ciałem stało.

– **A asceza? Są tacy, którzy skrajnie się umartwiali, skrajnie wierzyli.**

– Są tacy. To jest pewien gatunek przeżycia religijnego, jest to pewna dewiacja, która z objawieniem Logosu, który stał się ciałem, niewiele ma wspólnego. Są różne szczeble dojrzewania duchowego, możliwe, że taki szczebel skrajnej ascezy na jakimś etapie jest potrzebny.

– **A męczennicy, którzy dali się odzierać ze skóry, kroić, palić?**

– Nic na ten temat nie mogę powiedzieć, bo bym się nie dał pokroić, ze strachu bym umarł!

– **Czy nie jest to grzech przeciw temu, co zostało nam dane?**

– Ciało dane nam zostało w Raju. Bóg stworzył człowieka: mężczyznę i kobietę. To jest wielka świętość, która została splugawiona przez anioła upadłego.

– **Tę plugawą część niszczą asceci.**

– W jakimś sensie tak, ale nie można ich za to winić, bo spełniają pewną funkcję kosmiczną, oczyszczającą.

– **Czy tworząc, czuł się Pan rewolucjonistą?**

– To się wszystko działo samo przez się.

– **Czyli to nie była walka o wartości? Protest?**

– Nie miałem żadnego programu.

– **Czy ma Pan swojego duchowego ojca?**

– Nie, nie mam nikogo. W ciągu całego mojego życia, rozwoju mojej osobowości oponowałem przeciw duchowemu ojcostwu.

– **Dlaczego?**

– Był taki sprzeciw w mojej psychice.

– **Na pewno ma Pan uznanie dla pewnej grupy twórców.**

– Oczywiście dla wielu. Choćby dla Teofana Greka, dla Rublowa, Dionizego, Modiglianego i dla wielu, z których bogactwa czerpałem. Modigliani ma wiele wspólnego z malarstwem ikonowym, on młodo umarł i właściwie nie zdążył określić swojej indywidualności duchowej malarstwa. Ale to, co malował, niektóre rzeczy, to jest bardzo święta sprawa.

– **Gdy zobaczyłam cerkiew w Białym Borze, pomyślałam o Matisse i jego swoistym dziele, kaplicy Dominikanek w Vence, którą wybudował. Czy Pana sytuacja twórcza jest podobna?**

– Nie, dlatego że Matisse tworzył na terenie właściwie pozbawionym tradycji liturgicznej i był skazany na własną pomysłowość, to, co zrobił, jest jego wyłączną zasługą. Natomiast ja czerpałem z tradycji liturgicznej Kościoła Pierwszego Tysiąclecia. Byłem bardzo mocno usadowiony w tej tradycji: zewnętrzna ściana to jest proscenium, a dalsza część to bazylika starorzymska; dlatego że liturgia bizantyjska ciągle tkwi korzeniami bardzo silnie w tych dwóch tradycjach. Ja byłem prowadzony za rękę, starałem się tylko wyeksplikować tę moją świadomość tradycji liturgicznej.

– **Czy nie umniejsza to zasług malarza?**

– Matisse'owi? Nie, on był tylko skazany na własną intuicję. On był bardziej samodzielny ode mnie.

– **Tworzył też dla Kościoła.**

– Nie wiem, czy sobie zdawał sprawę z tego. Gdy to robił, był już bardzo chory. Powiedział, że to, co tu robi czy szkicuje, to tak jakby jakiś anioł wodził jego rękę.

– **Chcę zapytać o atmosferę, która panuje na ikonie, o stosunek postaci tam przedstawionych względem siebie.**

– Między Marią *Theotokos* a *Logosem* jest wicher natchnienia Duch Św. naokoło!

– **A czy można mówić o cieple w znaczeniu ludzkim?**

– Nie zauważam. Przynajmniej w tej chwili nie zdaję sobie z tego sprawy. Ale o cieple można mówić tam, gdzie występuje jakaś siła nadprzyrodzona.

– **A Matka Boża Umilienie?**

– Tak, to jest czułość!

– **Wracając do cielesności, jakie zabarwienie ma dla Pan frywolność?**

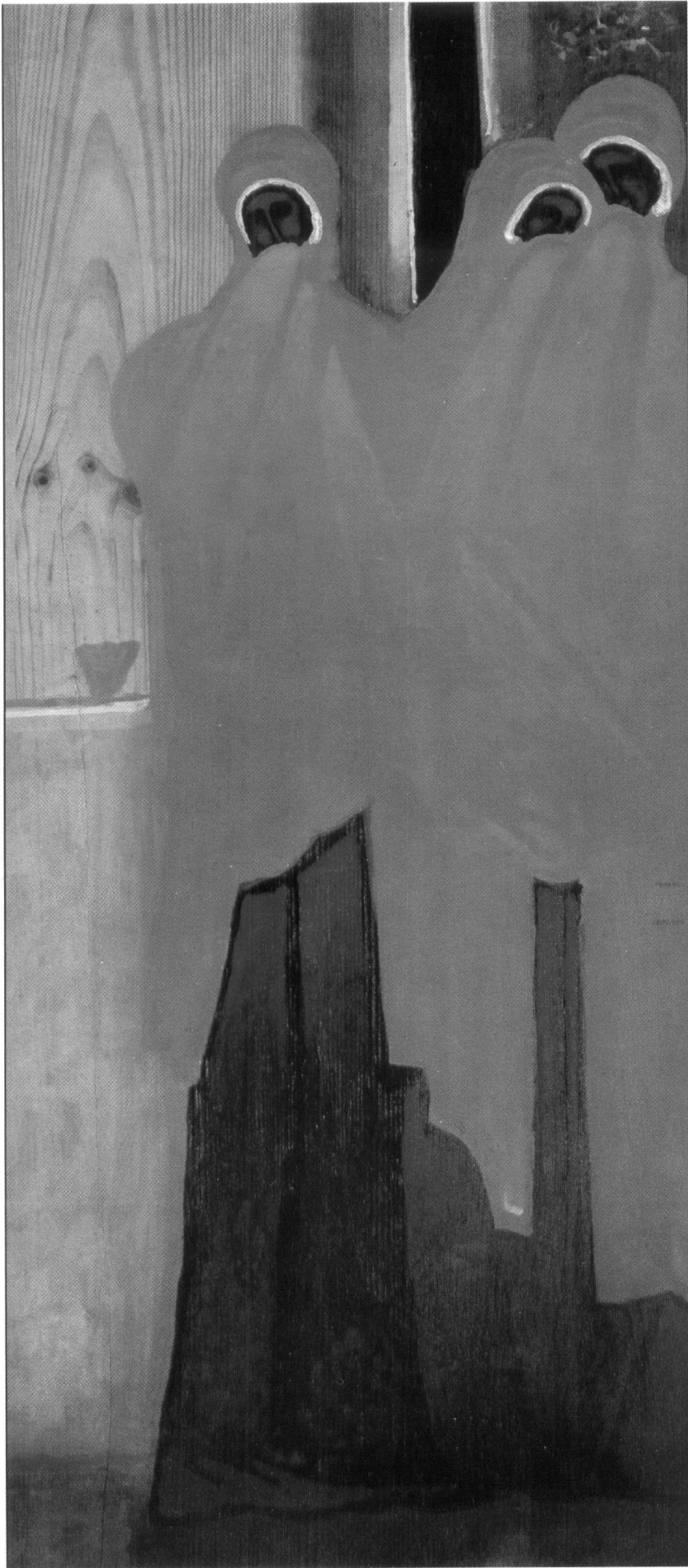
– Ja to źle odbieram, dlatego że to jest lekceważenie, pogranicze jakiegoś niepoważnego traktowania. To jest profanacja Erosa.

– **Czyli Eros istnieje tam, gdzie jest zapładnia nie Ducha, Piękno.**

– Tak, tak. Eros jest konkretnym bogiem.



Jerzy Nowosielski, cerkiew w Białym Borze (wnętrze)



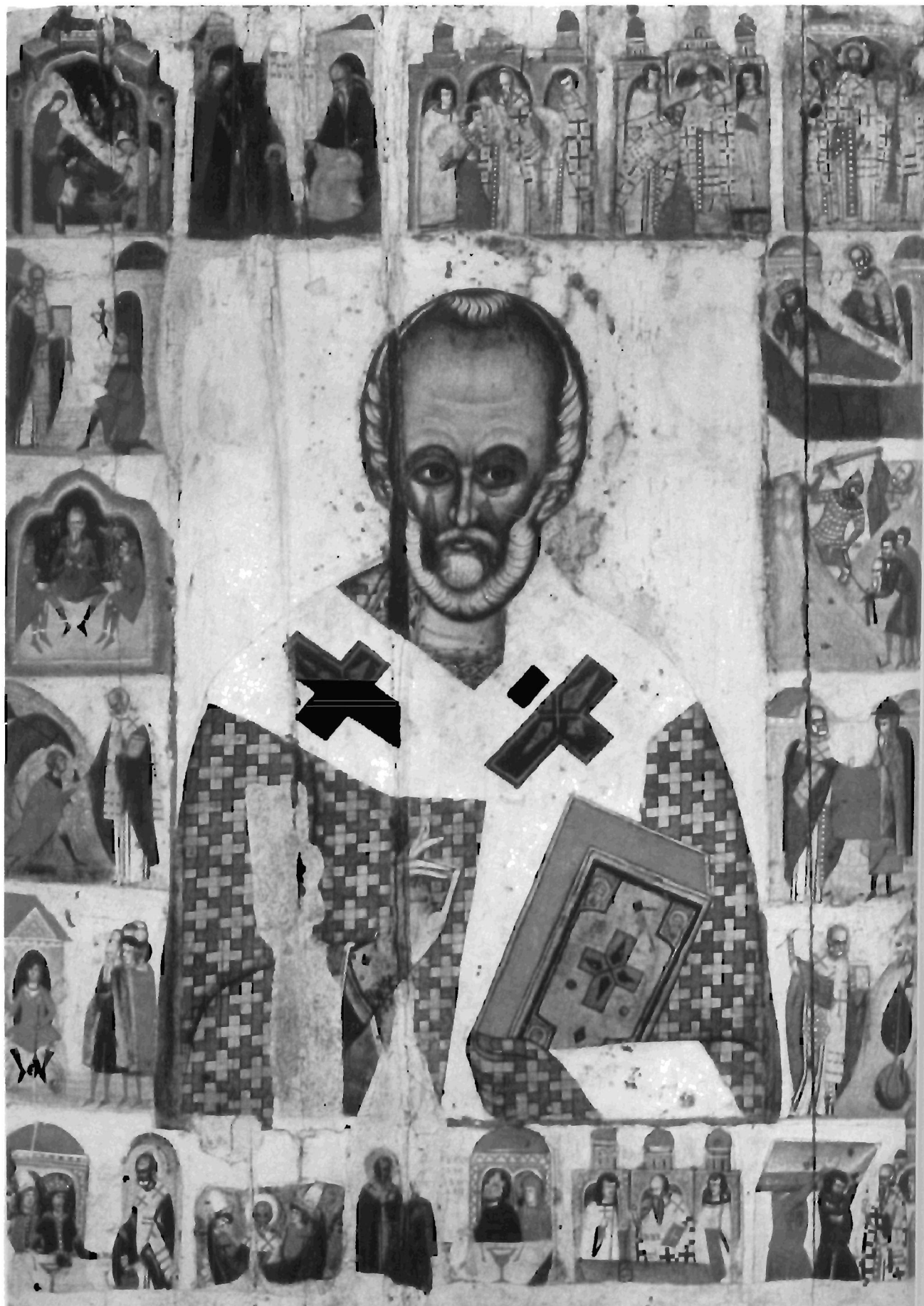
Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa,
Sąd u Pilata, (fragment: Faryzeusze),
kościół franciszkański na Azorach,
Kraków, akryl na desce

Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa,
Chrystus Trzy Marie „Olej niosący
pociesza” (fragment: Trzy Marie),
kościół franciszkański na Azorach,
Kraków, akryl na desce



zowa,
usze),
rach,

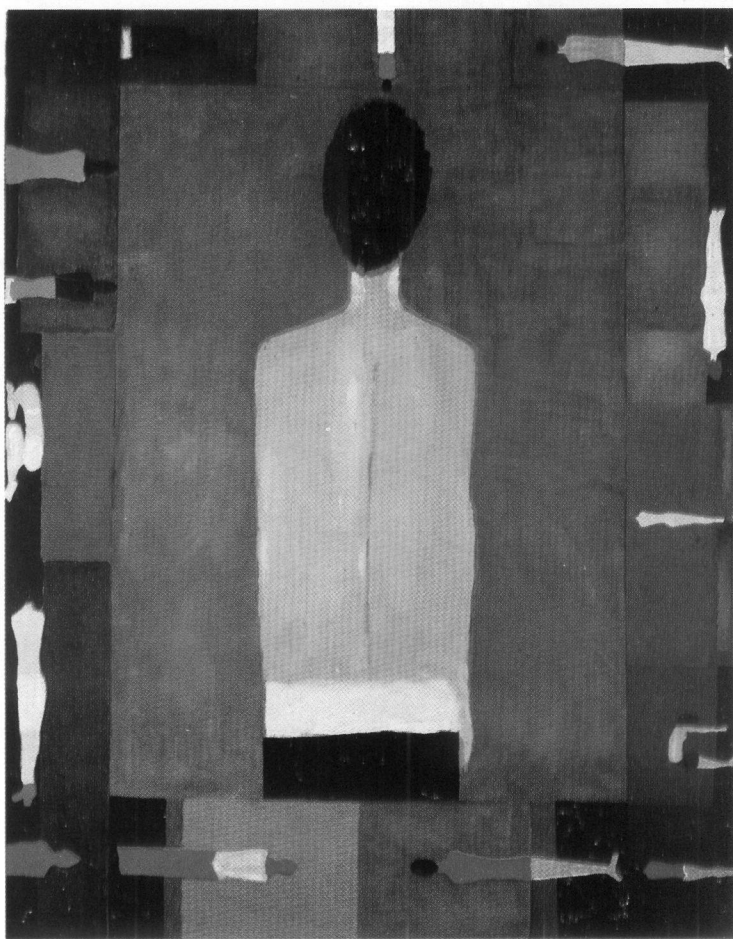
żowa,
osące”
rie),
rach,



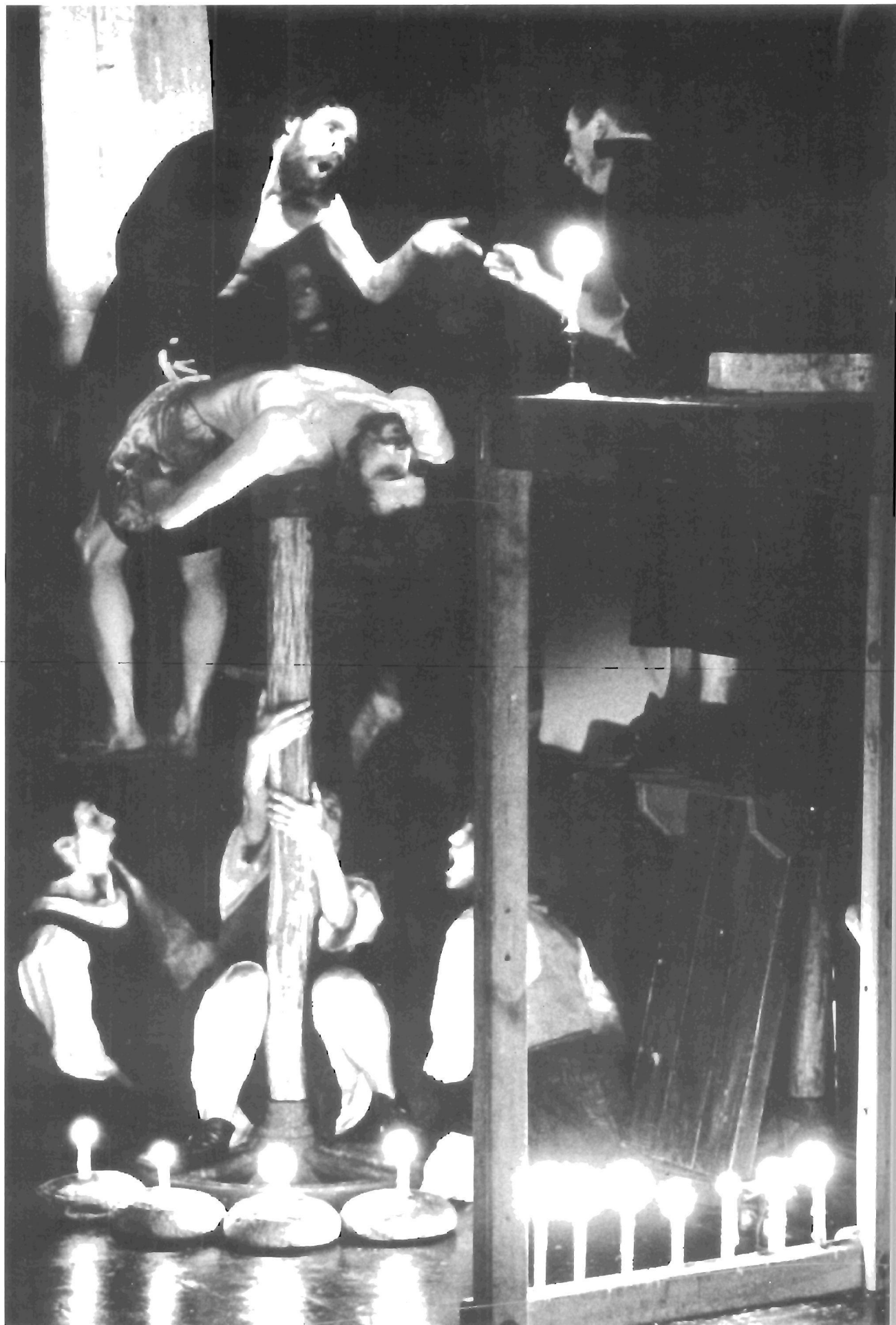
Święty Mikołaj ze scenami z życia, XIV-XVII w., Galeria Trietiakowska, Moskwa

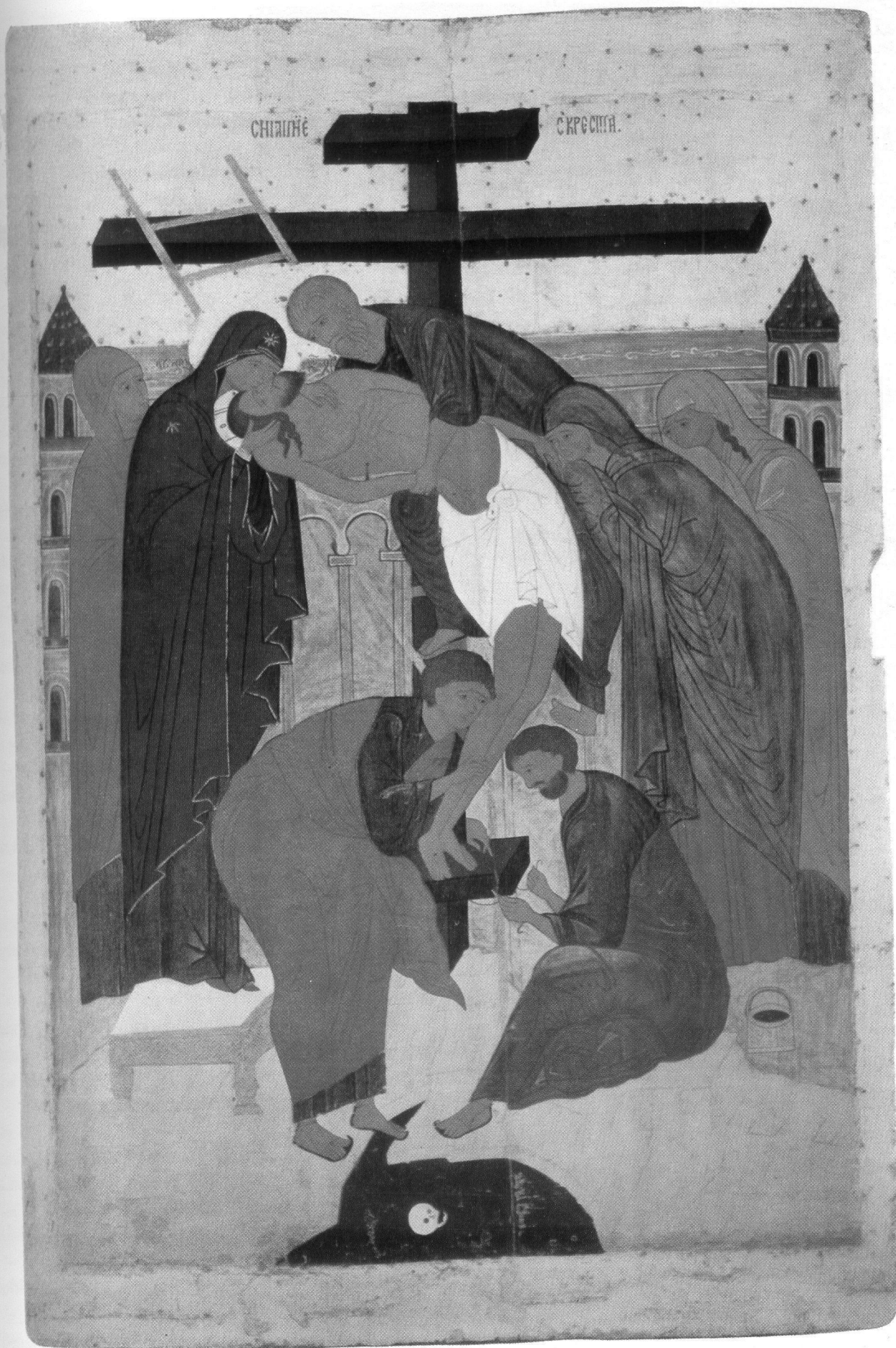


Matka Boża Hodigitria, I poł. XVII w.,
Sanok, Muzeum Historyczne
(por. wywiad M. Kubat z Jerzym
Nowosielskim)

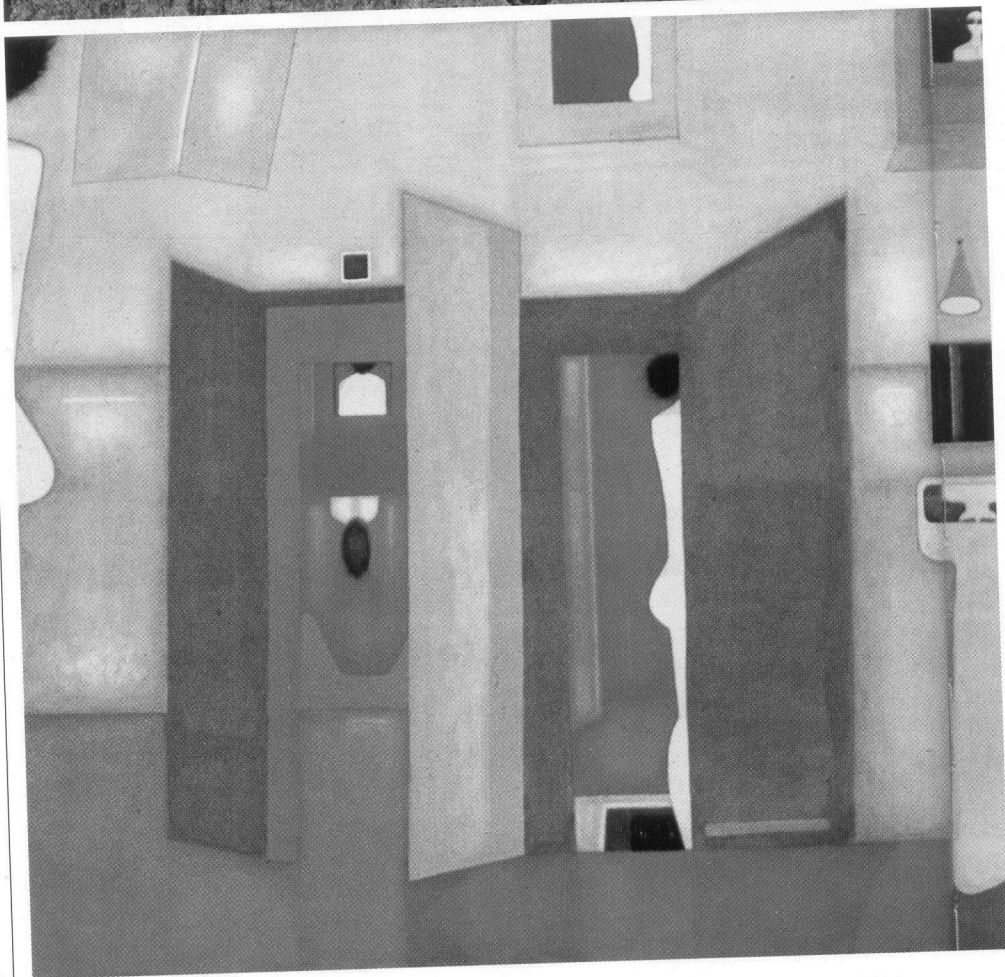


Jerzy Nowosielski, Akt z cyklu Villa dei
Misteri, 1981, akryl na płótnie





Zdjęcie z Krzyża, XV w., Galeria Trietiaowska, Moskwa



Fragment obrzędu
misteryjnego, Villa dei
Misteri, megalografia,
Pompeje

Jerzy Nowosielski, Villa dei
Misteri (fragment), 1975,
akryl na płótnie

– **A emocje i namiętności mają coś wspólnego z ikonami?**

– Namiętność to jest pasja – w logicznym jakimś spełnieniu się to tak. Między kobietą a mężczyzną pasja jest realna. Tu, na ikonie, to jest cierpienie, *pathos* po grecku znaczy cierpienie.

– **Jaki jest związek między ikoną a sztuką abstrakcyjną?**

– Sztuka abstrakcyjna to aniołowie!

– **W Trójcy Św. Rublow określił Pan anioły jako protezy.**

– Rzeczywiście to są protezy, bo anioł to musi być realizacja abstrakcyjna. Ale, co robić, mamy ludzi ze skrzydłami. Ja pani pokażę parę aniołów [pokazuje foldery z wystawy, która odbyła się w 1998 r. w Krakowie w Galerii *Starmacha*]. Rublow dzisiaj tak malowałby anioły. Jak byłem młody, urzekł mnie surrealizm, ale potem mi przeszło. Byłem kiedyś silnym ateistą.

– **Wspomina Pan w swoich wypowiedziach, że bez tego doświadczenia nie byłoby Pana twórczości.**

– Tak, trzeba przejść wszystkie te etapy – to była inicjacja w twórczość. Ateizm jest bardzo pożytecznym stanem świadomości. Oczyszczającym od różnych naleciałości.

– **Czy geometryzacja znaczy zawsze odmaterializowanie?**

– Przeważnie tak. Twór geometryczny jest przeważnie tworem umysłu ludzkiego, a koncepcja intelektualna jest zawsze niematerialna.

– **Ma Pan dzisiaj młodych ulubionych twórców?**

– Niestety nie, bardzo słabo znam to środowisko, ze swoimi studentami straciłem właściwie kontakt.

– **Jako nauczyciel ma Pan poczucie klęski?**

– Tak. Można stworzyć pewne warsztatowe dyspozycje, które ustrzegą człowieka przed szukaniem po omacku. Tylko do tego przydaje się nauczyciel.

– **Za resztą stoi talent, wizja?**

– Za resztą stoi Pan Bóg. Miałem takie zdolne studentki i takich zdolnych studentów, tyle w nich nadziei pokładałem, ale to się bractwo zmarnowało.

– **Co to znaczy?**

– Zajęli się czymś innym. Nie można chałturzyć. Nie można zarabiać pieniędzy, ale jak to robić. Ja nie robiłem pieniędzy, byłem utrzymywany przez żonę, która za mnie robiła pieniądze, ale potem się odwróciło.

– **Nie myślał Pan o tym?**

– Nie potrafiłem tego robić.

– **Skoro o kobietach. Chciałby Pan namalować kobietę, jakiej Pan jeszcze nie spotkał?**

– Wydaje mi się, że już namalowałem.

– **Ma Pan koło siebie swoje obrazy?**

– Tak, wszystko jest w skrzyniach.

– **Wyciąga Pan je?**

– Bardzo rzadko.

– **W ramach odkurzania?**

– Nie, w ramach oglądania.

– **Nie ma Pan chęci spotkania się z nimi?**

– Mam, ale na razie mi wystarczy.

– **Mówi Pan też o swoich niedobrych obrazach.**

– Mam też dużo niedobrych.

– **Niedobre znaczy nieprawdziwe?**

– Byli tacy w Polsce koloryści, żaden z nich nie namalował nigdy złego obrazu, bo się tego bali jak diabły święconej wody, ale nikt też nie namalował genialnego obrazu. Mówiłem swoim studentom tak: nie bójcie się namalować złego obrazu, bo jeśli ktoś nie namaluje złego, to nie namaluje tego genialnego. Te niedobre to niewypały, ale to trzeba popełnić.

– **Sztuka objawia czy coś ukrywa?**

– Ja w ogóle nie wiem, czy istnieje. Moje malarstwo na pewno objawia, siebie jestem pewny. Widziała pani kiedyś takiego zarozumiałego faceta jak ja?

– **Szanuję samoświadomość twórcy... Chodzi Pan do teatru?**

– Dużo miałem kontaktu z teatrem Kantora, sam robiłem scenografię do kilku przedstawień. Nie próbowałem nic pisać dla teatru.

– **A oglądać?**

– Najbardziej lubię oglądać obrazy!

– **Obrazy to teatr?**

– Czy ja wiem? Lubię oglądać nabożeństwa dobre. Pontyfikalne nabożeństwa greckie to jest teatr.

– **Czuje się Pan jak widz?**

– Nie, jak współtwórca.

– **Pełne uczestnictwo?**

– Jakby mnie nie było, to po co by ten biskup błogosławił świecami, kogo by miał błogosławić. Mnie błogosławi i ja jestem mu potrzebny, tak samo jak on mnie jest potrzebny. Tak jest przecież z obrazami – maluje się i wystawia.

– **Pan mówi, że dla siebie maluje.**

– Zawsze mam nadzieję, że ktoś jest. Miałem wiele razy dowód na to, że ktoś jest, bo mi powiedział. To może być kolejarz. Kiedyś malowałem taki pejzaż w plenerze. Podchodzi do mnie takie panisko, okazało się, że to kolejarz, jak mu się to strasznie podobało. On to czuł całym sobą. Może być profesor uniwersytetu i nic nie czuje. Taki, kto odbierze obraz, zawsze się znajdzie.

– **Chcę, żeby Pan wiedział, że jestem kolejną osobą, którą odczuwa to, co Pan tworzy.**

– Jestem bardzo szczęśliwy z tego powodu. Bardzo pani dziękuję za miłą wizytę i rozmowę.

– **To ja dziękuję, za wszystko, za twórczość.**