

AUTOREFERAT

dr Tatiana Misijuk
Politechnika Białostocka, Wydział Architektury,
ul. Oskara Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
e-mail: t.misijuk@pb.edu.pl

WYKSZTAŁCENIE

Politechnika Białostocka, Instytut Architektury,

- studia w latach 1981-1986,
- praca dyplomowa 1986: *Projekt cerkwi w Bielsku Podlaskim*,
- promotor: prof. Witold Czarnecki;

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Architektury Wnętrz,

- studia w latach 1987-1992 z przerwą w latach 1989-1991,
- praca dyplomowa 1992: *Projekt wystawy ikon w Muzeum Podlaskim w Białymstoku*,
- promotor: prof. Henryka Noskiewicz-Gałązka;

praca kwalifikacyjna I° w dziedzinie: sztuki plastyczne w zakresie dyscypliny artystycznej architektura wnętrz – Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,

- projekt dyplomowy 2003: *Cerkiew Przemienienia. Wnętrze, bryła i otoczenie świątyni jako funkcja sprawowanego w niej nabożeństwa*,
- opiekun artystyczny: prof. Andrzej Bissenik,
- recenzenci: prof. dr hab. Andrzej Basista, prof. Lech Koliński.

ZATRUDNIENIE

24.02.1999 – Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, kierunek Architektura Wnętrz

1.10.1999 – mianowanie na stanowisko asystenta

1.04.2003 – mianowanie na stanowisko adiunkta

29.09.2007 – 30.09.2009 – zatrudnienie na stanowisku starszego wykładowcy na Wydziale Architektury w Wyższej Szkole Ekologii i Zarządzania w Warszawie

WSKAZANIE OSIĄGNIĘCIA PROJEKTOWEGO

Jako osiągnięcie aspirujące do spełnienia warunków wynikających z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, wskazuję projekt: „Mogiły i cmentarze wojenne z okresu I wojny światowej jako miejsca znaczące w krajobrazie Podlasia – koncepcje projektowe ku zachowaniu pamięci”. Multimedialne upublicznienie projektu połączone z inauguracją jego wieloaspektowej i rozłożonej w czasie realizacji nastąpiło 18 listopada 2017 r. w Muzeum Małej Ojczyzny w Studziodach.

GENEZA I ŹRÓDŁA POSTAWY TWÓRCZEJ

Geneza mojej twórczości artystycznej i postrzegania sztuki wywodzi się z wczesnych lat młodości i środowiska, w którym wyrosłam i które mnie ukształtowało – wielowyznaniowego i różnorodnego kulturowo Podlasia. Impulsem determinującym kierunek dalszej nauki, drogi i pracy artystycznej była zapamiętana przeze mnie, silnie utrwalona jako ważne przeżycie, młodzieńcza refleksja nad dwoma wizerunkami Chrystusa – twarzy ze sceny Ukrzyżowania z filmu „Jezus z Nazaretu” i tego samego oblicza z XV-wiecznej ikony Ukrzyżowania Chrystusa.

Pierwsze, realistyczne ujęcie zakrwawionej i wykrzywionej bólem twarzy dobitnie odzwierciedlało doświadczenie niewypowiedzianej rozpacz i bólu samotnego cierpienia. Naturalną reakcją na ten obraz było głębokie współczucie i współuczestnictwo. Oddziaływanie ikony natomiast, choć ukazywała tę samą sytuację, było odmiennego rodzaju – oprócz poczucia empatii było to doświadczenie głębsze, niemal metafizyczne. Jak przeczytałam później, „pochylenie ciała, opuszczona głowa i zamknięte oczy wskazują na śmierć Ukrzyżowanego. Jednak Jego doświadczane cierpieniem oblicze zachowuje doniosły wyraz majestatu, wyraz, który zdaje się wskazywać raczej na sen: ciało Boga-Człowieka nie poddało się śmierci. *Życie usnęło i otchłań drży z przerażenia*” (werset z hymnu Wielkiej Soboty)¹.

Ikona ukazuje nie tylko przedstawione na niej wydarzenie i towarzyszące mu okoliczności, ale również jego cel i znaczenie. Do odczytania tych treści potrzebna jest inna i głębsza świadomość, o której mówi Władysław Strzemiński. Wyraźnie widać to na ikonie Narodzenia Chrystusa. Z ewangelicznego opisu dowiadujemy się, że nowo narodzone Dziecię zostało „owinięte w pieluszki i złożone w żłobie”. Na ikonie, natomiast, ciało małego Jezusa (przedstawione w proporcjach dorosłego człowieka) owinięte jest w grobowy całun i umieszczone na kamiennej płycie albo w trumnie. Jak ujął to Leonid Ouspensky: „Pieczara, żłób, pieluszki – to oznaki Bożego *kenosis*, Jego poniżenia, całkowitej pokory Tego, który będąc niewidzialnym, ze względu na ludzi stał się widzialny w ciele. Narodził się w pieczarze, został owinięty w pieluszki, wskazując na grób i pogrzebowy całun, zapowiadając w ten sposób Swą śmierć i złożenie do grobu”².

¹ V. Lossky, *The Cross*, [w:] L. Ouspensky, V. Lossky, *The Meaning of Icons*, SVS Press, Crestwood, 1989, s. 181.

² L. Ouspensky, *The Nativity of Christ*, tamże, s. 157.

To silne i złożone młodzińcze doznanie pojmuję dzisiaj jako wynik połączenia w ikonie różnych struktur znaczeniowych: wizualnych i pozawizualnych (związanych z tym wszystkim, co jest wiedzą o temacie) oraz abstrakcyjnych, czyli całej złożoności kompozycji i środków plastycznych użytych dla zobrazowania tych treści.

Opisane na wstępie zdarzenie nie było moim pierwszym zetknięciem z ikoną. Ikony otaczały mnie „od zawsze”. Urodziłam się w Bielsku Podlaskim, w regionie, gdzie prawosławna mniejszość wyznaniowa stanowi większość. Od dziecka żywo uczestniczyłam w cerkiewnych nabożeństwach. W latach 80. korzystałam z możliwości oferowanych przez utworzone wówczas i intensywnie rozwijające się Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce. Jedną z nich były obozy ikonograficzne organizowane początkowo w monasterze św. św. Marty i Marii na świętej Górze Grabarce, a po kilku latach w mojej rodzinnej parafii św. Michała w Bielsku Podlaskim. Z czasem doszło do utworzenia tu pierwszej i wciąż jedynej w Polsce prawosławnej szkoły ikonograficznej – niepublicznego Policealnego Studium Ikonograficznego. Inicjatorem organizowania tych obozów i kursów ikonograficznych, założycielem i dyrektorem szkoły oraz, jak się niebawem okazało, inicjatorem wielopłaszczyznowego odrodzenia tradycyjnej prawosławnej ikonografii w naszym kraju był o. Leoncjusz Tofiluk, proboszcz mojej parafii.

Intensywne doświadczenie estetyczne i głębokie przeżycie duchowe spowodowane zestawieniem realistycznego obrazu z tradycyjną ikoną rozbudziło we mnie szereg pytań. Poszukiwaniom satysfakcjonujących odpowiedzi towarzyszyło odkrywanie coraz to nowych, zadziwiających przejawów bogactwa treści i głębi znaczenia zarówno ikony, jak i sztuki sakralnej chrześcijańskiego Wschodu w ogóle. W stopniowym poznawaniu i odkrywaniu misterium ikony towarzyszyły mi rozważania analityczne, w tym odnoszące się również do problematyki wielopłaszczyznowości percepcji. Niektóre odpowiedzi prowokowały do kolejnych pytań. Ponadto towarzyszyły im próby zastosowania odkrywanych aspektów ikonografii w podejmowanych przeze mnie działaniach – w toku studiów, przygotowaniu prac dyplomowych, a następnie w kolejnych zadaniach projektowych i pracy dydaktycznej.

– Co powoduje, że „prymitywna” ikona okazuje się o wiele bardziej wymowna i głęboka niż doskonale odegrana realistyczna scena? Jak to możliwe, że za pośrednictwem tak skromnych, ascetycznych czy „prymitywnych” środków można przekazać tak wiele?

– Co decyduje, że dana rzeczywistość przedstawiana na obrazie może ukazywać więcej niż sama sobą reprezentuje?

– Czy za pośrednictwem tego, co widzialne, można ukazać niewidzialne? Jak na dwuwymiarowej płaszczyźnie ukazywać głębię treści i znaczenia?

– Jakich środków używać, aby tworzone dzieło powodowało odczucia głębsze niż tylko emocje, oddziaływało zarówno na płaszczyźnie emocjonalnej, jak i zachęcało, prowokowało czy wręcz zmuszało do głębszego zastanowienia, wyciągania wniosków?

– Czy środki stosowane w sakralnej ikonografii mogą być stosowane w sztuce świeckiej?

– Czy zasady tworzenia ikony można odnieść do procesu projektowania?

– Jak doświadczenie ikony przenieść na proces projektowania?

Kolejne etapy zgłębiania metafizyki ikony odbywały się na dwóch równoległych płaszczyznach – odczytywania treści i znaczenia ikony zapisanego w kompozycji wizerunku oraz poprzez sam proces tworzenia. Poznanie ikony to długi proces zdobywania wiedzy, ale również doświadczenia liturgicznego. W odczytywaniu ikony pomagali nam specjaliści w tej dziedzinie z Finlandii – Helena Nikkanen, o. Arseni Heikkinen, a później również z Rosji.

Malowałam już wcześniej, paleta i pędzel nie były mi obce, ale zetknięcie z procesem tworzenia ikony było nowością w materii, technologii i idei. Najważniejsze było jednak poznawanie kanonu i teologii ikony. Wszystko okazywało się tu istotne, ważne dla oddania pełni znaczenia. To, co na pierwszy rzut oka wydawało się proste, czy nawet „prymitywne”, okazywało się złożone, pełne treści. Już wtedy pojawiały się kolejne pytania: jak to możliwe, że dzieła tworzone za pomocą tak prostych środków nie są odczytywane przez człowieka współczesnego, który dysponuje dużo większym bagażem wiedzy i poznania? Czy rozwój w czasie jest zawsze wprost proporcjonalny do rozwoju jakościowego? Czy nowe zawsze jest lepsze, bowiem wynika z głębszego zrozumienia istoty rzeczy czy zjawisk? Co niegdyś umożliwiało ludziom tworzenie dzieł, których człowiek współczesny, w nowej kondycji ducha, ciągle nie jest w stanie poprawnie odczytać? Czy to nie paradoks, że ułatwiło mu to użycie klucza, którego dostarczyła sztuka nowoczesna?

Przykładami wyjaśniającymi podstawy kanonu ikony mogą być sposoby przedstawiania na niej przestrzeni, rodzaj stosowanej perspektywy i światło.

Przedstawienie przestrzeni rzeczywistej na płaszczyźnie obrazu czy monitora to poważny problemem twórczy odzwierciedlenia przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyźnie. W badaniach nad historią rozwoju przedstawień na płaszczyźnie, poczynawszy od przykładów malarstwa jaskiniowego, po wielkie dzieła realizmu, który posługuje się wszystkimi konstrukcjami powodującymi iluzję głębi przestrzeni, ikona długo zaliczana była do sztuki prymitywnej, między innymi dlatego, że brak w niej jakichkolwiek struktur sugerujących przestrzeń trójwymiarową. Temu trudnemu wyzwaniu usiłowała sprostać hołubiona nie tylko przez Renesans perspektywa linearna. Jednak tego rodzaju przedstawianiu przestrzeni rzeczywistej towarzyszy powielanie czy utrwalanie optycznego złudzenia, jakim jest iluzoryczne zbliżanie się do siebie dwóch równoległych linii i ich zetknięcie się na horyzoncie. Ponadto, jak pisze Władysław Strzemiński, nasze patrzenie jest procesem ruchomym, a takie przedstawienie nie uwzględnia aspektu czasu. Nowe sposoby przedstawiania przestrzeni proponują współczesne „ikony medialne”. Najnowsze technologiczne rozwiązania usiłują wypełnić płaskie monitory i ekrany obrazem trójwymiarowym. Problem jednak w tym, że technologia 3D pozwala jeszcze łatwiej panować nad szczególnym przejawem ludzkiej świadomości, jakim jest wyobraźnia. Można nią w ten sposób skutecznie manipulować. Choć sfera wirtualna jawi się współczesnemu człowiekowi jako bardzo atrakcyjna, ciągle pozostaje jednak iluzoryczna³.

³ Por. moje rozważania na ten temat [w:] *Ikona w mediach a ikona sakralna. Jedno pojęcie a dwie odmienne rzeczywistości*, [w:] „Architecturae at Artibus” 3 (2011) 1(7), Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, s. 30-37.

Wizerunek na ikonie pozostaje płaski. Nie kreuje żadnej iluzji przestrzeni. Ziemia, skały, rośliny przedstawiane są w sposób abstrakcyjny, podobnie jak ma to miejsce w tzw. „krótkiej przestrzeni” kubistów. Przestrzeń trójwymiarowa jest w ikonie sprowadzona do struktur płaszczyzn, wielkości i kierunku. Przestrzeń i czas są domeną rzeczywistości stworzonej. Ikona natomiast przedstawia je w wymiarze nadprzyrodzonym. Zastosowanie tego rodzaju struktur formalnych wynika z istoty ukazywanej na ikonie rzeczywistości, jej duchowego, przemienionego wymiaru. W ten sposób ukazywany jest pierwiastek transcendencji. To zapewne dlatego ikona określana jest również mianem „okna ku wieczności”.

Niezwykle ważne w ikonie jest zastosowanie „perspektywy odwróconej”, określanej też mianem rozbieżnej lub bizantyńskiej. Naszą percepcją świata rządzą określone prawa, np. wspomniana wyżej perspektywa linearna, zniekształcająca formę, a my ulegamy iluzji podążania za punktem, który w rzeczywistości nie istnieje. Co ważne, odnosi się to nie tylko do naszego odbioru wizualnego, ale również do wewnętrznego odczuwania realizmu życia.

Ikona nie poddaje się ograniczeniom perspektywy optycznej ani też jednego określonego punktu obserwacji⁴. W przedstawianiu rzeczywistości posługuje się „perspektywą odwróconą”⁵. Patrząc na ikonę, nie podążamy wzrokiem za nieistniejącym punktem w iluzorycznej głębi obrazu, lecz stajemy w miejscu, które jest punktem wyjścia i punktem zbiegu wszelkiej perspektywy. Ten punkt znajduje się nie w głębi kompozycji, lecz po stronie widza. Właśnie w ten sposób kompozycja ujęta w odwróconej perspektywie otwiera wgląd w nieskończoność⁶. Kompozycja ikony jest więc z natury kompozycją otwartą. Tworzy ją nie poprzez kadrowanie większej całości, lecz poprzez ujmowanie w kompozycji człowieka, ludzi stojących przed ikoną. Widać to na ikonie Trójcy Świętej autorstwa Andrieja Rublowa, Pięćdziesiątnicy czy Wieczery Mistycznej, gdzie przedstawiane postacie wkomponowane są w otwarty na widza półokrąg. Podobny efekt próbował na swój sposób osiągnąć Velasquez w obrazie *Infantka*. Ikona ukazuje rzeczywistość całościowo, w jej prawdziwym, odwiecznym wizerunku. To kolejne uzasadnienie dla określania ikony mianem „okna ku wieczności”.

Odrębnym i niezwykle ważnym w ikonie zagadnieniem jest światło. W ujęciu Stamatisa Sklirisa, w próbach określania formy za pomocą światła można wyróżnić trzy kategorie jego stosowania w sztuce⁷.

Pierwszą z nich wyróżnia posługiwanie się światłem naturalnym – to starożytna rzeźba i renesansowe malarstwo. Obecność źródła światła naturalnego określa zaistnienie lub niezaistnienie formy. Naturalne światło pojawia się i znika, wschodzi i zachodzi. Określa zaistnienie formy w jego blasku lub jej zanikanie w otchłani cienia. Nie ukazuje istoty rzeczy, lecz jest „upiększającym” dodatkiem lub jego brakiem. Innymi słowy, obdarowuje cechami estetyzującymi, lecz nie ujawnia istoty bytu.

⁴ O. Popowa, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 1998, s. 17.

⁵ Dokładnie opisuje ją o. P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, red., tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.

⁶ Ta odwrócona perspektywa jest bardzo wyraźna w Ewangelii: pierwsi będą ostatnimi, cisi posiadą ziemię, największe ponizienie śmierci krzyża staje się tryumfem, śmierć staje się początkiem. Por. T. Misijuk, *Logika ikony*, „Frona” 8, Warszawa 1997, s. 160.

⁷ Por. S. Skliris, *Humanity and Nature in Orthodox Icons*, [w:] *Orthodoxy and Ecology*, Paris 1995, s. 78-79.

Do drugiej kategorii należą tradycje z mocnym konturem i stałym światłem (iluminacją) formy. To malarstwo Chin, Persji, Indii, sztuka Aborygenów i wszelkiego rodzaju dzieła, które noszą znamiona sztuki „prymitywnej”. W taki sposób malują także dzieci. Stała iluminacja i określone cechy fizyczne (rozmiar, kształt, kolor, rysunek, brak zmiennego światła naturalnego) mają nadać czy nadają postaciom „zagwarantowany” statut nienaruszalności istnienia.

Trzecia kategoria obejmuje jedynie sztukę ikony sakralnej, bowiem nie znamy żadnej innej tradycji, w której dialektyka światła i cienia wyrażałaby osobowe istnienie przedstawianych postaci. Światło w ikonie określa pełne istnienie wolnych istot (święci), cień natomiast – fragmentaryczne istnienie innych wolnych istot (demony), które w tym świetle nie uczestniczą czy nie mają do niego dostępu. Taki sposób przedstawienia rozróżnia pomiędzy kategoriami istnień, które mają jednocześnie wyraźny kontur – granicę. Oświetlone pełne istoty zawsze przedstawiane są z pełnym obliczem *en face*, natomiast zacienione niepełne istnienia – ukazywane są w profilu. Z tego rodzaju wykorzystaniem światła ściśle związany jest sposób przedstawiania ciała i twarzy w ikonie. Szkicową formę wypełnia się pigmentem (pigment z emulsją) o ciemnym walorze (np.: czerwona i żółta ochra lub zielonkawe odcienie), co symbolizuje materię stworzenia. Następne, na twarzach i dłoniach postaci, nakładane są koncentrycznie kolejne, coraz jaśniejsze warstwy pigmentu. Na koniec są one rozświetlane „blikami” bieli, nadając ciału efekt świecenia, a nie bycia oświetlonym. Tego rodzaju technika rozświetlania dająca efekt wyraźnego konturu – granicy – ma swe źródło w prawosławnym pojmowaniu przeobóstwienia (gr. *theosis*) i w rozróżnieniu kilku rodzajów natury światła.

ARCHITEKTURA CERKWI – WYZWANIE NOWEJ FORMY

Studia w Instytucie Architektury Politechniki Białostockiej skierowały moją uwagę na architekturę sakralną. Złożyło się na to kilka powodów. W większości XVIII-XIX-wiecznych drewnianych „katalogowych” podlaskich cerkiewek dominował eklektyzm i emanujące historyzmem, realistyczne XIX-wieczne „ikony”. W latach 80. XX wieku budownictwo cerkiewne przeżywało w Polsce okres ogromnego ożywienia. Na Podlasiu pojawiło się kilkanaście nowych prawosławnych świątyń o bardzo zróżnicowanej stylistyce. Większość była odtworzeniem starych, tradycyjnych wzorów prawosławnej architektury sakralnej, zmienionym jedynie poprzez użycie współczesnych surowców czy technologii, które wcześniej z różnych względów były pomijane lub też niedostępne. Pojawiły się również formy nowatorskie. Prof. Aleksander Grygorowicz dokonał klasyfikacji nowo powstałych obiektów i wskazał na następujące grupy:

- dobudowy, rozbudowy i projekty konserwatorskie istniejących świątyń;
- projekty oparte na uproszczonych tradycyjnych wzorach pozbawionych architektonicznego detalu, o planie centralnym z kopułą i wieżą nad przedsionkiem;
- historyzujące (eklektyczne), oparte na tradycyjnych dziewiętnastowiecznych wzorcach, o planie krzyżowym lub podłużnym z kopułą i zaimprovizowanym detalem;
- poszukujące nowych rozwiązań architektonicznych w ramach wymaganego kanonu

- liturgicznego z dostosowaniem do lokalizacji;
– parafrazujące wzory cerkiewnej architektury ludowej⁸.

Pośród tej różnorodności, architektura cerkiewna w Polsce przez długie lata pozostawała w skali globalnej wyjątkowa, z uwagi na poszukiwanie formy zgodnej z wymaganym kanonem liturgicznym i dostosowanym do specyfiki lokalizacji, lecz jednocześnie proponującej nowe, śmiałe rozwiązania przestrzenne. Szczególny efekt tych poszukiwań to zaprojektowana przez prof. Grygorowicza cerkiew Trójcy Świętej w Hajnówce. Polichromię do tej cerkwi zaprojektował profesor Jerzy Nowosielski, ale, niestety, nie doszło do jej realizacji.

Nowatorskich przykładów było więcej. Wielką, jak na owe czasy, odwagą wykazał się wspomniany już o. Leoncjusz Tofiluk, zlecając prof. Grygorowiczowi projekt nowego domu parafialnego i baptysterium, a projekt i wykonanie polichromii jego wnętrza powierzając prof. Nowosielskiemu. Śmiałość tego posunięcia wynikała z przypadków wcześniejszego odrzucania projektów i realizacji autorstwa tego wybitnego artysty przez wiernych i księży jako niezrozumiałych lub zbyt nowoczesnych. Tak zdarzyło się w Hajnówce (1966), Orzeszkowie koło Hajnówki (1967 – gdzie ikonostas nie został przyjęty [obecnie jest w Krakowie]), a później w Klejnikach (1988 – odrzucone zostały ikony *Ostatnia Wieczerza* i *Deesis*, wykonane do ikonostasu nowej cerkwi). Po tych doświadczeniach malarz powrócił do Hajnówki z projektami polichromii nowej cerkwi, ale propozycje ponownie nie zostały zaakceptowane przez miejscowego proboszcza; nigdy oficjalnie nie podano powodu ich odrzucenia.

Budowa domu parafialnego i baptysterium przebiegała w latach 1981-84. Trudno opisać uczucie zadziwienia, jakiego doznałam tam w czasie paschalnego chrztu dzieci. To doświadczenie zbiegło się w czasie z przemyśleniami spowodowanymi lekturą tekstu o portrecie Gertrudy Stein Picassa. Byłam pod wrażeniem zawartego tam stwierdzenia, że sposób, w jaki Picasso przedstawił Stein, to efekt nie tylko jego inspiracji prymitywną sztuką innych kultur, szczególnie Afryki i Iberii, ale również nawiązanie do „bezsilności sztuki wobec ukazania całej prawdy na temat przedstawianej jednostki”⁹. Picasso uważał, że za pomocą prymitywnej rzeźby można wyrazić myśli, znaczenia i idee niemożliwe do przekazania przez tradycyjną sztukę Zachodu. Ponadto, Gertruda Stein stwierdziła, że była i jest usatysfakcjonowana swym portretem, bowiem, jej zdaniem, był to jedyny obraz, który ukazuje ją właśnie „taką, jaka jest zawsze”¹⁰. Dodatkowych przemyśleń dostarczyły opublikowane wówczas rozmowy Z. Podgórcza z prof. Nowosielskim o jego drodze do ikony poprzez sztukę nowoczesną, szczególnie surrealizm¹¹. W niebywałej oprawie nowego baptysterium znane mi dotąd obrzędy, śpiewy zabrzmiały, oddziaływały – zupełnie inaczej.

⁸ A. Grygorowicz, *Architektura świątyń prawosławnych w Polsce*, [w:] *Prawosławie. Źródło wiary, źródło doświadczenia*, red. Krzysztof Leśniewski, Jadwiga Leśniewska, Lublin 1999, s. 327-369.

⁹ Por. <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstract/cubism/a/picasso-portrait-of-gertrude-stein> (dostęp 10.11.2017).

¹⁰ G. Stein, *Picasso*, B.T. Batsford, London 1938, s. 8.

¹¹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 14n.

Forma, kolor, światło i przestrzeń – niewielka przestrzeń kaplicy – okazały się wrotami prowadzącymi w inny, transcendentalny wymiar. Było to również wielce znaczące dla mnie odkrycie miejsca i zadania sztuki – powinna ukazywać prawdę w jej istocie, poza czasem i przestrzenią. Ma pomagać w doznaniu *sacrum*. Jak w rozmowie z Elżbietą Dzikowską ujął to prof. Nowosielski: „*Sacrum*, moim zdaniem, to strefa świadomości ludzkiej, która nie poddaje się analizie racjonalnej; dotyczy ona intuicji, duchowego wartościowania rzeczywistości. Zdaję sobie sprawę, że nie wszyscy posiadają tego typu intuicję. Są umysłowości, psychiki zupełnie jej nieświadome: tacy ludzie mają bardzo trudny kontakt ze sztuką. [...] Odbiorcy pozbawieni odczuwania *sacrum* są mało podatni na działanie sztuki, a twórca nie może bez tej specyficznej intuicji istnieć. Owszem, będzie on w stanie produkować obiekty sztuki, ale pozbawione siły działania. Nie ma zaś dobrego obrazu bez jego działania niewytlumaczalnego. Sztuka, która powstawała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna”¹².

W kontekście powyższych doświadczeń i przemyśleń zdecydowałam, że tematem mojej pracy dyplomowej będzie projekt cerkwi. Pracując nad nim odwiedzałam prof. Jerzego Nowosielskiego i wysłuchałam jego cennych uwag. Próbując zmierzyć się z materią projektu i sprostować „potrzebie chwili”, opierałam się nie tylko na „tradycyjnych dziewiętnastowiecznych wzorcach, na planie krzyżowym lub podłużnym z kopułą i zaimprovizowanym detalem”. Poszukiwałam i proponowałam nowe rozwiązania architektoniczne w ramach wymaganego kanonu liturgicznego. Mój dyplomowy projekt cerkwi wykonany pod kierunkiem prof. Witolda Czarneckiego był nowatorski nie tylko przez to, że w owych czasach okazał się jedyną pracą dyplomową na temat architektury cerkiewnej. W zaprojektowanym falującym przekryciu zastosowałam strukturalny strop eliminujący większość podpór wewnątrz obiektu, a nawet główną zwieńczyły trzy różne kopuły. Baptysterium i dzwonnica stanowiły oddzielne bryły kompleksu połączone przejściem ze świątynią. Projekt był kilkakrotnie prezentowany na wystawach prac dyplomowych.

POGŁĘBIONE STUDIA

Po ukończeniu studiów architektonicznych przeniosłam się do Warszawy i po dwóch latach pracy w biurze projektowym postanowiłam kontynuować studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był to ważny okres w moim życiu zawodowym i twórczym. Cennym doświadczeniem były zajęcia z profesorami: M. Guttem, A. Kozyrskim, T. Kruszewską.

Głębszemu poznaniu ikony i wschodniochrześcijańskiej sztuki sakralnej posłużył dwuletni pobyt w Stanach Zjednoczonych, gdzie zaliczyłam cykl wykładów z ikonologii prowadzonych przez wybitnego specjalistę w tej dziedzinie, o. prof. Nicholasa Ozolina z Prawosławnego Instytutu Teologicznego św. Sergiusza w Paryżu (Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge). Ta znajomość zaowocowała późniejszymi spotkaniami we Francji i dalszym odkrywaniem kolejnych warstw poznawczych misterium ikony.

¹² E. Dzikowska, *Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2012, cyt. za http://www.rosikonpress.com/wywiad_389/Jerzy_Nowosielski.html (dostęp 10.11.2017)

Obecność prawosławnej ikony, architektury i sztuki sakralnej nie ograniczała się do nowej (1983), bardzo ciekawej architektonicznie, seminaryjnej cerkwi Trzech Świętych Hierarchów, której bryłę i wnętrze zaprojektował absolwent instytutu, duchowny i architekt, Alexis Vinogradov, a polichromią opatrzyła Elisabeth Kalouzhnaya-Ozoline, uznana twórczyni ikon i historyk sztuki. W nową ikonografię wkomponowane zostały również ikony ze starej kaplicy, namalowane przez Marię Struve. Ikony Elisabeth Ozoline to jeden z nielicznych przykładów ściśle kanonicznego, tradycyjnego malarstwa ikonowego przejawiającego jednocześnie wyraźnie indywidualny charakter ich twórcy. Po zetknięciu z bardzo „indywidualizowaną” ikonografią prof. Nowosielskiego, było to odkrywcze doznanie szerokiej palety możliwości dostępnych w zakresie ścisłego kanonu ikonograficznego, który kojarzył mi się niegdyś (a dla większości ludzi zapewne nadal się kojarzy) z „nieprzekraczalnymi ograniczeniami” w odniesieniu do zasad, reguł, wymogów dotyczących procesu tworzenia i sposobu przedstawiania treści ikony.

Istotę kanonu ikonograficznego przedstawiają syntetycznie refleksje o. Pawła Florenskiego zebrane w książce *Ikonostas i inne szkice*. Twierdzi on, że formuła kanonu w ikonie stanowi jaskrawą formę normatywizmu. Refleksja estetyczna jest tu niewątpliwie bardzo trudna, gdyż wszelkie regulacje i normatywizmy odbieramy jako zamach na wolność twórczą, a nawet na samą sztukę. Florenski ma świadomość drażliwości problemu i uważa, że obecność kanonu w sztuce sakralnej stanowi jej miarę – jest raczej wyzwoleniem, a nie ograniczeniem. Prawdziwa sztuka nie polega przecież na pogoni za oryginalnością, lecz na dążeniu do obiektywnego piękna, tj. „do wyrażenia artystycznej prawdy rzeczy”¹³. Pogoń za innością, żonglerka chwytami artystycznymi może doraźnie zaskoczyć odbiorcę, który może odczytać to jako wartość, ale ani na krok nie przybliży do wyrażenia niezmiennego istoty rzeczy. To właśnie posłuszeństwo wobec kanonu pomaga twórcy wyzbywać się małostkowych ambicji i obaw, „czy jestem tym pierwszym, czy też już setnym człowiekiem mówiącym o owej prawdzie”¹⁴. Kanon to optymalny wyraz prawdy praobrazu, którego siła i prawda biorą się z archetypowego charakteru. „Podporządkowanie się normom nie ogranicza wolności i aktywności podmiotu, lecz stawia je w innym wymiarze. [...] Paradoksalnie, większą wolnością i większym wysiłkiem jest odkrycie już istniejącego, niż silenie się na wątpliwą nowość. Tożsamość okazuje się trudniejsza, a różnica łatwiejsza”¹⁵.

Odkrycie to potwierdzone zostało przez nieoczekiwane zetknięcie się z twórczością o. Grigorija Kruga. Gdy na zlecenie SVS Press pracowałam nad opracowaniem graficznym niektórych z wydawanych tam pozycji, opublikowany został album prezentujący jego ikonografię. Ikony o. Grigorija są stylistycznie unikalne. Jak ujął to Aidan Hart, pozostając w zgodzie z zasadami tradycji, Krug posługuje się własną, wyjątkową metodą ich wyrażania. Jego ikonografia reprezentuje nade wszystko połączenie głębokiego respektu wobec tradycji ikonograficznej z jednoczesną wolnością poruszania się w jej granicach.

¹³ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 134.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 228.

W bibliotece Instytutu św. Włodzimierza (w ocenie analityków Library of Congress, największej i najlepiej zaopatrzonej prawosławnej bibliotece w całej zachodniej hemisferze) natknęłam się również na publikacje o nieznanym wówczas u nas Photiosie Kontoglou (1895-1965), który spowodował powrót do bizantyńskiej tradycji ikonograficznej w Grecji. Swymi tekstami i wielką ilością ikon i fresków uświadomił Grekom wartość tej tradycji. Dobitnie wskazał na potrzebę powrotu do zaniedbanego i zapomnianego tradycyjnego stylu. Udowadniał, że tradycyjna prawosławna sztuka sakralna nie powinna być postrzegana jako gorsza od zachodniej, bowiem pod wieloma względami ją przewyższa. Co ważne, on również nie pojmował tradycji statycznie, nie ograniczał jej do kopiowania czy ilościowego powielania starych „kanonicznych” wzorców. Jego ikony, choć tradycyjnie kanoniczne, są odmienne i wyraźnie rozpoznawalne jako efekt jego twórczej interpretacji. Innym przykładem współczesnego artysty, który tworząc w kanonie potrafił wyrazić swój twórczy indywidualizm, był Petros Sasaki, Japończyk, który tworzył ikony w Finlandii.

Podczas pobytu w USA korzystałam z unikalnej możliwości doświadczania ikony w jej naturalnym kontekście – podczas cerkiewnych nabożeństw sprawowanych w cerkwiach różnych jurysdykcji czy różnych prawosławnych tradycji. Społeczność prawosławna w Stanach Zjednoczonych liczy ponad 5 milionów wiernych podzielonych na ponad dwadzieścia odrębnych pomniejszych struktur administracyjnych, wytyczonych granicami przynależności do określonej narodowości, tradycji czy kultury. W Nowym Jorku i w jego najbliższym sąsiedztwie można było odwiedzać cerkwie tradycji nie tylko greckiej, arabskiej, rosyjskiej, białoruskiej, ukraińskiej, karpatorskiej, rumuńskiej, serbskiej, bułgarskiej czy albańskiej, ale również koptyjskiej, ormiańskiej, syryjskiej czy nawet syromalabarskiej. Do tych wszystkich świątyń, tak bardzo zróżnicowanych pod względem kultur i tradycji, można by z powodzeniem zastosować klasyfikację prof. Grygorowicza. Biorąc jednak pod uwagę liczbę wszystkich obiektów, dałoby się wskazać przykłady świątyń „poszukujących nowych rozwiązań architektonicznych w ramach wymaganego kanonu liturgicznego”. Jeszcze mniej poradziło sobie z „dostosowaniem do lokalizacji”. Spośród tych, które dane mi było zobaczyć, wyróżniłabym: cerkiew Trójcy Świętej (1951) w Jordanville, NY (Roman Verhovskoy), cerkiew św. Mikołaja (1942) (parafialna świątynia Igora Sikorskiego, słynnego konstruktora helikopterów) w Stanford, CT (Alexis E. Boldakoff), katedra Ducha Świętego (1960) w Bostonie (Constantine Pertzoff), cerkiew Mądrości Bożej (1983) monasteru New Skete, Cambridge, NY, a szczególnie niewielka cerkiewka Kazańskiej Ikony Bogarodzicy w Sea Cliff na Long Island, NY.

Ważne okazały się również spotkania z wieloma ludźmi, którzy wpłynęli na kształtowanie się mojej postawy twórczej. To nade wszystko o. prof. John Meyendorff, ówczesny rektor Instytutu, inni wykładowcy i osoby z nim związane:

- Helen Bobritzky-Mules – kurator Metropolitan Muzeum of Arts, z którą prowadziłyśmy inspirujące dyskusje o sztuce i sztuce eksponowania sztuki. Okazało się, że również MET posiada w swych zbiorach ikony, ale sposób ich wystawiania nie odbiegał od standardu.

- Heather MacKean – przedstawicielka grupy zawodowych ikonografów w USA, dla których forum współpracy i wymiany doświadczeń stanowiło wówczas m.in. St. John of Damascus Association. W jej profesjonalnej pracowni ikonografii mogłam bliżej zapoznać się z odmienną, szeroko stosowaną tam techniką, w której miejsce tradycyjnych pigmentów często zajmuje akryl. Ta znajomość ułatwiła mi zdobycie odpowiednich pigmentów i wszystkiego, co niezbędne do samodzielnej pracy nad ikoną. Na zamówienie białoruskiej parafii prawosławnej z South River, NJ namalowałam wówczas ikonę Synaksy świętych Białorusi, która została wręczona patriarche ekumenicznemu Demetriosowi podczas jego wizyty w USA w lipcu 1990 r.

Inspirujące były wizyty w nowojorskich muzeach: American Museum of Natural History, MOMA, Guggenheim Museum. Zwracałam uwagę nie tylko na treść ekspozycji, ale również na sposoby jej prezentacji. Ikony, co prawda, nie były tam wystawiane, ale to właśnie tam po raz pierwszy natknęłam się na stwierdzenie, że na początku XX wieku niektórzy artyści, np. Wasily Kandinsky, Marc Chagall i Kazimierz Malewicz, poszukiwali natchnienia w średniowiecznej sztuce ikony. Bezpośredni kontakt z dziełami malarskiej awangardy dobitnie uświadomił mi te relacje, swego rodzaju „sprzężenie zwrotne” pomiędzy sztuką ikony i sztuką nowoczesną. Z jednej strony, antyczna ikona inspirowała twórców współczesnych, z drugiej zaś, to sztuka nowoczesna otwiera drzwi do zrozumienia „mechanizmów” ikony. To właśnie sztuka nowoczesna w przedstawianej na ikonie rzeczywistości pomogła zauważyć:

- brak jedności miejsca i czasu,
- wielość punktów obserwacji,
- wyabstrahowaną strukturę koloru,
- symbolikę koloru,
- wskazujący na ponadczasowość brak światłocienia,
- stosowanie perspektywy odwróconej,
- brak iluzji przestrzeni,
- łączenie ze sobą struktur znaczeniowych i abstrakcyjnych,
- brak emocjonalności – umożliwiające skupienie na prawdzie obiektywnej,
- absencję historyzmu,
- nieuleganie modzie.

PIERWSZE PODSUMOWANIE DOŚWIADCZEŃ – PROJEKT EKSPOZYCJI IKON W MUZEUM PODLASKIM

Wszystkie opisane powyżej doznania, odkrycia i spotkania przyczyniły się do decyzji o wyborze tematu dyplomu, wieńczącego studia na Akademii Sztuk Pięknych – był nim projekt wystawy ikon. Lokalizacją projektu było Muzeum Podlaskie w Białymstoku, które miało w swych zbiorach dość pokaźny zestaw ikon, ale nigdy nie były one eksponowane; jednym z podstawowych powodów był brak miejsca na stałą ekspozycję. Choć znane są przykłady eksponowania ikon w stałych ekspozycjach w innych muzeach: galerii Faras w Muzeum Narodowym czy w galerii sztuki cerkiewnej w Muzeum Historycznym w Sanoku, gdzie freski i ikony eksponowane są podobnie jak pozostałe dzieła sztuki – na jednolitych

muzealnych ścianach lub w szklanych gablotach – świadomość odmienności ikony podpowiadała jednak, że sposób jej prezentowania w muzealnym wnętrzu również powinien być odmienny od standardowego.

Do pracy nad projektem przystąpiłam z kluczowym założeniem, że ikony ze zbiorów muzealnych powinny być eksponowane w nawiązaniu do ich naturalnego kontekstu, tj. środowiska prawosławnego kultu. Powinien to być swego rodzaju kompromis pomiędzy próbą aranżowania w muzeum sakralnego wnętrza a przenoszeniem ikon do ich „środowiska naturalnego”, jakim jest świątynia. Założenie to potwierdził na swój sposób przegląd ikon w zbiorach Muzeum Podlaskiego i decyzja, która z sal miałyby stać się miejscem potencjalnej ekspozycji ikon. Jej tłem stały się wielkoformatowe fotogramy: scena z procesją z ikonami oraz fragmenty wnętrza i wystroju cerkwi.

Poszukując najbardziej odpowiedniego sposobu prezentacji ikony kierowałam się słowami i porównaniami, które podkreślały odmiennność ikony od wszystkich innych obrazów. Ikonostas, wypełnioną ikonami ścianę, o. Paweł Florenski porównał do okna i podkreślił przy tym aspekt celowości ikony. Stwierdził, że „okno jako takie nie istnieje, albowiem pojęcie okna, jak zresztą każdego narzędzia kultury, konstruktywnie zawiera celowość. To, co nie jest celowe, nie jest zjawiskiem kultury. Okno jest więc albo światłem, albo drewnem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem”¹⁶. Dionizy Areopagita nazwał ikonę „widzialnym wizerunkiem tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk”. W świadomości stojącego przed nią człowieka ikona powinna odkrywać, zatem, świat ponadmysłowy. Jeśli tego nie czyni, pozostaje jedynie pomalowaną deską, przejawem dawnej sztuki malarskiej. Prof. Nicholas Zernov stwierdził, że jeśli ikona choćby częściowo nie wywołuje wrażenia nierzeczywistości innego świata, to wszystko, co można o niej powiedzieć, sprowadza się do stwierdzenia, że weszła w krąg dzieł kultury, a „jej wartość jest wówczas jedynie materialna, w najlepszym razie archeologiczna”. Skoro więc ukazuje świat niebiański, jest czymś więcej niż tylko sobą.

Aby wskazać na tę wielopłaszczyznową wymowę ikony, umożliwić i ułatwić zwiedzającym „odczytywanie” głębi jej treści poza „naturalnym środowiskiem” nabożeństwa czy modlitwy w domowym zaciszu, zaproponowałam umieszczenie niektórych wybranych ikon w cylindrycznych formach ekspozycyjnych. Miały one nawiązywać do tradycyjnego „zakątka z ikonami” – narożnika pokoju, w którym umieszczone były ikony dla lepszego skupienia uwagi podczas modlitwy domowników. Cylindryczna forma miała zastąpić zaistniałą w narożniku formę trapezu i pomóc zwiedzającym w dokładniejszym odczytywaniu i odczuwaniu prezentowanych w ten sposób ikon jako form samodzielnych.

Nad projektem dyplomowym pracowałam pod kierunkiem prof. Henryki Gałązki. Pracę teoretyczną na temat ikony napisałam pod kierunkiem prof. Józefa Andrzeja Mrozka.

¹⁶ P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 122.

PODRÓŻE I ODKRYWANIE ROZMAITYCH KONTEKSTÓW IKONY

Znaczący wpływ na mój rozwój, pogłębianie wiedzy o prawosławnej sztuce sakralnej, poznawanie jej bogactwa i różnorodności miały liczne podróże, podczas których mogłam zapoznać się z prawosławną sztuką sakralną w jej różnych lokalnych kulturowych odmianach.

W trakcie wizyt w Paryżu zwiedziłam nie tylko „klasyczny zestaw” muzeów (Luwr, Musée d'Orsay, Centrum Pompidou, muzeum Rodina i Camille Claudel), ale zajażdżałam również do kilku tamtejszych cerkwi, poczynając od kaplicy Instytutu św. Sergiusza. Najważniejsza okazała się jednak wizyta w Skit du Saint-Esprit – wybudowanej i wyposażonej przez o. Grigorija Kruga pustelni Ducha Świętego niedaleko Le Mesnil-Saint-Denis, ok. 30 km od Paryża. Cerkiew pustelni została wybudowana z miejscowej, pumeksowej skały. To w jej nietynkowane, chropowate ściany o. Grigorij wkomponował freski, które oglądałam wcześniej w albumie SVS Press. Zaintrygował mnie fakt, że bryła tej cerkwi i jej wnętrze tworzą jednorodną strukturę. Ikonostas, na przykład, nie stanowi tam oddzielnej formy, ale jest jedną ze ścian świątyni, a ikony ikonostasu to umieszczone na niej freski. W ten sposób ikonografia i jej symbolika ściśle łączą się ze strukturą architektoniczną – dwie główne ikony ikonostasu są jednocześnie filarami konstrukcji.

Ważne okazały się również wizyty na Cyprze, w Finlandii, Grecji, w rosyjskiej Karelii i w Rumunii. Wielkie wrażenie wywarły na mnie drewniane kapliczki fińskiej Karelii i niepowtarzalne konstrukcje drewnianych cerkwi w rosyjskiej części Karelii, na wyspie Kiži. Materiał, z którego zostały wykonane, nadawane im formy i kształty, srebro patyny drewna harmonizowały z całym otoczeniem – kolorystyką i światłem dalekiej Północy. Podobne wrażenie stwarzają wkomponowane w świetliste krajobrazy Południa, przytulone do górskich zboczy lub wieńczące ich szczyty cerkiewki Cypru i greckich wysp i wysepek. Zarówno te, jak i inne, podobne do nich, przykłady architektury cerkiewnej w Rosji, Rumunii, Gruzji czy Armenii zdają się wskazywać na potrzebę naturalnej łączności świątyni z jej najbliższym otoczeniem – nie tylko powinna być wkomponowana w krajobraz, ale przez to, że powstaje niejako z jego części składowych, staje się jego nieodłącznym elementem. Późniejsze dociekania potwierdziły, że tak działo się od początków chrześcijaństwa. Świątynie stanowiły integralną część materialnej rzeczywistości otaczającej pierwszych chrześcijan, a później mnichów w Egipcie, Palestynie czy Syrii. Powstawały z dostępnego w tych miejscach materiału – kamieni, piasku czy gliny – i były organicznie związane ze swym podłożem. Wyrastały z niego.

W rumuńskiej Mołdawii i Bukowinie, gdzie zwiedziłam monasterium w Humor, Moldovita, Sucava, Sucevita i Voronet, uwagę zwróciły na siebie trzy cechy ich architektury i sztuki. Architektura, choć wzorowana na bizantyńskiej, ma wyraźne cechy lokalne. Cerkwie – podobnie jak w Finlandii czy w Grecji – wpisują się w krajobraz, ale tutaj o wiele mocniej akcentowane było najbliższe otoczenie świątyni. W większości przypadków powtarzał się schemat posadowienia świątyni w czworoboku zabudowań monasterium otoczonych murem obronnym z basztami i charakterystyczną bramą. W odróżnieniu od architektury zachodniej, gdzie kościół zazwyczaj przylega do kompleksu budynków klasztornych, tutaj cerkwie stoją

samodzielnie w centrum zabudowy monasteru i są ze wszystkich stron odsłonięte. Widoczne są przez to unikatowe XVI-wieczne malowidła na zewnętrznych ścianach świątyni, uważane za szczytowe osiągnięcie średniowiecznego malarstwa cerkiewnego Mołdawii. Równie charakterystyczne wydały mi się zdobienia na zewnętrznych ścianach cerkwi Trzech Hierarchów w Jassach. Znajdują się na nich pasowe układy bogatego reliefu w kamieniu pokrywającym całą elewację. Motywy typowo rumuńskie harmonijnie przeplatają się tam z elementami bizantyjskimi, ruskimi, kaukaskimi (gruzińskie, ormiańskie), a nawet orientalnymi (perskie, tureckie, arabskie), a geometryczne z roślinnymi. Bogactwo malowideł na zewnątrz uświadomiło mi możliwość świadectwa „na zewnątrz” – swoistego gestu zaproszenia, jeszcze głębszego „współbrzmienia”.

Prawosławna architektura sakralna we wschodniej Finlandii to w większości architektura drewniana, bardzo podobna do XIX-wiecznej „katalogowej” architektury na Podlasiu. Najznamienitsze przykłady to cerkwie w Joensuu i Ilomantsi. Największe wrażenie robią jednak liczne małe drewniane kapliczki – *tsasouna* (od cs. *czasownia*) naturalnie wkomponowane w przyrodę. Przytulne i spersonalizowane są przeciwieństwem wielkomiejskiej monumentalistycznej anonimowości. Finlandia uzyskała niepodległość w 1917 roku. Tradycyjna architektura cerkiewna była wówczas karelska. Po wojnie rosyjsko-fińskiej 1939-1940, kiedy niemal cała Karelia została anektowana przez Rosjan, Karelowie opuścili swój kraj i osiedli w centralnej i południowej Finlandii. W powojennych warunkach w nowych siedliskach trudno było budować nowe tradycyjne cerkwie – adaptowano więc istniejące już protestanckie kościoły, a nowe cerkwie budowane były w lokalnym fińskim stylu.

W tym kontekście trzeba wspomnieć o nowej cerkwi św. Hermana z Alaski w Tapiola, Espoo – jednej z dzielnic Helsinek. Zaprojektował ją o. Paul Hesse, architekt i duchowny prawosławny. Choć jego inspiracją były słynne wykute w litej skale etiopskie cerkwie w Lalibeli, a bryła świątyni reprezentuje połączenie klasycznej architektury bizantyńskiej z nowoczesną, cerkiew bezbłędnie wpisuje się w najbliższe otoczenie. Posadowiona jest na szczycie skały, pośród sosnowego lasu, nie razi formą tradycyjnej „inności”, ani też nie poddaje się presji „anonimowości”. Architektoniczna bryła i wnętrze to z pewnością przykład udanych „poszukiwań nowych rozwiązań architektonicznych w ramach wymaganego kanonu liturgicznego i z dostosowaniem do lokalizacji”. To również przykład podporządkowania projektu bryły i wnętrza funkcji sprawowanych w niej nabożeństw, z uwzględnieniem potrzeb lokalnej wspólnoty parafialnej. Widać to wyraźnie w dobrze przemyślanym wszechstronnie praktycznym połączeniu nawy świątyni z wydłużonym przedsionkiem, który w razie potrzeby może służyć zarówno jako powiększona nawa albo odrębna obszerna sala parafialna z niezbędnymi aneksami (kancelaria parafialna, archiwum, kuchnia, przestrzeń na składowanie, toalety). Freski w nawie świątyni malował Alexander Wikström, a ikony w przyległej sali parafialnej Ulla Vaajakallio. Projekt polichromii wzorowany był na programach ikonografii malowideł ściennych ery Bizancjum. Także ikonostas nawiązuje w swej prostocie do pierwotnej formy tego okresu. Budowa cerkwi zakończyła się w 1998 r.

CERKIEW PRZEMIENIENIA

Kolejny etap na drodze mojego rozwoju artystycznego: przewód doktorski przeprowadzony na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie dotyczył zarówno bryły, jak i wnętrza świątyni prawosławnej jako miejsca liturgii, z jednoczesnym uwzględnieniem całego jej otoczenia – bramy, drogi wiodącej do cerkwi, chodnika wokół niej, dzwonnicy, przylegającego do niej cmentarza. Lokalizacja projektu to nadbużańska wieś na południu Podlasia. Generalnym założeniem projektowym dla bryły cerkwi było powiązanie jej z otaczającą przyrodą, tradycyjnymi formami miejscowej architektury i prawosławnej architektury sakralnej oraz połączenie z elementami codziennego życia, pracy i kultury lokalnej wspólnoty¹⁷.

Efekt tych poszukiwań to forma, która zdaje się ujmować wszystkie te zamierzenia. Bliskość rzeki i falujące łąny zbóż narzucały wręcz skojarzenia z łodzią i arką Noego jako archetypami chrześcijańskiej świątyni. Pobliskie ogrody podsuwały myśli o zadziwiającym podobieństwie cebuli czy czerwonego, ćwikłowego buraka do kształtu tradycyjnych cerkiewnych kopuł w architekturze sakralnej na Rusi. Oczywistość tego skojarzenia uświadomiły mi niegdyś dzieci w wieku przedszkolnym, które przechodząc obok prawosławnej katedry w Helsinkach wołały – *sipuli kirkko*, „cebulkowy kościół”.

W przekonaniu o poprawności tej formy utwierdziły mnie spostrzeżenia Eugeniusza Trubieckiego: „Kopuła bizantyńska nad świątynią przedstawia zwisające nad ziemią sklepienie niebios. Iglica zaś gotyckiej wieży wyraża niepohamowane dążenie ku niebu, dążenie podnoszące z ziemi ku niebu całą kamienną bryłę. Rуска cebulasta kopuła wyraża natomiast ideę modlitewnego porywu ku niebiosom, porywu, poprzez który nasz ziemski świat staje się uczestnikiem szczęśliwości innego świata. Kopuła ruskiej cerkwi jest poniekąd [...] ognistym językiem”¹⁸. Odpowiadając na pytanie, dlaczego ze wszystkich możliwych sposobów ruska architektura religijna wybrała zakończenie w formie cebulastej, stwierdza, że „takie właśnie rozwiązanie wywierało pewne estetyczne wrażenie odpowiadające określonemu religijnemu nastrojowi. Istotę tego religijno-estetycznego przeżycia wyraża używane w odniesieniu do cerkiewnej kopuły ludowe powiedzenie – *ogniem gorit*, <żarem płonie>, <żarzy się>”¹⁹.

Cebulasta bryła cerkwi i osadzony na niej, zwężający się i zwieńczony krzyżem maszt mogą być traktowane jako próba połączenia bizantyńskiej kopuły i gotyckiej iglicy – nawiązaniem zarówno do zstępującego nad ziemię sklepienia niebios, jak i niepohamowanego wznoszenia się ku jego wyżynom.

Proponowana przeze mnie bryła cerkwi, jak złota cebula lub spadająca kropla wody, mocno posadowiona jest na ziemi, ale jednocześnie wznosi się nad nią jak płomień świecy.

¹⁷ Por. moje rozważania na ten temat w T. Misijuk, *Cerkiew Przemienienia*, [w:] IV Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Techniczna „Budownictwo sakralne i monumentalne”, Białystok 9-10 maja 2002 r., Politechnika Białostocka, 2002, t. I; i *Cerkiew Przemienienia. Wnętrze, bryła i otoczenie świątyni jako funkcja sprawowanego w niej nabożeństwa*, Białystok 2007, s. 18-19.

¹⁸ E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 8.

¹⁹ Tamże, s. 8-9.

Jej konstrukcja spoczywa na dwudziestu wąskich filarach, a cała przestrzeń pomiędzy nimi jest przeszklona. W nawiązaniu do ikony, która ukazuje świat przemieniony i jest „oknem ku wieczności”, uniesiona nad ziemią cerkiew-kopuła Przemienienia jest zarówno miejscem skupionej modlitwy (kompozycja dośrodkowa całości), jak i wskazaniem jej celu – ukierunkowanie ku górze (oś pionowa). Na wzór pokrytych freskami elewacji cerkwi Mołdawii i Bukowiny, w proponowanym programie ikonograficznym na widocznych z zewnątrz filarach umieszczone są postacie świętych. To umiejscowienie ich na granicy świata zewnętrznego i tego, co symbolizuje wnętrze świątyni, jest ważne dla całości koncepcji otwarcia wnętrza na otoczenie.

W ten sposób, w nawiązaniu do charakterystycznej dla ikony wielości perspektyw postrzegania rzeczywistości, projektowana bryła cerkwi, jej wnętrze i program ikonograficzny zarówno zachowuje tradycyjne osie przestrzeni, jak i wprowadza dodatkowe. Tradycyjna, „kanoniczna” oś podłużna prowadzi od przedsionka, poprzez nawę i królewskie wrota ikonostasu, ku sanktuarium. Umieszczona na górze ikona Chrystusa Pantokratora wieńczy oś pionową i wprowadza w sferę transcendentalną. Szklane ściany świątyni otwierają dodatkową perspektywę, bowiem w sferę modlitwy wprowadzają całe otoczenie – cmentarz, pola, łąki i wiejskie zabudowania.

Dochodzi tu do odmiennego od tradycyjnego potraktowania kwestii dostępu światła naturalnego. Ze względu na pierwszoplanowe znaczenie ikon, naturalne światło jest zwykle ograniczone i dozowane przez niewielkie otwory okienne. (Z tego samego względu unikane jest stosowanie w cerkwiach witraży, bowiem siła oddziaływania filtrowanego koloru światła stanowiłaby zbyt dużą konkurencję dla koloru i rodzaju światła w ikonie). Górna część świątyni pozbawiona jest dostępu światła dziennego, przez co możliwy jest właściwy odbiór światła i kolorystyki umieszczonych tam ikon. Przed nadmierną penetracją światła słonecznego przez otwarte dolne partie świątyni chroni nawis bryły kopuły. Część ołtarzową i ikonostas oświetla naturalne światło zachodzącego słońca, bowiem cerkwie tradycyjnie są orientowane.

Rozciągający się od północnej strony świątyni widok na cmentarz lokalnej wspólnoty ma pomóc zgromadzonym wewnątrz obejmować modlitwą również tych, którzy już odeszli. Tak wyglądało najbliższe otoczenie cerkwi w monasterach Mołdawii i Bukowiny. Na słuszność takiego rozwiązania wskazał również Paul Evdokimov. Zauważył, że w wielu monasterach do muru świątyni przylega cmentarz i sąsiadują z nim pomieszczenia dla gości, „wskazujące w ten sposób na jedność umarłych i żywych, zgromadzonych w tej samej świętej przestrzeni”.

Odczucie wszechogarniającego i jednoczącego wiernych nabożeństwa podkreśla również program ikonograficzny. Przedłużeniem ikonostasu są postacie świętych umieszczone na filarach, na których posadowiona jest świątynia-kopuła. Co ważne, wydłużone postacie świętych stoją na tym samym poziomie co wierni. To wprowadzenie osobowej skali i perspektywy, którą zachwycają przytulne kapliczki fińskiej Karelii.

PROJEKTY WNĘTRZ

BAPTYSTERIUM

W 2006 roku przystąpiłam do projektowania baptysterium przy cerkwi Ducha Świętego w Białymstoku. Projekt obejmował wnętrze, ikonostas, program ikonograficzny i wyposażenie (marmurowa chrzcielnica, stół ołtarza, pulpit, zabudowa). Zadana przestrzeń miała rzut wydłużonego nieregularnego czworoboku o powierzchni 77 m² i wysokość 3,8 m. Baptysterium znajduje się w północnej części świątyni i wchodzi się doń przez oddzielne wejście w północnej elewacji i niewielki przedsionek. Wnętrze oświetlają dwa wysokie i wąskie okna od północy.

Ikona Deesis jako kompozycja porządkująca wnętrze

Bardzo ważnym elementem wystroju cerkwi jest ikonostas, który zamyka podłużną oś przestrzeni świątyni. Jego pierwotną formą była niska barierka pomiędzy nawą świątyni a prezbiterium. Z biegiem czasu na wieńczącym niskie kolumny lub pod spoczywającym na wyższych kolumnach architrawie zaczęły pojawiać się ikony. Badania wykazały, że na początku była to ikona Zbawiciela, po czym dołączyły do niej ikony Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela, tworząc tryptyk określany mianem *Deisis* (gr. *deisis* – modlitwa, błaganie). Te trzy postacie mogły być przedstawione na oddzielnych ikonach lub wspólnie na jednym szerokim drewnianym panelu. Leonid Uspienski uważa, że to właśnie ten tryptyk, po przeniesieniu go z Bizancjum na Ruś, zapoczątkował dalszą imponującą ewolucję ikonostasu na tych terenach. Polegała ona na dodawaniu do wskazanego tryptyku kolejnych postaci świętych i wydłużeniu jego „ramion”. Z czasem doszło do wprowadzenia kolejnych pięter ikonostasu, które wypełniły inne ikony.

W projektowanym baptysterium tryptyk Deesis został wpisany w organizującą całość wnętrza formę przestrzenną. Zasadnicze dla koncepcji całości wnętrza było umieszczenie kompozycji Deesis na łukach krzyżowej formy wprowadzonej na przeciwległych ścianach i suficie wnętrza. Ikony Deesis zostały w ten sposób oddzielone od formy ikonostasu i „ogarnęły” całą przestrzeń wnętrza. Miejsce przecięcia ramion krzyża i umieszczona poniżej forma chrzcielnicy utworzyły oś pionową baptysterium.

Kontynuacją i dopełnieniem tej kompozycji jest rząd świętych na ścianach wnętrza. Postacie świętych nie wychodzą wiernym na spotkanie, jak ma to miejsce w powszechnie stosowanym tradycyjnym rozwiązaniu ikonostasu, lecz otaczają wszystkich zebranych wokół chrzcielnicy. Przeniesienie postaci świętych z rozbudowanego tryptyku Deesis w ikonostasie na ściany baptysterium to kontynuacja gestu zaproszenia do spotkania spowodowanego ikonografią na ścianie drzwi wejściowych w przedsionku. Nad drzwiami prowadzącymi do baptysterium umieszczony jest mandylion – ikona Chrystusa, natomiast połączenie ścian po obu stronach drzwi wypełnia kompozycja ikony Spotkania Pańskiego. Po lewej stronie przedstawiona jest Maria Panna, a po prawej Starzec Symeon z Jezusem na ramionach. W rozdzieleniu tych postaci otworem drzwi wejściowych do baptysterium chodziło o umieszczenie ich w przestrzeni tej ikony. Drzwi dosłownie „wprowadzają” w spotkanie

wszystkich wchodzących do baptysterium, a zakres przedstawionego na ikonie spotkania zostaje przez to znacznie rozszerzony. Temat kompozycji Deisis obejmuje w ten sposób całą przestrzeń baptysterium i wszystkich tu zebranych.

Tego rodzaju przestrzenne rozmieszczenie kompozycji Deisis umożliwiło wprowadzenie centralnego, dośrodkowego układu zastanej przestrzeni w pomieszczeniu, którego rzut jest podłużny. Preferencje dla układu centralnego wynikają z charakteru sprawowanego tu sakramentu chrztu. Pomaga on w skupieniu uwagi na misie chrzcielnej.

Proponowane rozwiązanie nawiązuje również do „gestu zaproszenia” powodowanego układem postaci na wspomnianych wcześniej ikonach Trójcy Świętej, Wieczery Mistycznej i Pięćdziesiątnicy. Przedstawiane na nich trzy uskrzydłone postacie, Jezus Chrystus z dwunastoma apostołami, zasiadają przy trzech przeciwległych stronach stołu, czwarta zaś pozostaje wolna, otwarta na stojących/modlących się przed nimi. Na ikonie Pięćdziesiątnicy apostołowie usadowieni są lub stoją w otwartym na nich półokręgu. To „wymowne” ikoniczne zaproszenia do współuczestnictwa: w inicjowanym przez Osoby Trójcy korowodzie miłości, *perihoresis*, wzajemnym przenikaniu się, w odwiecznym kręgu miłości; w eucharystycznej Wieczery mistycznej oraz przyjmowaniu Ducha Świętego – temu służy otwarta kompozycja przedstawienia.

Układ centralny baptysterium ma wprowadzać zebranych do wspólnie tworzonego kręgu skupienia – na misie chrzcielnej i na Eucharystii, misteriach chrześcijańskiej inicjacji. Oś podłużna wskazuje natomiast na dążenie do celu chrześcijańskiego życia, duchowe pielgrzymowanie. Jego świadkami są ci, którzy już tą drogą podążali – to przedstawieni na ścianach święci. Przedłużeniem i zwieńczeniem osi podłużnej wnętrza jest umieszczona nad drzwiami wyjściowymi ikona Chrztu Pańskiego. Dopełnieniem kręgu świętych w przestrzeni ołtarzowej za ikonostasem są grupy aniołów. Na suficie, pomiędzy ramionami kompozycji Deisis, umieszczone są symbole czterech ewangelistów, a na skrzyżowaniu ramion – tron Baranka.

Ikonostas

Ikonostas eksponuje dwie główne ikony – Bogurodzicy z Dzieciątkiem i Chrystusa. Jego rozwinięcie przechodzi w formę wydłużonego „świecznika”, który płomykami świec i „mgłą świętych” matowego szkła wprowadza do części ołtarzowej. Świece – żywy ogień świec jest nieodzownym elementem każdego prawosławnego nabożeństwa. Ustawiane są zwykle na świecznikach, specjalnym stoliku w przypadku modlitwy za zmarłych lub trzymane są w dłoniach. Uznałam, że płomienie świec powinny być stałą częścią ikonostasu „wymownie” wskazując na granicę pomiędzy dwoma wymiarami – doczesnym i transcendentnym, reprezentowanymi przez nawę i prezbiterium. Tradycyjne świeczniki ustąpiły, zatem, miejsca formie, która stała się integralną częścią ikonostasu i wpisuje się w jego symbolikę i znaczenie.

Za ścianą części ołtarzowej znalazły się schody do wyłazu w suficie, a przestrzeń pod nimi została wykorzystana na składowanie szat liturgicznych.

MUZEUM IKON W SUPRAŚLU

Dyplomowy projekt czasowej wystawy ikon w Muzeum Podlaskim w Białymstoku zaowocował zaproszeniem do współpracy przy tworzeniu stałej ekspozycji w nowym oddziale Muzeum Podlaskiego w Supraślu. W 2006 r. opracowałam scenariusz wystawy i uczestniczyłam w projektowaniu i realizacji projektu stałej ekspozycji ikon w Muzeum Ikon w Supraślu, Oddziale Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Do powstania muzeum doprowadziły wytrwałe starania dyrektora Muzeum Podlaskiego p. Andrzeja Lechowskiego o przejęcie ikon zatrzymanych przez służby celne podczas prób ich przemytu przez naszą wschodnią granicę i przez długie lata przechowywanych w nieodpowiednich warunkach w magazynach Urzędu Celnego. Zapadła decyzja, aby nowe Muzeum Ikon powstało w odrestaurowanych zabytkowych pomieszczeniach części Pałacu Archimandrytów – wschodniego skrzydła zespołu budynków prawosławnego monasteru Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu. Wyboru ikon z muzealnych zbiorów do celów ekspozycji dokonała pani Krystyna Mazuruk.

Projekt miał na celu odpowiednie przystosowanie wskazanych pomieszczeń na przestrzeń wystawienniczą fresków, ikon, metalowych i drewnianych krzyży, metalowych ikon podróżnych. Po zapoznaniu się ze zbiorami muzeum i przeznaczoną na planowaną wystawę przestrzenią, sformułowałam główne założenie, jakim ponownie miało być ukazanie ikony w jej naturalnym kontekście, tj. w środowisku prawosławnego chrześcijańskiego kultu ikony. Nowe możliwości, nabyta w międzyczasie wiedza i doświadczenie wpłynęły na decyzję, aby tym razem w większym stopniu wskazać na kontekst liturgiczny i funkcję ikony w nabożeństwie.

Istotny wpływ na projekt scenariusza wystawy i jej oprawy miał holistyczny wymiar sprawowania cerkiewnych nabożeństw, których treść i bogata scenografia angażuje wszystkie ludzkie zmysły. Ikonografia (określana często mianem polichromii), bogata kolorystyka wystroju cerkiewnego wnętrza i szat liturgicznych – oddziałuje na zmysł wzroku; śpiewane i melorecytowane teksty liturgiczne – na słuch; charakterystyczna woń kadzidlana dymu i woskowych świec – powonienie; stawianie i zapalanie świec na świecznikach, pokłony składane przed ikonami i całowanie ich – dotyk; eucharystyczny „pokarm i lekarstwo nieśmiertelności”, poświęcany i spożywany w cerkwi chleb, koliwo, owoce – zmysł smaku.

W związku z tym w muzealnej prezentacji ikon istotną rolę powinna odgrywać kolorystyka i walor tła ekspozycji, odpowiednie oświetlenie poszczególnych ikon oraz towarzyszące zwiedzaniu cerkiewne śpiewy.

Głównym założeniem projektowym było uporządkowanie ekspozycji według klucza treści ikon. Ponadto, poszczególne pomieszczenia zostały przyporządkowane konkretnemu kontekstowi liturgicznemu, w którym pojawiają się dane ikony lub zestawy ikon. Poszczególne konteksty zostały zilustrowane za pomocą malowideł ściennych – replik odpowiednio dobranych historycznych fresków, wielkoformatowych fotografii i odpowiedniej stylizacji pomieszczeń.

Scenariusz

Sala I – wprowadzenie – prezentacja teologii i znaczenia ikony w prawosławiu. Ekspozycja nawiązuje do czasów wczesnochrześcijańskich, wybrane ikony eksponowane są w stylizowanych niszach katakumb. Na ścianach prezentowane są początki chrześcijańskiej sztuki sakralnej – charakterystyczne przykłady malarstwa katakumbowego z pierwszych wieków chrześcijaństwa.

Sala II – przedstawienie najbardziej charakterystycznych form przestrzeni sakralnej, gdzie zwykle pojawia się ikona. Ekspozycja obejmuje makietę ikonostasu i stylizowany panikandylion (żyrandol) z umieszczonymi nań ikonami dwunastu wielkich święt prawosławnego kalendarza liturgicznego. Okrąg panikandylionu i eksponowane tu ikony święt oraz grup świętych poszczególnych miesięcy (gr. menaion) wskazują na charakterystyczne cykle prawosławnego kalendarza liturgicznego. Wielkoformatowe zdjęcia na ścianach przedstawiają fragment cerkiewnego wnętrza i ujęcie ze sprawowanego w nim nabożeństwa. Na wspomnianą cykliczność i związane z tym zmiany umiejscowienia ikony wskazuje fotogram z procesji z relikwiarzem i ikonami na zewnątrz świątyni.

Korytarz – miejsce przechodzenia do kolejnych sal wystawowych. Jego wydłużona forma architektoniczna posłużyła za ciąg dalszy wskazania na możliwość przemieszczania się ikony. Ekspozycja na długiej ścianie korytarza nawiązuje do pielgrzymowania drogami życia – na wielkoformatowej fotografii przedstawiona jest grupa podlaskich pielgrzymów niosących krzyże i ikony. Przeciwną ścianę zajmuje ekspozycja form małych krzyży i krzyżyków oraz metalowych ikon i „ikonostasów” podróźnych. Zwieńczeniem perspektywy jest Mandylion – ikona Chrystusa kojarzona z bramą miejską w Edessie i ikonami umieszczanymi nad wrotami. Akcent na przemieszczanie się, ruch, przechodzenie przez bramę to jedno ze wskazań na teologiczny aspekt ikony jako „okna ku wieczności”.

Niewielka nisza w holu przy klatce schodowej, w przejściu do kolejnych sal wystawowych na piętrze, została wykorzystana jako miejsce ekspozycji ikony Narodzenia Chrystusa, które nastąpiło w przysposobionej na stajenkę grocie w Betlejem. Zgodnie z ogólnymi założeniami scenariusza, tutaj również chodziło o to, aby miejsce ekspozycji ikony najbardziej, jak to możliwe, korespondowało z jej treścią. Nisza w ścianie wskazuje na skryte przed oczyma ludzi miejsce na uboczu i może budzić skojarzenia z betlejemskim polem pasterzy. Hol i klatka schodowa akcentują ruch, przemieszczanie się, mogą przywołać na myśl wizytę mędrców ze Wschodu, przyjście pasterzy, obecność aniołów. To również swego rodzaju alegoria życia we współczesnym świecie. Z jednej strony, w codziennym pośpiechu można nie zauważyć nawet tego, co najważniejsze – przejść zwyczajnie obok. Z drugiej natomiast, teologiczne przesłanie takiego umiejscowienia tej ikony to przypomnienie o możliwości spotkania na każdym etapie drogi życia.

Klatka schodowa – sprowokowała skojarzenia z „zawirowaniami przestrzeni” w surrealistycznej twórczości M. C. Eschera, szczególnie zaś jego litografii *Relativity* z 1953 r. Przedstawiony na niej świat, w którym nie działają prawa grawitacji i brak naturalnego

następstwa czasu, budzi skojarzenia ze sposobami przedstawiania świata przez ikonę. Obrazując istotę rzeczy, ikona prezentuje równocześnie kilka punktów obserwacji. Może pokazywać zarówno widoki zewnętrzne budowli, jak i sceny z ich wnętrza. W bezpośrednim sąsiedztwie ukazuje wydarzenia, które miały się w różnym czasie i w różnych miejscach.

Efekt zwielokrotnienia perspektyw przestrzeni wywołują umieszczone na schodach lustra – pokazują jednocześnie przestrzeń, w której jesteśmy i tę, do której zmierzamy. Zwiedzający widzą w nich również swoje odbicia – to przypomnienie, że człowiek jest nosicielem obrazu Boga, jest Jego ikoną i potencjalnym świętym.

Sala III – prezentacja ikon Bogarodzicy, których zarówno w cerkwiach, w domach wiernych, jak i w zbiorach muzealnych, jest zwykle najwięcej. Uporządkowanie całej ekspozycji wedle kryterium treści ikon to jedno z głównych założeń projektu. Wyraźnie widać to już w sali II i w korytarzu, gdzie eksponowane są ikony związane z cyklami liturgicznymi oraz ikony i krzyże podróżne.

Nadmienić tu trzeba, że wszystkie znane mi dotychczasowe muzealne wystawy ikon pozbawione były jakiegokolwiek „klucza uporządkowania”. Wymownym przykładem była zorganizowana w 2006 roku w Helsingin Kaupungin Museo – Muzeum Miasta Helsinki – jedyna w swoim rodzaju wystawa ikon podarowanych w ciągu kilku stuleci kilkunastu największym monasterom Świętej Góry Athos przez kilku rosyjskich carów. Przy zwiedzaniu tej „klasycznej” ekspozycji unikatowych starych ikon umieszczonych na białych ścianach czy w szklanych gablotach nie można było ustalić, w jakim porządku były one prezentowane – czy decydował o tym czas lub miejsce powstania ikony, monaster, któremu została podarowana, treść ikony czy też osoba darczyńcy.

Zgromadzone w tej sali ikony Matki Bożej eksponowane są na błękitnym tle ścian tego pomieszczenia. Kolor ten jest charakterystyczny dla szat Bogarodzicy. Ważna jest symbolika tego koloru, ale głównie chodziło też o efekt przestrzenny kontrastowego zestawienia zimnego, niebieskiego tła z ciepłą kolorystyką ikony i efekt „zawieszenia” ikon. Zgromadzone tu ikony eksponowane są w nawiązaniu do kilku charakterystycznych rodzajów przedstawień Bogurodzicy – np. Hodegetria – Wskazująca Drogę, Eleousa – Matczyne miłosierdzie, Znak.

W tej sali znajduje się również fragment wnętrza podlaskiej chaty z ikoną umieszczoną tradycyjnie przyścianicznie (w celu skupienia uwagi) w narożniku. To bardzo charakterystyczne i tradycyjne miejsce oraz sposób afirmacji ikony we wnętrzach mieszkalnych.

Sala IV – pracownia ikonografa – to stylizowane miejsce pracy i modlitwy mnicha, twórcy ikon. Ekspozycja ukazuje ikony w różnych stadiach ich tworzenia. Przed wejściem umieszczony jest monitor, na którym zwiedzający mogą obejrzeć krótki film o charakterystycznym warsztacie i złożonym procesie powstawania ikony.

Sala V – nasycona czerwień ścian łączy bardzo różnorodne stylowo, czasowo i treściowo ikony świętych – proroków, apostołów, hierarchów, męczenników i męczennic, mnichów i mniszek, cudotwórców uzdrowicieli – oraz nawiązuje do znamiennej symboliki czerwieni w kontekście akurat tych ikon oraz aktywnością samej barwy czerwonej.

Korytarz na piętrze – na jednej ze ścian umieszczone zostały wzorowane na ikonach obrazy sakralne pochodzące z cerkwi unickich (grekokatolickich) pozostających pod przemożnym wpływem zachodniego malarstwa realistycznego.

Koniec korytarza, przy wyjściu na klatkę schodową, wypełnia scena cerkiewnej procesji na święcenie wody w dzień święta Epifanii. To jeszcze jedno nawiązanie do pielgrzymowania ikon – fotogram eksponuje charakterystyczne cerkiewne chorągwie z umieszczonymi na nich ikonami. W tym kontekście eksponowane są także ikony św. Jana Chrzciciela.

Klatka schodowa i korytarz na parterze prowadzą do ostatniej sali z ekspozycją fresków. Zwiedzający przechodzą wówczas obok makiety gotycko-bizantyńskiej obronnej cerkwi Zwiastowania Najświętszej Bogurodzicy monasteru w Supraślu. Makieta pochodzi z ekspozycji fresków suparskich z czasów przed odbudową tej świątyni. Ukazuje jej unikatową architektoniczną bryłę i wnętrze z odtworzonym programem ikonograficznym.

Sala VI – ekspozycja słynnych fresków suparskich, które ocalały po zburzeniu XVI-wiecznej cerkwi przez wycofujące się oddziały armii hitlerowskiej w 1944 r. Freski prezentują oryginalne serbskie malarstwo ikonowe z silnym tłem indygo i umieszczone są na ścianach i kolumnach nawiązujących ich pierwotnego umiejscowienia w cerkwi Zwiastowania. Fotogramy przedstawiają oryginalne wnętrza i rokokowe zmiany wystroju świątyni wprowadzone w czasach, gdy monasterem władali mnisi grekokatolicy, a później zakonnicy Kościoła rzymskokatolickiego. W podłodze umieszczono szklaną gablotę z odłamekami fresków – zwiedzaniu tego miejsca towarzyszy odtwarzanie dźwiękowego zapisu eksplozji, która przywołuje pamięć o ich zniszczeniu.

W projektowaniu ekspozycji ikon w Muzeum Ikon w Supraślu towarzyszyło mi porównanie ikony do okna, które nie istnieje samodzielnie, nie zatrzymuje uwagi na sobie samym, bowiem ma do spełnienia ściśle określoną funkcję – jego zadaniem jest ukazywanie tego, co poza nim.

CMENTARZE W PERSPEKTYWIE ODWRÓCONEJ

W projektach dyplomowych zajmowałam się architektoniczną bryłą świątyni, wnętrzami muzeum z ekspozycją ikon oraz bryłą, wnętrzem i najbliższym otoczeniem cerkwi. W projektach opisanych wyżej i w kilku innych realizacjach skupiałam się na wnętrzach lub poszczególnych elementach ich wystroju. Znaczący akcent na najbliższe otoczenie świątyni w projekcie cerkwi Przemienienia spowodował, że naturalną kontynuacją moich dotychczasowych działań i przymysłów okazało się „pogłębianie” wychodzenie na zewnątrz oraz skupienie uwagi na przestrzeni sakralnej w szerszym kontekście urbanistycznym i krajobrazowym.

Przestrzenią sakralną na zewnątrz świątyni są cmentarze. Wyraźnie widoczny przez przeszkłone ściany cerkwi Przemienienia cmentarz lokalnej wspólnoty parafialnej nawiązuje do holistycznego, wszechogarniającego aspektu cerkiewnych nabożeństw. Modlitewne wspomnienie o zmarłych jest ich nieodłączną częścią. To również nawiązanie do starożytnych

(por. katakumby) i współczesnych (por. monastery, groby duchownych przy większości wiejskich cerkwi parafialnych) przykładów lokalizacji miejsc pochówku zmarłych w bezpośrednim sąsiedztwie świątyni. Warto zwrócić uwagę na żywą i trwałą łączność pomiędzy świątynią i cmentarzem. Gdy cmentarz jest w bezpośrednim sąsiedztwie cerkwi, świąteczne procesje zatrzymują się przy grobach zmarłych i sprawowana jest nad nimi modlitwa. Kilka razy w roku nabożeństwa bywają celebrowane na cmentarzach, a groby zmarłych są wówczas oświecane.

Cmentarze stanowią szczególną przestrzeń sakralną, w której forma architektoniczna żyje w pejzażu, jego zmiennej kolorystyce i świetle, w różnych kontekstach urbanistycznych.

Wielość i różnorodność

Choć jako miejsca pochówku zmarłych wszystkie mają wiele wspólnego, w różnych religiach czy wyznaniach, kulturach czy tradycjach, miejskich czy wiejskich kontekstach wyglądają inaczej. Cmentarze wiejskie Podlasia wyglądają inaczej niż wielkomiejskie nekropolie nie tylko ze względu na odmiennność otoczenia – otwarty pejzaż, położenie na wzgórzu, w lesie lub przy lesie. Choć wszędzie można się natknąć na nagrobkowy standard *lastrico*, ciągle jeszcze stoją tam stare, ale też pojawiają się nowe, tradycyjne drewniane krzyże z równie tradycyjnym metalowym krzyżykiem na ich zwieńczeniu. Wydany w 2013 r. przez Muzeum Podlaskie w Białymstoku album *Krzyż kowalski na Podlasiu* autorstwa Wojciecha Kowalczyka prezentuje 290 przykładów krzyży z cmentarzy na Podlasiu.

Będąc na Podlasiu warto zajrzeć na *mizar* – cmentarz muzułmański w Kruszynianach. Pięknie położony jest cmentarz w Drohiczynie nad Bugiem. W Warszawie często odwiedzałam prawosławny cmentarz na Woli, cmentarze żydowski i ewangelicki, i, oczywiście, Powązki. W Paryżu zwiedziłam nie tylko Pere-Lachaise, ale również cerkiew Zaśnięcia Bogarodzicy i cmentarz prawosławny w Sainte-Geneviève-des-Bois, gdzie spoczywa reżyser Andrej Tarkowski („Andrej Rublow”, 1966) i ponad 15 tys. porewolucyjnych emigrantów rosyjskich. Na Pere-Lachaise ogromne bogactwo nagrobków współistnieje w systemie patchworkowym: każda forma istnieje w kontekście innego nagrobka, co niekoniecznie było brane pod uwagę przez projektującego. Obfitość form i treści łagodzi otaczająca je zieleń. Na cmentarzach monasterów, na cmentarnych kwaterach czy cmentarzach wojennych, jak chociażby pod Monte Cassino, wszystkie krzyże i nagrobki są takie same. To pejzaż, zieleń są „urozmaiceniem”, różnorodnością i tłem dla rytmu krzyży.

Praktyczne przesłanki widać w podejściu do cmentarzy w USA, gdzie nagrobki nie wystają ponad powierzchnię ziemi, aby bez przeszkód można było skosić trawę. Tradycyjnie „niepraktycznie” wyglądał jednak prawosławny cmentarz w Nanuet, Rockland County, New York, czy cmentarze monasterów Trójcy Świętej w Jordanville, NY i św. Tichona w South Canaan, PA.

Zupełnie odmienny charakter mają cmentarze fińskiej Karelii, szczególnie te w Uusi Valamo i Ilomantsi. Czas jakby się tam zatrzymał. Prowadzące do nich ścieżki to pasy skoszonej trawy. Drewniane krzyże z tradycyjnymi daszkami są prawie identyczne, a groby

zaznaczone jedynie kamienną lub drewnianą obwódką. Przestrzeń wokół organizuje przyroda i nikt jej w tym nie przeszkadza. Do nekropolii mnichów monasteru Uusi Valamo prowadzi aleja kilkudziesięciometrowych świerków. Porośnięte mchem i porostami tradycyjne karelskie *grobu* – drewniane formy nagrobkowe w kształcie zadaszonych domków – zrosły się z otoczeniem. Pod warstwami faktur i falban mchów i porostów już prawie nie widać drewna. Zadziwia minimalna ingerencja w naturę, proste, tradycyjne, drewniane krzyże z daszkiem i karelskim ornamentem, roślinność naturalnie wpływająca ze wszystkich stron na groby. Nagrobki wrastają w przyrodę, pejzaż, stają się jego integralną częścią, podobnie jak ciała ludzi znikają w ziemi i stają się jej częścią.

Ze spostrzeżeń na odwiedzanych nekropoliach korzystałam projektując nagrobek Tamary Sołoniewicz, znanej i nagradzanej reżyserki i scenarzystki filmowej, której zaangażowana twórczość była ściśle związana z Podlasiem. Grób Pani Tamary i jej rodziców znajduje się w centrum cmentarza parafialnego w Michałowie. Dla uniknięcia konfrontacji z sąsiednimi nagrobkami, zaprojektowałam schodkowe płyty z inskrypcjami i dwoma tradycyjnymi metalowymi krzyżami na tle nasadzonej ściany jałowców. Projektując inne nagrobki ważnych dla mnie osób, sięgałam do tradycji kamiennej formy z metalowym krzyżem. Problemem było zwykle sprowadzenie bryły kamienia o odpowiednich wymiarach, bowiem dostępne były jedynie standardowe i powszechnie stosowane wąskie słaby.

Cmentarze wojenne

Cmentarze z okresu II wojny światowej są przeważnie miejscami pamięci narodowej i stanowią rozbudowane założenia przestrzenne opatrzone formą memoriałową. W krajobrazie Podlasia widoczne są także cmentarze z okresu I wojny światowej. Są to jednak miejsca skromne, znacząco odmienne od pochodzących z tego samego okresu okazałych cmentarzy w Beskidzie Niskim, które doczekały się solidnego albumowego opracowania. Na niektórych zachowały się relikty pierwotnych form – pozostałości po niemieckich realizacjach z czasów okupacji. Na większości z nich pojawiły się nowe skromne formy upamiętnienia i zabezpieczenia terenu wykonane przez miejscową ludność.

W lutym i w lipcu 1915 roku na obszarze północno-wschodniej Polski miały miejsce niebywale w historii Podlasia krwawe starcia armii niemieckiej i rosyjskiej. Działania wojenne, w które zaangażowane było lotnictwo, ciężka artyleria, broń maszynowa, pozostawiły te tereny w stanie ruiny. Taktyka „spalonej ziemi”, którą skutecznie realizowała armia rosyjska, pozbawiała niemieckie siły zaplecza, tubylców natomiast środków do życia. Do ogólnej zapaści materialnej, kulturalnej i demograficznej przyczynił się spowodowany carską propagandą niebywały exodus miejscowej ludności na wschód, zwany *bieżeństwem*. Obchody setnej rocznicy w 2015 r. w znacznym stopniu przyczyniły się do upowszechnienia wiedzy o tym bolesnym, a tak mało znanym rozdziale w historii Polski. Rocznicowe publikacje i przedsięwzięcia uświadomiły ogrom tragedii, bólu i rozpacz ponad 3 mln osób uciekających przed działaniami wojennymi na tereny Imperium Rosyjskiego. Straty spowodowane uchodźstwem-*bieżeństwem* i jego konsekwencjami określane są na ponad 40% przedwojennej populacji Podlasia.

I wojna światowa była pierwszą wojną totalną, wciągającą w swoje tryby ogromne rzesze zarówno żołnierzy, jak i ludności cywilnej. Spośród powołanych pod broń 65 mln żołnierzy, ok. 8,5 mln zginęło, a ponad 21 mln zostało rannych. Liczby cywilów, którzy ucierpieli z powodu tej wojny, nie da się chyba ustalić. To ofiary działań wojennych, różnorodnych prześladowań, przymusowych wysiedleń i migracji. Demograficzne, gospodarcze i społeczne skutki tej wojny Podlasie odczuwa do dzisiaj. Przypominają o niej mogiły poległych żołnierzy.

Moje opracowanie dotyczy dziewięciu wybranych miejsc w okolicach Bielska Podlaskiego. To cmentarze żołnierzy poległych w czasie walk latem 1915 roku. Wielu spośród nich było synami tej ziemi, bowiem żołnierzami walczących stron byli nie tylko Niemcy i Rosjanie, ale również wcieleni do armii mieszkający tu Polacy, Białorusini, Litwini i Ukraińcy. Podlasie przez wieki było i ciągle pozostaje narodowościowo, etnicznie, kulturowo i religijnie zróżnicowane, ale w jego trudnej historii nie pojawiły się niechlubne karty świadczące o nietolerancji czy ksenofobii.

Znamienny jest fakt, że niemal wszystkimi cmentarzami opiekują się, w większym czy mniejszym stopniu, mieszkańcy okolicznych wiosek, sąsiedzi. To miejsca szczególne, bo w świadomości tutejszych ludzi żywy jest szacunek dla grobu człowieka i właściwie bez znaczenia jest fakt jego religijnej, narodowej czy politycznej przynależności. Śmierć niejako sprowadza wszystkich do „wspólnego mianownika”. Co ważne i znamienne, na wszystkich tych cmentarzach w zbiorowych mogiłach leżą obok siebie żołnierze obu walczących stron.

W kontekście rocznicowych obchodów i wspomnień o tragedii wojny i *bieżeństwa*, właśnie to stało się jednym z powodów podjęcia tego tematu. Urodziłam się i dorastałam w Bielsku Podlaskim, ale przez długie lata nie zdawałam sobie sprawy, że w najbliższej okolicy tak wiele się wydarzyło, a okoliczne pola i lasy kryją w sobie tak wiele bolesnych świadectw i wspomnień. W znanych mi od dzieciństwa krajobrazach odkryłam nowe, nieznane i niedostrzegane wcześniej „głębokie treści”. Postanowiłam podjąć działania, które poprzez znane już „okna” podmiejskich pejzaży mogłyby w jakiś sposób pomóc innym dostrzec ukrytą w nich prawdę o przeszłości i o tym, co spowodowała.

Wszystkie cmentarze wpisały się na swój sposób w okoliczny pejzaż i pozostają bardziej lub mniej widoczne. Moje podstawowe założenie projektowe wynika z chęci okazania szacunku zarówno formom zastanym, jak i skromnym działaniom, które podejmowane były dotychczas przez okoliczną ludność. Działania projektowe poprzedziła seria badań, które dotyczyły:

- inwentaryzacji przestrzeni i zastanych form,
- analizy rodzaju założeń przestrzennych cmentarzy,
- analizy form obelisków, krzyży i ogrodzeń,
- analizy roślinności,
- analizy przestrzeni w kontekście otaczającego pejzażu.

W rezultacie tych badań powstała dokumentacja inwentaryzacyjna, która stała się podstawą do pracy nad projektem.

MOGIŁY I CMENTARZE WOJENNE Z OKRESU I WOJNY ŚWIATOWEJ
JAKO MIEJSCA ZNACZĄCE W KRAJOBRAZIE PODLASIA –
– KONCEPCJE PROJEKTOWE KU ZACHOWANIU PAMIĘCI

Wieloaspektowy projekt dotyczy cmentarzy, których historia sięgnęła już stulecia. Choć wszystkie powstały w tym samym czasie, w stosunkowo niewielkiej odległości od siebie, każdy z nich jest inny. Niektóre pozostają w przestrzeni miejskiej, inne zaś w wiejskiej, niektóre pośród lasów, inne w otwartym polu. Niektóre z nich, położone nieco na uboczu, przez długie lata pozostawały nietknięte i ulegały naturalnym procesom degradacji. Inne z kolei, pozostając w zasięgu wzroku okolicznych mieszkańców, noszą różnego rodzaju ślady przejawów troski i starania o ich utrzymanie w należytym stanie. W różnym stopniu widoczna jest, zatem, ludzka ingerencja w formę pierwotną tych cmentarzy i przeciwdziałanie postępującym procesom natury.

Działania i użyte środki można ogólnie określić jako zabezpieczanie, porządkowanie, oczyszczanie i uzupełnianie, w mniejszym zaś stopniu jako dodawanie. Wynikało to zarówno z chęci zachowania dotychczasowego stanu cmentarzy, który jest wynikiem działania natury, jak i starań okolicznej ludności. W odniesieniu do wszystkich, lecz w każdym przypadku oddzielnie, z uwzględnieniem odmiennych warunków i kontekstów, rozważałam możliwości wprowadzenia ujednolicających elementów. Sprowadzają się one do umieszczenia wszędzie płyty z memoriałem i systemu informacji. Zarówno dla miejscowych, jak i dla postronnych, cmentarze te mają pozostawać tymi samymi „oknami” w miejscowym pejzażu. Opisane w dokumentacji działania i uzupełnienia mają umożliwić głębszy wgląd w bogactwo treści, które sobą reprezentują, i ocalić od zapomnienia miejsca, gdzie spoczęło setki istnień ludzkich.

Każdy projekt zawiera dokumentację inwentaryzacyjną, dokumentację techniczną projektowanych form, opisy proponowanych roślin do nasadzeń, widoki i przekroje terenu. Projekt konsultowany był z geodetą, konserwatorem zabytków, projektantem zieleni i ogrodnikiem.

Zwieńczeniem wielopłaszczyznowych działań była prezentacja projektu: „Mogiły i cmentarze wojenne z okresu I wojny światowej jako miejsca znaczące w krajobrazie Podlasia – koncepcje projektowe ku zachowaniu pamięci”. Odbędzie się 18 listopada 2017 r. w Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, niegdyś wioski na przedmieściach, a obecnie jednej z dzielnic Bielska Podlaskiego, w pobliżu jednego z objętych projektem cmentarzy. Mieszkańcy Studziwod, którzy codziennie obok niego przechodzą, mieszkańcy Bielska i jego przedmieść, którym nieobce są niektóre z pozostałych miejsc pochówku żołnierzy I wojny światowej, dowiedzieli się o proponowanych w projekcie możliwościach podkreślenia obecności tych miejsc w miejscowym krajobrazie, oraz koncepcjach zachowania i pielęgnowania pamięci o nich.

Multimedialnej prezentacji projektu w Muzeum Małej Ojczyzny towarzyszył występ zespołu Studio Folkloru „Żemerwa”. Uczestnicy spotkania usłyszeli specjalnie na tę okazję przygotowane popularne niegdyś podlaskie pieśni wojskowe.

Po prezentacji i koncercie nastąpiła symboliczna realizacja jednego z głównych założeń projektu. Wszyscy zebrani udali się na pobliski cmentarz wojenny przy skrzyżowaniu ulic Studziwodzkiej i Wiejskiej. Zapalaniu przygotowanych zniczy i świec towarzyszył poruszający tradycyjny obrzęd. Zgodnie z dawną tradycją, cmentarny krzyż został przybrany tradycyjnym podlaskim ręcznikiem. Była to replika jednego z miejscowych ręczników ludowych zachowanych w zbiorach Muzeum w Bielsku Podlaskim, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, które w ciągu ostatnich lat wyspecjalizowało się w projektach mających na celu odtworzenie i popularyzację tradycji związanych z ręcznikiem ludowym.

Co w kontekście projektu równie ważne, na mogiłach pochowanych tu kilkuset niemieckich i rosyjskich żołnierzy uczestnicy spotkania wzięli udział w krótkiej modlitwie za zmarłych, którą poprowadził prawosławny duchowny.

Materiał filmowy z tego wydarzenia został wykorzystany w regionalnym programie TV Białystok. Polskie Radio Białystok i Radio „Racja” wyemitowały wywiady i rozmowy z uczestnikami spotkania. W ten sposób rozpoczęła się realizacja ważnego elementu długoterminowej i wieloaspektowej koncepcji projektu, którym jest upowszechnienie wiedzy i zachowanie pamięci. Należy podkreślić, że istotą projektu jest jego otwarty, ciągły i permanentny charakter, trwałe zaistnienie tych miejsc w pejzażu i szerzej – w przestrzeni kulturowej Podlasia, mocne zakorzenienie w tradycji lokalnej społeczności.

Projekt „Ręcznik – Rucznik”

Jeszcze w latach 60. XX w. tradycja i obrzędowość, związane z ręcznikiem ludowym, były na Podlasiu i w okolicach Bielska Podlaskiego żywe. Podobnie jak w minionych stuleciach, często używany był podczas obrzędów ślubnych, weselnych i pogrzebowych²⁰.

Ręcznik ludowy to długi pas płótna lnianego z płaskim lub krzyżkowym haftem na obu przeciwległych połaciach, często zakończonych koronką. Niezwykłość haftu płaskiego przejawia się w jego barwnych, rozbudowanych ornamentach, najczęściej inspirowanych przyrodą. Są to maki, chabry, chryzantemy, winorośle, tulipany, lilie, niezapominajki, bzy, irysy, róże, jarzębiny. Sporadycznie pojawiają się również motywy zoomorficzne reprezentowane przez ptaki²¹. Widoczne na niektórych ręcznikach podobieństwa haftów to skutek używania szablonów, którymi wymieniały się między sobą zajmujące się nimi kobiety²². Brzegi obu końców ręcznika zdobią zwykle koronki. Składają się zazwyczaj z dwóch części – pasa z ornamentem i zębów. Pojawiają się tu motywy geometryczne (linie łamane, krzyżyki, wstęgi, serca, meandry, gwiazdy, romby), roślinne (liście dębu, wielopłatkowe kwiaty, liczne formy pojedynczych kwiatów na łodyżce i ciągłych gałązek – lilii, ostu, winogron, jarzębiny) i zoomorficzne (ptaki). Wzory występują w układzie horyzontalnym.

²⁰ A. Dębowska, J. Sołub, K. Sołub, *Ręcznik ludowy z okolic Bielska Podlaskiego. Haft i koronka*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2015, s. 3.

²¹ A. Dębowska, K. Sołub, J. Sołub, *Wzornik tradycyjnych haftów i koronek ręcznika ludowego, Koronka szydełkowa*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2017, s. 1.

²² A. Dębowska, K. Sołub, J. Sołub, *Wzornik tradycyjnych haftów i koronek ręcznika ludowego, Haft płaski*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2014, s. 3.

Tradycja

Ręcznik towarzyszył ludziom na Podlasiu w najważniejszych momentach ich życia, od narodzin, poprzez ślub, po ostatnią drogę. Pełnił przeróżne funkcje: praktyczne, estetyczne, kultowe, symboliczne, ochronne, a nawet magiczne. Stanowiąc oprawę ważnych obrzędów rodzinnych i świąt religijnych, był bardzo popularną formą prezentu. Powszechnie był wykorzystywany również w życiu codziennym i podczas pracy. Wiele funkcji obrzędowych ręcznika ciągle okrytych jest tajemnicą.

Pewne charakterystyczne dla tego regionu motywy dekoracyjne kształtowały się przez stulecia, nigdy nie tworząc sztywnego kanonu. W ręczniku zawsze łączyły się tradycja i nowa sztuka ludowa. Najnowsze badania potwierdzają, że ręcznik odgrywał istotną rolę w życiu codziennym Słowian wschodnich. Był ważnym symbolem ich kultury materialnej. Zgodnie z utartą wielowiekową tradycją, w każdym domu we wschodnim narożniku głównej izby czy pokoju wisiała ikona lub obraz przybrany wyszywanym ręcznikiem. Ręczniki towarzyszyły narodzinom i chrzcinom dzieci. Ikoną z haftowanym ręcznikiem błogosławieni byli narzeczeni, gdy wychodzili z domu na cerkiewne zaślubiny. Haftowane ręczniki zawieszane były również na przydrożnych i nagrobnych krzyżach.

Od wieków ręcznikowi przypisywano znaczenie metafizyczne. Był on symbolem kontaktu człowieka z Bogiem, łączności z przodkami, wyrazem szacunku dla świętości, świętych wizerunków i krzyża²³. Zjawisko ręcznika obrzędowego leży w sferze zainteresowań muzealnictwa i etnografii, gdyż dotyczy szeroko pojętej kultury ludowej obejmującej zarówno artefakty, jak i wierzenia oraz obrzędy ludowe. Wyraźnie widoczny jest proces zanikania pewnych przejawów kultury, w tym przypadku wiedzy na temat ręczników i procesu ich powstawania. W porównaniu z sytuacją sprzed kilkudziesięciu ostatnich lat ręcznik w dużej mierze stracił swój duchowy wymiar w obyczajowości. Deprecjacja *ręcznika* to proces powolny i długotrwały, związany w dużej mierze z odpływem ludności wiejskiej do miast, gdzie tradycje z nim związane nie były kultywowane.

Renesans ręcznika obrzędowego

W ostatnich latach da się zauważyć znacząco narastające zainteresowanie ręcznikiem ludowym. Dotyczy to nie tylko środowiska wiejskiego, gdzie ręcznik stanowi wartość raczej sentymentalną, ale także osób, dla których ta tradycja jest egzotyczna, czy nawet obca. Istotnym czynnikiem powodującym odrodzenie ręcznika na poziomie wzornictwa jest moda czerpiąca motywy ze sztuki ludowej. Hafty i koronki z ręczników inspirują nowe pokolenie projektantów w wielu dziedzinach.

Muzeum w Bielsku Podlaskim Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku od 2010 r. pomnaża kolekcję ręczników ludowych, dostrzegając ich ogromny potencjał. Efektem jest imponujący zbiór ponad 350 ręczników stałej wystawy „Tajemniczy ręcznik”. Zbiory,

²³ A. Dębowska, K. Sołub, *Wzornik tradycyjnych haftów i koronek ręcznika ludowego, Haft krzyżykowy*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, wyd. II, Białystok 2015, s. 1.

wydawnictwa, programy edukacyjne są owocem wieloletnich działań prowadzonych na terenie powiatu bielskiego (w granicach przed 1952 r.). Dalsze prace muzeum w tym kierunku wspiera współpraca z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w Poznaniu (dr Anna Weronika Brzezińska) oraz Uniwersytetem im. A. Puszkina w Brześciu (prof. Ina Szwed).

Wprowadzenie tradycyjnego podlaskiego ręcznika do projektu „Mogiły i cmentarze wojenne z okresu I wojny światowej jako miejsca znaczące w krajobrazie Podlasia – koncepcje projektowe ku zachowaniu pamięci” to jeden z elementów wielowarstwowego podejścia do tego zagadnienia. Ręcznik ma wspierać „koncepcje projektowe ku zachowaniu pamięci”

o cmentarzach. Obecność ręczników na cmentarnych krzyżach ma wspomagać starania muzealników o upowszechnianie świadomości ich tradycyjnego znaczenia i odtwarzanie ich pierwotnej roli. Nie bez znaczenia jest zaangażowanie i owocna współpraca z Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, które opiekuje się nie tylko miejscowym cmentarzem wojennym, ale planuje i podejmuje również konkretne działania w odniesieniu do wielu pozostałych. Choć pełna realizacja projektu nie jest jeszcze planowana, zainteresowanie obu zaangażowanych instytucji, zapał i entuzjazm Aliny Dębowskiej, kierownik Muzeum w Bielsku Podlaskim, inicjatorki działań na rzecz odtworzenia i zachowania miejsca ręcznika w kulturze Podlasia oraz dotychczasowe konsekwentne działania Dariusza Fionika, kierownika Muzeum Małej Ojczyzny, w odniesieniu do miejsc pamięci, roją nadzieję na przyszłość.

DYDAKTYKA

Kierunek Architektury Wnętrz na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej został utworzony w 1999 roku. Pracę dydaktyczną rozpoczęłam jako asystent prof. Andrzeja Bissenika z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który zajmował się tworzeniem tego nowego kierunku i przez kilka lat nim kierował. Praca u boku Profesora – mistrza i wielkiego autorytetu – była doświadczeniem kluczowym i rzutującym na moją dalszą pracę dydaktyczną. Jego profesjonalizm, pasja twórcza, wytrawne podejście dydaktyczne pozostają moim niedoścignionym wzorem.

Zajęcia z Podstaw kompozycji i teorii barwy prowadzę samodzielnie od 2003 roku. W swoim podejściu dydaktycznym próbuję wskazywać na potrzebę sięgania do istoty rzeczy, szukanie przyczyn zjawisk, zrozumienie konstrukcji, zasady budowy poszczególnych utworów. Umożliwia to wzbogacanie palety środków plastycznych i stosowanie ich zgodnie ze świadomie podejmowanym założeniem projektowym. Podkreślam również znaczenie holistycznego podejście do podejmowanych tematów – rozpatrywanie zjawisk z różnych perspektyw i w jak najszerszym kontekście (malarstwo, rzeźba, muzyka, architektura, fizyka, biologia...). W nawiązaniu do słów P. Cezanne'a: „Dążę do logicznego rozwoju tego, co widzę w przyrodzie”, zachęcam studentów do wykorzystywania przyrody jako niewyczerpanego źródła inspiracji. Zawsze zwracam uwagę na otwieranie i zapewnienie możliwości indywidualnej interpretacji obserwowanych zjawisk i ich twórczego wykorzystania.

Podstawy kompozycji i teoria barwy to przedmiot, który trwa przez dwa pierwsze semestry studiów pierwszego stopnia. Studenci zapoznają się wówczas z zagadnieniem kompozycji poprzez poznawanie obiektywnych wyznaczników podstaw projektowania, jakimi są: punkt, linia, płaszczyzna, kolor. Poznają zasady, metody i środki kompozycji nowoczesnej w architekturze i sztuce. Interpretują zjawiska wizualne w naturze i sięgają do wybranych dzieł z dokonań różnych obszarów sztuki, aby zapewnić jak najszerzy kontekst poznawczy. Zdobytą w ten sposób wiedzę stosują w zadaniach projektowych – kompozycjach na płaszczyźnie i w przestrzeni, z wykorzystaniem różnych technik plastycznych. Uczą się przy tym stosowania odpowiednich środków plastycznych, umożliwiających osiągnięcie założonych celów projektowych, np.: wyrażenia uczuć, nastrojów, skojarzeń emocjonalnych, podkreślenia wartości. Dobór tematyki zadań i przekazywanie treści teoretycznie związanych z nauczaniem kompozycji ma kształtować umiejętność odczytywania treści wewnętrznej w formie zewnętrznej oraz kształtowania utworów kierując się wewnętrzną logiką.

Konfrontowanie indywidualnych zdolności studentów z otaczającymi zjawiskami plastycznymi ma służyć rozwijaniu wyobraźni przestrzennej, uwrażliwieniu na formę i konsekwencje jej działania w przestrzeni.

Zapoznając się z fizyką i funkcją koloru, fizjologią i psychologią widzenia, stosując zdobytą wiedzę w zadaniach analizujących kompozycje utworów z dziedziny architektury i sztuki oraz w zadaniach projektowych przy zastosowaniu różnych technik plastycznych. Rozwijają przy tym umiejętność czytelnego i estetycznego prezentowania prac projektowych.

Literatura, na której opieram program zajęć i którą proponuję studentom, to m.in.:

W. Kandinsky – teoria koloru i relacji między muzyką a barwą (obszerne fragmenty prezentuje Maria Rzepińska w *Historii koloru*) oraz tegoż autora *Punkt, linia a płaszczyzna i O duchowości w sztuce*. Tej problematyki dotyczą również pozycje: Johannes Itten, *Sztuka barwy*; James T. Long, *The New Munsell Student Color Set*.

W. Strzemiński – *Teoria widzenia*. Jego teoria definiująca świadome widzenie kształtowane pod wpływem czynników kulturowych, cywilizacyjnych i społecznych pozwala dostrzec potencjał kształtowania tej świadomości w procesie edukacji.

M. Stanowski – *Struktury abstrakcyjne*. Lektura tej książki była dla mnie wielkim odkryciem. Zawiera analizy struktur wizualnych w sztukach plastycznych. Uświadamia istotę relacji pomiędzy formami, plamami koloru i środkami prowadzącymi do realizacji konkretnych założeń projektowych. Autor rozróżnia pomiędzy zjawiskami kontrastu i różnicy, i daje klucz do rozumienia i projektowania relacji form, tzn. napięć, tzn. treści utworu, tzn. kompozycji. *Struktury abstrakcyjne* są swego rodzaju wstępem do jego dalszych rozważań wychodzących poza obszar estetyki i zmierzających w kierunku filozofii umysłu, teorii złożoności i fizyki.

Działania związane z funkcją użyteczną realizowane są na zajęciach z Projektowania małych form użytkowych i wzornictwa. Studenci mają tutaj do czynienia ze skalą 1:1 i przechodzą pełen proces twórczy – od koncepcji projektowej po realizację projektu. Ze względu na to, że na wydziale brakuje stolarni, przy realizacji projektów studenci zapoznają się z ofertą firm wykonawczych i sami organizują proces produkcji prototypów. Tematy zadań mają na celu kształtowanie twórczego myślenia, opartego na wszechstronnej analizie problemu projektowego w kontekście ergonomii, funkcjonalności, materiału i technologii wykonania. Chodzi tu o kształtowanie konstruktywnego myślenia o formie, gdzie estetyka jest głównie rezultatem spełnienia warunków użytkowych. Przy realizacji projektów, przy niedużym nakładzie finansowym, student może samodzielnie wykonać wiele czynności związanych z ich realizacją, zapoznając się przy tym z pracą z podstawowymi narzędziami: piłą, wyrzynarką, strugiem, wiertarką itp.

Oprócz klasycznej literatury przedmiotowej studentom proponuję *Język rzeczy* Deyana Sudjica dla uświadomienia nie tylko przesłanek praktycznych powstawania dzieł wzorniczych, zagadnienia wpływu mody na projekt, ale bardzo ważne pytanie natury moralnej, które stawia sam autor – „co dzisiaj jest prawdziwym luksusem: posiadanie pewnych rzeczy czy rezygnacja z nich?”.

Tematy semestralne często realizowane są w ramach konkursów, np.: coroczna edycja *Elle decoration* – „Młodzi na start”, co bardzo pozytywnie wpływa na skuteczny start w pracę zawodową.

Szerszy opis programu i celów realizowanych w ramach przedmiotów Podstawy kompozycji i teoria barwy oraz Projektowania małych form użytkowych zamieszczony jest w pliku Dydaktyka.

Dyplomy inżynierskie i magisterskie

Prowadzę projekty dyplomowe o bardzo różnej tematyce, która wynika z preferencji studentów. Często wymaga to czasochłonnej kwerendy niezbędnych informacji na dany temat. Współpracę nad projektami dyplomowymi postrzegam jako zwieńczenie procesu edukacji. Dokładam starań, aby była to kontynuacja wcześniejszego dialogu i współpracy ze studentami, procesu kształtowania zdolności samodzielnego, krytycznego, logicznego i twórczego myślenia. Często doświadczam przy tym wiele satysfakcji, bowiem ubogaca to obie zaangażowane strony.

PODSUMOWANIE

Prezentując kolejne etapy mojej ścieżki zawodowej, kilkakrotnie stwierdzałam, że towarzyszyło mi porównanie ikony do okna, które nie istnieje samodzielnie, nie zatrzymuje uwagi na sobie samym. To porównanie pojawiało się przy pracy nad poszczególnymi projektami, w wielu różnych miejscach i okolicznościach. W jaki sposób to pojmowanie ikony jako „okna” wpływało na moje życie i pracę?

Można to wyjaśnić posługując się przykładem kompozycji. Jeśli forma jest „oknem”, to zaistniałe w niej związki powodują, że staje się oknem do głębszych treści, czyli staje się kompozycją, a przestaje być jedynie zestawem. Złoty podział, któremu poświęcam jeden z siedmiu wykładów w pierwszym semestrze, nie jest jedynie matematyczną proporcją, ale przyczyną. Kolejne przyrosty liści roślina obraca o kąt w złotych proporcjach, aby uzyskać najlepszą z możliwych ekspozycję na światło i opady.

Jeśli dana forma użytkowa nie spełnia swej funkcji użytkowej, pozostaje „bezużyteczną” dekoracją. Lampa ma być afirmacją działania światła. Prozaiczny i wydawałoby się prosty temat: „Ramka do zdjęcia” sprowokował gorące dyskusje i sięganie do głębszych treści wybranego zdjęcia oraz starania, by forma „ramki” była „oknem”, a nie tylko estetyzującym dodatkiem.

Cmentarze i nagrobki to też „okna” – do prawdy o życiu i śmierci, o historii i wojnie. W moich koncepcjach projektowych w odniesieniu do „mogił i cmentarzy wojennych z okresu I wojny światowej”, chciałam potraktować je właśnie jako „okna”, poprzez które można dostrzegać prawdę o tragedii wojny, młodym życiu brutalnie przerwanych na własnej lub obcej ziemi, trosce o miejsce spoczynku zmarłych, cztery razy w roku i dwa razy na dobę zmieniającym się pejzażu, w którym zostali na zawsze. Właśnie tym tłumaczę, dlaczego moje działania nie zawierają znaczących form projektowanych, które okno stawiałyby w pozycji podmiotu. Gdybyśmy nasze działania zaopatrzyli w głębszą refleksję, być może na grobach nie byłoby sztucznych kwiatów, „dzięki” którym złamane zielenie mchów i porostów stają się niewidoczne.

W prezentowanych realizacjach, w pracy dydaktycznej, której efektem są załączone projekty studentów, w moim postrzeganiu sztuki i w całej mojej twórczości artystycznej towarzyszyło mi pragnienie odnajdywania i ukazywania „głębszych treści”, które we współczesnym świecie uległy zapomnieniu lub zostały zdominowane przez materializm i komercję. W podejmowanych zadaniach projektowych i w pracy dydaktycznej próbowałam postrzegać podejmowane zadania w „perspektywie odwróconej”. Do tego też zachęcałam i ciągle zachęcam studentów. W nawiązaniu do przedłużonych linii perspektywy, które stykają się w osobie patrzącego, każde zadanie próbuję rozpoczynać od sięgania do źródeł, przyczyn i do istoty rzeczy. Zachęcam, aby zadania postrzegane i podejmowane były z własnej, osobistej perspektywy. To sięganie do własnej głębi otwiera szeroką perspektywę poznania i twórczego działania.

Zarówno dydaktykę, jak i zadania projektowe, postrzegam jako proces, który rozpoczyna się i trwa, ale nie kończy się realizacją danego przedsięwzięcia, bowiem powinien jak najdłużej „owocować”. Takie jest też założenie rozpoczętej właśnie realizacji projektu „Mogiły i cmentarze wojenne z okresu I wojny światowej jako miejsca znaczące w krajobrazie Podlasia – koncepcje projektowe ku zachowaniu pamięci”. Nie chodzi tu jedynie o proces tworzenia samego projektu „zabezpieczania, porządkowania, oczyszczania i uzupełniania” wskazanych cmentarzy i jego ostateczną realizację – symboliczne jednorazowe „przecięcie wstęgi” przy uroczystej ceremonii „ponownego otwarcia” każdego z nich. Projektowe koncepcje „ku zachowaniu pamięci” sugerują raczej stopniowe, rozłożone w czasie wieloaspektowe działania, które nie tylko przypominają o mogiłach i cmentarzach I wojny światowej przy okazji „otwierania” kolejnego z nich, ale pamięć tę skutecznie i trwale podtrzymywały. To właśnie dlatego w rozpoczęcie realizacji projektu zaangażowani byli przedstawiciele społeczności lokalnej, Muzeum Małej Ojczyzny i Muzeum w Bielsku Podlaskim, radio i telewizja, znicze, tradycyjny podlaski „rucznik” oraz modlitwa. Tego rodzaju wszechstronne zaangażowanie ma towarzyszyć długotrwałym procesom „zabezpieczania, porządkowania, oczyszczania i uzupełniania” oraz podtrzymywania pamięci o każdej zbiorowej mogile i cmentarzu.

Wyjaśnieniem tej koncepcji może być starochrześcijańskie, zdecydowanie „niedzisiejsze” pozdrowienie. Zamiast „dzień dobry”, chrześcijanie pozdrawiali się niegdyś słowami „memento mori”. Nie chodziło im o to, aby tego rodzaju nieustannym przypominaniem o nieuchronnej śmierci zniechęcać się do życia. Przeciwnie – podtrzymywanie pamięci o śmierci paradoksalnie pomagało pogłębić wartość życia – w obliczu śmierci zarówno uczynki, jak i słowa, zyskują na wadze i znaczeniu. Świadomość faktu, że wypowiedane słowa mogą być ostatnimi, skutkuje nadawaniem im pełni treści i prawdziwego, głębokiego znaczenia. „Dzień dobry” staje się wówczas prawdziwym życzeniem dobrego dnia, a „przepraszam” jest doprawdy prośbą o przebaczenie...

W tym właśnie kontekście osadzony jest zamysł otwartego, długotrwałego projektu. „Koncepcje ku zachowaniu pamięci” są nam dzisiaj potrzebne, aby nie pojawiały się żadne nowe wojenne mogiły i cmentarze. Projekt jest potrzebny dla zrozumienia godności życia jako przywileju, którego żaden człowiek nie powinien odbierać innej istocie ludzkiej. Dlatego sądzę, że mój projekt jest potrzebny i może być prezentowany nie tylko jako część procesu habilitacji, ale również jako twórczy wkład w kulturę mojego regionu.

TATIANA Misiur