

Michał Stęchły

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II

Metafizyka światła w ikonach Pawła Zaporozkiego. Dialog tradycji bizantyńskiej z zachodnioeuropejską estetyką malarską

Współczesne badania nad sztuką sakralną w XX w. często koncentrują się na zagadnieniu odnowienia i reinterpretacji tradycyjnych form w obliczu zmieniających się kontekstów kulturowych i artystycznych¹. Na tle tych przemian i poszukiwań stylu wyjątkowe miejsce zajmuje Paweł Zaporozski², który

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Barbary Ciciory i ks. prof. Andrzeja Witko w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Jest zaakceptowany i rekomendowany do druku przez promotora.

² Paweł Zaporozski (Павло Запоріжський) urodził się w 1892 r. w Jelizawetgradzie. Kształcił się na wieczorowych kursach rysunku w latach 1908–1910, zorganizowanych w rodzinnym mieście przez Petra Krestonoscewa, profesora Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jelizawetgrad był w tym okresie jednym z pięciu ośrodków w Rosji, w których odbywały się wystawy najwybitniejszych ówczesnych malarzy, w tym przedstawicieli tzw. Pieriedwiżników, m.in. Illi Riepina, Wiktora Wasniecowa, Iwana Kramskoją oraz Nikołaja Ge. Artyści ci powołali Towarzystwo Pieriedwiżnych Chudożestwiennych Wystawok – Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych i samodzielnie organizowali ekspozycje, prezentując swoje dzieła w różnych miastach kraju. W latach 1870–1922 zorganizowali czterdzieści siedem wystaw, z czego osiemnaście odbyło się w rodzinnym mieście Zaporozkiego.

W 1920 r. artysta założył pracownię malarską „Widrożenie” („Odrodzenie”). Pracownia specjalizowała się w konserwacji cerkwi zniszczonych w wyniku działań wojennych

podjął się ambitnego zadania ożywienia malarstwa ikonowego w greckokatolickich cerkwiach. Malowidła ścienne Zaporozkiego oraz współpracowników pokrywają całe ściany i sklepienia świątyń. Układ poszczególnych przedstawień figuralnych, scen grupowych oraz wizerunków pojedynczych świętych jest dostosowany do podziałów architektonicznych świątyni. Towarzyszą im bogate dekoracje ornamentalne, geometryczne, roślinne i symboliczne. Powierzchnie sklepienne naw i sanktuariów są zarezerwowane dla kompozycji ukazujących Chwałę Boga, Tróję Świętą oraz Jezusa Chrystusa, zwykle w otoczeniu istot niebiańskich, a także ewangelistów i proroków. Na filarach dominują wizerunki świętych, najczęściej św. Olgi i św. Włodzimierza, a w dalszej kolejności takich świętych, jak: Helena, Paraskewa, Katarzyna Aleksandryjska, Antoni Pieczerski, Teodozy Pieczerski, Cyryl i Metody, Borys i Gleb, Barbara, Magdalena czy Michał Archanioł. Ściany świątyń pokrywają również rozbudowane sceny figuralne, m.in. Drogi Krzyżowej, Chrystusa nauczającego dzieci, Chrztu Rusi, Wniebowstąpienia, Ukrzyżowania oraz Pokrowu Bogurodzicy w otoczeniu świętych. Jego malarstwo ścienne charakteryzuje się rytmicznością, hieratycznością, symetrią, harmonią, delikatnością barw, geometrycznością i świetlistością.

W sztuce sakralnej światło od wieków pełniło funkcję wykraczającą poza jego fizyczne właściwości, stając się nośnikiem głębokiego przesłania metafizycznego. W tradycji bizantyńskiej, gdzie ikona stanowi „okno ku wieczności” (Florenski, 1984: 115), światło nie pochodzi z zewnętrznego źródła, lecz emanuje z wnętrza przedstawionej postaci lub sceny, symbolizując boską obecność i transcendencję. Nie jest to światło naturalne, lecz symboliczne – manifestacja Boskiej Energii, która oświeca i przemienia ludzką duszę. Koncepcja ta odróżnia ikonę od malarstwa zachodniego, w którym światło często służy budowaniu iluzji przestrzeni. Sztuka bizantyńska, głęboko zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej, czerpie inspirację z filozofii neoplatonickiej, zwłaszcza z myśli Plotyna i Platona. Teolodzy – Paul Evdokimov, Leonid Uspienski czy Paweł Florenski – podkreślali, że dzieła sztuki bizantyńskiej, szczególnie ikony, realizują koncepcje teoretyczne tych filozofów,

na terenie eparchii przemyskiej. Dzięki wysokiemu poziomowi realizowanych zamówień działalność ta zyskała uznanie społeczności greckokatolickiej na obszarze Łemkowszczyzny. Duża liczba zleceń doprowadziła do utworzenia przez Zaporozkiego w 1927 r. własnej Pracowni Artystyczno-Malarskiej i Ikonopisarskiej.

Malarz wraz ze swoim zespołem odnawiał wnętrza cerkwi, wykonywał dekoracje malarskie pokrywające ściany świątyń oraz ikonostasy, a także pisał ikony. Jego autorstwo zostało potwierdzone w odniesieniu do malowideł ściennych w wielu cerkwiach, m.in.: pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Szczawnem, pw. Opieki Matki Bożej w Bonarówce, pw. św. Paraskewy w Kuryłówce, pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Oparówce oraz pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu. Po II wojnie światowej los artysty pozostaje nieznanymi (za: Giemza, 2024: 273–274; Nowak, 2016: 117–129; Koleńczuk, b.r.).

łączą metafizykę światła z doświadczeniem mistycznym oraz ujęciem Piękną i Dobrą. Florenski napisał: „Ikonę maluje się na świetle” (Florenski, 1984: 139). Evdokimov tłumaczył, że: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca” (Evdokimov, 2003: 162). Natomiast Uspieski uważał, że: „Ikona nie przedstawia zwykłego piękna, ale widzenie Światła – Światła boskiego. Tło ikony symbolizuje Światło, a ikona zawsze je emanuje” (Uspieski, 1991: 141, 142).

Platon, wprowadzając pojęcia *idea* i *eidos*, stworzył podstawy dla rozumienia piękna i dobra jako fundamentalnych przymiotów boskości. *Idea* odnosi się do realnie istniejących bytów, takich jak idea Dobra–Piękna, podczas gdy *eidos* obejmuje szersze kategorie, w tym wzory przedmiotów zmysłowych i matematycznych. W filozofii Platona piękno (*kalos*) i dobro (*agathos*) łączą się w koncepcji *kalokagatii* (*kalos kai agathos* – „piękny i dobry”), oznaczającej doskonałość moralną, estetyczną i intelektualną. Jak pisał Platon, najwyższa idea Dobra i Piękna jest źródłem harmonii i ładu zarówno w świecie widzialnym, jak i w świecie myśli: „Ona jest przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum” (Platon, 1999: ks. VII, 517b–c). Neoplatonicy, tacy jak Maksymos z Tyru, rozwinęli te idee, twierdząc, że jedynie „wzrok duszy piękny, i czysty, i myślny” – zdolność intelektualnego pojmowania – pozwala zbliżyć się do Boga. W kontekście ikony prawosławnej piękno staje się nie tylko wartością estetyczną, lecz także religijną i mistyczną, łączy się z łaską oraz poznaniem Boskiego światła. W ujęciu Plotyna piękno jest emanacją boską, a jego kontemplacja prowadzi do poznania świata boskiego (*claritas*). W filozofii Platona idea Dobra stanowi absolutne kryterium oceny działań ludzkich. Człowiek, który żyje zgodnie z wiedzą o Dobru, osiąga szczęście, rozwija w sobie piękno i dobro (*kalos kagathos*), które prowadzą do doskonałości (*kalokagatia*). Piękno w ujęciu Platona wykracza poza wartości estetyczne i obejmuje również wartości moralne i poznawcze (Ciciora, w druku).

Ikona jest nośnikiem „Boskiego Światła”. Jej proces twórczy rozpoczyna się od nanoszenia światła na deskę i opiera się na stopniowym rozjaśnianiu koloru, co sprawia, że „źródło światła na ikonie jest nieobecne, gdyż światło jest wewnątrz ikony” (Tendera, 2014: 137). Złoto oraz czyste barwy, dominujące w ikonach, symbolizują boską obecność i transcendencję. Jak zauważa Paulina Tendera, sztuka bizantyńska operuje uduchowionymi formami, które urzeczywistniają neoplatonickie idee, tworzą przestrzeń mistyczną, będącą „niebem na ziemi” (Tendera, 2014: 136). Wnętrza cerkwi, bogato zdobione ikonami i złotem, miały wzbudzać zachwyty oraz ułatwiać wiernym kontemplację. Właściwym sposobem obcowania z ikoną jest kontemplacja religijna, wymagająca zaangażowania i duchowej dojrzałości zarówno od artysty, jak i od odbiorcy. Ikona nie jest zwykłym obrazem – jest muśnięciem światła,

które pojawia się nagle, ale jest zauważalne dopiero przez wpatrywanie się. Złoto, jako dominujący element, nie tylko podkreśla Boską transcendencję, lecz także pełni funkcję narzędzia wizji – światło ikony jest zarówno przedmiotem, jak i medium kontemplacji. Ikona staje się przestrzenią, ideą i zbiorem przekazów teologicznych, dzięki którym odbiorca może doświadczyć bliskości Boga.

W świetle powyższych analiz dotyczących teologii ikony, metafizycznego znaczenia światła oraz filozoficznych podstaw piękna w tradycji bizantyńsko-neoplatońskiej szczególnego znaczenia nabiera analiza dorobku malarskiego Zaporozkiego. Jego monumentalne realizacje w cerkwiach grekokatolickich stanowią nie tylko próbę odnowienia tradycyjnych form, lecz także świadome zakorzenienie twórczości w głębokim nurcie duchowym i filozoficznym chrześcijańskiego Wschodu. W kolejnej części pracy omówię realizacje artysty, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów, w jakie wcielał w życie koncepcję światła jako manifestację boskości, a także formalne środki wyrazu, które służą nie tylko estetyce, ale i mistycznemu doświadczeniu przestrzeni sakralnej.

Rosyjskie malarstwo cerkiewne i bizantyńskie zakłada odbiór kompozycji z perspektywy wzroku widza skierowanego ku górze (Lichaczowa, Lichaczow, 1977: 25). Na przedstawienia spogląda się z dołu, a postacie są umieszczone zazwyczaj powyżej poziomu głowy człowieka, co w percepcji automatycznie tworzy efekt perspektywy skróconej. Średniowieczni malarze-monumentaliści świadomie odstępowali od zasad realistycznego przedstawienia, modelując proporcje postaci tak, aby harmonizowały z architekturą świątyni. Zaporozki ustawiał swoje postacie na filarach, nawiązywał do tradycji średniowiecznych mistrzów. Przedstawione figury są odpowiednio dostosowane do tej perspektywy, co podkreśla ich duchowy wymiar i integruje je z przestrzenią sakralną. Perspektywa skrócona nadaje ikonom wrażenie hieratyczności oraz proporcjonalnego zwięzienia sylwetki od płaszcza ku głowie świętego. Ustawiane postaci są bowiem boskim łącznikiem między światem ziemskim a niebiańskim. Zostały ukształtowane tak, aby wpisywać się w architekturę świątyni i jednocześnie zachować pozory realistycznej stylizacji, choć w swej istocie są to manifestacje świętych duchów.

Krajobrazy na ikonach Zaporozkiego charakteryzują się wyraźnymi formami geometrycznymi oraz schematycznymi przejściami barwnymi, co przywodzi na myśl pejzaże zaczerpnięte z tradycji zachodniej. Staroruskie ikony natomiast cechuje symboliczne i umowne traktowanie otoczenia – elementy pejzażu są sprowadzone do semantycznych znaków o znaczeniu duchowym. Złote tło, typowe dla sztuki bizantyńskiej i staroruskiej, nie pełni funkcji realistycznej, lecz symbolizuje przestrzeń ahistoryczną, kontemplacyjną i transcendentną. Zabieg ten jest typowy dla staroruskich przedstawień, np. ikon Teofana Greka, gdzie tło jest płaskie, a elementy krajobrazowe, takie

jak świątynie, przyjmują formę stylizowanych, symbolicznych kształtów (np. trójkątne góry w scenie *Zaśnięcia Matki Bożej*). Przestrzeń w tych dziełach ma charakter pojęciowy i jest podporządkowana przekazowi teologicznemu, a nie odtworzeniu rzeczywistości.

Zaporozski wprowadza w swoich pracach nowe rozwiązania – zastępuje złote tło subtelnymi przejściami tonalnymi i walorowymi, prowadzonymi wzdłuż linii perspektywicznych zwiężających się ku górze postaci. Taki sposób modelowania przestrzeni nadaje przedstawieniom większą iluzję głębi i dynamiki, co stanowi cechę jego stylu oraz zbliża go do tradycji malarstwa zachodniego. Wprowadzenie pejzażu do ikon jest rozwiązaniem nowatorskim, szczególnie w kontekście zastosowania zasad akademickich, takich jak *fini* czy tonalne przejścia barwne, typowe dla francuskiego malarstwa akademickiego (np. u Williama Bouguereau). Elementy te, choć inspirowane akademickim studium modelu lub przedmiotu³, zostały przekształcone tak, by zachować sakralny charakter przedstawienia. Twórczość Zaporozkiego wyróżnia się właśnie połączeniem tradycyjnej symboliki z nowymi, bardziej przestrzennymi i realistycznymi środkami wyrazu, które wzbogacają tradycję, a nie zatracają jej duchowej głębi. W jego dziełach przestrzeń staje się realna, rzeczywista i zakorzeniona w świecie ziemskim – jest regionalna i historyczna.

Przedstawienia Zaporozkiego są symetryczne, po obu stronach osi widzenia elementy kompozycji zbiegają się w centrum, gdzie umieszczona jest najważniejsza postać. W malarstwie grecko-bizantyńskim figury wykazują natomiast mniejsze zmiany perspektywiczne w pejzażu czy architekturze. Artysta w cerkwiach na terenie eparchii przemyskiej stosował kompozycję zamkniętą, przeciwstawną idei dzieła nieograniczonego ramami, typowego dla Bizancjum. W tradycji bizantyńskiej kompozycja otwarta, czyli złote tło, które nie ograniczało postaci, a cała przestrzeń świątyni, w wielu miejscach była dekorowana złotem, stanowiła wyraz obecności Boga. Malarz świątyni grekokatolickich przeciwnie: poprzez ramy i zamknięcie scen nadawał swoim dziełom bardziej narracyjny charakter, podporządkowywał je logice strukturalnej wnętrza lub realnej przestrzeni.

Zaporozski dążył do przekazania jasności form, co jest widoczne w ikonach takich jak *Święty Cyprian* czy *Święty Andrzej* w cerkwi w Jarosławiu. Atrybuty świętych są ukazane w prostej, czytelnej pozycji wobec widza. Święci zostali przedstawieni w sposób hieratyczny, a architektura w tle – choć ujęta w perspektywie geometrycznej i skróconej – zachowuje wyrazistość

³ Studia te tworzą kompozycje, które charakteryzują się dążeniem do odwzorowania rzeczywistości w sposób idealizowany i zgodny z rygorystycznymi zasadami akademickimi. Nurt ten rozwijał się w XIX w. w ramach oficjalnych akademii sztuk pięknych, takich jak Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu czy École des Beaux-Arts w Paryżu.

oraz proporcje właściwe tradycji ikonograficznej. Twarze w postaciach Zaporozkiego mają długie linie brwi, dominujące, odpowiadające wąsom czy brodzie, długi wydatny nos przedstawiony jako bryła geometryczna z dodatkami nozdrzy. Światło na twarzy układa się od ciemnego do jasnego, bliki świetlne są zaznaczone, ale delikatnie, subtelną linią. Włosy to długie linie, niemalże pasy ciągnące się z jednego punktu. Wydłużone palce u dłoni są delikatnie podzielone tylko na dwie części, nie oddają w pełni anatomii dłoni. Otaczające postać szaty przylegają do ciała i są niemalże wyznacznikiem ich anatomii. Światło na ikonach jest przedstawiane jako rozproszone, pozbawione określonego źródła czy kierunku padania. Poszczególne elementy, takie jak draperie, ornamenty czy części ciała (twarz, dłonie), są modelowane za pomocą światłocienia. Formy pozostają uproszczone, lecz charakteryzują się klarownymi proporcjami i wyraźnym, mocno prowadzonym konturem.

Aby lepiej zrozumieć wyjątkowość twórczości Zaporozkiego, konieczne jest przyjrzenie się wybranym przykładom malarstwa wschodniego i zachodnioeuropejskiego, które stanowią dwie odrębne, choć miejscami przecinające się tradycje artystyczne w sztuce chrześcijańskiej. Różnią się one podejściem do przestrzeni, światła, symboliki oraz funkcji obrazu sakralnego. Zestawienie to pozwala uchwycić, w jaki sposób współczesna ikona może się stać przestrzenią spotkania Wschodu i Zachodu, zachowując swoją duchową tożsamość i funkcję liturgiczną.

Przy zestawieniu ze sobą obrazu Juliusa Schnorra von Carolsfelda *Zostań z nami*, powstałego w tradycji zachodnio-europejskiej, oraz ikony Teofana Greka *Przemienienie Pańskie*, powstałej w tradycji wschodniej, widać, że obydwa dzieła są linearne. Artyści położyli nacisk na wyraźne kontury, zaznaczając postać ciemną linią. Dodatkowo postaci są wyróżnione z krajobrazu kontrastem barwnym, ciemnoczerwoną szatą i oddzielają ją od znajdującego się na trzecim planie pejzażu. W obu przedstawieniach twórcy zawarli również elementy malarskie. Wprowadzili cieniowanie i zmiany walorowe; utrzymali szaty raczej barwy lokalnej i tylko w miejscach, gdzie jest to potrzebne, rozświetlili lub przyciemnili kolorem jasnym lub ciemnym. Zasadnicza różnica dotyczy stopnia geometryzacji i „odrealnienia” form. W ikonie narasta poczucie symboliczności i semantyczności znaku, który przekracza rzeczywistość ziemską. W obrazie z XIX w. światło ustawione jest z prawej strony i oświetla plecy postaci oraz Chrystusa. Światło jest tutaj cechą, która wpływa na odbiór dzieła. Jest potrzebne, aby uzyskać efekty wizualne zgodne z duchem zachodnich wzorców. Światło jest cechą formalną, bez której widz nie otrzyma pełnych informacji o przedstawieniu; ponadto definiuje styl artysty czy epoki. Natomiast w ikonie Greka światło jest rozproszone, nie ma jednego określonego kierunku. Schnorr prowadził kompozycję obrazu w głąb, zaznaczał światło rytmicznie po liniach wertykalnych, pasami, które biegną poziomo. W tle widać pagórki, świątynie – po prostu pejzaż, ale mocno

uproszczony (jak u Zaporozkiego), raczej semantyczny niż naturalistyczny w sensie studium rzeczywistego widoku lub przynajmniej rzeczywistych elementów, takich jak drzewo, góra, roślinność. Pejzaż jest traktowany jako umowne, schematyczne zasygnalizowanie przestrzeni wypełnionej ziemskim widokiem, naturą.

Pejzaże są bliskie człowiekowi, ale też operują wymiarem duchowym. Właśnie ten stopień odrealnienia, umowności kieruje widza w stronę percepcji transcendentnej i duchowej (Bóg), a nie zmysłowej (rzeczywistość ziemska). Natomiast w ikonach tło nawiązuje do złotej płaszczyzny symbolizującej wieczność, obecność Boga i transcendencję. Artyści wschodni wykorzystują formy geometryczne (trójkąty, półkola, schematyczne drzewa), które pełnią funkcję znaków semantycznych. Struktura jest płaska, pozbawiona perspektywy linearnej, a elementy krajobrazu są podporządkowane hierarchii teologicznej. Postaci w *Przemienieniu Pańskim* Greka mają wydłużone proporcje z minimalnymi szczegółami naturalistycznymi. Mojżesz i Elias, stojący po bokach Chrystusa, oraz apostołowie Piotr, Jakub i Jan, usytuowani u podnóża góry, mają uproszczone rysy twarzy, które nie wyrażają emocji. Jedynie Jezus ma łagodny wyraz twarzy, który jest przejawem Dobra i Piękna. W tym kontekście Chrystus jawi się jako emanacja Boga. Ikonę czyta się od dołu do góry: u dołu apostołowie oszołomieni blaskiem padają na kolana przed światłem Chrystusa umieszczonym nad nimi, u góry. Schnorr proponował, aby obraz czytać od prawej strony, gdzie dwie postacie są zwrócone w stronę Chrystusa. Jezus jest utożsamiany z człowiekiem, bliskim życiu ziemskiemu, jako przewodnik prowadzący do zbawienia.

W ikonie wschodniej linie są ostre, silnie akcentowane, zgeometryzowane, definiują fałdy szat, elementy krajobrazu czy przedstawienia świętych. Widzimy fałdy, które są zaznaczone linią prostą lub składającą się z dwóch prostych linii ustawionych pod innym kątem, z których jedna biegnie wertykalnie, a druga diagonalnie. Ukierunkowanej linii diagonalnej odpowiada druga linia diagonalna, pędząca z przeciwnej strony ikony. Ostatecznie postać jest formowana w kształt kanciastej kuli o ściętych brzegach. W ikonie wschodniej proporcje są hieratyczne: Chrystus przedstawiany jest jako największy, apostołowie jako mniejsi, co podkreśla różnicę ontologiczną między naturą boską a ludzką. U Schnorra proporcje są realistyczne – postacie pozostają proporcjonalne względem siebie, choć centralna jest nieco większa. Różnicowanie to jest subtelnie zaznaczone poprzez barwę i modelunek światłocieniowy. Obraz zachodni ma cel narracyjny i edukacyjny – angażuje widza w opowieść biblijną poprzez realizm i emocje. Ikona natomiast pełni funkcję „okna ku Bogu”, prowadzącego do Prawdy.

W ikonach Zaporozkiego barwa ma wyjątkową siłę oddziaływania – nawet w półtonach, ale nigdy nie jest nasycona, przedmiotowa i ciężka. Artysta nie nakładał światła na kolor. Kolor jest światłem. Układ barw zależy

od zawartego w nich światła. Czyste kolory i światło oddają piękno duchowe, są obietnicą, przeczuciem rajskej szczęśliwości. Jak zauważył Michał Ałpatow: „Kolory miały migać, świecić i lśnić nieziemskim blaskiem, czerwienie i zielenie wyrrywają się ogólnej tonacji i płoną jak drogocenne kamienie rzadkiej piękności” (Ałpatow, 1968: 6). Każda plama barwna coś oznacza, coś symbolizuje, „nie tylko się włącza w ogólny koloryt, lecz wyobraża także ogień świętego uniesienia ludzkiej duszy” (Ałpatow, 1968: 6).

Zaporożski realizował te założenia zgodnie z bizantyńskim smakiem estetycznym. Uszlachetnienie materii poprzez wyraźny linearyzm, wzmocniony konturem i kontrastem, sprawia, że forma pozostaje czysta i czytelna. Nasycenia barwne lśnią, a światło nałożone na postacie nie poddaje się logice przedstawienia – nie pochodzi z jednego źródła, lecz funkcjonuje jako wszechobecny byt Boski. Plotyn postulował, by starać się unikać w malarstwie „kolorów ciemnych i cieni symbolizujących materię i smutek, dlatego mozaiki i ikony pełne są świetlistych powierzchni, nadających lekkości materii i pogłębiających doświadczenie estetyczne” (Tatarkiewicz, 1985: 297). Wyraźnie określony, lecz miękko prowadzony kontur nadaje przedstawieniom Zaporozkiego siłę i powagę. Ikona ma pokazać absolutną Prawdę oraz jedność, która „przewyższa wszelki byt” (Špidlík, 1990: 98). Trójwymiarowość postaci harmonizuje tu ze swobodnym i rytmicznym konturem. Plotyn postulował też, „by unikać elementów będących wynikiem niedoskonałości ludzkiego wzroku, blaknięcia barw, deformacji, zniekształceń czy rozmycia konturów” (Tendera, 2014: 137). Kontury u Zaporozkiego są czyste i wyraźnie odrywają postać od tła, a ukazane atrybuty mają tylko barwę lokalną, są wyraźnie określone linią, zazwyczaj ciemną.

Zaporożski łączył dwa światy – wschodni i zachodni. Jego pejzaże są bliższe rzeczywistości ziemskiej: pojawiają się kamienie, kwiaty oraz droga prowadząca w głąb kompozycji. Nadal pozostają to jednak kompozycje symboliczne, ponieważ obserwator nie może określić konkretnego miejsca – pejzaż ma charakter uogólniony i kontemplacyjny. Dominują stonowane barwy, ciepłe światło i subtelne przejścia barwne dające poczucie piękna i dobra. Są to miejsca, w których dusza zazna spokoju i odkupienia. Zaporożski ukazywał natomiast świat sztuki Wschodu w przedstawieniach świętych – geometryzował szaty, układając je na wzór stożka rozwidlającego się ku dołowi, a drapowanie kształtował (rytmicznie) długimi liniami z naprzemiennymi jasnymi i ciemnymi barwami. Ta odmienność podkreśla różne cele artystyczne: staroruskie ikony kierują widza ku kontemplacji, podczas gdy Zaporożski łączył tradycję cerkiewną z zachodnią wrażliwością pejzażową – tworzył nową jakość wizualną.

Choć zabieg ten mógłby budzić zastrzeżenia w środowisku rosyjskich teologów, rygorystycznie przywiązanych do kanonu, to w kontekście sztuki greckokatolickiej pozostaje logiczny i teologicznie uzasadniony. Zaporożski

jako przedstawiciel Kościoła greckokatolickiego starał się połączyć dwa światy: bizantyńską tradycję w przedstawianiu postaci poprzez silne i monumentalne formy z zachodnią wrażliwością. Idea Dobra i Piękna pozostaje tu niezmienna, natomiast „duch” wszechobecny zmienia narrację i wiąże piękno dwóch światów sztuki – zachodniej i wschodniej.



Fot. 1. Paweł Zaporozski, scena *Wniebowstąpienia* na sklepieniu nawy głównej cerkwi w Jarosławiu z postaciami *Ewangelistów* w lunetach, fot. M. Stęchły, materiały autora



Fot. 2. Paweł Zaporozski, Święty Andrzej, cerkiew pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu, fot. M. Stęchły, materiały autora



Fot. 3. Paweł Zaporozski, Święty Cyprian, cerkiew pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu, fot. M. Stęchły, materiały autora

Bibliografia

- Ałpatow, M. (1968). *Historia sztuki*, t. 2. Warszawa: Arkady.
- Ciciora, B. (w druku). Sielanki Siemiradzkiego. *Ethos*, 1/2026.
- Chrzanowska, J. (2011). *Krótką historią symetrii*. https://www.academia.edu/5151671/Kr%C3%B3tka_historia_symetrii. (dostęp: 07.02.2024).
- Evdokimov, P. (2003). *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów PROMIC.
- Florenski, P. (1984). *Ikonostas i inne szkice*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Giemza, J. (1999). *Kształtowanie się malarskiego wystroju drewnianej cerkwi w XVI–XVIII w. na przykładzie zabytków Radruża*. „Rzeszowska Teka Konserwatorska”, t. I. Rzeszów: Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.
- Giemza, J. (2020). *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*. Rzeszów: Libra.
- Нора, О. (2019). *Павло Запорізький – малознаний український іконописець першої третини ХХ століття*, Lviv. <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-6/26.pdf>. (dostęp: 10.01.2024).
- Koleńczuk, A. (b.r.). *Pawło Zaporizskij – artysta z wielkiej Ukrainy i jego rodacy*. [kopia maszynopisu w zbiorach prywatnych Damiana Nowaka].
- Lichaczowa, W., Lichaczow, D. (1977). *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Nowak, D. (2016). *Zarys dziejów parafii i cerkwi w Oparówce*. „Strzyżowski Rocznik Muzealny”, t. 2. Strzyżów: Muzeum Samorządowe Ziemi Strzyżowskiej im. Zygmunta Leśniaka.
- Platon (1999). *Państwo*. Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, W. (1985). *Historia estetyki*. Warszawa: Arkady.
- Tendera, P. (2014). *Od filozofii światła do sztuki światła*. Kraków. http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/od_filozofii/od_filozofii.pdf. (dostęp: 12.02.2024).
- Uspienski, L. (1991). *Teologia Ikony*. Poznań: Wydawnictwo W drodze.
- Špidlík, T. (1990). *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów PROMIC.

Abstrakt

W artykule poddano analizie rolę światła jako nośnika treści metafizycznych w twórczości Pawła Zaporozkiego, artysty pierwszej połowy XX w., który ożywił tradycję malarstwa ikonowego w greckokatolickich cerkwiach. Zaporozki łączył kanoniczną formę wschodniego malarstwa sakralnego z indywidualną manierą inspirowaną zachodnioeuropejskim malarstwem akademickim. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób artysta tworzył ikonę emanującą „wewnętrznym blaskiem”. W analizie uwzględniono zastosowanie symetrii, harmonii barw, rytmicznych linii oraz przesłania teologicznego. Artysta czerpał z kanonów bizantyjskich i wpływów zachodnioeuropejskich. Jego dzieła stanowią swoisty dialog między wschodnią mistyką a zachodnią estetyką, skłaniając odbiorców do kontemplacji zagadnień duchowych.

The Metaphysics of Light in Paweł Zaporozski's Icons.
A Dialogue between the Byzantine Tradition
and Western European Painterly Aesthetics

Abstract

This article analyses the role of light as a bearer of metaphysical meaning in the work of Paweł Zaporozski, an artist of the first half of the twentieth century who revitalised the tradition of icon painting in Greek Catholic churches. Zaporozski combined the canonical form of Eastern sacred painting with an individual manner inspired by Western European academic painting. The aim of the article is to show how the artist created an icon that emanates an "inner radiance". The analysis takes into account the use of symmetry, colour harmony, rhythmic lines, and theological content. Drawing on Byzantine canons and Western European influences, his works constitute a distinctive dialogue between Eastern mysticism and Western aesthetics, inviting viewers to contemplate spiritual questions.

Słowa kluczowe: metafizyka światła, ikona, Paweł Zaporozski, sztuka bizantyńska, sztuka sakralna, estetyka teologiczna, malarstwo greckokatolickie

Keywords: metaphysics of light, icon, Paweł Zaporozski, Byzantine art, sacred art, theological aesthetics, Greek Catholic painting

Michał Stęchły – absolwent studiów magisterskich z historii sztuki na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują sztukę polską XIX w., dydaktykę i praktykę artystyczną w École des Beaux-Arts, ze szczególnym uwzględnieniem okresu nauczania Jeana-Léona Gérôme'a, a także sztukę cerkiewną końca XIX i początku XX w.
Kontakt: michal.stechly1@gmail.com.

