

**LITERACKIE I WIZUALNE POSZUKIWANIA
LOKALNOŚCI KJUSTENDIL-PŁOWDIW-STARO
ŻELEZARE**

**MODERNISTYCZNA INSPIRACJA IKONĄ PRAWOSŁAWNĄ
W OBRAZIE *BULGARSKA MADONNA* WŁADIMIRA DIMITROWA-MAJSTORA**

Autorka: Zuzanna Kierwiak

Redakcja: Sylwia Siedlecka

Uniwersytet Warszawski

Bułgarska myśl modernistyczna po pierwszej wojnie światowej i dramatycznych doświadczeniach w wojnach bałkańskich zwróciła się w stronę inspiracji pierwotnymi pokładami kultury ludowej. Jak zauważa polski bułgarysta Wojciech Gałązka, w języku bułgarskim istnieje przymiotnik „първобитен”, dosłownie „pierwotny”, który choć fakultatywny z „prymitywny”, nie wnosi znaczenia pejoratywności. Do tego znaczenia słowa „prymitywizm” będę się odwoływać, jako najbliższego rozumieniu modernistów bułgarskich, dla których powrót do pierwotności miał umożliwić odnowę wartości kulturowych, proces „(...)powtarzalny jako zjawisko wtedy, gdy szczepek kulturowy już dostąpił doskonałości, graniczącej z degeneracją. Polega na ścięciu tych wszystkich warstw, które degeneracja dosięgła, zmierza do powrotu do źródeł, do walorów dlatego niewątpliwych, że prostych”.

Niniejsza praca dotyczy języka artystycznego bułgarskiego malarza pierwszej połowy XX wieku, Władimira Dimitrowa, zwanego także Majstorem. Urodzony w 1882 roku twórca syntetyzował w swojej pracy fascynację ludowym „prymitywem”, łącząc ją z odniesieniami do prawosławnego ikonopisarstwa. Malarz świetnie identyfikował i wydobywał potencjał ludowej wyobraźni, a jednocześnie był zaznajomiony z zachodnimi nurtami sztuki swojego okresu, poprzez podróże i zagraniczne zlecenia. Dimitrow spędził dzieciństwo w Kjustendile, dokąd przeprowadziła się jego rodzina. Po nauce w sofijskiej Akademii Sztuk Pięknych, udziale w

wojnach bałkańskich i licznych zagranicznych podróżach wraca w okolice Kjustendiłu w 1924 roku, by zamieszkać w pobliskiej wiosce Sziszkowci. Tam właśnie trwać będzie intensywny okres pracy nad cyklami, w których widoczne są inspiracje przyrodą i mieszkańcami regionu. Wówczas powstaje między innymi cykl portretujący dziewczęta i kobiety, często uchwycone w trakcie pracy w polu albo uzwnioślone w dostojnych statycznych pozach, przywodzących na myśl ikony prawosławne (Моми“ (ok.1925 – 1935), „Моми сестри от с. Дивля, Радомирско“ (ok. 1928 – 1930), „Цветница“, „Фамилия“ (ok. 1928), „Девойка от Кюстендилско“ (ok. 1930 – 1935), „Жетварка“ (1930 – 1935), „Мома с ябълки“ (ok. 1930 – 1935), „Жетварка от с. Шишковци“ (1935), „Жетвари на обяд“ (ok. 1935 – 1938), „Копачки“ (ok. 1935 – 1938), „Селско момиче сред макове“ (1935 – 1938).

Tematem tej pracy jest jeden z obrazów Dimitrowa-Majstora, nazwany przez jednego z krytyków paryskich na pierwszej pośmiertnej międzynarodowej wystawie prac Dimitrowa w roku 1973 „Bułgarską Madonną”. W języku bułgarskim tytuł tego obrazu, pochodzącego z „kjustendilskiego” okresu życia malarza, brzmi „Мома от Калотина”, czyli po prostu „Dziewczyna z Kałotiny”. I choć sama wieś Kałotina, o której mowa w tytule, znajduje się w zachodniej Bułgarii, w okręgu sofijskim, w samym obrazie widać styl i konwencję, wypracowaną przez autora właśnie w „kjustendilskim” okresie inspiracji przyrodą, kulturą lokalną, fascynacji ikoną i źródłowymi formami kultury bułgarskiej.

Ikony

Ikona prawosławna, zrodzona w Bizancjum, stanowi syntezę dziedzictwa grecko rzymskiego oraz form wywodzących się z Azji Mniejszej. Chociaż przedmiotem kultu stała się dopiero w

V wieku, a Sobór Trullański po raz pierwszy zdefiniował jej istotę w 692r., autorstwo pierwszej ikony przypisuje się Łukaszowi Ewangelście. W 1435 roku, po upadku Cesarstwa

Bizantyjskiego, ośrodkiem kultywowania malarstwa ikonowego staje się góra Athos. Jak pisze Paul Evdokimov, rosyjski teolog prawosławny, ikona stanowi kalokagatyczny argument na istnienie Boga – zawiera Piękno i Dobro w jednym słowie, które oznacza miejsce Prawdy ⁴. Do takiej interpretacji ikony odwołuje się m.in. św. Józef z

Wołokołamska („ikony obrazują to, co literatura bizantyjska nazywa niewysłowionymi odblaskami boskiego piękna”⁵). Estetyczna kontemplacja Chrystusa ma prowadzić do jego hipostazy, która zgodnie z filozofią Plotyna jest bytem wyemancypowanym z Absolutu – Jezusem, który staje się jednością piękna, prawdy i dobra. W tym rozumieniu piękno to rzeczywistość teologalna, transcendentna jakość bytu, świadectwo przebywania Boga z ludźmi. Nawiązania do neoplatonizmu w badaniach nad ikoną wpisują się w popularną interpretację etyki chrześcijańskiej jako naturalnego przedłużenia tego nurtu. Teologia malarstwa ikonowego zaczerpnęła od Platona wizję doczesności jako odbicia świata idei, zaprzeczyła jednak dualizmowi, uznając substancję i ducha za jedność manifestującą się w obrazie-hipostazie. Ponieważ każda ikona sięga do wzoru, który nakreślił Duch Święty, a także stanowi część liturgii, ikonopisarze przestrzegają ścisłego kanonu. Ograniczenie formy, w tradycji nowożytnego malarstwa zachodniego nacechowane pejoratywnie i kojarzone z akademizmem, w teologii prawosławnej służy odsłonięciu nieograniczoności ducha osób przedstawionych – „artysta znika, kryje się za Tradycją, która przemawia (...) dzieło sztuki ustępuje miejsca teofanii”. Ikona ustanawia swoje własne zasady, zachęca do kontemplacji, a nie indywidualnej interpretacji, manifestując wiarę w istnienie uniwersalnych prawd wiary i metafizycznego piękna, które jak pisze Paweł Florenski, „pochodzi z kontaktu ze światem wyższym, gdyż samodzielne jest jedynie piękno świata wyższego”.

U źródeł zainteresowania ikoną wśród kręgów artystycznych dwudziestowiecznej Europy leży dekadencje znużenie realizmem, fascynacja manifestującymi się w tej sztuce uniwersalnymi ideami. Czerpane z tradycji prawosławia symbole i wzorce zostały potraktowane skrajnie indywidualnie, powodując transformację ikony z obiektu religijnego w dzieło sztuki, które można kreatywnie modyfikować. Oderwane od rzeczywistości, mistyczne ikony miały pomóc Europie wyjść z duchowej zapaści. Renata Rogozińska w swojej książce „Ikona w sztuce XX wieku” wskazuje na wszechobecne zainteresowanie plastyką bizantyjską, za przykład podając m.in. teksty Rogera Fry’a, dla którego Cézanne i Gauguin to protobizantyści, ale także bizantomanię głoszoną przez angielską grupę Bloomsbury, czy też poematy Yeatsa

„Bizancjum” i „Żeglując do Bizancjum”. Reakcja prawosławnego kręgu kulturowego na inspiracje tradycją ikony była przeważająco negatywna. Jerzy Nowosielski, polski malarz i teolog prawosławny, wskazywał na wtórność estetyki modernistycznej –

„ikona przesycona jest duchem malarstwa abstrakcyjnego, które – nawiasem mówiąc – jest tak samo dawne jak malarstwo figuralne, choć samodzielność zdobyło sobie dopiero w XX wieku (...) Jest to abstrakcja ujawniona, obecna w ikonie na równych prawach z realizmem.” Natalia Gonczarowa, rosyjska malarka, odcinała się od tradycji zachodu pisząc: „Cézanne i ikony są równowarte, ale moje rzeczy, które powstały pod wpływem Cézanne i ikony nie mają takiego samego znaczenia... Nie jestem w ogóle żadną Europejką”.

Jednak jak słusznie zauważa Renata Rogozińska, prawdziwa ikona wciąż pozostaje niedostępna dla umysłów dwudziestowiecznych artystów, ponieważ „w przeciwieństwie do abstrakcji, która dokonując swoistej deontologizacji Absolutu pozbawia go więzi ze światem stworzonym (...) sztuka przedstawiająca o ambicjach metafizycznych penetruje to, co „jest”, lokuje Absolut w strefie empiryczności (...) zmierza do ujawnienia koniecznego, niezmiennego sensu wszystkiego, co istnieje”.

Inspiracje ikoną w XX wieku w Bułgarii

Odrodzenie zainteresowania ikoną w Bułgarii wiąże swoją genezę z próbami zdefiniowania bułgarskości. Ruch „Rodno Izkustwo”, do którego należał między innymi Władimir Dimitrow-Majstor upatrywał tożsamości narodowej w tradycji kontaktu z tym co rodzime w najbardziej elementarnym wymiarze. Sceny z życia wsi malowali Ivan Penkov czy Vasil Stoilov, uznani artyści epoki. Do motywów zaczerpniętych z kultury chłopskiej odwoływali się również zachodni artyści – Gauguin, Van Gogh, Rousseau, Matisse, Picasso czy Chagall. Valentina Assenova, badaczka z Uniwersytetu Pensylwanii, zauważa wyraźne inspiracje dwudziestowiecznych artystów bułgarskich „dekoratywizmem” egzemplifikowanym przez dzieła takie jak „Pocałunek” Gustava Klimta, jako próbą uporządkowania świata wojen i industrializacji poprzez piękno kolorów i form geometrycznych. Wpływy stowarzyszenia „mir iskustva”, wprowadzane w życie przez stronnictwa rusofilskie, konkurowały z ideami

przywożonymi przez intelektualistów kształconych we Francji i Niemczech, tworząc fundament jednej z wizji bułgarskiej tożsamości: idei istnienia pomiędzy dziedzictwem Wschodu i Zachodu. Twórcy epoki modernizmu próbowali skonkretyzować tę tożsamość, tworząc „typy bułgarskości”, zaś jednym z nich był typ postaci związanej z ziemią i cyklicznym czasem agrarnym, manifestujący się w malarstwie m.in. Władimira Dimitrova. Malarz ten upatrywał „bułgarskości” w pokładach kultury ludu i idei pracy, związku z ziemią, w której widział ożywczą siłę, zdolną reanimować również język wyczerpanej sztuki.

„Bułgarska Madonna” Władimira Dimitrowa-Majstora

Wizerunek chłopki uwieczniony na obrazie Dimitrowa wyraźnie nawiązuje do kanonu ikony Matki Boskiej. Kompozycję obrazu organizuje trójkąt, który tworzy postać kobiety, przeciwstawiony z kolorowym tłem owoców. Wzrok widza skupia się na twarzy, która jest centralnym punktem każdej ikony. W teologii prawosławnej twarz to ludzkie oblicze Boga, a ideowym archetypem powinien być Chrystus. Nieruchome, wielkie oczy kobiety oglądają świat pozaziemski. Wargi, według kanonu pozbawione cielesnej zmysłowości, mają śpiewać jedynie hymny uwielbienia, a uszy słuchać ciszy. Radosne, niemal fowistyczne kolory przekazują prawdę o zbawieniu. Jasna cera, podobnie jak obecność chustki na głowie Madonny, stojące w sprzeczności z kanonem, są prawdopodobnie wyrazem poszukiwań

„bułgarskiego typu”. Twarz jest owalna i symetryczna, a jej niemalże biały kolor w kanonie symbolizuje czystość, niewinność i wspólnotę ze światem boskim. Odwołując się do symboliki złota i kolorów ziemi, artysta za pomocą sukni chłopki nakreśla jej dwie natury – przynależność do świata transcendentalnego oraz doczesnego. Figura jest zwrócona ku widzowi, stwarzając charakterystyczną dla ikony iluzję obrazu patrzącego na człowieka. Tło, intencjonalnie wypełnione owocami, ma skupiać uwagę na postaci, a także podkreślać wartość płodów ziemi i natury w kulturze chłopskiej. Dominujące tu kolory, zieleń i czerwień, symbolizują odpowiednio duchowe przebudzenie i rozkwit oraz męczeństwo. Ręce, dostojnie splecione na wysokości łona, znane z ikon „Zaśnięcia Matki Bożej”, oznaczają posłuszeństwo.

Odwołując się do tradycji malarstwa ikonowego, Majstor tworzy nową warstwę

znaczeniową swojego dzieła. Upodabniając chłopkę do wizerunków Matki Boskiej, artysta manifestuje charakterystyczną dla modernizmu wiarę w zmiany. Sam Maistor, wyrzekłszy się religii wraz ze wstąpieniem do Partii, nie zaniechał kontemplacji z pogranicza wiary i ludowej duchowości. Reinterpretując ikony wyraźnie nawiązywał do ich symboliki i powagi, ale w roli świętego stawiał materialnych, zwykłych ludzi. Kobieta uosabia zarówno „bułgarski typ”, jak i samą ojczyznę. Bułgaria jest zestawiona z młodą dziewczyną, niosącą obietnicę nowego życia. W tym kontekście należy interpretować również kolorystykę obrazu. Jasne, pełne życia barwy mają symbolizować pełną nadziei przyszłość (zieleń), ale także przypominać o krwawej genezie niepodległości (czerwień). Dostojna, odziana w złoto kobieta to Bułgaria z wyobrażeń Dimitrowa – zanurzona w tradycji ludowej, ale równocześnie dumna, dostojna. Idee artysty wpisywały się w modernistyczną tendencję ucieczki przed okrucieństwami wojen w sztukę naiwną. Geometryczna kompozycja, nawiązujące do idylli wiejskiego życia ubranie oraz proste tło wprowadzają zagarniętą przez wiek XX stabilność. Statyczny wzrok kobiety upewnia widza w wierze w wartości uniwersalne i lepsze jutro. Jak pisze Assenova, obraz celebrytuje związek Bułgarii, jest odbiciem patriotyzmu Dimitrowa i wyraża niechęć wobec imitowania państw zachodnich, zarówno w polityce, jak i w sztuce. W 1944 roku, przez deklaracyjny brak zainteresowania sztuką państw kapitalistycznych oraz gloryfikację wsi, obrazy Dimitrowa stały się narzędziem propagandy komunistycznej. Sama zaś sztuka socrealizmu chętnie sięgała do ikony, prawdopodobnie jako gest w stronę prawosławnego ludu, zamieniając tradycje sakralne na świeckie i wypełniając pustkę duchową postaciami Lenina i Stalina.

Prymitywizm w sztuce modernistycznej Bułgarii jest wyrazem chęci powrotu do przeszłego stanu rzeczy, idei autentycznej wsi, która nieuchronnie odchodzi w zapomnienie. Kobieta z obrazu Dimitrowa staje się ideą, w której zawiera się kult zmitologizowanej więzi z ziemią, szacunek dla kobiecości, zainteresowanie folklorem. Sam Maistor, zainspirowany Tolstojem, głosił wartość kultury chłopskiej, a w tradycji rodzimej szukał przeciwwagi dla myśli zachodniej. Tak jak w XIX wieku intelektualiści bułgarscy tłumaczyli rosyjskie teksty w

celu znalezienia literatury prawdziwie bułgarskiej, tak Dimitrov tworzy typy bułgarskości, kreując nową tożsamość swojego narodu. Kontynuuje tradycję ikony jako rdzennie bułgarską, ale łączy ją ze współczesną estetyką czystego koloru i formy, dokonując syntezy estetyk Wschodu i Zachodu. Symptodem sukcesu Vladimira Dimitrova jest nadany mu przez lud przydomek – „Maistor” czyli mistrz. Dimitrov, podobnie jak inni artyści epoki, np. Ivan Milev, nadaje swojemu dziełu zarówno rys uniwersalny, jak i lokalny. Elementy dekoracyjne, takie jak wypełnione owocami tło, to próba porządkowania chaosu industrializacji, dużego miasta i konfliktów zbrojnych poprzez geometryczność form i kojące kolory. Na najgłębszym poziomie, modernistyczna inspiracja ikoną w sztuce bułgarskiej manifestowała chęć powrotu do uporządkowanej czasoprzestrzeni, w której uniwersalne prawdy przez wieki nie traciły wartości, a życie, parafrazując polskiego poetę Czesława Miłosza, było takie, jak być powinno. Rozumiał to Sirak Skitnik, bułgarski malarz i pisarz, kiedy szukając źródeł fascynacji prymitywizmem pisał: „Jest ona [ludzkość] przesycona złożonością, zakłamaniem, umownością, choć obyć się bez nich nie może. I szuka żywej wody, która by ją wskrzesiła, choćby na kilka chwil, do bardziej spontanicznego, nawet brutalnego odczuwania.” I chociaż, jak pisze Skitnik, „ten chorobliwy wysiłek naszych czasów zrodził futurizm włoski, niemiecki ekspresjonizm, angielski imażinizm, hiszpański kreacjonizm i uniwersalny dadaizm”, inspiracje ikoną na Zachodzie były pozbawione wspólnego zaplecza ideologicznego podobnego do tego, które zapewnia tradycja chrześcijańskiego Wschodu. Sztuka sakralna jedynie w prawosławiu łączy się z liturgią jako sakrament, stanowiąc rehabilitację materii jako substratu zmartwychwstania (św. Augustyn). Obaj artyści, inspirując się tradycją ludową i próbując opisać nową tożsamość niepodległej Bułgarii szukali środków, które niosą ze sobą „bułgarski charakter”. Tradycja ikony spełnia to wymaganie i dlatego jej pogłos w malarstwie modernistycznym brzmi w bułgarskim uchu tak autentycznie, jakby obecny był tam od zawsze.

Bibliografia

Assenova V., Vladimir-Dimitrov Maistor's Bulgarian Madonna: Creed, Criticism, Propaganda, Undergraduate Humanities Forum 2005-6: World&Image (2), University of Pennsylvania 2006.

Evdokimov P., Sztuka ikony, teologia piękna, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999. Rogozińska R., Ikona w sztuce XX wieku, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009.

Smykowska E., Ikona. Mały słownik, Wydawnictwo Verbinum, Warszawa 2002.