

Malarska „dwujęzyczność”
Jerzego Nowosielskiego.
Związki między abstrakcją
a ikoną w monumentalnych
projektach sakralnych

Jerzy Nowosielski as
a “bilingual” painter.
Relations between abstraction
and icon in monumental
religious projects

DOI: 10.15584/setde.2020.13.4

„Ikona przesyciona jest duchem sztuki abstrakcyjnej – pisał Jerzy Nowosielski w 1968 roku. – Te dwa światy, pierwszy – pewnej determinacji właściwej malarstwu realistycznemu, odtwarzającemu, i drugi – świat wolnej kreacji abstrakcyjnej, istnieją w naszej ikonie [...] w stopniu największego napięcia i niejako na równych prawach”¹. W fundamentalnym tekście *Między Kaabą a Parthenonem* Nowosielski zwracał uwagę na współbrzmienie w ikonie dwóch tradycji: greckiej figuracji i związanej ze sztuką ludów islamu abstrakcji. Teologia ikony ma swoje początki w czasach ikonoklazmu, kiedy „całe połacie wschodniego chrześcijaństwa żyją pod władzą Arabów, w klimacie panującej religii i kultury islamu, ale również w klimacie pewnej koegzystencji, jakiejś wymiany dóbr z tym światem”². To właśnie na tych terenach i w tym czasie „sztuka religijna chrześcijańskiego hellenizmu spotkała się z nieziemskim spokojem, z niewypowiedzianą duchowością i słodyczą wielkiej, abstrakcyjnej sztuki, malarstwem i architekturą islamu. Z samym duchem islamu”³. Według malarza w „wysokiej temperaturze zasadniczej kontrowersji wizji”, na skrzyżowaniu dwu przeciwstawnych koncepcji religii i duchowości, na poziomie przeżycia malarskiego nastąpiło „przewycięzenie artystyczno-kulturowe”, w którym Nowosielski zobaczył „obietnicę” i „istotne dopełnienie świadomości dogmatycznej chrześcijan”.

Krakowski artysta wiele swoich wypowiedzi poświęcił duchowej zbieżności malarstwa abstrakcyjnego z ikoną. Mimo deklaracji, iż „sztuka malarska, jeżeli

“The icon is imbued with the spirit of abstract art”, wrote Jerzy Nowosielski in 1968. “These two worlds, the former with certain determination inherent in realistic, mimetic painting, and the latter – the world of free abstract creation, co-exist in our icon [...] with the highest tension and, as it were, on equal terms”¹. In his seminal text *Between the Kaaba and the Parthenon*, Nowosielski drew attention to the interplay of two traditions in the icon: Greek figuration and abstraction connected with the art of Islamic cultures. The theology of the icon has its beginnings in the times of iconoclasm, when “whole swathes of Eastern Christianity live[d] under the rule of the Arabs, in the prevailing atmosphere of Islamic religion and culture, but also in a kind of coexistence, a sort of mutual relationship with that world”². It was in these regions and at this time that “the religious art of Christian Hellenism met the unearthly serenity, the unspeakable spirituality and sweetness of the great abstract art, painting and architecture of Islam. With the very spirit of Islam.”³ According to the painter, in the “high temperature of the fundamental contradiction of both visions”, at the intersection of the two opposing concepts of religion and spirituality, at the level of the painting experience, an “artistic and cultural victory” took place, in which Nowosielski saw “a promise” and “an essential supplement to the dogmatic consciousness of Christians”.

¹ * Artykuł jest przedrukowanym fragmentem rozprawy doktorskiej *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego*, pisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Szczerskiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, obronionej w czerwcu 2017 roku.

J. Nowosielski, *Między Kaabą a Partenonem*, „Znak” 1968, nr 7–8, s. 169–170; przedruk w: idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 174.

² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 175.

³ Ibidem, s. 176.

¹ * The article is an edited fragment of the doctoral dissertation *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego* [Jerzy Nowosielski's *Conception of Sacred Art*], written under the supervision of Prof. Andrzej Szczerski at the Faculty of History at the Jagiellonian University and defended in June 2017.

J. Nowosielski, *Między Kaabą a Partenonem*, „Znak” 1968, no. 7–8, pp. 169–170; reprinted in: idem, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* [The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith], Kraków 2013, p. 174.

² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 175.

³ Ibidem, p. 176.

Nowosielski commented many times on the spiritual convergence of abstract painting with icons. Despite his declaration that “the art of painting, if it is good, belongs in its essence to the domain of the sacred”⁴, in his artistic practice Nowosielski drew a strict line between secular painting, intended for sale and exhibited in museum rooms, and works used for prayer – whether in churches or in private homes. Nowosielski’s icons were rarely exhibited in galleries; when it did happen, the painter usually showed them next to the abstractions, suggesting a common origin and affinity of this art: “I have noticed for a long time, and I still maintain, that an icon speaks exceptionally strongly when accompanied by abstract paintings”⁵ – wrote Jerzy Nowosielski in the introduction to the exhibition catalogue *Icons. Abstractions* at Warsaw’s PAX gallery, asking at the same time what the paintings representing “free abstract creation” might have in common with those painted “within the strict rigours of the canon”:

*These are two artistic worlds. The world of “free” creation and the world of strict determination of reality as given and visually interpreted in the collective effort of charismatic painting. It is the task of the philosopher of art and the theologian of art to explain whether there is in fact an abyss between these two, seemingly contradictory, painting experiences, or whether perhaps one genre originates in some internal relation to the other. Perhaps they condition each other.*⁶

The “bilingualism” of Nowosielski, who simultaneously practised both abstract and figurative painting, remained with him practically throughout his entire creative life – consistently leading the artist to assign to abstraction the role of icon painting. The recurring dispute around Nowosielski as to whether his sacred paintings are or are not icons is in fact an academic dispute on terminology and is reminiscent of similar debates around many icons from the 17th–19th centuries, classified by researchers merely as “Orthodox church painting”, not entirely faithful to the canons. For Nowosielski, it was important to paint cult images which performed liturgical functions, and he approached this task solemnly and with the seriousness befitting sacred things. On many occasions he spoke approvingly about the canon itself, saying that the canon is not a constraint but – on the contrary – a release of the painter’s energy, as it frees him from a number of formal decisions, settled by previous generations, allowing him to concentrate on the essence of painting. At the same time Nowosielski

jest dobra, cała należy w swojej istocie do domeny *sacrum*”⁴, w praktyce artystycznej Nowosielski wyznaczał ścisłą granicę pomiędzy malarstwem świeckim, przeznaczonym na sprzedaż i eksponowanym w salach muzealnych, a dziełami służącymi do modlitwy – czy to w świątyniach, czy w domach prywatnych. Ikony Nowosielskiego nieczęsto były wystawiane w przestrzeni galeryjnej; gdy się to już zdarzyło – malarz pokazywał je zwykle właśnie obok abstrakcji, sugerując wspólną genezę i pokrewieństwo tej sztuki: „Od dawna zauważyłem, i ciągle w tym się utwierdzam, że ikona wyjątkowo silnie przemawia w towarzystwie obrazów abstrakcyjnych”⁵ – pisał we wstępie do katalogu wystawy *Jerzy Nowosielski. Ikony. Abstrakcje* w warszawskiej galerii PAX, stawiając równocześnie pytanie, co wspólnego mogą mieć obrazy należące do nurtu „wolnej kreacji abstrakcyjnej” z tymi malowanymi „w ścisłych rygorach kanonu”:

*Są to dwa światy plastyczne. Świat „wolnej” kreacji i świat ścisłego uwarunkowania rzeczywistości danej oraz interpretowanej plastycznie w zbiorczym wysiłku malarstwa charyzmatycznego. Jest rzeczą filozofa sztuki i teologa sztuki wyjaśnić, czy między tymi dwoma skrajnie przeciwstawnymi, zdawałoby się, doświadczeniami malarskimi istotnie rozciąga się przepaść, czy też może jeden gatunek powstaje w jakimś wewnętrznym związku z gatunkiem drugim. Może się nawzajem warunkują.*⁶

Swoista „dwujęzyczność” Nowosielskiego, uprawiającego równoległe abstrakcję i malarstwo figuratywne, towarzyszyła mu praktycznie przez całą drogę twórczą – prowadząc artystę konsekwentnie do przypisania abstrakcji roli malarstwa ikonicznego. Powracający spór wokół Nowosielskiego o to, czy jego obrazy sakralne są, czy nie są ikonami, jest w gruncie rzeczy akademickim sporem z zakresu terminologii i przypomina podobne debaty wokół wielu ikon z XVII–XIX wieku, kwalifikowanych przez badaczy zaledwie jako „malarstwo cerkiewne”, nie do końca wierne kanonom. Dla Nowosielskiego istotne było, aby malować obrazy kultowe, pełniące funkcje liturgiczne, a do zadania tego przystępował solennie i z powagą należną rzeczom świętym. O samym kanonie wielokrotnie wypowiadał się w sposób afirmatywny, twierdząc, że kanon nie jest zniewoleniem, lecz – przeciwnie – wyzwoleniem malarskiej energii, zwalnia bowiem z szeregu rozstrzygnięć formalnych wypracowanych przez poprzednie pokolenia, pozwalając skoncentrować się na istocie malarstwa.

⁴ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* [*The Conversations with Jerzy Nowosielski*], Kraków 2014, p. 226.

⁵ Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 133.

⁶ Ibidem, p. 410.

⁴ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014, s. 226.

⁵ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 133.

⁶ Ibidem, s. 410.

Równocześnie Nowosielski nie chciał być „stróżem starożytności”, uważał, że ikona jako zjawisko historyczne nie może być powielana w formie kopii, ale należy ją dostosowywać do percepcji człowieka współczesnego. Kanon jest żywy, bo jest owocem spotkania z osobą żywego Boga, dlatego powinien być zmienny i dynamiczny. W prawosławiu malowanie ikon jest uważane za jeden z charyzmatów. Zarówno w swojej myśli teoretycznej, jak i w malarzkiej praktyce Nowosielski odróżniał tzw. kanon charyzmatyczny – jako wewnętrzną zasadę, która nie może być narzucona z zewnątrz – od kanonu historycznego, a nawet dogmatycznego: „Dla mnie kanon to po prostu uzewnętrznienie jakiejś rzeczywistości duchowej człowieka tworzącego ikonę. Kanon, który polega na przepisach, jak i co namalować, nic nie daje”⁷. Jego opinię potwierdzał ks. Henryk Paprocki: „Kanon jest pojęciem otwartym, bo dotyczy czegoś, co ciągle jest żywe, bo wciąż powstają nowe ikony. Umiejętność pisanie ikon jest charyzmatem, podobnie jak sztuka, a trudno charyzmat ujmować w kanon”⁸.

Zbadanie rozległości historycznych wpływów i konkretnych, obrazowych odniesień w malarstwie sakralnym Nowosielskiego pozostaje intrygującym problemem badawczym, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę rozległość jego zainteresowań i swobodę w czerpaniu z tradycji właściwą artystom nowoczesnym. Malarz sięgał do sztuki archaicznej i ludowej, koptyjskich ikon i kapadockich fresków. Jako człowiek pogranicza połączył nie tylko – jak zwykło się powtarzać – Wschód z Zachodem, lecz także początek z końcem, sztukę wczesnochrześcijańską z duchem awangardy. Prostota, powściągliwość narracyjna i wyrazistość sztuki pierwszych wieków Kościoła, malarstwa katakumb, ikon z Synaju czy fresków z kapadockich jaskiń odpowiadała fascynacjom pierwszej awangardy, inspirującej się sztuką archaiczną i prymitywną, była też jakąś propozycją odrodzenia współczesnej sztuki sakralnej.

Najciekawszym historycznym kontekstem dla ikon Nowosielskiego wydaje się rodzima tradycja ikony karpackiej, zwanej także zachodnioruską lub ukraińską⁹, a zwłaszcza takie jej cechy, jak „szczególne uproszczenia formalne, przewaga linearyzmu i płaszczyzno-

did not want to be a “guardian of antiquity”; he believed that an icon as a historical phenomenon cannot be copied, but should be adjusted to the perception of a contemporary man. The canon is alive, because it is the product of an encounter with the person of the living God, and should thus be changeable and dynamic. In Orthodoxy, icon painting is considered one of the charisms. Both in his theoretical thought and in his painting practice Nowosielski distinguished the so-called charismatic canon – as an internal rule which cannot be imposed from the outside – from the historical or even dogmatic canon: “For me, the canon is simply the externalization of some spiritual reality of the man creating the icon. The canon which consists in prescriptions of how and what to paint, is of no use”⁷. His opinion was confirmed by Fr Henryk Paprocki: “The canon is an open concept, because it concerns something that is still alive, because new icons are still created. The skill of writing icons is a charisma, just like art, and it is difficult to include a charisma in the canon”⁸.

Investigating the extent of historical influences and specific pictorial references in Nowosielski’s sacred painting remains an intriguing research problem, especially if we take into account the range of his interests and the freedom in drawing on tradition characteristic of modern artists. The painter drew on archaic and folk art, Coptic icons and Cappadocian frescoes. As a man of the borderland, he combined not only – as is commonly said – East and West, but also the beginning and the end, early Christian art with the spirit of the avant-garde. Simplicity, narrative restraint and expressiveness of the art of the first centuries of the Church, catacomb painting, icons from Sinai or frescoes from Cappadocian caves corresponded to what fascinated the first avant-garde, inspired by archaic and primitive art; it was also a kind of a scheme for the revival of contemporary sacred art.

The most interesting historical context for Nowosielski’s icons seems to be the native Carpathian icon tradition, also known as West Ruthenian or Ukrainian⁹, and especially such of its features as “particular formal simplifications, predominance of linear

⁷ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 331.

⁸ Quoted after: T. Potkaj, *Modlitwa w malowanej desce* [A Prayer in the Painted Board], “Tygodnik Powszechny” 2002, no. 20, p. 6.

⁹ Cf. among others: W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej* [The Issues of the Carpathian Icon], in: *Chrześcijański Wschód a kultura polska* [Christian East and Polish Culture], ed. R. Łużny, Lublin 1989, pp. 347–364; J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona karpacka* [The Carpathian Icon], Sanok 1998 (n.pag.); B. Puskás, *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku* [Between East and West. The Carpathian Icons from the 15th–18th c.], in: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat* [The Lemkos in the History and Culture of the Carpathians], ed. J. Czajkowski, Sanok 1994, p. 269–290; M. Gelitovič, *Ukraiński ikoni XIII – początku XVI stolić*, Kiiv 2014 (brak stron).

⁷ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 331.

⁸ Cyt. za: T. Potkaj, *Modlitwa w malowanej desce*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 20, s. 6.

⁹ Zob. m.in.: W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989, s. 347–364; J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona karpacka*, Sanok 1998 (brak stron); B. Puskás, *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, w: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, Sanok 1994, s. 269–290; M. Gelitovič, *Ukraiński ikoni XIII – początku XVI stolić*, Kiiv 2014 (brak stron).

and plane forms accompanied by frequent monumental compositional arrangements [...], light tones with characteristic, joyful expressive qualities”¹⁰. According to the Byzantinist Mirosław Piotr Kruk, “a common feature of the paintings of Jerzy Nowosielski and Western Ruthenian icons seems to be the austere plane character of the forms combined with strong colour contrasts reminiscent of the palette of the Palaiologos era”¹¹. As regards the Russian icon schools, Nowosielski was closest to the archaic-folk icons of the Novgorod school, about which Alpatov himself wrote that they were sometimes “childish and simple-minded”¹². The Novgorod icons also featured simplicity of drawing, harmony of proportions, heraldic clarity of composition, and intense, vivid colours, with the characteristic cinnabar defining the tone of the entire colour range.

Among Nowosielski's icons and murals we can find clear signs of his being inspired by specific works, usually developed with the aim of decisively reducing the narrative and enhancing the colour scheme. Repeating the basic layout and colours of the original, the painter made a kind of modernising correction: he eliminated decorative details and ornaments, simplified the compositional scheme, giving the forms a geometric and flat emblematic character – closer to contemporary aesthetics.

An example of such an icon – a contemporary paraphrase of a canonical Carpathian icon – is the icon of *St George with Scenes of His Martyrdom*, presented by the painter to Father Klinger as a name day present in spring 1954 [fig. 1], at the time when they both were already working on the concept of Nowosielski's first independent wall paintings in the Orthodox Church in Kętrzyn. This icon, now owned by the priest's family, is a faithful repetition of the composition of the icon of St George from the turn of the 15th and 16th centuries from the collection of the National Museum in Lviv [fig. 2]. Particular scenes from the Kętrzyn wall paintings also refer to specific, canonical icons¹³.

The reverse of the icon is no less intriguing, as it contains a unique sketch of Nowosielski's character-

wości przy jednocześnie częstych monumentalnych założeniach kompozycji [...], tony jasne o charakterystycznych, radosnych walorach ekspresyjnych”¹⁰. Według bizantynologa Mirosława Piotra Kruka „cechą zbieżną malarstwa Jerzego Nowosielskiego i ikon zachodnioruskich wydaje się surowa płaszczyznowość form połączona z silnymi kontrastami barw, przypominających paletę Paleologów”¹¹. Spośród szkół rosyjskich Nowosielskiemu najbliższe było do archaiczno-ludowych ikon szkoły nowogrodzkiej, o których sam Alpatow pisał, że bywają „dziecinne i prostoduszne”¹². Także ikony nowogrodzkie cechowała prostota rysunku, harmonia proporcji, heraldyczna klarowność kompozycji, a także intensywna, żywa kolorystyka, z charakterystycznym cynobrem, określającym ton całej gamy barw.

Wśród ikon i polichromii Nowosielskiego znajdujemy wyraźne oznaki inspiracji konkretnymi dziełami, przetworzonymi zwykle w kierunku zdecydowanej redukcji narracji i wzmocnienia kolorystyki. Powtarzając zasadniczy układ i kolory pierwowzoru, malarz dokonywał swoistej korekty w kierunku nowoczesności: eliminował zdobnicze detale i ornamenty, upraszczał schemat kompozycji, poddając formy geometryzacji i płaskiej emblematyczności – bliższym współczesnej estetyce.

Przykładem takiej ikony – współczesnej parafrazy kanonicznej ikony karpackiej jest ikona *Św. Jerzy ze scenami z męki*, ofiarowana przez malarza księdzu Klingerowi w prezencie imieninowym wiosną 1954 roku [il. 1], w czasie gdy obaj pracowali już nad koncepcją pierwszej samodzielnej polichromii cerkiewnej Nowosielskiego w Kętrzynie. Ikona ta, będąca dzisiaj własnością rodziny kapłana, jest wiernym powtórzeniem kompozycji ikony św. Jerzego z przełomu XV i XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie [il. 2]. Do konkretnych, kanonicznych ikon nawiązują także poszczególne sceny z kętrzyńskiej polichromii¹³.

Nie mniej intrygujący okazuje się rewers ikony, na którym zachował się unikalny szkic charakterystycznej „trójkątnej” abstrakcji Nowosielskiego [il. 3]. To znamienne połączenie ilustruje – dosłownie i symbolicznie – dwoistość wyobraźni artysty, odmienne, komplementarne drogi ekspresji jego duchowości.

¹⁰ J. Kłosińska, *Ikony karpackie [Carpathian Icons]*, in: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe [Paintings by Jerzy Nowosielski: Carpathian Cult Images]*, exhibition catalogue, Warsaw Archdiocese Museum, 5.10–9.11.1985, p. 13.

¹¹ M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie [The Icons of Jerzy Nowosielski in the Chapel of Saints Boris and Gleb at the Foundation of St. Vladimir]*, in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne [The Light of the East in the Gothic Space. Conference Proceedings]*, ed. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, p. 56.

¹² M. Alpatov, *Rublow [Rublev]*, transl. J. Guze, Warszawa 1975, p. 70.

¹³ For example, the image of St George on horseback depicted on the wall of the Orthodox Church in Kętrzyn (1954), unfortu-

¹⁰ J. Kłosińska, *Ikony karpackie*, w: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 5 X–9 XI 1985, s. 13.

¹¹ M.P. Kruk, *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne*, red. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013, s. 56.

¹² M. Alpatow, *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975, s. 70.

¹³ Np. wizerunek św. Jerzego na koniu z polichromii cerkwi w Kętrzynie (1954), zniekształcony niestety przez nieudolną konserwację w latach 70., przypomina ikonę nowogrodzką z 1. połowy XVI w., ze zbiorów Galerii Tretiakowskiej w Moskwie.



1. Jerzy Nowosielski, *Św. Jerzy ze scenami z męki*, 1954, tempera na desce, 71,7×68 cm, fot. K. Kural

1. Jerzy Nowosielski, *St George with Scenes of His Martyrdom*, 1954, tempera on wood, 71.7×68 cm, phot. K. Kural



2. *Św. Jerzy ze scenami z męki*, przełom XV i XVI w., tempera na lipowej desce, 104×68×2,2 cm, Muzeum Narodowe we Lwowie

2. *St George with Scenes of His Martyrdom*, late 15th/early 16th c., tempera on linden wood, 104×68×2.2 cm, National Museum in Lviv

Istotnym dopełnieniem koncepcji sztuki sakralnej Nowosielskiego stało się bowiem jego malarstwo abstrakcyjne. Malarz dostrzegał w tej formie wyrazu ogromny duchowy potencjał, włączając ją w obręb sztuki liturgicznej, co było skutkiem osobistej malarzkiej intuicji, lecz również konsekwencją bogatej, wielowarstwowej genezy tego malarstwa.

Abstrakcje Nowosielskiego – łączące harmonię barw z muzycznością rytmicznych podziałów, pełne malarzkiej urody – należą do najbardziej zagadkowych jego obrazów. Szczególna gorliwość w praktykowaniu abstrakcji przypadła u Nowosielskiego na okres utraty wiary w wyniku traumatycznych wojennych przeżyć, takich jak obserwowanie z bliska zagłady lwowskiego getta czy krótki pobyt w obozie przejściowym¹⁴. Lata 1943–1955 były dla malarza czasem zwątpienia, „zaćmienia Boga”, jednak mimo deklarowanego ateizmu Nowosielski pozostał w pewnym sensie człowiekiem religijnym, postrzegającym świat w kategoriach duchowych, uczestniczył także regularnie

istic ‘triangular’ abstraction [fig. 3]. This significant combination illustrates – literally and symbolically – the duality of the artist’s imagination, and different, but complementary ways of expressing his spirituality. His abstract paintings became an important complement to Nowosielski’s concept of sacred art. The painter perceived a huge spiritual potential in this form of expression, incorporating it into liturgical art, which was the result of his personal painting intuition, but also the consequence of the rich, multi-layered genesis of this kind of art.

Nowosielski’s abstractions – combining colour harmony with the musicality of rhythmic divisions, full of painterly beauty – are among his most enigmatic paintings. Nowosielski was particularly devoted to the practice of abstraction during the period when he lost his faith as a result of traumatic wartime experiences, such as witnessing first-hand the destruction of the Lviv ghetto and his short stay

nately disfigured by incompetent conservation in the 1970s, resembles a Novgorod icon from the first half of the 16th century, from the collection of the Tretyakov Gallery in Moscow.

¹⁴ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 86–89.

in a transit camp¹⁴. The years 1943–1955 were for the painter a time of doubt, “God’s eclipse”, but despite his declared atheism Nowosielski remained in a sense a religious man, perceiving the world in spiritual categories. He also regularly participated in the Orthodox church liturgy, “simply appreciating the great poetry of these rites”¹⁵, as he admitted in one interview. Because of the moral devastation of war-time, art seemed to be the only space for spiritual support, and abstractions – icons written in the face of the death of God – allowed the artist to maintain a connection with transcendence and metaphysics.

*After all, there was a time when I was a complete atheist, the painter confessed, and then art was the only, mysterious channel through which certain elements of the reality of spiritual entities somehow penetrated my mind and heart*¹⁶. [...] *For me, art was this religion, this thread that somehow tied me to metaphysical reality. I felt that not all the threads had been broken*¹⁷.

Throughout his painting practice, Nowosielski regularly returned to abstraction, calling this craving “an act of spiritual hygiene”¹⁸. Henryk Waniek, observing Nowosielski’s inconsistencies in painting, called him “a painting iconoclast”, “a painter of icons and iconoclast in one paradoxical incarnation”¹⁹. The split between abstraction and figurative art in his case had deeper causes than just a desire to diversify his painting *oeuvre*. From the very beginning Nowosielski admitted to being in spiritual conflict – between the temptation of unconditional freedom and the craving for the canon, between heresy and orthodoxy. This very contradiction determined the whole concept of Nowosielski’s monumental sacred art, in which the artist attempted to reconcile the opposites – to resolve the conflict not only in artistic but also in spiritual terms. The internal “test of strength” experienced by the painter illustrated an eternal artistic and human dilemma: the conflict of spirit and matter, which is in fact a religious dispute. On the one hand, faith in deification, the sacred nature of the world, and on the other, fear of the realm of sinfulness, from which one must free oneself. This *coin-*



3. Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja* (rewers ikony Św. Jerzy ze scenami z męki), 1954, tempera na desce, 71,7×68 cm, fot. K. Kural

3. Jerzy Nowosielski, *Abstraction* (the reverse of the icon *St George with Scenes of His Martyrdom*), 1954, tempera on wood, 71.7×68 cm, phot. K. Kural

w cerkiewnej liturgii, „doceniając po prostu wielką poezję tych obrzędów”¹⁵, jak wyznał w jednym z wywiadów. Wobec moralnego spustoszenia czasu wojny sztuka zdawała się jedyną przestrzenią duchowego wsparcia, a abstrakcje – ikony pisane w obliczu śmierci Boga – pozwalały utrzymać łączność z transcendencją i metafizyką.

*Był przecież okres, kiedy byłem zupełnym ateistą – wyznał malarz – i wtedy sztuka była tym jedynym, tajemniczym kanałem, przez który pewne elementy rzeczywistości bytów duchowych przenikały jakoś do mojego rozumu i serca*¹⁶. [...] *Sztuka była dla mnie tą religią, tą nicią, która jakoś mnie wiązała z rzeczywistością metafizyczną. Czulem, że nie wszystkie nici zostały zerwane*¹⁷.

Podczas całej swojej praktyki malarskiej Nowosielski regularnie wracał do abstrakcji, nazywając tę

¹⁴ For more on that subject see K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego* [A Bat in the Church. A Biography of Jerzy Nowosielski], Kraków 2011, pp. 86–89.

¹⁵ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy* [Art after the End of the World. Conversations], Kraków 2012, p. 20.

¹⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 431.

¹⁷ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 19.

¹⁸ Ibidem, p. 87.

¹⁹ Cf. H. Waniek, *Sztuka jako świętość i grzeszność* [Art as Holiness and Sinfulness], „Konteksty” 1996, no. 3–4, p. 10; idem, *Jak to było z Nowosielskim?* [What Was the Deal with Nowosielski?], „Twórczość” 2011, no. 10, pp. 119–120.

¹⁵ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, s. 20.

¹⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 431.

¹⁷ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 19.

potrzebę „aktem duchowej higieny”¹⁸. Henryk Waniek, śledząc malarskie niekonsekwencje Nowosielskiego, nazwał go „malującym ikonoklastą”, „malarzem ikon i obrazoburcą w jednym paradoksalnym wcieleniu”¹⁹. Rozdarcie między abstrakcją i sztuką figuratywną miało u tego artysty przyczyny głębsze niż tylko chęć urozmaicenia malarskiego *oeuvre*. Od początku Nowosielski przyznawał się do duchowego konfliktu – między pokusą bezwarunkowej wolności i potrzebą kanonu, między herezją a ortodoksją. Właśnie ta sprzeczność zdeterminowała całą koncepcję monumentalnej sztuki sakralnej Nowosielskiego, w której artysta podjął próbę pogodzenia przeciwieństw – zażegnania konfliktu nie tylko w wymiarze artystycznym, ale także duchowym. Przeżywana przez malarza wewnętrzna „próba sił” obrazowała odwieczny, artystyczny, ale i ludzki dylemat: konflikt ducha i materii, będący w gruncie rzeczy sporem natury religijnej. Z jednej strony wiara w przebóstwienie, sakralność świata, z drugiej lęk przed obszarem grzeszności, z której trzeba się wyzwolić. Ta *coincidentia oppositorum* naznaczyła całą sztukę, myśl i życie Nowosielskiego, który wyznawał:

*W pewnym momencie poczułem się znudzony i przerażony ograniczeniami i ciężeniem niejako w dół, ku przepaści, ku przemijaniu, ku nicości. Dlatego też z nadzieją uchwyciłem się nowej możliwości, możliwości wolnej kreacji malarskiej. Dała mi ona sposób wyzwolenia się duchowego, przejścia do świata bytów istniejących bardziej wolno, bardziej niezależnie, nie starzejących się, a więc może nie podlegających przekłębemu prawu przemijania i śmierci [...] Ja sam w moim osobistym doświadczeniu (jestem spirytualistą) w malowaniu abstrakcji znajdowałem spokój i pewność kontaktu ze światem wartości duchowych dobrych, przynoszących radość, poczucie siły i szczęście*²⁰.

Pierwsze znaczące abstrakcje zaczął malować Nowosielski tuż po wojnie, w 2. połowie lat 40. XX w. Po próbach syntetycznej, nieco naiwnej figuracji wpadł nagle na pomysł przedziwnej „magicznej” abstrakcji, łączącej surrealistyczny automatyzm z geometrią. Konfiguracje kwadratów, trapezów, zygzaki trójkątów, zagadkowe układanki – szkicowane odruchowo i spontanicznie – ujawniały poetycki szyfr, wewnętrzny szkielec, który z czasem miał zorganizować cały świat tej sztuki²¹. Trójkątne abstrakcje Nowosielskiego po latach zyskały miano „natchnionej geometrii”. Subtelne,

coincidentia oppositorum marked the whole art, thought and life of Nowosielski, who confessed:

*At one point I felt weary and frightened by limitations and the downward pull, as it were, towards an abyss, towards transience, towards nothingness. That is why, with hope, I grasped at a new possibility, the possibility of free painterly creation. It gave me a way of spiritual liberation, a passage to the world of beings existing more freely, more independently, not growing old, and therefore perhaps not subject to the accursed law of passing and death [...] In my personal experience (I am a spiritualist), in painting abstractions I found peace and certainty of contact with the world of good spiritual values, bringing joy, a sense of strength and happiness*²⁰.

Nowosielski started to paint his first significant abstractions just after the war, after 1945. After some attempts at synthetic and somewhat naive figuration, he suddenly came up with an idea of bizarre “magic” abstraction, combining surrealistic automatism with geometry. The configurations of squares, trapezoids, zigzags of triangles, enigmatic puzzles – sketched instinctively and spontaneously – revealed a poetic code, an internal skeleton, which in time was to give structure to the entire world of this art²¹. Nowosielski’s triangular abstractions became known years later as “inspired geometry”. The subtle, hand-drawn compositions of lines and polygonal forms were in fact hidden figuration; the canvases represented something very concrete:

*I felt that the world of forms, which are created under my pencil, is strangely close to me, Nowosielski explained. They reminded me of some city, the photographs of which I must have seen at some point... In turn, they started to be associated (when I was already painting such pictures) with everything that had ever impressed me, like the primitive, rigid image of the Archangel, like the battle plan with thin lines and tiny circles of topographical signs, the explosions of grenades (round white clouds). The colour with which I painted the emerging forms was reminiscent of the colour of the countries I longed for as a child, like Abyssinia – the battle plan and the blue colour of the Abyssinian mountains – this is how the “Battle of Addis Ababa” came into being. I know that the sharp turrets of Russian Orthodox churches are painted bright green, blue, rust-red and gold. In winter they are unusually sharp against the background of snowy fields. Doesn’t a white painting with tiny rusty and blue triangles represent winter in Russia for us?*²²

¹⁸ Ibidem, s. 87.

¹⁹ Zob. H. Waniek, *Sztuka jako świętość i grzeszność*, „Konteksty” 1996, nr 3–4, s. 10; idem, *Jak to było z Nowosielskim?*, „Twórczość” 2011, nr 10, s. 119–120.

²⁰ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 62, 64.

²¹ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni 2011, jak przyp. 14, s. 124–129.

²⁰ Nowosielski 2013, as in footnote 1, pp. 62, 64.

²¹ More on the subject cf. K. Czerni 2011, as in footnote 14, pp. 124–129.

²² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 405.

The decorativeness of the colourful compositions probably had its sources in the subconscious, remembered aesthetics of Lemko folk art. The Ukrainian critic Evhen Bednarchuk asked: "Could it be that in these works he heard subconsciously a distant echo of colourful Eastern embroideries and kilims? After all, Nowosielski saw Ukrainian costumes, embroideries and paintings in the churches of Lviv, Lemkivshchyna and Subcarpathia"²³.

The time when the first triangular abstractions were created and the artist's own comments, however, direct us to a much more serious context – the persecution of the Eastern Church. The light, airy *House of Pigeons* was a reference to the rocky temples of Cappadocia, where the believers took refuge from the aggression of the Turkish invaders. *The Battle of Addis Ababa* evoked the tragic Italo-Ethiopian war and the martyrdom of Coptic Christians. *Winter in Russia*, *Fire* and the blue *Sword of the Archangel* alluded to the pacification of the Chełm region, but also to the contemporary tragedy of the Lemkos. "I witnessed the destruction of the iconostasis in the Orthodox Church in Krakow, and I still have dreams about it today"²⁴, Nowosielski recalled the events of 1947 many years later. The first "triangular abstractions" were created exactly at the time of the Operation Vistula, when the wave of anti-Ukrainian repressions intensified and transports of displaced people rolled across Poland. The painter's father, a pre-war Ukrainian patriot and activist of *Prosvita*, wrote then a dramatic petition in which he renounced his nationality to protect his family²⁵. Nowosielski experienced the Ukrainian drama as a painter – creating an epitaph for the dying world encrypted in the tangle of lines and pulsation of colours.

The artist repeatedly stressed the importance of abstraction not only in the structure of the painting, but also in a philosophical sense. The objectlessness he discovered in his atheist phase became for him a substitute for spirituality, a liturgical language. At first, he experienced the abstract-figurative "bilingualism" as a painful rift. With time, especially after his return to religion and icons, he was able to achieve a remarkable synthesis of the two currents: abstractions became the skeleton of the composition in almost all his paintings, with consequences for all his works: the domination of lines, the flattening of form, the rejection of texture and modelling, as well as the special composition order, the mysterious interpenetration of the system of measures, distances

kreślone odręcznie kompozycje linii i wielobocznych form były w istocie ukrytą figuracją, płótna przedstawiały coś bardzo konkretnego:

*Czułem, że świat form, które powstają pod moim ołówkiem, jest mi dziwnie bliski – wyjaśniał Nowosielski – Miałem wrażenie, że gdzieś istnieje państwo takich właśnie form. Przypominały mi jakieś miasto, którego fotografie kiedyś musiałem widzieć... Z kolei zaczęły mi się one (kiedy już malowałem takie obrazy) kojarzyć z wszystkim tym, co kiedykolwiek wywierało na mnie wrażenie. Więc prymitywny, sztywny obraz Archaniola, więc plan bitwy z cienkimi liniami i drobnymi kółeczkami znaków topograficznych, wybuchy granatów (okrągłe białe obłoczki). Kolor, jakim zamalowywałem powstające formy, przypominał kolor krajów, za którymi tęskniłem będąc dzieckiem, a więc Abisynia – plan bitwy i niebieski kolor gór abisyńskich – tak powstała „Bitwa o Addis Abebę”. Wiem, że ostre wieżyczki rosyjskich cerkwi malowane są jaskrawo na kolor zielony, niebieski, rdzawoczerwony i złoty. W zimie nadzwyczaj ostro rysują się one na tle śnieżnych pól. Czy biały obraz z drobnymi rdzawymi i niebieskimi trójkącikami nie jest dla nas zimą w Rosji?*²².

Dekoracyjność barwnych kompozycji miała zapewne źródła w podświadomej, zapamiętanej estetyce łemkowskiej sztuki ludowej. Ukraiński krytyk Eugeniusz Bednarczuk pytał: „Czyżby w pracach tych podświadomie odzywało się u niego dalekie echo barwnych wschodnich wyszywanek i kilimów? Przecie Nowosielski oglądał ukraińskie kostiumy, hafty i obrazy po cerkwiach Lwowa, Łemkowszczyzny i Podkarpacia”²³.

Czas powstania pierwszych trójkątnych abstrakcji i komentarze samego artysty każą jednak wpisać te prace w kontekst o wiele poważniejszy – prześladowań wschodniego Kościoła. Lekki, powietrzny *Dom Gołębi* był nawiązaniem do skalnych świątyń Kapadocji, gdzie chronili się wierni przed agresją tureckich najeźdźców. *Bitwa o Addis Abebę* przywoływała tragiczną włosko-etiopską wojnę i męczeństwo koptyjskich chrześcijan. *Zima w Rosji*, *Pożar* czy błękitny *Miecz Archaniola* nawiązywały do pacyfikacji Chełmszczyzny, ale także do przeżywanego współcześnie tragedii Łemków. „Ja przeżyłem zburzenie ikonostasu w cerkwi w Krakowie i to mi się do dzisiaj śni”²⁴ – wspominał wydarzenia 1947 roku jeszcze po wielu latach. Pierwsze „trójkątne abstrakcje” powstały dokładnie w czasie trwania akcji „Wisła”, gdy nasiliła się fala antyukraińskich represji, a po torach całej Polski krążyły transporty wysiedla-

²³ E. Bednarchuk, *Tvorchy individualizm Iurii Novosel'skogo*, „Nasha Kul'tura” 1960, no. 10, pp. 9–10.

²⁴ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 289.

²⁵ For more on the subject see K. Czerni 2011 as in footnote 14, p. 123–124.

²² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 405.

²³ E. Bednarczuk, *Tvorčij individualizm Ūriâ Novoselskogo*, „Naša Kul'tura” 1960, nr 10, s. 9–10.

²⁴ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 289.

nych. Ojciec malarza – przedwojenny ukraiński patriota, działacz *Proswity* – napisał wtedy dramatyczne podanie, w którym zrzekał się narodowości, by chronić rodzinę²⁵. Nowosielski przeżywał ukraiński dramat po malarsku – tworząc epitafium dla ginącego świata zaszyfrowane w splocie linii i pulsowaniu kolorów.

Artysta wielokrotnie podkreślał znaczenie abstrakcji nie tylko w budowie obrazu, ale także w sensie filozoficznym. Odkryta na etapie ateizmu bezprzedmiotowość stała się dla niego namiastką duchowości, języka liturgicznego. Początkowo abstrakcyjno-figuratywną „dwujęzyczność” odczuwał jako bolesne rozdarcie. Z czasem, zwłaszcza po powrocie do religii i ikony, udało mu się dokonać niezwyklej syntezy obu nurtów: abstrakcje stały się szkieletem kompozycji niemal wszystkich obrazów, przynosząc konsekwencje w całym malarstwie: dominację linii, spłaszczenie formy, odrzucenie faktury i modelunku, a także szczególny ład kompozycji, tajemnicze przenikanie systemu miar, odległości i proporcji. „Natchniona geometria” oznaczała niezgodę na bezformie i rozbieżności świata, tęsknotę za uobecnieniem wyższego, boskiego porządku. Odczytując w stworzeniu szyfry absolu, malarz odtwarzał mapę, według której *Architectus mundi* obmyślał świat.

Nowosielski do końca pozostał wierny obu nurtom obrazowania. Jednym z podstawowych założeń, jakie postawił w swojej koncepcji sztuki sakralnej, było przekonanie, że abstrakcja także może być sztuką kultową i może towarzyszyć działaniom liturgicznym. „To są ikony – powtarzał – Tylko ikony dotyczące rzeczywistości bytów subtelnych. Pewien rodzaj sztuki abstrakcyjnej może być ikoną”²⁶. W pewnym sensie wizja Nowosielskiego była próbą złączenia ikonoklazmu z ikonodulstwem, stając się – także w ten sposób – odwołaniem do tradycji Kościoła niepodzielnego, sprzed schizmy.

*Współczesny Kościół zajmuje się dydaktyką – brzmiała diagnoza malarza – a starożytny Kościół się zajmował mistagogią. To są dwie różne sprawy: wprowadzanie w tajemnicę i dydaktyka – ślizganie się po powierzchni pojęć i zjawisk, dogmatów. [...] Nie chodzi o to, żeby się modlić do obrazu, tylko żeby się modlić przy pomocy jego działania*²⁷.

Oskarżając zachodni Kościół współczesny o nadmierne zinstytucjonalizowanie i skodyfikowanie obrzędowości, przewagę elementów dyskursywnych i „oschłość liturgii” – Nowosielski zobaczył szansę odnowienia rytuałów właśnie we wprowadzeniu do

and proportions. “Inspired geometry” meant a disagreement with the formlessness and disintegration of the world, a longing for the presence of a higher, divine order. Reading the codes of the absolute in creation, the painter recreated the map according to which *Architectus mundi* devised the world.

Nowosielski remained faithful to both painting traditions till his last days. One of the basic assumptions he made in his concept of sacred art was the conviction that abstraction can also be cult art and can accompany liturgical actions. “ ‘These are icons’, he would repeat. ‘Only icons concerning the reality of subtle bodies. A certain kind of abstract art can be an icon’ ”²⁶. In a sense, Nowosielski’s vision was an attempt to unite iconoclasm with iconodulism, becoming – also in this way – a reference to the tradition of the undivided Church, from before the schism.

*The modern Church is engaged in didactics, the painter declared, while the ancient Church was engaged in mystagogy. These are two different things: an introduction into the mystery and didactics – skimming over the surface of concepts and phenomena, or dogmas. [...] It is not a question of praying to a painting, but of praying with its help*²⁷.

Accusing the contemporary Western Church of an excessive institutionalisation and codification of rituals, of the predominance of discursive elements and of “dryness of liturgy”, Nowosielski saw in introducing into liturgical art an element of mystery or understatement a chance for the renewal of rituals, and he found a theological justification for this presence: “ ‘Perhaps we could do today with a little iconoclasm?’, he asked rhetorically. ‘I can easily see good abstract paintings in church, painted without any intention to be put there. Paintings by Malevich or Mondrian’ ”²⁸. When asked directly, “Would you dare to introduce abstract art into the Church, in certain cases?” Nowosielski answered decisively:

Yes. I think it is essential. Abstract art is a completely new phenomenon. Of course, it has existed as long as figurative art, but abstract art did not acquire self-awareness until the 20th century. A certain genre of abstract art offers, in my opinion, the possibility of contacting spiritual greatness with which authentic contact would otherwise be impossible. These are forces that we could call “celestial forces”²⁹. It is contact with spiritual realities beyond anthropological concerns. We are simply re-entering authentic contact with the world of spirit.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. K. Czerni 2011, jak przyp. 14, s. 123–124.

²⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 163.

²⁷ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 159.

²⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 163.

²⁷ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 159.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

[...] *Abstract art is precisely a new preceptor for human consciousness, by means of which we re-enter the orbit of influence and establish contact with these beings*³⁰.

The painter's declaration had to be accepted with all seriousness, like a declaration of faith. "For a painter, the interest in the reality of subtle bodies is not a ridiculous, infertile angelology", he argued. "It is an attempt to build, as far as we are able, a metaphysics of the phenomenon of abstract art" ³¹.

Nowosielski's proposal was not and is not obvious to implement. The inclusion of abstraction into the sacred, liturgical space – although it has a long and rich tradition ³² – is often seen as the helplessness of contemporary image making and a voluntary renunciation of rich, ecclesiastical tradition. In the post-Vatican II departure from religious narrative, some have seen a sterile epigonism of contemporary art and a new, extreme iconoclasm³³.

The Catholic Church essentially rejected the liturgical dimension of non-figurative art, deriving the necessity of art's anthropomorphism from the dogma of Christ's human nature. Recognition of the sacred potential of abstraction also encountered much resistance from Orthodox theologians³⁴, which was most clearly formulated by Paul Evdokimov, when he stated that "abstract art develops on a rainbow detached from its cosmic context. One can admire its solar spectrum, analyse and infinitely multiply its colours, but such a rainbow **no longer connects heaven and earth**, it says nothing about the essence of man"³⁵. But even Evdokimov saw and appreciated in abstraction a hunger for the metaphysical, an anticipation of the miraculous:

The immense undertaking of destruction that abstract art brings with it is a kind of asceticism, a purification, an attempt to provide a supply of fresh air – and we must acknowledge it with trembling respect. Abstract

³⁰ Ibidem, p. 191.

³¹ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 163–164.

³² Cf. among others: J. Onians, *Abstraction and imagination in late antiquity*, "Art Journal" 1980, vol. 3, no 1, pp. 1–24; B. Kiilerich, *Abstraction in Late Antique Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018, pp. 77–94; R. Warland, *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, in: *ibidem*, pp. 120–136.

³³ M. Poprzęcka, *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej [Between the Necessary and the Impossible. On the Attempts at New Religious Iconography]* "W Drodze" 1989, no. 3, pp. 53–63.

³⁴ For more on the subject see O. Rudenko, *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?* [Jerzy Nowosielski: A Secular or Religious Painter?], "Kresy" 2000, no. 4, pp. 224–231.

³⁵ P. Evdokimov, *Życie duchowe w mieście [La Vie Spirituelle dans la ville]*, transl. M. Żurowska, Poznań 2011, p. 196.

sztuki liturgicznej elementu tajemnicy, niedopowiedzenia, i znajdował dla tej obecności teologiczne uzasadnienie: „Może by się przydało dzisiaj trochę ikonoklazmu? – pytał retorycznie. – Ja doskonale widzę dobre obrazy abstrakcyjne w kościele, malowane bez intencji, żeby w tym kościele były. Obrazy Malewicza, Mondriana”²⁸. Na zadane wprost pytanie: „Czy odważyłby się Pan wprowadzić do Kościoła, w pewnych wypadkach, sztukę abstrakcyjną?” Nowosielski odpowiadał zdecydowanie:

*Tak. Uważam, że jest to sprawa niezbędna. Sztuka abstrakcyjna to zupełnie nowe zjawisko. Oczywiście, istnieje tak dawno, jak istnieje sztuka figuracji, ale sztuka abstrakcyjna zdobyła swoją świadomość dopiero w XX wieku. Pewien gatunek sztuki abstrakcyjnej daje moim zdaniem możliwość kontaktowania się z wielkościami duchowymi, z którymi autentyczny kontakt innym sposobem byłby niemożliwy. Są to siły, które moglibyśmy określić jako „siły niebieskie”²⁹. Jest to kontakt z rzeczywistościami duchowymi poza problematyką antropologiczną. My po prostu wchodzimy na nowo w autentyczny kontakt ze światem ducha. [...] Sztuka abstrakcyjna jest właśnie nowym preceptorem dla świadomości ludzkiej, za pomocą którego wchodzimy znowu na orbitę oddziaływania i nawiązujemy kontakt z tymi bytami*³⁰.

Deklarację malarza należało przyjąć z całą powagą, jak wyznanie wiary. „Dla malarza zainteresowanie realnością bytów subtelnych nie jest bałamutną, bezpłodną angelologią – przekonywał – Jest próbą zbudowania na miarę naszych możliwości metafizyki fenomenu sztuki abstrakcyjnej”³¹.

Postulat Nowosielskiego nie był i nie jest oczywisty do spełnienia. Włączanie abstrakcji do przestrzeni sakralnej, liturgicznej – choć ma długą i bogatą tradycję³² – jest często postrzegane jako bezradność współczesnego obrazowania i dobrowolne wyrzekanie się bogatej, kościelnej tradycji. W posoborowym odejściu od religijnej narracji niektórzy dostrzegli jałowy epigonizm sztuki współczesnej i nowy, skrajny ikonoklazm³³.

Kościół katolicki zasadniczo odrzucił liturgiczny wymiar sztuki niefiguracywnej, wywodząc koniecz-

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 191.

³¹ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 163–164.

³² Zob. m.in.: J. Onians, *Abstraction and imagination in late antiquity*, "Art Journal" 1980, vol. 3, no 1, s. 1–24; B. Kiilerich, *Abstraction in Late Antique Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018, s. 77–94; R. Warland, *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, w: *ibidem*, s. 120–136.

³³ M. Poprzęcka, *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej*, "W Drodze" 1989, nr 3, s. 53–63.

ność antropomorfizmu sztuki z dogmatu o ludzkiej naturze Chrystusa. Uznanie sakralnego potencjału abstrakcji budziło także duży opór teologów prawosławnych³⁴, który najdobitniej sformułował Paul Evdokimov, uznając, iż „sztuka abstrakcyjna rozwija się na tęczy odłączonej od jej kontekstu kosmicznego. Można podziwiać jej słoneczne widmo, analizować i w nieskończoność mnożyć jej barwy, lecz taka tęcza **nie łączy już nieba i ziemi**, nie mówi nic o istocie człowieka”³⁵. Jednak nawet Evdokimov zobaczył i doznał w abstrakcji głód metafizyki, wyczekiwanie cudu:

*Ogromne przedsięwzięcie zniszczenia, które sztuka abstrakcyjna niesie ze sobą, to swoista forma ascetyzmu, oczyszczenia, to próba zapewnienia dopływu świeżego powietrza – i musimy ją uznać z pełnym drżenia szacunkiem. Sztuka abstrakcyjna odpowiada czystości duszy, tęsknocie za utraconą niewinnością, chęci odnalezienia przynajmniej jednego promienia czy odprysku barwy, która nie byłaby zbrukana współlwiną i dwuznaczną postacią czegoś stąd, z wymiaru ziemskiego. [...] sztuka ta wyraża rozpaczliwe oczekiwanie na cud, a cud, jak każdy cud, będzie mieć postać nie do przewidzenia*³⁶.

Nowosielski był świadomy wątpliwości związanych z wymogami antropomorfizmu sztuki sakralnej, niemniej główną wartość sztuki bezprzedmiotowej i jej przydatność w służbie kultu widział właśnie w niejednoznaczności, niedopowiedzeniach abstrakcji. Bezsłowność, brak narracji, zawiera w sobie bowiem fundamentalną prawdę o „nieprzedstawialności” Boga, przekonanie o tym, że Bóg jest w istocie poza ludzką myślą i językiem. „Bóg jest za daleko – powtarzał Nowosielski. – Byty subtelne należą do świata tajemnic niebieskich, a Bóg jest jeszcze gdzie indziej, ponad niebem. Bóg jest absolutnie nieosiągalny”³⁷. Według pism ojców szkoły aleksandryjskiej – a angelologia pozostaje jednym z głównych depozytów chrześcijańskiej starożytności – zadaniem aniołów jest nie tylko pośredniczenie między Bogiem a człowiekiem, ale także ochrona transcendencji Boga. Skrytość i niedostępność Boga nie oznacza jego niepoznawalności. Poznanie jest czymś diametralnie różnym od „rozumienia” – do władz poznania należy nie tylko intelekt, ale także uczucie, intuicja – ulubiony termin rosyjskich myślicieli prawosławnych, a za nimi i Nowosielskiego. Dziedzina religii, podobnie jak sztuka, jest dziedziną misterium, a poznanie religijne przekracza granice poznania rozumowego.

*art responds to the purity of the soul, the longing for lost innocence, the desire to find at least one ray or splash of colour that would not be tainted by the complicity and ambiguity of something from down here, from the earthly dimension. [...] this art expresses a desperate expectation of a miracle, and the miracle, like any miracle, will take a form that cannot be predicted*³⁸.

Nowosielski was aware of the doubts connected with the requirements of anthropomorphism of the sacred art; still, he saw the main value of the non-objective art and its usefulness in the service of worship in the ambiguity, the understatement of abstraction. Indeed, wordlessness, the absence of narrative, contains the fundamental truth of the “unrepresentability” of God, the conviction that God is in fact beyond human thought and language. “‘God is too far away’, Nowosielski said repeatedly. ‘The subtle bodies belong to the world of celestial mysteries, and God is somewhere else, above the sky. God is absolutely unreachable’”³⁷. According to the writings of the Fathers of the School of Alexandria – and angelology remains an important part of the heritage of Christian antiquity – the task of angels is not only to mediate between God and man, but also to protect the transcendence of God. The secretiveness and inaccessibility of God does not mean his unknowability. Cognition is something diametrically opposed to “understanding” – the powers of cognition include not only intellect, but also feeling, intuition – a favourite term of Russian Orthodox thinkers followed by Nowosielski. The field of religion, like art, is a field of mystery, and religious cognition exceeds the limits of rational cognition.

Analysing the process of creation of his inspired, abstract visions, Nowosielski formulated the concept of “subtle bodies” – angelic promptings being the source of his inspiration as a painter and the evidence of the reality of the spiritual world.

*“The motivation of these paintings is for me mysterious and inscrutable”, he explained. “After all, I could not rationally explain to myself the emergence of certain elements of artistic vision which appeared to me and which forced me to paint in precisely such a way – the abstract way. I had the impression that someone simply dictated to me what I was to paint.[...] In any case, I felt clearly that the source of inspiration lay beyond me, beyond the reach of analysis on the plane of discursive thought.”*³⁸.

³⁴ Szerzej na ten temat zob. O. Rudenko, *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?*, „Kresy” 2000, nr 4, s. 224–231.

³⁵ P. Evdokimov, *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Poznań 2011, s. 196.

³⁶ Ibidem, s. 199–200.

³⁷ Podgórzec 2014, jak poprzednio, s. 136.

³⁶ Ibidem, pp. 199–200.

³⁷ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 136.

³⁸ Ibidem, pp. 22–23.

The conviction of the supernatural source of inspiration led the painter to make a statement as radical as it was poetic: "Abstractions – these are angelic inspirations. These are icons of angels. Painting an angel as a man with wings is just infantile!"³⁹

The tradition of depicting angels in the history of Christian art is closely related to the development of theology, studying the ontology and phenomenology of spiritual beings, arguing about their materiality and corporeality or formulating their typology on the basis of scattered biblical references. The subject of angels was very actively researched in the first centuries of Christianity; however, the decisive influence for the Eastern iconography, was the writings of an anonymous Neoplatonist from the early Byzantine era, called Pseudo-Dionysius the Areopagite, who in his treatise *The Celestial Hierarchy*, written probably at the turn of the fifth and sixth century in Syria, included an extensive systematics of the angelic world, distinguishing nine angelic choirs (orders) grouped into three triads, differing from each other by the degree of closeness to God, and transmitting from higher to lower divine light and an insight into divine mysteries⁴⁰.

The dispute about the corporality of angels was one of the main controversies between the traditions of the Eastern and Western Churches, between the mystical spirituality of the East and the rationalism of the West. The imagination and thought of Western Christianity was dominated for a long time by scholastic theology, including angelology, leading to a certain trivialisation of the subject, and in effect to the atrophy of religious imagination. Twentieth-century theology of the Western Church completely marginalized the study of angels in the systematic teaching of faith. Deepening this knowledge became somehow embarrassing, causing the "banishment" of angels from the space of serious theological reflection into the world of poetic allegory and fairy tales. In the Christian world, it was the Orthodox Church and other Eastern churches, open to mysticism and deep spirituality, which maintained the belief in angels⁴¹, celebrating their presence both in iconography and in numerous liturgical texts containing prayer invocations to the "intercession of venerable, heavenly, incorporeal forces". For Nowosielski, the question of how to express this tradition in the

Analizując proces powstawania swoich natchnionych, abstrakcyjnych wizji, Nowosielski sformułował koncepcję „bytów subtelnych” – anielskich podszeptów będących źródłem malarskiej inspiracji i świadectwem realności świata duchowego.

*Motywacja tych obrazów jest dla mnie wartością tajemniczą i nieodgadnioną – tłumaczył. – Nie potrafiłem przecież racjonalistycznie wytłumaczyć sobie powstawania pewnych elementów wizji plastycznej, które mi się jawiły, które zmuszały mnie do malowania tak, a nie inaczej – abstrakcyjnie. Odnosiłem wrażenie, jakby mi ktoś po prostu dyktował to, co mam namalować. [...] W każdym razie czułem wyraźnie, że źródło inspiracji leży poza mną, jest nieosiągalne dla analizy w planie myśli dyskursywnej*³⁸.

Przekonanie o nadnaturalnym źródle inspiracji skłoniło malarza do tyleż radykalnej, co poetyckiej konstatacji: „Abstrakcje – to są inspiracje anielskie. To są ikony aniołów. Malowanie anioła jako człowieka ze skrzydłami to przecież infantylizm!”³⁹.

Tradycja obrazowania aniołów w dziejach sztuki chrześcijańskiej wiąże się ściśle z rozwojem teologii, badającej ontologię i fenomenologię bytów duchowych, spierającej się o ich materialność i cielesność czy formułującej ich typologię na podstawie rozproszonych wzmianek biblijnych. Temat aniołów był bardzo żywo badany w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, jednak dla ikonografii wschodniej decydujące okazały się pisma anonimowego neoplatonika wczesnego Bizancjum, zwanego Pseudo-Dionizym Areopagitą, który w swoim traktacie *O hierarchii niebiańskiej*, pisanym prawdopodobnie na przełomie V i VI wieku w Syrii, zawarł rozbudowaną systematykę anielskiego świata, wyróżniając dziewięć chórów (porządków) anielskich pogrupowanych w trzy triady, różniących się od siebie stopniem bliskości do Boga, i przekazujących od wyższych do niższych Boską światłość i wprowadzenie w Boskie tajemnice⁴⁰.

Spór o cielesność aniołów był jedną z głównych kontrowersji między tradycją Kościoła wschodniego i zachodniego, między mistyczną duchowością Wschodu a racjonalizmem Zachodu. Wyobraźnię i myśl zachodniego chrześcijaństwa zdominowała na długo teologia, a zatem i angelologia scholastyczna, prowadząca do pewnej banalizacji tematu, a w efekcie do uwiadu religijnej wyobraźni. Dwudziestowieczna teologia Kościoła zachodniego zupełnie zmarginalizowała naukę o aniołach w systematycznym wykładzie

³⁹ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady* [Letters and Forgotten Interviews], Kraków 2015, pp. 395.

⁴⁰ Pseudo-Dionysius the Areopagite, *O hierarchii niebiańskiej* [The Celestial Hierarchy] in: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity* [The Works of Saint Dionysius Areopagite], transl., introduction and preface E. Bułhak, Kraków 1932, pp. 117–174.

⁴¹ Cf. A. Naumow, *Aniołowie w prawosławiu* [Angels in the Orthodox Church], in: *Księga o Aniołach* [Book of Angels], ed. H. Oleschko, Kraków 2002, pp. 264–270; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.

³⁸ Ibidem, s. 22–23.

³⁹ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015, s. 395.

⁴⁰ Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*, w: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932, s. 117–174.

dzie wiary. Zgłębianie tej wiedzy stało się jakby krępujące, powodując „wyznanie” aniołów z przestrzeni poważnej refleksji teologicznej do świata poetyckiej alegorii i baśni. W kręgu chrześcijańskim to właśnie prawosławie i inne kościoły wschodnie – otwarte na mistycyzm i głęboką duchowość – podtrzymywały wiarę w anioły⁴¹, celebrując ich obecność zarówno w ikonografii, jak i w licznych tekstach liturgicznych, zawierających modlitewne wezwania do „wstawienictwa czcigodnych, niebiańskich sił bezcielesnych”. Dla Nowosielskiego aktualne stało się pytanie – jak wyrazić tę tradycję w języku współczesnej sztuki? Z umowności i pewnej naiwności obrazowych konwencji od początku zdawali sobie sprawę także teologowie, nawet Dionizy-Areopagita, którego „hierarchia niebiańska” wywarła tak wielki wpływ na ikonografię. Rozbudowaną angelologię stworzył także czytany przez Nowosielskiego Sergiusz Bułgakow. Jego wydana w 1929 roku w Paryżu *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach* to solidna, udokumentowana rozprawa o „bytach subtelnych”, ich hierarchiach, naturze, roli w ludzkim życiu, a nawet „duchowej płci” – wszystko w otocze sofologii: teologii Mądrości Bożej⁴².

Sam Nowosielski w swoich ikonach i polichromiach wielokrotnie malował tradycyjne anioły, zgodne z wschodnimi kanonami obrazowania – i są to anioły wielkiej urody: w ozdobnych szatach, o wielobarwnych skrzydłach i kolorowych nimbach. Nieobca była także Nowosielskiemu typologia Pseudo-Dionizego, w jego ikonach znajdziemy dostojnych archaniołów, trzymających kuliste sfery ziemskie, sześcioskrzydłe serafiny i koliste, uskrzydłone trony. Malarz potrafił sprostać kanonicznej ikonografii, jednak nie chciał się do niej ograniczać.

*Jest bardzo dużo pięknych ikon aniołów – przyznawał – a ja osobiście przeczuwam, że dzisiaj nie ma sensu malować ikony anioła dlatego, że dziś uzyskaliśmy pewien dostęp do świata rzeczywistości subtelnych bytów [...] dziś malarstwo abstrakcyjne daje o wiele bardziej bezpośrednio możliwości tworzenia ekwiwalentów plastycznych, w moim przekonaniu silnie związanych z rzeczywistością bytów subtelnych. [...] na kontakt z aniołami mamy inne sposoby w sztuce [...] Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne*⁴³.

Dla ukształtowania koncepcji estetycznych i religijnych Nowosielskiego niezwykle ważna stała się

language of contemporary art became topical. From the very beginning, the conventionality and certain naivety of pictorial conventions was also recognised by theologians, even Dionysius the Areopagite, whose “heavenly hierarchy” had such a great influence on iconography. An elaborate angelology was also created by Sergei Bulgakov, read by Nowosielski. His *Jacob's Ladder: On Angels*, published in Paris in 1929, is a solid, well documented treatise on “subtle bodies”, their hierarchies, nature, role in human life, and even “spiritual gender” – all within the setting of sophiology: the theology of Divine Wisdom⁴².

In his icons and murals Nowosielski himself many times painted traditional angels, following the Eastern canons of representation – and they are of great beauty: in decorative robes, with multicoloured wings and colourful nimbuses. Nowosielski was also familiar with the typology of Pseudo-Dionysius; in his icons, we can find dignified archangels holding earth spheres, six-winged seraphim and circular winged thrones. The painter was able to meet the requirements of canonical iconography, but did not want to limit himself to it.

*There are many beautiful icons of angels, he admitted, and I personally feel that today there is no point in painting an icon of an angel, because today we gained some access to the world of the reality of subtle bodies [...] today abstract painting gives much more direct possibilities of creating artistic equivalents, in my opinion strongly connected with the reality of subtle bodies. [...] we have other ways of contacting angels in art [...] We cannot paint angels today the way they used to be painted. An angel is an abstract painting*⁴³.

The idea of *Deus absconditus* – the tradition of apophatic theology, the group of the “theologians of darkness”: St. Gregory of Nyssa, Pseudo-Dionysius and St. John of the Cross – became extremely important in shaping Nowosielski's aesthetic and religious concepts. The peak stage of development of this tradition was precisely the thought of Pseudo-Dionysius the Areopagite and his theory of “dissimilar similitudes”, and Nowosielski's favourite text was Pseudo-Dionysius' lecture on mystical theology, suggested to him by Fr Klinger – a veritable litany of terms which cannot be used to describe God, stretching over several pages⁴⁴. According to Dionysius, God is completely beyond thought and language, beyond all affirmation, but also beyond all negation. We are powerless in the face of the First Person of the Divine, which

⁴¹ Zob. A. Naumow, *Aniołowie w prawosławiu*, w: *Księga o Aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 264–270; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.

⁴² S. Bułgakow, *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, tłum. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005, s. 69.

⁴³ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 67–68.

⁴² S. Bulgakov, *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, transl. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005, p. 69.

⁴³ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 67–68.

⁴⁴ Pseudo-Dionysius, as in footnote 40, pp. 114–115.

is and probably will remain hidden from our consciousness for all eternity.

The problem of intuitive knowledge of God became the main theme of Nowosielski's statements and reflections, in which he protested against a purely rational and discursive religiousness. He searched for traces of similar thinking in all theologies and philosophies, finding allies in oriental religions, heresies and branches of Protestantism. The idea of *Deus absconditus* was taken up by many thinkers who were convinced that divinity cannot be named and depicted in terms of human imagination, and that the knowledge of God requires renunciation of all mimetic or anthropomorphic associations. According to many contemporary philosophers and theologians, such as Rudolf Otto, Thomas Merton or Jean-Luc Marion⁴⁵ – the “theology of the time of trial” can only be a negative theology. For the same reasons, Nowosielski in many statements rejected the discursiveness of the icon and the whole “pedagogy of the image”. He wanted the icon to stop being “understood” and become “felt”: “An icon will be an authentic mystery when it ceases to be an object of intellectual speculation and becomes something more meaningful, because it will be an element of initiation”⁴⁶.

The crucial question is how to “translate” similar intuitions into the language of art. How can the idea of *Deus absconditus* be expressed in concrete terms in sacred contemporary art, within the space of the church? This subject was addressed by Władysław Stróżewski, reflecting in his works on the possibilities of capturing the sacred in or through a work of art and acknowledging the enormous emotional and semantic “potency” of abstraction. “The sacred in art,” wrote the philosopher, “is often expressed through the void of deprivation, through the asceticism of means, forms, objects, none of which is important for itself, but for something else, for pure meaning.”⁴⁷ Speaking of “values that by their very nature gravitate, as it were, towards the sacred” – alongside beauty and perfection, Stróżewski listed “sublimity, darkness, silence and stillness”⁴⁸.

⁴⁵ Cf. among others: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* [*The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*], transl. B. Kupis, Wrocław 1993; T. Merton, *Szukanie Boga* [*In Search of God: a collection containing The Ascent to Truth, Monastic Peace, What Is Contemplation, Sacred Art and the Spiritual Life, The Primitive Carmelite Ideal*], transl. P. Parlej et al., Kraków 1983; J.-L. Marion, *Bóg bez bycia* [*God Without Being*], transl. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

⁴⁶ Podgórzec 2014, as in footnote 4, p. 112.

⁴⁷ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce* [*On the Possibility of the Sacred in Art*], in: *Sacrum i sztuka* [*The Sacred and the Art*], ed. N. Cieślińska, Kraków 1989, p. 31.

⁴⁸ Ibidem, p. 34.

idea *Deus absconditus* – tradycja teologii apofatycznej, nurt „teologów ciemności”: św. Grzegorza z Nyssy, Pseudo-Dionizego i św. Jana od Krzyża. Szczytowym etapem rozwoju tej tradycji była właśnie myśl Pseudo-Dionizego Areopagity i jego teoria „symboli niepodobnych”, zaś ulubionym tekstem artysty stał się wykład teologii mistycznej Pseudo-Dionizego, podsunęty mu jeszcze przez ks. Klingera – prawdziwa, ciągnąca się przez kilka stron litania określeń, którymi nie da się opisać Boga⁴⁴. Według Dionizego Bóg jest całkowicie poza myślą i językiem, ponad wszelką afirmacją, ale także ponad wszelką negacją. Jesteśmy bezsilni wobec Pierwszej Osoby Boskiej, która przed naszą świadomością jest i prawdopodobnie przez całą wieczność pozostanie zakryta.

Problem intuicyjnego poznania Boga stał się koronnym tematem refleksji i wypowiedzi Nowosielskiego, protestującego przeciw czysto racjonalnej i dyskursywnej religijności. Śladów podobnego myślenia szukał we wszystkich teologiach i filozofiach, znajdując sojuszników w religiach orientalnych, herezjach czy odłamach protestantyzmu. Ideę *Deus absconditus* podjęło wielu myślicieli, przekonanych, że boskość nie może być nazwana i zobrazowana w kategoriach ludzkiej wyobraźni, a poznanie Boga wymaga wyrzeczenia się wszelkich mimetycznych czy antropomorficznych skojarzeń. Według wielu filozofów i teologów współczesności, takich jak: Rudolf Otto, Thomas Merton czy Jean Luc Marion⁴⁵, „teologia czasu próby” może być tylko teologią negatywną. Z tych samych przyczyn Nowosielski w wielu wypowiedziach odrzucał dyskursywność ikony i całą „pedagogikę obrazu”. Chciał, aby ikona przestała być „zrozumiała”, a stała się „odczuwana”: „Ikona będzie autentycznym misterium, gdy przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia”⁴⁶.

Zasadnicze pytanie brzmi, jak „przełożyć” podobne intuicje na język sztuki? Jak idea *Deus absconditus* może być konkretnie wyrażona w sakralnej sztuce współczesnej, w obrębie przestrzeni Kościoła? Temat ten podjął w swoich badaniach Władysław Stróżewski, zastanawiając się nad możliwościami uchwycenia *sacrum* w dziele lub poprzez dzieło sztuki i przyznając ogromną „potencję” emocjonalną i semantyczną abstrakcji. „*Sacrum* w sztuce – pisał filozof – wyraża się często poprzez pustkę огоłocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czy-

⁴⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, jak przyp. 40, s. 114–115.

⁴⁵ Zob. m.in.: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993; T. Merton, *Szukanie Boga*, tłum. P. Parlej i in., Kraków 1983; J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

⁴⁶ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 112.

stego sensu⁴⁷. Mówiąc o „wartościach, które ze swej istoty ciąży niejako w kierunku sakralności”, obok piękna i doskonałości Stróżewski wymienił „wzniosłość, ciemność, ciszę i milczenie”⁴⁸.

Najbardziej nawet trafne teoretyczne analizy nie zniwelują jednak zasadniczej nieufności Kościoła wobec duchowego wymiaru abstrakcji, a co za tym idzie, jej przydatności w przestrzeni kultowej. Mimo to niektórzy teologowie znajdowali argumenty w obronie „abstrakcji liturgicznej”. Ks. Jan Popiel, kapłan i historyk sztuki, pisząc w 1964 roku o „sakralnym wyrazie sztuki chrześcijańskiej”, przyznawał: „Istnieją w przeżyciu dzieł sztuki nieprzedstawiające chwili głębokiego olśnienia i wewnętrznego wstrząsu. Wydaje się wtedy, że w dziele ujawnia się coś wielkiego, coś – co istnieje poza nim, a w nim tylko znajduje swój wyraz. Można to nazwać, jak się chce. Można mówić o zagadce kosmosu, wielkiej harmonii wszechświata. Zasadniczą sprawą jest, że w dziele przejawia się coś wielkiego, co nie jest samym dziełem”⁴⁹. Według ks. Popiela jednym ze środków wyrażenia transcendencji w sztuce abstrakcyjnej może być przede wszystkim jej element muzyczny, echo *Harmonia Mundi*. W muzyce sfer niebieskich *Musica angelorum* widziano obraz raj – harmonii boskiego świata⁵⁰.

*Sztuka abstrakcyjna – argumentował Popiel – posiada strukturę pod pewnymi względami nieco zbliżoną do dzieła muzycznego. Dzieła należące do kręgu plastyki abstrakcyjnej, podobnie jak dzieła muzyczne, pozbawione są funkcji semantycznej, nie są natomiast pozbawione wyrazu [...]. Jeśli się przyjmie, że kompozycje wchodzące w zakres sztuki abstrakcyjnej mogą ewentualnie wyrażać transcendencję Boga, można zarazem z góry określić, że będą to kompozycje, w których będą dochodzić do głosu momenty takie jak wzniosłość, harmonia, potęga i tym podobne*⁵¹.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na „muzyczność” i harmonijność całego dzieła Nowosielskiego, pisząc o rytmach płaszczyzny, orkiestracji barw, synkopach, kontrapunktach i tonach, przyznając wreszcie malarzowi kolorystyczny „słuch absolutny”. Dla samego Nowosielskiego w abstrakcji, obok koloru, pierwszorzędne znaczenie miała jednak geometryczna morfologia obrazu. Także ikony rozpatrywał pod ką-

Even the most accurate theoretical analyses, however, will not remove the Church’s fundamental distrust of the spiritual dimension of abstraction and, by extension, its usefulness in the space of worship. Nevertheless, some theologians have found arguments in defence of “liturgical abstraction”. Fr Jan Popiel, a priest and art historian, writing in 1964 about the “sacred expression of Christian art”, admitted: “There are moments of profound enlightenment and inner upheaval in experiencing works of nonrepresentational art. Then it seems that something great is revealed in the work, something that exists outside it and only finds expression in it. You can call it whatever you like. You can talk about the mystery of the cosmos, the great harmony of the universe. The fundamental point is that something great, which is not the work itself, manifests itself in the artwork”⁴⁹. According to Fr Popiel, one of the means of expressing transcendence in abstract art may be primarily its musical element, an echo of *Harmonia Mundi*. In *Musica angelorum*, the music of the heavenly spheres, was seen the image of paradise – the harmony of the divine world⁵⁰.

*Abstract art, argued Popiel, has a structure which in some respects is somewhat similar to that of a musical work. Works of abstract art, just like musical works, are devoid of semantic function, but they are not devoid of expression [...]. If one accepts that abstract compositions may express the transcendence of God, one should assume that they would be compositions expressing values such as sublimity, harmony, power and the like*⁵¹.

Critics repeatedly noted the “musicality” and harmony of Nowosielski’s entire oeuvre, writing about the rhythms of the plane, colour orchestration, syn-copation, counterpoints and tones, and finally acknowledging the painter’s “absolute ear for colour”. For Nowosielski himself, in abstraction, apart from colour, the geometric morphology of a painting was of primary importance. He also considered icons from the perspective of the “abstract principle of organisation”, seeing in the canonical images not only the visual representation of the truths of faith, but also a consistent, geometric scheme. Invoking Cézanne, Nowosielski from the beginning emphasised the difference between the composition of an image and its construction: “The knowledge of construction shows

⁴⁷ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 31.

⁴⁸ Ibidem, s. 34.

⁴⁹ Ks. J. Popiel SJ, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak” 1964, nr 12, s. 1456–1457.

⁵⁰ Zob. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962; J. Jamie, *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.

⁵¹ Ks. J. Popiel SJ 1964, jak przyp. 49, s. 1456–1457.

⁴⁹ Fr. J. Popiel SJ, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej* [*The Question of the Sacred Expression of Christian Art*], „Znak” 1964, no. 12, pp. 1456–1457.

⁵⁰ Cf. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962; J. Jamie, *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata* [*The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*], transl. M. Godyń, Kraków 1996.

⁵¹ Fr Popiel SJ 1964, as in footnote 49, pp. 1456–1457.

the process of an image's accruing **in time**, it is a **dynamic view** of the development of a painting or drawing, as opposed to compositional analysis, which is a **static view**"⁵². Composition which is a more or less neat arrangement of forms on the plane is monotony; construction is polyphony, a vision of the dynamic whole of the work; it is the process of growing forms, building contrasts, organising directions and tensions. The principles applied by Nowosielski to the plane became all the more striking and obvious in space, where the reception was enhanced by natural, three-dimensional vision. And it was this fusion of the spirit of abstraction with an original interpretation of the Orthodox canons in a single vision that determined the unique, inimitable character of this artist's sacred interiors.

Nowosielski's two artistic languages, abstract and figurative, intrigued art critics and historians. An interesting interpretation of the painter's split imagination was presented by Władysław Panas, a scholar from Lublin, who perceived Nowosielski's entire oeuvre as a great iconostasis, where signs from various "artistic codes" exist on an equal footing: sacred icons, seemingly unholy landscapes, still lifes, and above all abstractions. According to Panas, it is this radical bilingualism that is crucial to Nowosielski's conception of painting.

*[Nowosielski] "writes" his artistic message as if in two languages, in parallel, side by side. This is a very distinct, even drastic borderline. One has to ask about the sense of such a radical separation of "languages". We know communities in which different languages were used to express different levels of reality: a different language was used to speak about human matters and another to speak about divine ones. After all, such bilingualism can be found in Orthodoxy, and until recently in Catholicism, with Latin as the liturgical language [...] it is in this context, I believe, that we should look at Nowosielski's current split: each language serves to express a different level of reality, a different system of signs conveys different meanings*⁵³.

According to Panas, Nowosielski's entire figurative painting speaks of earthly matters, including – paradoxically – the icons of Christ and saints, which, thanks to the grace of the Incarnation, depict the visible, sensually perceptible world. On the other hand, abstractions – icons of subtle bodies – speak of transcendence and divine matters.

tem „abstrakcyjnej zasady organizacji”, widząc w kanonicznych wizerunkach nie tylko wizualny przekaz prawd wiary, ale także konsekwentny, geometryczny schemat. Odwołując się do Cézanne'a, Nowosielski od początku podkreślał różnicę między kompozycją obrazu a jego konstrukcją: „Wiedza o konstrukcji pokazuje proces narastania obrazu w **czasie**, jest **spojrzeniem dynamicznym** na kształtowanie się malowidła, czy rysunku, w przeciwieństwie do analizy kompozycyjnej, będącej **spojrzeniem statycznym**”⁵². Kompozycja jest mniej lub bardziej zgrabnym układem form na płaszczyźnie, to monotonia; konstrukcja – to polifonia, wizja dynamicznej całości dzieła; jest w niej proces narastania form, budowanie kontrastów, porządkowanie kierunków i napięć. Zasady stosowane przez Nowosielskiego na płaszczyźnie stawały się tym bardziej uderzające i oczywiste w przestrzeni, gdzie odbiór był wzmocniony naturalnym, trójwymiarowym widzeniem. I to właśnie scalenie w jednej wizji ducha abstrakcji z oryginalną interpretacją cerkiewnych kanonów zadecydowało o wyjątkowym, niepowtarzalnym charakterze sakralnych wnętrz tego artysty.

Abstrakcyjno-figuracywna dwujęzyczność Nowosielskiego intrygowała krytyków i historyków sztuki. Ciekawą interpretację rozdzielenia wyobraźni malarza przedstawił lubelski badacz Władysław Panas, postrzegający całe dzieło Nowosielskiego na wzór wielkiego ikonostasu, gdzie na równych prawach istnieją znaki z różnych „kodów plastycznych”: święte ikony, pozornie nieświęte pejzaże, martwe natury, a przede wszystkim abstrakcje. Właśnie ta radykalna dwujęzyczność jest według Panasa kluczowa dla koncepcji malarstwa Nowosielskiego, który

*„pisze” swój artystyczny przekaz jakby w dwóch językach, równolegle, obok siebie. To bardzo ostra, wręcz drastyczna granica. Trzeba zapytać o sens tak radykalnego rozdzielenia „języków”. Znane są wspólnoty, w których posługiwano się różnymi językami do wyrażenia odmiennych poziomów rzeczywistości: innym językiem mówiono o sprawach ludzkich, innym zaś o boskich. Przecież taka dwujęzyczność występuje w prawosławiu, do niedawna w katolicyzmie z łaciną jako językiem liturgicznym [...] w tym kontekście – sądzę – należy patrzeć na obecne u Nowosielskiego rozdzielenie: każdy z języków służy do wyrażenia innego poziomu rzeczywistości, odmienny system znaków przekazuje odmienne znaczenia*⁵³.

Według Panasa o sprawach ziemskich mówi całe malarstwo figuracywne Nowosielskiego, także – pa-

⁵² Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 41.

⁵³ W. Panas, *Rozmowa o Nowosielskim* [Conversation on Nowosielski], in: Jerzy Nowosielski. *Malarstwo* [Jerzy Nowosielski: Painting], exhibition catalogue, The Art Gallery of the Visual Stage of the Catholic University of Lublin, February 1988, Lublin 1988, p. 5.

⁵² Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 41.

⁵³ W. Panas, *Rozmowa o Nowosielskim*, w: Jerzy Nowosielski. *Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, luty 1988, Lublin 1988, s. 5.

radoksalnie – ikony Chrystusa i świętych, obrazujące dzięki Łasce Wcielenia świat widzialny, uchwytny zmysłowo. O transcendencji i sprawach Boskich mówią natomiast abstrakcje – ikony bytów subtelných.

Liturgiczno-egzystencjalna dwujęzyczność, o jakiej pisze Panas, w wielu kulturach i religiach trwa nadal, co zauważał sam Nowosielski: „Mówi się o cudzie wskrzeszenia języka, dokonanym w Izraelu, ale [...] skrajni ortodoksi uważają, iż jest to grzeszne, bo język hebrajski, to język liturgiczny, święty, i na co dzień nie wolno go używać”⁵⁴. Także w bliskim Nowosielskiemu chrześcijaństwie egipskim językiem liturgicznym pozostaje archaiczny koptyjski, daleki od potocznego słownictwa codzienności, podobnie jak sztuczny, koraniczny język używany w meczetach.

*Jeszcze w czasach Justyniana, a nawet później, w X wieku – zwracał uwagę Nowosielski – oficjalnym językiem państwowym Bizancjum była łacina. W ceremoniale uroczystości kościelnych, w których uczestniczył imperator [...], wszystko, co dotyczyło liturgii, było mówione po grecku, wszystko zaś, co dotyczyło osoby imperatora – po łacinie. [...] Na Rusi istniało natomiast co innego: żywy język ruski uważany był za zepsuty język starosłowiański. To był taki język, którym mówiło się w domu, na bazarze, w łaźni, w miejscach mniej świętych. Natomiast tym językiem nic ważnego i poważnego nie mówiono. Gdy chciano filozofować, mówić o religii czy w ogóle mówić poważnie, uciekano się do języka starosłowiańskiego, sakralnego*⁵⁵.

O ontoteologicznym statusie języka i znaku sakralnego, właśnie na przykładzie kultury prawosławia, pisał wnikliwie Cezary Wodziński:

*Język staro-cerkiewno-słowiański funkcjonuje na Rusi jako język święty i zbawczy – jako „ikona prawosławia” – a więc sposób ukazywania się Boskiej prawdy w świecie, prawdy, której to, co fałszywe i diabelskie, w ogóle nie może dotknąć i zniekształcić. Język wypowiadający – odstawiający – bezpośrednio i całkowicie wiernie prawdę Bożą. Dlatego wszelkie zmiany językowe – ortograficzne, gramatyczne, stylistyczne, retoryczne – muszą być odczytywane jako bluźniercza, nieboska ingerencja w przestrzeni objawiania się samej prawdy. I tak właśnie są traktowane przez staroobrzędowców, którzy jakkolwiek formalną innowację językową uznają za diabelski podszept i gotowi są „umrzeć za jedną literę” – kiedy, na przykład, zamiast starej pisowni słowa Isus wprowadza się nowy zapis: Iisus. Wszelkie modyfikacje tekstów sakralnych [...] uważają za grzeszne i diabelskie*⁵⁶.

The liturgical and existential bilingualism, of which Panas writes, still persists in many cultures and religions, as Nowosielski himself noticed: “People speak about the miracle of the resurrection of the language, done in Israel, but [...] the extreme orthodox believe that this is sinful, because Hebrew is a liturgical language, a sacred language, and it is forbidden to use it in everyday life”⁵⁴. Also in the Egyptian Christianity which was close to Nowosielski, the liturgical language is still archaic Coptic, far removed from the colloquial vocabulary of everyday life, as is the artificial Koranic language used in mosques.

*As late as in the times of Justinian, and even later, in the 10th century, as Nowosielski pointed out, the official state language of Byzantium was Latin. In the ceremonial celebrations of the Church in which the emperor participated [...], everything that concerned the liturgy was said in Greek, and everything that concerned the person of the emperor – in Latin. [...] In Rus’, on the other hand, there was a different situation: the living Ruthenian language was regarded as a corrupted Old Slavonic language. It was a language which was spoken at home, in the market, in the bathhouses, in less sacred places. But nothing important or serious was ever said in this language. When one wanted to philosophise, to speak about religion or to speak seriously at all, one resorted to Old Slavonic, a sacred language*⁵⁵.

Cezary Wodziński wrote perceptively about the ontotheological status of language and the sacred sign, using that very example of Orthodox culture:

*The Old Church Slavonic language functions in Ruthenia as a sacred and redemptive language – as an “icon of Orthodoxy” – that is, a way of revealing God’s truth in the world, a truth which the false and the diabolical cannot touch or distort at all. A language that expresses – reveals – directly and completely faithfully the truth of God. Thus all linguistic changes – in spelling, grammar, style, rhetoric – must be read as blasphemous, non-divine interference in the space of revelation of truth itself. And that is how they are treated by Old Believers, who regard any formal linguistic innovation as a devilish instigation and are ready to “die for one letter” when, for example, instead of the old spelling of the word Isus a new notation is introduced: Iisus. They regard any modification of sacred texts [...] as sinful and diabolical*⁵⁶.

⁵⁴ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 217.

⁵⁵ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 33, 47.

⁵⁶ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005, s. 18–19.

⁵⁴ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 217.

⁵⁵ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 33, 47.

⁵⁶ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Russia, or Philosophising with an Axe*, Gdańsk 2005, pp. 18–19.

Only the use of a specific language in rituals “guaranteed access” to the sacred:

*The characteristic feature of Old Ruthenian culture – the prominence of Old Church Slavonic and its status as an iconically sacred language – implied a confrontation with other languages [...] Latin, emblematically associated with Catholicism, is particularly negatively marked in Orthodox culture. In the Raskol period, it was considered a heretical, blasphemous, diabolical, pernicious and damning language. Whoever uses Latin goes astray from the only true Orthodox path towards Satanic heresy*⁵⁷.

For Nowosielski, the alphabet of abstract forms became a synonym of “extraverbal speech”; his painted and drawn squares, triangles, and circles were a set of signs without recognizable designations, a kind of code, or rather a new, unknown language, evoking the spiritual world, guaranteeing transgression of the commonplace and access to the sacred. Nowosielski’s abstractions had their source not so much in iconoclasm but, on the contrary, in the artist’s deep faith in the power of art and in the charisma of glossolalia, known from the history of the Church.

*“I believe that this true art is like speaking in tongues”, Nowosielski declared. “Apostolic Christianity knew this prophetic charism: even Mickiewicz asked in his lectures: how can it be that the gift of the Holy Spirit became unnecessary? Well, I think that art is precisely speaking in tongues, a prophecy for our times”*⁵⁸.

The conviction about the need for a non-linguistic, mystagogical religious “initiation” always remained with Nowosielski. He did not disregard the historical and literary liturgical tradition, and many times spoke with respect and fascination about the Bible, which he knew almost by heart:

*The icon should discard this whole symbolic layer. [...] it should cease to be “understandable” to people. It will [...] become an authentic mystery. The moment the icon ceases to be an object of intellectual speculation, it will become something more meaningful, because it will be an element of initiation*⁵⁹. [...] *An image has a cult effect when it does not give the impression of something that could be told. It is not a Biblia pauperum. Sacred images cannot replace the catechism for primary schools. Their recipient is not illiterate, as was often the case in the past. The era has changed, and so has the function of images*⁶⁰.

Tylko użycie określonego języka w obrzędach stało się „gwarancją dostępu” do sacrum:

*Charakterystyczne dla kultury Dawnej Rusi wyróżnienie języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, nadanie mu statusu języka ikonicznie sakralnego – implikowało konfrontację z innymi językami [...] wyjątkowo negatywnie nacechowana jest w kulturze prawosławnej łacina, kojarzona emblematycznie z katolicyzmem. W okresie Raskola uchodzi za język heretycki, bluźnierczy, diabelski, zgubny i potępieńczy. Kto posługuje się łaciną, ten schodzi na manowce szatańskiej herezji z jedynej prawdziwej drogi prawosławnej*⁵⁷.

Alfabet form abstrakcyjnych stał się dla Nowosielskiego synonimem „mowy pozawerbalnej”, jego malowane i rysowane kwadraty, trójkąty i koła były zespołem znaków bez rozpoznawalnych desygnatów, rodzajem szyfru czy może raczej nowego, nieznanego języka przywołującego świat duchowy, gwarantującego przekroczenie powszedniości i dostęp do *sacrum*. Abstrakcje Nowosielskiego miały swoje źródło nie tyle w obrazoburczym ikonoklazmie, ile – przeciwnie – w głębokiej wierze artysty w moc sztuki i w charyzmat glosolalii, znany z dziejów Kościoła.

*Wierzę, że ta prawdziwa sztuka – to jak mówienie językami – deklarował Nowosielski. – Chrześcijaństwo czasów apostołskich znało ten prorocki charyzmat: jeszcze Mickiewicz pytał w swoich wykładach: jakże to tak, żeby dar Ducha św. stał się niepotrzebny? Otóż ja uważam, że sztuka to jest właśnie mówienie językami, prorocत्व naszych czasów*⁵⁸.

Przekonanie o potrzebie pozajęzykowej, mistagogicznej „inicjacji” religijnej towarzyszyło Nowosielskiemu od zawsze. Nie lekcewał historycznej, literackiej tradycji liturgicznej, wielokrotnie z szacunkiem i fascynacją mówił o Biblii, którą znał niemal na pamięć – jednak w sztuce i liturgii dyskursywny przekaz prawd wiary miał według niego znaczenie drugorzędne:

*Ikona powinna odrzucić tę całą warstwę symboliczną. [...] powinna przestać być „zrozumiała” dla ludzi. [...] zostanie autentyczne misterium. Z chwilą kiedy ikona przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia*⁵⁹. [...] *obraz ma działanie kultowe wtedy, gdy nie sprawia wrażenia czegoś, co mogłoby zostać opowiedziane. To nie Biblia pauperum. Obrazy sakralne nie mogą zastępować katechizmu dla szkół podstawowych. Ich odbiorca nie jest analfabetą,*

⁵⁷ Ibidem, pp. 23–24.

⁵⁸ Nowosielski 2013, as in footnote 1, p. 432.

⁵⁹ Podgórzec 2014, as in footnote 4, pp. 111–112.

⁶⁰ Nowosielski 2012, as in footnote 15, p. 241.

⁵⁷ Ibidem, s. 23–24.

⁵⁸ Nowosielski 2013, jak przyp. 1, s. 432.

⁵⁹ Podgórzec 2014, jak przyp. 4, s. 111–112.



4. Kaplica Trójcy Świętej w Lublinie – polichromia sklepienia, 1407–1418, fot. P. Maciuk

4. Holy Trinity Chapel in Lublin – ceiling decoration, 1407–1418, phot. P. Maciuk

jak często niegdyś bywało. Zmieniła się epoka, zmieniła się i funkcja obrazów⁶⁰.

Takie rozumienie funkcji sztuki sakralnej płynęło wprost z tradycji prawosławnej, wedle której ikona nie jest „ilustracją”, lecz „iluminacją”, nie przedstawia, ale objawia, dając świadectwo o istnieniu⁶¹.

Dla bardziej sceptycznych umysłów misterne konfiguracje trójkątów i innych figur, jakimi malarz chciał ozdabiać ściany cerkwi i kościołów, mogły być zaledwie nowoczesną wersją dekoracyjnych ornamentów wypełniających zwyczajowo sakralne i reprezentacyjne wnętrza. Jednak „były subtelne” Nowosielskiego – widziane przez niego w oknach, na sklepieniu i ścianach świątyni – były czymś nieporównanie ważniejszym od czysto dekoracyjnych, zdobniczych elementów. Nawet jeśli pełniły równocześnie rolę ornamentu, był to ornament szczególny, o wymiarze sakralnym, jak go rozumiał Wiesław Juszcak wskazujący na rolę ornamentu w kulturach archaicznych, gdzie potrzeba „zmysłu

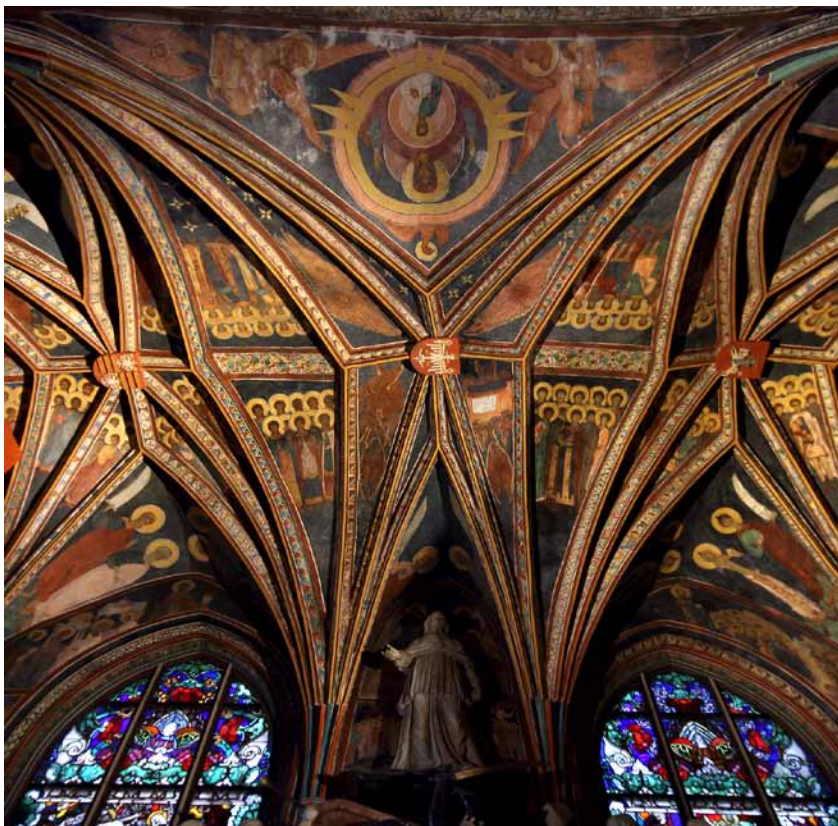
This understanding of the function of sacred art came directly from the Orthodox tradition, according to which an icon is not an “illustration” but an “illumination”; it does not present but reveals, bearing witness to existence⁶¹.

For more sceptical minds, the elaborate configurations of triangles and other figures, with which the painter wanted to decorate the walls of churches and Orthodox churches, could have been merely a modern version of the decorative ornaments which customarily fill sacred and official interiors. However, Nowosielski’s “subtle bodies” – seen by him in the windows, on the vault and the walls of the temple – were something incomparably more important than purely decorative, ornamental elements. Even if they played the role of an ornament, it was a special one, with a sacred dimension, as interpreted by Wiesław Juszcak, who points to the role of ornament in archaic cultures, where the need for the “sense of order” was combined with the “sense of mystery”, and

⁶⁰ Nowosielski 2012, jak przyp. 15, s. 241.

⁶¹ Ks. H. Paprocki, *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [publ. 16 X 2011] http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [dostęp 16.04.2016].

⁶¹ Fr H. Paprocki, *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [Relationships Between Icon, Theology and Liturgy] [publ. 16.10.2011] http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [access date 16.04.2016].



5. Kaplica świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu – polichromia sklepienia, 1470, fot. M. Curzydło

5. Holy Cross Chapel in the Royal Cathedral at Wawel – ceiling decoration, 1470, phot. M. Curzydło

decoration – a sacred gift, given from above – was an emanation of “shape, function, and – what is most important – the content and sense of things”⁶².

It is worth mentioning at this point that in the Byzantine art, to which Nowosielski referred, the angelic iconography had its place in the space of the temple – most often in the murals in the altar apse, and especially in the vault of the sanctuary and the nave⁶³. In Poland, the best example are the frescoes of the “Jagiellonian foundations” – monumental murals painted in *graeco opere*, adapting Byzantine iconography to the forms of Gothic architecture. The hosts of angels, painted in accordance with the hierarchy of Pseudo-Dionysius the Areopagite, were inscribed here into the structure of

ładu” łączyła się ze „zmysłem tajemnicy”, a dekoracja – święty dar, dany z góry – była emanacją „kształtu, funkcji, i – co najistotniejsze – treści i sensu rzeczy”⁶².

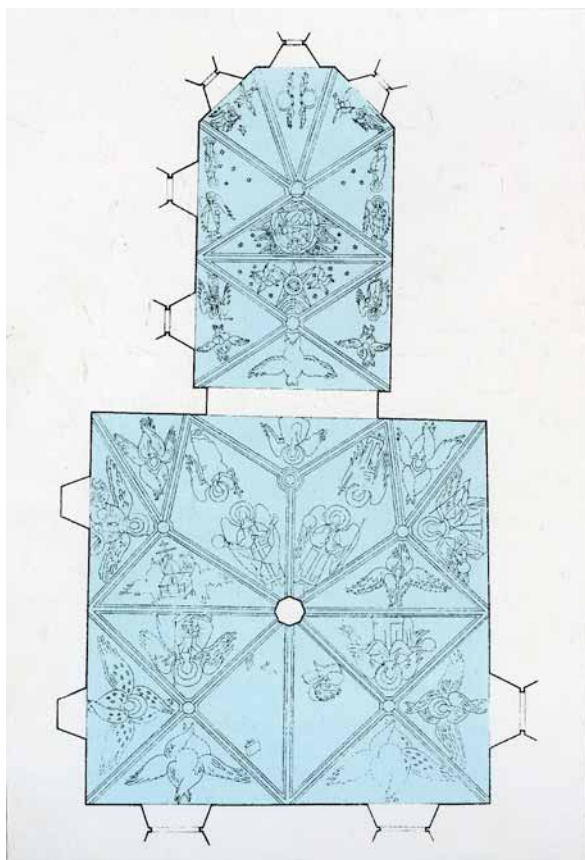
Warto przy okazji zauważyć, że w sztuce bizantyńskiej, do jakiej odwoływał się Nowosielski, ikonografia anielska miała swoje miejsce w przestrzeni świątyni – najczęściej w polichromii ołtarzowej absydy, a przede wszystkim sklepienia sanktuarium i nawy⁶³. Na ziemiach polskich najlepszym przykładem są freski „fundacji jagiellońskich” – malowane *graeco opere* monumentalne polichromie, dopasowujące bizantyńską ikonografię do form architektury gotyckiej. Zastępy aniołów, malowane w zgodzie z hierarchią Pseudo-Dionizego Areopagity, zostały tu wpisane w strukturę strzelistej architektury sklepienia, gdzie tworzą całą niebiańską konstelację. W kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim (1418) [il. 4] czy w wawelskiej kaplicy Świętokrzyskiej (1470) [il. 5] anielskie chóry

⁶² Cf. W. Juszcak, *Wstępny ornament* [Corrupt Ornament], „Znak”, 1993, no. 11, pp. 41–54; qtd. after: W. Bałus, *Czego chcą ornamenty?* [What Do Ornaments Want?], in: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki* [Ornament and Decoration in the Work of Art. Studies in Art History], eds. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, p. 26.

⁶³ Cf. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)* [Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)], „Folia Historiae Artium” XIII, 1977, p. 26.

⁶² Zob. W. Juszcak, *Wstępny ornament*, „Znak”, 1993, nr 11, s. 41–54; cyt. za: W. Bałus, *Czego chcą ornamenty?*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 26.

⁶³ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977, s. 26.



6. Schemat rozmieszczenia hierarchii anielskich w polichromii sklepienia kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie; za: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 27

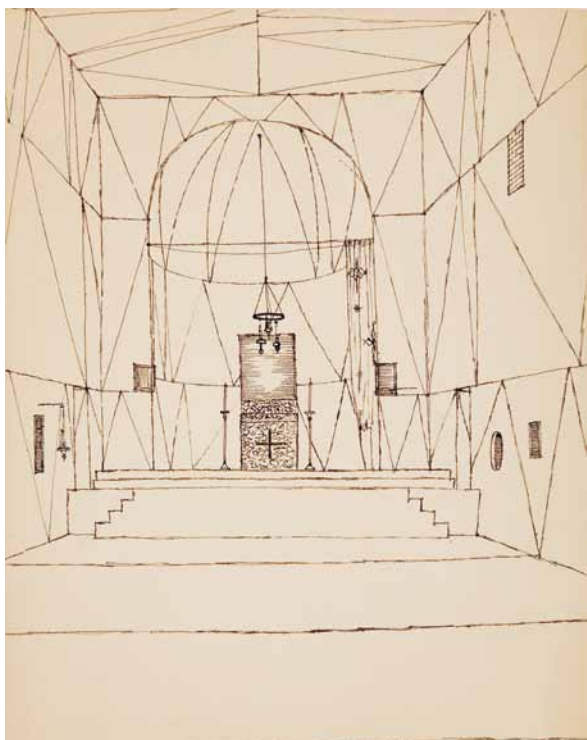
6. Diagram of the arrangement of angelic hierarchies in the ceiling decoration of the Holy Trinity Chapel in Lublin; quoted after: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego* [Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)], Warszawa 1983, p. 27

„złapane w geometryczną sieć” szczupłych, gotyckich wysklepków spoglądają z wyżyn, przez żebra przęseł, na wiernych uwięzionych jakby w ziemskiej klatce. Tym samym na kanoniczną anielską ikonografię nałożyła się abstrakcyjna ikonografia geometrycznych, trójkątnych podziałów [il. 6]. Nowosielski znał i bardzo cenił wszystkie te przykłady.

Kontakt z „bytami subtelnymi” nawiązany w okresie duchowej pustyni i zwątpienia w prawdy wiary był dla artysty przeżyciem tak fundamentalnym, że nie chciał się go wyrzec także po powrocie na łono Kościoła – do Cerkwi prawosławnej, którą wybrał jako osobiste wyznanie. Na drugą połowę lat 50. przypadł okres odrodzonej, żarliwej religijności Nowosielskiego, który wspierał Adama Stalony-Dobrzańskiego w malowaniu cerkiewnych polichromii i szkicował dziesiątki cerkiewek oraz sakralnych wnętrz, próbując wypracować własną wymarzoną wersję „świątyni idealnej”. W wielu projektach wprowadzał do świątyni abstrakcję, pokrywając siecią trójkątnych „bytów subtelnych” ściany, sklepienia cerkwi, prezbiterium, niekiedy nawet podłogi [il. 7–10]. Jeszcze planując polichromie kościołów projektowanych przez Jerzego Sołtana, miał nadzieję na wprowadzenie tej idei do realizacji. Projekty kościoła w Nowej Hucie (1957) i Sochaczewie (1958) pokazują elementy figuralne i abstrakcyjne na równych

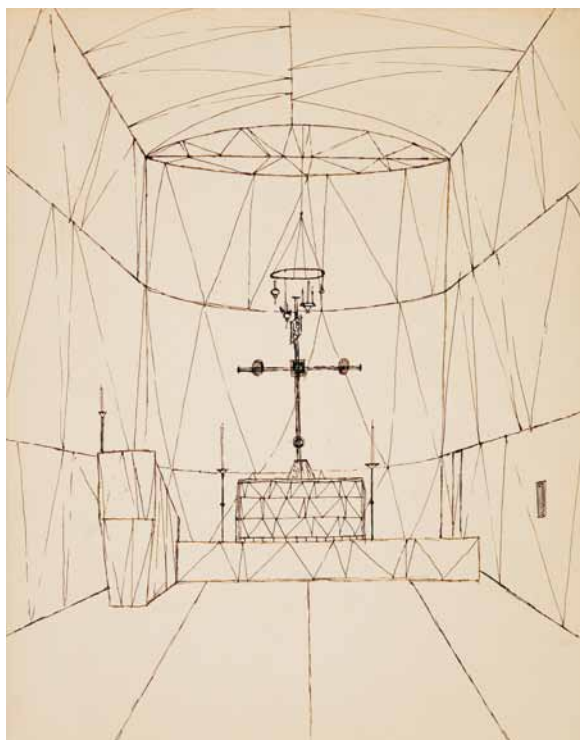
the soaring architecture of the vault, where they form a whole heavenly constellation. In the Chapel of the Holy Trinity at Lublin Castle (1418) [fig. 4] or in the Wawel Chapel of the Holy Cross (1470) [fig. 5], the angelic choirs “caught in the geometric net” of slim Gothic vaults look down from the heights, through the ribs of the bays, on the worshippers imprisoned as if in an earthly cage. Thus, the canonical angelic iconography was overlaid with an abstract iconography of geometric, triangular divisions [fig. 6]. Nowosielski knew and highly valued all these examples.

The contact with “subtle bodies” established in the period of spiritual desolation and religious doubt, was such a fundamental experience for the artist that he did not want to renounce it even after his return to the bosom of the Church – to the Orthodox Church, which he chose as his personal religion. The second half of the 1950s was a period of revived, fervent religiousness for Nowosielski, who supported Adam Stalony-Dobrzański in painting Orthodox church decorations and sketched dozens of Orthodox churches and sacred interiors, trying to work out his own dream version of the “ideal church”. In many projects he introduced abstraction into the church, covering the walls, vaults, chancel, sometimes even the floors with a network of triangular “subtle bodies” [fig. 7–10]. Even while plan-



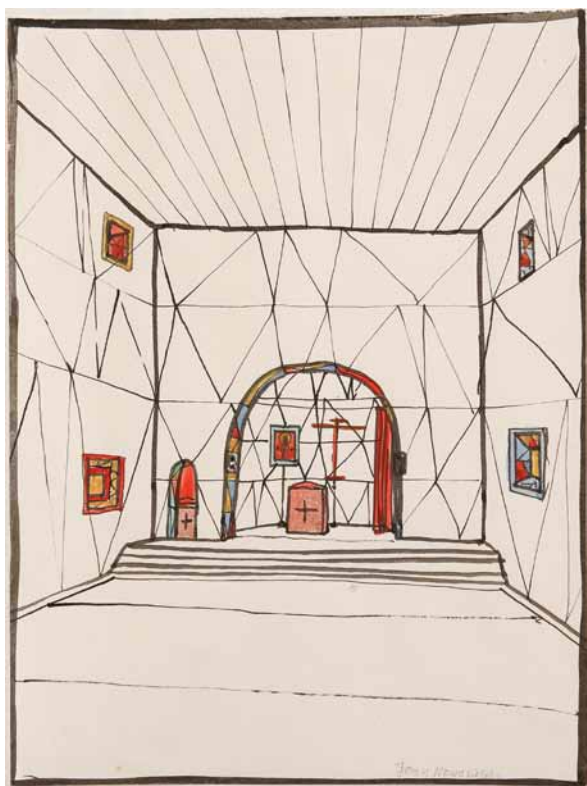
7. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1952, tusz na papierze, 32,7×24,6 cm, wł. prywatna

7. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), 1952, ink on paper, 32.7×24.6 cm, private collection



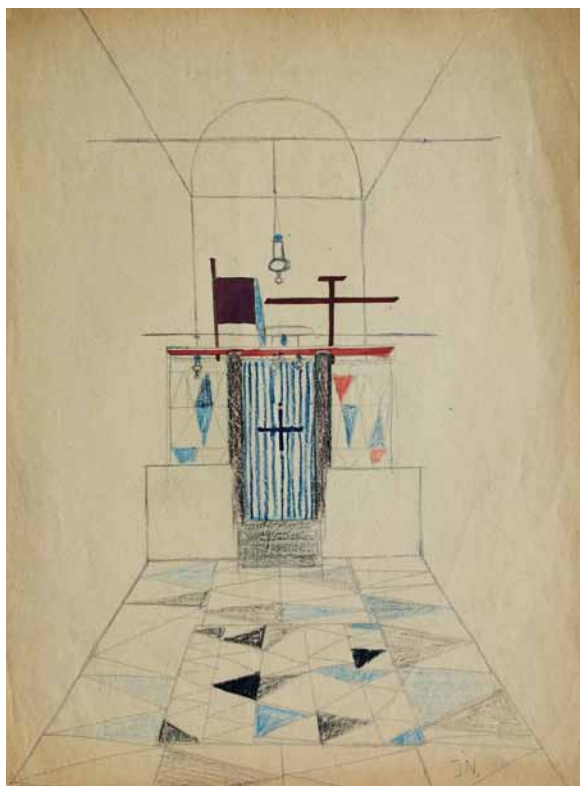
8. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1952, tusz na papierze, 32,7×24,6 cm, wł. prywatna

8. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), 1952, ink on paper, 32.7×24.6 cm, private collection



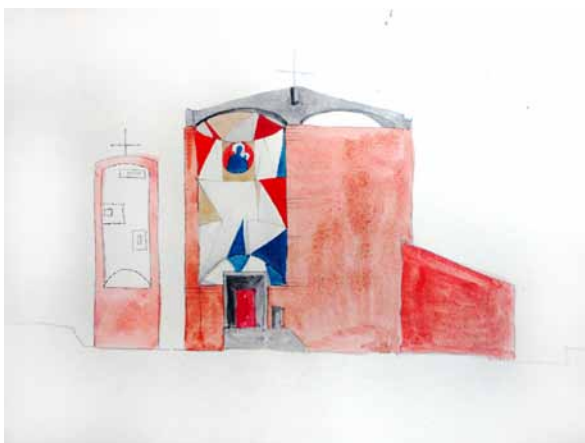
9. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, lata 50., tusz i akwarela na papierze, 32,5×22,5 cm, wł. ks. H. Paprocki

9. Jerzy Nowosielski, *Untitled*, 1950s, ink and watercolour on paper, 32.5×22.5 cm, the collection of Fr H. Paprocki



10. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu* (wnętrze cerkwi), 1. połowa lat 50., ołówek i kredka na papierze, 30×20 cm, wł. Galeria Artemis

10. Jerzy Nowosielski, *Untitled* (Orthodox church interior), the first half of the 1950s, pencil and crayon on paper, 30×20 cm, the collection of Galeria Artemis



11. Jerzy Nowosielski, *Projekt kościoła w Sochaczewie. Szkic kolorystyki wnętrza*, ok. 1958, ołówek i akwarela na papierze, 29,3×41,7 cm, Muzeum ASP w Warszawie

11. Jerzy Nowosielski, *Project of the church in Sochaczew. Sketch of interior colour scheme*, c. 1958, pencil and watercolour on paper, 29.3×41.7 cm, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw



12. Jerzy Nowosielski, *Projekt kościoła w Sochaczewie. Szkic kolorystyki fasady*, ok. 1958, ołówek i akwarela na papierze, 29,3×41,7 cm, Muzeum ASP w Warszawie

12. Jerzy Nowosielski, *Project of the church in Sochaczew. Sketch of facade colour scheme*, c. 1958, pencil and watercolour on paper, 29.3×41.7 cm, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

prawach. Wielobarwne, wzlatujące trójkąty na ścianie fasady czy w tle prezbiterium otaczają ikonę Matki Boskiej i wizerunki świętych [il. 11–12].

Do pomysłu tego wrócił jeszcze Nowosielski w najwcześniejszych projektach polichromii kościoła



13. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii stropu kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, 32,3×22,9 cm, Muzeum Miejskie w Tychach, fot. L. Rogowicz

13. Jerzy Nowosielski, *Project of the ceiling decoration in the Holy Spirit Church in Tychy*, pencil and watercolour on paper, 1982, 32.3×22.9 cm, City Museum of Tychy, phot. L. Rogowicz



14. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii prezbiterium kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, 14,4×32,2 cm, wł. prywatna

14. Jerzy Nowosielski, *Project of murals in the chancel of the Holy Spirit Church in Tychy*, 1982, pencil and watercolour on paper, 14.4×32.2 cm, private collection

ning the wall decorations of the churches designed by Jerzy Sołtan, he hoped to put this idea into practice. The designs of the church in Nowa Huta (1957) and Sochaczew (1958) show figural and abstract elements in equal measure. Multi-coloured, soaring triangles on



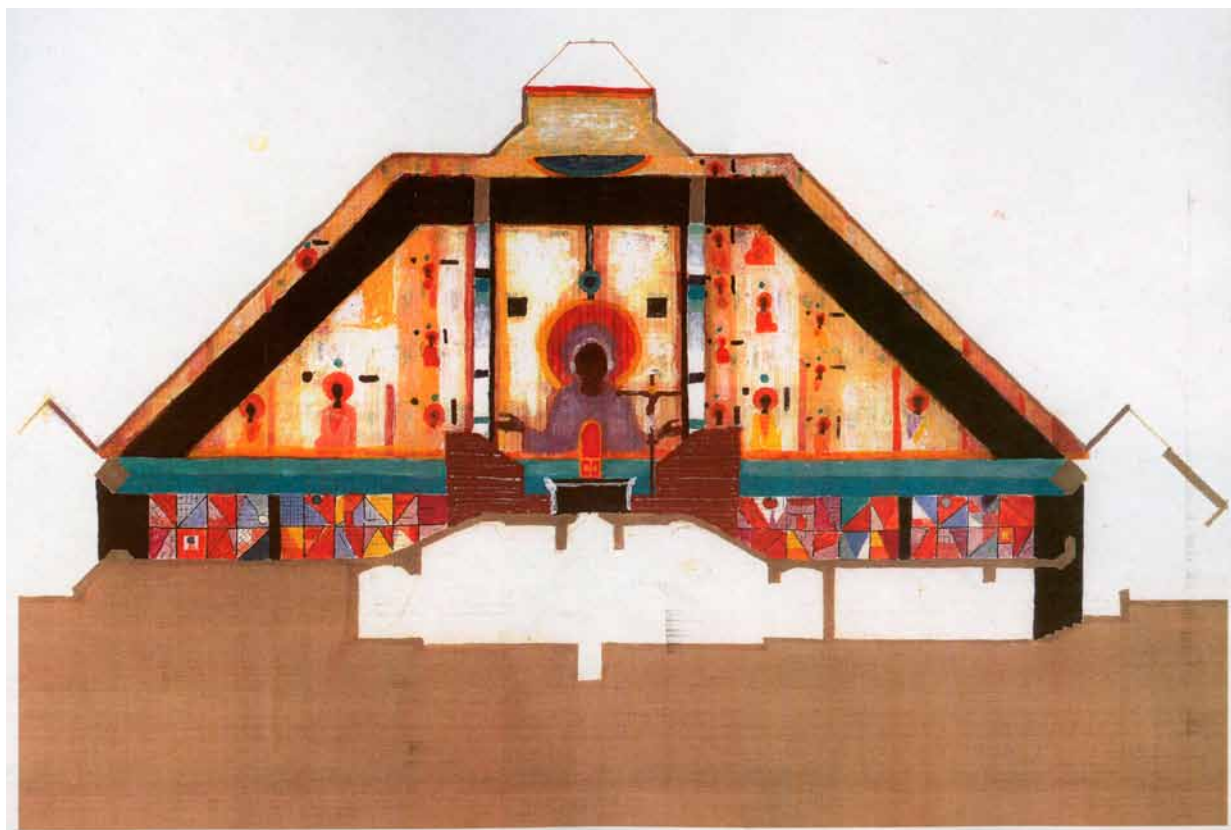
15. Jerzy Nowosielski, *Projekt polichromii i witraży w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach w Warszawie*, 1965, ołówek i tempera na papierze, 22,7×32,4 cm, wł. prywatna

15. Jerzy Nowosielski, *Project of murals and stained glass in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki, Warsaw*, 1965, pencil and tempera on paper, 22.7×32.4 cm, private collection

the façade wall or in the background of the chancel surround the icon of the Virgin Mary and images of saints [fig. 11–12].

Nowosielski returned to this idea in his earliest mural projects for the church in Tychy (1982), where the whole surface of the slope walls of the tent-shaped ceiling was supposed to be covered with regular stripes of triangular “subtle bodies” – angels adoring the orant Virgin Mary, painted on the altar wall [ills. 13–14]. With time, due to the investors’ resistance, Nowosielski abandoned such plans, still trying to introduce triangular “angel icons” on the stained-glass windows. Also these projects – for the church in Jelonki (1965) [fig. 15] or in Tychy (1983) [fig. 16] – were not finally realised. Nowosielski managed to introduce abstract or abstract-figural glazing in the church in Wesoła (1978) [fig. 17], in the lower level of the Holy Cross Church in Wrocław (1991–1999) [fig. 18], and in the Orthodox Church of the Dormition of the Virgin Mary in Kraków (1997). Together with the earlier projects, they illus-

w Tychach (1982), gdzie całą powierzchnię ścian połączeniowych namiotowego stropu miały pokryć rytmiczne pasy trójkątnych „bytów subtelnych” – aniołów adorujących Matkę Boską Orantkę, namalowaną na ścianie ołtarzowej [il. 13–14]. Z czasem, wobec oporu inwestorów, Nowosielski odstąpił od podobnych pomysłów, próbując jeszcze wprowadzić trójkątne „ikony aniołów” na witraże. Także i te projekty – do kościoła w Jelonkach (1965) [il. 15] czy w Tychach (1983) [il. 16] – nie zostały ostatecznie zrealizowane. Abstrakcyjne bądź abstrakcyjno-figuralne przeszklenia udało się wprowadzić Nowosielskiemu w kościele w Wesołej (1978) [il. 17], w dolnym kościele Świętego Krzyża we Wrocławiu (1991–1999) [il. 18] i w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie (1997). Wraz z wcześniejszymi projektami pokazują one bardzo dobrze zasadę tworzenia sakralnego wnętrza jako holistycznej, całościowej wizji przestrzeni „wyłączającej” uczestników liturgii z ziemskiej powszedniości i przenoszącej ich w inny, transcendentny wymiar.



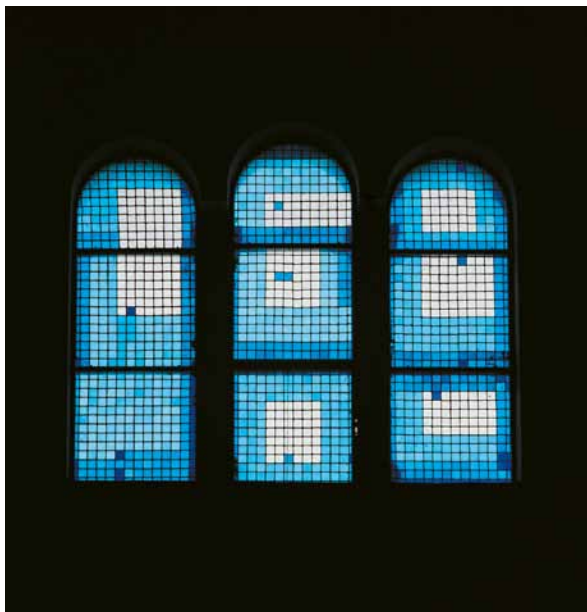
16. Jerzy Nowosielski, *Projekt wystroju wnętrza kościoła pw. Ducha Świętego w Tychach*, 1982, ołówek i akwarela na papierze, wł. prywatna

16. Jerzy Nowosielski, *Project of interior decorations in the Holy Spirit Church in Tychy*, 1982, pencil and watercolour on paper, private collection

Tam, gdzie udało się Nowosielskiemu wprowadzić do polichromii elementy abstrakcji, wykreślone zuchwale linie organizowały całą przestrzeń, spinając ją w metafizycznej sieci. Polichromia kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Jelonkach (1964–1967) została wykonana tylko częściowo, nie zrealizowano też żadnej z dwu wersji zaprojektowanych witraży – jednak dynamiczne sklepienie pokryte siecią trójkątów, z motywem siedmiu apokaliptycznych pieczęci i świeczników, tworzyło oczekiwany efekt malarskiego „environnement” [il. 19]. Najbliższy wymarzonej wizji Nowosielskiego był wystrój w kościele pw. Opatrzności Bożej w Wesołej (1975–1977), gdzie udało się artyście wykonać polichromię całego kościoła, zaprojektować ołtarz, meble, drogę krzyżową, posadzkę i witraże. Polichromia prezbiterium w kolorach ciepłych oranży i czerwieni pozornie kontrastuje tu z mroczną gamą malowideł narteksu, w odcieniu ciemnego indygo, jednak kilka elementów wystroju, jakie malarz wprowadził do przestrzeni, spaja te kontrasty w harmonijną całość: abstrakcyjne witraże, rzucające na białe ściany błękitno-oranżową poświatę, kolorystyka stropu z motywem kasetonów łączą-

trate very well the principle of creating sacred interiors as a holistic, comprehensive vision of space which leads the participants of liturgy “out of everyday life” and into a different, transcendent dimension.

Wherever Nowosielski managed to introduce elements of abstraction into murals, the boldly drawn lines organised the entire space, linking it in a metaphysical network. The murals in the church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki (1964–1967) were only partially completed. Neither of the two versions of the designed stained glass windows was realised; however, the dynamic vault covered with a network of triangles, with the motif of seven apocalyptic seals and candlesticks, created the expected effect of a painterly “environment” [fig. 19]. The project closest to Nowosielski’s dream vision was the decoration of the Divine Providence Church in Wesoła (1975–1977), where the artist managed to paint murals in the whole church, design the altar, furniture, the Stations of the Cross, the floor and stained glass windows. The paintings on the presbytery walls in the colours of warm orange and red seemingly contrast here with the gloomy colour range



17. Jerzy Nowosielski, *Witraż w ścianie zachodniej kościoła pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej*, ok. 1978, fot. T. Jaskowski

17. Jerzy Nowosielski, *Stained glass window in the western wall of the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw*, c. 1978, phot. T. Jaskowski

of the paintings in the narthex, in shades of dark indigo; however, several elements of the decoration, which the painter introduced into this space, unite these contrasts into a harmonious whole: abstract stained-glass windows, casting a blue-orange glow on the white walls, the colouring of the ceiling with the motif of coffers, combining both colour ranges [fig. 20], as well as the floor made of small tesserae, with a brick square in the middle of the church distinguished by colour – creating an optical key-stone, a small but necessary module organising the whole space.

A dozen or so years later Nowosielski also arranged the decoration of the second chapel in the retreat house in Wesoła (1988–1989), filling with paintings the left wall of the chapel and the whole ceiling, whose surface, divided into nine double bays, was covered with small, assorted squares decorated with internal partition of oblique lines, colourful fields and geometrical figures. The whole composition, painted very softly, pictorially – with the predominance of red, white, warm orange and rare accents of black and blue – creates a heavenly constellation of “subtle



18. Jerzy Nowosielski, *Witraż dla cerkwi greckokatolickiej we Wrocławiu*, krypta św. Bartłomieja, dolny kościół Świętego Krzyża, połowa lat 90. XX wieku, fot. Pracownia Witraży Zbigniew Jaworski

18. Jerzy Nowosielski, *Stained glass window for the Greek Catholic Church in Wrocław*, St Bartholomew's crypt, the lower level of the Holy Cross Church, mid-1990s, phot. Pracownia Witraży Zbigniew Jaworski

cych obie gamy barwne [il. 20], a także posadzka z drobnych tesser z wyodrębnionym kolorystycznie ceglany kwadratem na środku kościoła – tworzącym optyczny zwornik, niewielki, ale niezbędny moduł organizujący całą przestrzeń.

Kilkanaście lat później Nowosielski zaaranżował także wystrój drugiej kaplicy w domu rekolekcyjnym w Wesołej (1988–1989), wypełniając polichromią lewą ścianę kaplicy i cały strop, którego powierzchnię, podzieloną na dziewięć podwójnych przęseł,



19. Jerzy Nowosielski, *Siedem pieczęci i siedem świeczników Apokalipsy*, 1964–1967, polichromia sklepienia w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach w Warszawie, fot. M. Gardulski

19. Jerzy Nowosielski, *Seven seals and seven candlesticks of the Apocalypse*, 1964–1967, ceiling decoration in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Jelonki, Warsaw, phot. M. Gardulski

pokryły niewielkie, różnorodne kwadraty ozdobione wewnętrznym podziałem skośnych linii, barwnych pól i geometrycznych figur. Całość malowana bardzo miękko, pikturalnie – z przewagą czerwieni, bieli, ciepłego oranżu oraz rzadkimi akcentami czerni i błękitu – tworzy niebiańską konstelację „bytów subtelnych” czuwających z góry nad zgromadzeniem wiernych [il. 21].

Planując aranżację przestrzeni sakralnych, Nowosielski marzył o ogarnięciu całości, o kontroli nad każdym detalem wnętrza, najmniejszym elementem świątyni. Kompleksowo i drobiazgowo przemyślane wnętrza miały stworzyć właśnie efekt „przejścia”, „rozdarcia zasłony” – spoza której świeca nowa, niebiańska rzeczywistość. W praktyce artysta rzadko miał okazję do konsekwentnego zrealizowania całościowej wizji – najczęściej projektował wybrane elementy wystroju,

bodies”, watching over the congregation of worshippers from above [fig. 21].

When planning arrangements of sacred spaces, Nowosielski dreamt of embracing the whole, of controlling every detail of the interior, the smallest element of the temple. The interiors, comprehensively and meticulously planned, were supposed to create the effect of “passing through”, “rending the veil” – from behind which a new, heavenly reality dawns. In practice, the artist rarely had the opportunity to implement his overall vision consistently – he usually designed selected elements of the décor and many of his ideas were rejected, damaged or irretrievably destroyed. Unfortunately, most of Nowosielski’s comprehensive, elaborate projects never went past the design stage.

It seems that in his authorial conception of sacred art – which could not be fully realized – Nowosielski wanted to combine three theological disciplines and their corresponding ways of representation: christology, sophiology and angelology. Beside a classical icon, called by the painter a “Christological-Chalcedonian” icon, Nowosielski demanded a “sophiological” icon, including into the space of a church an earthly, painful reality. The idea of Sophia – Wisdom of God, which fascinated the artist, borrowed from Russian thinkers of the “silver age”, especially Vladimir Solovyov, assumed that the traces of the divine plan for the world (the heavenly Sophia) should be sought in the sinful earthly reality (the fallen Sophia)⁶⁴.

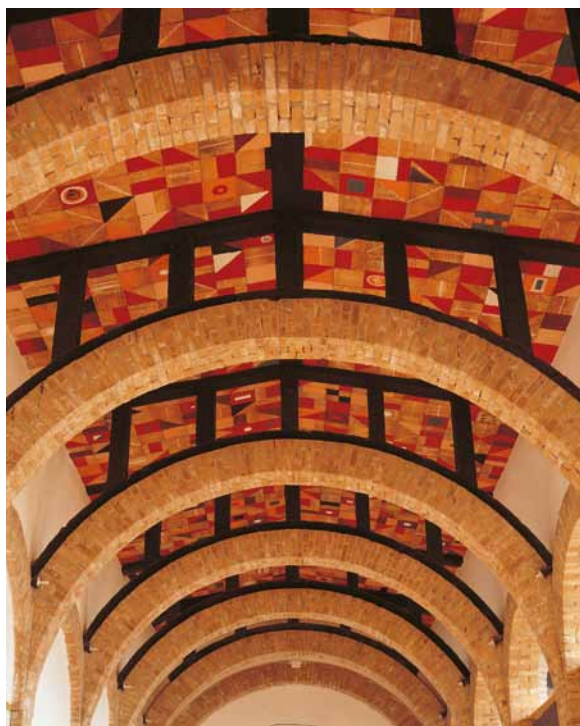
All of Nowosielski’s religious and artistic intuitions oscillated between these two paths to God: the Christological – by recognising Christ as his personal Saviour, and the sophiological – by seeking the sacred in every smallest speck of fallen matter. Within the church, “sophiology” meant agreeing to introduce elements of suffering, doubt and darkness into the icon. Christology and sophiology were reflected in the canonical icon, enriched (or as some would have it, impoverished) by the earthly stigma of suffering – the consciousness of the fallen Sophia, a reality tainted with the stigma of imperfection and pain. That is why, next to the idea of “Transfiguration” and the inextinguishable “Light of Tabor”, Nowosielski’s icons also depict the idea of “Anastasis” – the descent into hell. Hence the poignant sadness, sometimes even gloominess of his holy images, which traditionalists found so unpalatable. The holy images were to be complemented by abstraction, which in his concept of the sacred interior was something much more important and deeper than the superficial, geometric decoration

⁶⁴ Cf. Fr H. Paprocki, *Rosyjska sofologia [Russian sophiology]*, in: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza [Ancient Gnosticism and Contemporary Neo-Gnosticism]*, ed. W. Mysior, “Studia Antiquitatis Christianae”, vol. 12, Warszawa 1996, pp. 93–98.



20. Jerzy Nowosielski, *Wystroj wnętrza i polichromia stropu w kościele pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej, 1975–1978*, fot. M. Grychowski

20. Jerzy Nowosielski, *Interior decoration and ceiling painting in the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw, 1975–1978*, phot. M. Grychowski



21. Jerzy Nowosielski, *Polichromia stropu w kaplicy domu rekolekcyjnego przy kościele pw. Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej, 1989*, fot. M. Gardulski

21. Jerzy Nowosielski, *Ceiling decoration in the chapel of the retreat house at the Divine Providence Church in Wesoła, Warsaw, 1989*, phot. M. Gardulski

hitherto allowed by tradition. The images of “subtle bodies” had the status of icons – abstract icons of angels, and Nowosielski wanted to see an equivalent place for them in the space of a church.

In spite of his theological erudition and factual expertise, Nowosielski seemed to neglect somewhat the significance of the narrative dimension of sacred murals. The pictorial layer was crucial – the very element of painting. The free arrangement of forms in space, the sovereign colour had their own power of “sanctifying” the interior, as if independent of the conveyed truths of faith. Nowosielski based his visionary sacred arrangements not on an elaborate information message but on a visual effect: the use of colour, geometry and painting matter. The belief in the causative power of art, which is able to raise a man above the material noise of the world, was certainly adopted by Nowosielski from the Orthodox Church. In his designs for religious interiors, the main basis for organising forms was the “monumental sense”: hieratic balance of composition, balanced proportions, harmony of colours. All these features built the festive and solemn character of Nowosielski’s entire art. And this effect was achieved more by the means of painting than by

wiele z jego pomysłów odrzucano, psuto, niszczone bezpowrotnie. Większość całościowych, dopracowanych projektów Nowosielskiego pozostała niestety tylko na papierze.

Wydaje się, że w swojej autorskiej koncepcji sztuki sakralnej – której nie dane było do końca się ziścić – Nowosielski chciał złączyć trzy dyscypliny teologiczne i odpowiadające im sposoby obrazowania: chrystologię, sofiologię i angelologię. Prócz klasycznej ikony, zwanej przez malarza ikoną „chrystologiczno-chalcedońską”, Nowosielski upominał się o ikonę „sofiologiczną”, włączającą w przestrzeń świątyni ziemską, bolesną realność. Fascynująca artystę idea Sofii-Mądrości Bożej, wzięta od myślicieli rosyjskich „srebrnego renesansu”, przede wszystkim Włodzimierza Sołowjowa, zakładała, że śladów boskiego zamysłu świata (Sofii niebiańskiej) należy szukać w grzesznej rzeczywistości ziemskiej (Sofii upadłej)⁶⁴. Wszystkie religijne i artystyczne intuicje Nowosielskiego krążyły między tymi dwiema drogami do Boga: chrystologiczną – poprzez uznanie

⁶⁴ Zob. ks. H. Paprocki, *Rosyjska sofiologia*, w: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*, red. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, t. 12, Warszawa 1996, s. 93–98.

Chrystusa za osobistego Zbawiciela, i sofiologiczną – przez szukanie świętości w każdym najmniejszym okrucieństwie upadłej materii. Pozostając w obrębie świątyni, „sofiologia” oznaczała zgodę na wprowadzenie do ikony elementów cierpienia, wątpliwości i mroku. Chrystologia i sofiologia znajdowały swój wyraz w kanonicznej ikonie, wzbogaconej (czy jak chcieli niektórzy, zubożonej) przez ziemski stygmat cierpienia – świadomość Sofii upadłej, rzeczywistości skażonej piętnem niedoskonałości i bólu. Dlatego obok idei „Przemienienia” i niegasnącego „Światła Taboru” ikony Nowosielskiego obrazują także ideę „Anastasis” – zstąpienia do piekieł. Stąd właśnie przejmujący smutek, niekiedy nawet mroczność świętych wizerunków, której tak bardzo nie mogli darować artyści tradycyjni. Dopelnieniem świętych wizerunków miała być właśnie abstrakcja, która w jego koncepcji sakralnego wnętrza była czymś znacznie ważniejszym i głębszym niż powierzchowna, geometryczna dekoracja, dopuszczana dotąd przez tradycję. Wizerunki „bytów subtelnych” miały status ikon – abstrakcyjnych ikon aniołów, dla których Nowosielski chciał widzieć równoważne miejsce w przestrzeni świątyni.

Mimo teologicznej erudycji i merytorycznych kompetencji Nowosielski zdawał się nieco lekceważyć znaczenie narracyjnego wymiaru sakralnych polichromii. Decydująca była warstwa piktoralna – sam żywioł malarstwa. Swobodna dyspozycja form w przestrzeni, suwerenny kolor miały swą własną moc „uświęcenia” wnętrza, jakby niezależną od przekazywanych prawd wiary. Swoje wizyjne sakralne aranżacje Nowosielski opierał nie na rozbudowanym przekazie treściowym, lecz na efekcie wizualnym: operowaniu kolorem, geometrią i malarską materią. Wiarę w sprawczą moc sztuki, która jest władna wynieść człowieka ponad materialny zgiełk świata, Nowosielski przejął bez wątpienia z prawosławia. W jego projektach wnętrz sakralnych naczelną podstawą organizacji form był „zmysł monumentalny”: hieratyczna równowaga kompozycji, wyważone proporcje, harmonia kolorów. Wszystkie te cechy budowały odświętny i uroczysty charakter całej sztuki Nowosielskiego. I efekt ten osiągnięty był w większej mierze środkami malarskimi niż religijną tematyką. Malarstwo w przestrzeni miało scalać rozbity świat, łączyć fizyczną i duchową rzeczywistość w jedną, integralną całość, gdzie zacierają się granice form, struktur, materii; gdzie światłość współistnieje z ciemnością, lęk z zachwytem, czas z trwaniem, a wszystko wokół łączy się i przenika, ogarniając zanurzonego w liturgii człowieka. Była to wizja świątyni budowanej na wzór Niebieskiej Jeruzalem, będącej osią świata – *axis mundi*, która łączy i porządkuje wszystkie poziomy bytu, podprowadzając człowieka najdalej, jak to jest możliwe, dając mu przedsmak nieba.

the religious subject matter. Painting in space was supposed to unite the broken world, combine physical and spiritual reality into one integral whole, where the borders of forms, structures and matter become blurred; where light coexists with darkness, fear with awe, time with permanence, and everything around combines and interpenetrates, embracing the human being immersed in the liturgy. It was a vision of a temple built on the model of the Heavenly Jerusalem, which is the *axis mundi* of the world, connecting and ordering all levels of existence, bringing man as far as possible, giving him a foretaste of Heaven.

Abstract

The sacred art of Jerzy Nowosielski, an outstanding Polish painter of the second half of the 20th century, is an example of the creative continuation of the Byzantine tradition in Poland, but also an embodiment of the debate with the painting tradition of the East and with the experience of the Church. Both in theory and in painting practice, the artist redefined the concept of the icon, attempting to expand its formula so that it not only spoke of the Kingdom, but also included the image of the earthly, imperfect reality of the pilgrim Church. In his designs of sacred interiors for churches of various Christian denominations, Nowosielski wanted to combine three theological disciplines and their respective ways of representation: Christology, sophiology and angelology. Beside a classical icon, called by the painter a “Christological-Chalcedonian” icon, Nowosielski demanded a “sophiological” icon, bringing into the space of a church an earthly, painful reality, traces of inner struggle and doubt – hence the presence of doloristic motifs in his icons. The “inspired geometry” also became a complement to the holy images; the artist noticed a huge spiritual potential in abstract painting, to which he eventually assigned the role of icon painting. The poetic concept of “subtle bodies” – abstract angels testifying to the reality of the spiritual world – drew from the early Christian theological thought, which argued about the corporeality of spiritual entities, from Byzantine angelology, the tradition of theosophy and occultism, but also from the art of the first avant-garde, especially that from Eastern Europe, which inherited the Orthodox cult of the image. Nowosielski’s bilingualism as a painter – practicing abstraction and figuration in tandem, including within the church – paralleled the liturgical practice of many religious communities using different languages to express different levels of reality: human affairs and divine affairs. The tradition of apophatic theology, proclaiming the truth about the “unrepresentability” of God, was also important in shaping Nowosielski’s ideas.

For Nowosielski's monumental art, the problem of the mutual relationship between painting and architecture proved crucial. The artist based his concept on the decisive domination of painting over architecture and the independence of monumental painting. His goal was the principle of creating a sacred interior as a holistic, comprehensive vision of space which leads the participants of liturgy "out of everyday life" and into a different, transcendent dimension, in which the painter saw the main purpose of sacred art. From his first projects from the 1950s till the end of his artistic practice Nowosielski tried to realize his own dream version of the "ideal church". In many of his projects he introduced abstraction into the temple, covering the walls, vaults, presbyteries, sometimes even the floors with a network of triangular "subtle bodies". Forced to compromise, he introduced sacred abstraction into murals, as accompanying geometries, or into stained glass windows. The interiors, comprehensively and meticulously planned, were supposed to create the effect of "passing through", "rending the veil" – from behind which a new, heavenly reality dawned. In practice, it was not always possible to achieve this intention, but the artist's aim was to create an impression of visual unity, a sense of "entering the painting", of being immersed in the element of painting. Painting in space was supposed to unite a broken world, to combine physical and spiritual reality into an integral whole. When designing sacred interiors, Nowosielski used the sanctity of the icon, but also the pure qualities of painting which were to cause a "mystical feeling of God's reality". The aim of sacred art understood in such a way turned out to be initiation rather than teaching. In this shift of emphasis Nowosielski saw the only chance for the revival of sacred art, postulating even a shift of the burden of evangelization from verbal teaching to the work of charismatic art.

Keywords: Jerzy Nowosielski, sacred art, icon, murals, Byzantine tradition, abstraction, avant-garde, subtle bodies

dr Krystyna Czerni
Institute for Art Historical Research IRSA
pl. Matejki 7/8, 31-157 Kraków
e-mail: krystyna.czerni@gmail.com

Translated by Monika Mazurek

Streszczenie

Sztuka sakralna Jerzego Nowosielskiego, wybitnego malarza polskiego 2. połowy XX wieku, jest przykładem twórczej kontynuacji tradycji bizantyńskiej na ziemiach polskich, lecz także wyrazem dyskusji z malarstwem tradycją Wschodu i z doświadczeniem Kościoła. Tak w teorii, jak i w malarstwie artysta prze-wartościował pojęcie ikony, podejmując próbę rozszerzenia jej formuły, by nie tylko mówiła o Królestwie, lecz obejmowała także obraz ziemskiej, niedoskonałej rzeczywistości pielgrzymującego Kościoła. W projektach aranżacji wnętrz sakralnych dla świątyń różnych obrządków chrześcijańskich Nowosielski chciał złączyć trzy dyscypliny teologiczne i odpowiadające im sposoby obrazowania: chrystologię, sofiologię i angelologię. Prócz klasycznej ikony, zwanej przez malarza ikoną „chrystologiczno-chalcedońską”, Nowosielski upominał się o ikonę „sofiologiczną”, włączającą w przestrzeń świątyni ziemską, bolesną realność, ślady wewnętrznej walki i zwątpienia – stąd obecność wątków dolorystycznych w jego ikonach. Dopowiedzeniem świętych wizerunków stała się także „natchniona geometria”, w malarstwie abstrakcyjnym artysta dostrzegł ogromny duchowy potencjał, któremu przypisał w końcu rolę malarstwa ikonicznego. Poetycka koncepcja „bytów subtelnych” – abstrakcyjnych aniołów będących świadectwem realności świata duchowego – czerpała z wczesnochrześcijańskiej myśli teologicznej toczącej spór o cielesność bytów duchowych, z bizantyńskiej angelologii, tradycji teozofii i okultyzmu, ale także sztuki pierwszej awangardy, szczególnie tej z kręgu tradycji wschodniej, dziedziczącej prawosławny kult obrazu. Malarska dwujęzyczność Nowosielskiego – równoległe praktykowanie abstrakcji i figuracji, także w obrębie świątyni – miała swoje analogie w liturgicznej praktyce wielu wspólnot religijnych posługujących się różnymi językami do wyrażenia odmiennych poziomów rzeczywistości: spraw ludzkich i spraw boskich. Dla ukształtowania koncepcji Nowosielskiego ważną okazała się także tradycja teologii apofatycznej głosząca prawdę o „nieprzedstawialności” Boga.

Dla sztuki monumentalnej Nowosielskiego kluczowy okazał się problem wzajemnej relacji malarstwa i architektury. Artysta oparł swoją koncepcję na zdecydowanej dominacji malarstwa nad architekturą i samodzielności malarstwa monumentalnego. Jego celem była zasada stworzenia sakralnego wnętrza jako holistycznej, całościowej wizji, mistycznego *environnement*, przestrzeni „wyłączającej” uczestników liturgii z ziemskiej powszedniości i przenoszącej ich w inny, transcendentny wymiar, w czym malarz widział główne przeznaczenie sztuki sakralnej. Od pierwszych projektów z lat 50. do końca praktyki artystycznej Nowosielski próbował zrealizować własną, wymarzoną wersję „świątyni idealnej”.

W wielu projektach wprowadzał do świątyni abstrakcję, pokrywając siecią trójkątnych „bytów subtelnych” ściany, sklepienia, prezbiteria, niekiedy nawet podłogi. Zmuszany do kompromisów, wprowadzał sakralną abstrakcję do polichromii, jako geometrię towarzyszącą, lub na witraże. Kompleksowo przemyślane wnętrza miały tworzyć efekt „przejścia”, „rozdarcia zasłony”, spoza której świta nowa, niebiańska rzeczywistość. W praktyce osiągnięcie zamierzenia nie zawsze było możliwe, jednak celem artysty było stworzenie wrażenia wizualnej jedności, sytuacji „wejścia w obraz”, zanurzenia w malarskim żywiole. Malarstwo w przestrzeni miało scalać rozbity świat, łączyć fizyczną i duchową rzeczywistość w integralną całość. Projektując sakralne wnętrza, Nowosielski wykorzystał świętość ikony, ale także czyste jakości malarstwa, mające spowodować „mistyczne odczuwanie realności Boga”. Celem tak rozumianej sztuki sakralnej okazywało się nie nauczanie, a wtajemniczenie. W tym przesunięciu akcentów Nowosielski widział jedyną szansę na odrodzenie sztuki sakralnej, postulując wręcz przeniesienie ciężaru ewangelizacji z nauczania słownego na działanie sztuki charyzmatycznej.

Słowa kluczowe: Jerzy Nowosielski, sztuka sakralna, ikona, polichromie, tradycja bizantyńska, abstrakcja, awangarda, byty subtelne

dr Krystyna Czerni

Międzynarodowy Instytut Badań nad Sztuką IRSA
pl. Matejki 7/8, 31–157 Kraków
e-mail: krystyna.czerni@gmail.com

Bibliografia

- Alpatow M., *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975.
- Bałus W., *Czego chcą ornamenty?*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015.
- Bednarczuk E., *Tvorčij individualizm Ūriâ Novoselskogo*, „Naša Kultura” 1960, nr 10.
- Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989.
- Bulgakov S., *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, tłum. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005.
- Czajkowski J., Grzędziela R., Szczepkowski A., *Ikona karpacka*, Sanok 1998.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.
- Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*, w: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932.

Bibliography

- Alpatov M., *Rublow [Rublev]*, transl. J. Guze, Warszawa 1975.
- Bałus W., *Czego chcą ornamenty?* [What Do Ornaments Want?], in: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki [Ornament and Decoration in the Work of Art. Studies in Art History]*, eds. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015.
- Bednarchuk E., *Tvorchy individualizmu Iurii Novosel'skogo*, „Nasha Kul'tura” 1960, no. 10.
- Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej [The Issues of the Carpathian Icon]*, in: *Chrześcijański Wschód a kultura polska [Christian East and Polish Culture]*, ed. R. Łużny, Lublin 1989.
- Bulgakov S., *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach [Jacob's Ladder: On Angels]*, transl. T.P. Terlikowski, Warszawa 2005.
- Czajkowski J., Grzędziela R., Szczepkowski A., *Ikona karpacka [The Carpathian Icon]*, Sanok 1998.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego [A Bat in the Church. A Biography of Jerzy Nowosielski]*, Kraków 2011.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście [La Vie Spirituelle dans la ville]*, transl. M. Żurowska, Poznań 2011.
- Gelytovych M., *Ukrains'ki Ikony XIII – pochatku XVI stoliť*, Kyiv 2014.
- Hammerstein R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962.
- Jamie J., *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata [The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe]*, transl. M. Godyń, Kraków 1996.
- Juszczak W., *Wstępny ornament [Corrupt Ornament]*, „Znak” 1993, no. 11.
- Kiilerich B., *Abstraction in Late Antique Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Kłosińska J., *Ikony karpackie [Carpathian Icons]*, in: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe [Paintings by Jerzy Nowosielski: Carpathian Cult Images]*, exhibition catalogue, Warsaw Archdiocese Museum, 5.10–9.11.1985.
- Kruk M.P., *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie [The Icons of Jerzy Nowosielski in the Chapel of Saints Boris and Gleb at the Foundation of St. Vladimir]*, in: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały pokonferencyjne [The Light of the East in the Gothic Space. Conference Proceedings]*, ed. K. Paślawska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013.
- Marion J-L., *Bóg bez bycia [God Without Being]*, transl. M. Frankiewicz, Kraków 1996.
- Merton T., *Szukanie Boga [In Search of God: a collection containing The Ascent to Truth, Monastic Peace, What*

- Is Contemplation, Sacred Art and the Spiritual Life, The Primitive Carmelite Ideal*], transl. P. Parlej et al., Kraków 1983.
- Naumow A., *Aniołowie w prawosławiu* [*Angels in the Orthodox Church*], in: *Księga o Aniołach* [*Book of Angels*], ed. H. Oleschko, Kraków 2002.
- Nowosielski J., *Listy i zapomniane wywiady* [*Letters and Forgotten Interviews*], Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Między Kaabą a Partenonem* [*Between the Kaaba and the Parthenon*], „Znak” 1968, no. 7–8.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy* [*Art after the End of the World. Conversations*], Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* [*The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith*], Kraków 2013.
- Onians J., *Abstraction and Imagination in Late Antiquity*, „Art Journal” 1980, vol. 3, no 1.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* [*The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*], transl. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Panas W., *Rozmowa o Nowosielskim* [*Conversation on Nowosielski*], in: *Jerzy Nowosielski. Malarstwo* [*Jerzy Nowosielski: Painting*], exhibition catalogue, The Art Gallery of the Visual Stage of the Catholic University of Lublin, February 1988, Lublin 1988.
- Paprocki H., *Rosyjska softologia* [*Russian sophiology*], in: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza* [*Ancient Gnosticism and Contemporary Neo-Gnosticism*], ed. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, vol. 12, Warszawa 1996.
- Paprocki H., *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [*Relationships Between Icon, Theology and Liturgy*] [publ. 16.10.2011], http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [access date 16.04.2016].
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* [*The Conversations with Jerzy Nowosielski*], Kraków 2014.
- Popiel J., *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej* [*The Question of the Sacred Expression of Christian Art*], „Znak” 1964, no. 12.
- Popręcka M., *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej* [*Between the Necessary and the Impossible. On the Attempts at New Religious Iconography*], „W Drodze” 1989, no. 3.
- Potkaj T., *Modlitwa w malowanej desce* [*A Prayer in the Painted Board*], „Tygodnik Powszechny” 2002, no. 20.
- Peers G., *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.
- Pseudo-Dionysius the Areopagite, *O hierarchii niebiańskiej* [*The Celestial Hierarchy*] in: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity* [*The Works of Saint Dionysius Areopagite*], transl., introduction and preface E. Bułhak, Kraków 1932.
- Evdokimov P., *Życie duchowe w mieście*, tłum. M. Żurowska, Poznań 2011.
- Gelitovič M., *Ukraiński ikoni XIII – początku XVI stolec*, Kiiw 2014.
- Hammerstein R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern–München 1962.
- Jamie J., *Muzyka sfer: o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
- Juszczak W., *Wstępny ornament*, „Znak” 1993, nr 11.
- Kiilerich B., *Abstraction in Late Antique Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture* (c. 300–600), ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Kłosińska J., *Ikony karpackie*, w: *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 5 X–9 XI 1985.
- Kruk M.P., *Ikony Jerzego Nowosielskiego w Kaplicy świętych Borysa i Gleba przy Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie*, w: *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku. Materiały konferencyjne*, red. K. Paślowska-Iwanczewska, Górowo Iławeckie 2013.
- Marion J-L., *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996.
- Merton T., *Szukanie Boga*, tłum. P. Parlej i in., Kraków 1983.
- Naumow A., *Aniołowie w prawosławiu*, w: *Księga o Aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002.
- Nowosielski J., *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Między Kaabą a Partenonem*, „Znak” 1968, nr 7–8.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013.
- Onians J., *Abstraction and imagination in late antiquity*, „Art Journal” 1980, vol. 3, no 1.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Panas W., *Rozmowa o Nowosielskim*, w: *Jerzy Nowosielski. Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, luty 1988, Lublin 1988.
- Paprocki H., *Rosyjska softologia*, w: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*, red. W. Myszor, „Studia Antiquitatis Christianae”, t. 12, Warszawa 1996.
- Paprocki H., *Związki między ikoną, teologią i liturgią* [publ. 16.10.2011], http://liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id_n=142&id=114 [dostęp 16.04.2016].
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014.
- Popiel J., *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak” 1964, nr 12.
- Popręcka M., *Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej*, „W Drodze” 1989, nr 3.
- Potkaj T., *Modlitwa w malowanej desce*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 20.

- Peers G., *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001.
- Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, w: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, Sanok 1994.
- Różycka-Bryzek A., *Wjebrazenia aniolów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977.
- Rudenko O., *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?*, „Kresy” 2000, nr 4.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Waniek H., *Jak to było z Nowosielskim?*, „Twórczość” 2011, nr 10.
- Waniek H., *Sztuka jako świętość i grzeszność*, „Konteksty” 1996, nr 3–4.
- Warland R., *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, w: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.
- Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku* [Between East and West. The Carpathian Icons from the 15th–18th c.], in: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat* [The Lemkos in the History and Culture of the Carpathians], ed. J. Czajkowski, Sanok 1994.
- Różycka-Bryzek A., *Wjebrazenia aniolów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)* [Representations of Angels in Byzantine-Ruthenian Paintings of the Holy Trinity Chapel in Lublin Castle (1418)], „Folia Historiae Artium” XIII, 1977.
- Rudenko O., *Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny?* [Jerzy Nowosielski: A Secular or Religious Painter?], „Kresy” 2000, no. 4.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce* [On the Possibility of the Sacred in Art], in: *Sacrum i sztuka* [The Sacred and the Art], ed. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Waniek H., *Jak to było z Nowosielskim?* [What Was the Deal with Nowosielski?], „Twórczość” 2011, no. 10.
- Waniek H., *Sztuka jako świętość i grzeszność* [Art as Holiness and Sinfulness], „Konteksty” 1996, no. 3–4.
- Warland R., *Defining Space: Abstraction, Symbolism and Allegory on Display in Early Byzantine Art*, in: *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300–600)*, ed. C. Olovsson, Berlin 2018.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* [Trance, Dostoyevsky, Russia, or Philosophising with an Axe], Gdańsk 2005.