



Krystyna Czerni Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna Marian Curzydło Zdjęcia

KRZYSZTOFORY  
B  
L  
K

*Jerzy Nowosielski*

**„Ja strasznie Kraków kocham i nie bardzo sobie wyobrażam, żebym mógł w Polsce gdzie indziej mieszkać i żyć, jak w Krakowie”.**

Jerzy Nowosielski, 1986

Jerzy Nowosielski pod ikoną św. Mikołaja,  
kaplica pw. św. św. Borysa i Gleba w Krakowie, 1998







*Dziękujemy*

*Parafii Prawosławnej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie, która jest właścicielem autorskich praw majątkowych do twórczości Jerzego Nowosielskiego o tematyce sakralnej, oraz panu Andrzejowi Starmachowi – Prezesowi Zarządu Fundacji Nowosielskich, która jest właścicielem autorskich praw majątkowych do twórczości Jerzego Nowosielskiego o tematyce świeckiej, za życzliwość i wyrażenie zgody na udostępnienie dzieł oraz publikację fotografii prac artysty. Dziękujemy także pozostałym właścicielom i opiekunom zachowanych dzieł twórcy, którzy wsparli projekt i umożliwili wykonanie dokumentacji fotograficznej obiektów będących w ich posiadaniu lub pod ich opieką.*

**Krystyna Czerni**

# **Nowosielski w Małopolsce.**

**Sztuka sakralna**

**Marian Curzydło**

**Zdjęcia**

**Wydawca:** Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej



Małopolska  
Fundacja  
Muzeum  
Sztuki  
Współczesnej

**Pomysł i koordynacja przedsięwzięcia:** Agnieszka Szpala

**Wsparcie merytoryczne:** Krzysztof Markiel,

DYREKTOR DEPARTAMENTU KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO URZĘDU MARSZAŁKOWSKIEGO WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

**Tekst, koncepcja i materiały archiwalne:** Krystyna Czerni

**Fotografie autorskie**

**wykonane na użytek wydawnictwa:** Marian Curzydło

**Fotografia Jerzego Nowosielskiego na frontyście:** Piotr Sawicki

**Fotografie pozostałe:** informacje na s. 260

**Projekt graficzny i skład:** Ewa Satalecka

**Adiustacja i korekta:** Anna Szczepańska, Janusz Krasoń

**Druk:** Drukarnia Leyko Sp. z o.o.

**Wydanie I**

Nakład 1500 egzemplarzy

Kraków 2015

**ISBN** 978-83-943040-0-3

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zrealizowano przy wsparciu merytorycznym i finansowym Województwa Małopolskiego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**





## Spis treści

1. Mnich w środku Krakowa. Jerzy Nowosielski i tradycje sztuki wschodniej na ziemiach Małopolski	8
2. Obrazy Jerzego Nowosielskiego w zbiorach publicznych – Kraków i Małopolska	24
3. Polichromia w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze (1956–1957)	46
4. Polichromia w kościele pw. Imienia NMP w Olszynie (1956–1957)	62
5. Polichromia w kościele pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach (1960–1961)	72
6. Ikony w kaplicy ss. Jadwiżanek w Krakowie (1960–1991)	80
7. Ikony dla opactwa oo. Benedyktynów w Tyńcu (1962–1976)	90
8. Ikonostas do kaplicy w kościele oo. Dominikanów pw. Świętej Trójcy w Krakowie (1966)	104
9. Ikony i polichromia w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie (1966–1992)	112
10. Ikony dla cerkwi greckokatolickiej w Krakowie (1972–1998)	144
11. <i>Mandylion</i> do Kaplicy Trzeciego Upadku w Zubrzycy Górnej (1972)	170
12. Wystrój kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie (1977–1978)	176
13. Ikony do kaplicy ss. Oblatek Serca Jezusa w Tyńcu (1990)	192
14. Kaplica pw. św. św. Borysa i Gleba Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie (1995)	200
15. Polichromia refektarza i witraże w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie (1995–1997)	216
16. Niezrealizowane projekty i zniszczone realizacje sakralne w Małopolsce	232
17. Testament Jerzego Nowosielskiego	240





1. Kaplica Świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu  
– widok ogólny na polichromię sklepienia, 1470



# Mnich w środku Krakowa

Jerzy Nowosielski i tradycje sztuki wschodniej  
na ziemiach Małopolski

„Tak, krakauer jestem! – mówił z niekłamany entuzjazmem Jerzy Nowosielski w 1993 roku. – To jest dla mnie cudowne miasto. Nie wiem, czy gdzie indziej mógłbym mieszkać... Może i mógłbym, ale ja się tak do Krakowa przyzwyczaiłem, pokochałem tu każde miejsce. Każdy kątek, każdy kamień tu znam. I umiem wszystko oglądać i odczytywać stale na nowo – tak jakbym pierwszy raz w życiu je zobaczył”.

„Największą zagadką tej sztuki – pisał o malarstwie Nowosielskiego w 1991 roku Jan Tarasin – jest to, że osiągnąwszy tak rozległy rezonans społeczny i tak szeroki międzynarodowy zasięg swego oddziaływania, mogła się zrodzić jedynie na małym skrawku ziemi pomiędzy Lwowem i Krakowem”. Przykład Jerzego Nowosielskiego – polskiego artysty o łemkowskich korzeniach, awangardowego wyznawcy prawostawia, ochrzczonego i wychowanego w tradycji grekokatolickiej – świetnie obrazuje złożony charakter polskiej tożsamości. W jej kształtowaniu historia przyznała szczególną rolę właśnie ziemiom Małopolski i żywej na tych terenach tradycji jagiellońskiej. Tak pisał o tym Jan Paweł II w książce *Pamięć i tożsamość*: „Historycznie polskość ma za sobą bardzo ciekawą ewolucję. Takiej ewolucji nie przeszła prawdopodobnie żadna inna narodowość w Europie. Naprzód, w okresie zrastania się plemion Polan, Wiślan i innych, to polskość piastowska była elementem jednoczącym: rzec by można, była to polskość »czysta«. Potem przez pięć wieków była to polskość epoki jagiellońskiej: pozwoliła ona na utworzenie Rzeczypospolitej wielu narodów, wielu kultur, wielu religii. Wszyscy Polacy nosili w sobie tę religijność i narodową różnorodność. Sam pochodzę z Małopolski, z terenu dawnych Wiślan, silnie związanych z Krakowem. Ale nawet i tu, w Małopolsce – może nawet w Krakowie bardziej niż gdziekolwiek – czuło się bliskość Wilna, Lwowa i Wschodu”.

Obecność wschodniej tradycji na ziemiach polskich i polska droga do ikony mają za sobą bogatą, historyczną przeszłość. Przenikanie kultury ruskiej do Polski dzięki matrymonialnym związkom książęcych



2. Jerzy Nowosielski na bulwarach pod wzgórzem wawelskim, początek lat 80. XX w.

i magnackich rodów Polaków i Rusinów stworzyło naszą własną, ikonograficzną tradycję. Od drugiej połowy XIV wieku – za czasów Kazimierza Wielkiego, na skutek zajęcia ziem Rusi Halicko-Włodzimierskiej i przesunięcia granic Polski na Wschód – monarchia Jagiellonów stała się „Rzeczpospolitą Obojga Narodów” obejmującą swoim zasięgiem dwie chrześcijańskie tradycje: cywilizację łacińską, zachodnioeuropejską, i przejętą za pośrednictwem Rusinów tradycję wschodnią, grecko-bizantyjską. Na wschodnim pograniczu obie kultury nie tylko współistniały, ale przenikały się, oddziałując na siebie wzajemnie. Sztuka cerkiewna stała się pełnoprawną częścią spuścizny Rzeczypospolitej.

Drogi przenikania kultury wschodniej na teren Małopolski były rozmaite: długa wschodnia granica Polski z księstwami ruskimi umożliwiała import dzieł przenośnych – tak dotarła do Krakowa niezwykle cenna i rzadka mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy z przetomu XII i XIII wieku, przechowywana w klasztorze Kłarysek w Krakowie i uważana za relikwię po błogostawionej Salomei, założycielce konwentu.





3. Kaplica Świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu – widok ogólny na polichromię sklepienia, 1470



4. Matka Boża typu Znamienie, polichromia, 1470, Kaplica Świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu

Ze środowiskiem sztuki rusko-cerkiewnej związane są także początki krakowskiej sztuki drukarskiej i grafiki książkowej. To w Krakowie, pod koniec XV wieku w oficynie Sweybolda Fiola drukowano cyrylicą pierwsze starostawiańskie księgi liturgiczne, ozdobione drzeworytami. Wieki kontaktów z kulturą prawosławia wpłynęły też na rozpowszechnienie w Polsce kultu ikon maryjnych, czczonych jako cudowne wizerunki również w świątyniach katolickich. Wśród wielu przykładów Matki Boskiej Hodegetrii badacze wyróżniają dziś jej specjalną odmianę: „Hodegetrię typu krakowskiego”, powtarzającą wywodzący się z ikonografii bizantyńskiej układ postaci.

Największe ożywienie kontaktów z Rusią i Bałkanami przypadło na okres późnego gotyku, kiedy pod osobistym patronatem Władysława Jagiełły i jego następcy na ziemiach rdzennie polskich powstały monumentalne realizacje malarskie w stylu bizantyńskim. Wychowany na Litwie Jagiełło – syn prawosławnej księżniczki twerskiej Julianny – zachował wschodnie obyczaje, a Jan Długosz pisał o nim, iż „Kościoły gnieźnieński, sandomierski i wiślicki ozdobił malowidłami na sposób wschodni. Tę bowiem sztukę bardziej sobie upodobał niż łaćnińską”.



5. Mandylion z archaniołami Rafałem i Michałem, deska, tempera, srebro, 48 x 56 cm, przełom XV i XVI w., warsztat malarza ikony Chrystusa Pantokratora z cerkwi pw. św. św. Kosmy i Damiana w Wujskiem, Muzeum Narodowe w Krakowie

Sprowadzani do Polski *pictores Ruthenicos* pochodzili z różnych ośrodków, po ich niektórych dziełach zachował się ślad jedynie w źródłach pisanych. „Wszystkie owe malowidła wykonane – jak określano je w ówczesnym piśmiennictwie – *graeco opere*, dopasowujące bizantyński program ikonograficzny do form architektury gotyckiej – pisze ks. Michał Janocha – pozostają charakterystycznym dla terenów pogranicza przykładem twórczego spotkania dwóch tradycji artystycznych i religijnych, a zarazem wymownym świadectwem jagiellońskiego uniwersalizmu i ekumenizmu. Do rangi symbolu urasta fakt, że te najstarsze zachowane na terenie Polski malowidła bizantyńsko-ruskie (...) znajdują się nie w prawosławnych cerkwiach, ale w kościołach katolickich”.

Jednym z najcenniejszych przykładów bizantyńskich fundacji jagiellońskich jest wawelska Kaplica Świętokrzyska, przeznaczona przez Kazimierza Jagiellończyka na królewskie mauzoleum [il. 1, 3, 4, 7]. Polichromia wykonana przez malarzy ruskich z okolic Pskowa – wpisująca bogaty bizantyński program ikonograficzny w strukturę strzelistej, gotyckiej architektury – odnowiona została kilkanaście lat temu przez krakowskich konserwatorów, odzyskując cały swój królewski splendor i blask.

W czasach nowożytnych regionalną odrębność zyskała kultura terenów karpaccich, gdzie powstała odmienna, specyficzna ikona. Przemieszanie i sąsiedztwo dwu obrządków i kultur działało tu w obie strony, wpływając na specyfikę sztuki i architektury tego regionu, gdzie bardziej od narodowości liczył się *genius loci*. Badacze zauważali odrębność malarstwa ikon powstałych na ziemiach między Dunajcem, Sanem i Dniestrem. Podobne, charakterystyczne cechy odnaleźć



6. *Matka Boża Hodegetria z ewangelistami, apostołami oraz świętymi Joachimem i Anną*, deska, tempera, złoto płatkowe, 127 x 97 cm, XV w., z cerkwi pw. Narodzin Marii w Terle, Muzeum Narodowe w Krakowie

można w malarstwie po drugiej stronie Karpat, na terenach dzisiejszej Słowacji czy Rumunii. „Na południowym, górskim krańcu owej krainy – pisał w 1972 roku Kazimierz Wyka – zetknął się żywioł polski z żywiołem ruskim, aż tutaj sięgał zachodni język łemkowszczyzny. Dwie najbardziej wysunięte cerkwie greckokatolickie znajdowały się tuż za Szczawnicą w powiecie nowotarskim, Jaworki i Szlachtowa. Cóż za paradoks historyczny. Szlachta i magnateria polska przeprawiała się zdobyczo na Dniepr i Kijów, gdy pasterz i chłop rusiński w milczeniu podchodzili górami na wysokość Krakowa. (...) Po łemkach pozostało dzisiaj tylko wspomnienie, zapadające się w ziemię stare cmentarze, cerkwie i święci obecni w figurach i freskach”.

Kultura łemkowska, zachowana na Podkarpaciu w setkach drewnianych cerkwi i ludowych ikon, przeszła swoją godzinę próby i czas męczeństwa. W wyniku brutalnej akcji „Wisła” w latach 40. i 50. uległa zagładzie niemal połowa łemkowskich i ukraińskich świętyń, porzuconych

przez wysiedloną pod przymusem ludność. Dzisiaj – mimo wciąż wielu czynnych świętyń obrządku wschodniego w naszym regionie i samym Krakowie – najcenniejsze przykłady sztuki cerkiewnej z dawnych, historycznych ziem Rzeczypospolitej znaleźć można w muzealnych galeriach i magazynach. Dramatem sztuki sakralnej pokazywanej w muzeach jest jej wykorzenienie. Stworzona do świętej przestrzeni i modlitwy, w sterylnych, muzealnych wnętrzach czuje się intruzem, ogołocoona, pozbawiona tajemnicy. „Oglądając ikony w galeriach muzealnych – zwraca uwagę Romuald Biskupski – pamiętajmy, że są one w jakimś stopniu okaleczone. (...) Średniowieczne malarstwo ikonowe obecnie możemy oglądać prawie wyłącznie w muzeach, w otoczeniu dla tego malarstwa nienaturalnym. Ikony wyjęte z ikonostasów lub domowych sanktuariów są niewątpliwie bardziej czytelne, możemy je dokładniej obejrzeć, lecz jednocześnie jesteśmy pozbawieni możliwości odczucia atmosfery, jaka je otaczała w ich pierwotnych miejscach”.





7. Kaplica Świętokrzyska w katedrze królewskiej na Wawelu,  
*Boże Narodzenie, Chóry anielskie*, polichromia, 1470









8. Ikonostas wg projektu Tadeusza Stryjeńskiego i Jana Matejki, 1896, cerkiew greckokatolicka pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie



9.–11. *Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Biskupa Erazma Ciołka – widok ogólny ekspozycji

Popularność i wartość malarstwa ikonowego wydaje się nam dzisiaj oczywista. Jednak odrębność stylistyczną sztuki Bizancjum dostrzeżono dość późno. Przez wieki zainteresowanie kulturą bizantyńską miało charakter „archeologiczny”, nie ceniono tej sztuki, widząc w niej dekadencję i barbaryzację kultury antycznej. Negatywny wizerunek tej sztuki obowiązywał do połowy XIX wieku. W Polsce – naukowy i muzealny ruch wokół ikon zapoczątkowała w 1885 roku *Wystawa archeologiczna polsko-ruska* w salach Politechniki Lwowskiej, na której ogromne zainteresowanie wzbudził dział sztuki ruskiej. W pierwszej połowie XX wieku decydująca okazała się rola greckokatolickiego metropolity Andrzeja Szeptyckiego – twórcy słynnego lwowskiego Muzeum Narodowego, z unikatowym zbiorem zachodnioruskich ikon z XIII–XVIII wieku, którym tak bardzo zachwycali się w latach 30. XX wieku Leon Chwistek i młody Jerzy Nowosielski. W Krakowie zaś – w czasie, gdy Jan Matejko tworzył projekty ikon dla cerkwi unickiej w Krakowie [il. 8], jego uczniowie Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer podczas wakacyjnych inwentaryzacji wypełniali szkicownikami widokiem galicyjskich cerkiewek i ikonostasów, odkrywając nieznanne dotąd skarby wschodniej tradycji na terenach Małopolski i Podkarpacia.

Niejedną z odkrytych wtedy bezcennych ikon znalazła schronienie w kolekcji, która jest obecnie najstarszym w Polsce muzealnym zbiorem dzieł związanych z kulturą Kościoła wschodniego. Od października 2007 roku w świeżo wyremontowanym Pałacu Biskupa Erazma Ciołka przy ul. Kanoniczej otwarta jest stała ekspozycja *Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej* [il. 9–11]. Trzon muzealnego zbioru stanowią ikony zwane dawniej „dziełami sztuki ruskiej bądź halickiej”, dziś określane jako ikony karpackie, zachodnioruskie i ukraińskie, specyficzne dla tego regionu [il. 5, 6]. Układ eksponatów nie jest po prostu chronologiczny, punktem wyjścia stała się tematyka ikon, ich miejsce i rola w ikonostasie, stąd na przykład sala „maryjna” lub poświęcona



„ikonom świątecznym”, czyli *prazdnikom*. Samo określenie „galeria sztuki cerkiewnej” oznacza, że to nie tylko wystawa ikon. W ekspozycji są także przedmioty liturgiczne: krzyże, sztandary, relikwiarze, „płaszczonice”. Jest cały ikonostas z Lipowca na Kijowszczyźnie, są charakterystyczne, metalowe ikony staroobrzędowców, przenośne „ikony podróżne”, ikony bałkańskie i malowane na szkło ikony huculskie. W siedmiu niewielkich salach pomieszczono ponad 200 obiektów. To prawdziwe muzeum „kultowe”. W sensie dosłownym – bo pokazuje przedmioty i wizerunki służące liturgii, odświen bogactwo i różnorodność kultów dawnej Rzeczypospolitej.

Dla urodzonego w mieszanej, polsko-ukraińskiej, rodzinie Jerzego Nowosielskiego Kraków okazał się prawdziwie rodzinnym miastem. Ochrzczony w unickiej cerkwi przy ul. Wiślniej, uczeń Gimnazjum oo. Pijarów i student okupacyjnej Kunstgewerbeschule – z Krakowem związał też swoje dorosłe i artystyczne losy. Trudne lata socrealizmu spędził co prawda na wygnaniu w Łodzi, jednak przez cały ten czas nie tracił kontaktu z rodzinnym miastem, darząc je szczególnym sentymentem, odwiedzając regularnie i włączając się w działania odrodzonej Grupy Krakowskiej. W 1962 roku osiadł w Krakowie na stałe, wiążąc się z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie przez ponad 30 lat prowadził pracownię malarską.

Kraków zwykł chlubić się szczególnym, społecznym klimatem, sprzyjającym rozwojowi kultury i sztuki. Nowosielski podzielał tę opinię: „Z Krakowem to jest taka sprawa – tłumaczył w 1987 roku – tutaj sprawy artystyczne zawsze były pierwszoplanowe. Było mniej forsy, było się dalej od ołtarza, więc ludzie nie byli tak bardzo zabiegani o różne korzyści materialne, o pieniądze, mieli więcej czasu, żeby się zastanawiać nad sprawami artystycznymi... I zawsze tu tak było, w Krakowie galicyjskim, w Krakowie międzywojennym, w Krakowie powojennym.

Oczywiście, że dochodziła i tradycja, samo to, że człowiek chodził bądź co bądź po jednym z najpiękniejszych miast świata, oglądał je ciągle, to też jakoś kształtowało”.

Rodzina malarza ze strony ojca pochodziła z Odrechowej koło Sanoka – Nowosielski chętnie odwiedzał tamte tereny, w poszukiwaniu śladów przodków oglądał zniszczone cerkwie, śledził tropy unicestwionej kultury łemkowskiej. Przez lata wszystkie wakacje spędzał na szlakach Małopolski i Podkarpacia: z przyjaciółmi jeździł na Podhale, ze studentami na plenery do domu ASP na Harendzie [il. 13]. Jednak najwięcej wakacyjnych wspomnień to właśnie łemkowszczyzna: okolice Krynicy, Dukła, Szczawnica, Krościenko, beskidzkie wsie: Stryszawa, Sucha Beskidzka, Wysowa. „Najbardziej mnie cieszą sytuacje – tłumaczył ożywiony – kiedy przechodzimy z jednego kręgu kulturowego do drugiego. Na przykład Szczawnica, z której można dojść piechotą do pierwszych wsi łemkowskich, to bardzo ważne miejsce – człowiek idzie 6 km piechotą w kierunku wschodnim, potem przez osiedle Cyganów, dalej przez taką rzeczkę, mostek – i zaraz zaczynają się cerkwie. Robię parę kroków i przechodzę z jednej strefy kulturowej do drugiej: nie lecąc samolotem, nie kupując paszportu, nie jadąc pociągiem...”. Jeszcze pod koniec lat 90. Zofia i Jerzy Nowosielscy kilkakrotnie spędzają wakacje w Polanach pod Krynicą, gdzie powstaje seria obrazów cerkwi łemkowskich z okolicy: Berest, Polany. „Unicestwiano w Polsce cerkwie setkami – przypominał artysta w wywiadzie z 1992 roku. – Bardzo cierpiełem z tego powodu. Niszczono bowiem coś, co bardzo silnie kochałem, do czego byłem uczuciowo przywiązany. I pomyślałem sobie, że jeśli wszystkie te cerkwie, którymi w młodości się zachwyciałem, mają zniknąć z powierzchni ziemi, to niech chociaż zostanie po nich jakiś ślad w moim malarstwie. Po prostu zacząłem malować portrety cerkwi, ikony cerkwi. Częściowo tych, które widziałem, częściowo wyimaginowanych” [il. 15, 17, 19].



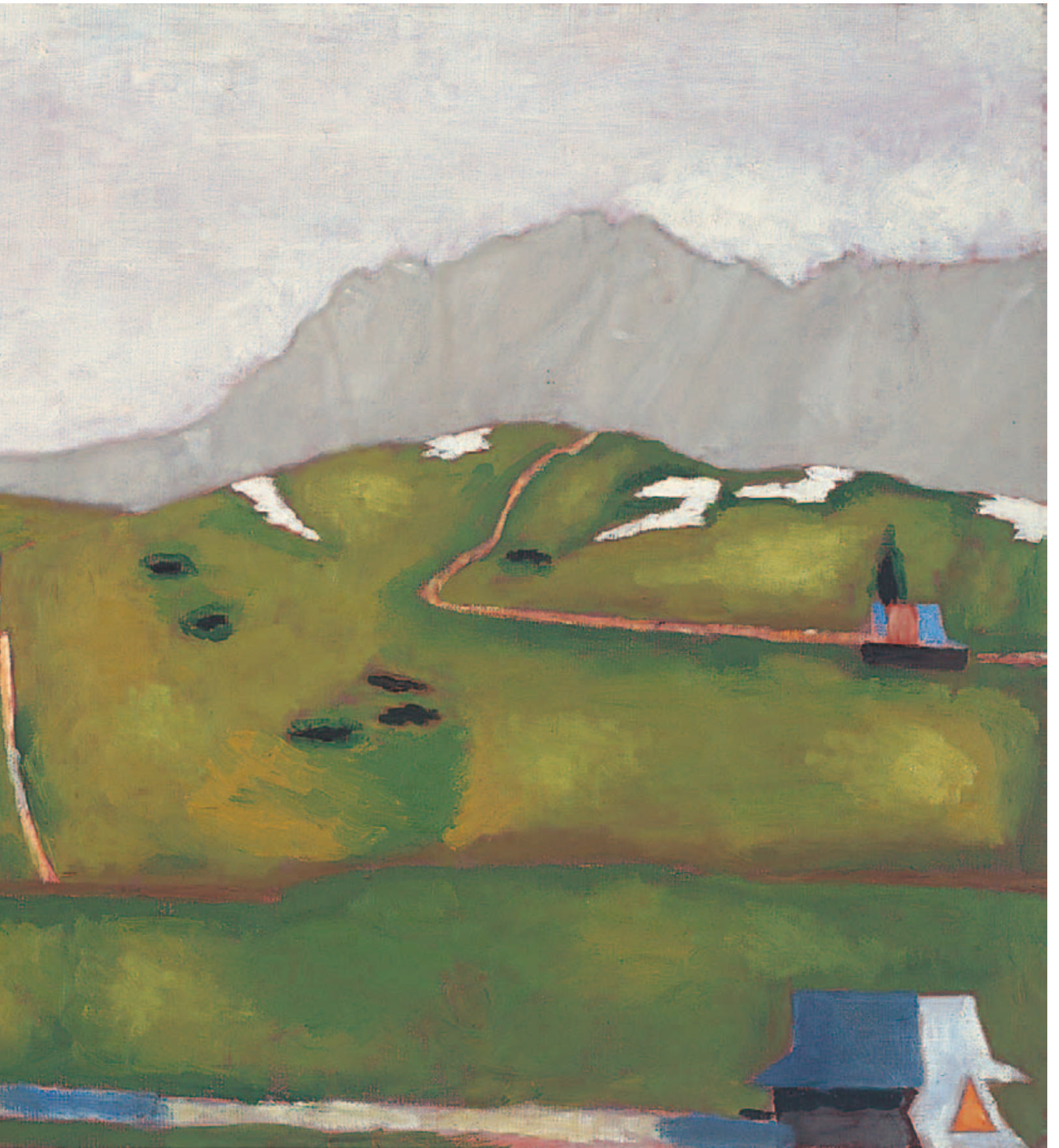


12. Jerzy Nowosielski z ojcem Stefanem na krakowskich Plantach (okolice pomnika Floriana Straszewskiego), lata 30. XX w.



13. Jerzy Nowosielski, *Pejzaż z Harendy*, olej na płótnie, 50 x 70 cm, 1975, wł. Fundacja Nowosielskich









14. Cerkiew pw. św. Michała Archanioła w Mochnacze  
– widok obecny



15. Jerzy Nowosielski, *Cerkiew w górach* (Mochnacza),  
olej na płótnie, 45 x 54 cm, 1974, wł. prywatna



16. Nikifor (Epifan Drowniak), *Cerkiew w Mochnacze*,  
akwarela, gwasz, 20 x 14 cm, lata 50. XX w.,  
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



17. Jerzy Nowosielski, *Cerkiew w Polanach*,  
olej na płótnie, 41 x 33 cm, 1993,  
wł. prywatna





18. Cerkiew pw. św. św. Kosmy i Damiana w Bereście  
– widok obecny



19. Jerzy Nowosielski, *Cerkiew w Bereście*,  
olej na płótnie, 38 x 55 cm, 1995,  
wł. Fundacja św. Włodzimierza



20. Cerkiew pw. św. Michała Archanioła w Polanach  
– widok obecny

W wakacyjnych wędrówkach malarza po Łemkowszczyźnie tkwiło coś więcej niż tylko sentymalny powrót do korzeni, lojalność wobec religii dzieciństwa czy troska o zachowanie zabytków kultury łemkowskiej. Sztuka tego regionu była jednym z głównych źródeł jego artystycznych inspiracji. Badacze sztuki bizantyńskiej wielokrotnie zwracali uwagę na wpływy właśnie ikony karpackiej, zachodnioruskiej, na malarstwo sakralne Jerzego Nowosielskiego. Specyficzny linearyzm i płaszczyznowość, kontrasty barw – z dominacją błękitu i czerwieni, szczegóły ikonograficzne – to wszystko przefiltrowane zostało przez język malarskiej awangardy.

Ikona terenów karpackich z biegiem czasu przybierała coraz bardziej ludowe, uproszczone formy, nazwano ją „sztuką bohomaszką”, zbliżoną do jarmarcznych obrazków dewocyjnych i chłopskich malowanek na szkle. Ich prostota miała tu walor ekspresji, autentyczność ludowej emocjonalności. Także karpacka sztuka naiwna miała swojego „Matejkę”: Nikifor, czyli Epifan Drowniak, łemkowski malarz samouk, czerpał wprost z cerkiewnych, ludowych malowideł. W ich świetle się wychował i jak nikt inny potrafił uwiecznić w swych papierowych ikonach łemkowski krajobraz, cerkiewki, lasy i połoniny. Mało kto pamięta, że Nowosielski wystawiał kiedyś wspólnie z Nikiforem, z którym łączyła go podobna suwerenność i „naiwność” spojrzenia. „Radzę Wam, idźcie na tę wystawę – zachęcał w 1959 roku na łamach „Dziennika Polskiego” Piotr Skrzynecki – bo ikony, Nikifor i Nowosielski, to sztuka, która ma właściwości uzdrawiające” [il. 16, 21, 22].





21. Nikifor (Epifan Drowniak), *Ikonostas z Nikiforem*,  
akwarela, 23,5 x 18 cm, lata 20. XX w.,  
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



22. Nikifor (Epifan Drowniak),  
*Pejzaż beskidzki ze stacją kolejową „POTOMIARO”*,  
akwarela, 34 x 20,5 cm, lata 30. XX w.,  
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

Zbieżności jest więcej: od źródłowych – funkcjonowania na pograniczu kultur, w kręgu prawosławia – do czysto formalnych. Podobne motywy: bezludne ulice, kolejki, góry pokryte kratką lasu. Dla Nikifora też bardzo ważny jest rytm, symetria, geometryczna organizacja obrazu. Czasem tłumaczona zawile: w rozbudowanych architektonicznie wnętrzach, w symultanicznym splocie perspektyw; czasem – rozbrajająco naiwnie – w drabince torów kolejowych, szachownicy chłopskich zagonów, perspektywie krynickich deptaków, rytmicznym rzędzie fasad dworców i pensjonatów. Podobna u obu malarzy jest hieratyczność postaci, narracyjna sekwencja scen figuralnych, kompozycja przypominająca ikonostas lub przekrój przez kondygnacje mitycznej architektury. Ale nade wszystko łączy ich linia i „archaiczna” pierwotność malarzkiego gestu. „Przynaję się do niestabnącej admiracji prymitywów – mówił Nowosielski. – Podziwiam tę twórczość, uznaję ją za wielką alternatywę sztuki nowoczesnej”.

Od urodzenia przeznaczonym Nowosielskiego zdawała się być Ekumenia – zgoda. Wychowany na styku dwóch kultur Wschodu i Zachodu, swoim życiem i sztuką przerzucał kładkę nad pęknięciem chrześcijaństwa i nad rozbiciem współczesnego człowieka. Jego malarstwo, będąc syntezą Bizancjum i awangardy, nadawało całej rzeczywistości wymiar sakralny.

Jerzy Nowosielski związał swe losy z Krakowem do końca życia – zmarł w swoim domu przy ul. Narzymskiego 21 lutego 2011 roku. Trwające dwa dni uroczystości żałobne i pogrzebowe, celebrowane w obu krakowskich świątyniach wschodniego obrządku – cerkwi greckokatolickiej przy ul. Wiślniej i cerkwi prawosławnej przy ul. Szpitalnej – stały się symbolicznym dopełnieniem długiej i pracowitej drogi artysty, którego życie było znakiem ekumenizmu i duchowości „ponad podziałami”. Za trumną artysty zgodnie kroczyli duchowni obu

wyznań, także księży rzymskokatolicki z ks. kardynałem Franciszkiem Macharskim, przedstawiciele władz państwowych i władze miasta oraz licznie zgromadzeni krakowianie. W homilii pogrzebowej przyjaciela Nowosielskiego ksiądz Henryk Paprocki tak wspominał zmarłego malarza: „Pragnę przywołać ostatnie lata, gdy Jerzy Nowosielski był przykuty do łoża swego cierpienia fizycznego, i gdy jego dom, będący zarazem pracownią i miejscem tylu spotkań oraz wspaniałych dyskusji, stawał się powoli pustelnią, a On sam, ogołocoony ze wszystkiego, był coraz bardziej przejrystym na Boga. Jak postacie i oblicza pustelników, których tak chętnie malował. Pustelnia Jerzego Nowosielskiego w centrum Krakowa była miejscem jego wycofywania się z życia, gdyż nie interesował się już sprawami tego świata, a tylko tym, co jest najważniejsze i najistotniejsze. Pustynia jest przecież miejscem szczególnego spotkania z Bogiem, to na pustyni Bóg przemówił do Izraela”.

Jerzy Nowosielski został pochowany w sobotę 25 lutego na cmentarzu Rakowickim w Alei Zastużonych. Niemal dwa lata później, 23 listopada 2012 roku, proboszcz krakowskiej parafii prawosławnej ks. Jarosław Antosiuk uroczystie poświęcił nowy nagrobek artysty według projektu prof. Krzysztofa Lenartowicza z Politechniki Krakowskiej – wielki drewniany krzyż prawosławny, ozdobiony kopią abstrakcji Nowosielskiego z 1973 roku [il. 23]. Każdego roku w rocznicę śmierci malarza 21 lutego krakowianie mogą się spotkać na jego grobie i wziąć udział w modlitewnej „panichidzie” – prawosławnej modlitwie za zmarłych.

„Zawsze miałem wrażenie – wspomina Jerzego Nowosielskiego malarz Leon Tarasewicz – że to jest człowiek żyjący jakby na wyspie. Mnich w środku Krakowa. To jest ten poziom intelektualny, że rodzi się zaduma, jak w jednym miejscu spotkali się po wojnie tacy ludzie: Wojtyła, Kantor, Stern, Jaremianka, Nowosielski. Dzisiejsze bezpieczniki tego by nie wytrzymały”.

## Bibliografia

Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. III, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 1968, s. 175–293

Janina Kłosińska, *Ikony karpackie*, [w:] *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe* [katalog wystawy], Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 5 października – 9 listopada 1985

Anna Różycka-Bryzek, *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś*, „Slavia Orientalis”, t. xxxviii, 1989, nr 3–4

Romuald Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991

Katarzyna Chrudzimska, *Kilka słów o malarstwie Jerzego Nowosielskiego*, „Konteksty”, 1996, nr 3–4, s. 12–16

Jerzy Czajkowski, Romualda Grządziela, Andrzej Szczepkowski, *Ikona karpacka*, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, Sanok 1998

Małgorzata Smorąg-Różycka, *Kościół wschodni i jego sztuka na ziemiach Rzeczypospolitej*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 r. na ziemiach polskich*, red. Dariusz Stryniak, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2001, s. 17–24

Miroslaw Piotr Kruk, *Sztuka Jerzego Nowosielskiego i tradycja malarstwa prawosławnego w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. I, red. Krzysztof Korotkich i Jarosław Ławski, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2006, s. 467–476

ks. Michał Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2008

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011



Malarstwo ikon karpackich, choć z pochodzenia „bizantyńskie” lub raczej „postbizantyńskie” stworzyło i zachowało całkowicie odmienne oblicze. Zwracają w nim uwagę przede wszystkim szczególne uproszczenia formalne, przewaga linearyzmu i płaszczyznowości przy jednocześnie częstych monumentalnych założeniach kompozycji. (...) Przeważają tony jasne o charakterystycznych, radosnych walorach ekspresyjnych.

Janina Kłosińska, 1985

Profesor, aczkolwiek mógł przekształcać ikonę w duchu współczesnych nurtów i tendencji, to jednak wielokrotnie wybierał jako punkt wyjścia ikony rodzime. (...) Cechą zbieżną malarstwa Jerzego Nowosielskiego i ikon zachodnioruskich wydaje się surowa płaszczyznowość form połączona z silnymi kontrastami barw przypominających paletę Paleologów. Monumentalne realizacje profesora (...) wyróżniają się zwłaszcza tak silnie nasyconą gamą barwną z dominacją błękitu i czerwieni w szatach świętych i ciemnoochrową barwą twarzy, co przywołuje przykłady greckie. (...) Można wskazać tu pewną paralelę z upodobaniami starobrzędowców, którzy również dzieła tego czasu postrzegali jako wzorcowe, reprodukując je w czasach nowożytnych, aż po wiek XX. (...) Wielkość twórczości Jerzego Nowosielskiego zasadza się m.in. na umiejętnym przetworzeniu tych ostatnich refleksów wielkiej sztuki Paleologów w duchu nowatorskiej, zredukowanej wizji utrwalonych tradycją tematów z użyciem współczesnego języka form i kolorów.

Mirosław Piotr Kruk, 2006

Wszystko, co piszę i robię, zmierza do tego, by z prawosławiem wejść do polskiej duszy, do środka, a nie pozostawać na marginesie. (...) całą moją troską jest to, by prawosławie w Polsce nie funkcjonowało na zasadzie osobliwości etnograficznej czy małego domku, dobudowanego do wielkiego domu. Chcę, by bakcył prawosławia wszedł do dużego domu i wydał w nim owoce.

Jerzy Nowosielski, 1995

Mamy w Krakowie Jerzego Nowosielskiego, który czyta gazety, ogląda telewizję, pasjonuje się polityką, przeraża Polską i jej losami, ale obrazem przedłuża linię sensu, piękna i powagi. Stara się nie podlegać szaleństwu świata, przedkładając ponad świadkowanie złu – przysparzanie dobra przy pomocy malarstwa. (...) Nowosielski jest malarzem harmonii świata, jest jedynym znanym mi człowiekiem, który z dążenia do tej harmonii uczynił najgłębszy sens swojej twórczości. (...) Ona istnieje właśnie przeciw chaosowi, ale nie wprost, nie bezpośrednio. Nie walczy z nim, tylko stawia siebie pośrodku tego chaosu jak dyskretną i samotną, ale krystalicznie twardą wyspę ładu i piękna.

Tadeusz Nyczek, 1989

Nowosielski rozszerza geografie ikony, (...) bo jego ikona, zachowując swe pierwotne przymioty, jest równocześnie tworem autorskim, powstałym w osobistym akcie kreacji. Dla ortodoksji Wschodu jest – być może – jakieś zniekształcenie, jakieś ziarno herezji w takiej strategii artystycznej, ale dla Zachodu, może ona być – choćby niezamierzenie – imponującym wzorem uporządkowanego języka sztuki oraz duchowej dyscypliny artysty. A są to akurat wartości deficytowe w świecie, który utracił zasadniczo lub wyrzekł się sacrum...

Henryk Waniek, 1996

Gdy padają tradycje, trzeba sięgać do źródeł – jeżeli to jest możliwe. Dla Nowosielskiego było to możliwe. Znalazł wyjście oryginalne i własne, nie jedyne z pewnością, aczkolwiek nie pozbawione, jak sądzę, ogólniejszego znaczenia. Nowosielskiego zawsze fascynowało Bizancjum. Bizancjum – bynajmniej nie jako kategoria geograficzna: obszar o specyficznej barwie i kulturze, a Bizancjum jako kategoria historyczna: coś, co już było wtedy, gdy tradycja zachodnia jeszcze nawet nie zaczynała się formować i co było nie tylko na Wschodzie – najstarsza tradycja malarska całej Europy, idąca prosto z Grecji, jeśli nie z wcześniejszego jeszcze niż Grecja pradawnego kręgu kultur śródziemnomorskich.

Mieczysław Porębski, 1960





23. Grób Jerzego Nowosielskiego  
w Alei Zasłużonych,  
cmentarz Rakowicki w Krakowie

# Obrazy Jerzego Nowosielskiego w zbiorach publicznych – Kraków i Małopolska



1. Jerzy Nowosielski malujący obraz *Villa dei Misteri*, 1975

2. *Villa dei Misteri* Jerzego Nowosielskiego i sala Grupy Krakowskiej,  
Galeria Sztuki Polskiej XX w., Muzeum Narodowe w Krakowie









3.–4. Ekspozycja obrazów Jerzego Nowosielskiego  
w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku,  
Muzeum Narodowe w Krakowie

Związany od urodzenia z Krakowem – w tym mieście Jerzy Nowosielski pozostawił najwięcej swoich dzieł zarówno w zbiorach prywatnych, jak i publicznych. Nie wszystkie przetrwały do dnia dzisiejszego, niektóre uległy zniszczeniu, część obrazów zaginęła. Z prac najwcześniejszych najbardziej żałować należy legendarnego fryzu w pałacyku Tyszkiewiczów przy ul. Garbarskiej 1, który artysta malował z grupą przyjaciół pod koniec lat 40. ubiegłego wieku. Była to jedyna zaprojektowana przez Nowosielskiego świecka polichromia. Fresk o długości 20 m i wysokości 110 cm, obiegający wokół salę głównej siedziby OMTUR (Organizacji Młodzieżowej Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych) – nowego gospodarza budynku – był poświęcony tematyce robotniczej, prezentacji różnych zawodów. Po kilku latach, przy okazji kolejnego remontu, polichromię niestety zamalowano. Po fresku zostały tylko niewielkie czarno-białe fotografie.

Spośród instytucji publicznych największą kolekcję dzieł Jerzego Nowosielskiego posiada obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie: 7 prac na papierze i 31 obrazów, z których większość eksponowana jest w Nowym Gmachu, w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku [il. 2–10]. Najstarsze płótna artysty pojawiły się w zbiorach muzeum za sprawą Heleny Blum, zastężonej kuratorki, jak mało który muzealny historyk sztuki rozumiejącej potrzebę budowania kolekcji sztuki współczesnej. Swoją koncepcję galerii polskiego malarstwa powojennego oparła na głównym estetycznym konflikcie epoki – przeciwstawiając koloryzm awangardzie. Helena Blum gromadziła zarówno klasyków koloryzmu, jak i najświetniejszych przedstawicieli Grupy Krakowskiej, w tym także Jerzego Nowosielskiego. Pierwszy zakup dzieł od artysty miał miejsce już w 1959 roku, po serii kilku ważnych wystaw, m.in. po udziale Nowosielskiego w XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji i w V Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo. Kolejne lata przynosiły nowe nagrody i wystawy – wraz z rozwojem kariery artystycznej malarza muzeum konsekwentnie pozyskiwało do kolekcji nowe dzieła.

W 1975 roku, z okazji prestiżowego Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, profesor Mieczysław Porębski, nowy kurator Muzeum Narodowego w Krakowie, zorganizował wystawę *Voir et concevoir (Widzieć i rozumieć)* w krakowskich Sukiennicach, do której zaprosił kilku twórców. Mieli stworzyć współczesny, artystyczny komentarz do eksponowanej w Sukiennicach Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku. Powstało kilka gigantycznych rzeźb i płócien, między innymi słynny *Emballage „Hołdu Pruskiego”* Tadeusza Kantora, *Papagaje i Perokety* Tadeusza Brzozowskiego, *Sarkofagi* Andrzeja Pawłowskiego oraz największy obraz Nowosielskiego z cyklu *Villa dei Misteri* [il. 10], będący przewrotnym dialogiem artysty z *Pochodniami Nerona* Henryka Siemiradzkiego. W ten sposób, dzięki inicjatywie Mieczysława Porębskiego, muzeum weszło w posiadanie jednego z największych i najpiękniejszych obrazów Jerzego Nowosielskiego, dzieła, które stało się prawdziwą wizytówką, niemal emblematem muzealnej Galerii Sztuki Polskiej XX wieku.

„To jest mój temat-obsesja – przyznawał Nowosielski – to właśnie jest najważniejsze *theatrum*, gdzie można by ulokować narodziny moich pomysłów malarskich. (...) na temacie *Villa dei Misteri* zbudowałem sobie jakiś miniwarsztat, który zaowocował kilkoma obrazami”. Cały cykl *Villa dei Misteri*, zapoczątkowany już w latach 60., zdradza najlepsze cechy tego malarstwa: wyrafinowaną kolorystykę i precyzyjną kompozycję. Zagadkowe epizody na tle wizyjnej architektury łączą surreálną poetykę sennego przywidzenia z dostojeństwem sztuki sakralnej. Kobiety bez twarzy, nagie kapłanki nieznanego liturgii – chowają się w załomach muru, w ciemnych korytarzach, wykonują dziwne skłony, przysiady. Ich ciała nagle przecina linia uchylonych drzwi; ich odbicia wracają niepokojącym echem w lustrach i szybach okien. Zwierciadło i umywalka nabierają hieratyczności sprzętów liturgicznych, zwykła toaleta staje się odświętnym, celebrowanym rytuałem. Misterny labirynt przestrzeni, bezbłędna organizacja obrazu są wymownym dowodem





5. Jerzy Nowosielski, *Martwa natura z krajobrazem i rondlem*,  
olej na płótnie, 79 x 120 cm, 1954,  
Muzeum Narodowe w Krakowie

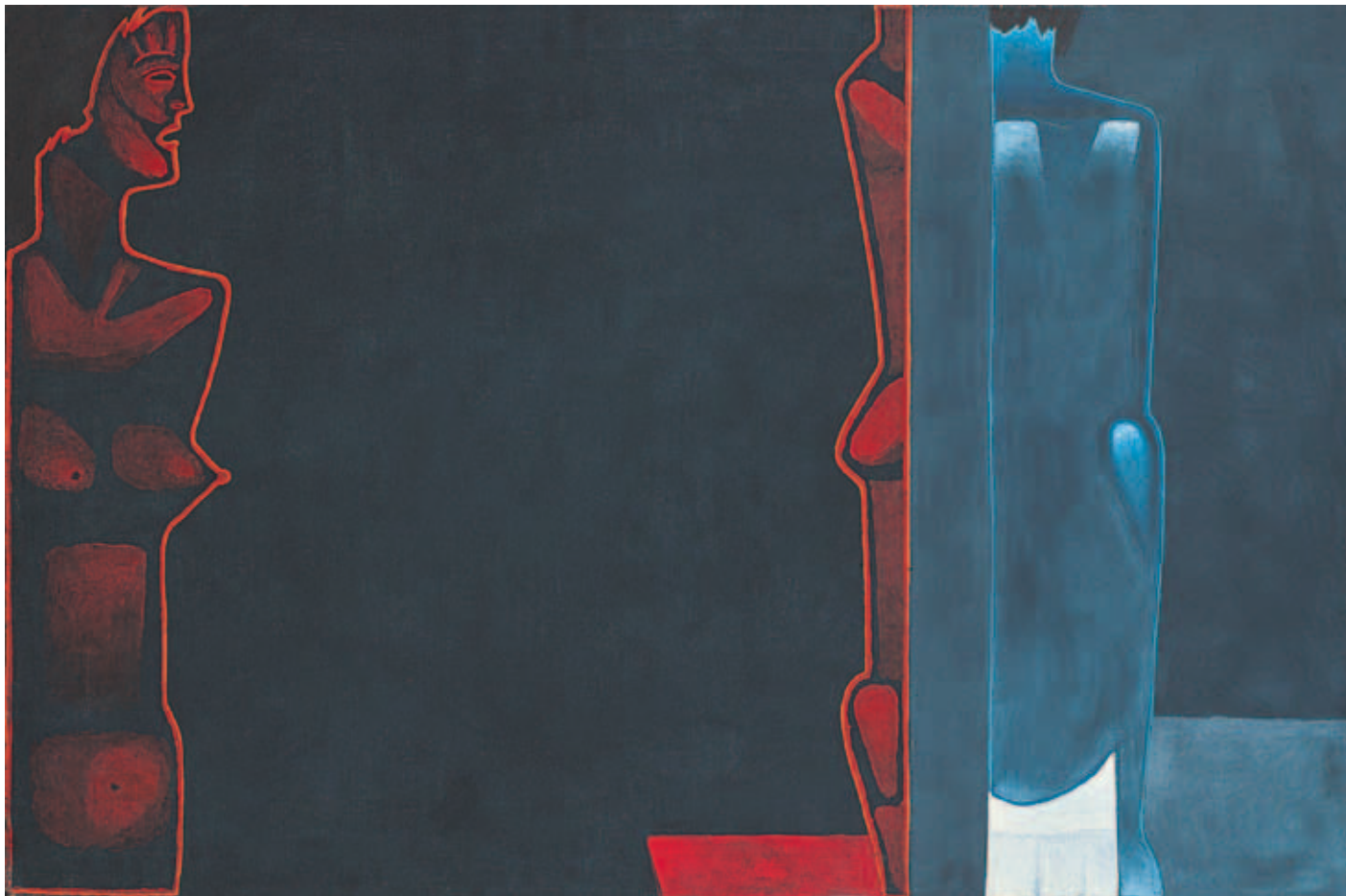
praktykowania artysty w szkole abstrakcji – uczącej redukować rzeczywistość do podstawowych, oczyszczonych z przypadkowości elementów. Tę szkołę widać w całym malarstwie Nowosielskiego, także w figuracji, gdzie czasem drobny, przesunięty szczegół, fragment zepchnięty na obrzeże płótna decyduje o harmonii całej płaszczyzny.

Największą *Villę dei Misterii* – ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – docenił sam Józef Czapski, podziwiając obraz na pokazanej także w Paryżu wystawie *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*. Widząc w większości eksponatów zbiór kiczu i polskich stereotypów, szczerze zachwycił się Nowosielskim: „To płótno – chyba jedno z największych na sali – przedstawia dziwne wnętrze, prawie abstrakcję geometryczną, w kolorach białych, szarych i czerwonych o przepysznym rozegraniu płaszczyzny malarskiej, krystalicznie precyzyjnej, z paru aluzjami, skrawkami ciała kobiecego, które widzimy za półotwartymi drzwiami, w lustrze czy w oknie. Przez swój blask i szczęśliwą harmonię jest wyzwalającym przeciwieństwem ducha tej wystawy”.



6. Jerzy Nowosielski, *Wschód słońca*,  
olej na płótnie, 120 x 100 cm, 1965,  
Muzeum Narodowe w Krakowie





7. Jerzy Nowosielski, *Kobieta w ciemni*,  
olej na płótnie, 80 x 120 cm, 1971,  
Muzeum Narodowe w Krakowie



8. Jerzy Nowosielski, *Koleje żelazne*,  
olej na płótnie, 60 x 100 cm, 1971,  
Muzeum Narodowe w Krakowie

*Villa dei Misteri* – obraz Nowosielskiego, raczej ezoteryczny, czy nawet alegoryczny, ma również swój punkt odniesienia w naszej niedawnej artystycznej przeszłości. Tytus Czyżewski, jeszcze jeden malarz-poeta z okresu międzywojnia, pisał w swoim wierszu o malarstwie:

„W Pompei widziałem freski  
W *Villa dei Misteri*  
Fioletowe tła harmonizują  
Tam z czernią włosów  
Z różowo-matowym blaskiem  
Perłowych kobiecych ciał”.

Dla Nowosielskiego *Villa dei Misteri* jest abstrakcyjną i ekstatyczną grą przestrzeni, drzwi, przejść, odbić, intymnych obecności, postaw. Tradycja nie tylko i nie tyle malarska, lecz również duchowa, najpierw tajemna tradycja dionizyjska, następnie chrześcijańska – całego rodzinnego *Mediterraneum*; ikoniczna i anikoniczna zarazem, hieratyczna i zmysłowa. Łacińska ze swojej formacji, mistyczna przez skłonności intelektualne, ortodoksyjna z wyboru. Nowosielski – on również, i on przede wszystkim – podejmuje się tych upartych poszukiwań zbiorowej i osobistej tożsamości, które u nas, na świętych i przekłętých rozstajnych drogach Europy, sięgają czasem obsesji.

Mieczysław Porębski, 1983

Jasna, a pełna zagadkowych zmian perspektywy i gry pozorów przestrzeń monumentalnej *Villi dei Misteri* – arcydzieła z 1975 roku – zdaje się emanować spokojem i oferować widzowi ukojenie. Natomiast małe wersje tego samego motywu z roku 1968 i cała seria „czarnych obrazów”, powstałych w latach 70. i 80. ubiegłego wieku, sprowadzają nas z parnasu sztuki do otchłani mroku i pokuty. Postać kobieca nabiera cech groźnych, mniej jest marzeniem, a bardziej udręką.

Jacek Waltoś, 2011

*Villa dei Misteri* – to była willa w Pompejach, położona już poza murami miasta, gdzie jakieś tajne bractwo religijne odprawiało obrzędy o charakterze niecenzuralnym wykorzystujące pewne elementy misterii Bliskiego Wschodu. Było to głęboko okultyczne w stosunku do powszechnej świadomości religijnej czy obrzędowej Rzymian tego okresu. (...) *Villa dei Misteri* jest to po prostu wnętrze, w którym się dzieją rzeczy tajemne, takie, które powinny być ukryte przed dzienną świadomością porządnego człowieka. W swoim czasie namalowałem cykl obrazów, które zatytułowałem *Villa dei Misteri*. Helmut Kajzar zasugerował się tym i napisał sztukę, którą też tak nazwał. (...) Sztuka, jak i wszelkie wtajemniczenie, prowadzi do rejonów świadomości, które normalnie pozostają zakryte. Rejonów, których w porządnym towarzystwie się nie odsłania ani też o nich nie mówi.

Jerzy Nowosielski, 1983

Nikt nie sięga do powinowactwa Nowosielskiego z malarstwem pompejańskim, z freskami (...) choć Nowosielski wskazuje na to źródło inspiracji nie tylko swoimi obrazami, ale ich nazwami. *Villa dei Misteri*, ten obraz ma wiele wariantów. Ta „tajemnica” łączy się z szeregiem aktów kobiecych w łazienkach, na stadionach, lotniskach, wnętrzach domów i samochodów, aktów powielanych w zwierciadłach, lusterkach, szklach okularów. Ta część malarstwa Nowosielskiego zbliża się do teatru, a nawet jest teatrem (malowanym, a więc milczącym). Nowosielski robi czasem (niestety zbyt rzadko) „dekoracje” do sztuk teatralnych. Przed wielu laty rozmawiałem dużo z Nowosielskim o sztuce teatralnej *Villa dei Misteri*. Powstały obrazy, ale ja sztuki nie napisałem. Sztukę pod tym tytułem napisał Helmut Kajzar. Kto przyjrzy się uważnie malowidłu *La Flagellata e la Bacchante nuda*, zrozumie, o jakich powinowactwach mówię.

Tadeusz Różewicz, 1983





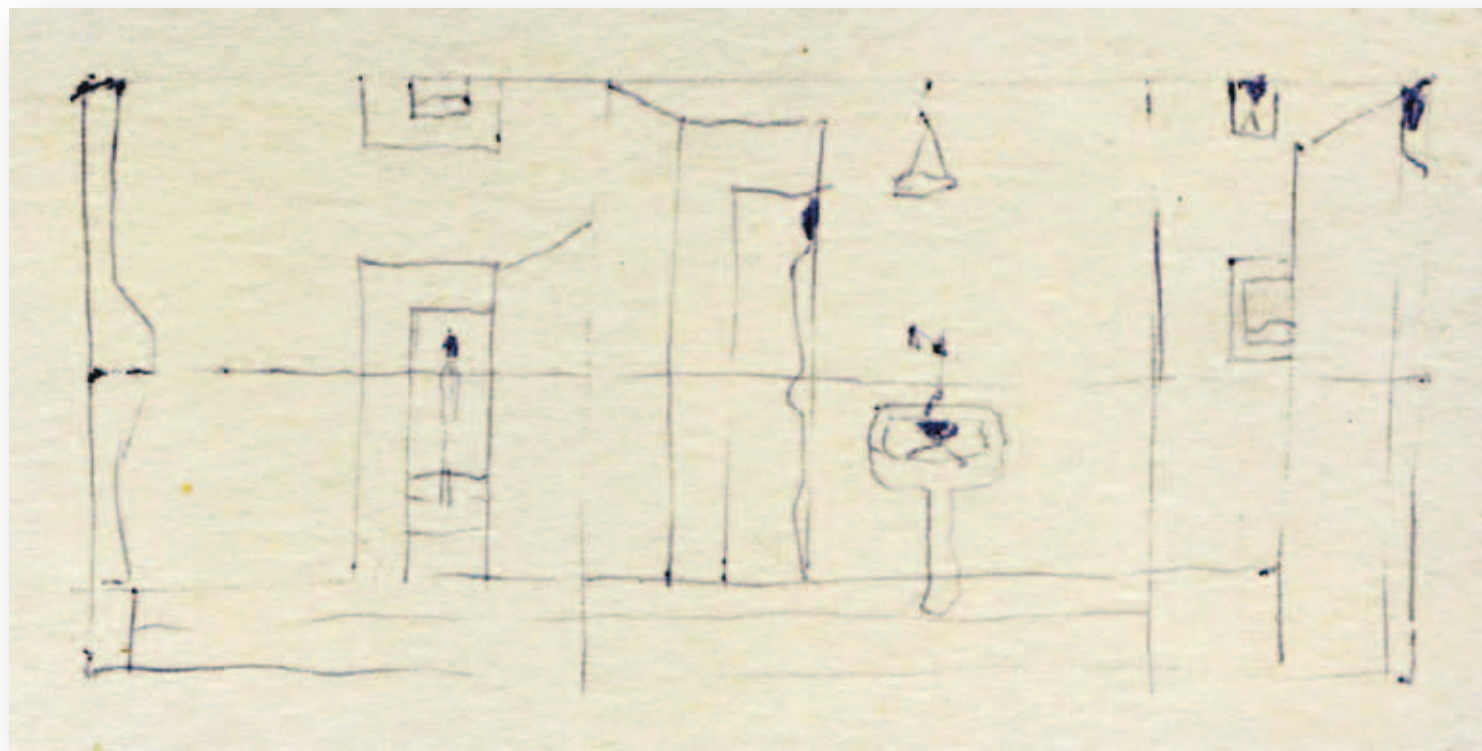
9. Jerzy Nowosielski, *Villa dei Misteri*,  
akryl na płótnie, 260 x 500 cm, 1975,  
Muzeum Narodowe w Krakowie



10. Jerzy Nowosielski, *Villa dei Misteri*,  
olej na płótnie, 80 x 100 cm, 1968,  
Muzeum Narodowe w Krakowie

W tym samym roku, kiedy Jerzy Nowosielski maluje swoją największą *Villę dei Misteri*, Muzeum Narodowe w Krakowie decyduje się na zakup nietypowy – dla Oddziału Szołayskich pozyskuje z pracowni malarza współczesną, malowaną na desce kreślarskiej ikonę *Święta Paraskevia ze scenami z życia* [il. 12, 13], odwołującą się do xv-wiecznej ikony *Świętej Paraskewy Wielkiej Męczennicy* z kolekcji muzeum. Gdy w październiku 2007 roku w świeżo wyremontowanym Pałacu Biskupa Erazma Ciołka przy ul. Kanoniczej inaugurowano stałą ekspozycję *Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej* – obie ikony znalazły w niej poczesne miejsce: w pierwszej sali otwierającej całą prezentację.

11. Jerzy Nowosielski, szkic do obrazu *Villa dei Misteri*,  
długopis na papierze, ok. 1975,  
archiwum artysty

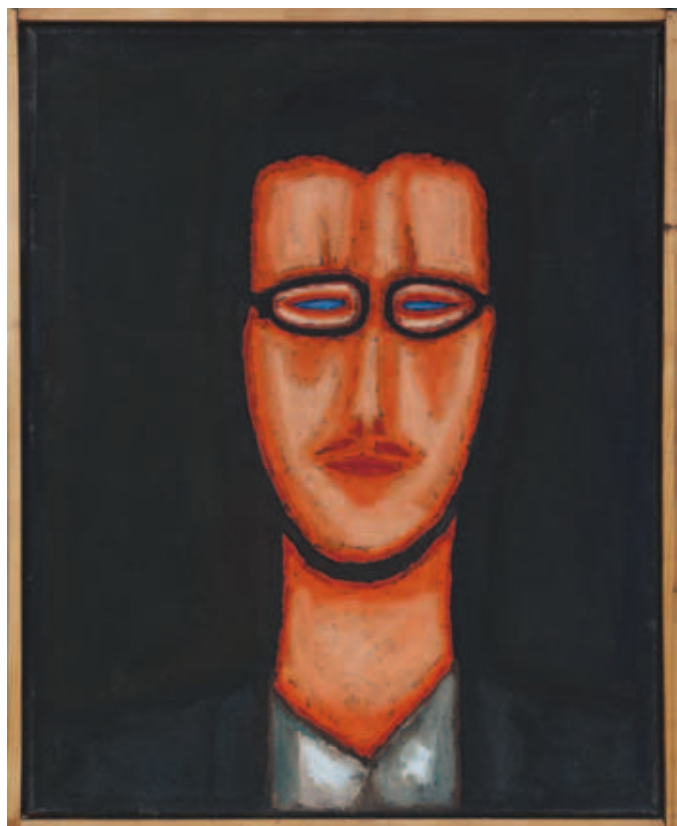




12. Jerzy Nowosielski, *Święta Paraskewia Wielka Męczennica ze scenami z żywota i pasji*, olej na desce kreślarskiej, 71,5 x 50,5 cm, 1972, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Biskupa Erazma Ciołka



13. *Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Biskupa Erazma Ciołka – widok ogólny ekspozycji



14. Jerzy Nowosielski, *Autoportret*,  
olej na płótnie, 50 x 40 cm, 1971,  
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie



15. Jerzy Nowosielski, *Akt*,  
olej na płótnie, 100 x 80 cm, b.d. (poł. lat 70.),  
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Szukając dzieł Nowosielskiego w Krakowie, warto pamiętać jeszcze o dwóch muzeach: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych posiada w swej kolekcji dwa obrazy: *Autoportret* [il. 14] i *Akt* [il. 15], eksponowany w czytelni Biblioteki Głównej ASP przy ul. Smoleńsk 9. Niezwykła kolekcja obrazów i juveniliów artysty trafiła też w 2011 roku do Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK jako depozyt prof. Mieczysława Porębskiego. Ten niezjący już, wybitny badacz sztuki najnowszej, okupacyjny kolega Nowosielskiego z Kunstgewerbeschule, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także członek Grupy Krakowskiej, towarzyszył Nowosielskiemu wiernie przez całą drogę twórczą. I to właśnie MOCAK podjął się opieki nad całym dorobkiem i dziedzictwem Mieczysława Porębskiego, profesor zaś przekazał muzeum swoją krakowską bibliotekę wraz z wyposażeniem gabinetu i zbiorami sztuki. Biblioteka Mieczysława Porębskiego, wkomponowana w stałą przestrzeń wystawienniczą MOCAK-u i dopełniona prywatną kolekcją obrazów, została zaaranżowana przez jego syna, prof. Jerzego Porębskiego [il. 20]. Nie będąc wierną rekonstrukcją, próbuje odtworzyć klimat i ducha biblioteki, a zarazem jest miejscem żywym: przestrzenią dla organizowanych przez muzeum warsztatów, projektów artystycznych i dyskusji. W kolekcji, przekazanej muzeum wraz z książkami, znalazło się 10 obrazów Nowosielskiego [il. 19, 21], a także bezcenne, wczesne prace na papierze: 53 rysunki, szkice i projekty z lat 40. i 50. [il. 22–24].





16. Jerzy Nowosielski, *Akt*,  
olej na płótnie, 80 x 120 cm, 1975,  
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



17. Jerzy Nowosielski, *Cerkiew*,  
olej na płótnie, 43,5 x 62 cm, b.d. (koniec lat 70.),  
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

<b>MUZEUM</b> Muzeum w Nowym Sączu ODZIAŁ „DOM GOETCKI” ul. Karłowicza-Bolesława		Przedmiot <b>O B R A Z</b> "Cerkiew"	Autor <i>Jerzy Nowosielski</i> (1925-2011) Szkoła <i>ASP Kraków</i>
Dział	Data nabycia 1982 r. Wartość 82.400-	Materiał i technika Olej, płótno	Kraj, miejscowość, wytwórnia
Nr inwentarza <i>MNS/2670/s</i>	Sposób nabycia P.P. DESA Kraków ul. Jona	Nr Ka. Wpl. 12 622	Czas powstania Numery inwentarzy klisz <i>9158/12 r.</i>
Wymiary 43,5 x 62 46 x 64 w ramie			
Opis przedmiotu, sygnatura, napisy Na tle ciemnozielonej przeszytych wzgórze sylwetka cerkwi o wysokiej wie- ży i trzech cebulach bębnow wieńczących wieżę i dwa stożkowe dachy nad korpusem nawy. Ściany brązowe, bębny i dachy jasno- niebieskie. Po obu str. cerkwi dwa niakce budynki o szarych dachach i dachach jasnoniebieskich. Dachy i bębny podzie- lone pionowymi pasami. W dol. partii u podstaw cerkwi wąski pas jasno-brązowy. W górnej partii blado-zielona przeszyty- zna nieba.			

18. Karta inwentarzowa z fotografią obrazu  
Jerzego Nowosielskiego *Cerkiew*,  
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



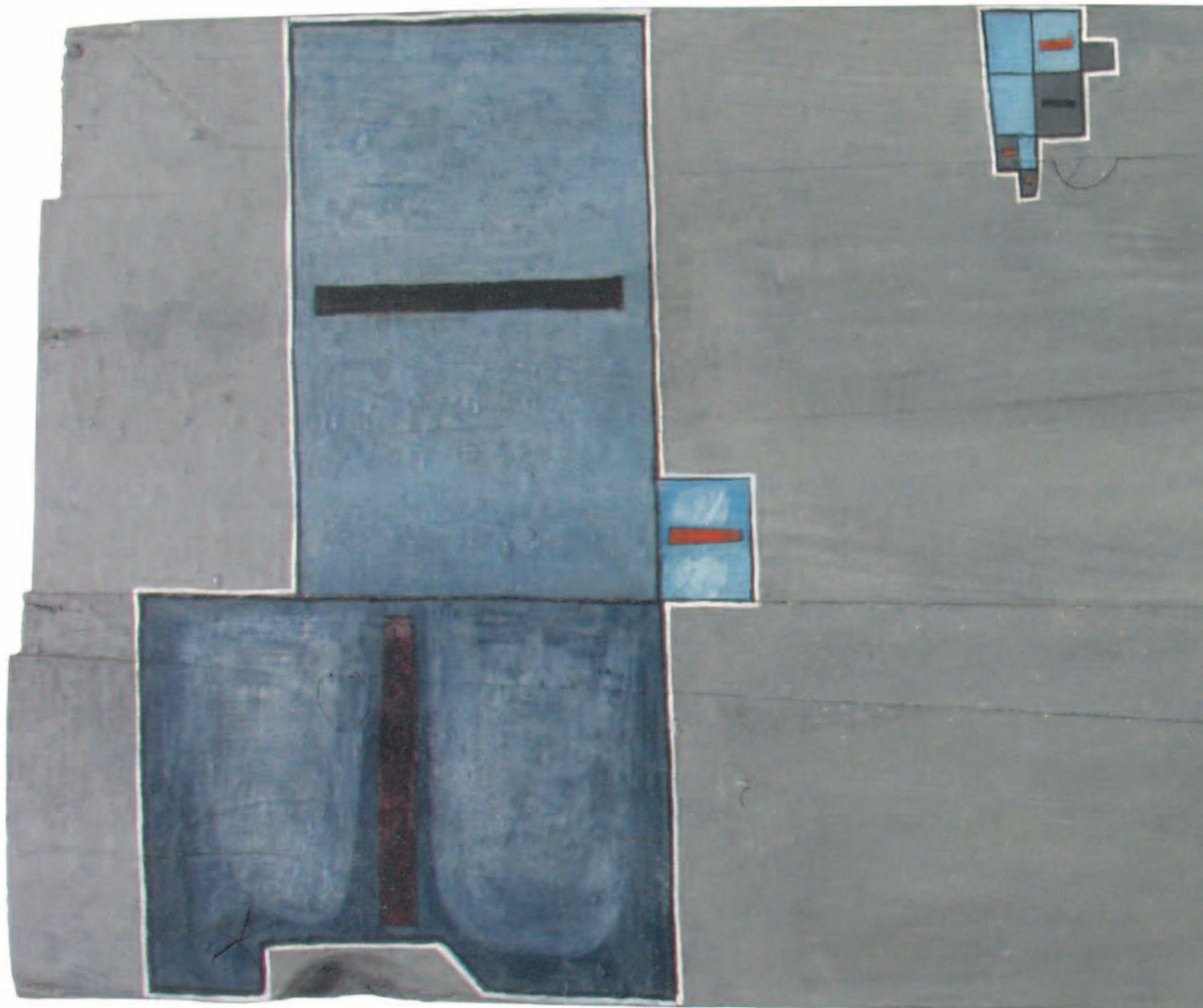
19. Jerzy Nowosielski, *Kolejka*,  
olej na płótnie, 50 x 70 cm, 1976,  
depozyt w kolekcji MOCAK-u



Na terenie Małopolski pojedyncze obrazy Jerzego Nowosielskiego ma w swoich zbiorach Muzeum w Nowym Sączu [il. 17–18], Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem [il. 16] i Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem [il. 27], a także Muzeum Okręgowe w Tarnowie, które w latach 60. pozyskało trzy płótna z aktami kobiet [il. 25–26]. Obrazy eksponowane często poza murami Muzeum wzięły również udział w słynnej wystawie na tarnowskim dworcu na przełomie 2011 i 2012 roku [il. 28–29]. Tę pierwszą retrospektywną wystawę malarstwa po śmierci artysty zorganizowało – w ramach dorocznego festiwalu sztuki *Art Fest* – Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Miejska w Tarnowie we współpracy z Fundacją Nowosielskich. Niezwykła aranżacja ekspozycji w jednym ze skrzydeł tarnowskiego dworca PKP – tymczasowej siedziby Galerii Miejskiej BWA – okazała się świetnym pomysłem. Obrazy umieszczono w sali na antresoli, zestawiając naprzeciw siebie dwie grupy dzieł, zawieszane ciasno, jedno przy drugim. Zderzenie obrazów, które teoretycznie różni niemal wszystko: temat, wielkość, kolorystyka, czas powstania – paradoksalnie wydobycło wspólne cechy wyróżniające i budujące odrębność stylu artysty. A dla wtajemniczonych – kontekst dworca okazał się dodatkowym walorem wystawy. Widoczne przez wielkie przeszklenia perony, spieszący się podróżni, zgietk odjeżdżających pociągów, echo zapowiedzi z megafonów – przypominały świat, w którym dorastał mały Jurek Nowosielski, syn urzędnika kolejowego i mieszkaniec budynków przydworcowych.

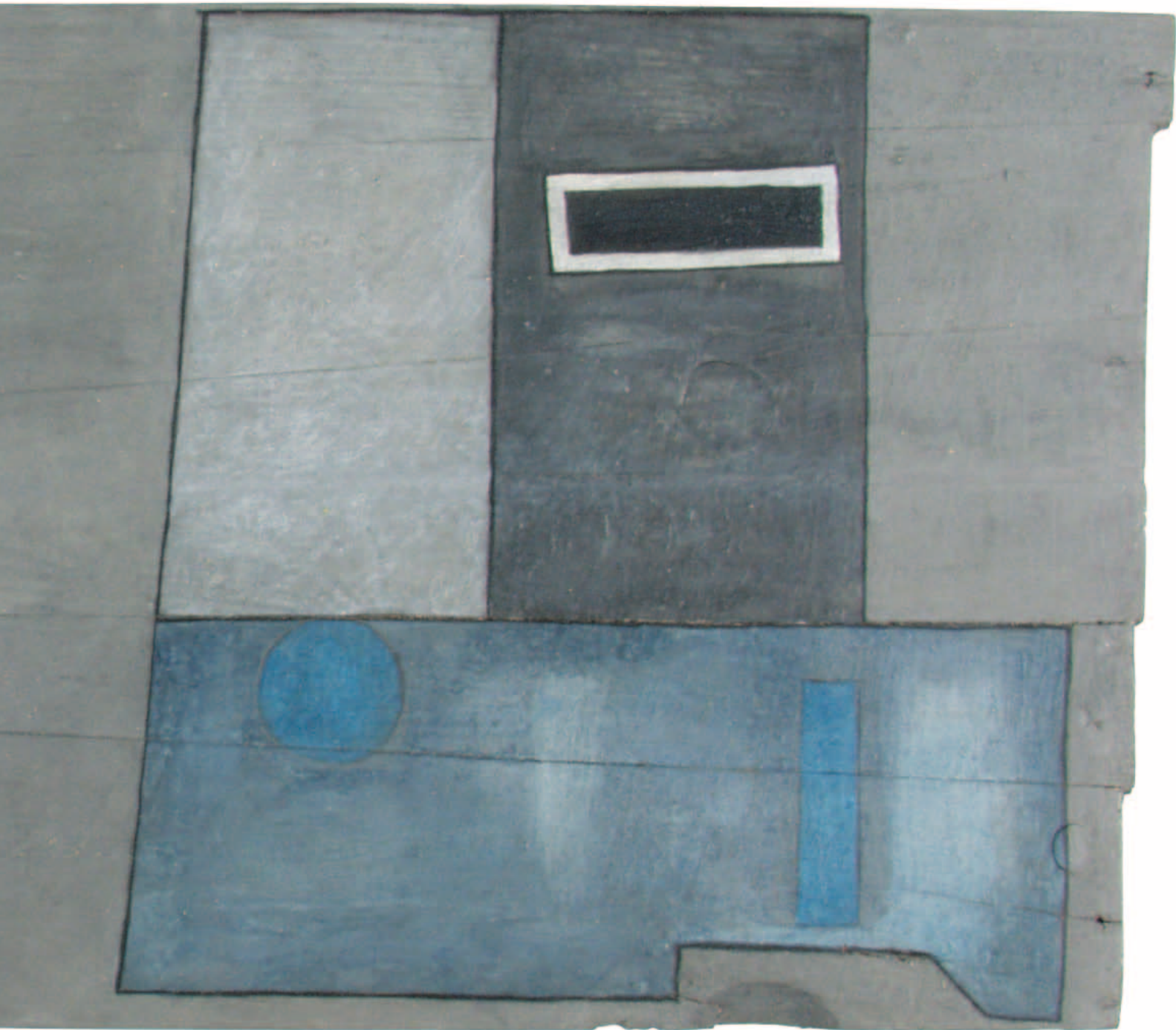


20. „Biblioteka Mieczysława Porębskiego”,  
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie



21. Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*,  
tempera na desce, 28 x 64 cm, 1958,  
depozyt w Kolekcji MOCAK-u







22. Jerzy Nowosielski, *Portret żony*,  
gwasz na papierze, 29,7 x 21 cm, 1945–1946?,  
Kolekcja MOCAK-u

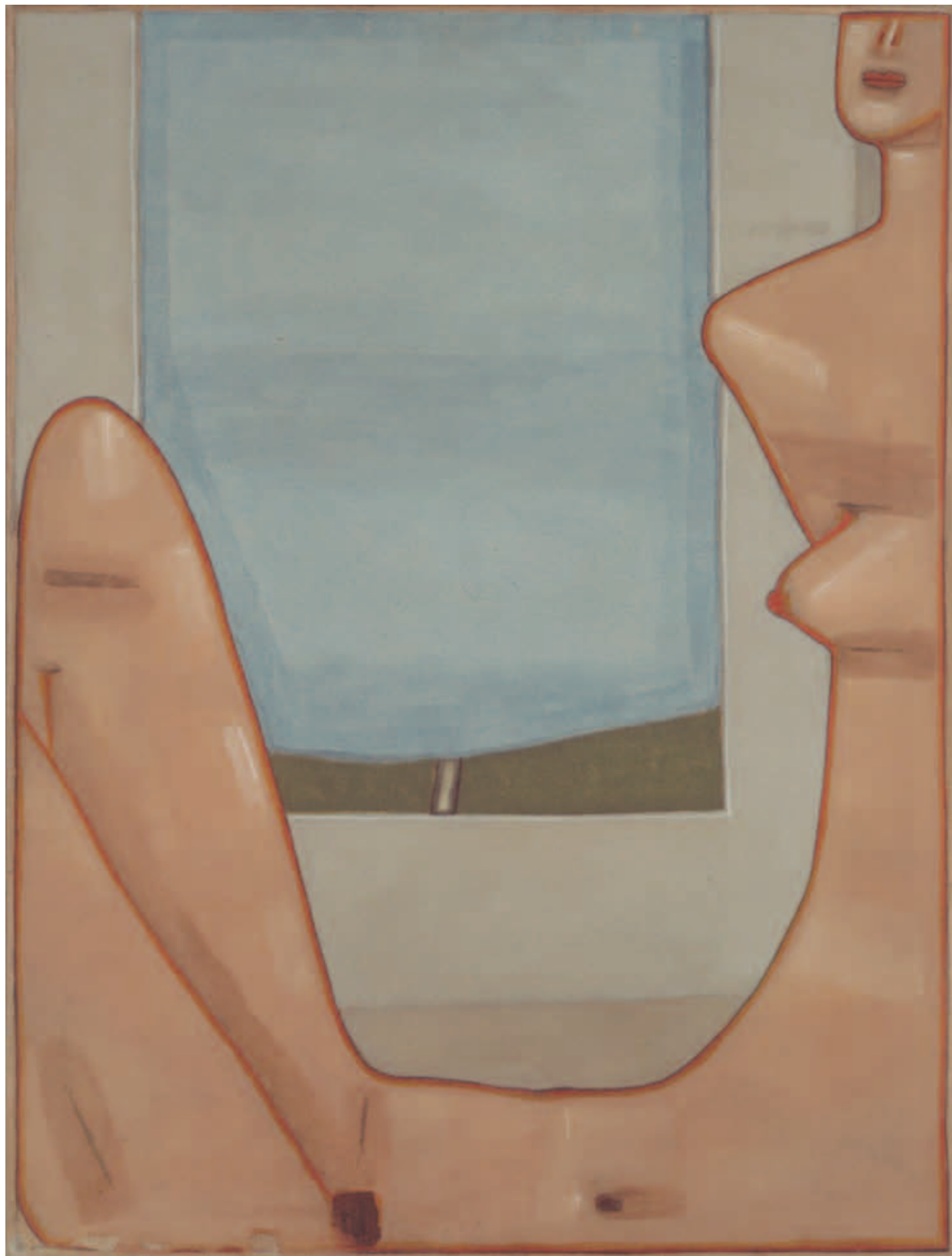


23. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, akwarela i atrament na papierze,  
19,2 x 15,3 cm, b.d. (lata 40.?), Kolekcja MOCAK-u



24. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, tusz na papierze,  
19 x 15 cm, b.d. (1. poł. lat 40.?), Kolekcja MOCAK-u





25. Jerzy Nowosielski, *Akt*,  
olej na płótnie, 80 x 60 cm, 1966, Muzeum Okręgowe w Tarnowie



26. Jerzy Nowosielski, *Gimnastyczki*,  
olej na płótnie, 60 x 80 cm, 1966,  
Muzeum Okręgowe w Tarnowie

Dzieła Jerzego Nowosielskiego pokazywane były także regularnie w krakowskich galeriach – przede wszystkim w Krzysztoforach, słynnej galerii Grupy Krakowskiej, w galeriach Desy czy w pierwszej prywatnej galerii Inny Świat, prowadzonej w latach 80. przez parę znanych krytyków Tadeusza Nyczka i Macieja Szybista. Kiedy poznańskie Muzeum Narodowe, wiosną 1993 roku, uczciło 70. rocznicę urodzin Nowosielskiego przygotowaniem wielkiej retrospektywnej wystawy – zebrana kolekcja, licząca 370 dzieł malarza, objechała triumfalnie największe miasta Polski, trafiając w końcu i do Krakowa. Wielką ekspozycję w Galerii Bunkier Sztuki otwarto wiosną 1994 roku, na fasadzie budynku zawisła wtedy dumnie ogromna replika *Tajemnicy narzeczonych* – obrazu z 1962 roku [il. 31].

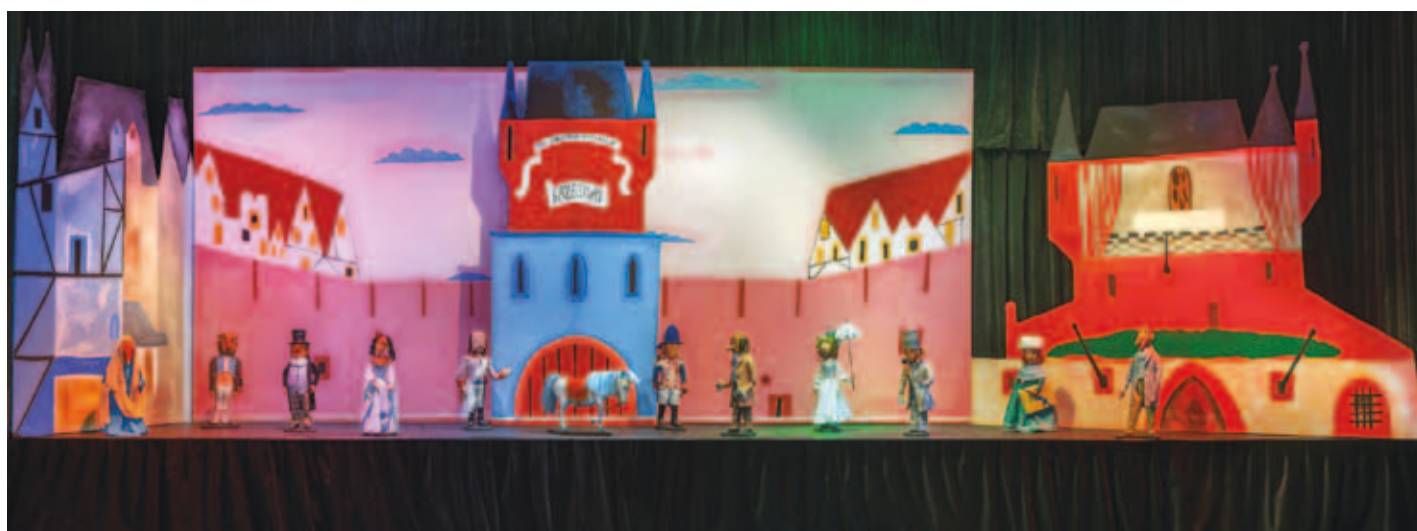
27. Jerzy Nowosielski, *Striptease*,  
olej na płótnie, 80 x 60 cm, 1964,  
depozyt w Miejskiej Galerii Sztuki  
w Zakopanem







28.–29. Wystawa *Jerzy Nowosielski*,  
26 listopada 2011 – 31 stycznia 2012,  
BWA w Tarnowie – Dworzec PKP



30. Wystawa *Jerzy Nowosielski*, *Teatr Lalek. Notatki – część piąta*,  
luty 2015, Galeria Starmach, Kraków





**31. Jerzy Nowosielski przed Galerią Bunkier Sztuki w Krakowie**  
w dniu otwarcia wystawy indywidualnej, 8 kwietnia 1994

Największe zasługi w promowaniu i opracowaniu sztuki Jerzego Nowosielskiego ma Galeria Starmach, założona jesienią 1989 roku, u progu niepodległości, przez ucznia Mieczysława Porębskiego, historyka sztuki Andrzeja Starmacha. Od początku współpracy z malarzem do dnia dzisiejszego galeria, wraz z założoną w 1997 roku Fundacją Nowosielskich, przygotowała kilkadziesiąt wystaw artysty w całej Polsce, wydała dziesiątki opracowań i katalogów, prezentując wciąż nowe, nieznane dzieła czy odsłaniając zapomniane rozdziały twórczości Jerzego Nowosielskiego. Ostatnia wystawa artysty w Galerii Starmach, zatytułowana *Teatr Lalek. Notatki – część piąta*, przypomniła projekty Nowosielskiego dla teatrów lalkowych z lat 50. [il. 30]. Galeria wraz z Fundacją nadal zajmuje się porządkowaniem i opracowywaniem zamkniętego już dzieła artysty, obejmuje patronat nad wybranymi inicjatywami badaczy, a także wydaje atesty potwierdzające autentyczność dzieł Nowosielskiego. „Nie byłoby naszej Galerii – przyznaje Andrzej Starmach – nie byłibyśmy zawodowo tym, kim jesteśmy, gdyby nie przyjaźń z Zofią i Jerzym Nowosielskimi. (...) Nauczyłem się od nich wszystkiego: patrzenia na sztukę i stosunku do ludzi”.

## Bibliografia

Józef Czapski, *Romantyczność w Grand Palais*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Znak, Kraków 1983, s. 339–344

Tadeusz Różewicz, *Notatki do Nowosielskiego*, „Odra”, 1983, nr 11, s. 59–62

Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z prof. Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991

*Jerzy Nowosielski* [katalog wystawy – Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich], Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21 marca – 27 kwietnia 2003

Mieczysław Porębski, *Nowosielski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Barbara Małkiewicz, *Malarstwo polskie po 1945 roku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2004, s. 261–268

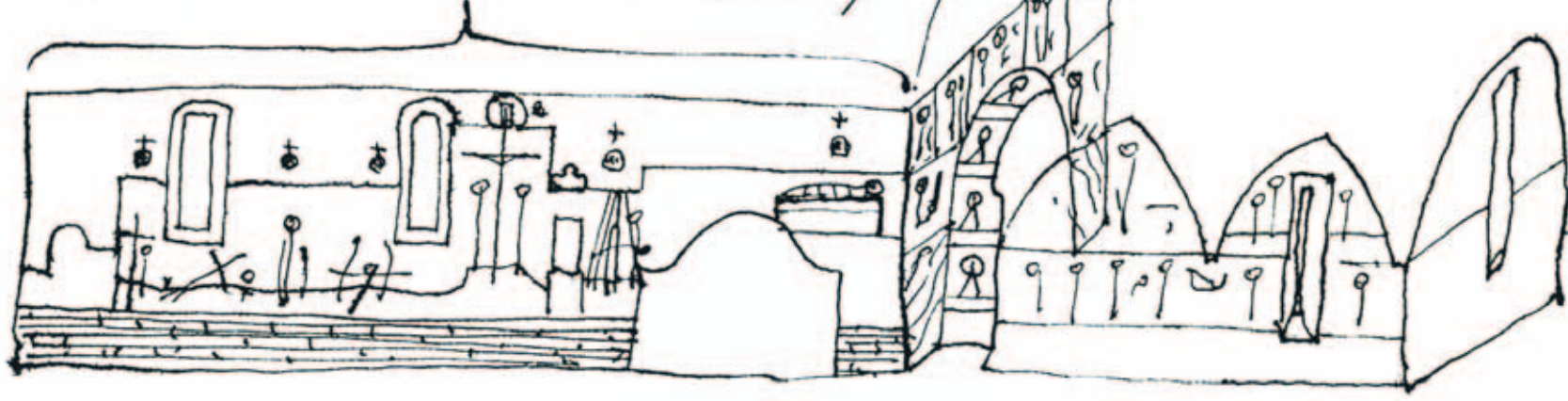
Krystyna Czerni, *Nowosielski*, [album: wstęp, wybór ilustracji, kalendarium, katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego], Znak, Kraków 2006

Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Znak, Kraków 2009

Magdalena Mazik, *Zaproszenie skierowane do wszystkich. Biblioteka Mieczysława Porębskiego w MOCAK-u*, „Nowa Dekada Krakowska”, 2013, nr 3, s. 42–47

pokryta seceun  
z zycia Chrystusa

piśnoscua stowa w/s Drogi Krzyzowej



sytuacja identyczna od południa

presbiterium

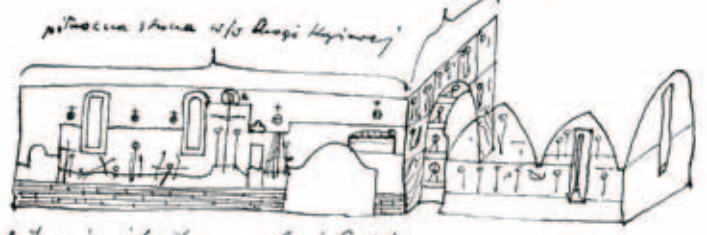
(shop zastaw, nie u  
seceun  
umarzagalstania i zastaw  
Pucha

3). z dworca kolejowego w Turonie tabliczki (do pla-  
bani i 26. gine, 60 - sost. (kolej obywatelny)  
Tee sprate jest najlepší.

Na miejscu kuba is wicil do wtkarosa ks. Jona  
Jeduchy. (Pratona jest niedobry).

Podobny orientacji rysunek

zycia / tyla kruzicy  
pokryta seceun  
z zycia Chrystusa



sytuacja identyczna od południa

presbiterium  
(shop zastaw, nie u)  
seceun  
umarzagalstania i zastaw  
Pucha

Codo artystka a wstanie kochalci,  
wielofan is wicil Pandes degro.

Łożys serolsane podarowała  
Jeny Nowoni Łaci

Łodi, ul. Zachodnia 27, II. ul. Sob.  
Sp. mas. 4.





# Polichromia w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze (1956–1957)

1. List Jerzego Nowosielskiego do Jerzego Turowicza z rysunkiem opisującym polichromię w Zbylitowskiej Górze, 1958, Archiwum Jerzego Turowicza

Polichromia kościoła w Zbylitowskiej Górze to pierwsza w pełni samodzielna realizacja Jerzego Nowosielskiego dla świątyni rzymskokatolickiej. Wnętrze kościoła – z drugiej połowy XV wieku, wielokrotnie przebudowywane – to jednonawowa przestrzeń przykryta płaskim stropem, z przedsionkiem i prostokątnym, sklepionym kolebkowo prezbiterium. Dekoracja malarska obejmowała całe wnętrze, w tym stacje Drogi Krzyżowej na obu ścianach nawy, polichromię ściany zachodniej i przedsionka, sceny chrystologiczne na ścianie tęczowej oraz dekorację prezbiterium: postaci świętych, sceny z życia Chrystusa po zmartwychwstaniu i sceny związane z wezwaniem kościoła. Przy wykonaniu polichromii Nowosielskiemu pomagali Witold Damasiewicz, Jan Przetomicz, Maria Erdmann i Aleksander Kurcz.

Realizacja tej polichromii – po latach w dużej części przemalowanej podczas nieumiejętnej restauracji – przyniosła Nowosielskiemu wiele satysfakcji. Kolejne etapy pracy relacjonował w listach do żony: „Już idzie przygotowanie do malowania – pisał latem 1956 roku – tzn. odbili cegłę naokoło. Wczoraj zdecydowałem, żeby odbili tynk ze stropu, który okazał się drewniany, i żeby pomalowali deski i na deskach umieścił się złote gwiazdy takie, jak to widziałem w S. Maria Cosmedin w Rzymie”. Rok później, już po zburzeniu rusztowania, chwalił się z dumą: „Wygląda b. ładnie i strop, i cała reszta. Chyba najbardziej udana moja polichromia”. O dokończonej już realizacji tak pisał do red. Jerzego Turowicza z „Tygodnika Powszechnego”: „Najlepiej byłoby dać zdjęcia polichromii kościoła parafialnego w Zbylitowskiej Górze k. Tarnowa – szczególnie polichromii nawy głównej – to jest nowoczesnie potraktowana Droga Krzyżowa – reszta polichromii (gotyckie prezbiterium też moje – ale to raczej *pastiche* pod gotyk – przynajmniej mnie się tak wydaje)”. Wyjaśnienia uzupełniał odręczny rysunek z rozkładem scen na ścianach [il. 1].

2. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa, Stacje I–VII, ściana południowa nawy, kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze, 1957

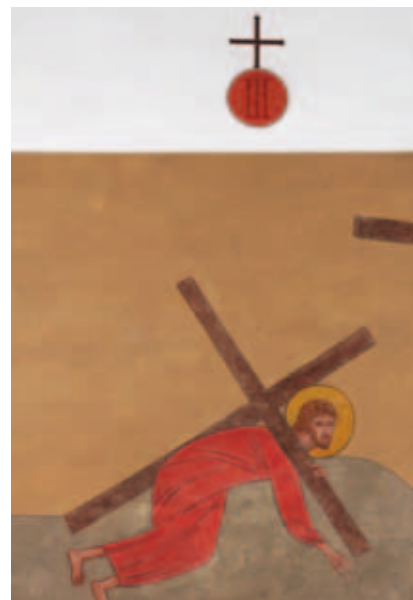




3. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacje VIII–XIV, ściana północna nawy, kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze, 1957



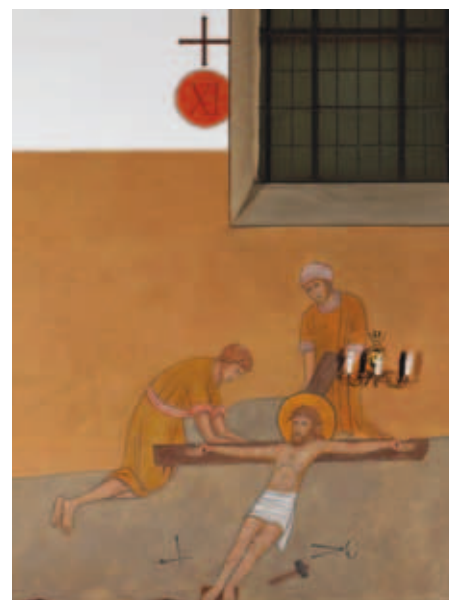
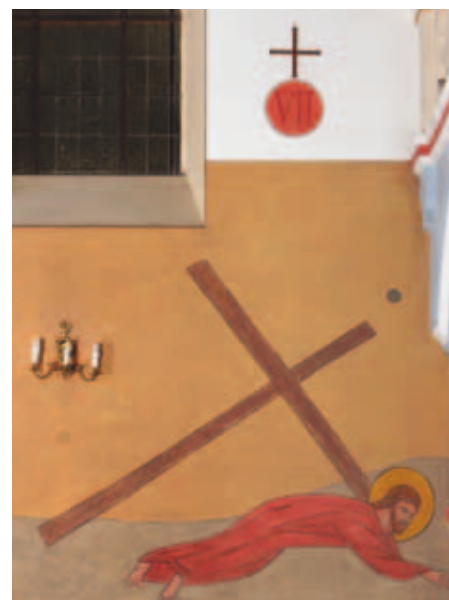




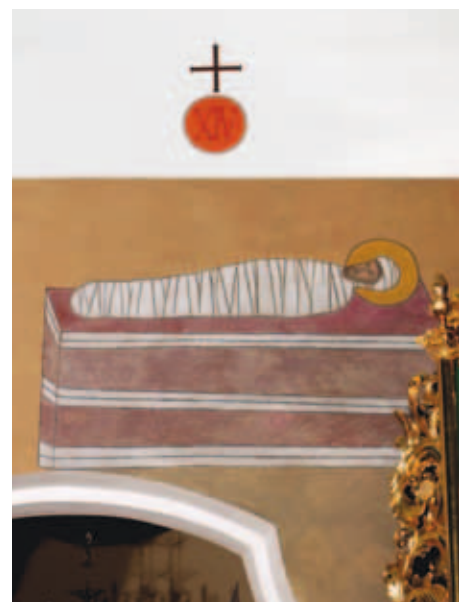
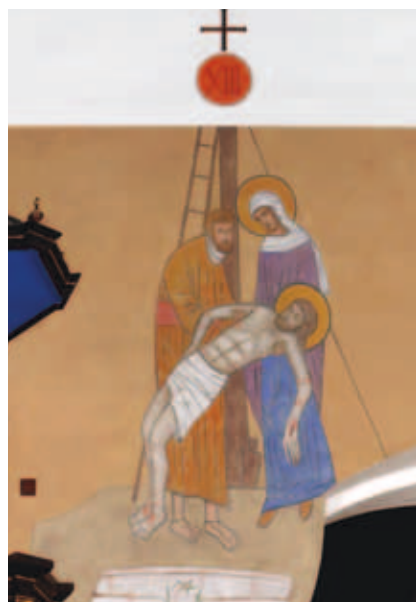
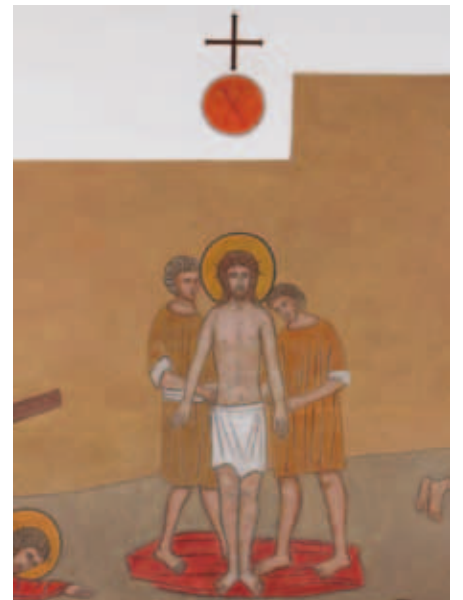
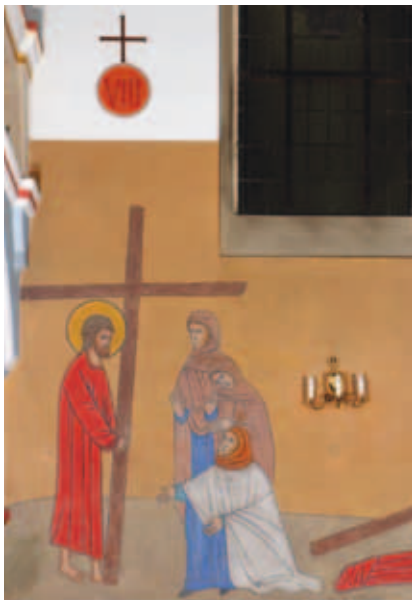
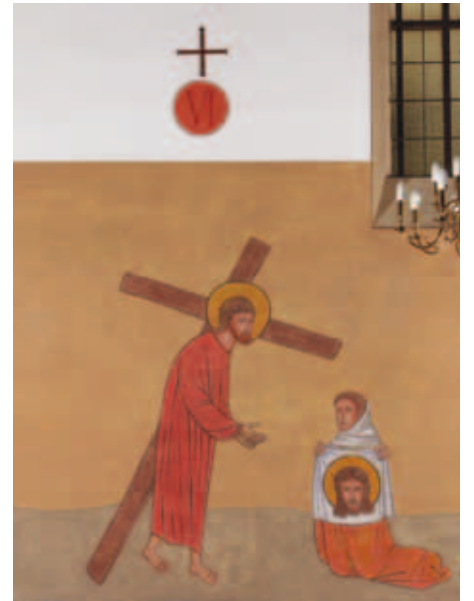
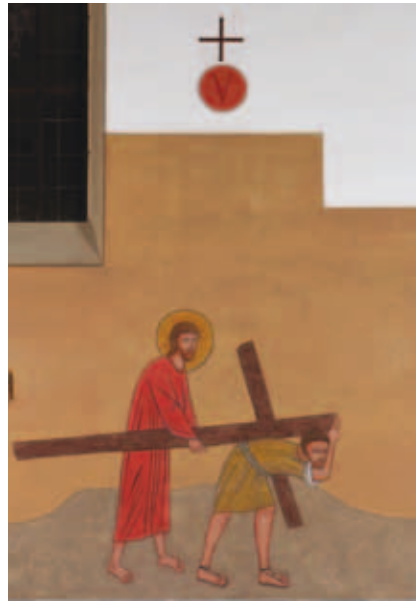
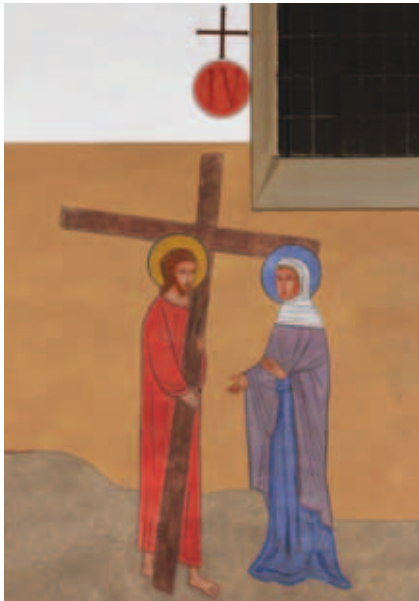
4. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacje I–XIV, 1957  
 I Sąd Piłata, II Jezus bierze krzyż na ramiona, III Pierwszy upadek pod krzyżem, IV Spotkanie z Matką, V Szymon Cyrenejczyk, VI Święta Weronika, VII Drugi upadek pod krzyżem, VIII Płaczące niewiasty, IX Trzeci upadek pod krzyżem, X Obnażenie z szat, XI Ukrzyżowanie, XII Śmierć na krzyżu, XIII Zdjęcie z krzyża, XIV Złożenie do grobu

#### Droga Krzyżowa, 1956–1957

Wszystkie stacje Drogi Krzyżowej rozplanował artysta bezpośrednio na ścianach nawy – siedem stacji po każdej stronie [il. 2–3]. Narracyjny charakter opowieści podkreśla jednolite tło, którym połączono wszystkie sceny, sugerujące surowy, skalisty pejzaż; rozległą, pustą przestrzeń w ciepłym kolorze palonej sjeny oddziela od fioletowoszarego gruntu łagodnie pofałdowana linia horyzontu, ciągnąca się wzdłuż całej ściany nawy. Nad każdą sceną widnieją niewielkie, czerwone medaliony z kolejnym numerem stacji, zwieńczone małym krzyżem i będące dodatkowym elementem dekoracyjnym kompozycji. Całość utrzymana jest w pastelowej, zredukowanej gamie barwnej – rytm poszczególnych stacji odmierza brązowe drzewo krzyża, czerwona suknia i żółty nimb Chrystusa, błękitny płaszcz Marii [il. 4]. W interpretacji tematu Męki Pańskiej uderza prostota i emblematyczność kompozycji, rezygnacja z pobocznych wątków. Nowosielski unika gwałtownej ekspresji czy brutalności wyrazu, wymowa scen ograniczona jest do wzajemnej relacji przedstawionych osób, zawiera się w szeroko otwartych oczach, milczących, zatrzymanych gestach. Scenograficzny kontekst rozgrywanego dramatu sprowadzony jest do pojedynczych znaków czy atrybutów: tronu Piłata w Stacji I, narzędzi Męki Pańskiej (*Arma Christi*) w Stacji XI, czerwonej sukni i rzuconych kości w Stacji XII, korony cierniowej na całunie w *Zdjęciu z krzyża*. W stacjach *Upadków* i w scenie *Złożenia do grobu* uderza brak świadków podkreślający samotność Chrystusa. Zwraca także uwagę zaskakujące dopowiedzenie Stacji II – nad sceną *Jezus bierze krzyż na ramiona* Nowosielski namalował wysoko pod stropem przedstawienie *Ofiary Melchizedeka* [il. 5] – ikonograficzną zapowiedź ofiary eucharystycznej.









5. Jerzy Nowosielski, *Ofiara Melchizedeka*, 1957





6. Jerzy Nowosielski, polichromia ściany tęczowej,  
kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego  
w Zbylitowskiej Górze, 1957





### Polichromia ściany tęczowej

Na ścianie tęczowej, oddzielającej prezbiterium od nawy, artysta umieścił siedem scen z życia Chrystusa, poprzedzających chronologicznie Drogę Krzyżową. Sceny, ujęte w czworokątne kadry i ułożone w dwóch rzędach, oddzielone są od siebie rdzawobrazowymi pasami [il. 6]. Także i tu przedstawienia zredukowano do głównych bohaterów i symbolicznej scenerii. Gama kolorystyczna z przewagą szarości, beży i jasnych brązów przypomina kolorystykę polichromii nawy z powtórzeniem tła podzielonego na szary grunt i jasnobrązową przestrzeń. Wśród przygaszonych, jakby wyblakłych barw wyróżnia się kolorystycznie postać Chrystusa w czerwonej sukni i jasnobłękitnym płaszczu. Dopełnieniem poszczególnych scen są cytaty z Pisma Świętego na białych, rozwiniętych banderolach. Artysta przedstawił kolejno, w górnym pasie, od lewej: *Wjazd do Jerozolimy* [cytat: „Hosanna synowi Dawidowemu” (Mt 21, 9)] [il. 7], *Zaparcie się Piotra* [„Nie znam tego człowieka” (Mt 26, 74)] [il. 8], *Ostatnią wieczerzę* [„To czyńcie na moją pamiątkę” (Łk 22, 19)] [il. 9], *Pocałunek Judasza* [„Przyjacielu, po coś przyszedł” (Mt 26, 50)] [il. 10] i *Wskrzeszenie Łazarza* [„Jam jest żywot i zmartwychwstanie” (J 11,25)] [il. 11]; sceny poniżej, w dolnej części ściany tęczowej, częściowo zastąpione są przez boczne ołtarze, po lewej: *Rozmowa z Samarytanką* [„Panie, daj mi tej wody” (J 4, 10)] [il. 12], po prawej: *Rozmowa z Nikodemem* [„Jeśli się kto nie odrodzi z wody i z Ducha Świętego, nie może wejść do królestwa” (J 3, 5)] [il. 13]. Poszczególne kadry nawiązują do tradycyjnej ikonografii gotyckiego malarstwa tablicowego. Według świadków Nowosielski szukał inspiracji w zbiorach sztuki średniowiecznej w pobliskim Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. W konkretnych scenach można odnaleźć powtórzone detale architektoniczne, układy postaci czy atrybuty – na przykład w scenach *Wjazd do Jerozolimy* czy *Pocałunek Judasza* echa *Ołtarza z Ptaszkowej* (ok. 1430–1440) – a także wpływ rzeźbionych figur świętych na stylizację niektórych postaci.



7. Jerzy Nowosielski, *Wjazd do Jerozolimy*, polichromia ściany tęczowej, 1957

8. Jerzy Nowosielski, *Zaparcie się Piotra*, polichromia ściany tęczowej, 1957

### Polichromia prezbiterium

Pierwotny wygląd prezbiterium znany wyłącznie dzięki niepełnej dokumentacji fotograficznej z archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków. Także i tu dekoracja była prowadzona strefowo, z podziałem na kwatery oddzielone tym razem jaśniejszym pasem. Na ścianie północnej, w pasie dolnym Nowosielski umieścił gotycyzujące wizerunki świętych dziewic: św. Agnieszki, św. Barbary, św. Katarzyny [il. 14], św. Małgorzaty i św. Cecylii oraz scenę *Stygmatyzacji św. Franciszka* [il. 16]; powyżej nich, obok zastanej już kompozycji *Zmartwychwstania*, autorstwa Nowosielskiego były sceny: *Noli me tangere* i *Spotkanie w Emaus*. Naprzeciw, na ścianie południowej malarz przedstawił: św. Wawrzyńca, św. Jerzego w tondzie, św. Floriana i św. Stanisława, powyżej sceny: *Chrystus z apostołami*, *Niewierny Tomasz* i *Wniebowstąpienie*. Wszyscy święci wyposażeni byli w atrybuty i banderole z wypisanymi imionami. Na ścianie ołtarzowej archiwalne fotografie dokumentują *Zesłanie Ducha Świętego* – Matkę Bożą w mandorli i piersia apostołów z imionami na banderolach oraz – po obu stronach ołtarza – sceny związane z wezwaniem kościoła: *Podniesienie Krzyża Świętego* po lewej i *Próba Krzyża* po prawej stronie [il. 15]. Według opinii samego malarza, przy projektowaniu prezbiterium czerpał inspirację z xv-wiecznej polichromii prezbiterium w Czchowie, gdzie także sceny pasyjne i postaci świętych umieszczone były w odgradzonych, czworokątnych kwaterach. W scenie *Stygmatyzacji św. Franciszka* bezpośrednim wzorem był dla Nowosielskiego fresk z xvi wieku z krużganków klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie. Ostatnim elementem dekoracji prezbiterium w Zbylitowskiej Górze były popiersia aniołów na podłuczcu tęczy, a poniżej nich tzw. zacheuszki, czyli „krzyże apostołskie”.





9. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia wieczerza*,  
polichromia ściany tęczowej, 1957



10. Jerzy Nowosielski, *Pocałunek Judasza*,  
polichromia ściany tęczowej, 1957



11. Jerzy Nowosielski, *Wskreszenie Łazarza*,  
polichromia ściany tęczowej, 1957





12. Jerzy Nowosielski, *Rozmowa z Samarytanką*, polichromia ściany tęczowej, 1957



13. Jerzy Nowosielski, *Rozmowa z Nikodemem*, polichromia ściany tęczowej, 1957



14. Jerzy Nowosielski, *Święta Agnieszka, Święta Barbara i Święta Katarzyna*, polichromia ściany północnej prezbiterium, 1957



15. Jerzy Nowosielski, *Apostołowie, Próba krzyża*, polichromia ściany ołtarzowej prezbiterium, 1957



16. Jerzy Nowosielski, *Święta Małgorzata i Stygmatyzacja św. Franciszka*, polichromia ściany północnej prezbiterium, 1957





17. Przemalowana scena *Stygmetyzacja św. Franciszka*, polichromia ściany północnej prezbiterium, 1996

Niestety, cała polichromia prezbiterium uległa zniekształceniu przez prymitywne przemalowanie w drugiej połowie lat 90. [il. 17] Tylko interwencja komisji kurialnej zapobiegła dalszej dewastacji malowideł, dzięki czemu zarówno Droga Krzyżowa, jak i polichromia ściany tęczy zachowały pierwotny charakter, poddane profesjonalnej restauracji. Całe perturbacje opisał dokładnie – nie kryjąc swego sceptycyzmu – ówczesny proboszcz ks. Eugeniusz Lis w kronice parafialnej: „Autorem malowideł – czytamy w zapisie z 1996 roku – jest Jerzy Nowosielski – nigdy jego bizantyjski styl nie zyskał aprobaty wiernych. Polichromia od początku budziła wiele sprzeciwów – ludzie nie mogli patrzeć na karykaturalne wykonanie kilku postaci. Również ks. Arcybiskup Jerzy Ablewicz wielokrotnie radził całość zamalować, bo jak mówił: »co ma styl bizantyjski w Zbylitowskiej Górze do szukania...« (...). Znalazł się artysta malarz pan Jan Niedojadło ze Szczepanowa, który podjął się odświeżyć całe malowidło, poprawiając rażące błędy. (...) Gdy prezbiterium już było gotowe, zjawiła się komisja od sztuki: Ks. Bp Józef Gucwa i Ks. Prałat dr Władysław Szczebak. Nie zgodzili się na pracę tego malarza i nakazali wstrzymanie remontu”. Dwa lata później wyraźnie poirytowany proboszcz notuje: „Gotowe rusztowanie trzeba było rozebrać i przez rok czekać na decyzję. Wreszcie znalazł się pan Marek Niedojadło, który wraz z dwoma synami i wynajętym dodatkowo jeszcze jednym młodzieńcem zobowiązał się dokończyć renowację polichromii, tym razem już z błogostawieństwem Ks. Biskupa Gucwy i Ks. Prałata Szczebaka. (...) Odnowiono dokładnie i wiernie malowidło p. Jerzego Nowosielskiego z lat pięćdziesiątych, pozostawiając wszelkie kalekie nogi i ręce itp. z pietyzmu dla sztuki i wielkości p. Nowosielskiego. Pan Jan Niedojadło zrobił mniej więcej tyle, ile pan Marek Niedojadło z trzema pomocnikami i w tym samym czasie. Jedyna różnica, że pan Jan Niedojadło poprawił wiele karykaturalnych błędów malowideł i zrobił to 5 razy taniej od swego »imiennika« zaleconego przez Kurię”.





18. Jerzy Nowosielski, *Prorocy*, polichromia przedsionka, 1957

### Polichromia ściany zachodniej

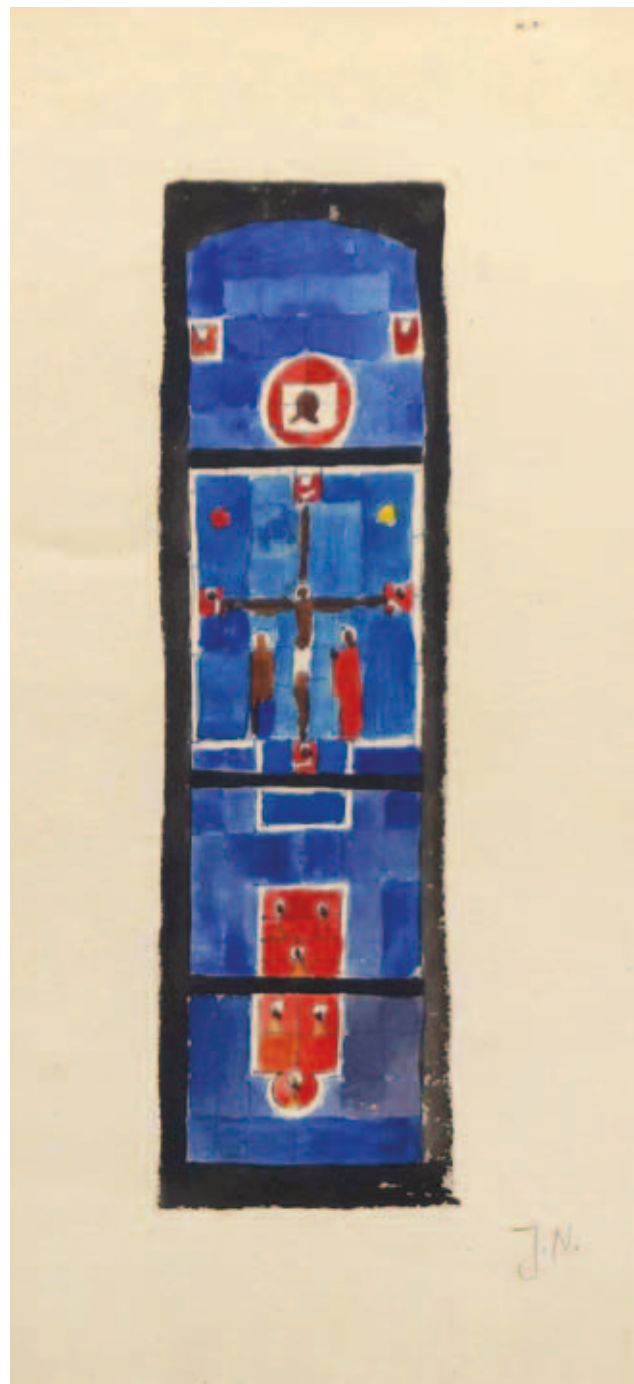
Od strony zachodniej kościoła, pod chórem muzycznym znajduje się przedsionek nakryty sklepieniem krzyżowym, wspartym na dwóch filarach i dwóch przyściennych półkolumnach. Jasnobłękitne sklepienie z motywem białych, sześcioramiennych gwiazd powtarza dekorację stropu nawy. W dwóch półokrągłych niszach na ścianach bocznych Nowosielski przedstawił popiersia proroków – w czerwonych sukniach, błękitnych płaszczach i z banderolami. Na ścianie południowej siwy, brodaty Izajasz z cytatem na zwoju, prorokującym Mękę Pańską: „Jako owca na zabicie wiedzion będzie, a jako baranek pod strzygącym go zamilknie” (Iz 53, 7) [il. 19]. Na ścianie północnej dwaj Prorocy z banderolami, nad nimi dwa cytaty: „On zranion jest za nieprawości nasze, starty za złości nasze” (Iz 53,5); „Jam jest robak, a nie człowiek, pośmiewisko ludzi i wzgarda spólstwa” (Ps 21, 7) [il. 18].

Dekorację ściany zachodniej dopełnia polichromia na chórze, po obu stronach prospektu organowego, wykonana przez Jana Przetomca: dwa rzędy arkad z popiersiami osiemnastu muzykujących aniołów, dzierżących instrumenty; powyżej nich fryz ze znakami zodiaku. Kartoteka dzieł malarza odnotowuje także niezrealizowany projekt witraża do Zbylitowskiej Góry z 1964 roku, ze sceną *Ukrzyżowania*, Nowosielski opracował prawdopodobnie kilka jego wariantów [il. 20–21]. W archiwum artysty zachował się jeszcze list proboszcza ks. Piotra Wendy z 1965 roku, proponujący współpracę przy dalszym wystrój kościoła (projekty witraży, balustrady i szaf na feretrony, odnowa ołtarzy, przemalowanie stropu). Nie zachowała się odpowiedź artysty, do współpracy najwyraźniej jednak nie doszło.





19. Jerzy Nowosielski, *Prorok Izajasz*, polichromia przedsiönka, 1957



20. Jerzy Nowosielski, projekt witraża do Zbylitowskiej Góry, akwarela na papierze, 31 x 15 cm, b.d. (lata 60.?), wł. prywatna

Na czym polega (...) bizantyńskość Nowosielskiego? Z jednej strony jest to czerpanie z „greckich” wzorów, czerpanie tak bezpośrednie i wierne, jak to było praktykowane wśród ruskich „żywopisów”. Powtórzenie schematu ikonograficznego jest tu bowiem nie plagiatem, lecz kanwą. Jak w jazzie: tematem dla improwizacji barwą i formą. Z drugiej – jest jeszcze ów bizantyński *horror vacui*, który każe artyście wypełniać wszelkie dostępne miejsca malowidłami, ponieważ malarstwo nie jest służką architektury, lecz samoistnym organizmem żyjącym z bryłami budowli w zgodnym współistnieniu: drzewo z drzewem. I jest wreszcie śmiałość w traktowaniu materii malarskiej: artysta maluje tu naprawdę, a nie przenosi w taki czy inny sposób na tynk zawczasu przygotowane wzory.

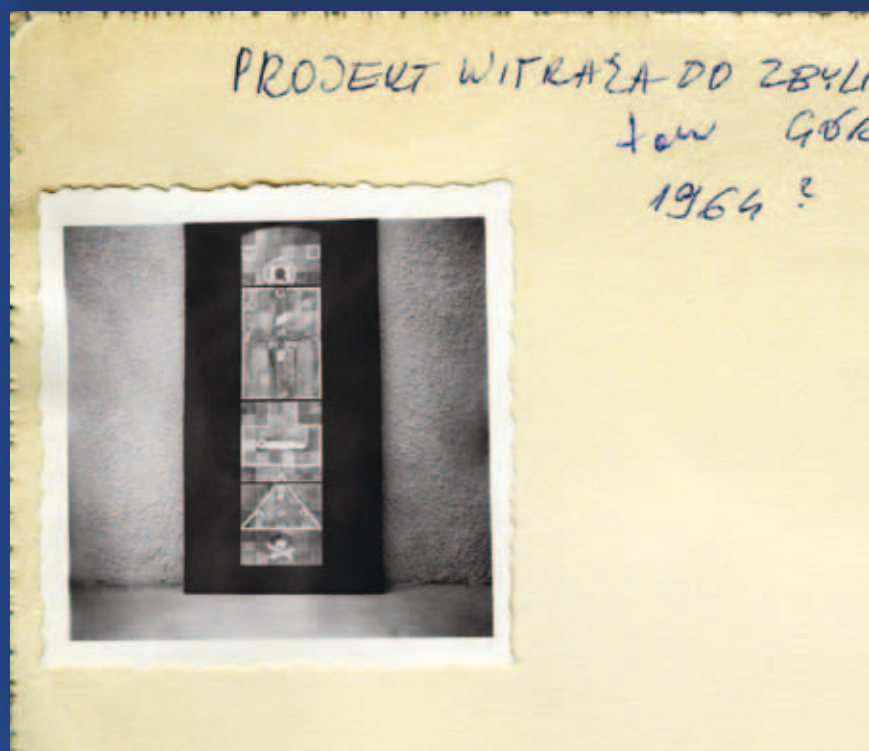
Tadeusz Chrzanowski, 1960

Jest (...) w Zbylitowskiej Górze – żywe nawiązanie do stylów dawniejszych i to równoległe: do gotyku i do malarstwa bizantyńskiego. W prezbiterium sztywne, piękne gotyckie święte są jak wyniosłe damy, trzymające dystans wobec nas – zwykłych grzeszników, a grupy apostołów trzymających na średniowieczną modłę rozwinięte wstęgi wizytówki tworzą grupy rozwiązane na zasadzie ornamentu i perspektywy ideowej, która nie licząc się z rozmieszczeniem przedmiotów w przestrzeni, liczy się tylko z odległością podmiotu od Źródeł Wiary. Na ścianie tęczącej ciasno następujące sceny wiążą się w przemyślny cykl ikonograficzny. I wreszcie nawa – szaro-brązowo-brudna. Dramatyczne tło dla scen Drogi Krzyżowej, zawieszonych w nierzeczywistej, ponadczasowej przestrzeni. Tu nie liczą się okoliczności. Liczą się tylko fakty. Liczy się męczeństwo Człowieka i jeszcze – dla malarza – liczą się nieważne szczegóły: rozsypane gwoździe, obcęgi, młotek – bezimienne świadectwa.

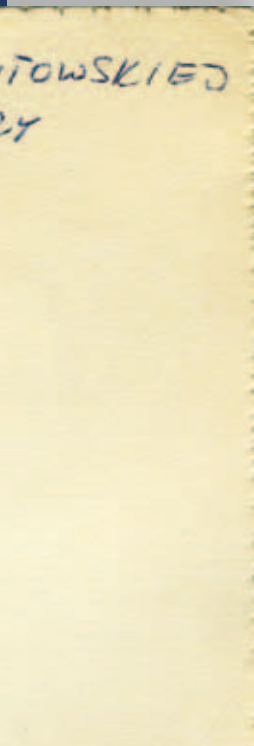
Tadeusz Chrzanowski, 1960

Malowaliśmy z Nowosielskim razem kościół w Zbylitowskiej Górze, a właściwie malowała moja żona Maria Erdmann. Ja byłem na doczepkę, bo z malarstwem monumentalnym nigdy nie miałem nic wspólnego, więc zajmowałem się głównie kupowaniem farby. Odwiedzaliśmy wtedy Muzeum Diecezjalne w Tarnowie. Pamiętam, jak on patrzył na scenę w skrzydle tryptyku przez 15 minut – a po 2 tygodniach odtworzył tę scenę na polichromii.

Jan Przelomiec, 2007







21. Karta dokumentacyjna z fotografią projektu witraża do kościoła w Zbylitowskiej Górze, 1964, Archiwum Fundacji Nowosielskich

## Bibliografia

Tadeusz Chrzanowski, *Zespół dokumentacji zabytków. Zbylitowska Góra, pow. tarnowski. Kościół parafialny, nowa polichromia J. Nowosielskiego*, Archiwum WUOZ w Krakowie, 1958

Tadeusz Chrzanowski, *Nowe polichromie w kościołach Ziemi Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 1, s. 6

Zbigniew Strzałkowski, *Malarz współczesnej ikony*, „Życie i Myśl”, 1964, nr 7/8, s. 177–185

*Kronika parafialna, parafia pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Zbylitowskiej Górze*, wpisy proboszcza ks. Eugeniusza Lisa z lat 1996, 1998

Marta Podgórska, *W poszukiwaniu utraconego sacrum w sztuce. Analiza dróg krzyżowych Jerzego Nowosielskiego jako próby ukazania Niewyobrażalnego*, Poznań 2009 [maszynopis pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. Szczęsnego Skibińskiego, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza]

Piotr Szlezzynger, *Parafia Zbylitowska Góra*, Zbylitowska Góra 2010

ks. Zbigniew Wielgosz, *Malowane sercem. Prace Jerzego Nowosielskiego w diecezji tarnowskiej*, „Gość Tarnowski” (dodatek do „Gościa Niedzielnego”), 2011, nr 9, 6 marca, s. III

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011

*Korespondencja Jerzego Nowosielskiego z Jerzym Turowiczem (1958–1993)*, [w:] Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015, s. 183–184

*Korespondencja Zofii i Jerzego Nowosielskich (1948–1985)*, [w:] Jerzy Nowosielski, *Listy...*, dz. cyt., s. 90–125





# Polichromia w kościele pw. Imienia NMP w Olszynchach (1956–1957)

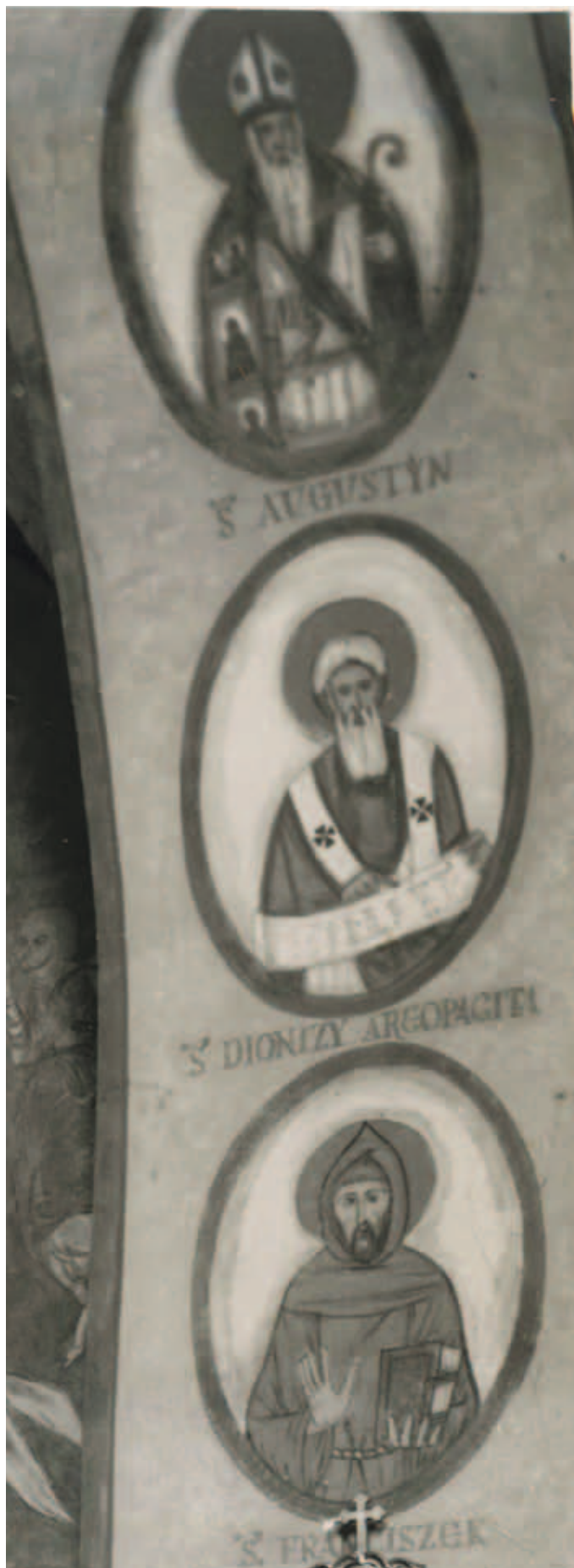
Monumentalne realizacje sakralne wymagają pracy zespołowej. Nowosielski zawsze pracował z pomocnikami, sam też niejednokrotnie wspierał innych artystów w pracach przy polichromii. Jego liturgiczne i ikonograficzne kompetencje, nabyte podczas rocznego pobytu w studyckiej ławrze i szkole ikon, sprawiły, że – mimo niewielkiego z początku doświadczenia – był chętnie zapraszany przez kolegów do pracy przy dekoracji świątyń. Równolegle do malowania polichromii w Zbylitowskiej Górze Nowosielski dołączył do zespołu malującego inną świątynię na ziemi tarnowskiej: kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny w Olszynchach. Oficjalnie autorem projektu zachowanej tylko szczątkowo polichromii był krakowski malarz Witold Damasiewicz, któremu pomagali również Jan Przetomicz i Maria Erdmann – malarskie małżeństwo współpracujące z Nowosielskim także w Zbylitowskiej Górze. Według dokumentacji fotograficznej z archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w skład pierwotnego programu ikonograficznego świątyni wchodziły m.in. sceny: *Zwiastowanie*, *Ostatnia wieczerza*, *Stworzenie świata*, *Pantokrator* – malowane głównie przez Damasiewicza. Kwestię rozdziału pracy przy polichromii sprecyzował sam Nowosielski w krótkim liście do redakcji „Tygodnika Powszechnego”, będącym odpowiedzią na – niezastuzhony, wedle artysty – pochwały w jednym z artykułów. „Polichromię kościoła w Olszynchach – pisze Nowosielski – projektował w całości Witold Damasiewicz. Moja rola ograniczała się do interpretacji w skali 1:1 (wg projektu W. Damasiewicza) i do wykonania polichromii lunet na sklepieniu, scen figuralnych na ścianie zachodniej, niszy (kaplicy) pod chórem muzycznym oraz podłuczka tęczy. Oprócz mnie przy wykonaniu innych fragmentów polichromii tego kościoła współpracowali z autorem Maria Erdmann i Jan Przetomicz”.

**1. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, polichromia ołtarza połowego nad kryptą grobową rodziny Jordanów, kościół pw. Imienia NMP w Olszynchach, 1957**



**2. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, *Zmartwychwstanie*, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957**

Na fotografiach z archiwum wuoz łatwo rozpoznać partie malowane ręką Nowosielskiego, m.in. scenę *Zmartwychwstanie* i *Niewiasty u grobu* na czołowej ścianie transeptu [il. 2] oraz medaliony z postaciami świętych na podłuczku tęczy prezbiterium, w tym wizerunki św. Augustyna, św. Franciszka i św. Dionizego Aeropagity – postaci niezwykle ważnej dla tradycji prawosławia [il. 3]. Nie zachowała się niestety dokumentacja nadnaturalnej wielkości *Apostołów* w lunetach sklepiennych. Jak odnotowano w parafialnym inwentarzu: „Postacie i treść polichromii wykonano z dużym akcentem malarstwa bizantyńskiego”, zaś Komisja Urzędu Konserwatorskiego z Krakowa orzekła „że jest to jedna z ładniejszych polichromii, wykonanych w ostatnich latach w województwie krakowskim”. Niestety, zabrudzone i zniszczone malowidła zostały w większości zamalowane podczas odnowy kościoła w latach 1989–1991. Autorem nowej polichromii ze scenami z życia Matki Bożej jest Włodzimierz Lubański. Z pierwotnego wystroju kościoła ocalały jedynie – poddane konserwacji w 2013 roku – sceny na zachodniej ścianie, pod chórem muzycznym, malowane przez Nowosielskiego, a także polichromia w zewnętrznym ołtarzu połowym na wschodniej elewacji prezbiterium [il. 1].



3. Jerzy Nowosielski, *Święty Augustyn, Święty Dionizy Aeropagita i Święty Franciszek*, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957



4. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, *Izajasz, Jeremiasz, Ezechiel i Daniel, Anioły ze zwojem*, polichromia ściany zachodniej, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957





5. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, *Anioły ze zwojem*, polichromia ściany zachodniej, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957

### Polichromia ściany zachodniej

Dekorację malarską pod chórem muzycznym tworzy para aniołów nad wejściem do kościoła oraz czterech starotestamentowi prorocy po obu stronach drzwi wejściowych [il. 4]. Aniołowie są boso, w jasnych, po-fałdowanych tunikach, przepasanych na piersi czerwoną, skrzyżowaną szarfą. Ich jasnoblękitne, dynamicznie uniesione skrzydła, rozwiane szaty i energiczne gesty wzniesionych do góry rąk – tworzą wrażenie ruchu, wzlatywania lub unoszenia się w powietrzu. Na trzymanym w górze rozwiniętym zwoju, widnieje cytata z Ewangelii św. Marka: „I nauczał, mówiąc im, czyż nie jest napisane, że dom mój Domem Modlitwy zwany będzie dla wszystkich narodów” (Mk 11, 7), a także odwołanie do stosownego fragmentu proroctwa Izajasza w Starym Testamencie (Iz 56, 7) [il. 5]. Po obu stronach wejścia, ukośnie poniżej obu aniołów siedzą na małych skałach prorocy. Ich imiona wypisano nad nimbami: po lewej – Izajasz i Jeremiasz, po prawej – Ezechiel i Daniel [il. 6]. Odziani w barwne suknie i płaszcze, także boso, zwróceni są kulisowo w stronę wejścia i najwyraźniej pogrążeni w rozmowie, o czym świadczy ożywiona gestykulacja dłoni.



6. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, *Ezechiel i Daniel*, polichromia ściany zachodniej, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957







8. Przemalowana polichromia ołtarza polowego,  
sierpień 2015

7. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz,  
*Zaśnięcie Matki Bożej*, ołtarz polowy,  
tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957



9. Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, polichromia sklepienia niszy ołtarzowej, tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 1957

### Polichromia ołtarza połowego

Spod pędzla Jerzego Nowosielskiego wyszła także polichromia w niszy ołtarzowej na zewnątrz kościoła [il. 7]. Na wschodniej, zewnętrznej elewacji prezbiterium, nad kryptą grobową rodziny Jordanów umieszczony jest ołtarz połowy z późnoklasycystycznym, czterofilarowym portykiem, zwieńczonym tympanonem. Polichromia ołtarzowa, przedstawiająca Matkę Bożą w otoczeniu klęczących apostołów, odnotowana jest w literaturze jako *Zesłanie Ducha Świętego*. W istocie jest to raczej *Zaśnięcie Matki Bożej*, na co zdają się wskazywać zarówno trzymane w rękach apostołów świece, jak i ukryta w głębi niszy, powyżej sceny, okrągła mandorla z popiersiem *Chrystusa Pantokratora*. Na sklepieniu ołtarzowej wnęki widnieje konstelacja ośmiu błękitnych gwiazd na złotougrowym tle – co jest dokładnym odwróceniem kolorystycznym stropu ze Zbylitowskiej Góry [il. 9]. Autorstwo Nowosielskiego potwierdza zarówno charakterystycznie prowadzona linia rysunku postaci, jak też błękitno-ceglana kolorystyka czy abstrakcyjne elementy dekoracji w tle kamiennej, ołtarzowej Golgoty. Wątpliwości nie budzi także atrybucja *Oka Opatrzności* wypełniającego pole niewielkiej, trójkątnej niszy w przyczółku ołtarzowego portyku [il. 11]. Nieliczne, zachowane ikony Nowosielskiego, powstałe w tym czasie, zdradzają ten sam charakter rysunku i rozłożenia akcentów kolorystycznych.





10. Przemalowana polichromia ołtarza połowego,  
sierpień 2015

Niestety, w sierpniu 2015 roku na zlecenie ks. proboszcza dokonano amatorskiego „odświeżenia” polichromii ołtarza. *Scena Zaśnięcia Matki Bożej* została kompletnie przemalowana [il. 8, 10], zmieniono jej kolorystykę i proporcje, zamalowano także gwiazdy na sklepieniu, dekorację ornamentalną na bocznych ścianach kaplicy i abstrakcyjne formy w dole sceny, pozłożono kamienne figurki Golgoty. W ten sposób jedna z ostatnich, zachowanych polichromii Nowosielskiego z lat 50. została być może bezpowrotnie zniszczona. Ocalało tylko *Oko Opatrzności* w trójkątnym przyczółku ołtarza, a także niewidoczne z zewnątrz malowane przez Witolda Damasiewicza niewielkie przedstawienie *Matki Bożej Wniebowziętej* w małej niszy po wewnętrznej stronie tympanonu. Trwają badania konserwatorskie nad możliwością przywrócenia pierwotnego stanu malowideł.

A teraz jedno z najciekawszych zjawisk. Zjawisko, które od pierwszego wejrzenia określiłem jako nowy rozdział „szkoły polskiej malarstwa bizantyńskiego”. Tak bowiem określają niektórzy zespół dzieł malarskich z epoki Jagiellonów, które pod sklepienia gotyckich świątyń Krakowa, Wiślicy, Sandomierza czy Lublina wprowadziły obcą stylowo sztukę. Nie tylko wprowadziły, lecz i „naturalizowały”. Ten nowy rozdział to polichromie Jerzego Nowosielskiego w Zbylitowskiej Górze i Olszynie. W obu tych kościołach malarz nie pracował sam – pracowali obok niego inni artyści (...), ale Nowosielski – tak bardzo różny i tak bardzo konsekwentny w swej twórczości – odbija zbyt wyraźnie od współtwórców. (...) Inaczej jest w Olszynie. Tu Nowosielski i Damasiewicz, dzieląc się zadaniami, poczynają trochę partyzancko – całości brak żelaznej „liniowej” koordynacji, a indywidualności malarzy zbyt bezpośrednio graniczą ze sobą. Stąd najbardziej podobały mi się fragmenty, sceny czy części scen, np. dekoracja małej kaplicy-ciemnicy pod chórem muzycznym...

Tadeusz Chrzanowski, 1960

Wspólnie malowaliśmy jeszcze kościół w Olszynie, według projektu Damasiewicza. Nie było elektrycznego światła, była jesień, więc przerywaliśmy dość wcześnie, szliśmy na plebanię i tam czekaliśmy na kolację. Najciekawiej było, jak raz proboszcz wyjechał na rekolekcje i zastępował go zakonnik, dość obeznany z teologią. Zaczęła się dyskusja, Damasiewicz był wtedy chyba kandydatem do partii, ja wierzyłem bardzo powierzchownie – słuchaliśmy z otwartymi ustami! To się tak zaczynało powoli, rozpędzało... i była szalenie ciekawa teologiczna dysputa. Nowosielski nie zdradzał się, że jest prawosławny, zakonnik o tym nie wiedział i kiedyś woła: – To, co pan mówi, to właściwie herezja! No tak – Nowosielski potem komentował – on nie wie, że my mamy dużo więcej swobody w interpretacji teologicznej niż katolicy. Dla mnie to było szalenie ciekawe, przez cały dzień czekaliśmy, kiedy wreszcie pójdziemy na plebanię i znowu będziemy słuchać tej dyskusji.

Jan Przełomiec, 2007

A było to tak. Pan Wiesław z Żegociny, którego księża najmują do takich prac, na dwa dni przed moim urlopem zgłosił się do pracy. Było to uzgodnione jeszcze przez poprzedniego proboszcza. Sądziłem, że wie, co robi. Dopiero po powrocie konserwator, który odnawiał nasz obraz z ołtarza głównego, zwrócił mi uwagę, że prace nie przebiegają zgodnie z projektem konserwatorskim. Nawet nie wiedziałem, że taki jest. Odwiedziłem wykonawcę i widzę, że gwiazdy zamalował. Nogi się pode mną ugięły, ale co robić *mleko się wylało*. (...) Wprawdzie nie jestem wielkim estetą, ale widzę różnicę. Tamto było bardziej surowe. Teraz jest więcej pasteli, ale parafianie lubią taką kolorystykę.

ks. Jakub Rozum, 2015







11. Jerzy Nowosielski, *Oko Opatrzności*,  
polichromia w tympanonie ołtarza polowego,  
tempera kazeinowa na tynku wapiennym, 45 x 115 cm, 1957

## Bibliografia

Tadeusz Chrzanowski, *Nowe polichromie w kościołach Ziemi Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 1, s. 6

Jerzy Nowosielski, *Kościół w Olszynie* [list do redakcji], „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 6, s. 7

ks. Marian Grzanka, *Inwentarz kościoła i parafii imienia Najświętszej Maryi Panny w Olszynie*, Olszyny 2006 [maszynopis w archiwum WUOZ w Krakowie, Delegatura w Tarnowie]

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011, s. 191

Agnieszka Dziurawiec, Paweł Dziurawiec, *Program prac konserwatorskich. Polichromia ścienna Jerzego Nowosielskiego. Ołtarz polowy. Kamienny portal wejściowy w kościele parafialnym pw. Imienia Najświętszej Maryi Panny w Olszynie*, Tarnów 2014 [dokumentacja w archiwum WUOZ w Krakowie, Delegatura w Tarnowie]

Małgorzata Skowrońska, *Polichromie Nowosielskiego przemalowane. „Sądziłem, że pan Wiesław wie, co robi”*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 5–6 września, s. 5

Paweł Chwał, *Poprawili mistrza, bo dziecko było „surowe”*, „Gazeta Krakowska” (wydanie tarnowskie), 2015, 9 września, s. 4

Paweł Chwał, *Przywróć wygląd polichromii Nowosielskiego? Konserwatorzy dają nadzieję na ocalenie dzieła*, „Gazeta Krakowska” (wydanie tarnowskie), 2015, 22 września, s. 3



1. Jerzy Nowosielski, polichromia stropu kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach, tempera kazeinowa na tynku, 1960–1961



# Polichromia w kościele pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach (1960–1961)

Kościół parafialny w Jerzmanowicach to niewielka, jednonawowa klasycystyczna świątynia, zbudowana w latach 1827–1830 i przebudowana w 1876 roku. Pierwszą dekorację wnętrza wykonał w 1911 roku Jan Rutkowski, w 1934 roku przerobił ją lokalny malarz Wittman, jednak polichromie uległy zniszczeniom na skutek zalania stropu podczas remontu dachu pod koniec lat 50. W 1960 roku proboszcz kościoła ks. Jan Rachtan zwrócił się z prośbą do Jerzego Nowosielskiego o wykonanie nowej dekoracji kościoła. Projekt artysty został pozytywnie zaopiniowany przez wojewódzkiego konserwatora zabytków i Komisję Artystyczną przy Kurii Biskupiej w Kielcach. Nowosielski, wraz z pomocnikiem malarzem Stanisławem Bińkowskim, przystąpił do malowania. Pierwotny projekt polichromii – z użyciem tempery kazeinowej na tynku – był dyskretny, niemal ascetyczny: motywy figuralne, rozmieszczone w różnych częściach sklepienia, połączone prostymi liniami i uzupełnione skromnym ornamentem. Na sklepieniu zwróconej w stronę południa absydy ołtarzowej: *Chrystus Pantokrator*, na stropie nawy: *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* (Matka Boża Orantka w asyście archaniołów), na osiach ścian, ponad gzymsem – parzyste popiersia proroków.

Od samego początku koncepcja Nowosielskiego zderzyła się z prawdziwym murem niechęci wśród mieszkańców Jerzmanowic. Perypetie tej polichromii – zaczętej w 1960 roku, przemalowywanej i nigdy do końca nie zaakceptowanej przez parafian – najlepiej ilustrują problem z odbiorem sztuki krakowskiego artysty. Zachowana szczęśliwie korespondencja pomiędzy malarzem, proboszczem ks. Janem Rachtanem i konserwatorem wojewódzkim Józefem Jamrozem odśladania cały splot nieporozumień, dramat artysty chcącego dochować wierności własnej wizji – i kłopot kaptana, który tej wizji nie rozumie. Uciążliwe i w gruncie rzeczy upokarzające pertraktacje nie doprowadziły do porozumienia. Po zdecydowanym odrzuceniu przez Nowosielskiego propozycji zmian w projekcie proboszcz samowolnie przekazał prace nowej ekipie, która zamalowała pierwszą wersję polichromii i zaczęła realizować nowy, niezgodny projekt. Spotkało się to z protestem przedstawicieli kurii biskupiej



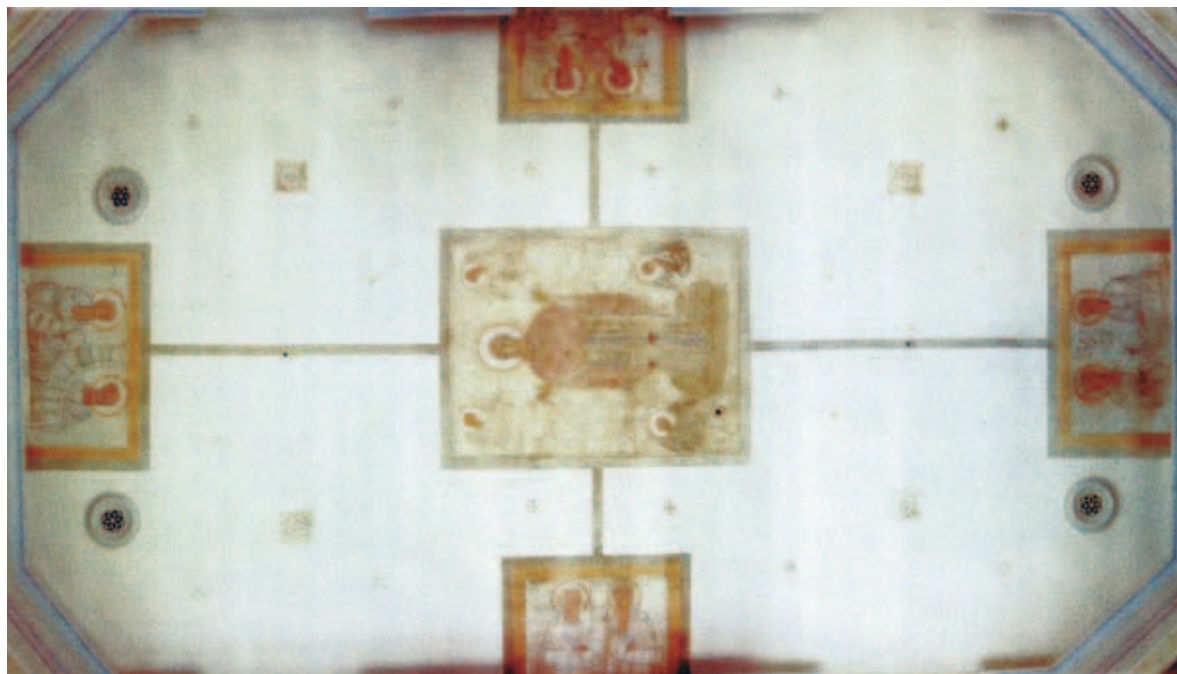
2. Jerzy Nowosielski, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, tempera kazeinowa na tynku, 390 x 290 cm, 1960–1961

i wojewódzkiego konserwatora zabytków, którzy wstrzymali prace. Pod naciskiem komisji kurialnej Nowosielski zgodził się ukończyć dekorację wnętrza, redukując swój projekt do minimum – usuwając m.in. postacie apostołów w głównej scenie *Wniebowzięcia NMP*.

Ostateczna wersja polichromii przetrwała we wnętrzu świątyni do 2000 roku [il. 1]. Na program ikonograficzny dekoracji składało się sześć przedstawień figuralnych: popiersie Chrystusa Pantokratora na sklepieniu prezbiterium oraz pięć scen na stropie, ujętych w prostokątne ramy i połączonych liniami prostymi. Wszystkie malowidła utrzymane były w oszczędnej, niemal monochromatycznej gamie barwnej: szarości, sepii i bladych błękitów. Osią i centrum dekoracji stropu stała się scena *Wniebowzięcia*: Matka Boża Orantka, stojąca na chmurze i otoczona czterema popiersiami archaniołów umieszczonych w narożnikach kompozycji [il. 2]. Przedstawienie, ujęte w prostokątną ramę, połączone było szarymi pasami o szerokości 13 cm z czterema scenami, także o kształcie prostokątów, łączącymi nad gzymsem, na osiach ścian. Wzajemne powiązanie wydzielonych scen tworzyło na sklepieniu nawy symboliczny krzyż, budując przemyślaną i monumentalną całość [il. 3–4].



3. Wnętrze kościoła z polichromią stropu Jerzego Nowosielskiego, 1996



4. Jerzy Nowosielski, *Wniebowzięcie, Prorocy*, polichromia stropu, tempera kazeinowa na tynku, 1960–1961





5. Jerzy Nowosielski, *Chrystus Pantokrator*,  
tempera kazeinowa na tynku, 238 x 170 cm,  
1960–1961



6. Polichromia Jerzego Nowosielskiego *Chrystus Pantokrator*  
podczas prac konserwatorskich,  
2001



7. Karta Zespołu Dokumentacji Zabytków z fotografią polichromii Jerzego Nowosielskiego w kościele w Jerzmanowicach, *Prorocy Jeremiasz i Baruch*, 1960–1961, Archiwum wuoz w Krakowie



8. Jerzy Nowosielski, *Prorocy Izajasz i Ezechiel*, tempera kazeinowa na tynku, 180 x 290 cm, 1960–1961

W prostokątach na osiach ścian, obwiedzionych podwójną, szarosepiową ramą, Nowosielski umieścił parzyste przedstawienia Proroków – widocznych w półfigurze, odzianych w białe szaty, zwróconych ku sobie i trzymających w dłoniach rozwinięte zwoje. Brak inskrypcji i atrybutów utrudnia identyfikację postaci, słabo zindywidualizowanych i różniących się jedynie ułożeniem rąk, fryzurą czy długością brody. Postaci, określane niekiedy jako Ojcowie Kościoła, to w istocie starotestamentowi Prorocy, na co wskazują częściowo zatarte cytaty z Biblii na zwojach. Są to kolejno: od strony południowej (ołtarzowej): Izajasz i Ezechiel [il. 8] [cytaty: „Odkupiciel twój święty Izraela” (Iz 49, 26), „Gdy dam Ducha mego na was i gdy wam dam odpocząć w ziemi waszej, poznacie, że ja Pan Bóg wasz” (Ez 37, 14)]; od strony wschodniej: Malachiasz i Joel [il. 9] [„Na każdym miejscu ofiarują Imieniu memu” (Ml 1, 11), „Wyleję z Ducha mego na wszelkie ciało” (Jl 3, 1)]; od strony północnej: Jeremiasz i Baruch [il. 7] [„Wyznawajcie Pana Zastępów bo...” (Jr 33, 11), „Oblecze Cię Bóg płaszczem sprawiedliwości i włoży na głowę koronę chwały” (Ba 5, 2)]. I od strony zachodniej: Zachariasz i Aggeusz [„Oto Król twój przyjdzie tobie sprawiedliwy i zbawi cię” (Za 9,9), „Przyjdzie pożądanym wszystkim narodom” (Ag 2, 8)]. Dopelnieniem dekoracji stropu były niewielkie, gwiaździste rozetki (o wymiarach 44 x 44 cm, 23 x 23 cm i 9 x 9 cm), rozmieszczone symetrycznie na sklepieniu i umieszczone na liniach podziału, co dodatkowo podkreślało hieratyzm i geometryczny, uporządkowany układ kompozycji.

Dominantą malarskiej dekoracji stał się przykuwający wzrok monumentalny *Chrystus Pantokrator* na sklepieniu absydy prezbiterium, nad ołtarzem [il. 5]. Powaga surowego, lekko asymetrycznego oblicza, krzyżowy nimb, charakterystyczny gest złączonych palców prawej, błogostawiącej dłoni i otwarta księga Ewangelii z wypisanymi literami A i Ω – wszystkie te elementy tworzyły typowe dla sztuki wschodniej przedstawienie Pantokratora – Władcy Wszechświata.



Trzecia wersja jerzmanowickiej polichromii, oszczędna, ale i wyrazista, także nie zyskała akceptacji parafian, podczas kolejnych prac remontowych w latach 70. i 80. zniekształciły ją dodatkowo liczne przetarcia i zabrudzenia. Przy okazji kolejnego remontu, który rozpoczął się w czerwcu 1996 roku, wspólnota parafialna zaczęła postulować przywrócenie wnętrza kościoła dawnego, XIX-wiecznego wyglądu. W liście wystosowanym do wojewódzkiego konserwatora zabytków stwierdzono, że „charakter malowideł Nowosielskiego, nawiązujący do bizantyńskiej ikonografii, utrudnia wiernym modlitwę i zakłóca religijne skupienie”. W odpowiedzi na pismo parafian konserwator wyraził zgodę na zamalowanie polichromii, argumentując: „Polichromie sufitów autorstwa Jerzego Nowosielskiego, malowane temperą, zapewne nie zostały dostatecznie utrwalone, z uwagi na opisane już wcześniej przerwanie prac, są więc zniszczone i przetarte. W wypadku podjęcia decyzji o ich zachowaniu *in situ* i ekspozycji polichromie te wymagałyby gruntownej konserwacji. Parafia pragnie powrócić do stylistyki i tematyki malowideł pochodzących z 1911 roku i usuniętych w roku 1953, uważając dzieło Nowosielskiego za obce stylowi ich świątyni. (...) Parafia gotowa jest ofiarować dzieło temu, kto sfinansuje jego transfer. Należałoby w tym celu ogłosić przetarg, uprzednio informując środowisko marszandów o takiej możliwości. (...) W ramach projektu aranżacji wnętrza przedstawiona będzie propozycja nowej dekoracji malarskiej sufitów i ścian”.

Jedyną szansą na uratowanie polichromii stało się przeniesienie jej na ruchome podłoże. Dzięki inicjatywie radnego powiatowego Adama Piaśnika, założyciela powołanej specjalnie w tym celu Fundacji Ziemi Krakowskiej, w ostatniej chwili w ratowanie zagrożonych malowideł zaangażowali się konserwatorzy z krakowskiej ASP. Na przełomie lipca i sierpnia 2000 roku dokonano transferu dekoracji malarskiej metodą *strappo*, czyli przeniesienia warstwy malarskiej ze stropu na ruchome podłoże [il. 11]. W ramach pracy dyplomowej w Pracowni Przenoszenia Malowideł Ściennej Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki dwie studentki Małgorzata Świeca-Dzierżak i Matylda Sułkowska – pod opieką profesorów Marii Ostaszewskiej i Edwarda Kosakowskiego – podjęły się konserwacji fragmentów zdjętej polichromii: przedstawienia Chrystusa Pantokratora i jednej z grup Proroków [il. 6, 10]. W ciągu kilku następných lat odrestaurowano wszystkie zdjęte ze ścian kompozycje.

Cała malatura – o powierzchni ponad 42 m<sup>2</sup> – została przytwierdzona do nowego, trwałego podłoża, tak by w przyszłości możliwa była ekspozycja polichromii z zachowaniem jej pierwotnego wyglądu. W listopadzie 2003 roku poddane szczęśliwej restauracji malowidła były wystawione w Domu Pracy Twórczej w Wigrach, w ramach programu „Kultura Źródłem Europy”. Obecnie wszystkie uratowane fragmenty polichromii są przechowywane w Pracowni Konserwacji ASP oraz w Jerzmanowicach, gdzie cierpliwie oczekują na nowe miejsce, być może w odrestaurowanej, przydrożnej kaplicy św. Jana Chrzciciela w Jerzmanowicach. Nową polichromię stropu kościoła pw. św. Bartłomieja, również z przedstawieniem Wniebowzięcia NMP, wykonał Janusz Łęgowski z pracowni konserwacji zabytków Antique Style z Katowic [il. 12].



9. Jerzy Nowosielski, *Prorocy Malachiasz i Joel*, tempera kazeinowa na tynku, 160 x 246 cm, 1960–1961



10. Praca przy konserwacji przedstawienia *Prorocy Malachiasz i Joel* Jerzego Nowosielskiego, 2001

Jerzmanowicki kościół, bardzo skromny klasycyzm z pierwszej połowy XIX wieku, nastroczał twórcy polichromii znaczne ograniczenia: ani styl, ani artykulacja architektoniczna, ani wreszcie przestrzeń nakryta prostym sufitem nie pozwalały na bogatszą czy śmielszą koncepcję. Projekt niezwykle prosty i szlachetny przewidywał popiersie Zbawiciela na suficie prezbiterium, a na suficie nawy scenę Wniebowzięcia oraz na osiach ścian parzyste popiersia proroków. Poza tym skromne elementy dekoracyjne (pasy, gwiazdy) i kolorystyczne potraktowanie detalu architektonicznego. Sceny w sensie realizmu czytelne, nie zdeformowane, proste, owiane bizantyńską (tak właściwą dla Nowosielskiego) powagą i monumentalnością. I ten najprostszy, najczytelniejszy program spotyka się z ogromnym sprzeciwem parafian. (...) Chodziło mianowicie o to, że w scenie Wniebowzięcia miało być przedstawionych dwunastu apostołów. I byli – ale w dwóch grupach, a parafianie chcieli widzieć każdego z osobna (taka zbiórka w jednym szeregu). (...) Ale jaka jest właściwie ta polichromia? Najbardziej syntetyczne określenie, które się w związku z nią nasuwa, brzmi „czysta”. Czysta w sensie kompozycji i koloru, w sensie porządku malarskiego i ideowego. Jedna z ładniejszych, jakie wykonano w Polsce po wojnie, choć na pewno jeszcze nie to, co Nowosielski mógłby dać ze siebie.

Tadeusz Chrzanowski, 1962

Spotkał mnie przykry afront od moich parafian, gdyż w niedzielę 21 sierpnia br. zebrali się po sumie w kościele i oświadczyli, że oni nie chcą takiego malowania jak zaczęte (...) za tym idzie odmowa ofiar i koniec sprawy. Czuję się bardzo źle z tego powodu i nie znajduję wyjścia z tej sytuacji. (...) Radzę, aby sprawę rozsądnie załatwić: zniżyć się do ludu i spełnić w olbrzymich ramach sztuki ich życzenia. (...) Mówiłem tylko i pisałem Panu Profesorowi kilka razy, że się to nikomu nie podoba. Nie przypuszczałem jednak takiej grandy. Niech się Panowie umówią dać kolory pastelowe (niebieski kolor szpeci kościół, bo przypomina „chałupę”); pasy z sufitu wraz z prorokami usunąć,

bo robi wrażenie ankrów z brązowymi arabami (...) dać świętych nowych, z jasnymi, pięknymi twarzami, żeby je było widać. Nie silić się na antyki, bo kościół ma dopiero 130 lat i „zabytki” mu nie pasują. Ludzie muszą stale być z tą sztuką, więc ją muszą lubić i mile wspominać tych, co ją wykonali. Jeśli Pan Profesor nie ustąpi ze swoich wymagań, to więcej na tym straci, bo trudno żądać satysfakcji od całej parafii za to, że Go ludzie nie chcieli. (...) Trzeba tylko głowy apostołów zmienić, bo rażą. Głowy ludzkie to nie kwiaty, co w bukietach ładnie wyglądają. Kilka głów z banderolami, to się nikomu nie podobają. Ręka na pergaminie przy prorokach od wielkiego ołtarza do żadnego nie należy. (...) Prosiłbym bardzo, żeby te usterki poprawić, twarze wyrównać i rozweselić, głowy oszlifować, pasy wzbogacić lub usunąć. Taki kościół lubi bogactwo polichromii, a nie monotony prymityw.

ks. Jan Rachtan, 1960

Wobec wysuniętych przez Wielebnego Księdza obiekcji chciałbym jasno sprecyzować swoje stanowisko, aby na przyszłość nie było żadnych wątpliwości. Autor i wykonawca polichromii bierze całkowitą odpowiedzialność za poziom wykonania pod względem artystycznym – co zawiera w sobie np. ustalenie koloru, między innymi. Żaden poważniejszy plastyk nie może sugerować się w toku pracy chwilowymi i zmieniającymi się ciągle sugestiami na miejscu pracy. (...) Pragnę nadmienić, że honorarium, które mam otrzymać, nie jest jedynie wynagrodzeniem za wykonanie, ale i za moją kompetencję artystyczną, czyli za to, że ja właśnie powinienem wiedzieć, jak najlepiej rozwiązać całą polichromię tak pod względem tematycznym, jak i formalnym – jak i kolorystycznym. W przeciwnym razie całą pracę mógłby wykonać technicznie tylko kompetentny malarz pokojowy.

Jerzy Nowosielski, 1960





11. Praca przy transferze malowideł Jerzego Nowosielskiego w Jerzmanowicach, 2000



12. Wnętrze kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach – widok obecny

## Bibliografia

Tadeusz Chrzanowski, *Zespół dokumentacji zabytków. Jerzmanowice, pow. olkuski. Kościół parafialny, polichromia J. Nowosielskiego, 1961*, Archiwum WUOZ w Krakowie, 1961, nr 23 816, 23 899

Tadeusz Chrzanowski, *Co nowego w kościołach?*, „Tygodnik Powszechny”, 1962, nr 21, s. 8

*Program remontu konserwatorskiego zabytkowego kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach*, Archiwum WUOZ w Krakowie, październik – listopad 1996, nr 23813/96; s. 8–9

Małgorzata Świeca-Dzierżak, *Transfer malowidła ściennego autorstwa Jerzego Nowosielskiego „Chrystus Pantokrator” z kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach (woj. małopolskie). Rozwiązania techniczne stosowane w przenoszeniu malowideł na terenie Polski*, Kraków 2001 [maszynopis pracy magisterskiej pod kierunkiem adj. Edwarda Kosakowskiego, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie]

Matylda Sułkowska, *Transfer współczesnego malowidła ściennego autorstwa Jerzego Nowosielskiego „Ojcowie Kościoła” z kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła w Jerzmanowicach (woj. małopolskie)*, Kraków 2002 [maszynopis pracy magisterskiej pod kierunkiem adj. Edwarda Kosakowskiego, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie]

Michał Olszański, *Na ratunek Nowosielskiemu*, „Sztuka sakralna”, 2003, nr 4, s. 26–27

Krystyna Czerni, *Czyściec. Sakralna sztuka Nowosielskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 2008, nr 9, s. 34–35

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011

*Korespondencja Jerzego Nowosielskiego z ks. Janem Rachtanem i konserwatorem Józefem Jamrozem w sprawie polichromii w kościele pw. św. Bartłomieja w Jerzmanowicach (1960–1961)*, [w:] Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015, s. 126–142



1. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy (awers),  
tempera na desce, 71 x 47 cm, b.d. (pocz. lat 60.)



# Ikony w kaplicy ss. Jadwiżanek w Krakowie (1960–1991)

Dzieła Jerzego Nowosielskiego znajdujące się w tej kaplicy (dwustronny krzyż ołtarzowy, ikona *Deesis* i polichromowany kielich eucharystyczny) są darem zaprzyjaźnionego z artystą ks. Wacława Świerzawskiego, późniejszego biskupa sandomierskiego. Ten niezwykle kaptan, tłumacz ksiąg liturgicznych i profesor teologii, był w Polsce prawdziwym pionierem odnowy liturgicznej w duchu powrotu do pierwszych wieków chrześcijaństwa. Pochodząc ze Lwowa, do końca życia zachował wielki szacunek tak dla tradycji wschodniego monastycyzmu, jak i więzi prawosławia z chrześcijaństwem pierwszych wieków. Zanim ks. Świerzawski został rektorem PAT (1988–1992), był twórcą Instytutu Liturgicznego przy Wydziale Teologicznym PAT, od 1968 roku zaś rektorem kościoła św. Marka, gdzie założył Duszpasterstwo Akademickie, a także odnowił działalność Bractwa św. Zofii, czyli Mądrości Bożej. Był także inicjatorem odnowienia kultu bł. Michała Giedroycia, średniowiecznego zakonnika, tworząc w latach 70. tzw. *Giedroycianum* w zabudowaniach dawnego probostwa jego sanktuarium. Początkowo to tam właśnie znajdowały się ikony Nowosielskiego.

## Aranżacja kaplicy, 1991

Siostry Jadwiżanki są młodą wspólnotą zakonną, założoną przez ks. Świerzawskiego 15 września 1990 roku. Zgromadzenie Sióstr Świętej Jadwigi Królowej Służebnic Chrystusa Obecnego powstało z przekształconego świeckiego Instytutu Liturgicznego i jego charyzmatem jest katechumenat, czyli formacja religijna ludzi dorosłych. Na potrzeby nowego zakonu dokonano adaptacji poddasza dawnego klasztoru Marków (białych Augustianów) przy ul. Stawkowskiej 24 (architeki prof. Zbigniew Myczkowski i Leszek Kalandyk). Tam też znalazła się niewielka kaplica, do której przeniesiono ikony Nowosielskiego [il. 2]. W jej aranżacji pomagał sam artysta, decydując o rozmieszczeniu poszczególnych obrazów i sprzętów, na przykład umieszczając kopię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej po prawej stronie krzyża – patrząc od ołtarza – zgodnie



2. Kaplica ss. Jadwiżanek w Krakowie – widok ogólny

ze słowami psalmu: „Stoi Królowa po Twojej prawicy” (Ps. 45, 10). Oprócz niewielkich ikon Nowosielskiego w kaplicy znajdują się także inne dzieła sakralne: ołtarzowy wizerunek patronki Zgromadzenia i późnobarokowy obraz olejny *Komunia apostołów*.

## Krzyż ołtarzowy, początek lat 60.

Najstarszym dziełem Nowosielskiego w kaplicy jest dwustronny krzyż ołtarzowy z początku lat 60. Tak zwane krzyże franciszkańskie – polichromowane wyobrażenia Ukrzyżowanego, któremu towarzyszą postaci lub sceny pasyjne malowane na dodatkowych deskach wzdłuż pionowej belki – są jednym z ważnych śladów tradycji franciszkańskiej w sztuce Nowosielskiego. Krzyż taki, zwany inaczej krzyżem włoskim lub „pasją italską” – w literaturze naukowej nosi miano *croce dipinta* lub *croce storiata*. Historyczne *croci storiatae* wieńczyły zazwyczaj przegrodę ołtarzową we włoskich kościołach średniowiecznych. Najstarsza znana ikona tego typu to słynny krzyż z San Damiano (druga ćwierć XII wieku), przed którym miał się modlić sam św. Franciszek – i to ten właśnie



3. Jerzy Nowosielski, *Wniebowstąpienie*,  
fragment krzyża ołtarzowego,  
tempera na desce, b.d. (pocz. lat 60.)

wizerunek był dla artysty bezpośrednim wzorem do krzyża z kaplicy ss. Jadwiżanek. Nowosielski powtórzył zarówno generalny układ postaci, jak i dodatkowe sceny.

Krzyż osadzony jest na metalowym stojaku, malowany dwustronnie, temperą na desce. Widoczny na awersie krzyża Chrystus [il. 1], ukazany na czerwonym tle, przedstawiony jest w konwencji wczesnych ukrzyżowań bizantyńskich: postać pełna spokoju i godności, szeroko otwarte oczy. Zbawiciel nie tyle wisi na krzyżu, ile stoi oparty o *suppendaneum*, rozkładając przybite dłonie w geście oranta; biodra okrywa długie białe *perizonium* ze złotym szlakiem, stopy, zgodnie z tradycją wschodnią, przybite są dwoma gwoździami. Po obu stronach Chrystusa, pod krzyżem stoją cztery święte niewiasty i brodaty mężczyzna – zapewne Nikodem. Układ postaci powtarza dokładnie kompozycję krzyża z San Damiano, z tym wyjątkiem, że po lewej stronie zamiast Matki Bożej i św. Jana (w krzyżu włoskim) malarz namalował dwie święte niewiasty. Podobnie jak w krzyżu z San Damiano, na obu końcach poprzecznej belki krzyża umieścił dwa anioły adorujące rany Chrystusa, zaś w górnej części pionowej belki, na jej rozszerzonej części, *Wniebowstąpienie* [il. 3] – Chrystus w czerwonym medalionie, wstępuje do nieba witany przez anioły (6 popiersi) i dłoni Boga Ojca wysuniętą z góry. Na rozszerzonej płycinie u podstawy krzyża widoczne są trzy popiersia świętych: mnicha w kapturze, trzymającego krzyż i księgę, i dwie święte niewiasty po bokach – z krzyżami i naczyniami w dłoniach. Na rewersie ikony artysta umieścił na skrzyżowaniu ramion, na zielonym tle niewielki *Mandylion*, poniżej scenę *Anioły przy pustym grobie*; w kwadratowych kartuszkach na zakończeniu ramion błękitne inskrypcje: ΙΣ, ΧΣ, ΝΙ, ΚΑ (grecki skrót słów: Chrystus zwycięży) [il. 4].

### Kielich eucharystyczny, 1971

Oprócz ikon i polichromii Jerzy Nowosielski projektował niekiedy dla świątyń także sprzęty, szaty i naczynia liturgiczne. Unikatowym przykładem naczynia liturgicznego jest kielich eucharystyczny z 1971 roku przechowywany w kaplicy Jadwiżanek i używany w liturgii [il. 5–8]. Kielich wykonany jest z drewna, polichromowany farbą olejną, od wewnątrz wybitą połączoną blachą. Polichromia naczynia utrzymana jest w jasnej, żywej kolorystyce – na jasnobieżowym tle elementy czerwieni, błękitu, czerni i brązu. Na czaszy kielicha przedstawiono kolejno: *Ukrzyżowanie* [il. 6], *Wniebowstąpienie* [il. 5], *Anastasis (Zejście do otchłani)* [il. 7] i *Spotkanie w Emaus* [il. 8]; na stopie kielicha, pod *Ukrzyżowaniem* znalazła się symboliczna *Grotta z czaszką Adama*, poniżej *Wniebowstąpienia* – *Melchizedek*, poniżej zaś *Anastasis* – popiersia *Adama* i *Ewy*.

### Deesis, 1965

Uzupełnieniem wystroju kaplicy jest zawieszona na belce stropowej naprzeciw ołtarza ikona *Deesis* w formie dekoracyjnej, wydrążonej listwy [il. 12]. Pokryta białą temperą wąska deska ma pomarańczowe obramienie i trzy wgłębienia: środkowe w kolorze czerwonym, dwa boczne w pomarańczowym. Popiersia postaci namalowano z użyciem bieli, czerwieni, błękitu i brązu; nimby żółto-pomarańczowe. Ikona przedstawia tradycyjny motyw modlitwy wstawienniczej: w środkowym polu Chrystus Pantokrator w popiersiu z wzniesioną dłonią i księgą (po bokach inskrypcje chrystologiczne w kwadratowych kartuszkach: ΙΣ, ΧΣ). Po jego obu stronach, w geście zwróconym do Chrystusa: Matka Boża i św. Jan Chrzciciel [il. 11]. Dalej, także po obu stronach archaniołowie: św. Michał po lewej (inskrypcja: ΑΡΧ ΜΙΧΑΗΛ) [il. 9], św. Gabriel po prawej (inskrypcja: ΑΡΧ ΓΑΒΡΙΗΛ); i najdalej – dwaj apostołowie ze zwojami w dłoniach: pierwszy z lewej św. Piotr (inskrypcja: Α ΠΕΤΡΟ), pierwszy z prawej: św. Paweł (inskrypcja: Α ΠΑΥΛΟ) [il. 10].





4. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy (rewers),  
tempera na desce, 71 x 47 cm, b.d. (pocz. lat 60.)



5. Jerzy Nowosielski, *Wniebowstąpienie, Melchizedek*,  
kielich eucharystyczny,  
farba olejna na drewnie, pozłacana blacha, 15 x 18 cm, 1971



6. Jerzy Nowosielski, *Ukrzyżowanie*,  
kielich eucharystyczny,  
farba olejna na drewnie, 1971





7. Jerzy Nowosielski, *Anastasis (Zejście do otchłani), Adam i Ewa*,  
kielich eucharystyczny,  
farba olejna na drewnie, 1971



8. Jerzy Nowosielski, *Spotkanie w Emaus*,  
kielich eucharystyczny,  
farba olejna na drewnie, 1971

Ksiądz Rektor [Wacław Świerzawski] chętnie realizował pomysły, jakie przychodziły mu do głowy: (...) drewniany kielich z polichromią Jerzego Nowosielskiego, inspirowany ideą św. Graala. Graal, pono wykonany z gliny, dzięki łasce zawartej w nim krwi Chrystusa przemienił się w kryształ. Ponieważ w kielichu glinianym nie można sprawować najświętszej ofiary, wykonaliśmy kielich z drewna wyłożony pozłacaną blachą. Drewno zagruntowałem, polichromię wykonał Jerzy Nowosielski.

Paweł Taranczewski, 2000

*Deesis* (gr. prośba, modlitwa wstawiennicza) – temat w ikonografii bizantyńskiej ukazujący Chrystusa ze zwróconymi do Niego w pozach modlitewnych najwyższymi orędownikami ludzkości: Matką Bożą po prawej i św. Janem Chrzcicielem po lewej. Jako termin ikonograficzny nazwa *deesis* przyjęła się w literaturze naukowej w końcu XIX w. Formuła trójosobowa, której źródłem są obrazy Adoracji Chrystusa, oparte z kolei na kompozycjach z zakresu ikonografii cesarskiej, jest znana od VII w., a w IX w. ustalają się gesty modlitewne i zwrot orędowników ku Chrystusowi oraz ich miejsce: Matki Bożej po prawej i św. Jana po lewej stronie. Chrystus pośrodku może być wyobrażany różnie: w postawie stojącej albo jako zasiadający na tronie, najczęściej w typie Pantokratora, rzadko jako Emmanuel; w VIII–IX w. grupę trzech osób poszerzono o dwu archaniołów, następnie apostołów i wybranych świętych, tworząc temat zwany wielką *deesis*.

Według *Encyklopedii kultury bizantyńskiej*, 2002

Motyw *Ukrzyżowania* podlegał w dziejach sztuki i Kościoła wielu przemianom. Początkowo, w drugiej połowie pierwszego tysiąclecia – ukrzyżowany Jezus to *Christus Triumphans*: triumfujący nad śmiercią, nie dotknięty ziemskim cierpieniem Zbawiciel. Właściwie nie wisi, lecz stoi na krzyżu, ma otwarte oczy, przybrany w długą tunikę (*kolobium*) rozkłada ręce w pozie oranta. Od IX do XI wieku, pod wpływem teologicznych dyskusji wokół podwójnej natury Chrystusa, wykształca się drugi typ *Ukrzyżowania* – Jezus jako cierpiący, umierający człowiek: *Christus Patiens*. Zamknięte oczy, nagie ciało okryte przepaską (*perizonium*) i wyraźne rany świadczą o ludzkiej naturze Chrystusa i jego rzeczywistym bólu. Najdobitniejszym przykładem tego typu staną się gotyckie krucyfiksy mistyczne. W przeciwieństwie do zachodniego średniowiecza, sztuka bizantyńska jest wstrzemięźliwa w przedstawianiu uczuć. Ikona proponuje właściwie rodzaj syntezy pomiędzy wizerunkiem Chrystusa zwycięskiego i umęczonego. Twarz Chrystusa odznacza się spokojem, wyraża bardziej smutek niż mękę; ciało nie zwisa bezwładnie, tylko łagodnie się wygina, tworząc kontrapost. Ten Chrystus umiera i cierpi, jednak nie traci swojego majestatu. „Widzę Go ukrzyżowanego i nazywam Królem” – mówi święty Jan Chryzostom. Kanon ikony, pełen harmonii i spokoju, sprawia, że następuje sublimacja bólu, ukojenie i przezwyciężenie śmierci. Ikona *Ukrzyżowania*, jako przykład nadziei chrystologicznej, stanowi centralny punkt w myśli teologicznej Nowosielskiego; zagadnieniu temu poświęcił m.in. fundamentalny tekst: *Mistagogia malowanego wyobrażenia Ukrzyżowania Pańskiego*.

Krystyna Czerni, 2003





9. Jerzy Nowosielski, *Archanioł Michał*,  
fragment *Deesis*,  
tempera na desce, 1965



10. Jerzy Nowosielski, *Święty Paweł*,  
fragment *Deesis*,  
tempera na desce, 1965



11. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża, Pantokrator i Święty Jan Chrzciel*,  
fragment *Deesis*, tempera na desce, 1965



## Bibliografia

Dino Campini, *Giunta Pisano. Capitini e le croci dipinte romaniche*, Martello, Milano 1966

Paweł Taranczewski, *Moje „trzy grosze” do wizerunku księdza Biskupa Wacława Świerzawskiego: Duszpasterstwo Akademickie*, [w:] *Diligis Me? Pasce. Księga jubileuszowa dedykowana Biskupowi Sandomierskiemu Wacławowi Józefowi Świerzawskiemu na pięćdziesięciolecie święceń kapłańskich 1949–1999*, tom II, Hodie. Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2000, s. 696

s. Adelajda Sielepin CHR, *Nowa wspólnota zakonna przy kościele św. Marka Ewangelisty*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Z. Kliś, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2001, s. 84–91

Krystyna Czerni, *Krzyż z kościoła oo. Dominikanów*. Warszawa Służew, Warszawa, b.d. [XI 2003], s. 8





12. Jerzy Nowosielski, *Deesis*,  
tempera na desce, 11 x 88 cm, 1965



1. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy  
– widok we wnętrzu kościoła,  
opactwo oo. Benedyktynów w Tyńcu



# Ikony dla opactwa oo. Benedyktynów w Tyńcu (1962–1976)

Jerzy Nowosielski miał bliskie kontakty także z klasztorem tynieckim i zgromadzeniem ojców benedyktynów, którego jednym z charyzmatów jest troska o jakość liturgii. Na ponowne sprowadzenie do Polski benedyktynów zdecydował się jeszcze przed II wojną światową kardynał Hlond, powierzając im misję odnowy liturgicznej; mnisi benedyktyńscy zajmowali się także tłumaczeniem ksiąg liturgicznych i pism Ojców Kościoła. Nowosielski miał w tym zakonie przyjaciół od wczesnych lat 50., jednym z nich był o. Placyd Galiński (1924–2001), znany spowiednik i kaznodzieja, który przed wstąpieniem w 1946 roku do zakonu studiował historię sztuki. W latach 60. był duszpasterzem Polonii w Paryżu, gromadząc wokół siebie elitę intelektualną emigracji. Gdy w 1969 roku biskup Karol Wojtyła podniósł przeorat w Tyńcu do rangi opactwa, pierwszym powojennym opatem klasztoru został właśnie o. Placyd, który głosił potrzebę powrotu do monastycznych źródeł. Sam był autorem kilku liturgicznych hymnów i tłumaczem psalmów, inicjował też prace nad najnowszym, polskim przekładem Pisma św. z języków oryginalnych – tak zwaną Biblią Tyniecką. Za jego czasów, już po Soborze Watykańskim II, Tyniec stał się niezwykle żywym centrum, z którego odnowa liturgiczna promieniowała na całą Polskę.

Przyjaźń Jerzego Nowosielskiego z o. Placydem oznaczała wymianę listów i książek, wspólną lekturę Ojców Kościoła, dyskusje teologiczne i zamówienia na ikony dla przyjaciół opata i do klasztoru tynieckiego. Dzięki pośrednictwu o. Galińskiego, Nowosielski namalował także kilka krzyży liturgicznych dla odbiorców zagranicznych. Nie wszystkie tynieckie ikony przetrwały w opactwie. Gdy w 1977 roku o. Galiński opuścił klasztor, zostając rezydentem przy parafii w podwarszawskim Aninie, zabrał prawdopodobnie ze sobą ikony *Świętego Pawła* (1964) i *Świętej Praksedy* (b.d.) malowane przez Nowosielskiego. Dzięki zachowanej korespondencji wiemy też, że w 1984 roku zakonnik czynił starania – niestety bezskuteczne – aby Nowosielski podjął się dekoracji kaplicy pw. św. Benedykta Patrona Europy przy parafii Matki Bożej Królowej Polski w Aninie. W liście do artysty jest mowa o projekcie ołtarza i krzyża ołtarzowego.



2. Jerzy Nowosielski, *Wniebowstąpienie*,  
fragment krzyża ołtarzowego (rewers),  
tempera na desce, 1962

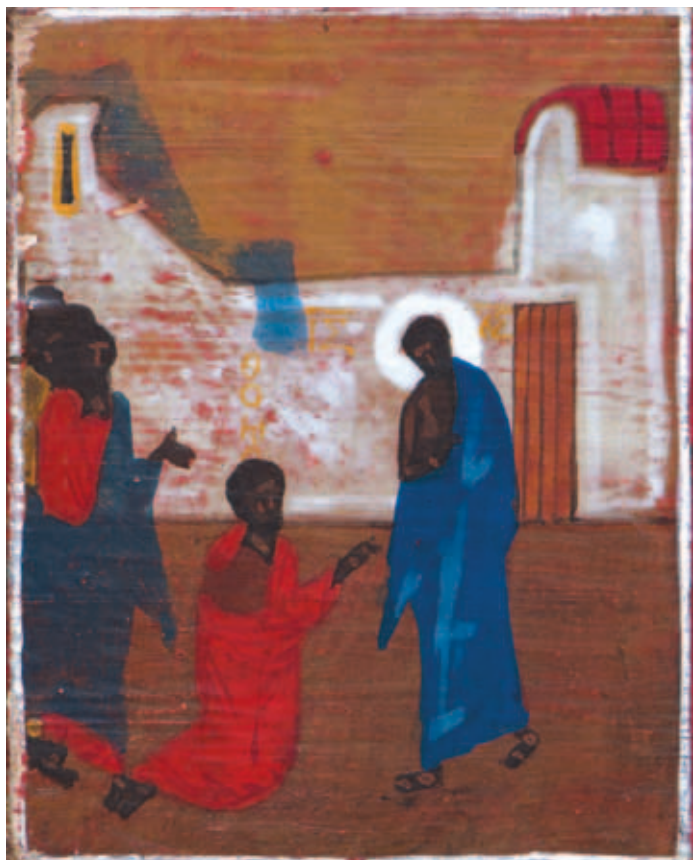


3. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy (awers),  
tempera na desce, 70 x 60 cm, 1962





4. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy (rewers),  
tempera na desce, 70 x 60 cm, 1962



5. Jerzy Nowosielski, *Niewierny Tomasz*,  
fragment krzyża ołtarzowego (rewers),  
tempera na desce, 1962



6. Jerzy Nowosielski, *Spotkanie w Emaus*,  
fragment krzyża ołtarzowego (rewers),  
tempera na desce, 1962



7. Jerzy Nowosielski, *Święta Anastazja*,  
fragment krzyża ołtarzowego (rewers),  
tempera na desce, 1962





8. Jerzy Nowosielski, *Niewiasty u grobu*, fragment krzyża ołtarzowego (rewers), tempera na desce, 1962



9. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Ewangelista*, fragment krzyża ołtarzowego (awers), tempera na desce, 1962

### Krzyże liturgiczne, 1962, 1976

W zbiorach tynieckich znajdują się dwa polichromowane krzyże, wykonane przez Nowosielskiego. Pierwszy z nich – namalowany w 1962 roku i kilka lat później ofiarowany o. Placydowi – jest dwustronny: zależnie od okresu roku liturgicznego eksponowana jest strona *Ukrzyżowania* lub *Zmartwychwstania*. W okresie zwykłym roku kościelnego od strony nawy widoczny jest ukrzyżowany Chrystus na zielonym tle [il. 3]. Na krańcach poziomej belki krzyża, w prostokątnych płycinach, widnieją opłakujący Chrystusa – po lewej Matka Boża (inskrypcja: ΜΡ, ΘΥ), po prawej św. Jan Ewangelista (inskrypcja: ΑΙΒΑΝΗΤ ΒΟΓΟΣΛΟΒ) [il. 9]. Wszystkie postaci mają czerwone nimby. Dolna część krzyża przedstawiona jest na tle umownej architektury: żółtego muru otaczającego Jerozolimę, zaś sam krzyż wyrasta z symbolicznie przedstawionej groty z czaszką praojca Adama – emblematu Golgoty (aram. Miejsce Czaszki). Od strony prezbiterium ikonografia polichromii krzyża jest bogatsza i wielobarwna. W centrum, na skrzyżowaniu ramion krzyża, widnieje przedstawienie *Anastasis*: Chrystus zstępujący do otchłani i depczący wyłamane wrota piekieł [il. 4]. Zwrócony w prawo podaje dłoń kłęczącemu Adamowi i prorokom, z drugiej strony oczekują wybawienia Ewa i inne niewiasty. Dodatkowe sceny pasyjne umieścił malarz w prostokątnych płycinach na zakończeniach belek krzyża. Są to, po lewej: *Niewierny Tomasz* [il. 5], po prawej: *Spotkanie w Emaus* [il. 6], u góry: *Wniebowstąpienie* [il. 2], na dole zaś dwie sceny: *Niewiasty u grobu* [il. 8] i poniżej: *Święta Anastazja*, przedstawiona w popiersiu, z krzyżem i księgą w dłoniach [il. 7]. Przez wiele lat krzyż stał przy mensie ołtarzowej w nawie głównej kościoła. W 2003 roku został zastąpiony przez kopię autorstwa Michała Boguckiego, wykonaną z okazji organizowania wystawy Jerzego Nowosielskiego w czasie obchodów Roku Polskiego w Hiszpanii. Oryginał przechowywany jest w klasztorze.



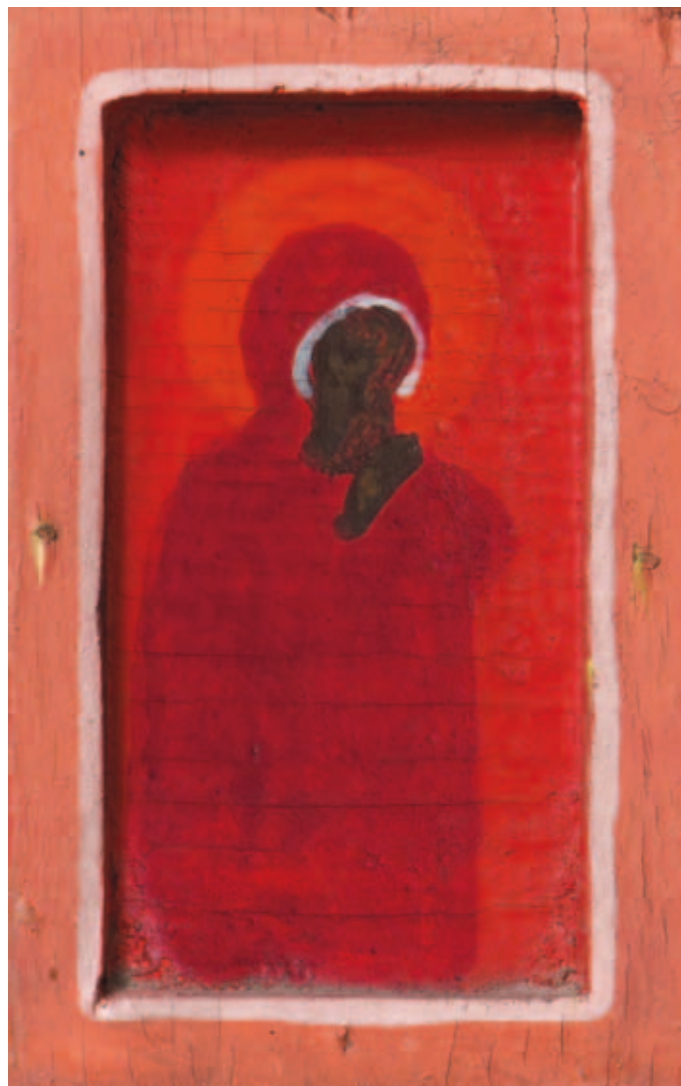
10. Jerzy Nowosielski, krzyż liturgiczny,  
akryl na desce, 130 x 75 cm, 1976





Drugi tyńiecki krzyż z 1976 roku, według notatek malarza przeznaczony pierwotnie dla warszawskich bazylianów, w czerwcu 1977 roku znalazł się jednak w Tyńcu. Jest to klasyczny krzyż franciszkański, typu *croce storciata*, ze scenami pasyjnymi po bokach, utrzymany w brązowo-czerwonej gamie kolorystycznej [il. 10]. Także i tu, na krańcach poziomej belki krzyża, w prostokątnych płycinach, widnieją optakujący Chrystusa: Matka Boża po lewej (inskrypcja: MP, ΘΥ) [il. 12] oraz św. Jan Ewangelista po prawej (inskrypcja: S. IOANNOS) [il. 13]. W zwieńczeniu krzyża widnieje medalion z przedstawieniem *Anastasis* [il. 11], na dole symboliczne przedstawienie groty z czaszką Adama, jeszcze poniżej *Ostatnia Wieczerza* i *Święta Paraskewia* [il. 14]. Krzyż uzupełniają po bokach sceny pasyjne – po lewej, od góry: *Spotkanie w Emaus* [il. 15], *Biczowanie* [il. 17], *Niewierny Tomasz* [il. 19]; po prawej, od góry: *Umywanie nóg* [il. 16], *Optakiwanie* [il. 18], *Anioł przy grobie* [il. 20].

11. Jerzy Nowosielski, *Anastasis*,  
fragment krzyża liturgicznego, akryl na desce, 1976



12. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża*,  
fragment krzyża liturgicznego, akryl na desce, 1976



13. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Ewangelista*,  
fragment krzyża liturgicznego, akryl na desce, 1976

Wyobrażenie Ukrzyżowanego Chrystusa było najbardziej rozpowszechnionym typem ikony w średniowiecznej Italii. Na szczycie każdego ikonostasu w średniowiecznym Kościele włoskim, bo były w nich przecież ikonostasy, typowe klasyczne ikonostasy, umieszczano zawsze olbrzymich rozmiarów *Ukrzyżowanie*. (...) Krzyż franciszkański to nic innego, jak właśnie italski typ Ukrzyżowania ze szczytu włoskiego ikonostasu. Takie *Ukrzyżowanie* jest uzupełnione postaciami Matki Bożej i św. Jana Teologa oraz często scenami pasyjnymi. To bardzo rozbudowana, wspaniała, majestatyczna kompozycja, pełna niesamowitej ekspresji. I właśnie jedno z takich *Ukrzyżowań* ze szczytu ikonostasu stało się przedmiotem kontemplacji św. Franciszka. Takie *Ukrzyżowania* przetrwały we włoskich kościołach od zarania renesansu. Stanowiły one jakby zwornik, były tym czymś, co wiązało duchowo chrześcijaństwo zachodnie ze wschodnim. W ostatnich czasach znów się do tego rodzaju wyobrażeń ikonograficznych, wspólnych dla całego chrześcijaństwa, wraca.

Jerzy Nowosielski, 1993

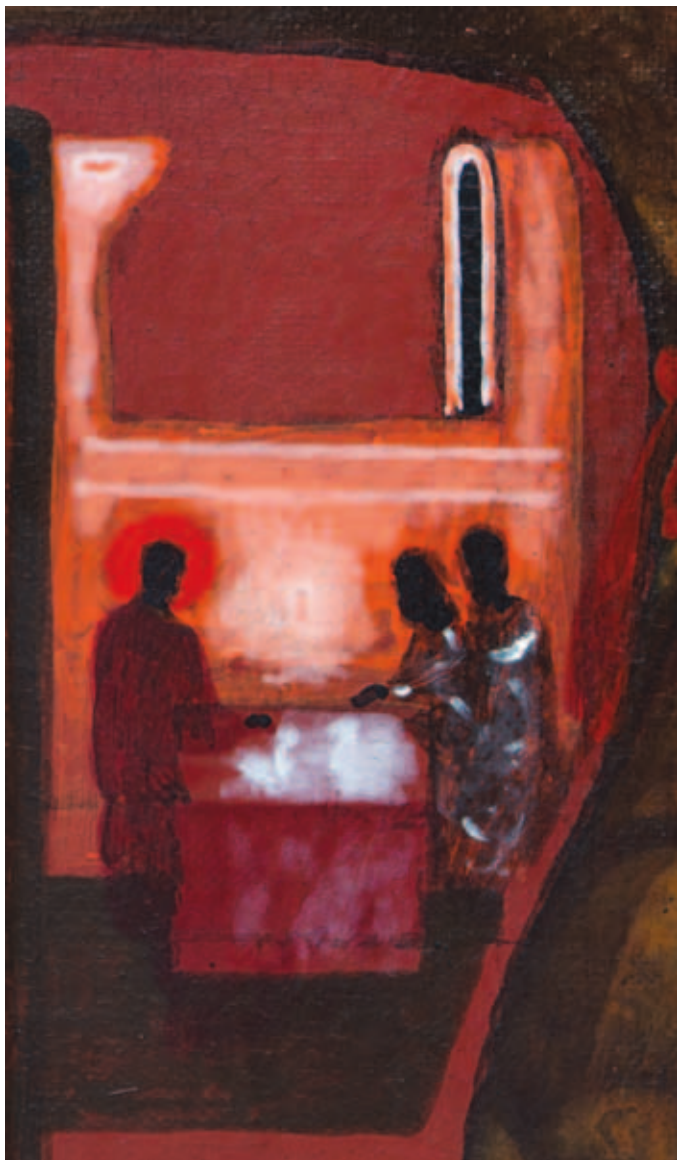
*Mandylion* – najśłynniejszy spośród acheiropoietycznych wizerunków Chrystusa, wyobrażający oblicze okolone nimbem, na tle białej tkaniny, frontalne, o szeroko otwartych oczach, z krótką rozdwojoną brodą i włosami opadającymi po bokach dwoma lub czterema skręconymi kosmykami. (...) Według legendy mandylion powstał w rezultacie odbicia twarzy Chrystusa na płótnie (ręczniku), jakie na prośbę chorego władcy Edessy, Abgara v Ukamma przyniósł mu posłaniec z Judei w nadziei na uzdrowienie. *Mandylion* miał być następnie przechowywany w pomieszczeniu głównej bramy obronnej Edessy. (...) Jako prawdziwy portret Chrystusa był dowodem na dogmat o wcieleniu Boga i zarazem jedności obu natur.

Według *Encyklopedii kultury bizantyńskiej*, 2002

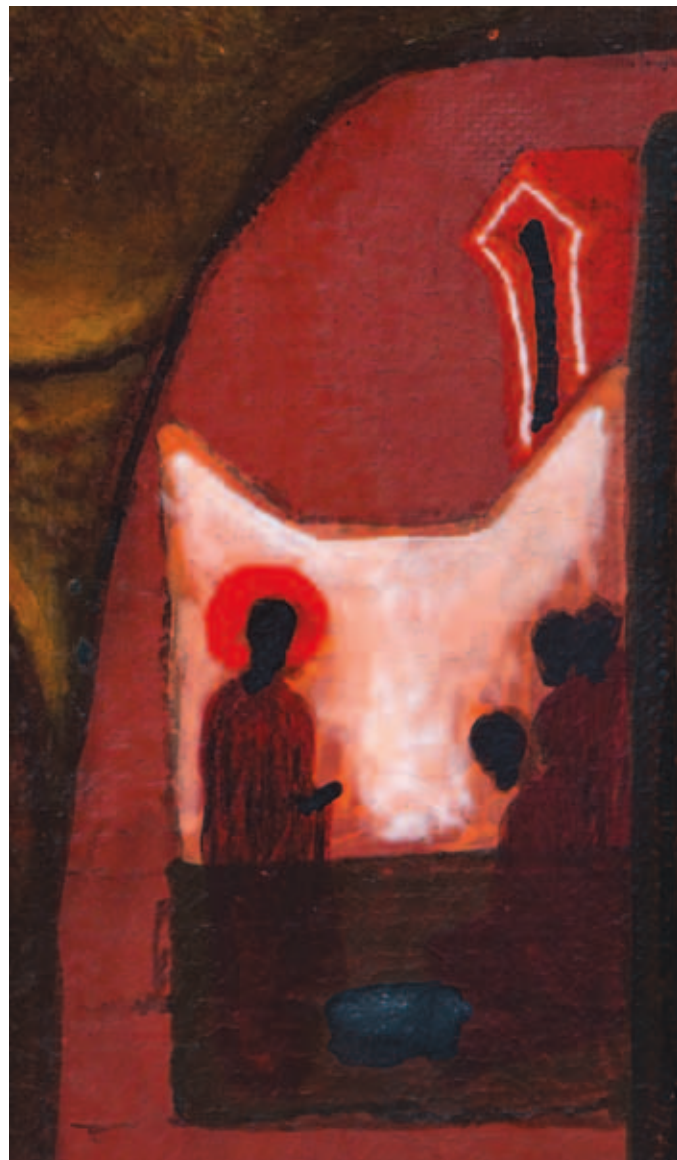


14. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia wieczerza, Święta Paraskewia*, fragment krzyża liturgicznego, akryl na desce, 1976





15. Jerzy Nowosielski, *Spotkanie w Emaus*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976



16. Jerzy Nowosielski, *Umywanie nóg apostołom*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976



17. Jerzy Nowosielski, *Biczowanie*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976



18. Jerzy Nowosielski, *Opłakiwanie*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976





19. Jerzy Nowosielski, *Niewierny Tomasz*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976



20. Jerzy Nowosielski, *Anioł przy grobie*,  
fragment krzyża liturgicznego,  
akryl na desce, 1976



21. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
tempera na desce, 41 x 53 cm, 1965

### Mandyliony, 1965

W zbiorach tynieckich przechowywane są także dwie ikony typu *Acheiropoietos* [obraz nie ręką ludzką uczyniony], zwane potocznie mandylionami [il. 21–22]. Ta popularna w sztuce prawosławnej ikona przedstawia oblicze Chrystusa w cudowny sposób odbite na chuście, całunie lub ręczniku. Jej powstanie wiąże się z legendą związaną z królem Edessy, Abgarem, który zachorował na trąd i szukał ratunku u Chrystusa, a nie mogąc sam przybyć przed oblicze Zbawiciela, poprosił Go o odbicie swego wizerunku na płótnie. Wiara go uzdrowiła. Mandylion ukazuje oblicze Chrystusa z nimbem, przedstawione frontalnie na pofałdowanej tkaninie, i różni się od ikonografii popularnego w zachodniej kulturze *Veraiconu* brakiem korony cierniowej i śladów męki. W jednym z tynieckich mandylionów Nowosielskiego zwraca uwagę charakterystyczny ornament na chuście: czarne podwójne pasy, typowe dla żydowskiego tałesu. Taki wzór, czarny lub błękitny, był charakterystyczny dla mandylionów z terenów Podkarpacia i Małopolski.

### Bibliografia

Dino Campini, *Giunta Pisano. Capitini e le croci dipinte romaniche*, Martello, Milano 1966

*Obraz nie ręką ludzką malowany. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy*, red. Michał Bogucki, [katalog] BWA „Zamek Książ”, Kraków–Wałbrzych 2006

Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Znak, Kraków 2009, s. 324–325

Jerzy Nowosielski, *List do o. Placyda Galińskiego OSB z 18 lipca 1966*, [w:] tegoż, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015, s. 235–236





22. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
farba olejna na pilśni, 54 x 62 cm, 1965



1. Ikony Jerzego Nowosielskiego w kaplicy akademickiej  
w kościele oo. Dominikanów pw. Świętej Trójcy w Krakowie  
– widok obecny





## Ikonostas do kaplicy w kościele oo. Dominikanów pw. Świętej Trójcy w Krakowie (1966)

Sobór Watykański II przyniósł nadzieje na złagodzenie wewnętrznych sporów chrześcijańskich, dając nowy impuls do działań ekumenicznych. Wiosną 1966 roku z inicjatywy krakowskiej hierarchii katolickiej zorganizowano w Krakowie pierwszy Tydzień Ekumeniczny, na który składały się m.in. nabożeństwa odprawiane w różnych chrześcijańskich obrzędach. Sam Tydzień Ekumeniczny w 1966 roku (wówczas mówiono raczej „Oktawa Ekumeniczna”) był jednym z pierwszych w polskim Kościele i miał charakter prawdziwej nowinki liturgicznej. Dość przypomnieć, że dopiero w tym roku patriarcha Athenagoras I i Paweł VI znieśli klątwy ciążące wzajemnie na Kościele katolickim i Cerkwi prawosławnej od czasu wzajemnych ekskomunik z 1054 roku. Do tego czasu już sam udział w liturgii innego Kościoła groził wykluczeniem z grona wiernych.

Właśnie z tej okazji Jerzy Nowosielski, na zaproszenie biskupa Karola Wojtyły, wykonał niewielki ikonostas do stworzonej prowizorycznie „kaplicy prawosławnej” przy krakowskim kościele oo. Dominikanów. Fotografia przechowana w archiwum Fundacji Nowosielskich pokazuje całość konstrukcji, na którą złożyły się trzy ikony: *Deesis*, *Hodegetria*, *Pantokrator*, dwa uzupełniające obrazy z namalowaną draperią i zasłona liturgiczna, przestaniająca „carskie wrota” [il. 3]. W latach 90. ikony Nowosielskiego zostały zawieszono w nowej aranżacji na ścianach dominikańskiej kaplicy akademickiej i uzupełnione innymi obrazami, także malowanymi w „stylu wschodnim” [il. 1].

Podobny, niezwykle prosty ikonostas naszkicował Nowosielski już w liście z 21 czerwca 1962 roku do zaprzyjaźnionego logika i filozofa Andrzeja Grzegorzycy, który zaprosił artystę do współpracy przy ekumenicznej wystawie sztuki sakralnej [il. 2]. Szkic i dołączony do niego komentarz pokazują głęboko zakorzenioną w Nowosielskim świadomość wspólnych korzeni rozdzielonych Kościołów. „Bardzo ucieszyłem się projektem wystawy, o której Pan pisze – przyznaje malarz – oczywiście, że można by to zrobić nader ciekawie – co do części prawosławnej parę desek (rysownic i jedna deska długa, drewniany krzyż) – wystarczyłyby.

Todi, 21. VI. 62

Drogi Panie Andrzeju!

Bardzo miło byłem w projektem wystawy o Łbkiej  
Tę fine - oczywiście, że można by to zrobić wader cie-  
kawi - coś cępi pamiątkowej' pars desek (cyfrowie,  
i jedna deska dęba, chętnie bym kępi) - wystawę bym

Prócz tego uważam  
że całość powinna  
być projektowana  
całościowo przez  
jedną osobę, tak  
aby uzyskać



zbraniej wytykch  
odbanu's chętnie  
i ich szczegóły, które  
sąm preferencje w  
t. m. tak jak  
kult stępnęty, świąt  
reem i wytykch pamię  
sętych kępi, aby

nie zapracować ich indywidualności  
am, a i drugę  
było wyem  
prowadzić do  
sinego a równo  
na jakim tydk  
Co do mi  
jordanin w  
pandirnick

Wpiszemy

TYTUL **IKONOSTAS**

SYGNATURA CZYT. CZAS. **60x 2'50**

SYGNATURA MAGAZYNOWA **80x 80**

UWAGI OGÓLNE  
 2x 120 x 80  
 2x 80 x 80

Wystawiony  
 w W. Dominika  
 w Kielnie  
 Tytuł. Elum. 60x

58-B-23-55-100 000-Karton kl. V A1/200 g







4. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża z Dzieciątkiem (Hodegetria)*, olej na płótnie, 120 x 80 cm, 1966



5. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, olej na płótnie, 120 x 80 cm, 1966

(...) Poza tym uważam, że całość powinna być projektowana zasadniczo przez jedną osobę, tak ażeby wychwycić zbieżności wszystkich odłamów chrześcijaństwa w ich zewnętrznym, kultowym przejawianiu się, tzn. tak pokazać kult starożytny, średniowieczny i nowożytny poszczególnych Kościołów, aby nie zatracać ich indywidualnego, niepowtarzalnego charakteru, a z drugiej strony, aby w tych przejawach kultu można było wyczuć linie (dla wielu może niedostrzegalne dotychczas) prowadzące do wspólnego celu, do pełnego, wolnego, różnego, a równocześnie jednego prawdziwego kultu Kościoła, za jakim tęsknimy. (...) A gra jest warta świeczki, bo w polskich warunkach, przy niesłychanej ekskluzywności konfesyjnej poszczególnych kościołów i denominacji, najlepszym „kazaniem” ekumenicznym jest »pokazać« perspektywy jedności kultu”.

Trzy ikony namalowane przez Nowosielskiego dla oo. Dominikanów: *Pantokrator* [il. 5], *Hodegetria* [il. 4] i *Deesis* [il. 6] – to równocześnie trzy najważniejsze ikony w każdym ikonostasie, niezbędne do sprawowania liturgii wschodniej. Wszystkie trzy utrzymane są w charakterystycz-

nej gamie nasyconych czerwieni, różnych odcieni oranży i brązów. Tło w kolorze różu pompejańskiego, obramienie ikon i nimby – w odcieniu jasnego cynobru, do tego szkarłatna tunika (*chiton*) Chrystusa Pantokratora, ciemnordzawy płaszcz (*maforion*) Hodegetrii i jasnoczerwony płaszcz Dzieciątka Jezus. Ciemnobrunatna karnacja wszystkich twarzy i dłoni, rozświetlona jasnymi, rozżarzonymi pasmami blików, a nawet ciemne, brązowe oczy – wszystkie te elementy dodatkowo wzmacniają efekt jednolicie zharmonizowanej gamy gorących brązów i czerwieni, z której wyróżniają się tylko szarobłękitny płaszcz (*himation*) Chrystusa, okrywający jego lewe ramię, brzeg jasnobłękitnej sukni i czepca, widoczne spod ciemnego płaszcza Hodegetrii, biała suknia Dzieciątka wyciągającego przed siebie prawą rękę – a także jasny, bladorożowy kwadrat mandylionu w centrum ikony *Deesis* [il. 7]. Wszystkim wizerunkom towarzyszą greckie inskrypcje:  $MP \Theta Y$  (Matka Boża),  $ΙΣ ΧΣ$  (Chrystus),  $A IOANNIS$  (św. Jan Chrzciciel), zaś w otwartej księdze Ewangelii trzymanej przez Pantokratora widoczny jest cytat w języku greckim: „ΕΓΩ ΕΙΜΙ...” [„Ja jestem światłością świata...” (J 8, 12)].

2. Jerzy Nowosielski, list do Andrzeja Grzegorzcyka z 21 czerwca 1962, archiwum Krystyny Czerni

3. Karta dokumentacyjna z fotografią ikonostasu do kościoła oo. Dominikanów w Krakowie, 1966, Archiwum Fundacji Nowosielskich







6. Jerzy Nowosielski, *Deesis*,  
olej na płótnie, 60 x 250 cm, 1966



Uzupełnieniem ikonostasu są dwie malowane draperie, umieszczone pierwotnie w charakterze cokołu pod ikonami namiestnymi. Na obu biała, pofałdowana tkanina ozdobiona czarnym szlakiem [il. 8]. Zaginęła niestety przeznaczona do ikonostasu zastona „carskich wrót” z wymalowanym na tkaninie krzyżem stygmatycznym, małymi ikonami w tondach kończących ramiona krzyża oraz greckimi hierogramami imion Chrystusa i Marii.

Niekiedy dominikańskie ikony Nowosielskiego wędrują – w listopadzie 2003 roku *Hodegetria* i *Pantokrator* zostały wypożyczone do bratniego kościoła dominikańskiego na warszawskim Stłużewie, gdzie brały udział w uroczystym nabożeństwie Podwyższenia Krzyża Świętego. Podczas tej liturgii uroczyste wprowadzono do kościoła i poświęcono ostatnie dzieło religijne Jerzego Nowosielskiego, nieukończony krzyż ołtarzowy, krakowskie ikony dopełniały zaś aranżację przestrzenną prezbiterium. Z kolei wiosną 2005 roku te same obrazy wzbogaciły aranżację ołtarza w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu, podczas uroczystych nieszpórów ku czci świętych Cyryla i Metodego. Towarzyszyła im wtedy w liturgii ikona obu świętych ze zbiorów prywatnych, także pędzla Nowosielskiego [il. 9].

7. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
fragment *Deesis*, olej na płótnie, 1966

8. Jerzy Nowosielski, *malowana draperia*,  
olej na płótnie, 80 x 80 cm, 1966

*Ikonostas* – niezbędna w kościołach prawosławnych, oddzielająca sanktuarium od nawy, przegroda w postaci drewnianej struktury wypełnionej kilkoma rzędami ikon o specjalnym programie teologicznym. Wywodzi się z templonu, czyli pierwotnej przegrody ołtarzowej, podwyższonej o rząd kolumn z architrawem, otwierającej się ku ołtarzowi tzw. Świętymi Drzwiami. (...) W skromnych kościołach klasztornych templony bywały drewniane, a wówczas belka architrawu stanowiła naturalne podłoże malowanych na niej ikon. Rychło jednak przeważył system przytwierdzenia do architrawu, zwykle za pomocą listwy, ikon malowanych na osobnych deskach. Wykształcił się swoisty dla ikonostasu program ikonograficzny, stanowiący teologiczną całość niezależną, niekiedy nawet dublującą program malowideł ściennych wypełniających świątynię. Po obu stronach głównej grupy *deesis* wyobrażano świętych, w różnym, zależnym od funkcji kościoła, wyborze. Równocześnie formował się program dla rzędu między kolumnami, zwany namiestnym, gdyż obok niezbędnych wizerunków Chrystusa i Maryi w polach skrajnych, miejsce na prawo od Drzwi Świętych – ze sceną Zwiastowania i postaciami ewangelistów – zajmowała główna ikona świątyni (tzw. chramowa) z wyobrażeniem jej patrona. W XI–XII wieku zaczęły się pojawiać w osobnym rzędzie sceny ewangeliczne w cyklu kanonicznym (tzw. *prazdniki*), odpowiadającym dwunastu głównym świętom roku liturgicznego. Około połowy XIV wieku kamienny templon przekształcił się w drewniany stelaż zakryty ikonami i niby ściana zasłaniający widok na sanktuarium.

Według *Encyklopedii kultury bizantyńskiej*, 2002

*Pantokrator* (gr. Wszechwładca), w sztuce bizantyńskiej wizerunek Chrystusa ujętego frontalnie, z brodą, z aureolą krzyżową, przeważnie w *chitonie* i *himationie*, ze zwojem lub księgą w lewej ręce, z prawą ręką w geście błogosławieństwa. W ikonografii bizantyńskiej istnieje wiele ujęć formalnych Pantokratora: popiersiowe, półpostaciowe, całopostaciowe tronujące lub stojące; księga może być zamknięta lub otwarta; prawa ręka przy piersi lub wyciągnięta; zróżnicowany układ dłoni i palców. Pantokrator najczęściej w ujęciu półpostaciowym zajmuje centralne miejsce w ikonograficznej koncepcji wystroju świątyni bizantyńskiej: w centrum łuku tęczowego lub w centrum podniebia kopuły, często w otoczeniu aniołów. Ikony Pantokratora stanowią istotny element ikonostasu, usytuowane w najniższym rzędzie na prawo od królewskiej bramy (carskich wrót), jako *pendant* do ikony Bogurodzicy, a także pośrodku rzędu *Deesis*. W otwartej księdze Pantokratora umieszczane są cytaty biblijne, najczęściej: J 8, 12; J 10, 9; J 15, 17; Pwt 32, 39; czy Mt 25, 34 i Mt 11, 28 (ikony zachodnioruskie z terenów Polski i Litwy).

Według *Encyklopedii katolickiej*, t. XIV, 2010



*Hodegetria* (gr. Przewodniczka, Wskazująca Drogę), ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu, według tradycji namalowana w Jerozolimie przez Łukasza Ewangelistę; od tego przedstawienia wytworzył się typ ikonograficzny, charakterystyczny dla Kościoła wschodniego, obrazujący dogmat wcielenia Syna Bożego w aspekcie jego boskości. W sztuce Kościoła wschodniego *Hodegetria* ukształtowała się w kręgu kulturowym syryjskim lub egipskim; najstarsze zabytki przedstawiają Maryję stojącą frontalnie w całej postaci, podtrzymującą Dziecię Jezus lewą ręką, prawą zaś dłoń unoszącą do góry. W IX wieku rozpowszechnił się typ *Hodegetrii* o ustalonych już klasycznych cechach kompozycyjno-formalnych; Matkę Bożą wyobrażano frontalnie w całej postaci lub półpostaci, na lewej ręce z Chrystusem-Emanuelem, w równie hieratycznej pozycji, prawą zaś złożoną na piersi, jakby wskazującą na Syna; brak wzajemnej relacji między nimi, wzrok skierowany wprost, dostojność sakralnych gestów, typy fizjonomii, rodzaj szat oraz atrybuty i inskrypcje obrazują prawdę, iż Chrystus, choć wcielony (i dlatego wyobrażalny), jest zarazem Bogiem, a Maryja – przede wszystkim Matką Boga (*Theotokos*); wyniosła postawa i nimb krzyżowy przypominają o spełnieniu przez Chrystusa misji na ziemi, a gest błogosławieństwa prawicą i zwój – symbol Logosu – w lewej dłoni służą unaocznieniu jego boskiego majestatu. Niekiedy w górnych narożach wizerunku *Hodegetrii* wyobrażano dwu archaniołów, zwykle w popiersiach wpisanych w medaliony (Michała po prawej stronie Maryi, Gabriela po lewej).

Według *Encyklopedii katolickiej*, t. VI, 1993



9. Nieszpory ku czci świętych Cyryla i Metodego w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu z wykorzystaniem krakowskich ikon Jerzego Nowosielskiego, 4 marca 2005





# Ikony i polichromia w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie (1966–1992)



2. Liturgia w sali gotyckiej  
na parterze cerkwi prawosławnej w Krakowie,  
początek lat 70.

Krakowska parafia Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie od 1940 roku ma swoją siedzibę w budynku przy ul. Szpitalnej 24, w tzw. Kamienicy Jordanowskiej, wzniesionej w XIV wieku. Początkowo był to dom krakowskich mieszczan, w okresie międzywojennym XX wieku budynek zmienił funkcję i został przeznaczony na dom modlitwy Stowarzyszenia Żydowskiego. Z tego okresu pochodzi wewnętrzny rozkład pomieszczeń: na I piętrze od frontu wyburzono wszystkie ściany, by uzyskać dużą salę modlitwy, na II piętrze powstał obszerny balkon, tzw. babiniec, w formie chóru otwartego na sanktuarium [il. 1]. Obecnie przestrzeń świątyni zajmuje również trakt frontowy I i II piętra budynku, w pozostałych pomieszczeniach znajdują się lokale użytkowe (na parterze) i mieszkania (w tylnym trakcie). Sale na rozbudowanym poddaszu przeznaczono m.in. na kancelarię parafialną i pracownię ikonograficzną. 1 listopada 2012 roku przy cerkwi powołano także do istnienia Centrum Sztuki Sakralnej im. Jerzego Nowosielskiego. Na jego działalność mają być przeznaczone piwnice, które obecnie są w trakcie remontu konserwatorskiego i adaptacji do celów galeryjnych.

Krakowska parafia prawosławna jest w posiadaniu największego w Polsce zbioru dzieł sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego, powstałych w ciągu trzydziestu kilku lat. Są wśród nich ikony, polichromie na murze i na deskach, witraże, a nawet sprzęty liturgiczne. Na przykładzie tych dzieł można obserwować zarówno ewolucję artystyczną malarza, jak i techniczną różnorodność interpretacji tematów sakralnych.

1. Cerkiew prawosławna pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie  
– widok ogólny wnętrza







3. Jerzy Nowosielski, ikonostas  
– wygląd obecny,  
olej i płótno na desce, 288 x 546 cm, 1966



4. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża z Dzieciątkiem*,  
olej i płótno na desce, 99 x 77,5 cm, 1966



5. Jerzy Nowosielski, *Chrystus Pantokrator*,  
olej i płótno na desce, 99 x 77,5 cm, 1966

#### **Ikonostas dla cerkwi prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Orzeszkowie, 1966–1967**

W 1966 roku, na zaproszenie prawosławnego kaptana i swojego ucznia ojca Leoncjusza Tofiluka, Jerzy Nowosielski podjął się zaprojektowania kolorystyki wnętrza i ikonostasu dla niewielkiej drewnianej cerkwi na Podlasiu, w Orzeszkowie. Zarówno wnętrze, jak i ikony miały być utrzymane w jednolitej, błękitno-granatowej gamie barwnej. Namalowane przez artystę ikony nie zyskały jednak aprobaty parafian, którzy uznawszy ikonostas za „zbyt katolicki, bo kolorowy”, zmusili proboszcza do usunięcia go z cerkwi i odesłania Nowosielskiemu. W 1970 roku szafiry ikonostas z Orzeszkowa został „przygarnięty” przez krakowską parafię prawosławną; w ciągu następných czterdziestu lat wielokrotnie zmieniał miejsce, pełniąc niekiedy funkcję liturgiczną podczas kolejnych remontów budynku [il. 2]. W latach 90. był też pokazywany

na wystawach objazdowych w Hiszpanii i Rosji, zaś w pierwszej połowie lat 90., w czasie konserwacji głównego XIX-wiecznego ikonostasu cerkwi, pełnił rolę głównego ołtarza świątyni. W trakcie tych wędrówek, w zależności od rozmiarów kolejnych wnętrz, zmieniała się liczba i układ ikon. W rezultacie część ikon uległa rozproszeniu i współczesny wygląd przegrody nie odpowiada w pełni pierwotnej koncepcji artysty [il. 3]. Obecnie ikonostas znalazł swoje miejsce w refektarzu na drugim piętrze, gdzie przesłania chóralską empore, otwierającą się na dolną cerkiew. Nie są sprawiane przed nim żadne czynności liturgiczne, co redukuje jego funkcję do eksponatu muzealnego.





6. Jerzy Nowosielski, carskie wrota,  
olej i płótno na desce, 181 x 89,5 cm, 1966



7. Jerzy Nowosielski, *Komunia apostołów*,  
fragment carskich wrót, olej i płótno na desce, 35 x 96 cm, 1966



8. Jerzy Nowosielski, *Święty Łukasz Ewangelista*,  
fragment carskich wrót, olej i płótno na desce, 1966

Ikonoostas ma kompozycję osiową o dwóch rzędach: namiestnym i *Deesis*. Ikony przytwierdzone są do prostego, listwowego szkieletu i malowane farbą olejną na oklejonych płótnem deskach. Dominującym zestawem barwnym jest tu zimny szafirowy błękit ożywiony akcentami śnieżnej bieli i gorącej czerwieni. Najważniejsze ikony namiestne, *Matka Boża z Dzieciątkiem* [il. 4] i *Pantokrator* [il. 5], umieszczone są na abstrakcyjnych, ciemnogrnatowych panelach z motywem ukośnych, białych smug. Sylwetki Chrystusa i Marii odcinają się wyraźnie od niebieskiego tła, z którym kontrastuje zarówno purpurowy *himation* Pantokratora, jego czerwony nimb i czerwień obramienia Ewangelii, jak i ciemnofioletowy *maforion* Marii, czerwony płaszcz Dzieciątka i oba nimby w ikonie *Hodegetrii*. Obie ikony mają czarne kartusze inskrypcyjne z błękitnymi, greckimi hierogramami, a na stronicach księgi Pantokratora widnieją cytaty w języku cerkiewnosłowiańskim: „Ja jestem światłość świata...” (J 8, 12). Podobny kontrast kolorystyczny decyduje o ekspresji carskich wrót i rzędu *Deesis*. Jedynie ikona *Dobrego Łotra* z wrót diakańskich i *Mandylionu* z rzędu *Deesis* wyróżniają się białym tłem. Zwraca uwagę zbliżona stylizacja twarzy wszystkich postaci: czarne włosy i zarost, ciemna, wyrazista oprawa migdałowo wyciętych oczu – nadają wizerunkom orientalny, nieco egzotyczny charakter.

Na zwieńczonych dwuspadowo skrzydłach carskich wrót [il. 6] malarz umieścił, zgodnie z tradycją, u góry *Zwiastowanie*, poniżej czterech Ewangelistów, po dwóch na każdym ze skrzydeł: św. Jan i św. Łukasz [il. 8] na lewym, św. Mateusz i św. Marek na prawym skrzydle. Także i tu od błękitnego tła i szat postaci odbija się jaskrawa czerwień nimbów i anielskich skrzydeł oraz biel trzymany w dłoniach zwojów ze starocerkiewnymi inskrypcjami. Zwój Marii z tekstem prorocstwa Izajasza: „Oto Panna pocznie i porodzi syna, i nada mu imię Emmanuel, co oznacza z nami Bóg” (Iz 7, 14), zwoje Ewangelistów ze słowami otwierającymi ich Ewangelie: „Na początku było słowo, a słowo było u Boga i Bogiem było słowo” (J 1, 1), „Wielu usiłowało już opowiedzieć o wydarzeniach” (Łk 1, 1), „Księga rodowodu Jezusa Chrystusa, syna Dawida, syna





9. Jerzy Nowosielski, *Dobry Łotr*, diakońskie wrota, olej i płótno na desce, 200 x 69,5 cm, 1966



10. Jerzy Nowosielski, *Święty Stefan (Szczepan)*, diakońskie wrota, olej i płótno na desce, 200 x 69 cm, 1966



11. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
fragment *Deesis*,  
olej i płótno na desce, 77 x 60 cm, 1966

Abrahama” (Mt 1, 1), „Początek Ewangelii Jezusa Chrystusa, Syna Bożego” (Mk 1, 1). Na czarnej listwie dzielącej skrzydła wrót pięć niewielkich, pomarańczowo-czerwonych medalionów z wizerunkami świętych, od góry kolejno: Święty Mikołaj, Święty Jakub Brat Pański, Święty Bazyli Wielki, Święty Jan Złotousty i Święty Grzegorz. Od góry carskie wrota domyka typowa dla tradycji prawosławnej scena *Komunii Apostołów*, z charakterystycznym motywem podwójnej postaci Chrystusa udzielającego uczniom sakramentu Ciąta i Krwi Pańskiej [il. 7]. Rząd namiestny ikonostasu dopełniają dwie ikony diakońskich wrót z całopostaciowymi wizerunkami *Dobrego Łotra* po lewej [il. 9] i *Świętego Stefana (Szczepana) Archidiacona* [il. 10] po prawej stronie.

Drugi rząd ikonostasu tworzy grupa *Deesis*, gdzie w tradycyjnym miejscu Pantokratora Nowosielski umieścił ikonę *Mandylionu* [il. 11], adorowaną przez Matkę Bożą i Świętego Jana Chrzciciela, Archaniołów Michała i Gabriela [il. 12], a także Świętego Piotra [il. 13] i Świętego Pawła [il. 14] – ukazanych w popiersiu, zwróconych w stronę Chrystusa. Apostoł Piotr trzyma zwój z cytatem: „Również i wy, jako żywe kamienie, służycie do budowy duchowego domu” (1 P, 2, 5), Apostoł Paweł: „Wszyscy, którzy zostaliście ochrzczeni w Chrystusie, przyoblekliście się w Chrystusa” (Gal 3, 27). Wszystkim wizerunkom rzędu *Deesis* towarzyszą czarno-błękitne inskrypcje w kartuszach, tworzące na ikonie rytmiczny ornament abstrakcyjnych form.



12. Jerzy Nowosielski, *Archanioł Gabriel*,  
fragment *Deesis*,  
olej i płótno na desce, 1966

Obecny kształt przegrody ołtarzowej jest niekompletny – w pierwotnej wersji ikonostasu przewidziane były jeszcze trzy ikony utrzymane w tej samej, szafirowej gamie barwnej: *Ukrzyżowanie*, wieńczące przegrodę, oraz dwie ikony w rzędzie namiestnym: *Anastasis* (po lewej) i ikona chramowa *Wniebowstąpienie* (po prawej stronie) [il. 16]. Obie sceny miały zastępować w pewnym sensie tradycyjny rząd ikon świętecznych, tzw. *prazdników*. W przeznaczony do przegrody ikonie *Anastasis* [il. 15] z motywem czerwonych, piekielnych skał, zwraca uwagę nietypowa postawa pramatki Ewy stojącej w pozie orantki – na wzór Marii z ikony *Wniebowstąpienia*. To symetryczne podobieństwo gestów i jednakowych szat pozwala widzieć w Matce Bożej – Nową Ewę, mającą swój udział w odrodzeniu ludzkości i dziele zbawienia. Spośród brakujących ikon w zbiorach krakowskiej cerkwi pozostaje obecnie tylko *Anastasis* – ikony *Wniebowstąpienie* i *Ukrzyżowanie* trafiły w nieznanymi okolicznościach do kolekcji prywatnych.

13. Jerzy Nowosielski, *Święty Piotr*, fragment *Deesis*,  
olej i płótno na desce, 1966

14. Jerzy Nowosielski, *Święty Paweł*, fragment *Deesis*,  
olej i płótno na desce, 1966

15. Jerzy Nowosielski, *Anastasis (Zejście do otchłani)*,  
akryl i płótno na desce, 100,5 x 122 cm, 1966







16. Jerzy Nowosielski, ikonostas – wygląd pierwotny, 1966,  
 rekonstrukcja Łukasza Tarkowskiego,  
 montaż elektroniczny Mariana Curzydło



### Ikony ruchome dla cerkwi prawosławnej w Krakowie, 1966–1982

Znajdujące się w cerkwi ikony Nowosielskiego pochodzą z różnych okresów twórczości malarza, który stopniowo obdarowywał nimi swoją parafię; niekiedy trafiły tu także dzieła odrzucone w innych cerkwiach. Najważniejsze z ikon wiszą obecnie na wschodniej ścianie ołtarzowej cerkwi, za ikonostasem [il. 17], inne znajdują się w przestrzeni nawy lub w górnym refektarzu. Jest wśród nich szafirowe *Anastasis* (*Zejście do otchłani*) (1966) [il. 15], przeznaczone pierwotnie do ikonostasu w Orzeszkowie, a także druga, późniejsza ikona *Anastasis* (1978), zajmująca centralne miejsce sanktuarium [il. 18] – jedna z największych ikon namalowanych przez Nowosielskiego, utrzymana w różowo-błękitnej gamie barwnej. W centrum ikony stojący na tle niebieskiej mandorli Chrystus w śnieżnobiałej szacie depcze wyważone wrota piekieł i pewnym gestem wyciąga z otchłani prarodziców Adama i Ewę, za którymi czekają wybawienia starotestamentowi królowie i sprawiedliwe niewiasty. Od góry piętrzą się różowe uskoki skał, a u stóp Chrystusa, w głębi mrocznej otchłani widnieją zniszczone kraty, skoble i łańcuchy. Nad całą sceną góruje niewielki, wieńczący mandorlę krzyż, adorowany przez dwa sześcioskrzydłe czerwone serafiny.



17. Cerkiew prawosławna w Krakowie – widok ściany ołtarzowej z ikonami Jerzego Nowosielskiego

W krakowskiej cerkwi prawosławnej prześledzimy natomiast plastyczne realizacje Nowosielskiego kompletowane na przestrzeni wielu lat, dotykające różnych okresów jego twórczości, wykonane dla krakowskiej parafii i przywiezione tu z innych obiektów. Odmienne przez swą samoistość, jak w polichromii przedsionka i ikonostasie z kaplicy-refektarza. Lub przeciwnie, współgrające z zachowanym, zabytkowym wnętrzem i obrazami, jak w głównym ikonostasie świątyni i przedstawieniu Golgoty. Mamy tu bogactwo różnych obiektów, dwa ikonostasy, polichromie na murze i drewnie oraz kilkanaście ikon – wśród których „żywot” do XIX-wiecznej ikony św. Mikołaja nie znajduje odpowiednika w bogatej twórczości artysty. Odkryjemy tu Nowosielskiego – twórcę oryginalnego, niezależnego i pionierskiego w swej pracy wprowadzenia ikony do samego centrum współczesności, a przecież i spolegliwego kontynuatora tradycji, wręcz konserwatora, subtelnie wpisującego się w zastane schematy i nastroje.

Jan Stalony-Dobrzański, 1999

Błękity ikonostasu, niczym spoiwo, łączą wszystkie ikony, jak i całą cerkiew wewnątrz i na zewnątrz (należy podkreślić, że Podlasie słynie z cerkwi malowanych na błękitny kolor). Dopełnieniem zimnego koloru staje się równie intensywne płonące czerwienie nimbów, a także niektórych szat czy górki w ikonach. Malarz przy bardzo ograniczonej kolorystyce dokonuje poruszającego efektu wizualnego, oddziałującego także przez swą intensywność na podświadomość odbiorcy, co ugruntowuje Nowosielskiego jako utalentowanego kolorystę.

Łukasz Tarkowski, 2014

To jest właśnie dobry łotr. Ten, który umierał na krzyżu po prawej stronie Chrystusa, i który przez samego Chrystusa był wprowadzony do raju. Ja wolę jego od wszystkich innych postaci, które tradycja proponuje na to miejsce. Bo w naszej sytuacji egzystencjalnej, przeżywania dramatu wiary, wydaje mi się właściwie najważniejszą postacią. Bo ja sam jestem taki sam. Jest nawet taki *eksapostilarion* jutrzni Wielkiego Piątku, przy czytaniu dwunastu ewangelii paschalnych w Wielkim Tygodniu: *Błogorozumnego razbojnika w ojedynom czasie raje Gospody spodobiu jesi, i mienie trebum chrestium, razumi i spasi. I spasi mienia...* – Dobrego łotra w jednej chwili raju uczyniłeś godnym, Panie, i mnie oświeć drzewem krzyża, i zbaw mnie.

Jerzy Nowosielski, 1995

Profesor jest Profesor i wie, że droga przez prawdę jest bardzo trudna. W Orzeszkowie to była moja wina, byłem zbyt pewny, że ludzie to przyjmą, przywiozłem, postawiłem na próbę – i niektórzy powiedzieli: – Jak będą takie ikony, to my nie pójdziemy do cerkwi! I wszystko zniweczyli... Trzeba było nie pokazywać, tylko normalnie wstawić, wszystko zrobić – wtedy już by tego nie ruszyli. Wystrój całej cerkiewki też miał być według projektu Profesora. Okleiliśmy wnętrza szarym, wiejskim płótnem i kolorystycznie pomalowaliśmy dokładnie według wskazówek Nowosielskiego: sufit biały w małe gwiazdki, ściany – lekki wrzos i błękit, lamperia – granat i jeszcze takie marmurki. Było bardzo pięknie! A teraz to na nowo zabili płytami pilśniowymi, a ikonostas... jest, jaki jest.

o. Leoncjusz Tofiluk, 2006





18. Jerzy Nowosielski, *Anastasis (Zejsście do otchłani)*,  
akryl na płótnie, 200 x 150 cm, 1978



19. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża*,  
akryl na desce, 107 x 92 cm, 1975



20. Jerzy Nowosielski, *Chrystus Pantokrator*,  
akryl na desce, 120 x 100 cm, 1978



21. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża Orantka*,  
akryl na płótnie, 120 x 100 cm, 1977

Powyżej *Anastasis* na ścianie ołtarzowej zawieszono ikony z grupy *Deesis*. Motyw modlitwy wstawienniczej został rozpisany przez artystę na trzy osobne dzieła: umieszczoną centralnie ikonę *Chrystusa Pantokratora* (1978) [il. 20] i wiszące po obu stronach ikony *Matki Bożej* [il. 19] i *Świętego Jana Chrzciciela* (1975) [il. 22], zwróconych w modlitewnym geście wzniesionych dłoni w stronę Zbawiciela. Jasnożółte tło i ciemnożółte nimby wszystkich trzech postaci tworzą element łączący wizerunki w jednolitą, harmonijną całość. Chrystus ukazany jest w charakterystycznej pozie Pantokratora Nauczyciela: w półfigurze, z wzniesioną prawą dłonią, a w drugiej ręce z księgą Ewangelii otwartą na słowach „Ja jestem światłością świata...” (J 8, 12) w języku greckim. Ubrany w czerwoną suknię i błękitny *himation* odstaniający jedno ramię. W górnej części ikony, powyżej greckich hierogramów Chrystusa ΙΣ, ΧΣ, małe popiersia Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela powtarzają modlitewne gesty z dużych ikon, tworząc tzw. małe *Deesis*. Na pionowych obrzeżach ikony, po obu stronach – popiersia dwunastu Apostołów. Pozbawione inskrypcji, różnią się tylko kolorystyką szat i gestami dłoni. *Deesis* z krakowskiej cerkwi ujawnia wyraźnie wpływ dawnej sztuki ikonowej: postaci Matki Bożej i Jana Chrzciciela nawiązują stylistycznie do podobnych ikon Teofana Greka i Andrieja Rublowa, zaś ikona *Pantokratora* jest wzorowana na ikonie Mistrza Dymitrija: *Pantokrator z apostołami* (1565) z Muzeum Narodowego we Lwowie.





22. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Chrzciciel*,  
110 x 70 cm, akryl na desce, 107 x 92 cm, 1975



23. Jerzy Nowosielski, *Mandylon*,  
akryl na desce, 80 x 120 cm, 1975



24. Jerzy Nowosielski, *Mandylon*,  
olej na desce, 50 x 70 cm, 1985



25. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia wieczerza*,  
akryl i płótno na dykcie, 70 x 120 cm, 1982



26. Jerzy Nowosielski, *Deesis*,  
akryl i płótno na dykcie, 70 x 120 cm, 1982





27. Jerzy Nowosielski, *Golgota*,  
akryl i płótno na drewnie, 219 x 152 cm, 1968





28. Jerzy Nowosielski, *Sceny z życia św. Mikołaja Cudotwórcy*,  
rama do ikony św. Mikołaja,  
akryl na płycie pilśniowej, 120 x 79 cm, 1984

W przestrzeni sanktuarium zawieszona jest także duża, żółtobrazowa ikona *Matki Bożej Orantki* (1977) [il. 21] i jeden z dwóch malowanych na deskach *Mandylionów* (1975) [il. 23]. Pozostałe ikony Nowosielskiego znalazły miejsce w przestrzeni nawy lub w górnym refektarzu. Są wśród nich *Mandylion* z 1985 roku [il. 24], a także dwie ikony przeznaczone pierwotnie do ikonostasu cerkwi w Klejnikach: *Ostatnia Wieczerza* [il. 25] i *Deesis* (1982) [il. 26]. Zamówione do nowej cerkwi, budowanej według projektu między innymi Adama Stalony-Dobrzańskiego, utrzymane są w jasnej gamie barwnej, o nietypowym kształcie podobrazia, dostosowanym do kwater ikonostasu. Brak akceptacji ze strony parafian z Klejnik powstrzymał Nowosielskiego od pracy nad kolejnymi ikonami, ikonostas zaś – wykonany w bardziej tradycyjnej konwencji – namalował ostatecznie Sotyrys Pantopulos, osiadły w Polsce malarz macedoński.

Autorstwa Nowosielskiego jest także cerkiewna *Golgota* (1968) [il. 27] – charakterystyczny dla tradycji prawosławnej element wystroju świątyni. Grupa polichromowanych figur stoi na podwyższeniu symbolizującym skalistą grotę z czaszką Adama: wielki krzyż z przedstawieniem Ukrzyżowanego, po jego bokach – postaci Matki Bożej i Jana Ewangelisty opłakujących Chrystusa. *Golgota* używana jest w liturgii Wielkiego Tygodnia oraz w nabożeństwach żałobnych. Nowosielski namalował podobne przedstawienia do cerkwi prawosławnych w Gdańsku (1954), Grodzisku (1955) i na Grabarce (1965) oraz do cerkwi greckokatolickich we Wrocławiu (1985–1987) i w Białym Borze (1997).

W dolnej cerkwi znaleźć można jeszcze jedną nietypową realizację Nowosielskiego: ramę do XIX-wiecznej ikony ze *Scenami z życia św. Mikołaja Cudotwórcy* (1984) [il. 28]. Zabytkowa ikona św. Mikołaja, przykryta srebrną „sukienką”, została w nietypowy sposób zinterpretowana przez współczesnego artystę, który uzupełnił i otoczył wizerunek tzw. klejmą: scenami cudów i epizodów z życia świętego. I tak, poczynając od lewego górnego rogu, zgodnie z ruchem wskazówek zegara, następują po sobie sceny: *Narodzenie św. Mikołaja*, *Wyświęcenie św. Mikołaja na diakona*, *Wyświęcenie św. Mikołaja na kapłana*, *Obdarowanie przez św. Mikołaja trzech ubogich siostr*, *Uciszenie burzy na morzu*, *Cud z kobiercem w Konstantynopolu (Święty Mikołaj oddaje kobierzec żonie starca, Święty Mikołaj kupuje od starca kobierzec)*, *Złożenie ciała św. Mikołaja do trumny* [il. 29], *Święty Mikołaj ratuje kapłana Christophorosa przed ścięciem* [il. 30], *Wyświęcenie św. Mikołaja na biskupa*, *Oddanie św. Mikołaja na naukę* oraz *Święty Mikołaj uzdrowia opętanego przez biesa* [il. 31].

Pamiętam śp. Bazylego Hruszę, urodzonego w 1898 r. (+1980) na dalekich Kresach, który po zawierusze wojennej znalazł się w Krakowie i został członkiem naszej prawosławnej społeczności. Nie miał wykształcenia, ale jako człowiek głęboko wierzący, uduchowiony, znał układ liturgii i wszystkie liturgiczne teksty cerkiewnosłowiańskie na pamięć, tak dokładnie, że mógłby nawet pełnić obowiązki psalmisty. Kiedy w 1968 r. Profesor ofiarował naszej parafii napisane przez siebie wyobrażenie Golgoty, ten właśnie człowiek – już z założenia konserwatysta – stojąc przed ikoną *Ukrzyżowanego*, rozpłakał się, podszedł do Profesora i ze łzami w oczach, dziękując, ucałował Go w rękę. Taka właśnie jest sztuka Profesora!

ks. Witold Maksymowicz, 2000

Religijne dzieła Jerzego Nowosielskiego, zarówno liczne polichromie na murze i drewnie, tradycyjne ikonostasy, jak i pojedyncze ikony, choć tak wiele zawdzięczają tradycji bizantyjskiej, wykraczają poza jej ramy. Zaskakujące, niezgodne z utartym kanonem zestawienia barw położonych swobodniej, z większym rozmachem, niekiedy nawet z pewną dozą malarskiej dezynwoltury, mniejsza dbałość o szczegóły i dalej idąca synteza kształtów czerpanych z natury, nowe tematy i nieznane prawosławiu interpretacje ikonograficzne – wszystko to sprawia, że jego malarstwo wybiega daleko poza zasady, którymi rządzi się kanoniczna ikona.

Renata Rogozińska, 2009

Na prawosławnym Podlasiu, wszędzie, gdzie usiłowałem coś zrealizować, spotykałem się i spotykam z generalną dezaprobatą, z zupełnym brakiem zaufania do moich kompetencji fachowych, które przecież sprawdziły się pozytywnie tam, gdzie mi nie przeszkadzano: Warszawa Jelonki, Warszawa Wesoła, Kraków Azory i w jeszcze innych miejscach. Ostatnio np. proboszcz z Klejnik zwrócił się do mnie o namalowanie ikon do nowego ikonostasu. Ostrzegałem, uprzedzałem, że moje malarstwo na tym terenie nie jest przez ludzi aprobowane. Nie pomogło, proboszcz nalegał dalej. Zacząłem więc malować. I stało się, jak przewidziałem – dwie ikony, które wykonałem, spotkały się na miejscu z dezaprobatą, otrzymałem od proboszcza telefon, by przerwać pracę. Jest to jeszcze jeden dowód, że lokowanie mych ikon na tych terenach jest przedwczesne. Ludzie nie są na nie przygotowani. Na przykład w krakowskiej parafii prawosławnej, na siłę i z zupełną pogardą dla swej godności osobistej udało mi się ulokować w cerkwi 6 wielkich ikon. Cieszą one młodych ludzi – starzy z ich powodu cierpią. Miałem z tego powodu wiele przykrości, ale uważam, że powinienem je znosić i mimo wszystko robić, co mogę dla krakowskiej cerkwi. (...) Najbardziej boli mnie to, że w prawosławnych cerkwiach w Polsce nie mogę nic zrobić (z małymi wyjątkami), a na tym właśnie mi najbardziej zależy. Natomiast na obcym kościelnie terenie chcą mego malarstwa i tych prawosławnych wartości, które reprezentuję. Ale na zmianę tego stanu rzeczy nie mam żadnego wpływu.

Jerzy Nowosielski, 1983





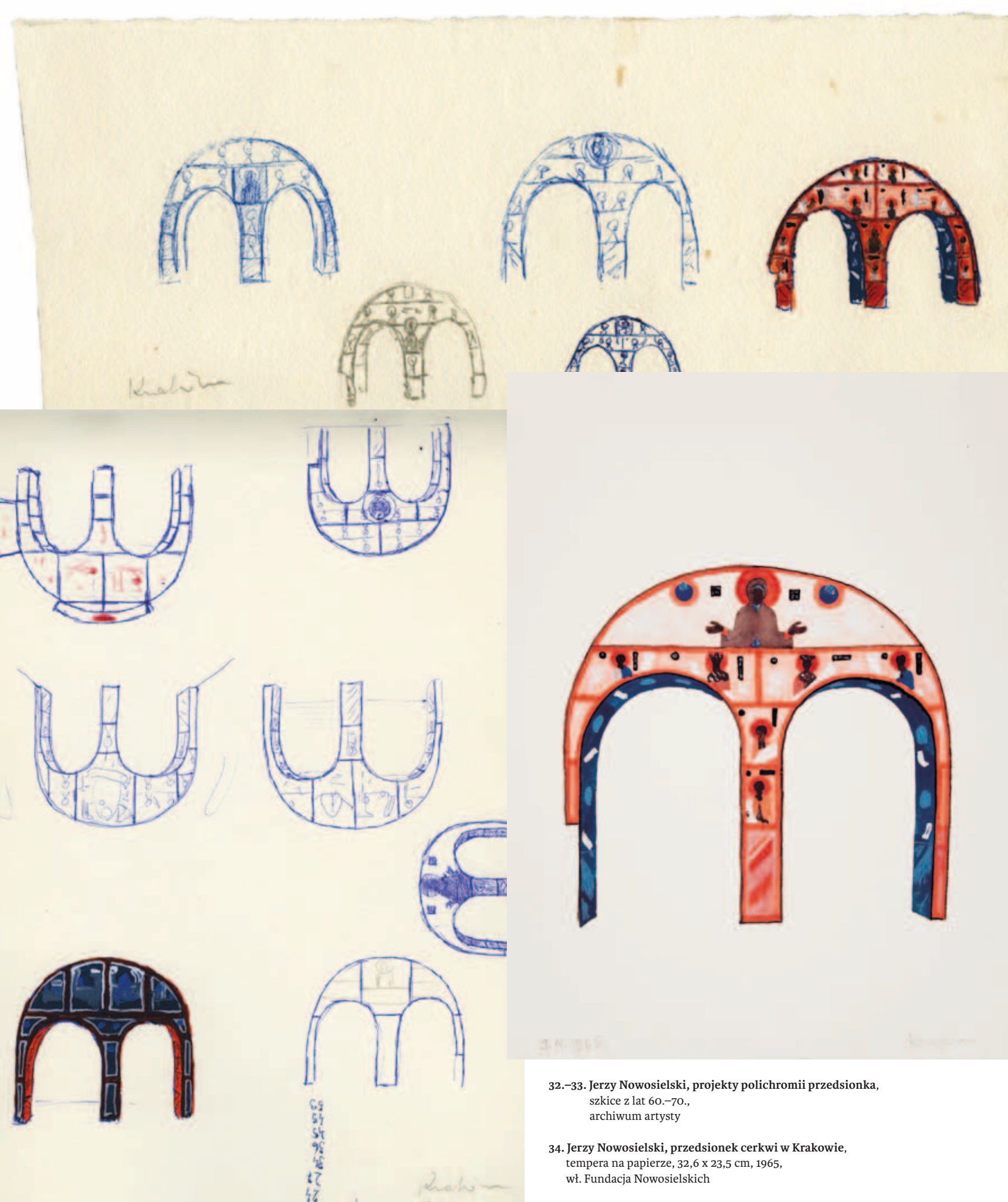
29. Jerzy Nowosielski, *Złożenie ciała św. Mikołaja do trumny*, fragment Scen z życia św. Mikołaja Cudotwórcy, 1984



30. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj ratuje kapłana Christophorosa przed ścięciem*, fragment Scen z życia św. Mikołaja Cudotwórcy, 1984



31. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj uzdrawia opętanego przez biesa*, fragment Scen z życia św. Mikołaja Cudotwórcy, 1984



32.-33. Jerzy Nowosielski, projekty polichromii przedsionka, szkice z lat 60.-70., archiwum artysty

34. Jerzy Nowosielski, przedsionek cerkwi w Krakowie, tempera na papierze, 32,6 x 23,5 cm, 1965, wł. Fundacja Nowosielskich





35. Jerzy Nowosielski, *Pochwała Bogurodzicy*,  
polichromia przedsionka  
– widok z końca lat 70.

### Polichromia przedsionka cerkwi: *Pochwała Bogurodzicy*, 1977

O dekoracji ściany w przedsionku cerkwi myślał Nowosielski już od połowy lat 60., o czym świadczą liczne szkice i warianty projektów zachowane w jego archiwum [il. 32–34]. Ostatecznie wykonał polichromię w pierwszej połowie 1977 roku, umieszczając na niej temat *Pochwała Bogurodzicy*, czyli przedstawienie Matki Bożej z Dzieciątkiem adorowanej przez proroków Starego Testamentu. Polichromia pokryła szczytową ścianę dzielącą sień budynku na dwie części i tworzącą rodzaj *narteksu* – przedsionka do przestrzeni sakralnej. Płaszczyzna ściany tworzy formę półokrągłego łuku o dwóch arkadowych prześwitach, za ścianą widnieją drzwi na klatkę schodową, której schody prowadzą do głównej sali cerkwi [il. 35].

Polichromia utrzymana jest w pastelowej – jasnoróżowo-popielatej tonacji kolorystycznej [il. 36]. Nad środkowym filarem, w części centralnej kompozycji, przedstawione jest popiersie Bogurodzicy z Dzieciątkiem (w typie *Nikopoia*). Dominujący charakter postaci jest podkreślony wielkością, a także kolorem: szarobłękitny *maforion* tworzy wyróżniającą się plamę barwną całej kompozycji [il. 38]. Matce Bożej towarzyszą, ułożeni w trzech poziomych pasach, starotestamentowi królowie i prorocy trzymający zwoje. Ich imiona zapisano jako inskrypcje w kwadratowych i prostokątnych kartuszach. Są to, od góry, od lewej: Prorok Nahum, Prorok Abdiasz, Prorok Jeremiasz, Prorok Amos; niżej, od lewej: Prorok Habakuk, Król Dawid, Król Salomon, Prorok Sofoniasz [il. 39]; najniżej, u nasady filarów: Prorok Micheasz [il. 37], Prorok Izajasz [il. 40] i ponownie Prorok Nahum. O charakterze całej kompozycji decyduje rozkład barwnych form: jasnopomarańczowych nimbów, czarnych kartuszy inskrypcyjnych i białych zwojów, trzymanyh przez proroków. Te drobne, ale wyróżniające się kolorystycznie formy wyznaczają abstrakcyjny, muzyczny rytm całej kompozycji.



36. Jerzy Nowosielski, *Pochwała Bogurodzicy*,  
polichromia przedsionka,  
akryl na suchym tynku, 318 x 487 cm, 1977



37. Jerzy Nowosielski, *Prorok Micheasz*,  
fragment polichromii *Pochwała Bogurodzicy*, 1977



38. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków*,  
fragment polichromii *Pochwała Bogurodzicy*, 1977



39. Jerzy Nowosielski, *Król Salomon, Prorok Jeremiasz, Prorok Amos, Prorok Sofoniasz*,  
fragment polichromii *Pochwała Bogurodzicy*, 1977

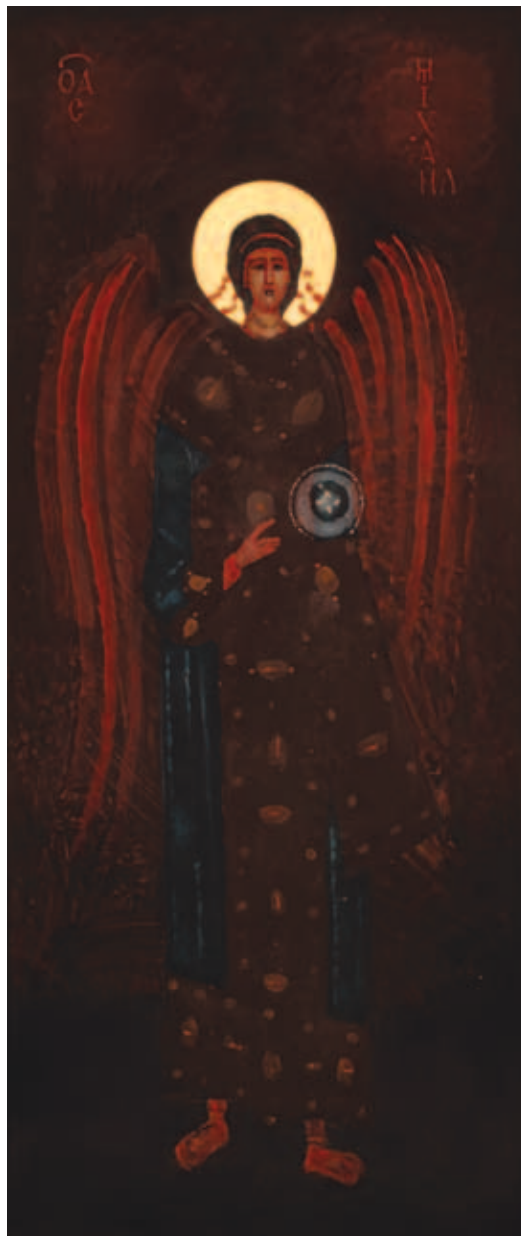




40. Jerzy Nowosielski, *Prorok Izajasz*,  
fragment polichromii *Pochwała Bogurodzicy*, 1977



41. Jerzy Nowosielski, *Opieka Matki Bożej (Pokrow)*, olej na płótnie na dykcie, 124 x 53 cm, 1991



42. Jerzy Nowosielski, *Archanioł Michał*, olej na płótnie na dykcie, 120 x 54 cm, 1991



43. Jerzy Nowosielski, *Święty Stefan (Szczepan)*, olej na płótnie na desce, 120 x 54 cm, 1991





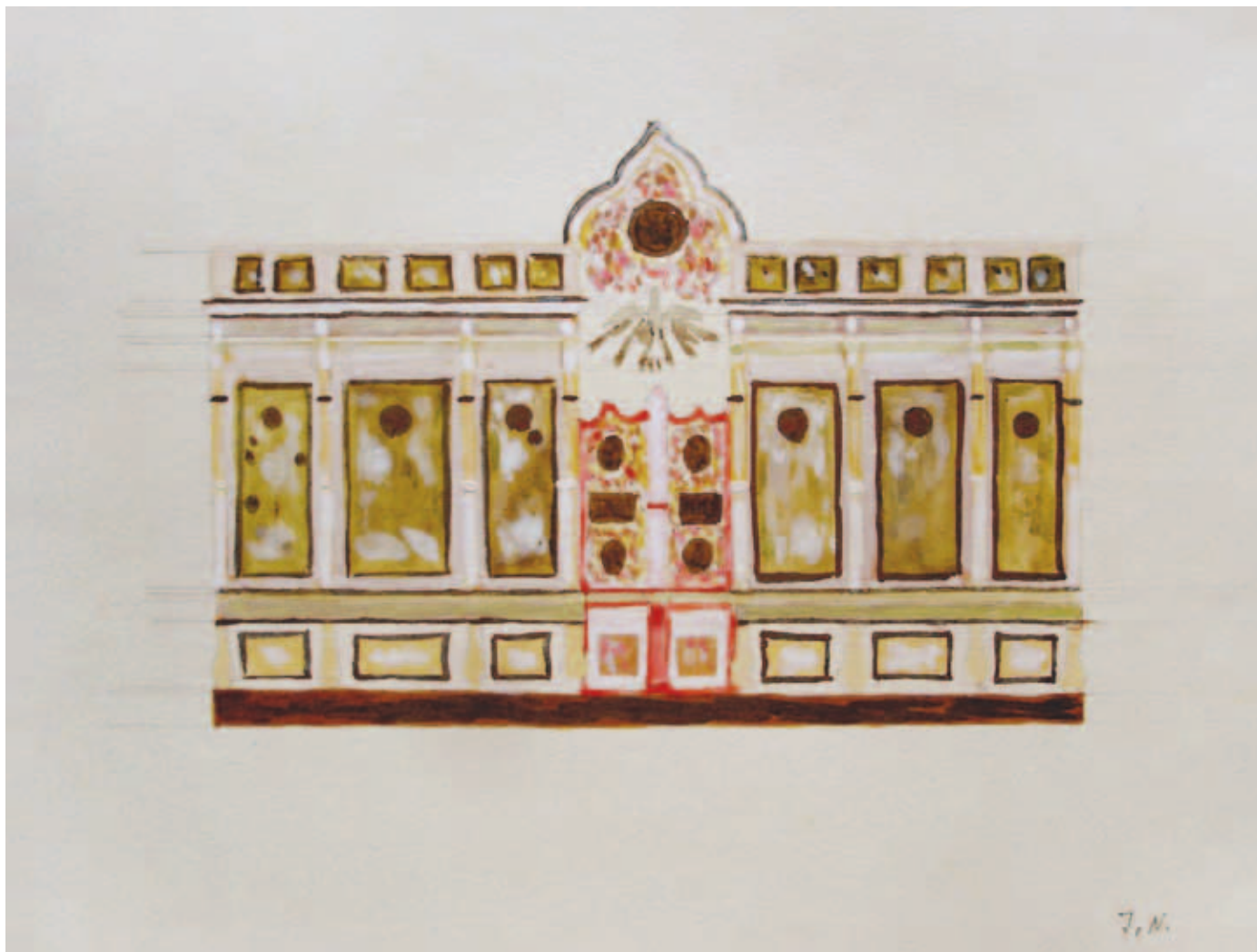
44. Jerzy Nowosielski, *Zaśnięcie Matki Bożej*, olej na płótnie na desce, 123 x 50 cm, 1991

Niestety, okazało się, że lokalizacja polichromii w sieni budynku, a więc w przestrzeni ogólnodostępnej i niestrzeżonej, naraziła ją na zniszczenia, akty profanacji i agresji. Pierwszą próbę podpalenia opisuje artysta w liście do Haliny Klinger, komentując dramat podpalonej cerkwi w Grabarce: „Coś zanadto zaczynają nas podpalać, bo i w Krakowie na Szpitalnej też próbowali, byłem tego świadkiem w ostatnim tygodniu W. Postu. Aleśmy ugасili. Sprawca zostawił kartkę: »Wypuście więźniów, w imię Ojca i Syna i Ducha Ś.*«*. To było przed południem w czasie Liturgii *Prieżdieswiaszczennych Darow*”. W późniejszych latach jeszcze kilkakrotnie polichromię rysowano i profanowano wulgarnymi graffiti. 10 października 2002 roku proboszcz Witold Maksymowicz pisał do wojewódzkiego konserwatora zabytków: „Z dużą przykrością muszę poinformować Służby Ochrony Zabytków o poważnym uszkodzeniu niewpisanego do rejestru zabytków, mimo to niezwykle cennego malowidła prof. Jerzego Nowosielskiego. (...) Uszkodzenie polega na dwukrotnym pokryciu satanistycznymi symbolami dolnej części malowidła, które nastąpiło m.in. w czasie pełnienia Liturgii Św. w czerwcu br.”. Wobec kolejnych prób dewastacji malowidła, w 2002 roku parafia podjęła decyzję o zdjęciu i przeniesieniu polichromii na ruchome podłoże. Konserwacji podjęła się Anita Pająk pod nadzorem prof. Edwarda Kosakowskiego z Wydziału Konserwacji Zabytków krakowskiej ASP. W 2004 roku ukończono restaurację malowidła eksponowanego odtąd w górnej części cerkwi – refektarzu. *Pochwała Bogurodzicy* brała także udział w zagranicznych wystawach ikon Jerzego Nowosielskiego, m.in. w Hiszpanii i Rosji.



45. XIX-wieczny ikonostas z Miechowa  
w cerkwi prawosławnej w Krakowie  
– widok ogólny





46. Jerzy Nowosielski, *Ikonoostas z Miechowa*,  
akwarela na papierze, 1991,  
archiwum artysty

#### Cztery ikony do XIX-wiecznego ikonostasu z Miechowa, 1991

Główną przegrodą ołtarzową w cerkwi jest obecnie XIX-wieczny ołtarz pochodzący z cerkwi w Miechowie, poddany gruntownej konserwacji w 1991 roku przez konserwatorów i ikonografów Sotyrusa i Lidję Pantopulosów [il. 45]. W tym czasie Jerzy Nowosielski domalował do ikonostasu cztery brakujące ikony z rzędu namiestnego, starając się dostosować ich estetykę i kolorystykę do głównych ikon rzędu: *Matki Bożej* i *Pantokratora*, utrzymanych w tradycyjnej XIX-wiecznej konwencji. Stąd bardzo ciemna, brunatno-fioletowa gama barwna, a także rzadko stosowane przez artystę złoto w pokryciu nimbów świętych postaci. Dwie boczne ikony poświęcone są Matce Bożej; pierwsza z lewej to typowe dla tradycji prawosławnej przedstawienie *Pokrow* – Maryi opiekującej się całym światem [il. 41], ostatnia ikona w rzędzie to tzw. ikona chramowa, z przedstawieniem wezwania cerkwi, czyli *Zaśnięcia Matki Bożej* [il. 44]. Dwie pozostałe ikony umieszczone zostały na diakońskich wrotach: *Archanioł Michał* po lewej [il. 42], *Święty Stefan (Szczepan)* po prawej stronie [il. 43]. Uzupelnienie zabytkowej przegrody przez Nowosielskiego dowodzi jego ogromnego szacunku dla tradycji i kanonicznych ikon,

także nowożytnych i XIX-wiecznych. Nie rezygnując z założeń własnej sztuki, potrafił nawiązać twórczy dialog ze sztuką przeszłości. Głębokie zestawienia rdzawych czerwieni i brązów, ożywione błękitem detali i połyskiem złota, nawiązują zarówno do dawnych ikon, jak i dekoracyjnej snyderki ikonostasu – tworząc razem niezwykle harmonijną całość. Projektując malarskie uzupełnienie przegrody, Nowosielski rozważał różne warianty kolorystyczne, czego dowodem jest jedna z malarskich notatek, zachowana w archiwum artysty [il. 46].



47. Jerzy Nowosielski,  
kiosk z ikoną  
*Chrystus Pantokrator*,  
akryl na desce, 189 x 79 x 29 cm,  
ok. 1992  
[ikona *Pantokrator*, 1855,  
90 x 72 cm, tempera na desce,  
koszulka z blachy mosiężnej  
pokrytej warstwą srebra]



Podczas konserwacji głównego ikonostasu cerkwi oddano do restauracji inne zabytkowe ikony, w tym także wiszącą w centralnym miejscu prezbiterium, na *gorniem miescie*, ikonę *Chrystusa Pantokratora* z 1855 roku. Jerzy Nowosielski umieścił w tym miejscu swoją ikonę *Anastasis*, a dla odrestaurowanego *Pantokratora*, przykrytego srebrną koszulką, zbudował drewniany, polichromowany kiot, czyli ozdobną, szafkową ramę [il. 47]. Kolorystyka ramy jest stonowana – od ciemnej, mała-chitowej zieleni na bocznych ściankach szafki i w płytkiej dolnej wnęce, do jasnych, białobeżowych przetań w części frontowej. Wnęka na ikonę i brzeg trójlistnego wycięcia ramy zostały podkreślone mocniejszą, oranżową barwą. Obecnie kiot z *Pantokratozem* jest wystawiony do adoracji wiernych przed *klirosem* (podium dla chóru i lektorów) po prawej stronie cerkwi, przed ikonostasem.

## Bibliografia

*Krótką historia ikonostasu*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 1992, 9 września, s. 1

Dokumentacja konserwatorska,teczka „Ul. Szpitalna 24, II, po 1994”, Archiwum WUOZ w Krakowie

*Jerzy Nowosielski. Villa dei Misteri. Pascha ikony*, red. Jan Stalony-Dobrzański, Galeria Słowiańska, ORTHDRUK, Kraków–Białystok 1998

*Obraz nie ręką ludzką malowany. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy*, red. Michał Bogucki, [katalog wystawy] BWA „Zamek Książ”, Kraków–Wałbrzych 2006

*Notatki. Część czwarta. Jerzy Nowosielski*, luty – marzec 2008, Galeria Starmach, Kraków 2008

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011

Jerzy Nowosielski, *Krakowska parafia prawosławna*, [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika*, Znak, Kraków 2013, s. 218–224

Łukasz Tarkowski, *Ikonostas z Orzeszkowa. Historia i analiza ikonograficzna*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. UKSW Waldemara Delugi, przy Katedrze Historii Sztuki Bizantyjskiej i Postbizantyjskiej Instytutu Historii Sztuki UKSW w Warszawie, 2014 [maszynopis]

Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015

# Ikony dla cerkwi greckokatolickiej w Krakowie (1972–1998)

kaplica pw. św. Doroty w kościele pw. św. Katarzyny oo. Augustianów,  
cerkiew pw. Podwyższenia Krzyża Świętego przy ul. Wiślniej



1. Kaplica pw. św. Doroty w kościele pw. św. Katarzyny w Krakowie  
– widok ogólny wnętrza, lata 80.

Po delegalizacji greckokatolickiej cerkwi w 1947 roku władze PRL wydały całkowity zakaz odprawiania nabożeństw w obrządku unickim, praktyki religijne były zakazane pod karą więzienia. Cerkiew pw. Podwyższenia Krzyża Świętego (dawny kościół św. Norberta) przy ul. Wiślniej, w której Jerzy Nowosielski przyjął sakrament chrztu świętego, także nie uniknęła dramatycznego losu. 12 maja 1947 roku, pod pretekstem rozbitcia ośrodka ukraińskiego podziemia, w ramach Akcji „Wisła” funkcjonariusze UB zajęli plebanię i cerkiew, aresztując wszystkich duchownych. Kościół i zabudowania klasztorne przejęli ojcowie saletyńscy. Nowi gospodarze zburzyli marmurowy ikonostas według projektów Tadeusza Stryjeńskiego i Jana Matejki, wyrzucili tablice epitafijne z nazwiskami wybitnych unitów i przerobili wnętrze cerkwi, dostosowując je do potrzeb obrządku zachodniego.

W 1956 roku, gdy cerkiew greckokatolicka wyszła z podziemia, krakowscy unicy podjęli nieskuteczną walkę o zwrot budynku przy ul. Wiślniej. Po roku starań wspólnocie greckokatolickiej zezwolono na odprawianie nabożeństw w obrządku wschodnim – początkowo w jednej z kaplic kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła, później w kościele pw. św. Andrzeja, wreszcie wyznaczono im do tego celu kaplicę pw. św. Doroty w poaugustiańskim, gotyckim kościele pw. św. Katarzyny [il. 1]. Przez następnych czterdzieści lat kaplica św. Doroty stała się dla krakowskich grekokatolików prawdziwym domem, świątynią i miejscem spotkań. Często gośćmi byli tu zarówno Jerzy Nowosielski, jak i jego ojciec Stefan – i to właśnie jemu wspólnota będzie zawdzięczać nowy ikonostas Jerzego Nowosielskiego. Biskup unicki Piotr Kryk (dziś w Monachium) wspomina: „Kiedy w Krakowie przyznali nam kaplicę św. Doroty przy klasztorze Augustianów – nic w niej nie było. I wtedy ojciec Nowosielskiego, emerytowany kolejarz, który codziennie służył do Mszy księdzu mitratowi Deńko, mówi kiedyś: – Ja mam syna, który maluje, gdyby ksiądz mitrat zechciał, to on namaluje jakieś ikony”. Poświęcenie ikonostasu Jerzego Nowosielskiego odbyło się na Wielkanoc 1972 roku.





IKONOSTAS W KOŚCIELE ŚW. KATARZYNY W KRAKOWIE  
 KAPLICA GR. KAT. III. 19.72



2. Jerzy Nowosielski, projekt adaptacji kaplicy  
 pw. św. Doroty,  
 gwasz na papierze, b.d. (pocz. lat 70.),  
 archiwum artysty

3. Karta dokumentacyjna z fotografiami ikonostasu  
 oraz ikon w kaplicy pw. św. Doroty, 1972,  
 Archiwum Fundacji Nowosielskich



4. Jerzy Nowosielski, projekt adaptacji kaplicy pw. św. Doroty,  
akryl na tekturze, 42,7 x 40,7 cm, b.d. [pocz. lat 70.],  
Archiwum Fundacji Nowosielskich

5. Jerzy Nowosielski, ikonostas – wygląd pierwotny,  
olej na płótnie na desce, 1972,  
rekonstrukcja i montaż elektroniczny Marian Curzydło







6. Jerzy Nowosielski, carskie wrota,  
olej na płótnie na desce, 155 x 94,5 cm, 1972



Począwszy już od lat 60., Nowosielski przekazał krakowskim unitom wiele ikon, które zdobiły kaplicę i służyły wspólnocie w tym miejscu aż do 2001 roku, kiedy grekokatolicy odzyskali cerkiew przy ul. Wiślniej i wrócili do swej pierwotnej siedziby razem z wszystkimi ikonami. Jak wspomina ówczesny proboszcz parafii ks. Miron Michaliszyn, Jerzy Nowosielski utwierdzał krakowskich unitów w walce o odzyskanie świątyni, co nie było proste. Wspólnota grekokatolicka odzyskała budynki plebanii i cerkwi oficjalnie w 1998 roku, ojcowie saletyni opuścili świątynię dopiero pod koniec 2001 roku. Odzyskany dzięki wieloletnim staraniom zabytkowy ikonostas Stryjeńskiego i Matejki zrekonstruowano i poświęcono w listopadzie 2004 roku. Do budynku cerkwi trafiły także wszystkie ikony i ikonostas Nowosielskiego, przechowywane obecnie w przestrzeni pozaliturgicznej.

### **Ikonostas do kaplicy pw. św. Doroty**

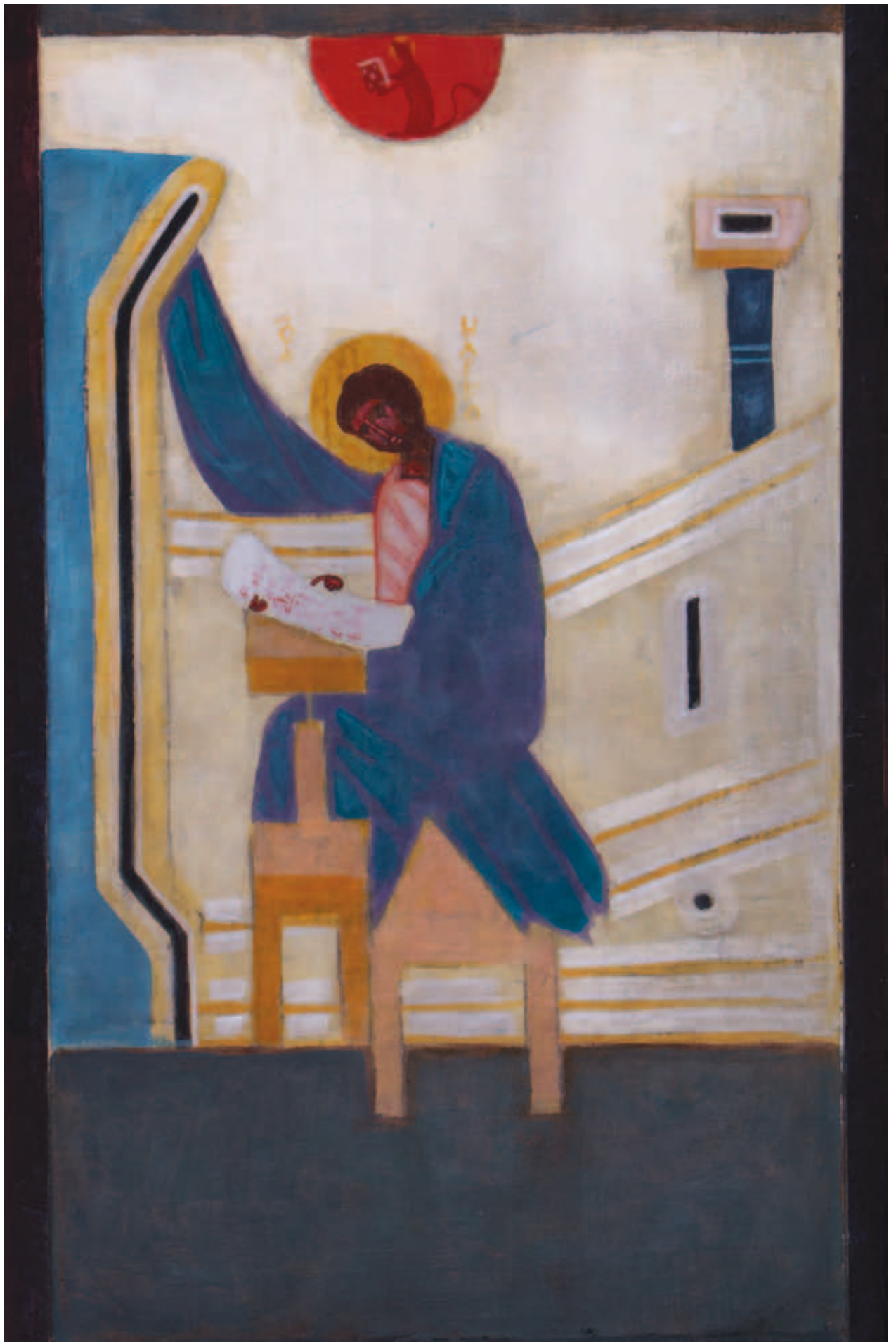
W archiwum malarza zachowały się dwa projekty aranżacji grekokatolickiej kaplicy pw. św. Doroty [il. 2, 4]. Adaptacja gotyckiej kaplicy na potrzeby wschodniej liturgii nawiązywała do polskiej tradycji wpisania bizantyńskiej ikonografii w przestrzeń gotyckiej architektury – zapoczątkowanej przez średniowieczne fundacje jagiellońskie. Zaproponowana przez Nowosielskiego ażurowa przegroda ołtarzowa oddzielała niewielkie, dwuprzęsłowe, sklepione żebrowo prezbiterium od przestrzeni kaplicy. Sam ikonostas miał formę pojedynczej, wąskiej belki wspartej na czterech szczupłych kolumnach i zwieńczonej dużym, polichromowanym krzyżem typu *croce storiata*. W dolnej partii przegrody przestrzeń między kolumnami przesłaniały zwieńczone półokrągło carskie i diakońskie wrota, flankowane dodatkowo dekoracyjnymi filarkami i panelami [il. 5]. Cały ikonostas wyróżniał się urozmaiconą, żywą kolorystyką – belka z przedstawieniem *Deesis* i krzyż ze scenami pasyjnymi utrzymany w gamie jasnej, szmaragdowej zieleni, kolumny w barwie indygo, z motywem jasnych, dekoracyjnych smug, podobne

ukośne smugi na białych panelach i czerwonych filarach flankujących przejścia, zwieńczonych dodatkowo czarnymi gatkami. Wszystkie sceny na carskich i diakońskich wrotach łączyło białe tło i szaroniebieski pas gruntu, na którym stoją przedstawione postaci. Na skrzydłach carskich wrót Nowosielski umieścił, zgodnie z tradycją, czterech Ewangelistów oraz scenę *Zwiastowania* w górnej, zaokrąglonej części wrót – z różowoskrzydłym aniołem w niebieskiej szacie i Marią w błękitnej sukni i fioletowym *maforium* [il. 6]. Wszystkie postaci ukazano na tle umownej architektury, zredukowanej do biało-błękitnego muru z widocznymi prześwitami, wieżami i bramami. Wyróżnia się tu jedynie skalisty pejzaż w scenie przedstawiającej św. Jana na wyspie Patmos, z Prochosem zapisującym słowa Ewangelii [il. 7]. Pozostali Ewangeliści siedzą na tronach, za pulpitemi, trzymając w dłoniach zapisane zwoje. Ich identyfikację umożliwiają inskrypcje, a także miniaturowe symbole w niewielkich czerwonych półkółkach u góry kompozycji. Na lewym skrzydle, poniżej św. Jana (symbol – orzeł) widnieje św. Łukasz (wół), na prawym skrzydle u góry św. Mateusz (anioł), poniżej św. Marek (lew) [il. 8]. Na czerwonej listwie oddzielającej skrzydła wrót Nowosielski umieścił dodatkowo cztery zielone medaliony, a w nich popiersia Ojców Kościoła – twórców liturgii w biskupich szatach, są to: św. Jakub Młodszy, św. Bazyli Wielki, św. Jan Chryzostom, św. Grzegorz Wielki.



7. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan z Prochorem*, fragment carskich wrót, 1972





8. Jerzy Nowosielski, *Święty Marek*, fragment carskich wrót, 1972



9. Jerzy Nowosielski, *Dobry Łotr, Święta Piatnica*, diakońskie wrota, olej na płótnie na desce, 131 x 70 cm, 1972



10. Jerzy Nowosielski, *Święty Stefan (Szczepan), Święta Anastazja*, diakońskie wrota, olej na płótnie na desce, 131 x 70 cm, 1972

Na wrotach diakońskich – także zgodnie z tradycją – artysta namalował *Dobrego Łotra* po lewej [il. 9] i *Świętego Stefana (Szczepana)* po prawej stronie [il. 10]. Oba wizerunki otacza jasnoszara rama, postaci stoją na szarobłękitnym gruncie i neutralnym białym tle, z którym wyraźnie kontrastuje ciemna karnacja nagiego ciała Dobrego Łotra, trzymającego wielki krzyż, i czerwony płaszcz św. Szczepana, narzucony na jego białą tunikę, ozdobioną dekoracyjnym szlakiem. Powyżej świętych, w półokrągłych przyczółkach wrót wizerunki świętych niewiast: św. Piatnicy nad Dobrym Łotrem i św. Anastazji nad św. Szczepanem. Wszystkie postaci w dolnej części ikonostasu mają złote nimby. Nietypowo zostały potraktowane najważniejsze w każdym ikonostasie ikony namiestne – *Hodegetrii* [il. 11] i *Pantokratora* [il. 12] – są maleńkie, a Nowosielski umieścił je na niewielkich, płaskich nacięciach kolumn, nieco powyżej carskich wrót. Z granatowego tła wyróżnia je czerwień obramienia i nimbów. Właściwy rząd ikonostasu tworzy umieszczona na zielonej belce grupa *Deesis* [il. 13], w której wizerunek Pantokratora adorowany jest przez



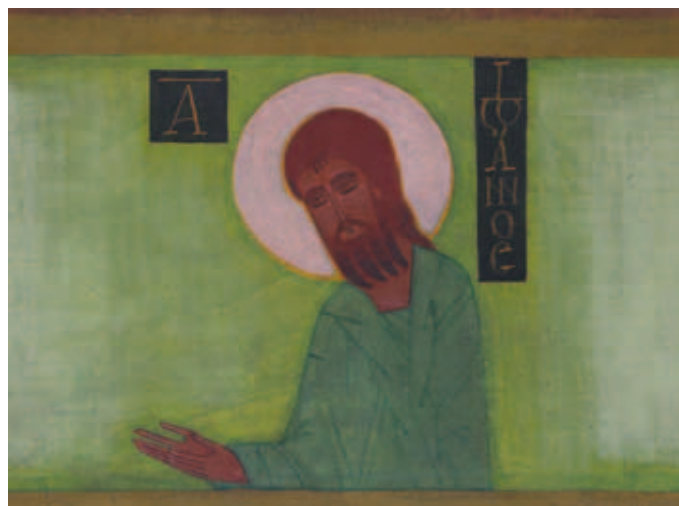


11. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża z Dzieciątkiem*, fragment ikonostasu, 21 x 14 cm, 1972

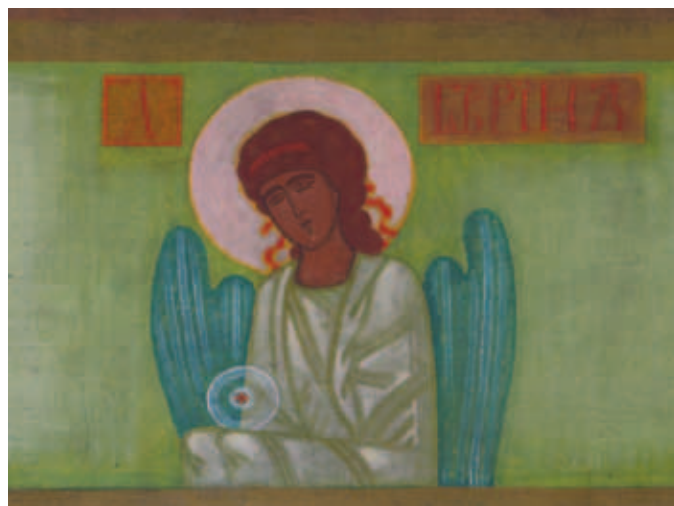


12. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, fragment ikonostasu, 21 x 14 cm, 1972

Matkę Bożą, św. Jana Chrzciciela [il. 14], Archaniołów Michała i Gabriela [il. 15], a także św. Pawła [il. 18] i św. Piotra – ukazanych w popiersiu, zwróconych w stronę Chrystusa. Na zwoju trzymany przez św. Piotra inskrypcja po grecku: „Wy w niego teraz, choć nie widzicie, przecież wierzycie” (1 P 1, 8), na zwoju św. Pawła: „Wszyscy, którzy zostaliście ochrzczeni w Chrystusie, przyoblekliście się w Chrystusa” (Gal 3, 27). Z seledynowym tłem belki kontrastują białe nimby, różnobarwne szaty i prostokątne kartusze z inskrypcjami, tworzące geometryczny, rytmiczny ornament. Swoistym przedłużeniem rzędu *Deesis* były dwie przyścienne listwy z wyobrażeniem popiersi świętych, zawieszone symetrycznie na ścianach kaplicy, po obu stronach ikonostasu. Na ciemnoczerwonym tle, w brązowym obramieniu przedstawieni są, na jednej listwie: św. Jan Miłosiwy, św. Piatnica i św. Grzegorz Wielki [il. 16], na drugiej: św. Bazyli Wielki, św. Jerzy i św. Jan Chryzostom [il. 17] – wszyscy oznaczeni inskrypcjami i w pomarańczowych nimbach.



14. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Chrzciciel*, rząd Deesis, 1972



15. Jerzy Nowosielski, *Archanioł Gabriel*, rząd Deesis, 1972



16. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Miłociwy, Święta Piatnica, Święty Grzegorz Wielki*, 41 x 172 cm, 1972



17. Jerzy Nowosielski, *Święty Bazyli Wielki, Święty Jerzy, Święty Jan Chryzostom*, 41 x 172 cm, 1972





13. Jerzy Nowosielski, *Deesis*,  
rząd ikonostasu, 40 x 362 cm, 1972



18. Jerzy Nowosielski, *Święty Paweł*,  
rząd *Deesis*, 1972

Zwieńczeniem ikonostasu był wielki krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi – wypełniający niemal całą prześwit arkady i utrzymany w podobnej, szmaragdowozielonej gamie barwnej [il. 19]. Polichromowane wyobrażenie Ukrzyżowanego z nietypowym, złotym nimbem otaczają sceny pasyjne, malowane po obu stronach pionowej belki krzyża – po lewej od góry: *Spotkanie w Emaus*, *Umywanie nóg* [il. 20], po prawej od góry: *Sąd Piłata*, *Oplakiwanie* [il. 21]. W scenach pasyjnych, rozgrywających się w pejzażu lub na tle symbolicznej architektury, wśród drobnych postaci wyróżnia się czerwonym nimbem sylwetka Chrystusa. Na krańcach poziomej belki krzyża, w prostokątnych płycinach, widnieją oplakujący Chrystusa: Matka Boża (po lewej, obok inskrypcja: ΜΡ ΘΥ) oraz św. Jan Ewangelista (po prawej, obok inskrypcja: Α. ΙΟΑΝΝΟΣ). W zwieńczeniu krzyża medalion z przedstawieniem *Anastasis*, czyli *Ześcisie do otchłani*; na dole krzyża, poniżej symbolicznej groty z czaszką Adama, prostokątna płycina ze sceną *Ostatniej Wieczerzy*, w kolorystyce zbliżonej do barw na kolumnach ikonostasu: bieli na tle indygo [il. 22].

Po przeniesieniu się parafii greckokatolickiej z kościoła oo. Augustianów do cerkwi przy ul. Wiślniej, ikonostas z kaplicy św. Doroty został poddany konserwacji w 2006 roku. Obecnie umieszczony jest, wraz z kilkoma innymi ikonami Nowosielskiego, w bocznej sali, przy przedsionku świątyni, pełniącej rolę sklepika parafialnego [il. 24]. Z powodu mniejszej przestrzeni ikonostas częściowo rozmontowano i zwieńczono niewielkim, także polichromowanym krzyżem, przeznaczonym pierwotnie do tetrapodu [il. 23]. Właściwy, zielony krzyż franciszkański powieszono na ścianie ołtarzowej cerkwi, za głównym ikonostasem.



19. Jerzy Nowosielski, krzyż ołtarzowy  
ze scenami pasyjnymi,  
olej na desce, 195 x 135 cm, 1972





20. Jerzy Nowosielski, *Umywanie nóg*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1972



21. Jerzy Nowosielski, *Opłakiwanie*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1972



22. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia wieczerza*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1972



23. Jerzy Nowosielski, krzyż do tetrapodu,  
tempera na desce, 74 x 56,5 cm, 1961





24. Jerzy Nowosielski, ikonostas, cerkiew greckokatolicka w Krakowie – widok obecny, olej na płótnie na desce, 283 x 362 cm, 1972

### Ikony ruchome i *darochranitelnica* dla cerkwi greckokatolickiej w Krakowie

Oprócz ikonostasu parafia greckokatolicka posiada ikony Nowosielskiego z różnych lat, które artysta ofiarowywał cerkwi, począwszy od lat 60. Są wśród nich dwie wczesne ikony z 1961 roku, wiszące obecnie na ścianach nawy, po obu stronach głównego ikonostasu: *Pantokrator* [il. 26] i *Bogurodzica z Dzieciątkiem*, w typie *Sedes Sapientiae* (Stolica Mądrości) [il. 25]. Na obu ikonach Chrystus i Matka Boża siedzą na ozdobnych poduszkach, na czerwono-różowych tronach z podnóżkami. Podobne są czerwone nimby i prostokątne kartusze z greckimi hierogramami, a także jasnobrązowe ramy z dwunastoma medalionami, w których malarz umieścił popiersia Apostołów (ikona *Pantokratora*) lub proroków ze zwojami (*Bogurodzica*). Stronice trzymanej przez *Pantokratora* Ewangelii otwarte są na cytacie „Аз есмь свѣтъ...” – „Ja jestem światłością świata...” (J. 8,12). Wśród ikon zwraca także uwagę rzadka ikona *Sobór Matki Bożej* (1971) [il. 27], czyli wersja *Narodzenia Chrystusa*, w którym Maria siedzi z Dzieciątkiem na tronie ustawionym w grocie. Święto Soboru Matki Bożej przypada na drugi dzień Bożego Narodzenia, a wśród świadków sceny rozpoznać można św. Józefa, aniołów i świętych

na obramieniu ikony oraz czterech Magów w prostokątnym kartuszu. Inne ikony Nowosielskiego dla unitów to pomarańczowo-czerwona ikona *Anastasis* (1965) [il. 28], błękitny *Mandylion* (b.d.) [il. 29] i dwie ikony ze scenami z życia, obie utrzymane w ciemnej, brązowordzawej gamie barwnej: *Święty Mikołaj* (1973) [il. 30–32] i *Święty Józef* (1975) [il. 33–35].

Razem z ikonostasem Nowosielski ofiarował także cerkwi greckokatolickiej tzw. *darochranitelnicy* (tabernakulum, 1972?) [il. 36–37] – w formie niewielkiej, polichromowanej cerkiewki, zwieńczonej złotą kopułką i gwiaździstymi sterczynami. Na przedniej, zielonej ścianie umieścił czerwone kartusze ze sceną Zwiastowania i Etimasii (*Tron przygotowany*) oraz małe sylwetki sześciu świętych Diakonów i Ojców Kościoła.



25. Jerzy Nowosielski, *Bogurodzica z Dzieciątkiem*,  
olej na płótnie, 110 x 70 cm, 1961





26. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*,  
olej na płótnie, 110 x 70 cm, 1961





27. Jerzy Nowosielski, *Sobór Matki Bożej*  
(*Narodzenie Chrystusa*),  
olej na płótnie, 120 x 80 cm, 1971



28. Jerzy Nowosielski, *Anastasis*  
(*Zejście do otchłani*),  
olej na płótnie, 80 x 60 cm, 1965



29. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
akryl na płótnie, 60 x 80 cm, b.d.



30. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj ze scenami z życia*,  
olej na płótnie, 100 x 70 cm, 1973





31. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj ucisza burzę na morzu*,  
fragment ikony *Święty Mikołaj ze scenami z życia*, 1973



32. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj ratuje kapłana Christophorosa przed ścięciem mieczem*,  
fragment ikony *Święty Mikołaj ze scenami z życia*, 1973



33. Jerzy Nowosielski, *Święty Józef ze scenami z życia*,  
olej na płótnie na desce, 100 x 70 cm, 1975





34. Jerzy Nowosielski, *Ucieczka do Egiptu*,  
fragment ikony Święty Józef ze scenami z życia, 1975



35. Jerzy Nowosielski, *Sen Józefa*,  
fragment ikony Święty Józef ze scenami z życia, 1975

Projekt adaptacji liturgicznej kaplicy św. Doroty w krużgankach augustiańskich w Krakowie:

1. t – Tęcza drewniana, polichromowana;
2. u – Ukrzyżowanie (schemat ikonograficzny włoskiego Trecento) ze scenami pasyjnymi;
3. a – Architrav tęczy podparty dwoma drewnianymi, polichromowanymi kolumnkami, nawiązującymi do tradycji italskich przegród ołtarzowych średniowiecza, co pozostaje w zgodzie z architekturą kaplicy oraz nie tworząc „ikonostasu” w jego późno rozwiniętych formach, wyznacza przestrzeń sakralną, umożliwiającą prawidłowe rozwinięcie akcji liturgicznej właściwe Kościołowi Wschodniemu;
4. o – Ołtarz tak usytuowany nadaje się również do sprawowania liturgii eucharystycznej (zreformowanej) typu zachodniego.

Jerzy Nowosielski, 1972 (?)

*Darochranitielnica* [cs. chroniąca, przechowująca dary] – konsekrowane naczynie liturgiczne ze złota lub srebra do przechowywania Darów św. zapasowych na użytek chorych, a także konsekrowanej prosfory potrzebnej do liturgii Upřednio Poświęconych Darów; w formie: skrzynki zwieńczonej krzyżem, zdobionej przedstawieniami Chrystusa, Matki Boskiej i aniołów, baldachimu wspartego na czterech kolumnkach lub kapliczki o uproszczonej bryle, a właściwie maleńkiej cerkiewki, niekiedy kilkukondygnacyjnej, zwieńczonej pięcioma kopułkami, z dwuskrzydłowymi drzwiczkami przypominającymi carskie wrota, ozdobionej figurami ewangelistów, aniołów, niewiast zmierzających do grobu Chrystusa, scenami z życia Chrystusa i innych. Wewnątrz znajduje się specjalna skrzyneczka – sarkofag na Dary św., nazywana grobnicą lub kowczegiem. Darochranitielnice przechowywane są zawsze w przestrzeni sanctuarium za ikonostasem, na priostole, wynoszone w czasie szczególnie uroczystych nabożeństw i obnoszone w procesjach wokół cerkwi. Odpowiednikiem darochranitielnicy w Kościele łacińskim jest tabernakulum.

Według Słownika terminologicznego wyposażenia świątyń obrządku wschodniego, 2001

Unici istnieją 400 lat. Oni mają swoją historię, liturgię, swoich męczenników. I to trzeba uszanować – nawet gdy się przyjmuje pogląd, który ja sam podzielałam – że unia brzeska była wielką katastrofą i nieszczęściem w historii Kościoła. Możliwe, że w zamiarach boskich istnieje jakiś tajemniczy plan, aby poprzez unitów doszło do jedności Kościoła Zachodniego i Wschodniego. Ale rzeczywistość jest inna, zła. Ja unitom współczuję, gdyż są zewsząd prześladowani. Kościół prawosławny uważa ich za zdrajców, a dla Kościoła katolickiego są oni niewygodni. (...) Prześladowuje ich przede wszystkim jednak własna świadomość. Przeżywają bowiem wewnętrzne rozdarcie między wiernością wobec doktryny rzymskokatolickiej a przywiązaniem do swojej tożsamości wschodniej. To rozdarcie trzeba uszanować. To są przecież żywi ludzie. Należy darzyć szacunkiem taką sytuację duchową, jaka u każdego człowieka istnieje, jaka jest jego rzetelnością. (...) Od urodzenia byłem przecież członkiem kościoła greckokatolickiego. W nim się urodziłem i wychowałem. Gdy jednak do mojej świadomości dotarło, że unia brzeska była wielką tragiczną pomyłką, po prostu historycznie wróciłem do prawosławia. Wróciłem do korzeni, z których unia wyrosła. Dzisiaj uważając ją za pomyłkę, żywię do niej najgorętsze uczucia i wspieram jej świątynię, jak tylko mogę.

Jerzy Nowosielski, 1996





## Bibliografia

Paweł Chruszcz, *Dzieje parafii greckokatolickiej św. Norberta w Krakowie*, [maszynopis rozprawy doktorskiej], Kraków 1937, Archiwum UJ WT II 253

Jerzy Nowosielski, *Projekt adaptacji liturgicznej kaplicy św. Doroty w krużgankach augustiańskich w Krakowie*, b.d. [maszynopis, archiwum artysty]

Włodzimierz Mokry, *Z życia cerkwi greckokatolickiej w Krakowie w latach 1808–1998*, „Między Sąsiadami”, t. VIII, 1998, s. 6–38

Małgorzata Reinhard-Chlanda, *Niezachowany ikonostas cerkwi greckokatolickiej w Krakowie*, [w:] *Sztuka i pedagogika II. Materiały z sesji naukowych w latach 1997, 1999*, red. Jan Samek, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1999, s. 159–164

Ewa Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego*, DIG, Warszawa 2001, s. 13

Witold Kajstura, *Z dziejów parafii greckokatolickiej w Krakowie. Wywiad z ks. mitratem Michałem Feciuchem*, „Dzielnica Pierwsza. Pismo lokalne”, 2002, nr 11, s. 6–8

36.–37. Jerzy Nowosielski, *darochranitielnica*, olej na drewnie, 98 x 43 x 41 cm, b.d. (1972?)

Mariusz Ryńca, *Grekokatolicy w Krakowie w latach 1945–1991 – zarys problematyki*, „Nasza Przeszłość”, t. 100, 2003, s. 419–453

Krystyna Czerni, *Nowosielski*, [album: wstęp, wybór ilustracji, kalendarium, katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego], Znak, Kraków 2006

*Notatki. Część czwarta. Jerzy Nowosielski*, luty – marzec 2008, Galeria Starmach, Kraków 2008

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011

Krystyna Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla cerkwi greckokatolickiej*, [w:] *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku* [materiały pokonferencyjne], red. Katarzyna Paławska-Iwanczewska, Parafia Greckokatolicka pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, Górowo Hławeckie 2013, s. 69–120



1. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*, akryl na desce, 80 x 50 cm, 1972



# Mandylion do Kaplicy Trzeciego Upadku w Zubrzycy Górnej (1972)

Wakacyjne wyprawy Jerzego i Zofii Nowosielskich zmierzały najczęściej w kierunku Podkarpacia i Łemkowszczyzny. W 1972 roku, na zaproszenie zaprzyjaźnionego warszawskiego filozofa Andrzeja Grzegorzcyka, Nowosielscy spędzili letnie miesiące w Zubrzycy Górnej, u podnóża Babiej Góry – w najwyższym położonym przysiółku, zwanym „Zimna Dziura” [il. 3–5]. W czasie tych wakacji, dla niewielkiej przydrożnej kaplicy w Zubrzycy Górnej powstała ikona *Mandylionu*, zwana inaczej *Acheiropoietos* lub *Spas nierukotwornyj* – co się tłumaczy: „wizerunek nie ręką ludzką uczyniony” [il. 1].

Przydrożna kapliczka, ufundowana przez miejscowych zapewne w XIX wieku, jest murowana i tynkowana na biało, wybudowana na planie prostokąta, z niewielkim, zamkniętym ostrołukowo wejściem, przestronnym żelazną kratą [il. 2]. W ścianach bocznych dwa także zamknięte ostrołukowo okna, narożniki akcentowane pilastrami. Dach dwuspadowy, kryty blachą, na kalenicy czworoboczna wieżyczka z sygnaturką, nakryta ostrosłupowym hełmem. W elewacji frontowej, zwieńczonej trójkątnym szczytem, niewielka, zamknięta trójkątnie niszka na święty obraz lub figurę. Kaplica zwana była lokalnie Kaplicą Trzeciego Upadku w nawiązaniu do ołtarzowej rzeźby Jezusa upadającego pod krzyżem i oleodrukowej reprodukcji umieszczonej we wnęce nad wejściem. W okresie staropolskim wieś Zubrzyca należała do starostwa lanckorońskiego – tradycja kaplicy związanej ze stacją Drogi Krzyżowej odwołuje się zapewne do kompleksu kaplic i kościołków przy kalwaryjskich dróżkach w nieodległej Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie „Kościół Trzeciego Upadku” cieszył się szczególnym kultem wiernych.

Wyjeżdżając na urlop, Nowosielski zabierał farby i pędzle, lecz jego wakacyjna twórczość miała charakter wypoczynkowy i niezobowiązujący. Zwykle obok pejzaży i cerkiewek malował niewielkie ikonki – prezenty dla znajomych, także na wyjętych z potoku kamieniach [il. 6–9]. Na dokumentacyjnej karcie z archiwum malarza widać takie właśnie pamiątki – obok zubrzyckiej ikony *Mandylionu* [il. 11]. Ikona została namalowana



2. Kaplica Trzeciego Upadku w Zubrzycy Górnej – widok obecny

3.-5. Jerzy Nowosielski na wakacjach w Zubrzycy Górnej,  
sierpień 1972





na starych drzwiach od stryszku, nietypowy kształt podobrazia pasował do wnęki w kaplicy. Na pionowej desce, pokrytej wiśniowoczerwonym tłem, artysta namalował pofałdowaną, biało-niebieską chustę z czarnym, podwójnym szlakiem i dwoma węzłami w górnych narożnikach płótna. Odbita na chuście ciemna twarz Chrystusa, okolona jasnoczerwonym nimbem, spogląda łagodnym wzrokiem na wiernych.

Poświęcenie i zawieszenie ikony w kaplicy odbyło się 15 sierpnia, w święto Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Okoliczności tego wydarzenia okazały się niespodziewanie dramatyczne i weszły do literatury: warszawski filozof napisał o nich opowiadanie *Dzwon*, publikowane w „Tygodniku Powszechnym”. Po latach Andrzej Grzegorzczak tak wspominał tamto lato: „Co niedzielę przyjeżdżał ksiądz i odprawiał przy kapliczce Mszę św., wszyscy stali na zewnątrz. Zaproponowałem Nowosielskiemu, żeby coś namalował. I on się zgodził – na kilka dni przed świętem Matki Boskiej zdjęliśmy tę deskę i namalował *Veraikon*. Święto 15 sierpnia wypadło chyba we wtorek, a w nocy z 14 na 15 sierpnia syn sąsiadów – młody chłopak z nieudanym życiem – powiesił się. Znaleźli go rano, wisiał na drzewie, 100 metrów od kapliczki. Miał dwadzieścia kilka lat, rzuciła go dziewczyna. To było wstrząsające i oczywiście zaburzyło całą uroczystość. Cały przysiółek miał uczestniczyć w święcie, miała być podniosła atmosfera, cieszyliśmy się tą ikoną. A ten dramat wszystko zmienił, nastąpiło takie sprzężenie radości i żałoby. Nie pamiętam, czy myśmy na ten temat w ogóle rozmawiali. Ale Jerzy miał w ogóle bardzo silne poczucie dramatyzmu życia, strasznego zła, które się w świecie dzieje, równocześnie ze świętością. Dlatego to wszystko stało się takie symboliczne”.

Przez kilkadziesiąt lat *Mandylion* Nowosielskiego – niezabezpieczony, nieprzestonięty szybą – uległ niestety zniszczeniu: kolory wyblakły, pojawiły się przetarcia i ubytki farby [il. 1, 10]. Ikona potrzebuje pilnie interwencji konserwatora, trwają także starania o objęcie jej opieką przez znajdujące się w pobliżu Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej.



6. Jerzy Nowosielski, *Święta Maria Magdalena*, akryl na kamieniu, b.d.



7. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj*, akryl na kamieniu, 1972



8. Jerzy Nowosielski, *Święci i prorocy*, akryl na kamieniu, 1972

Kaplica jest malutka, dwa metry w kwadracie, ale ma wieżyczkę, a w niej jest wnęka, a we wnęce wisiała latami stara fotografia Chrystusa cierpiącego. Ale tych wakacji był z nami Jerzy. I gospodarze zgodzili się, żeby fotografię zdjąć, a Jerzy namalował ikonę na desce. Podobną trochę do tej, co mamy od niego u siebie w domu. *Nierukotwornyj spas*, czyli *vera ikon* po grecku. „Prawdziwy obraz” Pana. (...) A Jerzy maluje ikony każdemu, kto go poprosi. Bo to jest jego powołanie, to jest jego zakon, który wypełni i dlatego zostanie wybawiony... Ale my wszyscy chcieliśmy mieć swój udział w tym wielkim wydarzeniu: nowej ikonie. Chłopcy nieśli drabinę, ja zdejmowałem drzwiczki do stryszku, Bogdan wymiatał śmiecie, jakieś gałęzie po wronich gwiazdach. Potem myśliśmy drzwi w potoku. Dziewczynki szorowały szczotką. Wieczorem przy ognisku suszyliśmy drzwi, bo właśnie na nich, na tych drzwiach od stryszku, miała powstać nazytuz ikona po to, żeby na wtorek, na święto Matki Boskiej, już być na swoim miejscu. (...)

Więc w poniedziałek od rana Jerzy malował deskę, popijając herbatę. Stół był długi, ustawiony pod drzewami, i z jednej strony stołu malował Jerzy (...) skończył ikonę do obiadu. Na czerwonym tle chusta biała z niebieskimi fałdami, a na niej ciemna twarz Chrystusa surowa i łagodna, nieziemska, w aureoli wyłoconej ochrą... (...) Jerzy rozpuścił trochę wosku na gorąco w terpentynie i pociągnął nim obraz. Potem Zosia sfotografowała przed założeniem i znowu poszliśmy wszyscy pod kaplicę. Podawaliśmy sobie z rąk do rąk, bo niesienie obrazu też uświęca...

Andrzej Grzegorzcyk, 1974



9. Jerzy Nowosielski,  
*Święty Grzegorz Palamas*,  
akryl na kamieniu, b.d.



## Bibliografia

Andrzej Grzegorzcyk, *Dzwon*, „Tygodnik Powszechny”, 1974, nr 23, s. 3; przedruk [w:] tegoż, *Moralitety*, PAX, Warszawa 1986, s. 60–66

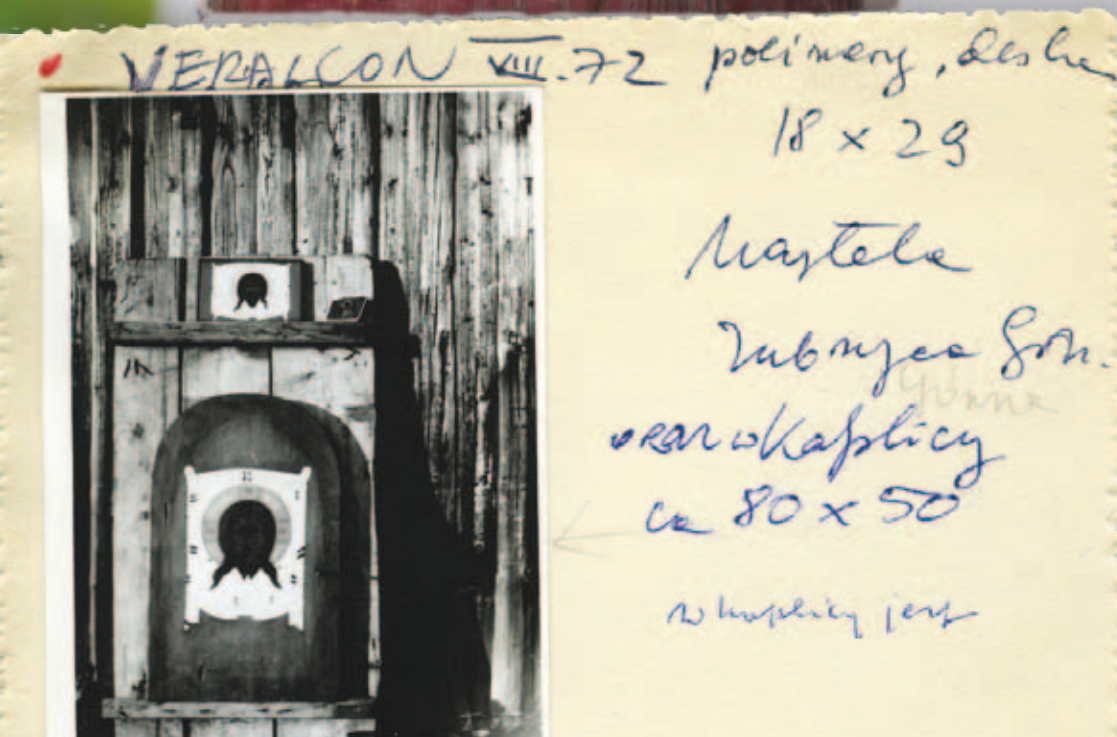
Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011, s. 291–292

Wojciech Bonowicz, *Droga w półmroku*, „Tygodnik Powszechny”, 2011, nr 10, s. 40





10. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
akryl na desce, 80 x 50 cm, 1972



11. Karta dokumentacyjna z fotografią ikon  
z kaplicy w Zubrzycy Górnej, 1972,  
Archiwum Fundacji Nowosielskich

1. Kościół oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP  
w Krakowie – widok ogólny wnętrza,  
projekt architektoniczny: Przemysław Gawor, Małgorzata Grabacka, 1975–1979





# Wystrój kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie (1977–1978)

Początki założenia architektonicznego kościoła i klasztoru oo. Franciszkanów-Reformatów na Azorach sięgają lat 30. XX wieku. Budowę świątyni według projektu Tadeusza Maćkowskiego rozpoczęto w roku 1939 i zakończono na pierwszej kondygnacji: dolnej kaplicy i parterze klasztoru. Prowizorycznie zadaszone pomieszczenia przetrwały aż do początku lat 70., kiedy uzyskano pozwolenie na budowę kościoła według nowego projektu. Jego autorami byli architekci Przemysław Gawor i Małgorzata Grabacka oraz konstruktorzy Jan Grabacki i Jan Gugulski. Nieduża, przysadzista sylwetka świątyni, usadowionej na niewielkiej działce, została niejako „wciśnięta między bloki” – według warunków zabudowy kościół nie mógł przewyższać okolicznych, czteropiętrowych budynków. Bryłę kościoła, poświęconego w stanie surowym 15 grudnia 1975 roku, tworzą dwie zestawione ze sobą sześciokątne kuby, o różnej wysokości ścian, nakryte dachami pulpitowymi o różnym nachyleniu połaci. Tak zaprojektowany kształt świątyni tworzy wewnątrz jednolitą, rozległą i jasną przestrzeń, której oświetlenie zapewnia górny świetlik, powstały na styku dwóch przesuniętych kalenic dachów, a także świetliki boczne. Białe, gładkie ściany zostały ocieplone drewnianą boazerią, ołtarz stanowi prosta mensa na trzystopniowym podwyższeniu. „Zamiarem projektodawców – pisał Jerzy Skąpski – było uzyskanie wnętrza o franciszkańskiej prostocie i czystości – i to się udało” [il. 1].

Do zaprojektowania wystroju kościoła zaproszono Jerzego Nowosielskiego, którego architekt kościoła Przemysław Gawor pamiętał jeszcze z okupacyjnej Kunstgewerbeschule. Mając zupełnie wolną rękę, malarz zaproponował w pełni autorski program ikonograficzny świątyni, nawiązujący jednak do kanonu kościołów reformackich. Malarską dekorację wnętrza miały stanowić stacje Drogi Krzyżowej oraz wielkie *panneau* ołtarzowe na ścianie wschodniej kościoła. Pierwsze projekty pochodzą z 1976 roku, ołtarz był malowany w roku 1977, Droga Krzyżowa zaś w pierwszej połowie 1978 roku. Zawieszona została w Wielki Piątek, 24 marca 1978.



2. Kościół oo. Franciszkanów-Reformatów  
pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie  
– widok na ścianę południową

## Droga Krzyżowa, 1978

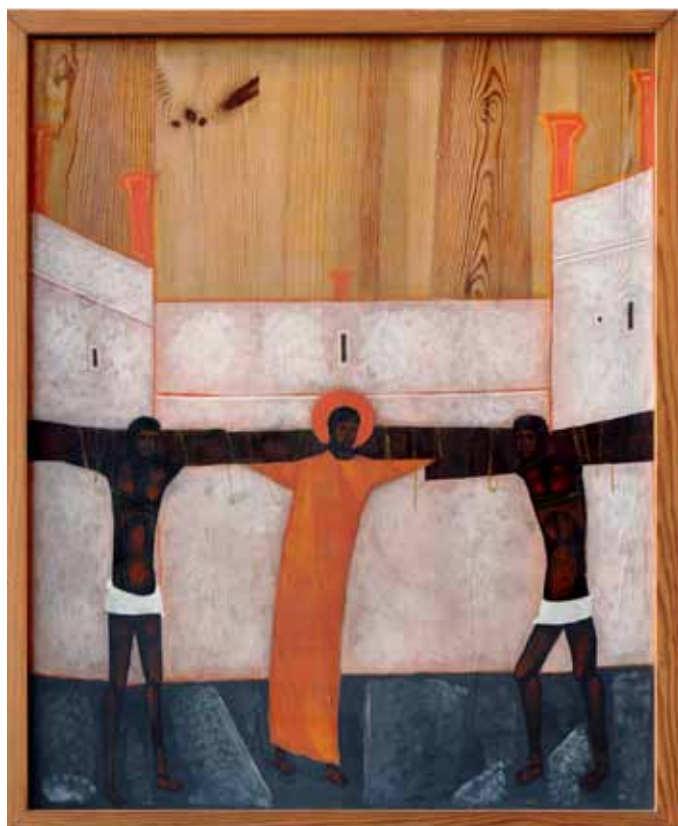
Nabożeństwo Drogi Krzyżowej wywodzi się z jerozolimskiej liturgii Wielkiego Tygodnia z IV wieku, polegającej na wędrowaniu śladami Męki Chrystusa. Kult miejsc związanych z Męką Pańską umocniły także wyprawy krzyżowe i pielgrzymki do Ziemi Świętej. Z czasem, również w kościołach lokalnych, zaczęto praktykować duchowe pielgrzymki do Jerozolimy – na budowanych specjalnie ścieżkach kalwaryjskich lub przed stacjami Dróg Krzyżowych. Porządek zwiedzania stacji Drogi Krzyżowej i ich liczbę (XIV) ustalono ostatecznie pod koniec XVIII wieku, w popularyzacji zaś tego nabożeństwa najbardziej zasłużyli się właśnie franciszkanie, którzy od 1320 roku przejęli pieczę nad Bazyliką Grobu Pańskiego w Jerozolimie.

Nowosielski projektował już wcześniej Drogi Krzyżowe – do Izabelina, Zbylitowskiej Góry, kaplicy KUL-u w Lublinie i Wesotej – mimo to kolejny projekt był dla niego ogromnym wyzwaniem. Ikonografia Męki Pańskiej, rozłożonej na okrutne etapy, jest zasadniczo obca duchowi prawostawia, które kładło nacisk na teologię zmartwychwstania, unikając wizji poniżonego ciała Zbawiciela. Stąd dodatkowy wysiłek i kreatywność artysty, który nie chciał malować dosłownie brutalnej tortury krzyża.

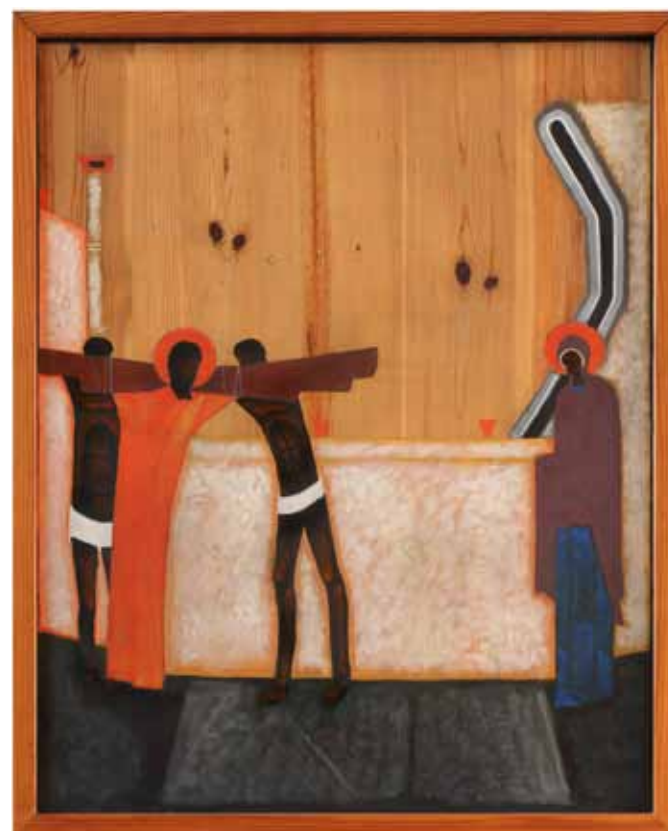
3. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja I:  
*Pan Jezus skazany na śmierć,*  
 akryl na desce, 56 x 154 cm, 1978



Stacje Męki Pańskiej z Azorów nawiązują stylistycznie do Drogi Krzyżowej z Wesołej – podobna jest pewna surowość, a zarazem scenograficzność kompozycji tworzonych w czasie, gdy Nowosielski projektował także dekoracje teatralne. W przeciwieństwie do posępnej, pełnej mrocznych szarości i zgaszonych brązów „więziennej” Drogi Krzyżowej z Wesołej – malowane na sosnowych deskach krakowskie stacje uderzają wyrazistą, intensywną gamą barwną: jaskrawy cynober, biel i czarny brąz mocnych plam rozłożonych oszczędnie, na złotawym, sosnowym tle. Odkryta faktura drewna, naturalny rysunek sęków i stójów pokrytych przejrzystym werniksem przypominają złociste tło ikon.



4. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja II:  
*Pan Jezus bierze krzyż na swe ramiona,*  
 akryl na desce, 104 x 84 cm, 1978



5. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja IV:  
*Pan Jezus spotyka swą matkę,*  
 akryl na desce, 105 x 84 cm, 1978





6. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja III:  
*Pierwszy upadek Pana Jezusa,*  
akryl na desce, 84 x 105 cm, 1978



7. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja V:  
*Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi,*  
 akryl na desce, 54 x 154 cm, 1978



8. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja VII:  
*Pan Jezus upada pod krzyżem po raz drugi,*  
 akryl na desce, 54 x 154 cm, 1978



9. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja IX:  
*Trzeci upadek Pana Jezusa,*  
 akryl na desce, 54 x 154 cm, 1978





10. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja VI:  
*Święta Weronika ociera twarz Pana Jezusa*,  
 akryl na desce, 54 x 83 cm, 1978

Dla kościoła w Azorach powstało 11 stacji na osobnych deskach sosnowych, trzy ostatnie stacje zostały narracyjnie wpisane w ołtarzowe retabulum. Powieszone na drewnianej boazerii stacje zajmują, wraz z ołtarzem, trzy ściany wnętrza – otaczają niejako wiernych i „zagarniając” całą przestrzeń, tworzą jednolitą harmonijną całość. Różne wymiary obrazów, ułożonych naprzemiennie, budują na ścianach świątyni kolorystyczny i geometryczny rytm, wzmocniony dodatkowo wewnętrzną konstrukcją scen. W kompozycji poszczególnych kadrów uderza – typowe dla obrazów artysty, w tym abstrakcji – przeciwstawianie dużych i jednolitych kolorystycznie płaszczyzn drobnym formom na obrzeżach kadru. Całość tworzy bardzo dekoracyjne wrażenie, jednak swoisty ascezyzm i statyka kompozycji nadają tym niewielkim scenom charakter monumentalny.

Starając się unikać rozbudowanej warstwy narracyjnej, okrutnych szczegółów i dramatycznej dosłowności, Nowosielski stworzył jakby wizualne „emblematy”, ikonogramy symbolizujące kolejne tajemnice Męki Pańskiej. Jest to *Via dolorosa* poza murami miasta; podobnie jak w *Wesołej*, artysta zastosował tu rozwiązania zaczerpnięte z malarstwa hellenistycznego: zaznaczona symbolicznie architektura tworzy mur okalający Jerozolimę: filary, wieże obronne, wąskie szczeliny okien. W surowej, pustej przestrzeni umieszczone są samotne sylwetki Chrystusa – wyróżnionego czerwoną szatą i czerwonym nimbem – oraz obu łotrów. Każdy ze skazańców niesie tylko poprzeczną belkę – *patibulum* – przywiązaną do ramion rzemieniami. Spleceni wspólnym losem, dzielą doświadczenie cierpienia i upokorzenie. Obecność trzech skazańców w całej Drodze Krzyżowej – niezwykle rzadka w tego typu przedstawieniach – przywodzi na myśl prawosławny kult św. Łotra: pierwszego zbawionego przez Chrystusa. Lapidarność i oszczędność użytych form nie wyklucza poczucia grozy i dramatyzmu przedstawień, jakie zostały osiągnięte zupełnie innymi środkami. Zawieszenie postaci skazańców w przestrzennej pustce buduje wrażenie ich osaczenia i przejmującej samotności. Spotykane w drodze grupy świadków: sędziowie Sanhedrynu, kobiety jerozolimskie – na wzór chórów antycznych, potęgują atmosferę nieuchronności wydarzeń [il. 3, 8, 9, 11].



11. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja VIII:  
*Pan Jezus pociesza płaczące niewiasty,*  
akryl na desce, 105 x 84 cm, 1978



12. Jerzy Nowosielski,  
Droga Krzyżowa – Stacja X:  
*Pan Jezus z szat obnażony,*  
akryl na desce, 104 x 84 cm,  
1978

13. Jerzy Nowosielski,  
Droga Krzyżowa – Stacja XI:  
*Pan Jezus przybity do krzyża,*  
akryl na desce, 105 x 84 cm,  
1978





Osobiście uważam, że Droga Krzyżowa nie powinna w ogóle istnieć w Kościele (...) jeśli to ode mnie zależało, powyrzucałbym Drogę Krzyżową z kościołów. (...) To są jednak rzeczy, których właściwie nie możemy znosić w dłuższym obcowaniu. I nie wiem, czy w sercu kultu można sobie pozwolić na takie komiksy sadystyczne jak Droga Krzyżowa. W ogóle wydaje mi się, że cała Droga Krzyżowa jako cykl malowanych czy rzeźbionych okrucieństw jest jakąś dewiacją Kościoła zachodniego. Jest to coś, co przy pełnej świadomości percepcji byłoby nie do zniesienia.

Jerzy Nowosielski, 1978

Jestem przekonany, że najbardziej niebezpieczne jest właśnie malowanie takich scen. No bo jak namalować scenę egzekucji, i to okrutnej egzekucji, by nie popaść jednocześnie w jakiś sadyzm, naturalizm albo rodzaj patosu? Więc chciałem to rozegrać jak najbardziej dyskretnie. Żeby było smutne, czy nawet dość ponure, ale bez tego krzyku uczuciowego, który w przypadku takich spraw ja odczuwam jako coś nieprzyzwoitego.

Jerzy Nowosielski, 1993

Pragnąłem tak namalować te Drogi Krzyżowe, by odczuwało się, iż stanowią one odzwierciedlenie realnego wydarzenia historycznego. Cóż więc mogłem najrealniej pokazać? Najrealniej pokazać mogłem architekturę. A jak dotarłem do tego realizmu? Poprzez hellenistyczny sposób przedstawiania. Był to okres hellenistyczny, tak wtedy malowano architekturę, najrealniejsza jest więc u mnie architektura. Postacie są też realne, ale tylko w sferze kostiumów, też hellenistycznych, natomiast same ciała są czarne, zacienione. Jest to, że się tak wyrażę, odwrotna perspektywa: od maksymalnego realizmu w przedstawianiu architektury i ubiorów do jakiegoś minimalnego potraktowania poprzez zacienienie samych postaci. Bo nie odważyłbym się oddać malarsko cierpienia ludzkiej twarzy.

Jerzy Nowosielski, 1993

Lapidarność tych symbolicznie umownych wizerunków, skąpo rozrzuconych na dużej płaszczyźnie, jest niekiedy bardzo daleko posunięta, ale ich czytelność w pełni konkretna i dostępna. Każdy z nich zamknięty jest ściśle formą, zawsze związła, ale nigdy się nie powtarzającą. Choć można wyśledzić trzy schematy podstawowe: krzyż, koło, prostokąt, to zjawiają się one za każdym razem w innej skali i innym obrysie. Ten sam rygor zachowany jest w doborze barw. (...) Dobór ich jest w pewnej tylko mierze wyznaczony konwencją symboliczną, a sposób rozmieszczenia bardzo przemyślnie uwzględnia akcenty wzajemnych odległości. Zwłaszcza ów powtarzający się w jednokowym brzmieniu cynober nadaje wspólny rytm całemu retabulum i sprawia, że czytając każdy wizerunek z osobna – gdyż są one rozrzucone dość luźno – odbieramy równocześnie wrażenie spójnej całości. Stanowiące tło deski drewna, polski, słowiański, z dawien dawna używany materiał, w kontekście z kolorami Nowosielskiego nabiera blasku przywodzącego na myśl reminiscencję złotych mozaik.

Maria Rzepińska, 1996

Drogi Krzyżowe malowane przez Nowosielskiego: rytm, kolor, uświęcone tradycją układy kompozycyjne czy światła rozbłyskujące na brązowych postaciach – czuję się świadkiem misterium Męki i Paschy, ale też rozpoznaję wspomniany tu już dramat egzekucji. Patrzymy więc na interpretację odwiecznego motywu w malarstwie religijnym, ale czujemy, że teksty ewangeliczne przeczytał, a obrazy malował człowiek, który przed laty na ulicach swojego miasta mógł być świadkiem łapanek lub masowego rozstrzelania.

Stanisław Rodziński, 2003





14. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja XII:  
*Pan Jezus umiera na krzyżu,*  
fragment *panneau* ołtarzowego,  
akryl na desce, 1977

### **Panneau ołtarzowe, 1977**

Trzy ostatnie stacje Drogi Krzyżowej wpisał malarz w narrację przedstawień na wielkim, podłużnym retabulum ołtarzowym, zawieszonym na wschodniej ścianie kościoła [il. 18]. Na sosnowym *panneau* o powierzchni ok. 520 m<sup>2</sup> Nowosielski ukazał kilka scen istotnych także dla symboliki eucharystycznej oraz tradycji gospodarzy kościoła. Umieszczenie w centralnym miejscu ołtarza *Ukrzyżowania*, jako kolejnej, XII stacji Drogi Krzyżowej [il. 14], ale także jako głównego miejsca sanktuarium – nawiązuje do idei kościołów reformackich, gdzie zawsze w ołtarzu głównym umieszczano Chrystusa ukrzyżowanego. W tradycyjnych kościołach reformackich dwa boczne ołtarze, tworzące jakby skrzydła wielkiego tryptyku, zawierały zwyczajowo przedstawienie Stygmatyzacji św. Franciszka, patrona zgromadzenia, oraz wizerunek Matki Bożej. Do tej tradycji nawiązał także Nowosielski, interpretując kolejną, XIII stację Drogi Krzyżowej (*Zdjęcie z krzyża*) [il. 15] jako wizję Matki Bożej Orantki nad emblematem pustego krzyża. Ostatnia, stacja XIV przedstawiona została w formie *Epitafionu*, czyli typowej dla tradycji prawosławnej *Płaszczanicy* – tkaniny z przedstawieniem martwego Chrystusa, adorowanej przez wiernych podczas liturgii Wielkiego Piątku [il. 16]. Nad *Epitafionem* malarz przedstawił medalion z motywem *Anastasis* (*Zejście do otchłani*) [il. 20] – dopisując jakby do całej pasyjnej narracji scenę XV: *Zmartwychwstanie*.

Trzy ostatnie stacje Drogi Krzyżowej zajmują centrum i prawą stronę ołtarza. Po lewej stronie od krzyża, nad drzwiczkami tabernakulum, malarz namalował *Mandylion* [il. 21]. Chcąc pozostać wiernym tradycji kościołów reformackich, ważnym tematem polichromii ołtarza uczynił także *Stygmatyzację św. Franciszka*, ilustrującą najważniejsze wydarzenie w życiu świętego – widzenie na Górze Alwerni [il. 17]. Stojąca po lewej stronie tabernakulum wysmukła postać Franciszka wznosi dłonie w górę, ku cudownej wizji ukrzyżowanego Serafina. Surowa stylistyka postaci

– tak odmienna od tradycyjnych, pełnych patosu wizji *Ekstazy św. Franciszka*, typowych dla potrydenckiej estetyki reformackiej – nawiązuje do pierwszych, XIII-wiecznych włoskich przedstawień Biedaczyny z Asyżu. Bardzo rzadka, „stojąca” wersja stygmatyzacji zdradza także wpływ interpretacji tego tematu przez Stanisława Wyspiańskiego w witrażu z kościoła krakowskich Franciszkanów. Ukrzyżowany Serafin o sześciu wielkich czerwonych skrzydłach pokrytych oczami, ma twarz Chrystusa i znaki krwawych stygmatów. Przymiot wielooczości symbolizuje udział w przymiocie bożej mądrości i wszechwiedzę płynącą z wszystkowidzenia.

W bogatej ikonografii ołtarza Nowosielski uwzględnił jeszcze jedną, kluczową dla siebie postać. Stojący u stóp krzyża św. Jan Chrzciel, trzymający w dłoniach zwój ze słowami „Oto Baranek Boży” – to swoiste *alter ego* Franciszka, któremu na chrzcie św. nadano właśnie imię Jan. Nowosielski podkreśla także mistyczną więź, jaka łączy tę postać zarówno ze światem zwierząt, jak i aniołów – co jest kolejnym odwołaniem do duchowości prawosławia.

Artysta wypracował ostateczną koncepcję ołtarza w trakcie malowania polichromii. Zachował się wcześniejszy projekt ołtarzowego *panneau* [il. 19], gdzie brak motywu Stygmatyzacji, zaś miejsce *Anastasis* ponad *Płaszczanicą* w ostatniej, XIV stacji zajął tajemniczy niebieski kwadrat unoszący się nad martwym Chrystusem. Motyw znany z innych ikon Nowosielskiego swoją genezę czerpie z kartuszy inskrypcyjnych na wizerunkach świętych. Brak jakiegokolwiek inskrypcji czyni ze znaku symbol „Świętości bez imienia”, Imienia Najświętszego, które – zgodnie z tradycją hebrajską – musi pozostać niewypowiedziane.





16. Jerzy Nowosielski, Droga Krzyżowa – Stacja XIV:  
*Pan Jezus złożony do grobu*,  
fragment *panneau* ołtarzowego,  
akryl na desce, 1977



17. Jerzy Nowosielski, *Stygmatyzacja św. Franciszka*,  
fragment *panneau* ołtarzowego, akryl na desce, 1977

Są tam trzy, splecione ze sobą i przenikające się wzajemnie tematy. Pierwszy z nich oparłem na wątku z anamnezy eucharystycznej, czyli Wspomnienia zawartego w modlitwie eucharystycznej – Męka Pańska, Złożenie do Grobu, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. W drugim wątku splotłem z pierwszym tematykę Drogi Krzyżowej. Zrobiłem to świadomie, bo kościół jest franciszkański, a właśnie franciszkanie opiekują się, ze strony katolickiej, miejscami świętymi w Jerozolimie, a szczególnie kościołem Grobu Świętego, w którego wnętrzu znajduje się pięć ostatnich stacji Drogi Krzyżowej. Ja umieściłem trzy – Ukrzyżowanie, Zdjęcie z Krzyża i Złożenie do Grobu, co splotło się z poprzednim wątkiem. Natomiast trzeci temat jest czysto franciszkański – Stygmatyzacja św. Franciszka, który stoi z wyciągniętymi rękami przed krzyżem. Na krzyżu zaś, zamiast postaci Chrystusa – sześćoskrzydły Serafin. Sięgnąłem do starej, gotyckiej tradycji, która często przedstawiała Chrystusa na krzyżu ze skrzydłami serafickimi lub wprost ukrzyżowanego Serafina.

Jerzy Nowosielski, 1978

... z prawej strony krzyża jest postać św. Jana Chrzciciela z tekstem „Oto Baranek Boży”. Tekst ten, taki zoolatryczny, wiąże z osobą św. Jana z Asyżu: imię Jan Chrzciciel dano Franciszkowi na chrzcie i właściwie powinien on się nazywać św. Jan z Asyżu. Imię „Franciszek” pozbawia powagi tę niezmiernie ważną w historii Kościoła postać. Otóż dlatego właśnie w ołtarzu umieściłem postać św. Jana Chrzciciela... „Baranek Boży” to jest Chrystus umierający na krzyżu, ale baranek jest również zwierzęciem zarzynamym rytualnie i tutaj pojawia się właśnie sprawa św. Franciszka, który miał zupełnie specjalny stosunek do świata przyrody, szczególnie do świata zwierząt. Rzecz ta została właściwie całkowicie spłycona w zachodniej świadomości chrześcijańskiej. (...) Te elementy doświadczenia mistycznego św. Franciszka zostały absolutnie zaniedbane, chciałem je w jakiś sposób wyrazić, stworzyć pewną aluzję teologiczną do tych spraw, które – mam nadzieję i podejrzewam – są dzisiaj bardzo ważne. One mogą się w ogóle zaktualizować, ożywić całą myśl teologiczną. Wydaje mi się, że stosunek do świata zwierząt, owa martwa plama, martwy obszar, który doświadczenie chrześcijańskie w tym miejscu pozostawia, jest główną przyczyną kryzysu chrześcijaństwa w świecie zachodnim.

Jerzy Nowosielski, 1978





18. Jerzy Nowosielski, *panneau ołtarzowe*,  
akryl na desce, 400 x 1290 cm, 1977



19. Jerzy Nowosielski, projekt *panneau ołtarzowego*  
dla kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie,  
gwasz na papierze, 50 x 80 cm, 1977, wł. prywatna



20. Jerzy Nowosielski, *Anastasis (Zejście do otchłani)*, fragment *panneau* ołtarzowego, akryl na desce, 1977

## Bibliografia

Jerzy Skąpski, *Klasztor na Azorach*, „Tygodnik Powszechny”, 1976, nr 3, s. 6

*Mistrz współczesnej ikony. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Marian Słomczyński*, „Za i Przeciw”, 1978, nr 1, s. 12–13; przedruk [w:] Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, red. Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2012, s. 239–242

Mieczysław Porębski, *Realizm Eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego* [w:] Jerzy Nowosielski, [katalog] Starmach Gallery, Kraków, styczeń 1990; [przedruk w:] tegoż, *Nowosielski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Barbara Dąb-Kalinowska, *Droga Krzyżowa*, [w:] tejże, *Ziemia, Piekło, Raj. Jak czytać obrazy religijne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 74–81

Maria Rzepińska, *Kościół na Azorach*, „Konteksty”, 1996, nr 3–4, s. 11

Jerzy Nowosielski. *Villa dei Misteri. Pascha ikony*, red. Jan Stalony-Dobrzański, Galeria Słowiańska, ORTHDRUK, Kraków–Białystok 1998

Renata Rogozińska, *Jerzy Nowosielski. Sztuka na dzień piekła*, [w:] *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2002, s. 246–255

Stanisław Rodziński, *Szaleństwo malarza*, „Sztuka Sakralna”, 2003, nr 4, s. 22–25

Paulina Jurkowska, *Stacje poza przestrzenią. O Drodze Krzyżowej Jerzego Nowosielskiego*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 2005, nr 3, s. 38–41

Józef Szymon Wroński, *Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, oo. Franciszkanów-Reformatów, Azory, ul. Chełmońskiego 41* [w:] tegoż, *Kościół Krakowa zbudowane w latach 1945–1989*, Wydawnictwo AWF, Kraków 2010, s. 134–139, il. 45–50

Tomasz Cyz, *Pasja według Nowosielskiego*, „Zeszyty Literackie”, 2011, nr 114, s. 180–184

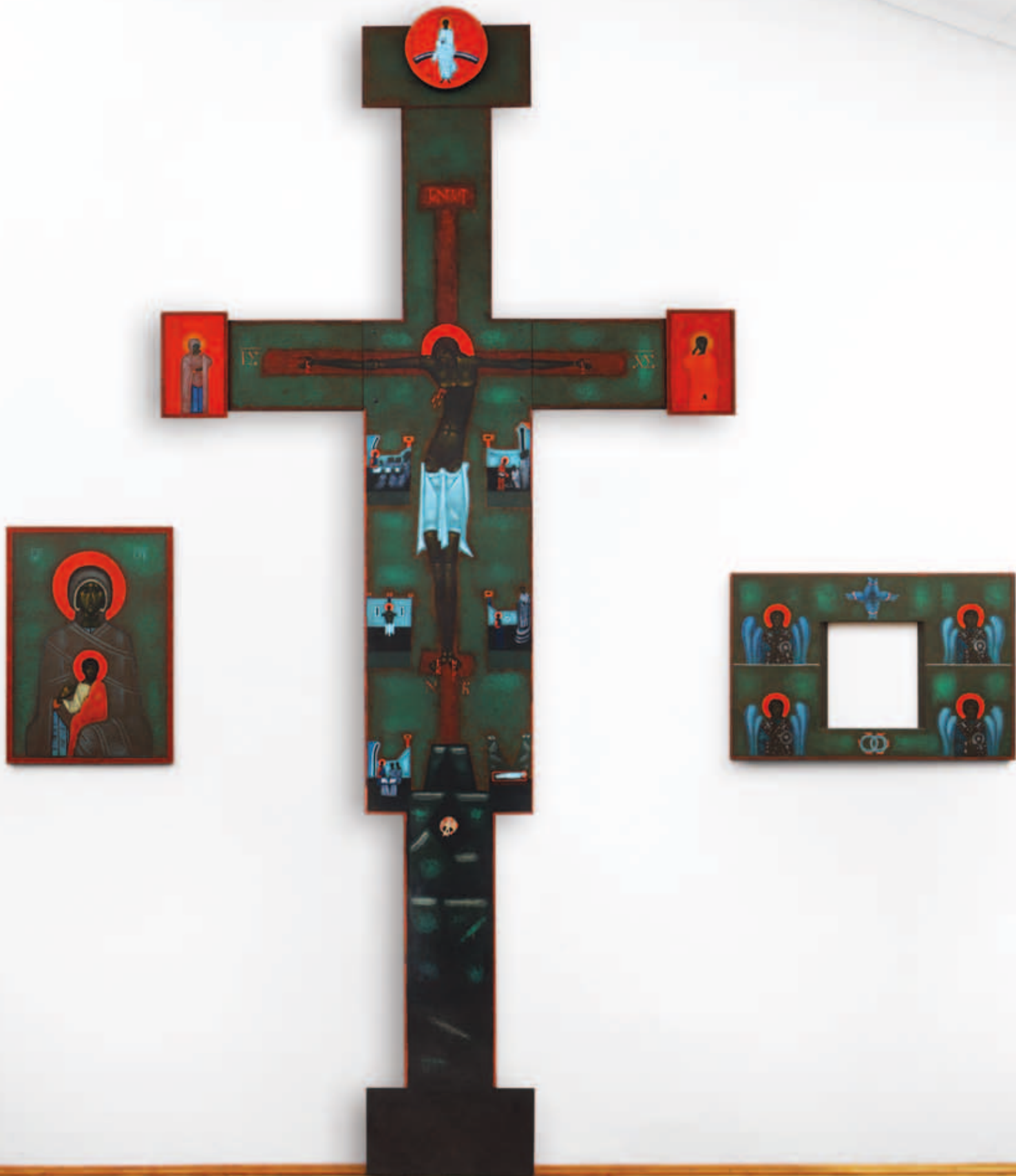
Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Znak, Kraków 2014, s. 68–75, 204–205, 425–426

Krystyna Czerni, *Postać św. Franciszka w sztuce i myśli Jerzego Nowosielskiego. Wystrój kościoła oo. Franciszkanów-Reformatów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP na Azorach w Krakowie (1977–78)*, „Sacrum et Decorum”, t. VIII, 2015 [w druku]





21. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
fragment *panneau* ołtarzowego,  
akryl na desce, 1977



1. Ikony Jerzego Nowosielskiego dla kaplicy ss. Oblatek Serca Jezusa w Tyńcu, 1990, ekspozycja w sali refektarza



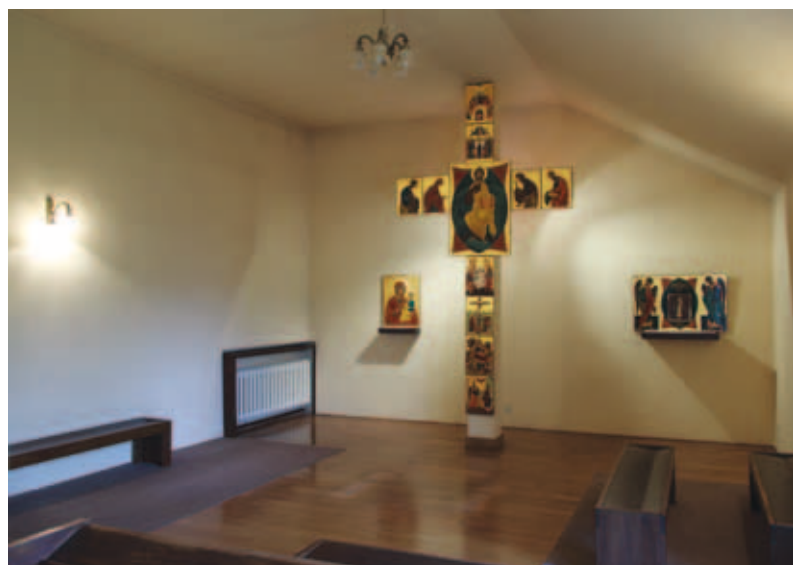
# Ikony do kaplicy ss. Oblatek Serca Jezusa w Tyńcu (1990)

Ikony Jerzego Nowosielskiego dla siostr oblatek to także owoc szczególnej więzi artysty z tyńceckimi benedyktynami. Jednym z nich był o. Adam Kozłowski OSB (1943–2005), w latach 1993–2001 opat tyńcecki. Ten charyzmatyczny zakonnik, zanim w 1972 roku wstąpił do benedyktynów, ukończył Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, którego został asystentem. To właśnie malarstwo – jak wspominał – pomogło mu odkryć wymiar duchowy i stało się motywem odnajdywania piękna w naturze życia benedyktyńskiego. W opactwie benedyktyńskim był m.in. mistrzem nowicjatu i kapelanem Zgromadzenia Zakonnego Sióstr Oblatek Serca Jezusa należącego do zakonnej rodziny benedyktyńskiej. Zgromadzenie, założone w 1874 roku przez bł. Ludwikę Teresę de Montaignac, miało swoje domy zakonne i placówki wychowawcze na ziemiach polskich od schyłku XIX wieku, także w Krakowie, przy ul. Pędzichów. Od 1982 roku, dzięki wsparciu papieża Jana Pawła II, siostry oblátky dostały pozwolenie na zbudowanie domu formacyjnego przy ul. Zagórze 11 – na terenie parafii oo. Benedyktynów, w malowniczym pejzażu „górek tyńceckich”.

To właśnie z inicjatywy o. Adama Kozłowskiego tyńceckie oblátky zwróciły się do prof. Nowosielskiego o zaprojektowanie wystroju niewielkiej kaplicy w nowym domu zakonnym. Artysta zaproponował trzy elementy na ścianie ołtarzowej: wielki krzyż franciszkański typu *croce storiata*, ze scenami pasyjnymi po bokach, ikonę Matki Bożej typu *Nikopoia* oraz ozdobną ramę z motywem aniołów – do ukrytego w ścianie tabernakulum [il. 2]. Wszystkie ikony zostały ukończone w listopadzie 1990 roku i przywiezione do kaplicy. Po kilku latach dzieła Nowosielskiego przeniesiono jednak do refektarza [il. 1], w kaplicy zaś zawieszono bardziej tradycyjne ikony pędzla siostry Lucyny Potyrały ze zgromadzenia oblatek. Krzyż z przedstawieniem Pantokratora i Deesis wypełniają tu ikony z cyklu *prazdników* przedstawiające historię zbawienia od Zwiastowania do Zesłania Ducha Świętego [il. 3]. Ikony Jerzego Nowosielskiego zostały także wykorzystane jako ilustracje do tomu wierszy siostry zakonnej Katarzyny Smydy OSJ – *Spotkanie* (Kraków 1993).



2. Kaplica ss. Oblatek Serca Jezusa w Tyńcu, 1990 – widok pierwotny, rekonstrukcja i montaż elektroniczny Marian Curzydło



3. Kaplica ss. Oblatek Serca Jezusa w Tyńcu – widok obecny, ikony s. Lucyny Potyrały OSJ







4. Jerzy Nowosielski,  
*Matka Boża z Dzieciątkiem*,  
olej na płótnie na desce, 70 x 50 cm, 1990

5. Jerzy Nowosielski,  
*krzyż ołtarzowy*,  
olej na płótnie na desce, 350 x 170 cm, 1990



6. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

7. Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Ewangelista*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

8. Jerzy Nowosielski, *Ostatnia wieczerza*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

9. Jerzy Nowosielski, *Umywanie nóg*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

10. Jerzy Nowosielski, *Biczowanie*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

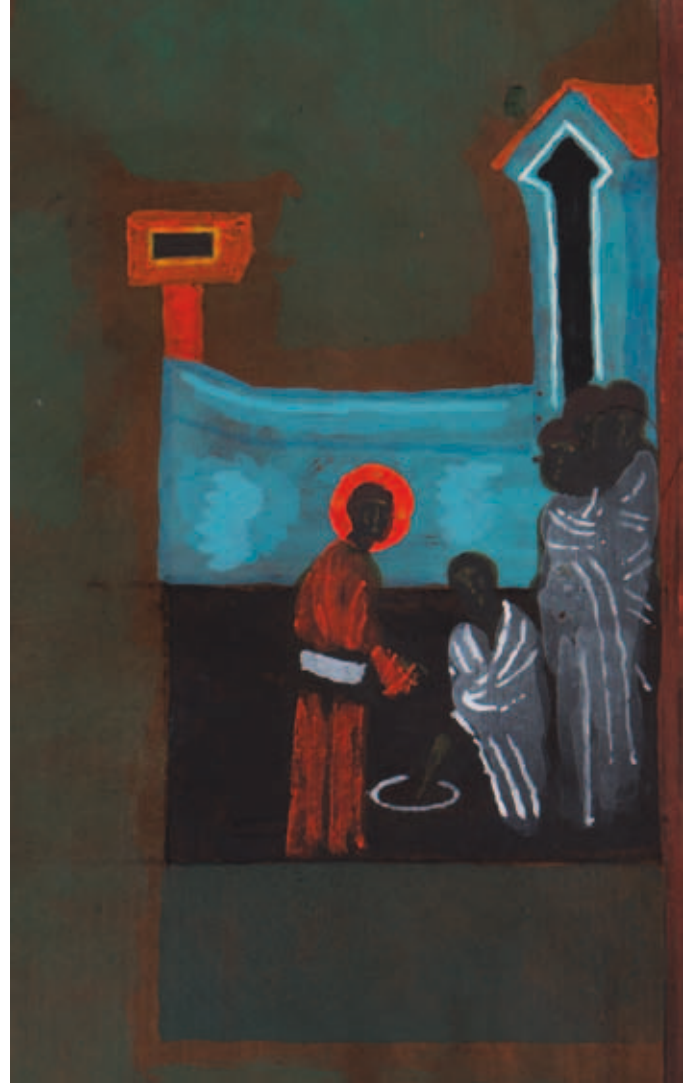
11. Jerzy Nowosielski, *Chrystus przed Piłatem*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990

Wszystkie ikony zostały namalowane farbą olejną na płótnie naklejonym na deskę. Utrzymane są w oryginalnej, ciemnomalachitowej gamie barwnej – z elementami żywych akcentów cynobrowej czerwieni, jasnego błękitu, brązu i bieli. Krzyż ołtarzowy dla siostr oblately to jeden z największych, namalowanych przez Nowosielskiego krzyży franciszkańskich typu *croce storiata* – ulubiony typ ikony krakowskiego artysty [il. 5]. Polichromowane wyobrażenie Ukrzyżowanego uzupełniają tu sceny pasyjne, malowane po obu stronach, wzdłuż pionowej belki krzyża – po lewej, od góry: *Ostatnia Wieczerza* [il. 8], *Biczowanie* [il. 10], *Spotkanie w Emaus*; po prawej, od góry: *Umywanie nóg* [il. 9], *Chrystus przed Piłatem* [il. 11], *Złożenie do grobu*. W scenach pasyjnych – rozgrywających się na tle symbolicznej, jasnobłękitnej architektury, wśród drobnych postaci zaznacza się figura Chrystusa wyróżniona czerwonym nimbem. Na krańcach poziomej belki krzyża, w prostokątnych płycinach, widnieją optakujący Chrystusa Matka Boża (po lewej, obok inskrypcja: MP ΘY) [il. 6] oraz św. Jan Ewangelista (po prawej, obok inskrypcja: S. IOANNOS) [il. 7]. W zwieńczeniu pionowej belki krzyża malarz umieścił medalion z przedstawieniem siedzącego na potrójnej tęczy Chrystusa-Sędzię, czyli Pantokratora (z greckim hierogramem Chrystusa: ΙΣ ΧΣ) [il. 12], na dole zaś, w czworokątnym kadrze: symboliczne przedstawienie groty z czaszką praojca Adama [il. 13].

Po prawej stronie krzyża, patrząc od ołtarza, Nowosielski zaplanował w kaplicy miejsce na ikonę Matki Bożej typu *Nikopoia* [il. 4]. Na ciemnomalachitowym tle z jasnobrązową obwódką Matka Boża – widoczna frontalnie, w półfigurze – trzyma przed sobą siedzącego na jej kolanach Jezusa. Okryta w ciemnofioletowy płaszcz (*maforion*), przykrywający jasnobłękitną suknię, lewą dłoń chowa pod fałdą płaszcza, prawą wznosi do góry, w stronę Dzieciątka chwytającego dłoń Matki swoją prawą ręką. Siedzący także frontalnie Jezus ubrany jest w białą szatę i czerwony płaszcz. Zwraca uwagę niezwykle ciemna, czarno-oliwkowa karnacja obu twarzy i dłoni, kontrastująca z jaskrawą czerwienią nimbów. Po obu stronach Madonny, u góry widoczne są jasnobłękitne inskrypcje MP ΘY.

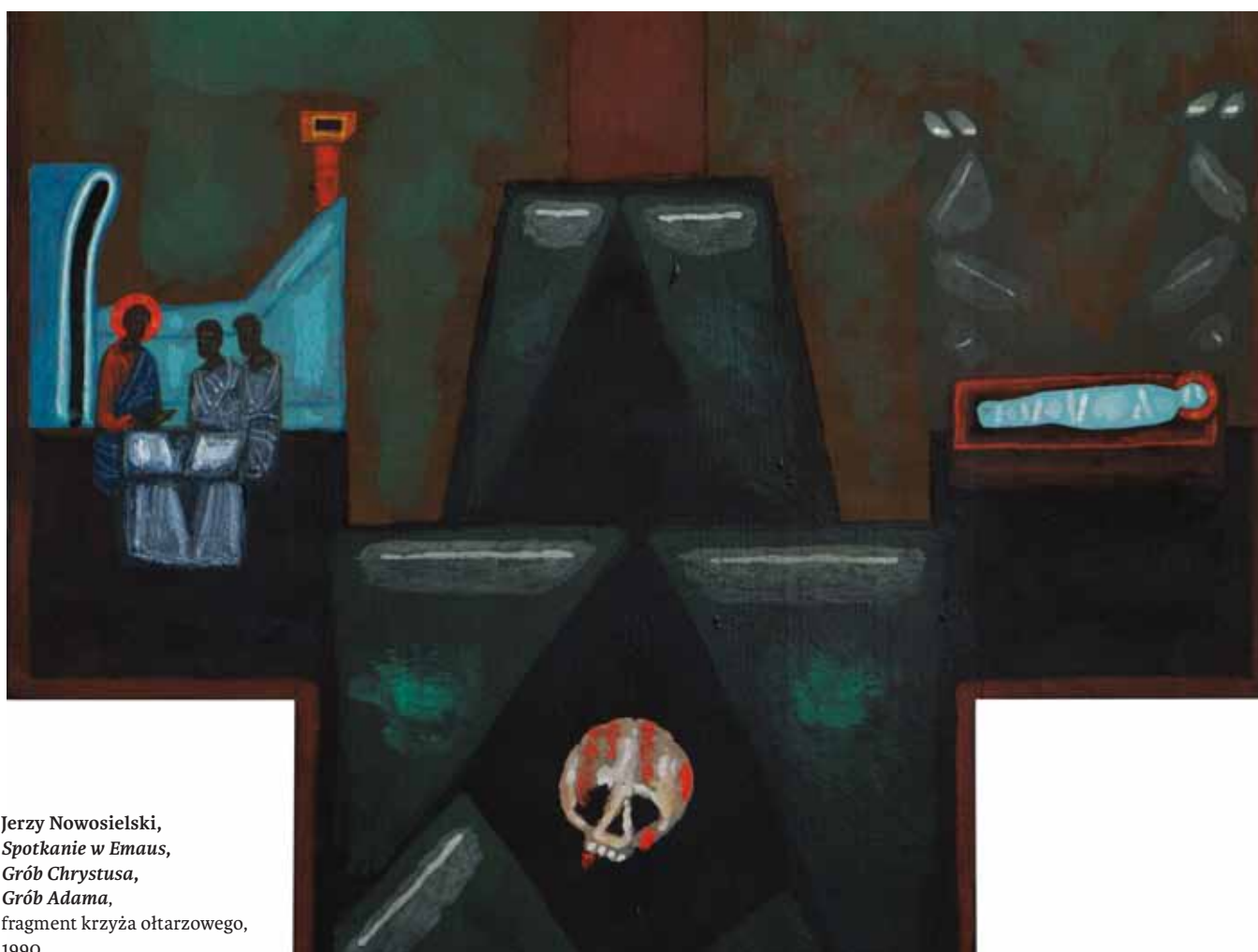








12. Jerzy Nowosielski, *Chrystus na tęczy (Pantokrator)*,  
fragment krzyża ołtarzowego, 1990



13. Jerzy Nowosielski,  
*Spotkanie w Emaus,*  
*Grób Chrystusa,*  
*Grób Adama,*  
fragment krzyża ołtarzowego,  
1990



14. Jerzy Nowosielski, tabernakulum,  
olej na desce, 56 x 85 cm, 1990



Umieszczone symetrycznie po drugiej stronie krzyża tabernakulum [il. 14], utrzymane w podobnej gamie kolorystycznej, ma kształt szerokiej, prostokątnej ramy z kwadratowym otworem na metalowe drzwiczki. Tematem ikony są aniołowie – strażnicy *Sanctissimum*. Nowosielski wykorzystał tu tradycję przedstawiania aniołów opartą na teologii Pseudo-Dionizego Areopagity, który w swoim traktacie *O hierarchii niebiańskiej* wyróżnił 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 tajemnice. Anioły najwyższej hierarchii to Serafimy, Cherubiny i Trony; stopień pośredni zajmują Panowania, Moce i Zwierzchności, stopień zaś najniższy, a zarazem najbliższy rzeczywistości ziemskiej: Księstwa, Archaniołowie i Aniołowie. I tak – po bokach ramy tabernakulum artysta umieścił cztery popiersia Archaniołów trzymających kuliste sfery ziemskie. Wyróżniają ich bogato zdobione ciemne szaty, jasnobłękitne skrzydła i czerwone nimby. Nad otworem na drzwiczki widnieje sześcioskrzydły Serafin (jasnobłękitne skrzydła ozdobione biało-czerwonym szlakiem), poniżej otworu dwa uskrzydłone, koliste Trony (jasnobłękitne koła z czerwonymi skrzydłami).

„Pan Bóg nie objawia się ludziom sam bezpośrednio, ale pośrednio i przez swych posłańców – pisał Dionizy Areopagita. – Koła skrzydlate, tocząc się bez zbaczania i zatrzymywania ku swemu celowi, wyrażają działalność potężną i nieugiętą energię, z jaką anioł, wszedłszy na drogę dlań otwartą, niezmiennie i bezzwłocznie skierowuje swój wzrok duchowy ku sferom niebiańskim. (...) koła duchowe i ogniste mają swój obieg, który je pociąga wiecznym ruchem wokół dobra niezmiennego; mają zdolność objawiania się i udostępniania tajników boskich, a mianowicie, kiedy pouczają natury niższe, i sprowadzają na nich łaskę najbardziej świętych oświeceń”.

## Bibliografia

Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*, [w:] *Dzieła Świętego Dionizyusza Areopagity*, tłum., przedmowa i wstęp Emanuel Bułhak, nakładem autora, Kraków 1932, s. 117–174

Dino Campini, *Giunta Pisano. Capitini e le croci dipinte romaniche*, Martello, Milano 1966

Anna Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium”, t. XIII, 1977, s. 19–52

Katarzyna Smyda OSJ, *Spotkanie*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 1993

Sergiusz Bułgakow, *Drabina Jakubowa. Rzecz o aniołach*, przeł. Tomasz P. Terlikowski, Fronda, Warszawa 2005

# Kaplica pw. św. św. Borysa i Gleba Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie (1995)

Odnowienie greckokatolickiej diecezji przemyskiej w kwietniu 1991 roku było momentem przełomowym dla polskich unitów, którzy zaczęli odzyskiwać swoje dawne świątynie lub otrzymywali do użytkowania nowe miejsca kultu. Zanim krakowscy Ukraińcy wrócili do cerkwi św. Norberta przy ul. Wiślniej, na potrzeby Fundacji św. Włodzimierza otrzymali w dzierżawę zdewastowaną kamienicę przy ul. Kanoniczej 15. Po kilkuletnim remoncie zaadaptowano wnętrza, umieszczając w nich biura Fundacji, bibliotekę ukrajinistyczną, pracownię konserwatorską, księgarnię, restaurację ukraińską, a także znajdującą się w oficynie budynku kaplicę, której zaprojektowania podjął się Jerzy Nowosielski.

## Aranżacja kaplicy, 1994–1995

Prace nad aranżacją kaplicy trwały ponad rok: wymieniono część stropów, tynki, sklepienie, przywrócono dawne, oryginalne okna. Nowosielski dostosował wnętrza składające się z dwóch niewielkich pomieszczeń do wymogów liturgicznych obrządku wschodniego, przekuwając w ścianie ikonostasu dodatkowe przejście pełniące rolę wrót diakońskich. Artysta obmyślił od nowa cały układ, kolorystykę i oświetlenie kaplicy, zaprojektował charakterystyczne czerwone lampki, a także znajdujące się w kaplicy sprzęty, takie jak przyścienna narożna ława czy presteł zwieńczony krzyżem ołtarzowym w części sanktuarium. Niewielka kaplica zajmuje powierzchnię ok. 34 m<sup>2</sup>. Na ścianach pokrytych farbą w kolorze ciemnego indygo, niemal czerni, malarz rozmieścił swoje ikony w charakterystycznych, żywych kolorach [il. 1]. Ich zestaw i rozmieszczenie nie są przypadkowe. We wnętrzu kaplicy Nowosielski rozpiął właściwie cały program ikonograficzny tradycyjnego ikonostasu, rozmieszczając na ścianach ikony namiestne, chramowe i świąteczne – które zwyczajowo umieszczane są w konstrukcji jednej, zwartej przegrody ołtarzowej.

1. Kaplica pw. św. św. Borysa i Gleba w Krakowie – widok ogólny wnętrza

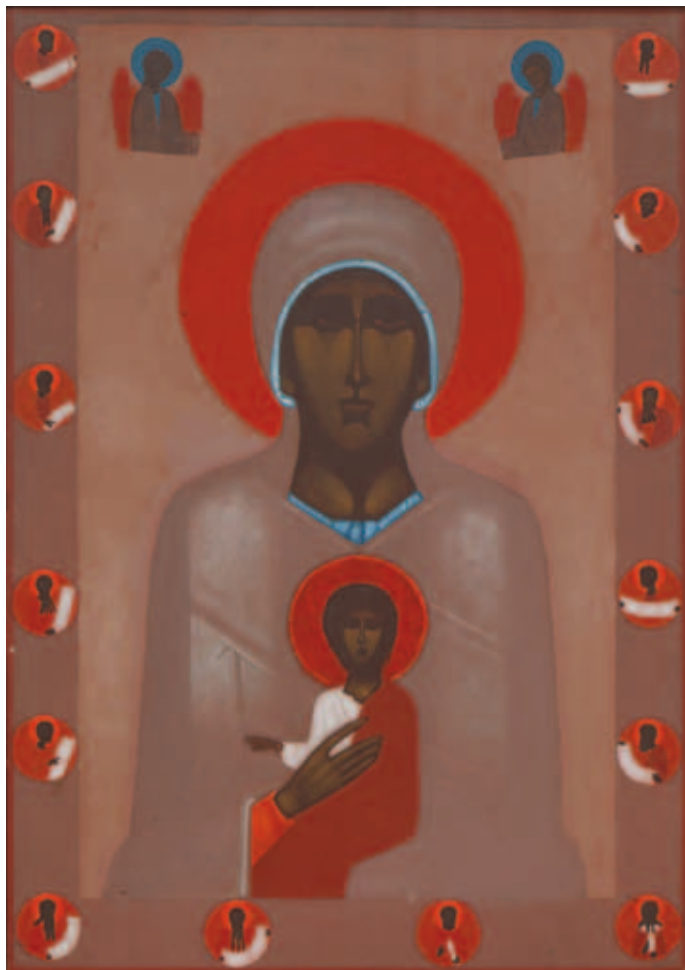












3. Jerzy Nowosielski, *Matka Boża z Dzieciątkiem*, tempera na desce, 70 x 50 cm, 1975



4. Jerzy Nowosielski, *Zbawiciel*, olej na płótnie, 80 x 60 cm, 1965

### Ikony, 1954–1995

Kolekcja czternastu ikon, podarowanych Fundacji św. Włodzimierza przez malarza, oprócz pełnienia ważnych funkcji liturgicznych stanowi znakomity przykład ewolucji artystycznej Nowosielskiego – od wczesnych lat 50. do połowy lat 90. Najnowsze ikony zostały namalowane specjalnie do tego wnętrza. W głębi, widoczny w prześwicie carskich wrót widnieje krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi (1995) [il. 2], typu *croce storiata*, utrzymany w kolorystyce jaskrawej czerwieni. Uzupełnieniem wizerunku Ukrzyżowanego są tu *Pantokrator* w okrągłym medalionie u szczytu krzyża, opłakująca Chrystusa *Matka Boża* i *św. Jan Ewangelista* na krańcach poziomej belki, na dole symboliczne przedstawienie groty z czaszką praojca Adama, po bokach krzyża zaś sceny: po lewej *Spotkanie w Emaus* i *Opłakiwanie*, po prawej stronie *Niewierny Tomasz* i *Złożenie do grobu*. Na ścianie, pełniącej rolę ikonostasu, widnieją dwie ikony namiestne: *Zbawiciel* (1965) [il. 4] – całopostaciowy Chrystus-Nauczyciel otoczony klejną z wizerunkami 12 apostołów, oraz *Matka Boża z Dzieciątkiem* (1975) [il. 3] – Bogurodzica w otoczeniu proroków, typu *Nikopoia*, czyli trzymająca Chrystusa przed sobą oburącz. Na otaczającej wizerunek

2. Jerzy Nowosielski, *krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi*, akryl na desce, 109 x 74,5 cm, 1995

klejnie znajduje się 12 medalionów z prorokami, którzy zapowiedzieli Wcielenie. Dekorację ściany ołtarzowej uzupełnia powieszony nad carskim przejściem *Mandylion* (1975) [il. 5]. Patronami kaplicy są święci Borys i Gleb, pierwsi męczennicy Rusi Kijowskiej, którym poświęcone są trzy ikony chramowe z 1995 roku [il. 6–8]; dwie z nich umieszczono w oknach – widoczne zza szyb niepozornej oficyny są znakiem-zapowiedzią sakralnego charakteru wnętrza.

Uzupełnieniem programu kaplicy są ikony świąteczne, *prazdniki*, wśród nich jedna z najstarszych zachowanych ikon Nowosielskiego: *Narodzenie Najświętszej Marii Panny* (1954) [il. 10], a także *Narodzenie Chrystusa* (1979) [il. 11], *Chrzest Chrystusa* (1985) [il. 12], *Przemienienie Pańskie* (1982) [il. 13] i *Anastasis (Zejście do otchłani)* (1995) [il. 14]. Ostatnie dwie ikony to wizerunki najważniejszych świętych tradycji wschodniej: *Święta Paraskewia ze scenami z życia* (1981) [il. 15] i *Święty Mikołaj* (ok. 1971) [il. 16].



5. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*, tempera na desce, 42 x 60 cm, 1975

Kaplica św. św. Borysa i Gleba została stworzona przez Jerzego Nowosielskiego w końcowym okresie drogi twórczej, wpisując się w jego koncepcję niewielkiej, dyskretnie oświetlonej przestrzeni sakralnej o ciemnej kolorystyce, sprzyjającej skupieniu i kontemplacji. Obok cerkwi greckokatolickich w Białym Borze czy w Lourdes stanowi ona przykład realizacji kompletnej, od początku do końca pomyślanej i zaprojektowanej przez wybitnego twórcę. Konsekracja kaplicy miała miejsce w maju 1995 roku, kiedy poświęcili ją duchowni trzech obrządków: greckokatolicki biskup Jan Martyniak, kardynał Franciszek Macharski i proboszcz cerkwi prawosławnej ks. Witold Maksymowicz. Dwa lata później, 9 czerwca 1997 roku, przed ikonami Nowosielskiego modlił się Jan Paweł II podczas szóstej pielgrzymki do ojczyzny.





6. Jerzy Nowosielski, *Święci Borys i Gleb*,  
tempera na desce, 31,5 x 52 cm, 1995



7. Jerzy Nowosielski, *Święty Borys*,  
olej na płótnie, 45 x 47 cm, 1995



8. Jerzy Nowosielski, *Święty Gleb*,  
olej na płótnie, 45 x 47 cm, 1995



9. Kaplica pw. św. św. Borysa i Gleba w Krakowie  
– widok ogólny wnętrza

W kolekcji Fundacji św. Włodzimierza znajdował się także unikatowy zbiór dzieł sztuki uratowanych ze zdewastowanych cerkwi z Łemkowszczyzny i terenów wschodnich: nowożytny ikony z XVI–XIX wieku, między innymi słynny ikonostas z cerkwi z Gorajca i Cewkowa koło Lubaczowa, sprzęty i naczynia liturgiczne. Renowacją cennych zabytków zajmowała się działająca przy Fundacji Sekcja Ochrony i Konserwacji Zabytków Ukraińskiej Kultury Materialnej. Kolekcję uzupełniał zbiór pejzaży i cerkiewek Jerzego Nowosielskiego, eksponowany na piętrze budynku, w tzw. Galerii Sztuki Ukraińskiej [il. 17–19].





10. Jerzy Nowosielski, *Narodzenie Najświętszej Marii Panny*,  
tempera na desce, 111 x 120 cm, 1954



11. Jerzy Nowosielski, *Narodzenie Chrystusa*,  
olej na płótnie, 41 x 27 cm, 1979



12. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Chrystusa*,  
olej na płótnie, 41 x 27 cm, 1985

Po wygaśnięciu dzierżawy i wypowiedzeniu najmu przez Kapitułę Metropolitalną na Wawelu, właściciela budynku, Fundacja została zmuszona do poszukiwania nowej siedziby. Także los kaplicy św. św. Borysa i Gleba okazał się zagrożony. „Co za problem przenieść wystrój kaplicy w inne miejsce? (...) Bałwochwalstwem jest przywiązywanie się do murów” – to opinia ks. Wojciecha Węgrzyniaka, przedstawiciela Kapituły Metropolitalnej. Mimo szeroko zakrojonej akcji społecznych protestów, a także interwencji historyków sztuki, z końcem sierpnia 2015 roku wszystkie ikony Nowosielskiego zostały usunięte z kaplicy i zabezpieczone, klucze zaś przekazano prawnym właścicielom budynku. Jedyną nadzieją na przywrócenie pierwotnego stanu wnętrza pozostaje skuteczna interwencja władz konserwatorskich lub Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przeniesienie tej skrupulatnie zaprojektowanej przestrzeni w inne miejsce oznaczać będzie *de facto* zniszczenie jednego z najpiękniejszych współczesnych wnętrz sakralnych w Polsce, zaś przekazanie wystroju świątyni pod opiekę muzealną będzie pogwałceniem woli darczyńcy, który uważał, że „miejsce ikony jest w cerkwi”, i ofiarowując swe dzieła, chciał mieć pewność, że będą służyć modlitwie.

13. Jerzy Nowosielski, *Przemienienie Pańskie*, olej na płótnie, 78 x 55 cm, 1982







14. Jerzy Nowosielski, *Anastasis (Zejście do otchłani)*, olej na płótnie, 41 x 27 cm, 1995



15. Jerzy Nowosielski, *Święta Paraskewia ze scenami z życia*, akryl na desce, 70 x 50 cm, 1981





16. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj*, tempera na desce, 71 x 50 cm, ok. 1971

W tej Fundacji, w zasobach muzealnych są ikony i będzie ich jeszcze więcej. Chciałem, żeby powstało tu również jakieś wnętrze sakralne, żeby ikony miały swoje właściwe miejsce. Dlatego taką małą cerkiew organizujemy tutaj przy Fundacji św. Włodzimierza. Będzie ona pod wezwaniem pierwszych męczenników na Rusi Kijowskiej, świętych Borysa i Gleba. Osobiście jestem bardzo przeciwny temu, żeby ikony, tak jak inne obrazy, wystawiać w salach wystawowych. Miejsce ikony jest w cerkwi. Chcieliśmy zatem stworzyć autentyczną cerkiew, ale równocześnie taką, która stwarzałaby optymalne warunki ekspozycji tych ikon. Nawet sam kolor ścian wymyśliłem bardzo ciemny, bardzo neutralny. To ciemne, prawie że czarne tło stworzyło tę izolację, dzięki której każda z ikon ma swoje miejsce. Dziękuję bardzo.

Jerzy Nowosielski, 1995

... dzisiaj malowałem malowidło olejne – pod ikonę i ta mnie bardzo cieszy – jest w niej wielka tajemnica. Cała jest prawie mocno błękitna, bo prawdziwym powodem jej powstania było to, że parę dni temu zachwyciłem się widokiem świeżo malowanej budki na lody. Takie są zazwyczaj prawdziwe powody, bezpośrednio, powstawania konkretnych obrazów. Jest to Chrystus – postać stojąca z czerwoną aureolą. Nastrojem najbardziej bliski malowidłom z malowanej strzelnicy, lecz przypomina też świąteczną tandetę z Poczałowa – choć sam obraz całkiem tandetą nie jest.

Jerzy Nowosielski, list do Tadeusza Różewicza, 1965

„Światłość w ciemnościach świeci, a ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 5). Trzeba tu przyjść, sięgnąć, zatopić się w te granaty, spojrzeć na te jaskrawe ikony, które wynurzają się z cienia. I pozwolić, żeby te słowa ewangelii przemówiły do naszego serca, abyśmy to po prostu zobaczyli. Początek chrześcijaństwa to katakumby, wnętrza ciemne, niewielkie... tylko żywe światło świecy. To stwarza nastrój – tam naprawdę, nic innego, tylko się modlić! Tak to działa na wiernych.

Jan Pawlicki, 2003

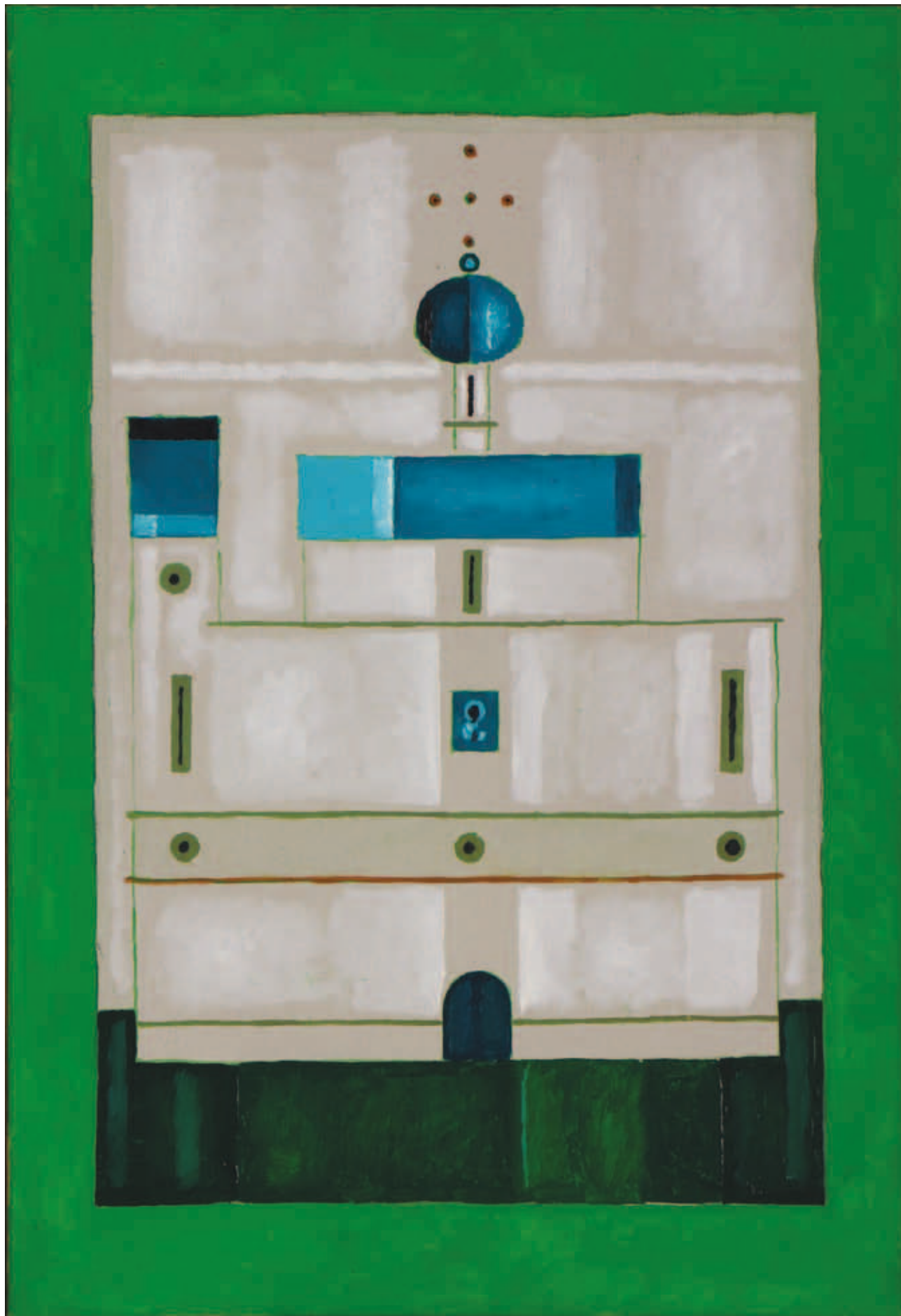
Patrząc na zawieszzone w kaplicy ikony, widzimy ich jakże charakterystyczną odmienną od tego, z użyciem jakich środków wyrazu artystycznego sztuka sakralna realizowana była wcześniej. (...) Dużo pisano na temat osobliwej konwencji malarzkiej Jerzego Nowosielskiego, jego osobistej wizji tego, czym jest sztuka sakralna i jak rozumie duchowość wschodnią, która wyzwoliła jego wrażliwość na nowe, twórcze i oryginalne interpretacje sztuki dawnej. Bo niewątpliwie, poza sferą eksperymentu, opartego na przeżyciu fazy kubizmu i abstrakcji, widać w twórczości Jerzego Nowosielskiego dialog z ikonami dawnymi. (...) Zasadniczo podobna w malarstwie Jerzego Nowosielskiego i w ikonach zachodnioruskich wydaje się być surowa płaszczyznowość form połączona z silnymi kontrastami barw, przypominającymi paletę okresu Paleologów.

Mirosław Piotr Kruk, 2013



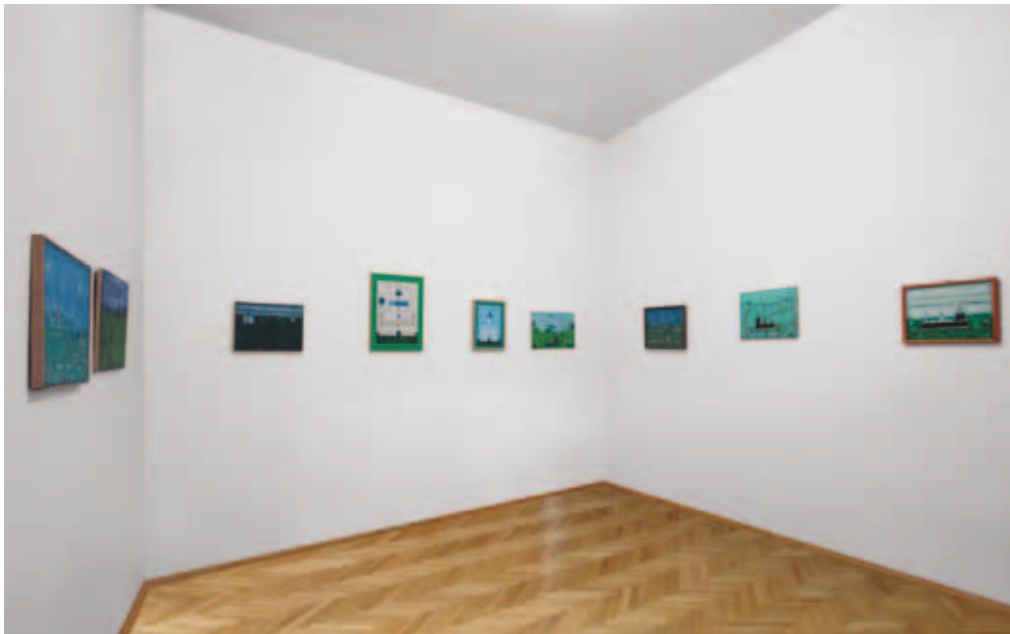


17. Jerzy Nowosielski, *Ławra Poczajowska*,  
olej na płótnie, 46 x 55 cm, 1988



18. Jerzy Nowosielski, *Cerkiew*, olej na płótnie, 63 x 45 cm, 1990





19. Kolekcja obrazów  
Jerzego Nowosielskiego,  
Galeria Sztuki Ukraińskiej,  
Fundacja św. Włodzimierza, 2014

## Bibliografia

Włodzimierz Mokry, *Konsekracja kaplicy św. św. Borysa i Gleba w Krakowie*, „Między Sąsiadami”, Kraków 1995–1996, tom 5–6, s. 12–14

Małgorzata Kmita, *Przykład Borysa i Gleba. Ulica Kanonicza. Kaplica pełna ikon*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 1995, 25 lipca, s. 5

*Dar Nowosielskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 1995, nr 22, s. 12

*Radosna wizyta* (reż. Krzysztof Krzyżanowski, reportaż o wizycie Jana Pawła II w kaplicy pw. św. św. Borysa i Gleba, 9 czerwca 1997 roku), TVP Kraków 1997

Leszek Wołoski, *U świętych Borysa i Gleba*, „Tygodnik Powszechny”, 1997, nr 25, s. 5

Tadeusz Różewicz, Zofia i Jerzy Nowosielscy, *Korespondencja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 34

Mirostów Piotr 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. Katarzyna Paławska-Iwanczewska, Parafia Greckokatolicka pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, Górowo Iławeckie 2013, s. 47–57

Krystyna Czerni, *Projekty i realizacje sakralne Jerzego Nowosielskiego dla cerkwi greckokatolickiej*, [w:] *Światło Wschodu...*, dz. cyt., s. 69–120

Iwona Hajnosz, Małgorzata Skowrońska, *Kłopoty Fundacji św. Włodzimierza. Po chrześcijańsku na bruk*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 10 marca, s. 1

*Nasza bardzo wielka wina – o kaplicy świętych Borysa i Gleba z Krystyną Czerni rozmawia Małgorzata Skowrońska*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 13 marca, s. 6–7

Iwona Hajnosz, Małgorzata Skowrońska, *Kaplica zostaje! Ważą się losy Fundacji*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 14–15 marca, s. 1–2

Iwona Hajnosz, Małgorzata Skowrońska, *Kanonicza została bez ikon*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 7 września, s. 1

Małgorzata Skowrońska, *Jest jeszcze szansa na uratowanie kaplicy ekumenicznej*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 9 września, s. 2

Małgorzata Skowrońska, *Uratują kaplicę?*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 10 września, s. 1

Anna Baranowa, *Ratujmy kaplicę z ikonami Nowosielskiego*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 18 września, s. 10–12

Iwona Hajnosz, Małgorzata Skowrońska, *Ministerstwo zajmie się kaplicą*, „Gazeta Kraków” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 2015, 19–20 września, s. 3

# Polichromia refektarza i witraże w cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie (1995–1997)

## Polichromia refektarza cerkwi prawosławnej w Krakowie, 1995

Polichromia cerkiewnego refektarza, zwanego inaczej Kaplicą pw. Wszystkich Świętych, jest jedną z ostatnich monumentalnych realizacji Nowosielskiego. Wykonał ją w pierwszej połowie 1995 roku we współpracy z Bogdanem Kotarbą, który pomagał mu także w malowaniu wnętrza kościoła w Tychach i cerkwi w Białym Borze. Górna część cerkwi – z widokiem na wschodnią ścianę dolnej cerkwi i główną przestrzeń świątyni – pełniła wcześniej funkcję tzw. babińca w żydowskim domu modlitwy, jaki mieścił się w budynku przed wojną.

Zanim artysta przystąpił do pracy, 15 lipca 1994 proboszcz ks. Maksymowicz skierował pismo do wojewódzkiego konserwatora zabytków „z uprzejmą prośbą o wydanie zezwolenia na obudowę ścian deskami z modrzewia pomieszczenia znajdującego się nad naszą cerkiewną kaplicą, t. z. chóru w budynku przy ul. Szpitalnej 24. Na obitych ścianach będą wykonane malowidła o charakterze sakralnym, a autorem i wykonawcą tego dzieła zechciał być pan prof. Jerzy Nowosielski”. 12 sierpnia 1994 Państwowa Służba Ochrony Zabytków wydała zezwolenie na „odeskowanie ścian pod malowidła w kaplicy cerkiewnej”. Profesor rozpoczął pracę nad polichromią jeszcze zimą, 15 stycznia 1995 roku. W liście z kwietnia 1995 roku pisze do swojego ucznia: „Ja teraz prawie nie maluję obrazów, bo od 2 miesięcy zajęty jestem urzędowaniem dwu cerkwi w Krakowie. W jednej z nich maluję polichromię na deskach modrzewiowych. To jeszcze z miesiąc potrwa. Cieszy mnie ta praca, bo mam możliwość urządzić wnętrza całkowicie tak, jak uważam za stosowne”.

Polichromia cerkiewnego refektarza jest jedną z największych, kompletnych realizacji sakralnych Nowosielskiego, powierzchnia malatury pokrywa całe trzy ściany prostokątnej sali i część ściany wschodniej – obok szafirowego ikonostasu dla cerkwi w Orzeszkowie (1966), który





1. Jerzy Nowosielski, polichromia refektarza  
w krakowskiej cerkwi prawosławnej – widok na ścianę północną,  
akryl na desce, 1995







2. Jerzy Nowosielski, Ikonostas dla Orzeszkowa  
i polichromia części ściany północnej refektarza



ustawiono na wprost wejścia, jako przesłonę chóralnej empy [il. 2]. Istotnym zabiegiem estetycznym polichromii jest wykorzystanie faktury drewnianego podobrazia jako elementu budowania kolorystyki obrazu. Przez swą naturalną złocistą barwę modrzewiowe deski tworzą specyficzny efekt prześwietlenia postaci i scen – podobnie do polichromii kościoła w Tychach czy na krakowskich Azorach. Poszczególne sceny nie są wydzielone czy ograniczone ramami, wybrane fragmenty desek pokryto barwną podmalówką, a użycie farb akrylowych w czystych, żywych kolorach dało niezwykle dekoracyjny efekt. Precyzyjne rozłożenie barwnych akcentów i form w przestrzeni stworzyło specyficzne environment, wrażenie znajdowania się „wewnątrz obrazu” [il. 1, 5]. Ikonograficzny program polichromii refektarza łączy rozbudowany wątek hagiograficzny ze scenami chrystologicznymi, nawiązującymi do idei Objawienia. Dekoracja jest zdominowana przez trzy największe sceny: *Zwiastowanie*, *Chrzest Chrystusa* i *Przemienienie*, wchodzące również w skład tzw. *dodekaortonu*, czyli klasycznego zestawu dwunastu święt roku liturgicznego. Uzpełnieniem scen chrystologicznych są liczne postaci świętych, wśród nich zarówno męczennicy, pustelnicy i mnisi, jak święci wojownicy czy biskupi.

Na ścianie zachodniej, przez którą wchodzi się do kaplicy, między dwoma otworami drzwiowymi widnieje scena *Chrztu Chrystusa* nadnaturalnych rozmiarów [il. 3]. Zestawienie różnych odcieni błękitu: niebieskiej sfery, gołębiczy Ducha Świętego, nimbów i fal Jordanu, z ciemną zielenią szat św. Jana Chrzciciela, białą anielskich ręczników i perizonium – tworzy niezwykłą barwną harmonię, w centrum której stoi wysmukła postać Chrystusa o ciemnym ciele, rozświetlonym blikami złotożółtego pigmentu, i twarzy okolonej jaskrawoczerwonym nimbem. Po lewej stronie *Chrztu*, nad drzwiami, święci z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej Antoni i Alipij ikonograf, trzymający w dłoniach ikonę [il. 4]. Powyżej nich popiersia świętych wojowników Jerzego i Teodora, w których artysta zaszyfrował kryptoportety twórców polichromii: Jerzego Nowosielskiego i Bogdana Kotarby [il. 6]. Po prawej stronie *Chrztu* popiersia kolejnych świętych: u góry Męczennik Maksym, poniżej trzej święci pustelnicy: Szymon, Onufry i Daniel [il. 7]. Nad drugim wejściem w ścianie zachodniej – błękitny, wydzielony prostokąt, na nim Archanioł Michał trzymający *ripidion* z pierwszymi słowami hymnu *Trishagion*: „ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ” („Święty, Święty, Święty”) [il. 8]. Poniżej, na wydzielonym pomarańczowym pasie, popiersia świętych Borysa i Gleba, pierwszych męczenników Rusi Kijowskiej [il. 9].



4. Jerzy Nowosielski, *Święty Alipij ikonograf*,  
fragment polichromii ściany zachodniej refektarza,  
akryl na desce, 1995

3. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Chrystusa*,  
fragment polichromii ściany zachodniej refektarza,  
akryl na desce, 1995

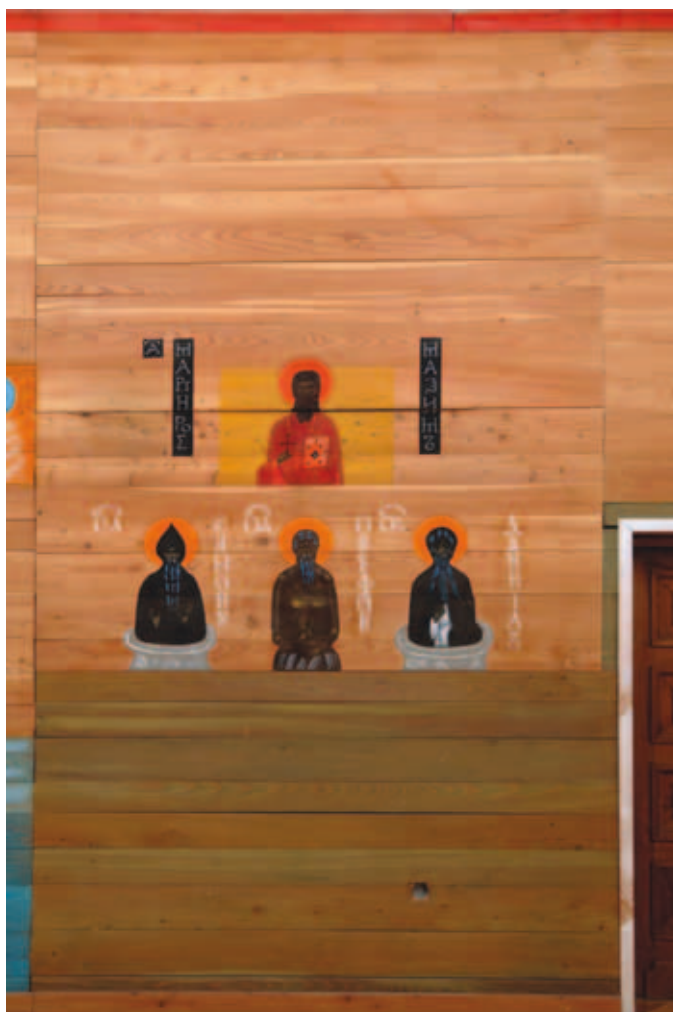


5. Jerzy Nowosielski, *polichromia refektarza w krakowskiej cerkwi prawosławnej*  
– widok na ścianę zachodnią, akryl na desce, 1995





6. Jerzy Nowosielski, *Święty Jerzy, Święty Teodor, Święty Antoni i Święty Alipij ikonograf*, fragment polichromii ściany zachodniej refektarza, akryl na desce, 1995



7. Jerzy Nowosielski, *Święty Maksym Męczennik, Święty Szymon, Święty Onufry i Święty Daniel*, fragment polichromii ściany zachodniej refektarza, akryl na desce, 1995



8. Jerzy Nowosielski, *Archanioł Michał*, fragment polichromii ściany zachodniej refektarza, akryl na desce, 1995



9. Jerzy Nowosielski, *Święci Borys i Gleb, Męczennicy Rusi Kijowskiej*, fragment polichromii ściany zachodniej refektarza, akryl na desce, 1995

10. Jerzy Nowosielski, *Przemienienie*, fragment polichromii ściany północnej refektarza, akryl na desce, 1995

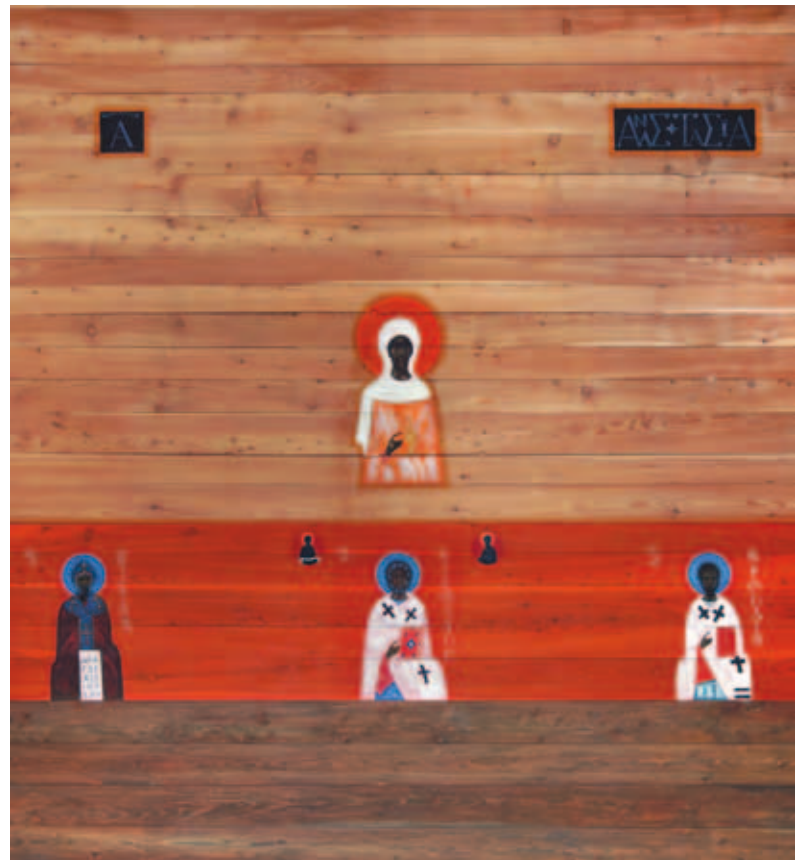
Na ścianie północnej, na lewo od wejścia, króluje ogromne przedstawienie Przemienienia, zredukowane do trzech najważniejszych osób: Chrystusa, Eliasza i Mojżesza stojących na szczycie błękitnego wzniesienia Góry Tabor [il. 10]. Monumentalna postać odzianego w śnieżnobiałą szatę Chrystusa, widocznego na tle okrągłej, sferycznej mandorli – zdaje się górować nad całym refektarzem jako najważniejsza scena, wypełniająca całą wysokość ściany. Na prawo od *Przemienienia*, na pomarańczowym pasie: Święty Cyryl trzymający rozwinięty zwój z alfabetem słowiańskim [il. 11], św. Metody, między nimi św. Mikołaj w biskupich szatach, z Matką Bożą i Chrystusem w medalionach, nad nimi popiersie św. Anastazji [il. 12]. Na wąskim pasie ściany wschodniej, po lewej stronie ikonostasu, *Zwiastowanie* [il. 13], poniżej popiersie św. Grzegorza Palamasa [il. 14]. Ściana południowa w całości zawiera przedstawienia świętych [il. 15]: obok pełnopostaciowej, wysmukłej figury św. Paraskewii [il. 16], trzy czerwone medaliony z popiersiami św. Juliana, św. Jowa i św. Kukszy w błękitnych nimbach. Poniżej św. Atanazy Brzeski w czarnym kapturze mnicha, w dole, na pomarańczowym pasie podobrazia, trzech męczennicy wileńscy: św. Antoni, św. Jan i św. Eustachy [il. 17]. Wszystkim postaciom świętych towarzyszą kolorowe inskrypcje, malowane bezpośrednio na modrzewiowych deskach lub w ciemnych, prostokątnych polach. Precyzyjne rozłożenie inskrypcji, motyw wyróżniających się kolorystycznie barwnych nimbów – tworzy na ścianach charakterystyczny, rytmiczny wzór, łączący poszczególne sceny w wielobarwną, „gobelinową” kompozycję. Dobór świętych – z których wielu dostąpiło świętości na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej – jak męczennicy wileńscy, św. Atanazy Brzeski czy kanonizowany w 1994 roku św. Maksym Sandowicz z Gorlic – świadczy o chęci podkreślenia ciągłości tradycji prawosławnej na ziemiach polskich.







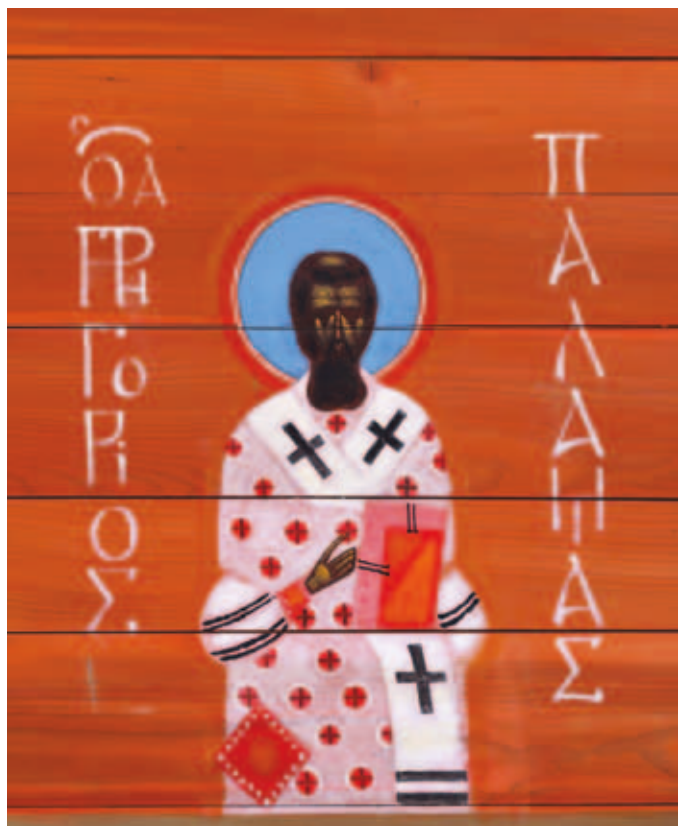
11. Jerzy Nowosielski, *Święty Cyryl*, fragment polichromii ściany północnej refektarza, akryl na desce, 1995



12. Jerzy Nowosielski, *Święta Anastazja, Święty Cyryl, Święty Mikołaj i Święty Metody*, fragment polichromii ściany północnej refektarza, akryl na desce, 1995



13. Jerzy Nowosielski, *Zwiastowanie, Święty Grzegorz Palamas*, polichromia wschodniej ściany refektarza, akryl na desce, 1995



Także i ta realizacja obudziła wątpliwości niektórych bizantynologów, zarzucających Nowosielskiemu naruszenie wielu kanonów: kolorystycznego, ideowego, ikonograficznego, a w braku złoteń, w smutku i powadze wizerunków widzących „wykluczenie radości niebiańskiej i nadziei na zbawienie”, a nawet symbol „ciemności, śmierci, grzechu i władzy szatana”. Mimo tych wątpliwości ostatnie monumentalne dzieło sakralne krakowskiego artysty pozostaje wyjątkowym, oryginalnym przykładem twórczej kontynuacji malarstwa ikonowego, jak też ciągłości tradycji wschodnich na ziemiach polskich. „Ikonostas i całe powierzchnie ścian – pisał o refektarzu prof. Tadeusz Chrzanowski – otrzymały tu modrzewiową okładzinę i kolory rozmaitych odcieni ugru i błękitu stworzyły niepowtarzalną całość. (...) Jestem przekonany, że ta kreacja pozostanie na zawsze jednym z najwspanialszych dzieł malarstwa naszej epoki w tym kraju”.

14. Jerzy Nowosielski, *Święty Grzegorz Palamas*, fragment polichromii wschodniej ściany refektarza akryl na desce, 1995



15. Jerzy Nowosielski, polichromia południowej ściany refektarza, akryl na desce, 1995



Cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej jest dwupoziomowa. Poziom górny to galeria dla kobiet dawnej synagogi. Jest to duże i bardzo efektowne pomieszczenie, które należało sakralnie zagospodarować. Tradycyjny rozkład wnętrza cerkwi tworzyły: *narteks* – przedsionek, *pronaos* – obszerna część zachodnia nawy, *naos* – nawa właściwa, *i tema* – ołtarz, część najbardziej sakralna, oddzielona od nawy ikonostasem. Architektura krakowskiej cerkwi oczywiście tego podziału nie posiada. Jednak górny poziom stanowi bardzo piękne wnętrze, i to wnętrze należało potraktować jako *pronaos*. W cerkiewnej tradycji, szczególnie monastycznej, to pomieszczenie ma charakter refektarza – *trapeznej*, czyli stołowej. Mogą tam odbywać się cerkiewne zebrania, tam spożywano uroczyste posiłki, mające charakter starochrześcijańskiej agapy. Ponieważ w naszych czasach agapy znowu odżyły, szczególnie w dniach spotkań ekumenicznych, postanowiliśmy górną część naszej cerkwi urządzić w stylu refektarza. Zaopatrzyć ją w ikonostas, za którym znajduje się mały ołtarz, z widokiem na ołtarz i wschodnią ścianę dolnej cerkwi. Ściany wyłożone drewnem pokryła polichromia. Takie wnętrze w naszych warunkach jest niezwykle ważne i wzbogaca cały zespół świątyni, tworząc zaplecze sakralne przydatne w wielu pozaliturgicznych zdarzeniach i zebraniach.

Ikonograficzny program polichromii zawiera antynomiczną treść wiary chrześcijańskiej. A więc jest tam św. Paraskiewa – św. Piątek – która symbolizuje cierpienie, torturę i śmierć synów ludzkich, a więc i Syna Człowieczego – naszego Zbawiciela Jezusa Chrystusa. Z drugiej strony mamy też św. Anastazję – gr. *Anastasis*, czyli Zmartwychwstanie. Przewyciężenie śmierci. Po tej stronie znajduje się również wielka kompozycja Przemienienia. Ona jakby zapowiada radość paschalną. Na ścianie zachodniej dominuje Chrzest w Jordanie, wielkie misterium chrześcijańskie, którego prawdziwej treści do końca nie rozumiemy. Obok Archanioł Michał przedstawia tajemnicze siły kosmiczne. To są te siły, które w momencie katastrofy kosmicznej, czyli buntu aniołów, stanęły po stronie Dobrego Boga, czyli

Ojca Niebieskiego, prawdziwego Ojca Jezusa Chrystusa. Jest On również i naszym Ojcem. Znajdują się tam także wyobrażenia świętych, w tym trzej Męczennicy Wileńscy, św. Mikołaj i postacie Ojców Kościoła, którzy trwają wraz z nami i razem z nami świadczą o naszej wierze.

Jerzy Nowosielski, 1995

Do cerkwi przy ulicy Szpitalnej nie ma żadnego projektu! To wszystko jest aranżowane na miejscu, od ręki! Był tylko mały szkic i napisane imiona postaci, żeby później je zapisać. Tu oprócz głównych akcentów teologicznych (Chrzest w Jordanie, Zmartwychwstanie i Przemienienie), jest kilku świętych męczenników słowiańskich – taki był teologiczny projekt. Pamiętał wszystkie nazwiska, imiona... Doszliśmy do postaci nad drzwiami – pytam, a gdzie się podpisze autor? A nigdzie się nie podpisze, namalujemy tylko jednego świętego: Teodora (bo ja jestem Bogdan, czyli Bogu dał, Teodor z greckiego) i świętego Jerzego – jako dwóch rycerzy. I tak jesteśmy uwiecznieni, jako współautorzy tego dzieła, o czym mało kto wie.

Bogdan Kotarba, 2003

Na realizację malarską zostały przeznaczone trzy ściany: wejściowa, dwie ściany z nią sąsiadujące oraz fragment ściany z ikonostasem. Powierzchnie te pokryte są modrzewiowymi deskami stanowiącymi podobrazia całej monumentalnej realizacji malarskiej. (...) Drewniana powierzchnia jest długim pasem podobrazia, które biegnie wzdłuż ścian kaplicy, zaginając się w jej narożach. Jedność pola obrazowego jest uzyskana dzięki jednolitej drewnianej powierzchni. (...) Subtelny, delikatnie widoczny podział podobrazia wynikający z kształtu i układu poziomych desek powtarza główne kierunki struktury architektonicznej kaplicy. W tę siatkę Nowosielski wpisał kompozycję malarską w pełni wykorzystującą założone rytmy i zarysowane linie. Krawędzie desek posłużyły jako ramy dla konkretnych przedstawień. (...) Dzięki współgraniu kompozycji i form ze strukturą podobrazia osiągnięta została jedność obrazu z podłożem. Taki sposób myślenia o obrazie, jako o płaskiej strukturze powstałej w wyniku zharmonizowania formy, materii malarskiej i podobrazia, jest zbliżony z teorią modernistyczną.

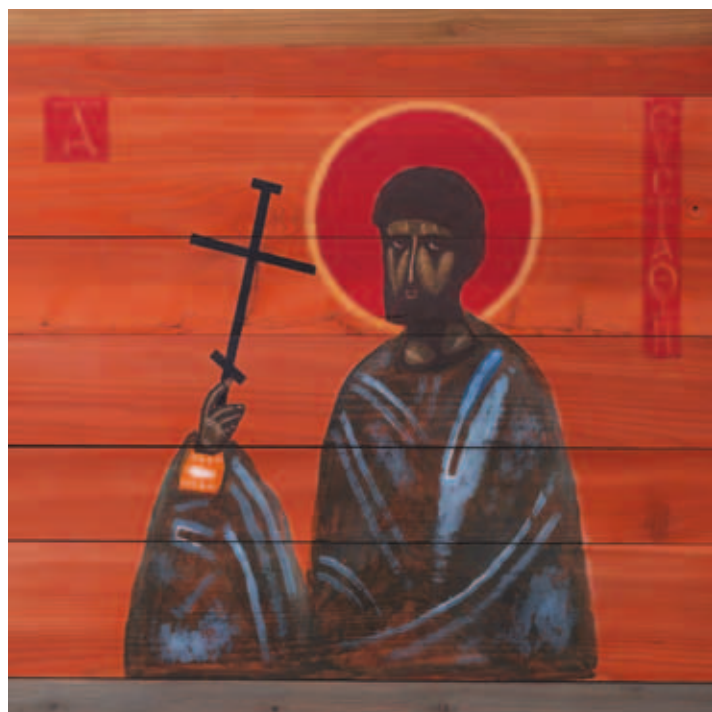
Jagoda Żarnowiecka, 2014

### **Witraże i projekt mozaiki fasady cerkwi prawosławnej w Krakowie, 1997**

W 1997 roku Jerzy Nowosielski zaprojektował witraże do głównej sali modlitewnej cerkwi, widoczne od strony ul. Szpitalnej. Przestrzeń świątyni, a równocześnie fasada kamienicy zostały ozdobione na wysokości I i II piętra ośmioma witrażami wykonanymi w Pracowni Witraży i Oszkleń Artystycznych Anny i Ireneusza Zarzyckich w Krakowie – warsztacie o wielkiej i długiej tradycji, założonym w 1930 roku przez Romana Romaniuka, ojca Anny Zarzyckiej.

W archiwum parafii zachowały się projekty trzech wariantów witraży, w skali 1:10 [il. 20–21, 23], z których zrealizowano dwa: cztery abstrakcyjne, na zewnętrznych osiach fasady, i cztery z elementami figuralnymi, w środkowej części fasady będącej od wewnątrz wschodnią ścianą prezbiterium. Witraże abstrakcyjne, będące kompozycją barwnych czworokątów i dwóch umieszczonych centralnie okręgów, utrzymane są w ciepłej, czerwono-brązowo-oranżowej gamie barwnej, z drobnymi akcentami fioleto- i błękitno- [il. 24]. Z kolei w każdym z czterech przeszkleń prezbiterium kompozycją abstrakcyjną, otoczoną błękitno-oranżową bordiurą, uzupełniają dwa tonda z popiersiami świętych [il. 22]. Ich projekty [il. 19] w skali 1:1 zachowały się w pracowni, która wykonała witraże. W dolnym prawym rogu jednego z witraży prezbiterium widnieje napis: „Projektował: Prof. Jerzy Nowosielski, Wykonali: Anna i Ireneusz Zarzyccy, Kraków 1997”. Jak wspominają państwo Zarzyccy – artysta osobiście doglądał realizacji, pilnując pokrycia szybek odpowiednią patyną, aby barwy nie były zbyt jaskrawe.





17. Jerzy Nowosielski, *Święty Eustachy*,  
fragment polichromii południowej ściany refektarza,  
akryl na desce, 1995

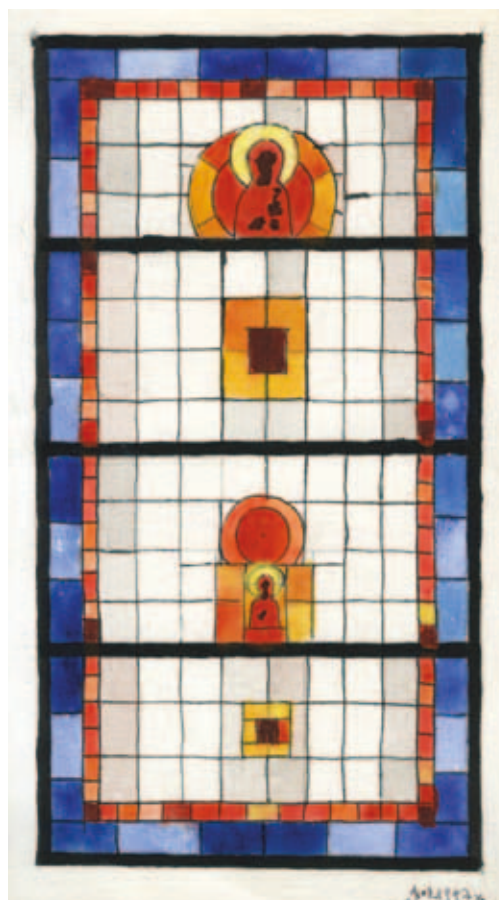
16. Jerzy Nowosielski, *Święta Paraskewia*,  
fragment polichromii południowej ściany refektarza,  
akryl na desce, 1995



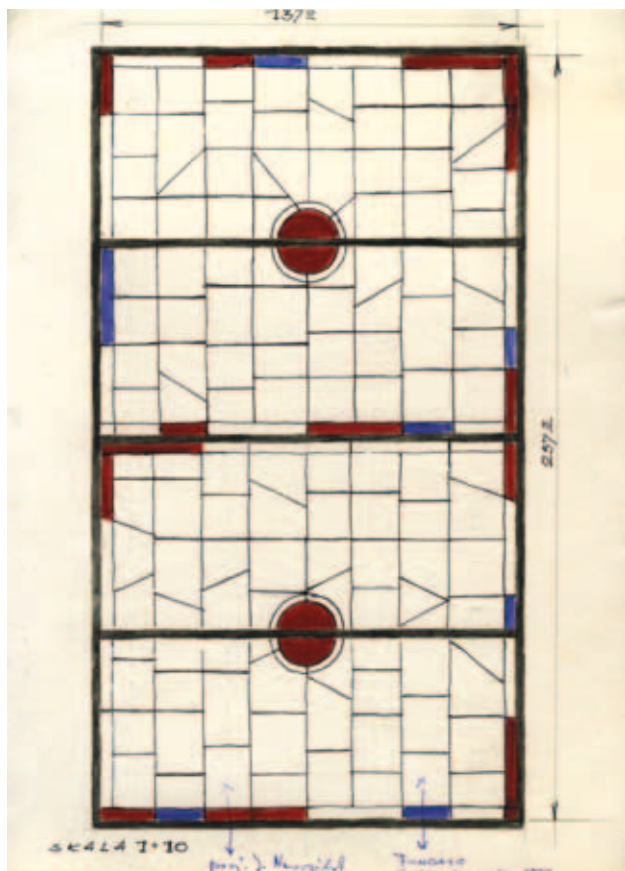
18. Jerzy Nowosielski, *Święta Juliana, Święty Jow Poczajowski, Święty Kuksza, Święty Atanazy Brzeski, Święty Antoni, Święty Jan, Święty Eustachy*,  
fragment polichromii południowej ściany refektarza,  
akryl na desce, 1995



19. Jerzy Nowosielski, projekt witraża dla cerkwi prawosławnej (detal), akwarela i tusz na papierze, 94 x 64 cm, wł. prywatna



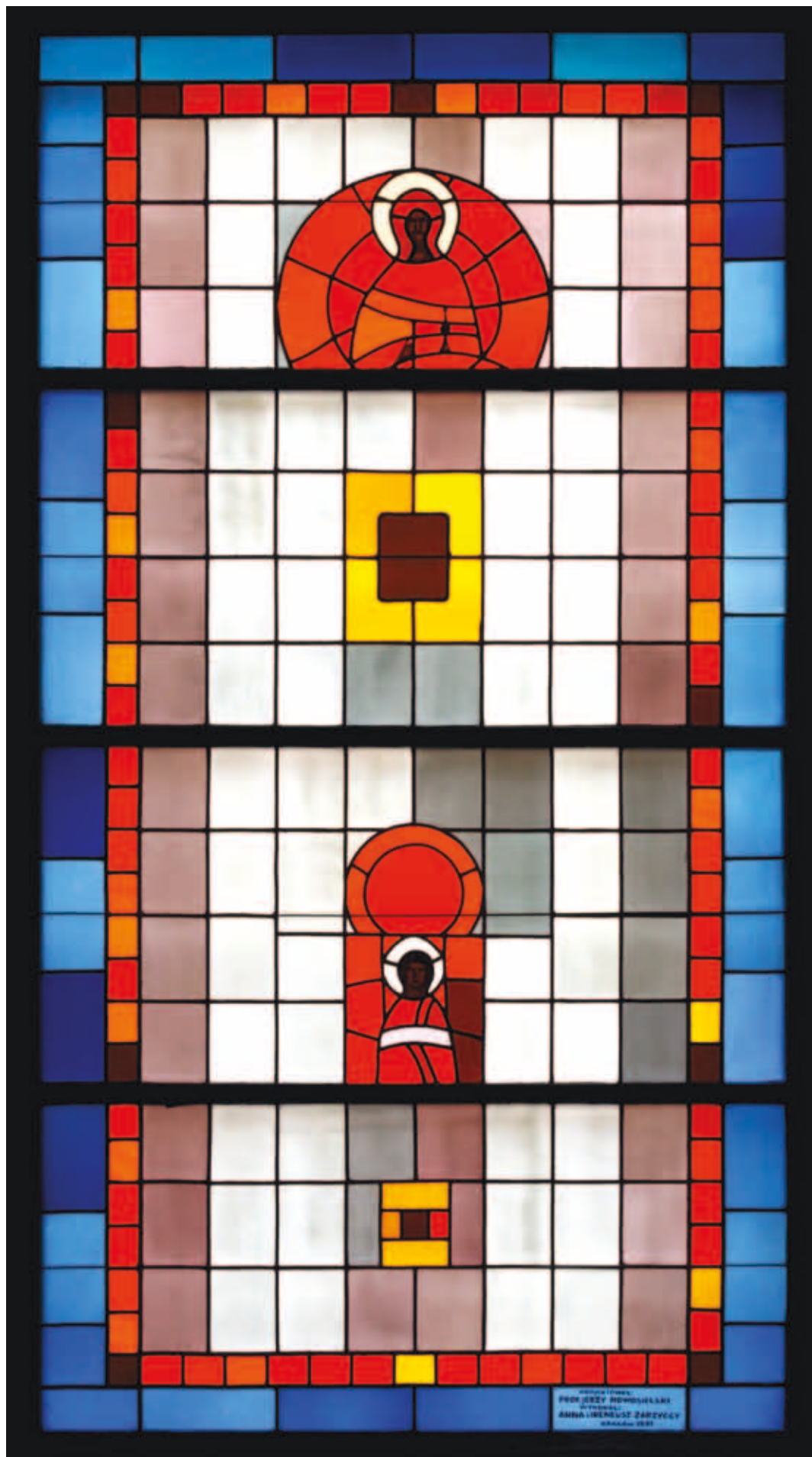
20. Jerzy Nowosielski, projekt witraża dla cerkwi prawosławnej, akwarela i tusz na papierze, 27 x 16,5 cm, wł. Parafii Prawosławnej w Krakowie, 1997



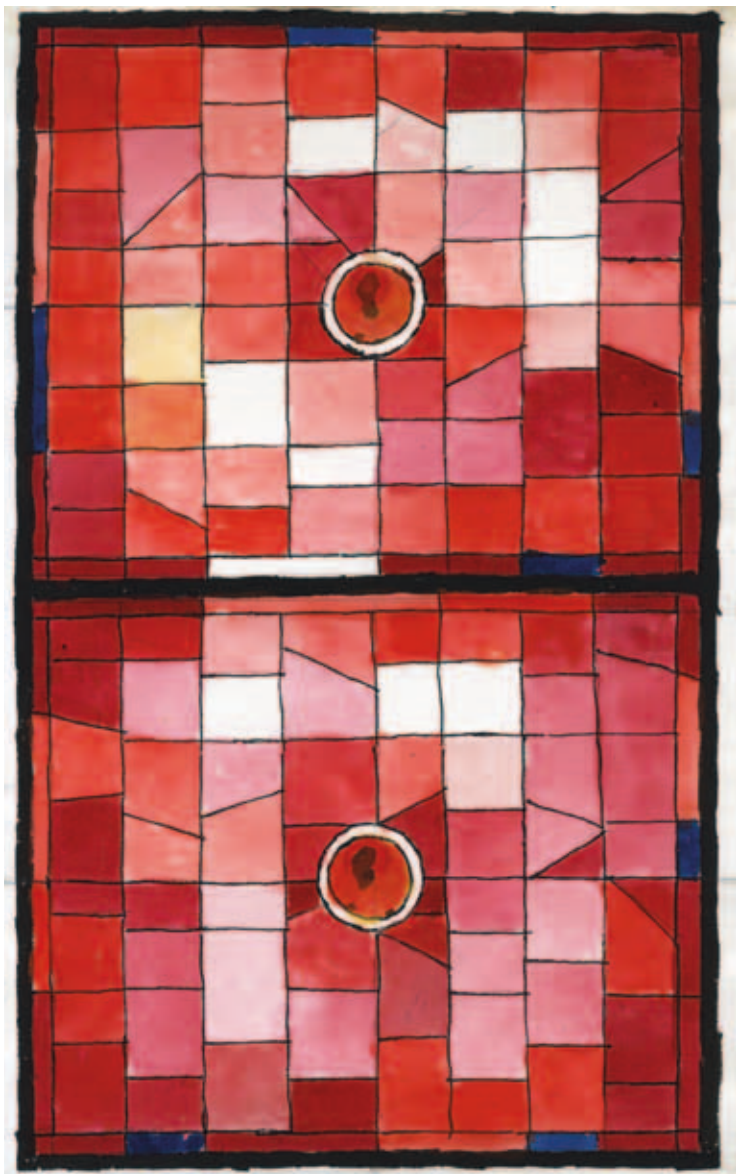
21. Jerzy Nowosielski, projekt witraża dla cerkwi prawosławnej, akwarela i tusz na papierze, 27 x 14 cm, wł. Parafii Prawosławnej w Krakowie, 1997

Dzięki zamontowaniu dekoracyjnych witraży fasada cerkwi – dotąd nie wyróżniająca się w pejzażu ulicy – została wzbogacona o niecodzienny element, zapowiadający sakralny charakter wnętrza. Chcąc dodatkowo podkreślić przeznaczenie budynku, jego gospodarze poprosili Jerzego Nowosielskiego o zaprojektowanie ozdobnego, mozaikowego portalu wokół wejścia. W liście do wojewódzkiego konserwatora zabytków z 17 lutego 1997 roku proboszcz parafii poprosił o wyrażenie zgody na „częściową zmianę elewacji wokół bramy wejściowej do budynku Cerkwi Prawosławnej przy ul. Szpitalnej 24. Projekt obejmuje skucie istniejących sztucznych pilastrów, wygładzenie podkładu i wykonanie podkładu mozaikowego, a następnie mozaiki autorstwa prof. Jerzego Nowosielskiego. Mozaika będzie ilustrować postacie świętych biblijnych, tj. Królów Dawida i Salomona (po bokach bramy wejściowej), oraz dwóch Archaniołów w tondach w górnych narożach. Kolorystyka mozaiki będzie złoto-żółto-biała [il. 25]. Kompozycja ta pozostanie w bezpośrednim związku z pracami artystycznymi Profesora, już istniejącymi, takimi jak: fresk w sieni wejściowej, ikony w Cerkwi oraz ikonostas i polichromia w refektarzu”.

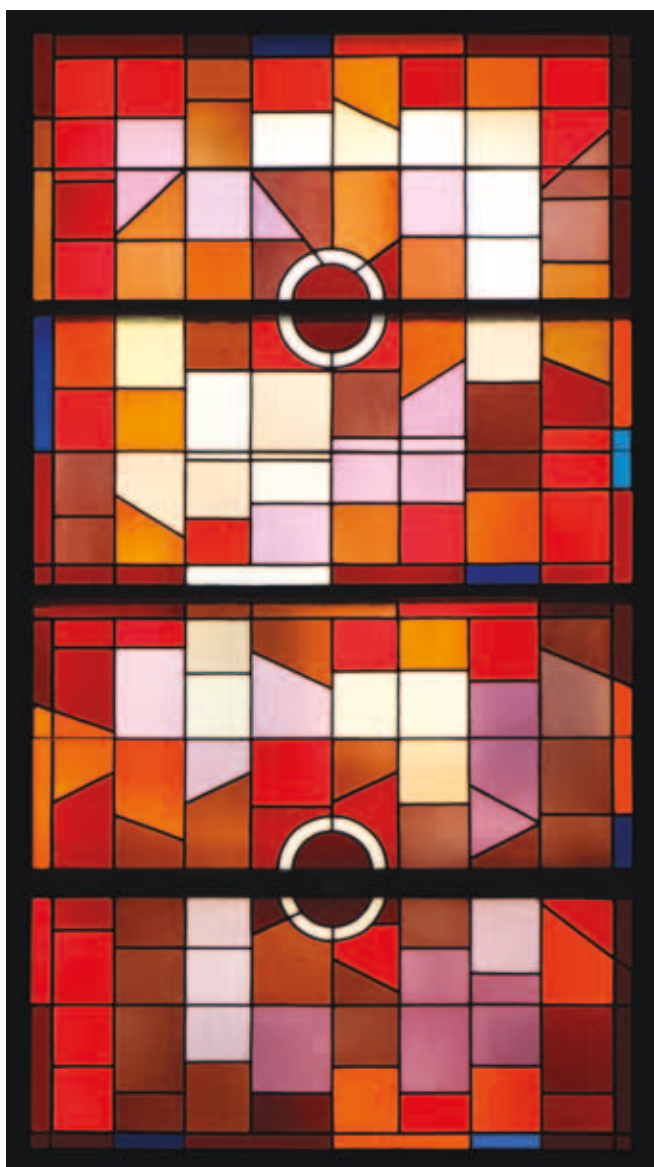




22. Jerzy Nowosielski,  
witraż abstrakcyjno-figuralny  
w cerkwi prawosławnej  
w Krakowie,  
274 x 143 cm, 1997



23. Jerzy Nowosielski, projekt witraża dla cerkwi prawosławnej, akwarela i tusz na papierze, 27 x 14 cm, wł. Parafii Prawosławnej w Krakowie, 1997



24. Jerzy Nowosielski, witraż abstrakcyjny w cerkwi prawosławnej w Krakowie, 274 x 143 cm, 1997





25. Jerzy Nowosielski, *Królowie Dawid i Salomon*, projekt mozaiki na fasadzie cerkwi, akwarela na papierze, 14,5 x 17,5 cm, wł. Parafii Prawosławnej w Krakowie, 1997

Niestety, wojewódzki konserwator odpowiedział na prośbę parafii odmownie, argumentując w piśmie z 14 marca 1997 roku, iż skucie detali architektonicznych wokół portalu i położenie tam mozaiki „będzie stanowiło zbyt agresywną ingerencję w architektoniczny wystrój fasady zabytkowego budynku przy ul. Szpitalnej 24”. Ostatecznie, w 2006 roku zrealizowano koncepcję architekta Stanisława Habowskiego, który zaprojektował niewielką połączoną kopułkę nad portalem wejściowym, z zamiarem podkreślenia sakralnego charakteru budynku. Wraz z ikoną *Opieki Matki Bożej*, malowaną przez Annę Getdon i umieszczoną w półokrągłym przyczółku portalu, jest elementem wyróżniającym budynek w pierzei kamienic i akcentującym jego religijne przeznaczenie.

## Bibliografia

Dokumentacja konserwatorska, teczki „Ul. Szpitalna 24, I, do 1994”, „Ul. Szpitalna 24, II, po 1994”, archiwum wuoz w Krakowie

(jpk), *Jest to moje ostatnie dzieło... Podglądając Nowosielskiego*, „Echo Krakowa”, 1995, 3 kwietnia, s. 1

Marina Greczkina, *Polichromia Jerzego Nowosielskiego w cerkwi prawosławnej przy ul. Szpitalnej 24 w Krakowie w porównaniu z tradycyjnym malarstwem ikonowym*, „Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych PAN”, 1997, t. XLI/1, s.157–159

Jerzy Nowosielski. *Villa dei Misteri. Pascha ikony*, red. Jan Stalony-Dobrzański, Galeria Słowiańska, ORTHDRUK, Kraków–Białystok 1998

Dorota Wysocka, *Święto parafii, święto sztuki*, „Przegląd Prawosławny”, 1999, nr 6, s. 7–9

Anna Bugajska, *Wrota Wschodu. Parafia prawosławna. Jubileusz 80-lecia*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 1999, 14 maja, s. 8

Tomasz Zieja, *Pascha ikony*, „Przekrój”, 1999, nr 21, s. 33

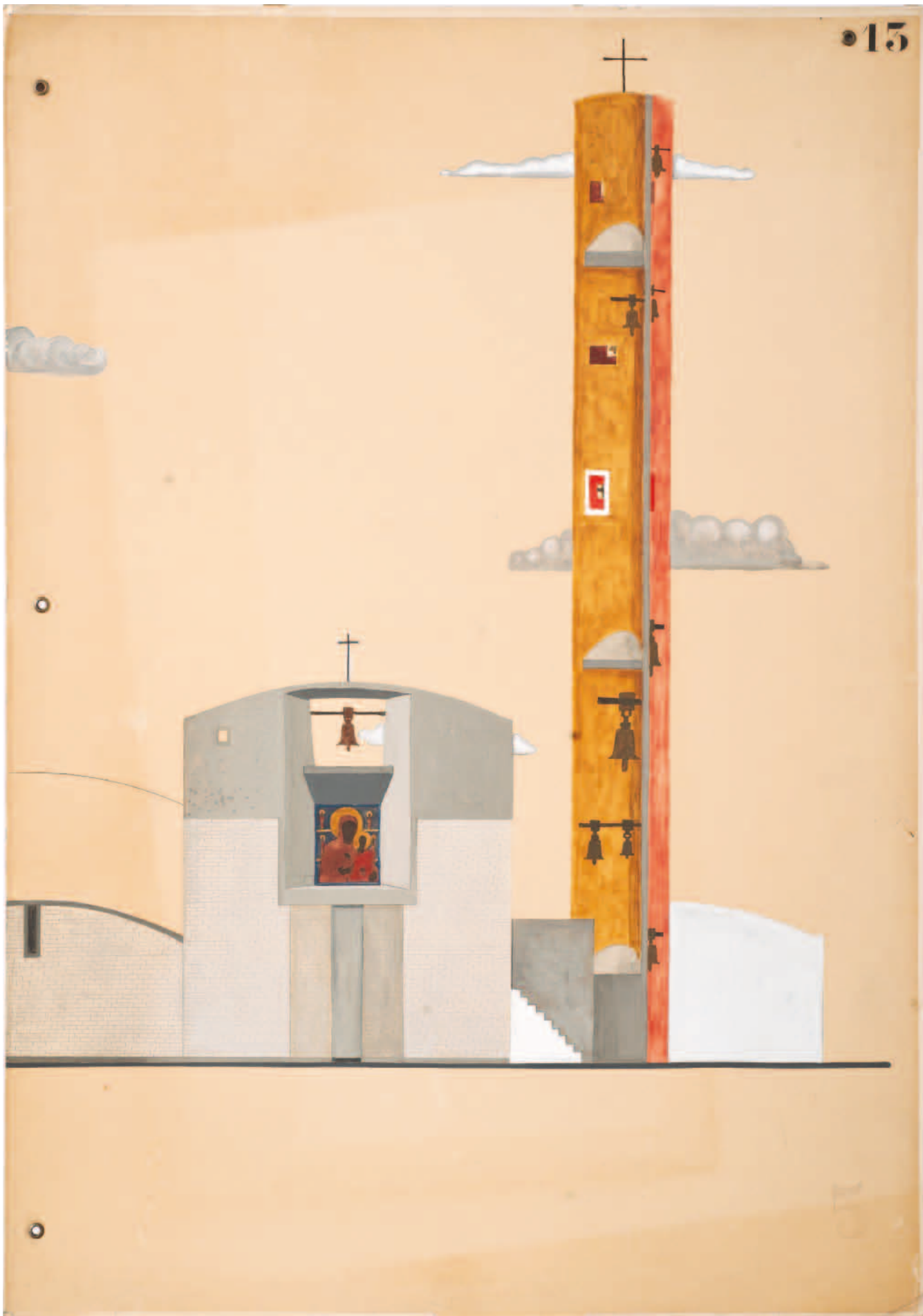
Agata Mamoń, *Nowosielski i strażnicy kanonu. Jubileusz krakowskiej parafii prawosławnej*, „Tygodnik Powszechny”, 1999, nr 23, s. 15

Tadeusz Chrzanowski, *Villa dei Misteri Jerzego Nowosielskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 1999, nr 30, s. 16

Krystyna Czerni, *Nowosielski*, [album: wstęp, wybór ilustracji, kalendarium, katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego], Znak, Kraków 2006

Jagoda Żarnowiecka, *Monumentalne malarstwo Jerzego Nowosielskiego w kaplicy cerkwi prawosławnej pod wezwaniem Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie*, „Kunszt. Rocznik Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2014, nr 3, s. 55–82

Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015





# Niezrealizowane projekty i zniszczone realizacje sakralne w Małopolsce

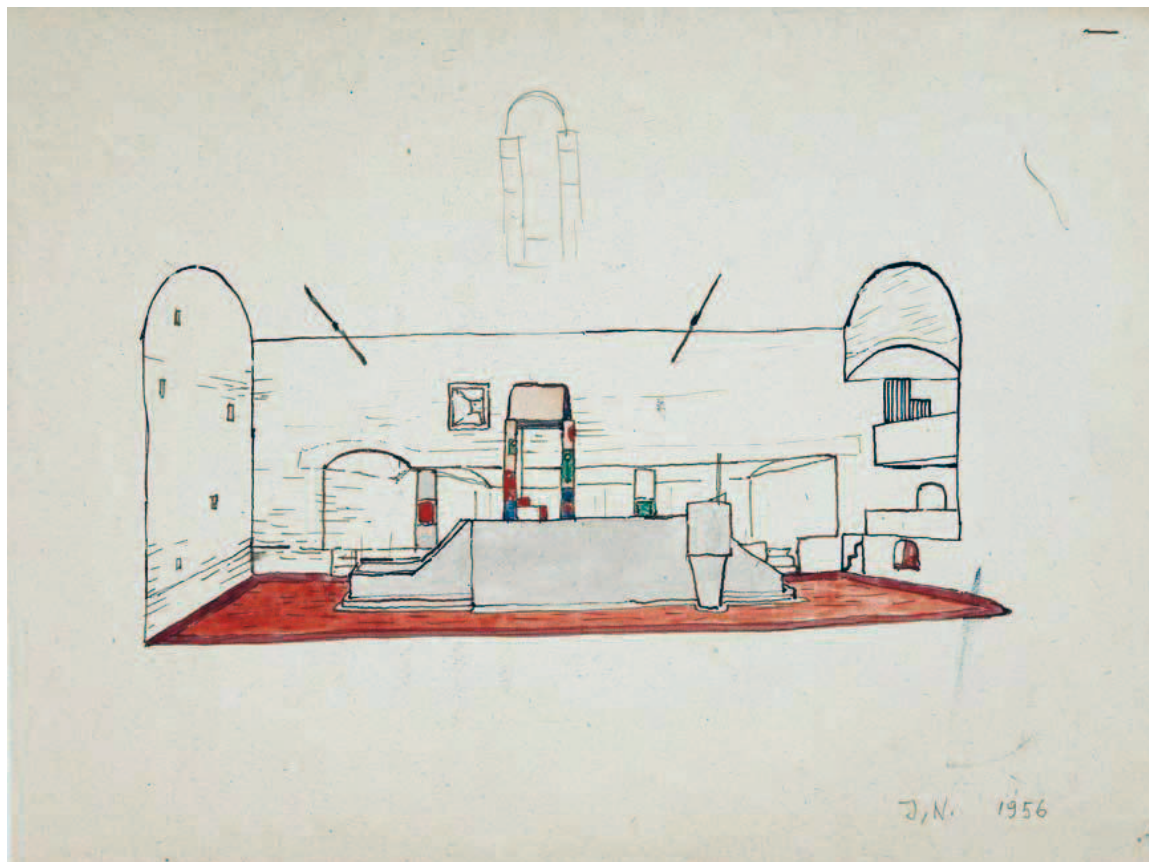
1. Projekt konkursowy kościoła w Nowej Hucie – widok fasady,  
tusze i tempera na tekturze, 69,5 x 49,5 cm, ok. 1957;  
Jerzy Sołtan, współautorzy: Zbigniew Ihnatowicz (architektura),  
Jerzy Nowosielski (malarstwo),  
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Monumentalna sztuka sakralna Nowosielskiego wyprzedziła swój czas. Stąd jej dramatyczne, często smutne dzieje. Katalog projektów i realizacji sakralnych artysty jest lekturą imponującą, ale i przygnębiającą – z jednej strony ogrom pozostawionego nam dzieła, z drugiej adnotacje: zniszczone, zamalowane, odrzucone przez parafian, zaginęło, odrzucone przez Komisję Artystyczną przy kurii, zniekształcone przy konserwacji... Zachowane archiwum malarza to także niewyczerpany zbiór notatek, szkiców, często trudnych do zadatowania czy identyfikacji. Dziesiątki rysunków kryją się jeszcze zapewne gdzieś w parafialnych archiwach, w szufladach konserwatorów, dokumentacjach kurialnych komisji. Odnalezienie i zinventoryzowanie tych prac – zanim przy kolejnym sprzątnięciu zostaną wyrzucone – to zadanie do wykonania. Na liście niezrealizowanych lub zniszczonych projektów są także przykłady z terenu Małopolski.

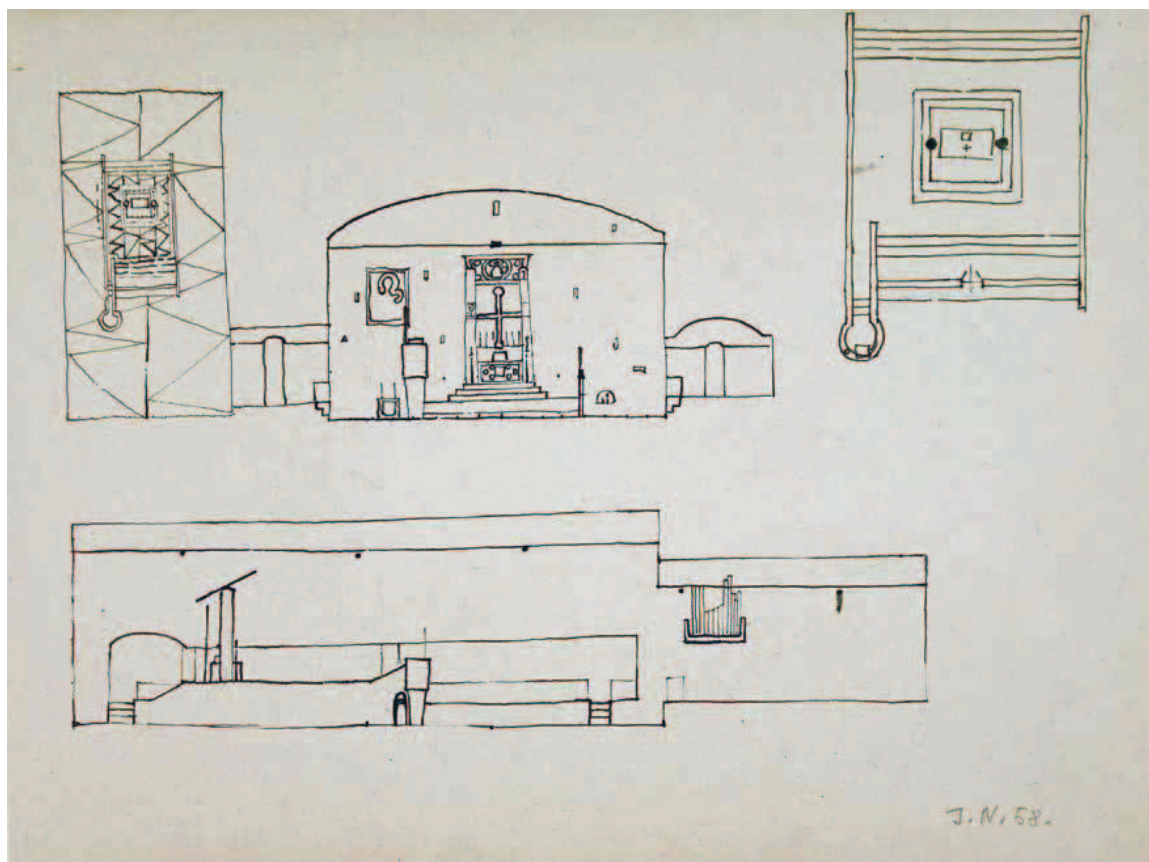
Pierwsze świątynie Nowosielski malował jako główny pomocnik innego prawosławnego malarza Adama Stalony-Dobrzańskiego, specjalisty w zakresie witrażu. Obaj artyści pierwszy raz pracowali razem, wraz z grupą innych malarzy, nad polichromią kościoła parafialnego w Trzebownisku (woj. podkarpackie), na początku lat 50. Potem malowali jeszcze wspólnie wiele cerkwi i kościołów, teoretycznie Nowosielski był tylko pomocnikiem realizującym projekty Dobrzańskiego, jednak na ścianach świątyń łatwo rozpoznać fragmenty malowane jego ręką, odrębny styl. Wśród malowanych wspólnie realizacji były: Gródek, Jelenia Góra, Białystok-Dojlidy, Michałowo, Grabarka, Wrocław, a także – na terenie historycznej Małopolski – wystrój kościoła rzymskokatolickiego pw. św. św. Piotra i Pawła w Zawierciu. Niestety, po malowanej w 1957 roku polichromii nie pozostała nawet żadna dokumentacja. Zniszczone, zabrudzone malowidła zostały zamalowane prawdopodobnie pod koniec lat 70. Z pierwotnego wystroju w świątyni przetrwały tylko piękne witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego realizowane w latach 1950–1964.

W latach 50. władza nie sprzyjała budowie nowych świątyń, ale zlecała renowację starych, zapraszając do pracy współczesnych artystów. Wystrój sakralnych wnętrz był jednym z głównych źródeł zarobku artystów. Przy malowaniu świątyń pracowali niemal wszyscy, choć zdecydowana większość traktowała to zajęcie bez osobistych artystycznych ambicji. W tych warunkach pojawienie się Nowosielskiego było fenomenem. Jego monumentalne realizacje i projekty nie miały jednak szczęścia: wiele z nich pozostało wyłącznie w szkicownikach i na papierze, te które powstały – były niszczone, zamalowywane, poddawane nieroztropnej konserwacji. Taki los spotkał w dużym stopniu polichromie kościoła w Zbylitowskiej Górze (1956–1957), w Olszynch (1956–1957) i w Jerzmanowicach (1960–1961). Nie doszła do skutku realizacja **polichromii w bazylice pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Szczepanowie**, którą chciano zlecić właśnie Nowosielskiemu, o czym tak pisał w liście do żony: „... byłem z ks. Smoleniem w Szczepanowie i ułożyliśmy się, co do tamtej polichromii. Jest to robota na jakieś 3 lata. Plan mniej więcej taki: [rysunek]. Dzisiaj byłem u Pieńkowskiej w Woj. Urz. Konserw. Aby jej oświadczyć, że biorę tę robotę. Bardzo się ucieszyła. W ogóle wydaje mi się, że moje akcje poszły w górę po odświeżeniu malowidła w Zb. G. Okazuje się, że mało jest malarzy, którym można powierzać polichromie zabytkowych kościołów”. Ostatecznie wystrój wnętrza zabytkowego kościoła w Szczepanowie powierzono Maciejowi Makarewiczowi, który wykonał polichromię bazyliki w latach 1959–1961.

Nowosielski nie miał szczęścia do kościelnych inwestorów, choć znawcy bardzo szybko docenili zarówno klasę jego malarstwa, jak i możliwości teologicznej inwencji malarza. W 1962 roku pytał Tadeusz Chrzanowski: „Czy ten wybitny malarz doczeka się wreszcie kościoła nowego, który rozwinię przed nim całość swej architektury nie obciążonej jakimś dawnym stylem? Czy znajdzie się parafia, która zawierzy całkowicie jego koncepcji filozoficzno-plastycznej, gdyż w wypadku Jerzego Nowosielskiego te dwa stanowiska są, jak mi się wydaje, nierozdzielne?”. Podejmowane były



2. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*,  
tusz i akwarela na papierze, 20,8 x 28 cm, 1956



3. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, ołówek i akwarela na papierze, 20,8 x 28,4 cm, 1958





4. **Pantokrator**, polichromia kopuły  
wg projektu Jerzego Nowosielskiego,  
cerkiew pw. Świętej Trójcy w Gorlicach, 1. poł. lat 90.



5. **Archanioł**, polichromia sklepienia chóru  
wg projektu Jerzego Nowosielskiego,  
cerkiew pw. Świętej Trójcy w Gorlicach, 1. poł. lat 90.

takie próby – jeszcze pod koniec lat 50. artysta został członkiem zespołu opracowującego projekty nowych kościołów, pod kierunkiem legendarnego architekta Jerzego Sołtana, przy udziale Zbigniewa Ichnatowicza. Do Nowosielskiego należało opracowanie malarskie wnętrz i fasad projektowanych budynków. W swoich ascetycznych i prostych projektach zespół Sołtana nawiązywał do tradycji wczesnochrześcijańskich. Ideowego wsparcia udzielał im zaprzyjaźniony benedyktyn – o. Placyd Galiński OSB. Z tych lat pochodzi wiele zachowanych szkiców artysty dotyczących zarówno – mniej lub bardziej wyimaginowanej – architektury, jak i wnętrz budowli sakralnych [il. 2–3, 6]. Echa tych szkiców powracają także w konkretnych już projektach. Zespół Sołtana wziął udział w dwóch konkursach na **projekt kościoła rzymskokatolickiego dla Nowej Huty** (1957) i dla Sochaczewa (1958). Żaden z projektów nie doczekał się niestety realizacji, choć projekt dla Sochaczewa zwyciężył w oficjalnym konkursie. Zachowały się – tylko na papierze – zarówno projekty architektoniczne obu kościołów, jak i szkice Nowosielskiego, m.in. różne warianty projektów ołtarza, wystroju wnętrza i detali fasady [il. 1, 7–8]. Gdy po latach Jerzy Sołtan będzie pytany o przyczyny wyjazdu z Polski, jako główny powód emigracji poda: „stosunek katolicyzmu polskiego do xx-wiecznej sztuki”.

Spośród realizacji Nowosielskiego w kościołach Małopolski są też takie – pamiętane przez świadków, lecz odrzucone przez wiernych – po których ślad bezpowrotnie zaginął. Na przykład **ołtarz dla kościoła oo. Redemptorystów pw. Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Krakowie** (1965). Jak wspominają zakonnicy, miał on mieć formę pięciokolumnowego cyborium z niewielkimi ikonami na kolumnach i krzyżem ołtarzowym po prawej stronie mensy – całość w kolorystyce pompejańskich róży i brązów. W 1970 roku ołtarz został przeniesiony

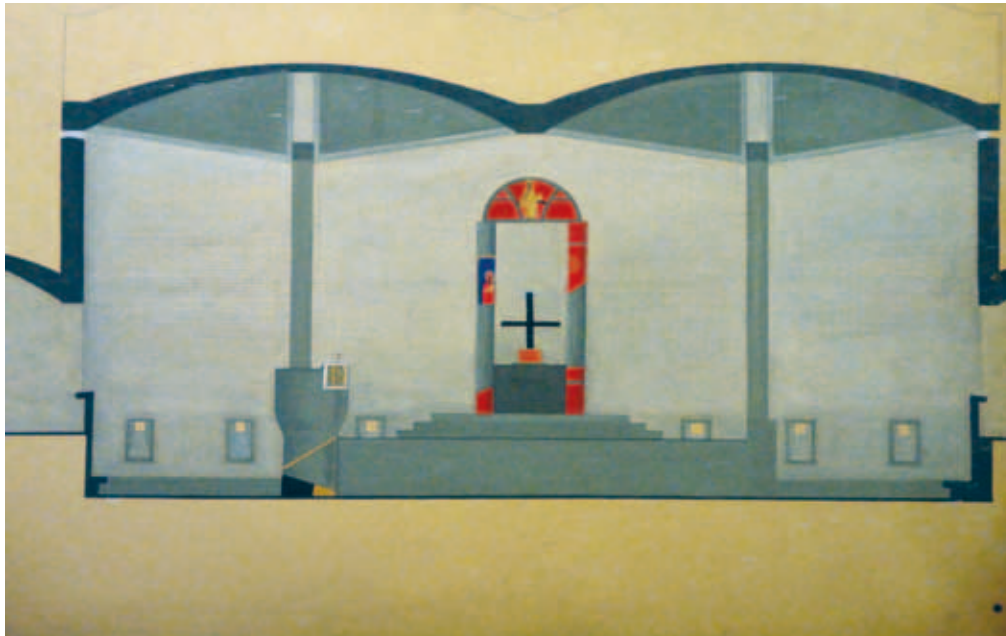
z Krakowa do kaplicy nowicjatu w Domu Zakonnym oo. Redemptorystów w Lubaszowej, gdzie po remoncie kaplicy w 1991 roku niestety zaginął.

W przestrzeni świątyni nie przetrwały także **ikony Nowosielskiego dla kościoła pw. św. Mikołaja w Witanowicach** (1974). Trzy obrazy, *Mandylion* [il. 11], *Błogostawiona Jadwiga Królowa* [il. 9] i *Święty Mikołaj ze scenami z życia* [il. 10], zamówione zostały przez ks. Antoniego Karabutę, proboszcza parafii św. Mikołaja, z przeznaczeniem do nowego kościoła, budowanego od 1966 roku, a konsekrowanego w 1975 roku. Zaledwie po kilku miesiącach ikony – niezaakceptowane przez parafian – zdjęto i schowano na strychu plebanii. Odnalezione w 2005 roku i poddane konserwacji zostały sprzedane prywatnym kolekcjonerom.

Ostatni, pechowy projekt Nowosielskiego dla Małopolski – to nieudana **polichromia w cerkwi prawosławnej pw. Świętej Trójcy w Gorlicach**, z pierwszej połowy lat 90. Malarz podjął się wykonania tego projektu na osobiste zaproszenie biskupa Adama, ordynariusza prawosławnej diecezji przemysko-nowosądeckiej – o czym z radością oznajmiał przyjacielom w liście z 26 marca 1991 roku: „Bardzo się cieszę perspektywą spędzenia wakacji w Krynicy! Mam tam nawet potrzebę pojechać, bo w Gorlicach mam robić projekt polichromii do nowo zbudowanej cerkwi, o co proszę mnie władcyka Adam. Oczywiście, tylko projekt, który ktoś inny mógłby wykonać, bo na malowanie osobiście jestem za stary”. Dla gorlickiej cerkwi Nowosielski zaproponował oszczędną dekorację utrzymaną w kolorystyce ceglanej czerwieni, zieleni i ugru. W projekcie znalazł się: Chrystus Pantokrator w kopule [il. 4], św. Paraskewia Piatnica na balustradzie chóru, popiersia czterech Archaniołów na sklepieniu naw [il. 5] oraz kolorystyczne podkreślenie detali architektonicznych i motywy dekoracyjne w górnej partii ścian.



6. Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*,  
tusz na papierze, 20,9 x 28 cm, 1958



7. Projekt konkursowy kościoła  
w Nowej Hucie  
– fragment przekroju wnętrza, 1957;  
Jerzy Sołtan, współautorzy:  
Zbigniew Ihnatowicz (architektura),  
Jerzy Nowosielski (malarstwo),  
Muzeum Architektury we Wrocławiu



8. Jerzy Nowosielski,  
**projekt ołtarza bocznego**  
dla kościoła w Nowej Hucie, 1957;  
projekt konkursowy  
– Jerzy Sołtan, współautorzy:  
Zbigniew Ihnatowicz (architektura),  
Jerzy Nowosielski (malarstwo),  
Muzeum Architektury we Wrocławiu

9. Jerzy Nowosielski,  
*Błogosławiona Jadwiga Królowa*,  
akryl na płótnie na desce, 100 x 70 cm, 1974,  
wł. prywatna









10. Jerzy Nowosielski, *Święty Mikołaj ze scenami z życia*, akryl na płótnie na desce, 100 x 70 cm, 1974, wł. prywatna





11. Jerzy Nowosielski, *Mandylion*,  
akryl na płótnie na desce, 120 x 101 cm, 1974,  
wł. prywatna

Niestety, polichromia zrealizowana przez przypadkowych malarzy – bez należytej staranności i bez nadzoru Nowosielskiego – zawierała rażące błędy i przetrwała zaledwie kilka lat. Kartony z projektami Nowosielskiego, przechowywane w cerkwi w Sanoku, spłonęły w pożarze zakrystii w 1995 roku. W latach 1997–1999 polichromię zamalowano, zaś nowej dekoracji wnętrza podjęła się grupa malarzy ukraińskich, m.in. Wołodimir Hetmaniuk, Wołodimir Gołaś, Wasilij Gołaś i Iwan Hadyn.

### Bibliografia

Tadeusz Chrzanowski, *Co nowego w kościołach?*, „Tygodnik Powszechny”, 1962, nr 21, s. 8

*Jerzy Sołtan. Monografia*, red. Jola Gola, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1995, s. 180–190

*Rozmowy o architekturze. Z Jerzym Sołtanem rozmawia Adam Bulanda*, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1996, s. 64, 321–322

Krystyna Czerni, *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, [w:] tejsze, *Nowosielski*, Znak, Kraków 2006, s. 209–215

Krystyna Czerni, *Czyścić. Sakralna sztuka Nowosielskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 2008, nr 9, s. 34–35

*Notatki. Część czwarta. Jerzy Nowosielski*, luty – marzec 2008, Galeria Starmach, Kraków 2008, s. 31–35

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011

*Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego* [katalog wystawy], red. Jan Stalony-Dobrzański, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, 20 października – 30 listopada 2011, Kraków 2011

Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, Znak, Kraków 2015



1. Ignacy Czwartos, *Taka robota na wiosce*,  
olej na płótnie, 200 x 180 cm, 2013,  
Muzeum Narodowe w Krakowie



# Testament Jerzego Nowosielskiego

Wybitni twórcy: malarze, pisarze, poeci, po śmierci nierzadko trafiają na pewien czas do czyścica, wraz ze swoim dziełem. Zejście ze sceny życia nie musi oznaczać zapomnienia, świat jednak często jest znużony Wielkością, która onieśmiela, stawia wymagania. Czy taki los czeka także Nowosielskiego i jego sztukę? Co zostało po Nowosielskim? Czy wychował godnych siebie następców? Jakichś kontynuatorów? Czy ktokolwiek jest gotów podjąć jego drogę? „Malarstwo się uczy samo, poprzez kontakty osobiste. A Nowosielski najbardziej uczył życia – mówi pierwszy asystent Nowosielskiego, prof. Tadeusz Wolański. Chodzi o ducha, sposób myślenia o malarstwie – istnieje pewna legenda, jak człowiek schodzi z areny, to nie znika zupełnie. Malarz zostawia po sobie taki ogon, jak kometa... i on gdzieś się tam dalej rozwija”.

W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych profesor doprowadził do dyplomu ponad stu uczniów. Jego pracownia miała opinię, że „pożera” studentów, że Nowosielski to malarz wybitny, ale jako pedagog piekielnie niebezpieczny. Niełatwo było sprostać tak potężnej wizji. Zwykłe naśladownictwo stylu czy malarskiej manieri okazało się ślepą uliczką. Prostota dzieł Mistrza jest w istocie złudna, nie do podrobienia. Na Akademii pozostała legenda, jednak przyznanie się do inspiracji jego tak osobnym, wyjątkowym dziełem wymaga nie lada odwagi [il. 3]. „Tajemnica Nowosielskiego – zauważa malarz Paweł Taranczewski – umyka każdej próbie uchwycenia – jak tajemnice największych. Prosty rysunek, proste położenie koloru, to łatwe, ale... Naśladowcy dali żałosne pastisze. Tajemnica tego malarstwa tkwi w formie i materii malarskiej obrazów, w jedności naczelnej ogarniającej wszystkie sensory jego płócien”.

Kontynuacja dzieła Nowosielskiego może dlatego jest tak trudna, że w gruncie rzeczy dotyczy nie tyle formy, ile wyobraźni, wykracza poza formułę tworzenia sztuki. Pisanie ikon jest czymś więcej niż tylko sposobem uprawiania malarstwa. To ekspresja duchowości, *credo*. Ikona nie została stworzona tylko do oglądania – ma być drogą do nieba, dowodem na istnienie Boga. Dlatego liczy się nie tylko sprawność techniczna czy

ikonograficzna inwencja, lecz także osobowość twórcy, jego świadomość, integralna więź życia twórczego z życiem duchowym. Wśród uczniów Nowosielskiego są tacy – wśród nich również malarze ikon – którzy pokornie naśladują styl mistrza, nie wypierając się inspiracji. Są inni, którzy poszli własną drogą, działają w różnych mediach, tworząc instalacje, akcje, projekcje wideo, fotografie – jakby zabrakło im zuchwałości, by po Nowosielskim jeszcze malować obrazy. Najciekawszy – próbują tłumaczyć nauki Mistrza na własny, autorski język malarski.

„Nie ma nic gorszego dla artysty, niż zostać klasykiem za życia – pisał Stach Szabłowski po śmierci malarza. – Nowosielski osiągnął pozycję tak bezdyskusyjną, że przestał być przedmiotem poważnej dyskusji. Nie miał wrogów wśród krytyków; podobał się każdemu. Zdarza się, że powszechna akceptacja przypomina obojętność”. Kilka lat później jasno jednak widać, że sztuce Nowosielskiego obojętność nie grozi – to dzieło wciąż inspiruje, zachwyca, ale i prowokuje do stawiania pytań. Czasem budzi bezsilną, bezpłodną irytację. Dwa lata po śmierci artysty głośny artykuł na łamach „Newsweeka” podsumował tę sztukę jako fałszywą wielkość i marketingowy produkt. Wsparciem tezy były złośliwe, pogardliwe wypowiedzi uczniów, dla których obrazy profesora to tylko „lep na kupców”, „poroniona próba rehabilitacji polskiego kubizmu” i w ogóle „taka robota na wiosce”. Kontrowersyjna publikacja zbulwersowała środowisko, prowokując polemiki i zmuszając do dyskusji o wartościach tego malarstwa.

Malarskim głosem w „sporze o Nowosielskiego” stał się obraz krakowskiego malarza Ignacego Czwartosa, prezesa Otwartej Pracowni, powstałej jeszcze pod patronatem sędziwego artysty, który obserwował młode stowarzyszenie z wielką życzliwością [il. 1]. „Taka robota na wiosce – tłumaczy Czwartos – to określenie profesora Grzegorza Sztwiertni odnoszące się do twórczości jego nieżyjącego nauczyciela Jerzego Nowosielskiego. To także tytuł namalowanego przeze mnie w 2013 roku obrazu. Jest to pierwsze w mojej twórczości przedstawienie komentujące rzeczywistość polskich środowisk artystycznych, obarczonych kompleksem prowincji.



2. Projekcja na elewacji cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP w Krakowie niezrealizowanego projektu mozaiki Jerzego Nowosielskiego podczas festiwalu „Gdzie jest Nowosielski?”, 6 marca 2015





3. *Autoportret z Nowosielskim. Czterej malarze z krakowskiej ASP:* Zbigniew Bajek, Andrzej Bednarczyk, Witold Stelmachniewicz i Piotr Korzeniowski z autoportretem Jerzego Nowosielskiego ze zbiorów ASP, 2010

Obraz jest odpowiedzią na kontrowersyjny w moim mniemaniu artykuł Adrianny Prodeus, zamieszczony w tygodniku »Newsweek« pt. *Ikona czy ikonka? Czy Nowosielski wielkim malarzem był?*. To polemika z wypowiedziami Grzegorza Sztwiertni, Jadwigi Sawickiej i Joanny Rajkowskiej o ich nieżyjącym nauczycielu. Obraz przedstawia malarzy (żyjących – nieżyjących) Marka Rothko i Nikifora Krynickiego stojących nad grobem Jerzego Nowosielskiego. Pośrodku kompozycji umieściłem cytaty z twórczości Nowosielskiego – obraz abstrakcyjny z 1973 roku, którego kopia widnieje również na nagrobku artysty”. „Jak każda sztuka wysoka – podsumowuje dyskusję inny uczeń profesora Władysław Podrazik – sztuka Jerzego Nowosielskiego jest trudna i wymagająca. Jest wyzwaniem dla umysłu. (...) Wymaga dobrej znajomości rzeczy, przebrnięcia przez pisma Sołowjowa, Dostojewskiego, Florenskiego, Ewdokimowa, Uspienskiego, Trubieckiego i innych. Sądzę, że to właśnie bezsilność wyptywająca z niewiedzy każe redukować sztukę Nowosielskiego do znaku, ikonki czy reprodukcji w książce. (...) Dla ignorantów Nowosielski zawsze był jakimś anachronizmem, dziwakiem czy alkoholikiem, dla subtelnych i poszukujących był człowiekiem niezwykłym, ukrytym Mistrzem, charyzmatykiem o niezwykłej wyobraźni i nadzwyczajnej werbalnej refleksji”.

Wśród twórczych kontynuatorów i uprawnionych spadkobierców Nowosielskiego są zarówno jego studenci i dyplomanci z krakowskiej ASP [il. 4–6], jak i malarze związani z Otwartą Pracownią [il. 1, 6, 8–9], w których malarstwie brzmią powidoki „nowosielskich” barw, światła czy kompozycji płótna. W ich lapidarnych, jakby archaicznych obrazach odnaleźć można podobny klimat skupienia i ascezy, charakter solennej powagi i wiarę w duchowy wymiar malarstwa. Nowosielski chwalił „ciepłą, tajemniczą uczuciowość” ich obrazów, „szlachetność malarskiej materii”, niekomercyjność postawy. Byli jego ostatnią nadzieją. „Dla mnie osobiście »Otwarta Pracownia« jest wielką niespodzianką – pisał w 1996 roku – bo ja myślałem już, że malarstwo tradycyjne się kończy. (...) Tymczasem – nie. Znaleźli się ludzie, którzy podejmują tę tradycję z jakąś przedziwną nadzieją. (...) Może dlatego właśnie są naprawdę rewolucyjni i stanowią prawdziwą europejską awangardę...”.



4. Helena Zadrejko, *Portret Mistrza*,  
olej na płótnie, 60 x 50 cm, 1976,  
wł. prywatna





5. Władysław Podrazik, *Epifania*,  
olej na płótnie, 120 x 65 cm, 2013,  
wł. prywatna



6. Krzysztof Klimek, *Widok zza okna IV, zmierzch i poranek*,  
olej na płótnie, 100 x 55 cm, 2005,  
wł. prywatna



7. Danyło Mowczan, *Święty Franciszek*, tempera żółtkowa i złoto na desce, 50 x 30 cm, 2008, wł. artysty





8. Piotr Lutyński, *Bez tytułu*,  
olej na płótnie, sklejka, deska, jaja gęsie, 15 x 35 x 10 cm, 2011,  
wł. prywatna



9. Wojciech Ćwiertniewicz, *Bez tytułu (104)*,  
akryl i olej na płótnie, 38 x 100 cm, 1994  
wł. prywatna

Dzieło Nowosielskiego wciąż pozostaje źródłem duchowych natchnień i malarskich inspiracji. „Nowosielski to osoba, która ustawiła mnie chyba na całe życie” – przyznaje Adam Molenda, który obrazem *Wenecja* składa swoisty *hommage* swojemu Mistrzowi [il. 10]. *Wenecja* ekspozowana była na werandzie prywatnego domu nad kanałem Młynówka, w ramach II Biennale Sztuki w Wenecji Cieszyńskiej – jak nazwano potocznie ten zaułek Cieszyna. „W obrazie próbowałem połączyć kilka spraw – tłumaczy Molenda – Jedną z nich jest wskazanie idei Europy, która została odsunięta na bok, a której przedstawicielem był właśnie Jerzy Nowosielski. Tak jak Wenecja zachowała w sobie wiele pierwiastków pochodzących z kultury dawnego cesarstwa wschodniego, tak właściwie każde miasto dzisiejszej Europy mogłoby przeprowadzić analizę, na ile jest przynależne do tzw. Zachodu”.

10. Adam Molenda, *Wenecja*,  
akryl na sklejce, 240 x 500 cm, 2014,  
wł. artysty









11. Michał Bogucki, *Anastasis (Zejście do otchłani)*, polichromia prezbiterium w cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Sokołowsku, akryl na tynku, 2001–2004

Niewielu uczniów Nowosielskiego z Akademii decyduje się wprost na malowanie ikon i obrazów służących liturgii; prawie nikt nie porywa się na projektowanie wnętrz sakralnych. Sztuka Nowosielskiego inspirowała jednak wielu współczesnych ikonopisów, którzy mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązują do natchnionej wizji krakowskiego malarza. Są wśród nich Polacy [il. 11], ale także Łemkowie [il. 12] oraz duża grupa malarzy ukraińskich, którzy łączą cerkiewne kanony z współczesną estetyką awangardy, czerpiąc ze sztuki Nowosielskiego żywą kolorystykę, prostotę kompozycji i charakterystyczny ascetyzm form [il. 7].





12. Mirosław Trochanowski, polichromia prezbiterium  
w cerkwi pw. św. św. Cyryla i Metodego w Humennem (Słowacja),  
tempera na tynku, 2015



13. *Transdyptyk*, scena ze spektaklu dyplomowego studentów Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, reż. i choreografia Anna Piotrowska, premiera 18 października 2013

Do sztuki Nowosielskiego odwołują się również ludzie teatru, znajdujący w jego malarstwie źródło inspiracji nie tylko scenograficznych. Wydarzeniem stał się *Transdyptyk* (2013) [il. 13] – dwuczęściowy spektakl dyplomowy studentów Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu w reżyserii i choreografii Anny Piotrowskiej, zrodzony z fascynacji obrazami Nowosielskiego, zwłaszcza cyklem *Villa dei Misteri*. Także Piotr Cieplak, we współpracy z krakowskim scenografem Andrzejem Witkowskim, stworzył dwa autorskie spektakle: *Villa dei Misteri* (2003) [il. 14–15] oraz *Hotel pod Aniołem* (2004), przekładając język malarstwa na przestrzeń gestu i sceny. „Ograniczyliśmy maksymalnie formę – mówi reżyser – żeby pokazać najbardziej podstawowe związki między ludźmi. Jak w malarstwie Jerzego Nowosielskiego, które posługuje się najbardziej podstawową paletą kolorystyczną. Oczywiście przenoszenie jego obrazów wprost na scenę byłoby niemożliwe, malarstwo i teatr to jednak dwa odrębne żywioły. Próbowaliśmy jednak wywołać w widzu reakcję podobną do kontemplacji obrazów: rodzaj teatralnej medytacji, wyciszenia, które nam wszystkim w tych zabieganych czasach jest bardzo potrzebne”.

14.–15. *Villa dei Misteri*, scena ze spektaklu dyplomowego studentów PWST w Krakowie, reż. Piotr Cieplak, scenografia Andrzej Witkowski, premiera 8 listopada 2003





Co zrobić dzisiaj z Nowosielskim? Można by zapytać: po co nam Nowosielski w czasach późnej nowoczesności, w czasach postnych: postpolitycznych, posthistorycznych, postreligijnych, posthumanistycznych. (...) Teraz, kiedy dzieło Profesora zostało domknięte, zastanawia mnie nie to, czy Nowosielski wielkim malarzem był, ale kwestia innego rodzaju: czy to, co w tym dziele największe, idiomatyczne, misteryjne, zostanie w ogóle dzisiaj przeczytane, w jakikolwiek sposób przyswojone. Co z niego przeniknie do dzisiejszej – płaskiej, doraźnej, publicystycznej, jednowymiarowej – świadomości. Powiedzmy sobie szczerze: to nie jest dobry czas na malarstwo inspirowane ikoną, na obrazy wyposażone w pewien duchowy nadmiar, na kontemplację obrazów tak jawnie, ostentacyjnie wręcz wpisujących się w horyzont religijny. Gdyby Nowosielski choć trochę uprawiał sztukę zaangażowaną, żeby chociaż coś zainstalował od czasu do czasu... A tu nic! Żadnych tanich flirtów ze współczesnością. Żadnych ideologicznych czy politycznych manifestów.

Dariusz Czaja, 2013

Świat nie odkrył Nowosielskiego ani wtedy, ani dotąd. (...) także dlatego, że ten piekielnie poważny twórca figuratywnej abstrakcji był na bakier z tym, co obowiązywało – z pastiszem, przymrużeniem oka, obrazoburczym gestem. Póki króluje Mona Lisa z aktualnym wąsikiem, nie ma czego szukać „malarz z Fajum...”.

Ewa Kuryluk, 2011

Przekonanie o znaczeniu i wartości twórczości Nowosielskiego, naturalne wśród znawców i miłośników sztuki, wciąż jest nieoczywiste w powszechnej świadomości społecznej, wymaga wysiłku popularyzacji. Od śmierci malarza pojawiają się inicjatywy mające na celu przybliżyć tę niezwykłą postać szerszej publiczności. 2 grudnia 2014 roku miała miejsce ogólnopolska konferencja „Nowosielski w Małopolsce”, zorganizowana w Opactwie Benedyktynów w Tyńcu przez Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, poświęcona sakralnym realizacjom Jerzego Nowosielskiego w przestrzeni małopolskich zabytków. Wydarzenie zgromadziło tłum wielbicieli dzieła krakowskiego artysty przybyłych z całej Polski, a referatom i prezentacjom towarzyszył pokaz filmów o Nowosielskim oraz wystawa niedostępnych na co dzień dzieł przechowywanych za klasztorną klauzurą [il. 16]. Kolejną imprezę przygotowało Stowarzyszenie Antropologiczne „Archipelagi Kultury”, proponując w dniach 6–10 marca 2015 roku pięciodniowy festiwal pod hasłem „Gdzie jest Nowosielski?”. Uczestników festiwalu zaproszono do wędrowki po Krakowie śladami Jerzego Nowosielskiego i zwiedzania miejscznaczonych jego sztuką i obecnością. Wydarzeniem specjalnym była wieczorna projekcja na elewacji cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny przy ul. Szpitalnej projektu niezrealizowanej mozaiki artysty [il. 2]. Ostatnią okazją do „spotkania z Nowosielskim” w naszym regionie stały się XVII Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego, kiedy do grupy zwiedzanych tłumnie zabytków włączono krakowską cerkiew prawosławna. Ikony i polichromie Nowosielskiego były główną atrakcją organizowanych w cerkwi spotkań [il. 17].





16. Konferencja „Nowosielski w Małopolsce”,  
Opactwo Benedyktynów w Tyńcu, 2 grudnia 2014



17. xvii Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego,  
zwiedzanie refektarza cerkwi prawosławnej pw. Zaśnięcia NMP  
w Krakowie, maj 2015

Sam Nowosielski podejmował w swych abstrakcjach i rozważaniach teoretycznych dialog ze sztuką suprematystyczną, z jej marzeniem o czystej duchowości, tradycją myślenia apofatycznego i doświadczeń mistycznych, popularyzując wszystkie te wartości wśród swoich uczniów. W jego własnych obrazach (...) abstrakcja była traktowana w kategoriach metafizycznych, jako rodzaj jakichś prymarnych struktur, pierwotnego porządku. Wobec rozległości i horyzontów artysty, tak w sferze teorii, jak i malarskiej *praxis*, nie dziwi, że jego twórczość do dziś rezonuje u malarzy o różnym temperamencie i preferencjach artystycznych. (...) Przy wszystkich różnicach – tematyki, stylu, konwencji obrazowania – łączy ich wszystkich przeświadczenie o sakralnym podłożu i statusie sztuki, które jest traktowane jako bodaj najważniejsza, a w każdym razie najbardziej prymarna, fundamentalna wartość artystycznej i teoretycznej spuścizny Mistrza.

Renata Rogozińska, 2009

Radość oglądania tych obrazów, ich swoisty koloryt, rozpoznawalny rytm i proporcja podziałów linearnych mogły nawet wydawać się kamuflażem dla „tumultu i widm” nękających Artystę, rodzajem skrywania tego, co niewyobrażalne. Harmonijną zasłoną dla nierozwiązywalnych dylematów. Dzielił się z widzem tym, co uznał za najlepsze, czym był obdarowany: prostotą środków wyrazu o znamionach błogosławionej naiwności. Tym bardziej zdumiewającej, im bardziej docierała do nas świadomość skali duchowych rozterek Artysty, bolesna eschatologia, powracający motyw ludzkiego cierpienia, dla którego nie widział ukojenia. (...) Mam nadzieję, że nie opuścimy teraz tego malarstwa, tej sztuki opuszczonej przez jej Twórcę. I nadal świadomi wewnętrznego rozdarcia, poddamy się emanacji „bytów subtelnych” – jak mówił o aniołach Jerzy Nowosielski – jakimi są nasycone przestrzenie abstrakcyjnych i figuratywnych wyobrażeń, niejednoznacznych, a tak zdumiewająco prostych.

Jacek Waltoś, 2011



18. Prace wykonywane przez studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie przy zdejmowaniu malowideł ściennych z garażu przy domu artysty (Święta Paraskewia, Chrystus Pantokrator, abstrakcja), 2011

Nowosielski był twórcą pokornym, ale znał swoją wartość. W 1993 roku, na naiwne pytanie dziennikarza: „Co stanowi o tym, że w skali całej Polski Kraków to tak niepowtarzalne miasto?” – odpowiedział trochę przekornie: „Proszę pana, no przecież ja tu jestem! A ja nie jestem nikim. Kimś w tym Krakowie rzeczywiście jestem... I moje obrazy tu są. Moje realizacje w cerkwiach i kościołach. I to są realia, to zostało zrobione”. Jaki będzie los pozostawionych przez artystę „realiów” zależy od nas wszystkich. Nowosielski – artysta ekumeniczny, funkcjonujący „ponad podziałami” – jest wyzwaniem dla skłóconego świata. Wobec podziałów i przyziemnych interesów jego dzieło jest zagrożone i bezbronne, czego przykładem ostatni spór o kaplicę Fundacji św. Włodzimierza przy ul. Kanoniczej czy zniszczenie polichromii ołtarza połowego w Olszynie. A przecież jesteśmy winni tej sztuce coś więcej niż tylko rytualny zachwyt i podziw. Ogrom i klasa malarskiej i pisarskiej spuścizny artysty intryguje i zobowiązuje. Edytorski wysiłek opracowania wszystkich tekstów i archiwaliów związanych z osobą uczonego malarza wzięto na siebie wydawnictwo Znak, publikując kolejne tomy wywiadów, listów i wypowiedzi Nowosielskiego. Na kompletne opracowanie czekają wciąż ikony i polichromie malarza. Nadal odnajdują się nieznanne dotąd projekty i ikony. Niejedno z dzieł wymaga już ratunku i konserwacji [il. 18].



Monumentalna sztuka sakralna Jerzego Nowosielskiego nie doczekała się dotąd rzetelnej dokumentacji i interpretacji. Malarstwo „świeckie”, dokumentowane od lat zarówno przez Muzeum Narodowe, jak i Galerię Starmach wraz z Fundacją Nowosielskich, jest niemal kompletnie opisane i zinwentaryzowane. Opracowania te nie obejmują jednak sztuki sakralnej – długo funkcjonującej poza zainteresowaniem badaczy i poza jakąkolwiek kontrolą państwowych instytucji powołanych do opieki nad dziedzictwem kulturowym. W rezultacie tych zaniedbań konkretne obiekty ulegały stopniowej degradacji, zniszczeniu, przemalowywaniu lub nieumiejętnej restauracji. Brak nadal rzetelnego katalogu i inwentaryzacji dzieł sakralnych Nowosielskiego. Jak najszybsze podjęcie tego wyzwania jest w tej chwili obowiązkiem i koniecznością, choćby z powodu niepewnego statusu prawnego sakralnych realizacji artysty, doświadczanych przez nie od lat zaniedbań i nadużyć.

Niech to opracowanie, dotyczące głównie sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego w przestrzeni małopolskich zabytków, będzie pierwszą, wstępną próbą przełożenia podziwu na pracę ducha, prolegomeną do OPUS SACRUM Nowosielskiego.

## Bibliografia

Renata Rogozińska, *Jako w niebie tak i na ziemi. Jerzy Nowosielski i jego „szkoła”*, [w:] tejże, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, s. 253–270

Ewa Kuryluk, *Malarz z Fajum*, „Tygodnik Powszechny”, 2011, nr 10, s. 40

Jacek Waltoś, *Jerzy Nowosielski*, „Wiadomości ASP”, 2012, nr 53, s. 78

Adriana Prodeus, *Ikona czy ikonka? Jerzy Nowosielski wielkim malarzem był?*, „Newsweek”, 2013, nr 7, s. 84–86

Władysław Podrazik, *Może chodzi o tych dwu lub trzech*, „Wiadomości ASP”, 2013, nr 61, s. 28–31

Dariusz Czaja, *Sztuka. Przemienienie, wypowiedź na spotkaniu z cyklu „Historia jednego obrazu”*, Studium Teatralne, Warszawa, 18 maja 2014, „Konteksty”, 2016, nr 1 [w druku]





O, kocham Kraków – bo nie od kamieni  
przykrości-m doznał – lecz od żywych ludzi,  
nie zachwieje się we mnie duch ani się zmieni,  
ani się zapal we mnie nie ostudzi,  
to bowiem z Wiary jest, co mi rumieni  
różanym świtem myśl i co mię budzi.  
Im częściej na mnie kamieniem rzucicie,  
sami złożycie stos – stanę na szczycie.

*Stanisław Wyspiański, 1905*

## Autorzy fotografii:

### **Marian Curzydło**

**Okładka przód:** fotografia obrazu Jerzego Nowosielskiego *Narodzenie Najświętszej Marii Panny*; **Okładka tył:** autoportret; **Rozdz. 1.:** il. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 18, 19, 20, 23; **Rozdz. 2.:** il. 2, 3, 4, 10, 13, 14, 15, 16; **Rozdz. 3.:** il. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19; **Rozdz. 4.:** il. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11; **Rozdz. 5.:** il. 12; **Rozdz. 6.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; **Rozdz. 7.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22; **Rozdz. 8.:** il. 1, 4, 5, 6, 7, 8; **Rozdz. 9.:** il. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47; **Rozdz. 10.:** il. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37; **Rozdz. 11.:** il. 1, 2, 10; **Rozdz. 12.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21; **Rozdz. 13.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14; **Rozdz. 14.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19; **Rozdz. 15.:** il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24; il. na s. 258

**Zbigniew Bajek** Rozdz. 17.: il. 3

**Tadeusz Chrzanowski** Rozdz. 3.: il. 14, 15, 16; Rozdz. 4.: il. 2, 3; Rozdz. 5.: il. 1, 2, 7

**Krystyna Czerni** Rozdz. 9.: il. 32, 33, 46; Rozdz. 10.: il. 2; Rozdz. 17.: il. 9, 12

**Paweł Dziurawiec** Rozdz. 4.: il. 9

**Piotr Drożdżik** Rozdz. 1.: il. 16, 21, 22; Rozdz. 2.: il. 17

**Marek Gardulski** Rozdz. 1.: il. 13, 15, 17; Rozdz. 2.: il. 5, 6, 7, 8, 9, 19, 21, 25, 26, 27, 30; Rozdz. 9.: il. 34; Rozdz. 10.: il. 4; Rozdz. 16.: il. 2, 3, 6, 9, 10, 11

**Marcin Gierat** Rozdz. 17.: il. 8

**Andrzej Grzegorzcyk** Rozdz. 11.: il. 3, 4, 5

**Marcin Gulis** Rozdz. 17.: il. 1, 6

**Marcin Klag** Rozdz. 17.: il. 17

**Piotr Korzeniowski** Rozdz. 17.: il. 3

**Jan Kwoka** Rozdz. 16.: il. 4, 5

**Magdalena Lentowicz** Rozdz. 17.: il. 18

**Mirostław Łanowiecki** Rozdz. 16.: il. 7, 8

**Adam Molenda** Rozdz. 17.: il. 10

**Danyło Mowczan** Rozdz. 17.: il. 7

**Jan Nowiński** Rozdz. 17.: il. 16

**Mateusz Podrazik** Rozdz. 17.: il. 5

**Piotr Sawicki** Fotografia Jerzego Nowosielskiego na frontyspisie

**Anna Siemieniec** Rozdz. 15.: il. 19; Rozdz. 17.: il. 11

**Ola Sikora** Rozdz. 17.: il. 2

**Mateusz Skwarczek** Okładka tył: portret Krystyny Czerni

**Rafał Sosin** Rozdz. 2.: il. 20, 22, 23, 24

**Małgorzata Świeca-Dzierżak** Rozdz. 5.: il. 6, 8, 9, 10, 11

**Paweł Topolski** Rozdz. 2.: il. 28, 29

**Agafia Wieliczko** Rozdz. 17.: il. 13

**Wiola Witkowska** Rozdz. 17.: il. 14, 15

**Jan Zych** Rozdz. 2.: il. 31

## Archiwa:

artysty, Fundacji Nowosielskich, Krystyny Czerni, Jerzego Turowicza, oo. Dominikanów w Poznaniu, Pracowni Fotograficznej Muzeum Narodowego w Krakowie, wuoz w Krakowie, Zakładów Artystyczno-Badawczych ASP w Warszawie

Wydawca publikacji serdecznie dziękuje wszystkim autorom fotografii, którzy wsparli projekt i udostępnili swoje prace nieodpłatnie, wyrażając zgodę na ich publikację w niniejszym wydawnictwie