

Krystyna Czerni: „Ikona nieoswojona”. O formacji ideowej Jerzego Nowosielskiego, jego wizji Kościoła i koncepcji sztuki sakralnej

Koncepcja sztuki sakralnej Nowosielskiego, łącząca malarską chrystologię, sofiologię i angelologię w jednej, porywającej wizji plastycznej, zbudowanej na tradycji ikony i malarskiej awangardy, miała służyć „wtajemniczeniu” wiernych, ich wprowadzeniu w tajemnicę Miłości Boga, ponad podziałami wyznaniowymi i narodowymi – przeczytaj w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Nowosielski. Metafizyka stosowana” niepublikowany fragment rozprawy doktorskiej Krystyny Czerni

Jerzy Nowosielski (1923-2011), polski malarz prawosławny o ukraińskich korzeniach, był twórcą niezwykle pracowitym – pozostawił po sobie kilka tysięcy obrazów i ikon, setki projektów, dziesiątki monumentalnych realizacji w świątyniach różnych obrządków. Jego wyrazisty styl i spójna konwencja malarska utrudniają precyzyjny podział twórczości na sztukę „sakralną” i „świecką”. Sam malarz lubił mawiać, że całe jego malarstwo jest ikoną i przynależy do sfery sacrum, niemniej w praktyce wyraźnie oddzielał sztukę świecką od tej przeznaczonej do świątyń, i niechętnie pokazywał swoje obrazy sakralne na muzealnych wystawach. Ikona liturgiczna była dla niego nabożeństwem, przedmiotem kultu, nie estetycznej kontemplacji. Artysta pracował w świątyniach różnych obrządków, kryterium wyznania było drugorzędne – decydowała architektoniczna przestrzeń, którą potrafił, jak nikt inny, „wyreżyserować”, tworząc jedyne w swoim

rodzaju mistyczne *environnement*, mające służyć liturgii i modlitewnemu skupieniu. Bogactwo teologicznych przemyśleń artysty i głęboka ideowa podbudowa jego koncepcji estetycznych pozwalają też na analizę tej sztuki z pozycji *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – historii sztuki jako historii światopoglądów. Otwarta umysłowość Nowosielskiego obejmująca przestrzeń sztuki, wiary i Kościoła, zakładała rozszerzenie źródeł inspiracji na różne, nieraz odległe od chrześcijaństwa nurty duchowości i tradycji artystycznych. Pozwala to postawić tezę o ponadwyznaniowym, w gruncie rzeczy „panekumenicznym” charakterze sztuki sakralnej Nowosielskiego, a także jego przenikliwej wizji Kościoła przyszłości, do której kluczem nie był płytki, współczesny synkretyzm, każący wyrzec się chrześcijańskiej tożsamości, lecz przeciwnie – idea powrotu do źródeł chrześcijaństwa. W nadziei tej pozostał Nowosielski wierny charyzmatowi zakonu studytów, od których uczył się w młodości malowania ikon[2].

„Moja przygoda z ikoną jest, śmiało mogę powiedzieć, najważniejszym dramatem mego życia artystycznego i duchowego”[3] – przyznawał Nowosielski.

„Moja przygoda z ikoną jest, śmiało mogę powiedzieć, najważniejszym dramatem mego życia artystycznego i duchowego”[3] – przyznawał Nowosielski.

Zarówno w teorii, jak i w malarskiej praktyce artysta *de facto* przewartościował pojęcie ikony, jego nowe spojrzenie na ikonę jest wewnętrzną dyskusją z całą malarską tradycją Wschodu i z tradycją Kościoła. Z fascynacji tradycją surrealizmu Nowosielski zaczerpnął ideę „nieoswojonej myśli” i „nieoswojonego piękna”, świadczących o znaczeniu podświadomości i odwadze niezależnego myślenia[4]. Od

intrygującej go prawosławnej sekty „chłystów” przejął z kolei wizję „nieoswojonego Kościoła” i „nieoswojonej religii”, otwartych na osobiste i nieskrępowane intuicje wiary[5]. Janusz Jaremowicz nazwał kiedyś krakowskiego artystę „malarzem ikony niemożliwej”, zauważając, iż „wspaniała sztuka Nowosielskiego jest zapisem dramatu, który rozgrywa się pomiędzy autentycznym przeżyciem sakralności a poplątaniem języków właściwym naszej dobie”[6]. Wydaje się, że w swojej sztuce sakralnej Nowosielski chciał właśnie przewyciężyć ową współczesną „Wieżę Babel”, proponując nowy artystyczny język wyrażający sacrum, a równocześnie gotowy służyć liturgii. W miejsce sztuki wiernej koncepcji mimesis – imitującej i ilustrującej, odwołującej się do myślenia dyskursywnego, oddziałującej na rozum i wolę – proponował sztukę, jako mistagogię, wtajemniczenie w misterium chrześcijaństwa, odwołujące się do uczuć i podświadomości. Dlatego sztukę sakralną Nowosielskiego, zakładającą dużą swobodę wyobraźni, bez wyrzekania się ani kanonicznej ikonografii, ani religijnej tożsamości, można pręcej określić mianem „ikony nieoswojonej” – odpowiadającej duchowi czasów i wrażliwości człowieka współczesnego – ale wciąż pozostającej ikoną. Taki cel wyznaczył sobie sam malarz: „Od samego początku stanęło przede mną pytanie: czy możliwa jest kontynuacja malarstwa ikony w naszych czasach. Innymi słowy, czy ikona historyczna stanowi rozdział zamknięty w duchowej i artystycznej historii ludzkości, czy też może być traktowana nie tyle jako wielkość stała i historyczna, ile jako metoda postępowania twórczego, zdolna owocować żywymi realizacjami malarskimi”[7]. Na postawione w ten sposób pytanie Nowosielski odpowiedział w praktyce – projektując liczne ikony i wnętrza świątyń. Jego sakralna sztuka, często niszczone, lekceważona i zaniedbana, pozostaje nieodmiennie poruszająca i żywa.



Jerzy Nowosielski, *Święty Jan Teolog. Ikona*, 1971 r.,
źródło: www.agraart.pl

Teologia a sztuka

Dla historyka sztuki badanie sztuki kultowej jest dodatkowym, metodologicznym wyzwaniem. Nie sposób na tej drodze ominąć teologii, co automatycznie grozi pomieszaniem kryteriów: estetycznych, dewocyjnych i światopoglądowych. W przypadku Jerzego Nowosielskiego – żarliwego chrześcijanina o nieortodoksyjnych przekonaniach – dodatkowej wagi nabierają osobiste deklaracje artysty, będące także pewnym utrudnieniem, jako, że Nowosielski nie dawał się zamknąć w żadnych precyzyjnych formułach, ani artystycznych, ani wyznaniowych. Sam malarz utrzymywał, że jego wiara – odzyskana po okresie dwunastu lat ateizmu (1943-1955) - jest dużo dojrzała i świadoma. W swoim myśleniu o religii, malarstwie i sztuce, czuł się spadkobiercą rosyjskich myślicieli „srebrnego renesansu” – kręgu Bierdiajewa, Sołowjowa, Szestowa, bliska mu więc była „ogólna skłonność filozofii, literatury i myśli religijnej rosyjskiej, łączenia zagadnień sztuki, nauki i myśli teologicznej w jedną całość, w syntetyczne ujęcia”[8].

W przypadku sztuki o przeznaczeniu liturgicznym, przywoływanie teologicznego kontekstu jest nieuniknione i zdecydowanie postulowane przez badaczy. Barbara Dąb Kalinowska, odwołując się do hermeneutyki Gadamera, postuluje wręcz rozszerzenie pojęcia „teologii ikony” na „teologię sztuki”, zauważając ogromne „możliwości, jakie daje w badaniach nad obiektami sztuki sakralnej połączenie teologii z historią sztuki. Ikony bardziej niż inne dzieła sztuki religijnej wymagają w badaniach połączenia tych dwóch dziedzin. Jednak nie połączenia polegającego tylko na wybiórczym sięganiu do teologii jako zbioru cytatów, ale takim, w którym teologia zakłada objawienie w

wyobrażeniu i jest od niego nieoddzielna”[9]. Także Lech Kalinowski uważał, że odczytywanie dzieła sztuki, jako „miejsca teologicznego” (*locus theologicus*) jest w pełni uprawnione, powołując się przy okazji na Hansa Künga, który – jako jeden z nielicznych teologów katolickich – szukał znaków „sensu życia” także w sztuce współczesnej, pisząc m.in.: „Swymi szyframi, znakami, symbolami, kolorami, formami i kształtami sztuka dostarcza sensu życia, energii życiowej i radości życia. (...) Sztuka jako Sinnbild, który pozwala poznać coś, co nas bezpośrednio dotyczy, co jest nieuchwytną, wielką tajemnicą w nas i wokół nas, wśród zmysłowego świata nadzmysłowy sens wszelkiej rzeczywistości”[10].

*Nowosielski uważał, że
uczciwe malarstwo musi być
świadczeniem wewnętrznych
przekonań człowieka,
wyrazem jego wiary.*

Nowosielski-
wizjoner wierzył, że
cała prawdziwa
sztuka to działanie
duchowe, w
najgłębszym,
ponadkonfesyjnym
sensie – religijne.

„Religijny sens rzeczy – pisał Gerardus van der Leeuw – to taki sens, za którym nie może się już kryć żaden sens dalszy czy głębszy. Jest to bowiem sens całości. Jest to ostatnie słowo. Ale sens ten nigdy nie będzie rozumiany, a słowo to nigdy nie zostanie wypowiedziane. Pozostaną zawsze czymś nas przewyższającym. Sens ostateczny jest tajemnicą, która ciągle się objawia, aby mimo to zawsze pozostać ukryta”[11]. Sztuka też doprowadza nas do granicy, do progu, jednak pozwala na wychylenie wyobraźni w zaświaty, w stronę rzeczywistości niedostępnej, którą zaledwie przeczuwamy. Całe malarstwo Nowosielskiego dąży właśnie ku tamtej stronie – wygląda przemiany, zwiastując Chwałę Królestwa, które nadejdzie. „Sztuka należy do

doświadczenia eschatycznego człowieka – głosił malarz – zawsze dotyczy sytuacji granicznej. Sztuka to jakiś wielki proces nawracania serca”[12]. Według Nowosielskiego sztuka i teologia są nierozłączne. Zdaniem malarza „malarstwo jest niemożliwe bez teologii, a teologia bez malarstwa. Bo teologia pozbawiona doświadczenia malarskiego wydaje mi się wtórnie scholastyczna, oschła, o niczym nie mówiąca. Doświadczenie sztuki, to przedostatni próg, przedostatni stopień doświadczenia religijnego człowieka. Wszystko przecież, co później następuje, jest już tylko mistyką głębi. Mistyką nocy”[13].

Nowosielski uważał, że uczciwe malarstwo musi być świadectwem wewnętrznych przekonań człowieka, wyrazem jego wiary. „Malarz musi być teologiem – przekonywał – malarstwo jest pewną metodą poszukiwań duchowych, prób duchowych i malarz (...) musi być teologiem w swoim malarstwie, to znaczy musi mieć absolutne poczucie integracji swoich poszukiwań malarskich ze swoją intuicją teologiczną, musi być teologiem przez malarstwo, a nie obok malarstwa”[14]. Każda próba bardziej precyzyjnego określenia światopoglądu malarza napotyka jednak na trudności, jako że jego rozbudowanym filozoficznym dywagacjom nierzadko brak było konsekwencji. Religijne intuicje Nowosielskiego to myśl żywa, bogata w argumenty z dziedziny teologii, historii, estetyki, ale też pełna osobistych wyznań, świadectw duchowych przeżyć. Próba zdefiniowania religijnych poglądów malarza wydaje się niełatwa, jednak konieczna dla zrozumienia jego wizji współczesnego Kościoła i roli, jaką przeznaczał sztuce sakralnej.

„Panekumenizm” Nowosielskiego jako ponadkonfesyjna synteza

W swych dociekaniach teologicznych Nowosielski był bardzo samodzielny i twórczy; w kraju, w którym poważna myśl teologiczna nie ma bogatej tradycji, zaś katolicy stanowią zdecydowaną większość, jego suwerenność duchowa była ewenementem. Rdzeniem wiary stało się dla niego Wcielenie Chrystusa – centralne wydarzenie w dziejach Kosmosu. Cała reszta: formowanie się poszczególnych religii, burzliwe dzieje Kościołów, wszelkie herezje, rozłamy i schizmy, były dla niego zaledwie historyczną konsekwencją, ludzką, jakże ułomną reakcją na niesłychany fakt Wcielenia. Także koncepcja sztuki sakralnej Nowosielskiego mieściła się nie pomiędzy jedną czy drugą ortodoksją, taką czy inną doktryną teologiczną – ale niejako ponad nimi, na innym poziomie ontologicznym, poza logiką kościelnej pedagogiki i dogmatycznego dyskursu. Artysta konsekwentnie wyrażał dystans do jednoznacznych deklaracji wyznaniowych, zwłaszcza w kontekście sztuki: „Wyznanie jest sprawą intelektu. Konfesyjność określa nasz intelektualny stosunek do tak zwanych prawd wiary w porządku myśli spekulatywnej, dyskursyjnej. A sztuka jest czymś, co wykracza poza dyskurs”[15]. Sam przyznawał, że w jego świadomości „zanika poczucie struktur konfesyjnych, jako struktur zamkniętych”[16], a przyszłością chrześcijaństwa winna być „synteza ponadkonfesyjna”, dokonana nie przez odejmowanie, a przez dodawanie i rozszerzanie świadomości religijnej, co pozwoli zachować wierność wobec własnej tradycji, wzbogaconej o najcenniejsze aspekty innych wyznań: „Do świadomości prawosławnej winna być dodana świadomość protestancka, do pneumatologii prawosławnej winna być niejako dodana soteriologia protestancka i jej odkrycia. Przecież sam Kościół jest pankosmiczny, gdyż włącza w siebie wszystkie pozytywne elementy, wszystkie przejawy działania Chrystusa. Gdzie spotykamy się z działaniem Ducha Świętego, tam spotykamy się z Kościołem”[17]. Wybór prawosławia zawdzięczał Nowosielski nie tylko rodzinnej tradycji, ale także

przekonaniu, że właśnie to wyznanie jest „najmniej szkodliwą ortodoksją”, dopuszczającą „najbardziej naturalny rozwój myśli teologiczno-mistycznej”: „Ortodoksja prawosławna najmniej krępuje człowieka. Dlatego trzymam się blisko Kościoła Prawosławnego. Tam (...) najważniejsza jest liturgia i tajemnica, nie ortodoksja”[18]. W Kościele prawosławnym Nowosielski doceniał także poważne traktowanie sztuki i liturgii, widząc w nim najcenniejszy charyzmat tego Kościoła. Uważał, że przewaga myśli dyskursywnej, sucha moralistyka, „naiwny racjonalizm” i „wielka oschłość w życiu liturgicznym” doprowadziły do swoistej „laicyzacji wyznań zachodnich”, gdy tymczasem „tylko sztuka może opowiadać o tajemnicach dla rozumu trudno dostępnych. A prawosławie jest to Słowo Boże w otoczce kultu. I świadomość tego jest w Kościele prawosławnym. Gdyby tą świadomością można było zarazić innych chrześcijan, to byłaby to wielka rzecz”[19].

Koncepcja sztuki sakralnej Nowosielskiego mieściła się nie pomiędzy jedną czy drugą ortodoksją, taką czy inną doktryną teologiczną – ale niejako ponad nimi, na innym poziomie ontologicznym, poza logiką kościelną pedagogiki i dogmatycznego dyskursu.

Najważniejszym źródłem teologicznej wiedzy Nowosielskiego i jego najbardziej inspirującą lekturą były teksty rosyjskich myślicieli „srebrnego wieku”: Sołowjowa, Bułgakowa, Szestowa i Bierdiajewa, do których sięgnął za namową przyjaciela,

prawosławnego kapłana i poety, ks. Jerzego Klingera[20]. Z rosyjskich

tekstów Nowosielski przejął niezwykle istotne pojęcia i idee: sofiologię, meta-historię, wreszcie wiarę w apokatastazę, czyli nadzieję powszechnego zbawienia. Wspólnym punktem odniesienia – zarówno dla myślicieli rosyjskich, jak i samego malarza - pozostawała literatura patrystyczna: świadectwa pierwszych Ojców Kościoła, eklezjologia Kościoła niepodzielonego, sprzed schizmy. Na ten temat korespondował z benedyktynem, ojcem Placydem Galińskim, który przesyłał mu najnowsze tłumaczenia, w jakich podziwiali „napół gnostyckie, napół judejskie środowisko pierwotnego, przednicejskiego kościoła”, dostrzegając w tomach patrologii greckiej „odczucie współczesności – wyjątkowej sytuacji i wyjątkowej przygody w dziejach myśli i ducha”[21]. To właśnie przywiązanie do tradycji pierwszych wieków chrześcijaństwa, które zawdzięczał nowicjatu w studyckiej ławrze i wpływowi metropolity Szeptyckiego, sprawiło, że malarz jakby nie przyjmował schizmy do wiadomości. Uznał, że dotyczy ona zaledwie powierzchni, że nie jest dramatem, ale raczej oczyszczeniem: „Ja, jako konfesjonalny prawosławny, nie wierzę w sens podziałów w Kościele i bynajmniej nie myślę, aby papież rzymski wyznawał inną wiarę niż ja. Dlatego wśród moich przyjaciół są różni bracia chrześcijanie i zbawienni heretycy[22] (...) W moim wewnętrznym rozumieniu, chrześcijaństwo jest jedno. Nie wierzę w podział chrześcijaństwa. Dostrzegam podział chrześcijaństwa jako zjawisko, które obiektywnie istnieje, ale wewnątrznie w realność tego podziału nie wierzę[23]; (...) Są ludzie o takim sposobie myślenia, dla których różnice doktrynalne czy historyczne są rzeczywistymi trudnościami wymagającymi jakiegoś przewyciężenia. Dla mnie te trudności nie wymagają przewyciężenia, bo sądzę, że się z nimi, na dobrą sprawę, już uporałem”[24].

Zdaniem malarza – podziały i konflikty dzielące od wieków chrześcijaństwo doprowadziły do zniekształcenia pierwotnego depozytu wiary. Dlatego Nowosielski żywił szczególną sympatię dla Kościołów starożytnych: maronitów, Kościoła melchickiego, koptyjskiego, ormiańskiego – wspólnot pozostających niekiedy w jurysdykcji rzymskiej, ale liturgicznie przynależnych do tradycji Wschodu; znał wszystkie ryty liturgii, znajdując w archaicznych obrządkach wyjątkowe piękno i prawdę źródeł Kościoła. Wierząc w jeden mistyczny Kościół Chrystusowy, głosił zasadniczą jedność odłamów chrześcijaństwa i pozytywny aspekt historycznych podziałów, odsłaniający się w idei „przepływu charyzmatów”, zaczerpniętej z myśli Kościoła koptyjskiego[25]. Wedle tej koncepcji Opatrzność dopuściła podział chrześcijaństwa po to, by poszczególne Kościoły mogły wypracować własne „specjalizacje” i charyzmaty. W ten sposób rozłam stał się okazją do zachowania i pogłębienia pewnych wartości, którymi teraz można się wymieniać i dzielić. „I oto widzimy jak dawne grzechy Kościoła, jego dawne schizmy i dawne herezje zaczynają dobrze owocować. Czas się wypełnia i otwierają się nowe perspektywy, nowe możliwości”[26].

Zdaniem malarza – podziały i konflikty dzielące od wieków chrześcijaństwo doprowadziły do zniekształcenia pierwotnego depozytu wiary.

Według Czesława Miłosza cechą współczesnej epoki jest erozja religijnej wyobraźni[27]. Nowosielski podzielał to odczucie, widząc w

kryzysie kultury głębsze, metafizyczne źródła. Koniec sztuki zapowiadał według niego koniec świata, a współczesne formy kultu i

religijne obyczaje przestały odpowiadać potrzebom i wrażliwości współczesnego człowieka: „Niewątpliwie mamy do czynienia z kryzysem samej religii, co zresztą wcześniej czy później nastąpić musiało. Kościół katolicki, prawosławny i wszelkie pozostałe próbują za wszelką cenę stworzyć nową formę ewangelizacji. Otóż w moim przekonaniu wysiłki te skazane są na niepowodzenie. Dwa razy nie wchodzi się do tej samej rzeki! Przecież Pan Jezus powiedział, że świeżego wina nie wlewa się do starych miechów. A zatem potrzeba nam nowej religii. Jako wyznawca Chrystusa mam pewność, że Chrystus w moim wnętrzu podyktuje mi, jaka ma to być religia. Bowiem Chrystus jest największym rewolucjonistą w dziedzinie myśli religijnej”[28]. W tym kontekście, Nowosielskiego intrygowało szczególnie - tak czytelne w pierwszym tysiącleciu chrześcijaństwa i trwające wciąż w prawosławiu - przenikanie się chrześcijaństwa Wschodu z elementami duchowego doświadczenia sąsiednich religii orientalnych. Potrafił dostrzec w prawosławiu „zakonspirowany kult Buddy”, czy bogini Kali, a w tradycyjnej scenie Pokłonu Magów „proroczą wizję przyjęcia Chrystusa przez religie Wschodu”[29]. W swoich intuicjach szedł nawet jeszcze dalej, przewidując w przyszłości swoisty „panekumenizm”, czyli „ochrzzczenie Orientu” – trwałe przyswojenie przez chrześcijaństwo pewnych duchowych wartości religii orientalnych, w czym dostrzegł jedyną szansę na przetrwanie chrześcijaństwa: „świadomość człowieka nowoczesnego, jeżeli zwróci się on w stronę doświadczenia duchowego nie ograniczy się do czerpania z jakiegoś jednego systemu religijnego. Raczej zapagnie czerpać z całego dotychczasowego dorobku wielkich religii światowych. Doprowadzi to nieuchronnie do synkretyzmu i do nowoczesnej religijności. Jeżeli ta nowoczesna religijność wypływać ma z inspiracji chrześcijańskiej, sięgnąć trzeba do doświadczenia Kościoła, który na przestrzeni całej swej historii poddany był wpływom pozachrześcijańskiej religii, w pewnym stopniu był synkretyczny i przewyciężał ten synkretyzm w sposób bardzo swoisty: nie przez

odizolowanie się od zewnętrznych doświadczeń, ale poprzez przyswajanie ich nie tylko zewnętrznie, ale bardzo szczerze i bardzo serio”[30]. Zgoda na poszerzenie świadomości chrześcijańskiej o inspiracje płynące z innych źródeł duchowości, pod hasłem „połączenia Kościoła ezoterycznego i egzoterycznego”, powracała w myśli Nowosielskiego konsekwentnie, nie tylko pod wpływem okultyzmu, czy religii indyjskich, które znał i wnikliwie badał[31]. Koncepcję tę znajdował już w myśli wczesnochrześcijańskiej, zwłaszcza w kręgu tradycji semickich, u bliskich mu myślicieli syryjskich.



Jerzy Nowosielski, Mandylion z Edessy, lata 70. XX wieku,
źródło: www.agraart.pl

Wobec oficjalnych działań ekumenicznych malarz deklarował duży sceptycyzm: „Te wszystkie konferencje, seminaria, z drugiej znów strony wizyty na wysokim szczeblu, noty. Wszystko to razem niewiele mnie obchodzi, interesuje mnie bardziej bezpośrednia rzeczywistość wiary”[32]. W chrześcijaństwie historycznym i w religijnych instytucjach, z wszystkimi ich uwikłaniami i podziałami, widział zjawisko socjologiczne, ludzką i niedoskonałą próbę ogarnięcia Nieogarnialnego, zaś niedoskonałym doktrynom ziemskiego Kościoła przeciwstawiał „impuls chrystologiczny”, który „unieważnia jakby wszystkie religie w ich wąskim, konfesyjnym i socjologicznym aspekcie”[33]. Z bogatej myśli ekumenicznej najbliższa mu była z pewnością koncepcja „ekumenizmu w czasie” Georgesa Florovsky'ego, prawosławnego teologa związanego w okresie międzywojennym z Instytutem św. Sergiusza w Paryżu, którego książki cenił i miał w swojej bibliotece[34]. Florovsky – zwany „ojcem syntezy neopatrystycznej” – uważał, że przykładem i normą dla współczesnych chrześcijan powinien być Kościół pierwszych wieków, z całym bogactwem i różnorodnością liturgicznych i doktrynalnych tradycji, uprawomocnionych świadectwem Ojców Kościoła[35]. Historia pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa to także niezliczone schizmy, konflikty i podziały, lecz równocześnie skuteczne próby ich przezwyciężenia, bowiem gwarancją jedności i sukcesji apostoelskiej był wspólny fundament, konsensus w sprawach zasadniczych. Dlatego podstawą „ekumenizmu w czasie” powinno być „kształtowanie wspólnej przyszłości poprzez odkrywanie bogactw wspólnej przeszłości”, co będzie możliwe dzięki stworzeniu syntezy neopatrystycznej: „Jedność w Kościele jest możliwa, ale dzięki powrotowi do źródeł, czyli do pierwotnego Kościoła. Droga do przyszłości wiedzie przez przeszłość. (...) Kościoły mają wspólnie odkryć jednoczącego ducha Kościoła pierwotnego i nauczyć się nim

żyć”[36]. W rosnącym zainteresowaniu tradycją patrystyczną przez różne odłamy chrześcijaństwa Florovski widział znak czasu i nadzieję na odrodzenie jedności Kościoła: „Na bazie pierwotnej i wspólnej Tradycji chrześcijan, mogłyby się spotkać wszystkie wyznania, oczywiście pod warunkiem, że podejmą ryzyko przywrócenia prawdziwie ekumenicznej wizji historii Kościoła i przewyciężą «różne prowincjonalizmy przestrzeni i czasu». (...) odrębności nie da się nigdy pokonać całkowicie. W różnorodności trzeba wciąż szukać jedności wiary, która dopuszcza wielość wypowiedzi, z których żadna nie jest do końca wyczerpująca. Prawowierność, w swej istocie, nie polega na zgodzie na określony system teologiczny, lecz na uczestnictwie w całości w życiu wiary i w życiu Kościoła, przy ciągłym zespalaniu i porównywaniu wiary z – daną w Tradycji – praktyką historyczną”[37].

Tak sformułowana koncepcja powrotu do jedności Kościoła, bez konieczności porzucenia własnej tradycji, zapisana przez Florovsky’ego i wielokrotnie deklarowana przez Nowosielskiego - zasadniczo różni się od oficjalnej doktryny ekumenizmu, zwłaszcza w wydaniu katolickim, sugerującej asymilację „kościół odłączonych”. Dlatego Nowosielski dystansował się wobec „ekumenizmu urzędowego”, reprezentując w kontaktach z duchownymi różnych wyznań i obrządków „ekumenizm praktyczny” i biorąc aktywny udział w licznych inicjatywach służących zbliżeniu Kościołów. W ramach tzw. „dekady ekumenicznej”, jak nazywano w latach 60. XX w. wspólne, liturgiczne działania podzielonych Kościołów, zaprojektował prawosławny ikonostas dla krakowskich dominikanów[38]. W 1960 roku na prośbę księdza Klingera pomagał przy organizacji wschodniego nabożeństwa w warszawskim kościele ewangelickim, pisał niezliczone teologiczne komentarze, uczestniczył w dyskusjach i sympozjach[39]. W czerwcu 1962 roku, jeszcze z Łodzi, pisał do Andrzeja Grzegorzcyka w sprawie ekumenicznej wystawy, proponując konkretny projekt ekspozycji, „tak,

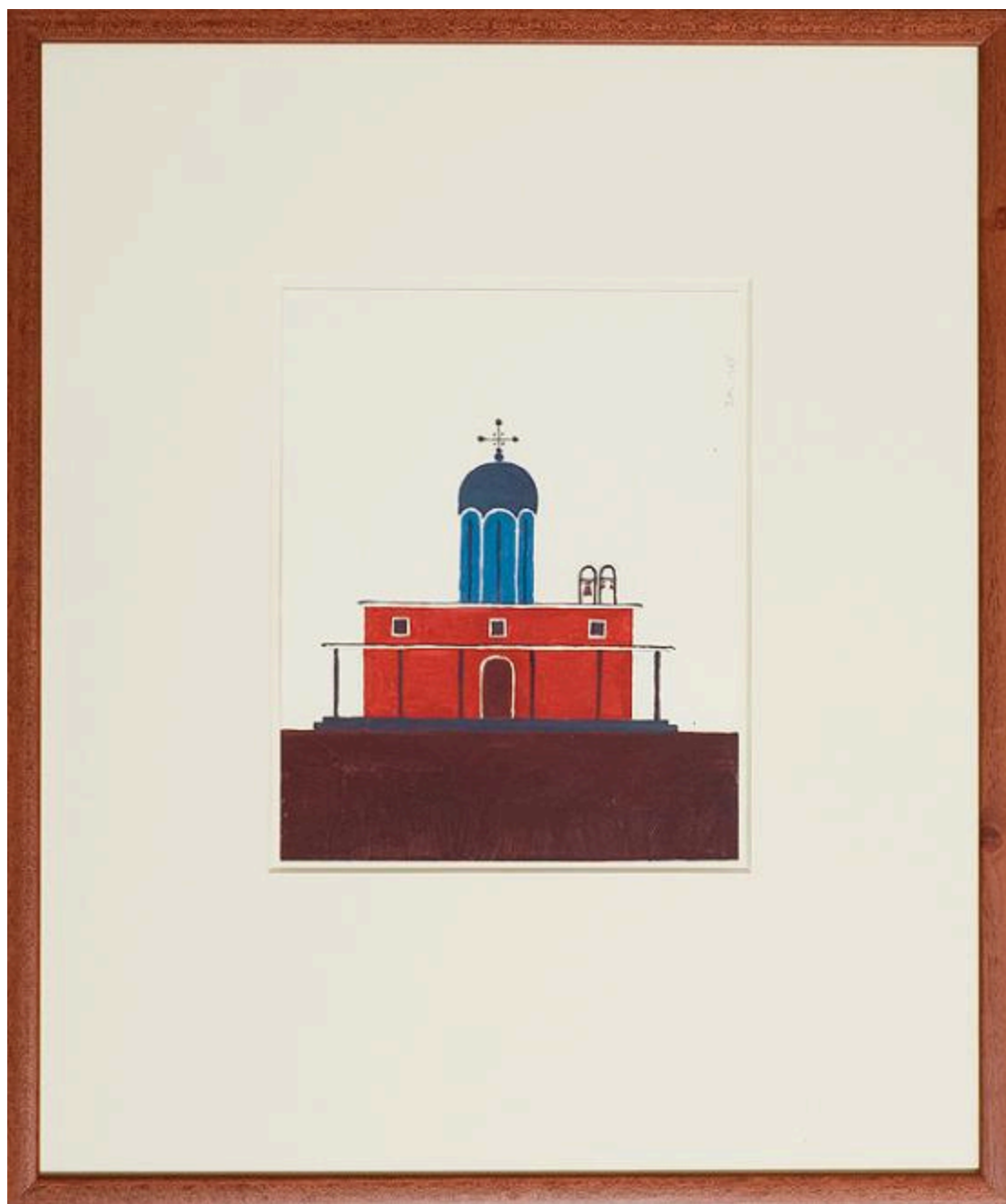
ażebym wychwytył zbieżności wszystkich odłamów chrześcijaństwa w ich zewnętrznym, kultowym przejawianiu się, t. zn. tak pokazać kult starożytny, średniowieczny i nowożytny poszczególnych kościołów, aby nie zatracać ich indywidualnego, niepowtarzalnego charakteru, a z drugiej strony, aby w tych przejawach kultu można było wyczuć linie (dla wielu 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 niesłuchanej ekskluzywności konfesyjnej poszczególnych kościołów i denominacji, najlepszym «kazaniem» ekumenicznym jest „pokazać” perspektywy jedności kultu”[40].

Rola ikony w odbudowie jedności chrześcijan

„Gdy idzie o Kościół rzymski to ikona jest jego własną sztuką” – powtarzał uparcie Nowosielski[41]. „Zaistnienie ikony jako takiej w Kościele Zachodnim – przekonywał – jest niesłuchanie ważnym faktem, gdyż przywraca temu Kościołowi duchowość katolicką. Mówię «katolicką» w etymologicznym rozumieniu tego słowa. Ikona przywraca więc temu Kościołowi jego powszechność, tzn. tę duchowość Kościoła, jaka charakterystyczna była dlań w pierwszym tysiącleciu”[42]. W swoich działaniach malarz opierał się na przeświadczeniu, że ikona, będąca wspólną tradycją chrześcijaństwa, może być najskuteczniejszym „narzędziem” ekumenii i spoiwem jednoczącym skłócone wyznania: „Wierzę w jedność Kościoła, ale niekoniecznie musi to być jedność Kościołów. (...) Wydaje mi się, że jeśli Kościoły chrześcijańskie zdążają ku jakiejś jedności, to przenikanie na Zachód takich elementów duchowości prawosławnej, jak kult i kontemplacja ikony, jest niesłuchanie ważnym faktorem, który wiąże te Kościoły właśnie w sakralną jedność”[43].

W XX wieku postulat powrotu do teologii obrazu, jaką wypracował Sobór Nicejski II w 787 roku, zgłosił także Kościół katolicki. W 1995 roku papież Jan Paweł II w Liście Apostolskim *Orientalis Lumen* przypomniał dogmat o kulcie ikony, a Benedykt XVI, jeszcze jako kardynał Ratzinger, wezwał w Duchu liturgii cały Kościół Zachodni do przeżycia i zaakceptowania na nowo postanowień Soboru Nicejskiego II. Według Ratzingera kryzys sztuki sakralnej może być zażegnany, a istotna różnica obrządków przewyciężona – „Musi jednak dojść do rzeczywistej recepcji siódmego Soboru Powszechnego, czyli Nicejskiego II, który określił zasadnicze znaczenie i teologiczne miejsce obrazu w Kościele”[44]. Podobnie widział to Jerzy Nowosielski, mówiąc: „Dopiero dzisiaj cały Zachód ma dane, aby zaakceptować Niceanum II”[45]. Tym samym właśnie w ikonie dostrzeżono fundament jedności między dwoma chrześcijańskimi Kościołami, szansę zarówno na przewyciężenie kryzysu sztuki sakralnej, jak i kryzysu podzielonego Kościoła. „Mnie się wydaje – tłumaczył malarz w filmie Michała Górala *Przypomnieć sobie raj* z 1990 roku – że właśnie ikona to pierwszy realny element zjednoczenia chrześcijaństwa. Na gruncie odkrycia rajy ziemskiego, do którego dostęp daje ikona, chrześcijanie się łączą po raz pierwszy w sposób realny. Bo przecież jeżeli ja realizuję polichromię w Tychach, w Wesołej pod Warszawą – w kościołach katolickich – to sprawia więcej, i bardziej niweluje uprzedzenia, niż gdyby ktoś tam pisał całe rozprawy historyczne, filozoficzne czy teologiczne na ten temat. Bo sztuka emocjonalnie bardziej zbliża ludzi – jednych do drugich”[46]. A w rozmowie z Podgórcem dodawał: „Ekumenizm to sprawa eschatologii. A to, że pojawiają się te nasze teksty - czy to nie jest ekumenizm? To jednak przenika do świadomości społeczeństwa polskiego i robi więcej niż wszystkie konferencje, czy sympozja. A że ja

w Kościołach zrealizowałem kilkanaście tego typu polichromii, czy to nie ekumenizm? Przecież to wymiana wartości duchowych! To jest realna ekumenia”[47].



Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, 1965 r, źródło: www.agraart.pl

Sam malarz nawoływał do „przekroczenia progu konfesyjności” i wypracowania, czy może raczej odkrycia „jedności, która już istnieje”[48]. Prócz katolicyzmu i prawosławia dotyczyć to miało także wszystkich Kościołów protestanckich, bowiem – jak uważał – „trzy wielkie nurty chrześcijaństwa różnią się w wielu sprawach w taki sposób, że może to pomnażać wspólne dobro duchowe. Są to propozycje alternatywne bądź komplementarne”[49]. Dla religii protestanckich Nowosielski żywił ogromny szacunek, ugruntowany rzetelną lekturą Lutra, u którego najbardziej cenił postulat osobistego przeżywania religii i wizję absolutnej wolności Boga, panującego nad czasem, przestrzenią i historią. Według malarza „wielką tragedią prawosławia było to, iż nie weszło ono w głębszą symbiozę ideologiczno-kultową z protestantyzmem”[50], choć takie próby były podejmowane w czasach nowożytnych[51]. Teologowie widzą wiele zbieżności między duchowością prawosławia, a doktryną Lutra – z jego koncepcją Łaski i usprawiedliwienia przez wiarę. Nieprzypadkowo najlepsza analiza teologiczna idei Lutra wyszła spod pióra prawosławnego myśliciela Lwa Szestowa, a jego dzieło *Sola Fide*, poświęcone koncepcjom wielkiego reformatora, należało do ulubionych lektur Nowosielskiego. Niewątpliwie, dla „racjonalistycznej” formacji teologów protestanckich kult obrazów i cała wizualność religii prawosławnej była czymś niezrozumiałym i odpychającym. Jednak – jak zauważa Sergiusz Michalski – sam Luter zasadniczo nie był przeciwko sztuce sakralnej, używając do jej określenia terminu „obrazy lustrzane” (*Spiegelbilder*), co właściwie zbliżało jego koncepcję do pojęcia pierwowzoru i odbicia w teorii ikony[52], zaś stereotypowe „protestanckie obrazoburstwo” było raczej skutkiem ikonoklastycznych postulatów Kalwina, Zwingliego i innych reformatorów.

W kontekście związków protestantyzmu z teoriami sztuki sakralnej nie sposób pominąć tezy, jaką stawiają niektórzy badacze, o wyznaniowej genezie malarstwa abstrakcyjnego. Hans Sedlmayr, pisząc o „dążeniu do czystości” sztuki abstrakcyjnej, zauważył iż „jednym ze źródeł tego pragnienia czystości jest niewątpliwie kalwiński puryzm. Świadczy o tym fakt, iż <czysta> sztuka abstrakcyjna znalazła w Holandii i Stanach Zjednoczonych szczególnie żyzną glebę. Powoływano się tam, w obronie sztuki abstrakcyjnej, na starotestamentowy zakaz obrazów. To, że w Rosji w przededniu rewolucji wybuchła sztuka abstrakcyjna, staje się w kulturowo-duchowym aspekcie zrozumiałe, jeśli odwołamy się do historii sekt”[53]. Także Sergiusz Michalski, pisząc o wielkiej wystawie Wenera Hofmanna *Luther und die Folgen für die Kunst* w 1983 roku, w hamburskiej Kunsthalle, zwrócił uwagę iż „rozmaite, z reguły abstrakcyjne formy sztuki nowoczesnej bywają wiązane coraz częściej z protestancką wrogością wobec sztuki religijnej. (...) linia rozwojowa: reformacja – protestancki romantyzm – sztuka abstrakcyjna zyskała wielu zwolenników”[54].

Wydaje się jednak, iż obecność elementu abstrakcyjnego w koncepcji sztuki sakralnej Nowosielskiego wiązać należy raczej z echem duchowości judaistycznej, czy tradycji anikonicznego islamu, z jego postawą „zasadniczej dezaprobaty wobec rzeczywistości empirycznej”, o czym pisał sam malarz, sytuując zjawisko ikony *Między Kaabą a Parthenonem*[55]. Duchowość protestancka doszła jednak z pewnością do głosu w pewnej ascetyczności, surowości jego późnych projektów. O jednym z nich – cerkwi w Białym Borze – tak malarz pisał do przyjaciela, Ryszarda Przybylskiego: „Realizacja tego projektu stanowi osłodę mojej starości i jakby podsumowanie mojego artystycznego życia. W sumie jest to jakaś synteza protestanckiej prostoty i starochrześcijańskiej tradycji. Od dawna już podejrzewam, że w

*Fenomen religijności
Nowosielskiego, związany
ściśle z jego koncepcją sztuki
sakralnej, polegał na
połączeniu niezwykle
osobistej, żarliwej wiary w
Chrystusa, chrześcijaństwa
doświadczanego jako
spotkanie z żywym Bogiem.*

«ekumenicznym»
planie synteza
prawosławia i
protestantyzmu
może być o wiele
bardziej twórcza niż
synteza prawosławia
z rzymskim-
katolicyzmem.
Pierwsze próby
zresztą uczyniono
już w XVI w. w Polsce
i na Ukrainie”[56].
„Protestanckość”

późnych ikon Nowosielskiego, zwrot malarza od bizantyńskiej dekoracyjności ku prostocie i powściągliwości wyrazu, dostrzegali także niektórzy kapłani, widząc w tym główny walor jego sztuki. Według nieżyjącego już ks. Tadeusza Kawali, proboszcza parafii rzymskokatolickiej w Chełmie i birytualisty, ikony Nowosielskiego „to jest najczystsza sztuka polska, a jednocześnie najświeższe tchnienie Bizancjum. Ten rodzaj sztuki jest jakąś próbą przezwyciężenia kryzysu sztuki sakralnej w naszych kościołach, to sztuka ekumeniczna i uniwersalna. Trudno jest mi się pogodzić z faktem, że w tak niewielu świątyniach zagościła twórczość Profesora... Zawsze odnosiłem wrażenie, że Nowosielski jest osobą, w której tragizm podziału chrześcijaństwa boleśnie się interioryzuje, że ból Kościoła podzielonego jest osobistym bólem jego serca. Jestem wdzięczny Profesorowi za «sprowokowanie» ikony; za to, że jego ikonami mogę modlić się do Boga”[57].

Fenomen religijności Nowosielskiego, związany ściśle z jego koncepcją sztuki sakralnej, polegał na połączeniu niezwykle osobistej, żarliwej wiary w Chrystusa, chrześcijaństwa doświadczanego jako spotkanie z żywym Bogiem – z otwartością na całe bogactwo tradycji religijnych i różnorodnych, niekiedy egzotycznych źródeł duchowości.

Doprowadzało go to niekiedy do radykalnych deklaracji: „Nie ma takiej rzeczy jak «czyste chrześcijaństwo». Jest tylko bogate doświadczenie ducha ludzkiego, szukającego prawdy i zbawienia indywidualnego, i zbawienia świata. Na spotkanie tej tęsknocie wychodzi wszędzie i zawsze ten sam Chrystus”[58]. „Być z Chrystusem, a być chrześcijaninem to dla mnie dwa różne pojęcia”[59], powtarzał malarz, przekonując, że Chrystusa najlepiej zrozumieli Lew Szestow i Simone Weil – „Oboje się w ogóle nie ochrzczili”[60].

Wpływ surrealizmu na rozwój świadomości metafizycznej

Przekonanie o przesyleniu całej rzeczywistości pierwiastkiem metafizycznym, a także nadzieję na dostęp ludzkiej wyobraźni do transcendencji, niezależnie od religijnych przekonań, zawdzięczał Nowosielski w dużym stopniu młodzieńczej fascynacji surrealizmem. Dla pokolenia Grupy Krakowskiej spotkanie z tradycją dadaizmu i surrealizmu, u progu dorosłego życia, miało charakter przełomowy, decydujący o całej ich drodze artystycznej. Sam Nowosielski wielokrotnie deklarował przynależność do nadrealistycznego kręgu wtajemniczenia, nazywając swój kontakt z surrealizmem „inicjacją w sprawy magii”: „Osobiście jestem przekonany, że ostatni wielki ruch artystyczny i ideologiczny naszych czasów to nadrealizm. Żaden kierunek w malarstwie i rzeźbie od czasów narodzin sztuki nowoczesnej nie miał takiego zaplecza myśli filozoficznej. Był to

ostatni teoretyczny wysiłek w dziedzinie ducha ludzkiego integrujący postawy artystyczne i ludzkie różnych rejonów. (...) Nadrealizm żyje do dziś w tym wszystkim, co w sztuce jeszcze wartościowe i żywe”[61]. Szczególne znaczenie miała dla artysty teoria automatyzmu i podświadomości - wyraz tęsknoty surrealistów za kontaktem z rzeczywistością nadprzyrodzoną. Formalny związek Nowosielskiego z malarstwem surrealistów był powierzchowny. Jak pisała Krystyna Zwolińska: „Jednym z podstawowych haseł, jakie surrealizm głosił – a zaraz po II wojnie światowej był jeszcze nurtem żywym, acz tylko przez niewielką grupę ludzi właściwie rozumianym – było hasło wolności (...) hasło niezależności myślenia, odwagi i konsekwencji (...) Do tego zachęcili młodego wówczas artystę surrealiści. I tylko tyle. Nie zawdzięcza im nic więcej: nic ze sposobów obrazowania, nic ze skłonności wywoływania demonów psyche. W skrócie można by powiedzieć, że zawdzięcza tylko odwagę. Aż tyle”[62]. Sam malarz lubił powtarzać słowa André Bretona, że „surrealizm to nie jest styl ani sposób malowania – a stan ducha”[63].

*Dla pokolenia Grupy
Krakowskiej spotkanie z
tradycją dadaizmu i
surrealizmu, u progu
dorosłego życia, miało
charakter przełomowy,
decydujący o całej ich drodze
artystycznej.*

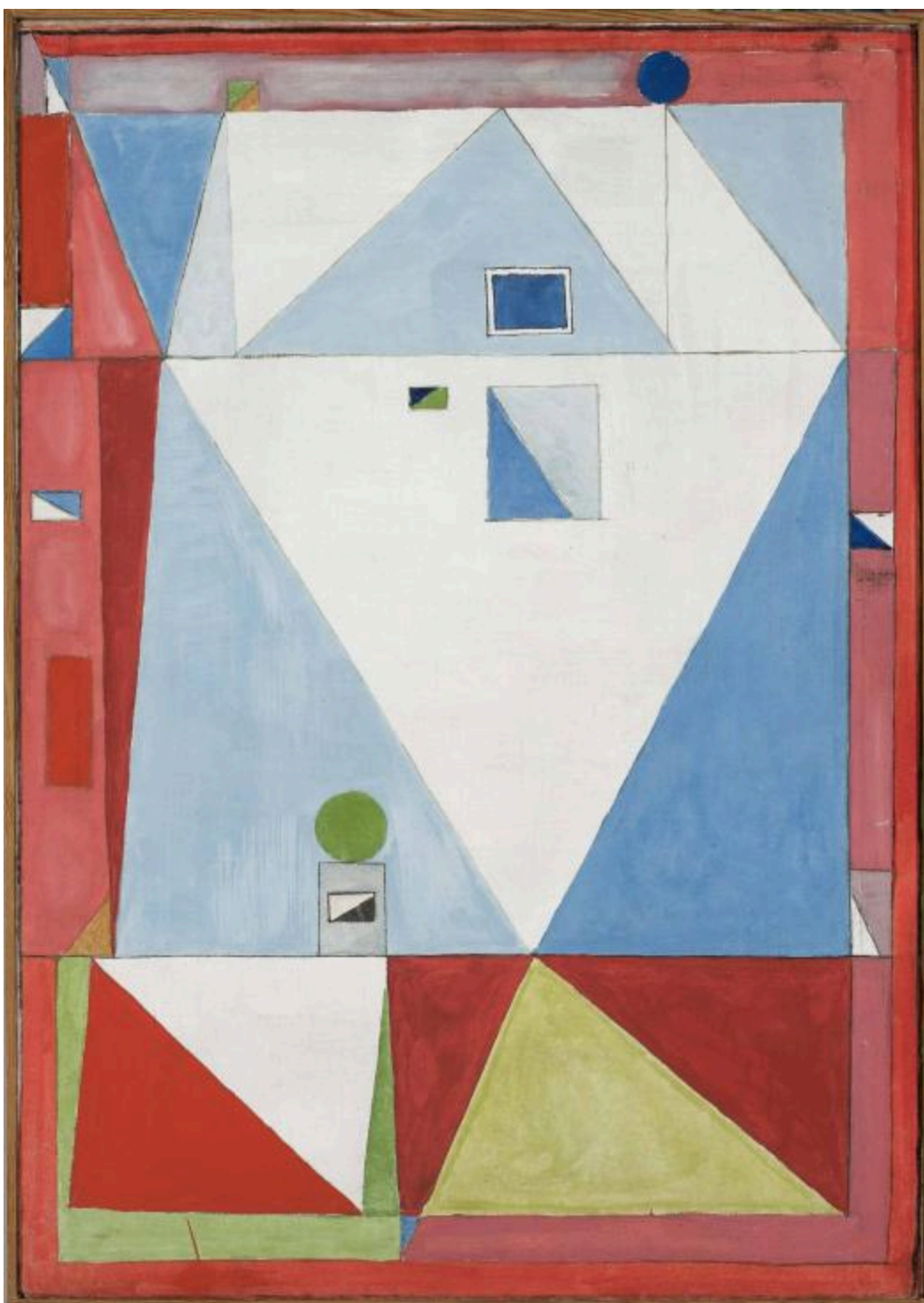
Inicjacji
surrealistycznej
zawdzięczał więc
Nowosielski nowy
typ świadomości
metafizycznej, która
nawet na etapie
„śmierci Boga”
pozwalała mu
pozostać –
paradoksalnie –
człowiekiem

religijnym, i nie utracić przekonania o duchowym wymiarze

rzeczywistości. Nie przeszkadzał w tym nawet rytualny i prowokacyjny antyklerykalizm surrealistów. Jeśli w punkcie wyjścia uznawali oni Kościół katolicki i chrześcijańskie zasady moralne za swych głównych ideologicznych przeciwników, ograniczających, w ich przekonaniu, wolność człowieka, z biegiem czasu ostrze ich szyderczej krytyki stępiało. Późny surrealizm, ten, z którym zetknął się Nowosielski i jego koledzy z Grupy Krakowskiej, zmierzał wyraźnie w kierunku ezoteryzmu, różnych duchowych utopii i mitów, tradycji filozoficznych Wschodu, ale także chrześcijańskiej mistyki i gnozy[64]. To metafizyczne „zaplecze”, wzmocnione przekonaniem o nieograniczonej żadną cenzurą, ani konwencją wyobraźni, zaowocowało ideą „nieoswojonej sztuki” i „nieoswojonego piękna”, która tak pociągała Nowosielskiego. W tym samym czasie, w latach pięćdziesiątych, fascynował się prawosławną, mistyczną sektą „chłystów”, głoszących potrzebę „nieoswojonej teologii” i „nieoswojonego Kościoła”. Chłystowie, prześladowani przez oficjalną Cerkiew, kładli nacisk na osobistą relację z Bogiem. Jak pisał Cezary Wodziński, sekta chłystów „odrzucając księgi, Kościół, duchowieństwo, sakramenty, jednoznacznie kwestionuje sens wszelkiego pośrednictwa sakralnego i obiecuje niczym niezapśredniczone obcowanie z Chrystusem”[65]. Nowosielski uważał ich radykalne nastawienie za „bardzo przydatne w okresie sfilistrzałego Kościoła”, przyznając nawet: „Jestem trochę takim chłystem, Chrystusa przeżywam w swojej świadomości, tu i teraz”[66].

Kontakt z surrealizmem określił Nowosielski, jako „wielką przygodę duchową”, przyznając jej przełomowy, „inicjacyjny” charakter dla świadomości: „Ludzie, którzy świadomie przeżyli «rewolucję nadrealistyczną», stali się zupełnie innymi ludźmi. Na każdą sprawę patrzą innymi jakby oczyma. Nowymi oczyma. Dla takich ludzi nie ma już powrotu do dawnego stanu, do epoki sprzed nadrealizmu[67]. (...) Sądzę, że w ogóle nie zdajemy sobie sprawy z konsekwencji

surrealizmu dla dzisiejszego człowieka. Moim zdaniem, surrealizm jest fundatorem nowej, otwartej postawy na rzeczywistość”[68]. To właśnie w surrealistycznym zderzeniu niczym nieograniczonej wolności wyobraźni z dojmującym głodem metafizyki i wyczuleniem na sprawy ducha zobaczył Nowosielski szansę na ocalenie religijności współczesnego człowieka. „Moja młodzięcza fascynacja nadrealizmem – przyznawał – i moja młodzięcza fascynacja chłystostwem (...) w jakimś sensie ustawiły mi moje rozumienie chrześcijaństwa i Kościoła, mój stosunek do spraw Ewangelii i kultu”[69]. Jedną z konsekwencji „rewolucji surrealistycznej” stała się jednak konieczność przededefiniowania zarówno pojęcia *sacrum*, jak i „sztuki sakralnej” – muszących sprostać współcześnie zarówno nowej, pogłębionej świadomości metafizycznej, jak i nowym modelom religijności, a zarazem nowym estetycznym potrzebom.



Jerzy Nowosielski, *Trójkąty duże*, 1958 r., autor: www.agraart.pl

Nowe kryteria sakralności sztuki współczesnej

Pojęcie *sacrum*, kluczowe dla badań relacji między religią i sztuką, wydaje się nieprecyzyjne, a także w nieunikniony sposób zbanalizowane. Ten niezwykle pojemny termin stał się w XX w. popularnym przedmiotem badań i ma obfitą literaturę[70]. Etymologia słowa odsyła do różnych nauk: od antropologii i psychologii, przez historię, lingwistykę, do teologii. Klasyczne już książki: *Sacrum i profanum* Mircea Eliadego[71], *Świętość* Rudolfa Otto[72], czy zapomniana praca Stefana Czarnowskiego[73] uzmysławiają zarówno niezwykle szeroki zakres znaczeniowy tego terminu i jego znamienne dychotomiczność, jak też fakt, że *sacrum* chrześcijańskie jest zaledwie jednym z możliwych, a znaczenie tego słowa sięga o wiele wcześniej, a zarazem szerzej, niż doświadczenie kultury judeochrześcijańskiej. Badaczom zajmującym się materialnym kontekstem *sacrum* – wizualnym aspektem religijnych obrzędów i estetyką liturgii – bezustannie przychodzi konfrontować się z odczuciem, że istota sakralności leży poza materialną warstwą rzeczywistości. Stąd dodatkowa trudność w sprecyzowaniu kryteriów i wyznaczników „sakralności” w sztuce.

„Problem sztuki sakralnej jest dziś szeroko dyskutowany – przyznawał, już w 1962 roku, Jean Hani - co może być dowodem na to, że sztuki tej już nie ma, wbrew temu, co mówią ci, którzy chcą nas przekonać do najbardziej wątpliwych dokonań w tej dziedzinie (...) Być może istnieje współcześnie sztuka religijna, ale z całą pewnością nie sztuka sakralna. Te dwa pojęcia różni przecież coś więcej niż odcień znaczeniowy – znaczą one dokładnie co innego”[74]. Radykalna opinia autora *Symboliki świątyni chrześcijańskiej* daje do myślenia. Według Haniego

istotą sztuki religijnej (i świeckiej) jest sentymentalizm, moralizm i „estetyzm”, oraz literacka i indywidualistyczna koncepcja sztuki, „podczas gdy prawdziwa sztuka sakralna ze swej natury nie jest sentymentalna ani psychologiczna, lecz ontologiczna i kosmologiczna. Sztuka sakralna okazuje się zatem, wbrew wzorcom sztuki współczesnej, nie rezultatem uczuć, fantazji, a nawet «myśli» artysty, lecz transpozycją rzeczywistości radykalnie przekraczającej granice indywidualności ludzkiej. I taki jest właśnie wyróżnik sztuki sakralnej: sztuki wykraczającej poza to, co ludzkie”[75]. Podobny sceptycyzm wobec metafizycznego potencjału sztuki współczesnej wyrażał Jan Białostocki, który w artykule Pokora i zuchwałość sztuki wobec sacrum opisywał rozejście się sztuki i sacrum, zawinione zuchwałością i pychą artysty współczesnego. „Aby dzisiaj dotrzeć do sacrum, artysta musi zrezygnować z bycia artystą, ponieważ stracił niewinność (...) Pokora i zuchwałość są nie do pogodzenia. (...) sacrum pierwotnie antyczne zanurzone było w tajemnicach fascynacji oraz strachu i objawiało się tylko w ich obecności. Jeżeli to *misterium fascinans* i *misterium tremendum* będą kiedyś ponownie przeżywane i przekazywane przez wielkiego mistrza w jego dziełach sztuki, to będziemy mieli prawo powiedzieć, że sztuka znowu oddała się w służbę *sacrum*. Jednak dzisiaj wydaje się, że sfera sacrum pozostaje niedostępna dla sztuki naszych czasów”[76].

Wydaje się, że u progu XXI wieku nadszedł czas na przewartościowanie, czy raczej doprecyzowanie tego terminu. Automatyczne włączanie do kategorii „sztuki sakralnej” wszelkiej twórczości plastycznej służącej kultowi i liturgii skazuje nas niekiedy na uznanie za sztukę wytworów wątpliwych, o znikomej wartości artystycznej. Powszechne przyzwolenie na nijakość i bylejąkość estetyczną współczesnych przykładów sztuki kościelnej – zwłaszcza w porównaniu z arcydziełami wieków dawnych, także przecież służących celom liturgicznym – każe

na nowo postawić pytanie o warunki i kryteria „sakralności” sztuki. Problem ten widzą wyraźnie także niektórzy teologowie katoliccy. Według ks. Janusza Królikowskiego: „Sztuką «sakralną» jest taka sztuka, która pozwala człowiekowi nawiązać relację z pierwotnymi wymiarami bytu i egzystencji. Dzisiaj trzeba jednak na nowo i dogłębnie przemyśleć pojęcie sacrum, które nie jest bynajmniej ewidentne, a z tego powodu utraciło już swoją jednoznaczność także pojęcie <sztuki sakralnej>” [77]. Zdaniem Królikowskiego, tak rozumiana sztuka sakralna nie ma już tylko charakteru funkcjonalnego, informacyjnego – ale staje się miejscem doświadczenia, przestrzenią żywych relacji, gdzie „pragnienie wiernego przekształca obraz w obecność, w wewnętrzną teofanię, w której Bóg zniża się do świata, aby towarzyszyć człowiekowi i działać w jego dziejach, a człowiek wznosi się do Boga” [78]. Królikowski przyznaje: „Dzisiaj już wiemy w teologii – może to jeszcze nie jest wiedza powszechna w Kościele – że nie można sprowadzić sztuki do jakiejś jeszcze jednej formy dydaktyki kościelnej, że nie można sprowadzić obrazu do samej treści, którą przedstawia, i nie można w nim upatrywać jakiegoś prostego narzędzia apologetycznego (...) wartość obrazu polega przede wszystkim na energii symbolicznej, którą jest w stanie wyzwolić, na byciu śladem obecności, którą ukazuje, i znakiem transcendencji, która uobecnia się w sercu doświadczenia” [79].

Początki tej zmiany spojrzenia na sztukę sakralną można dostrzec już w wieku XIX, oskarżanym często o zeświecczenie, zbanalizowanie form kultu i „stopniowe wyczerpywanie się energii” [80]. Tymczasem wiek XIX był także czasem powstania modelu nowoczesnej religijności i ukształtowania się pojęcia sacrum. Jak zauważył Wojciech Bałus, podstawą religijności nowego typu, były „ogląd i uczucie” – „One bowiem nie są zależne od żadnego objawienia, systemu filozoficznego, reguł wychowania czy wzorów etycznych. Kontemplacja wszechświata

Nowosielski żywił przekonanie, iż prawdziwe, nowoczesne piękno polega właśnie na sprowadzaniu tego, co skomplikowane, do tego, co proste.

dostępna jest
każdemu
człowiekowi, a
rodzące się w wyniku
oglądania uczucie
zaczyna przerastać
patrzącego, kierując
go ku czemuś od
niego większemu.

(...) Tak pojęte

doświadczenie religijne nie kieruje się ku Bogu żadnej konkretnej religii. Jego treścią jest sacrum – uniwersalna Transcendencja objawiająca się w zabarwionym uczuciowo kontakcie z istotą wszechświata. Doświadczenie takie pozwala uzasadnić realność religii, nie odwołując się do tradycji i określonego systemu metafizycznego czy teologicznego”[81]. Według Bałusa, konsekwencją wykształcenia się nowego typu religijności był – już w XX wieku – zwrot w kierunku „symbolizmu elementarnego i archetypicznego”, zbudowanego na odwołaniach do powszechnych, archetypicznych doświadczeń całej ludzkości. „Tylko tego rodzaju symbolizm mógł współgrać z regułą autonomii języka sztuki”, a jego „istotny i nieredukowalny charakter miał dowodzić obiektywności doświadczenia religijnego oraz samoistności zjawisk hierofanii”[82]. Tak ukształtowane pojęcie sacrum objawiać się mogło w dostępnym każdemu człowiekowi, niezależnym od określonych systemów teologicznych, kontemplacyjnym kontakcie „z istotą wszechświata”. Przyjęcie tej zasady – jakkolwiek niełatwej do przełożenia na konkretne, praktyczne kryteria – stwarzało szansę na odzyskiwanie obszaru religii w sztuce współczesnej, także tej o przeznaczeniu kultowym.

Podobne rozumienie *sacrum* w przestrzeni liturgicznej, wymaga z pewnością obustronnej dojrzałości i otwartości – zarówno artystów, jak i gospodarzy miejsca – pozwala jednak przewyciężyć pewną niemożność, związaną z współczesnym kryzysem religijnej figuracji, funkcjonującej, co zauważa Maria Poprzęcka, „między koniecznym a niemożliwym”[83]. Także zdaniem Nowosielskiego, „sztuki nie można robić na siłę, więc skoro nie umiemy robić wyobrażeń ikonicznych o tematyce religijnej – to nie róbmy ich, zrezygnujmy z nich, dopóki się tego nie nauczymy, bo może przyjdzie moment, kiedy będziemy na powrót umieli je malować”[84]. Święte wizerunki są niezbędne do sprawowania liturgii, jednak ich działanie jest zależne od całości wnętrza, co oznacza konieczność przesunięcia akcentu w kierunku całościowej, wizualnej aranżacji przestrzeni, z wykorzystaniem działania czystych form abstrakcyjnych, proporcji linii i płaszczyzn, światła, czy zestawień barwnych. Nowosielski rozumiał to doskonale, z biegiem czasu postulując – także w cerkwi – radykalne uproszczenie ikonografii, na rzecz wizualnego budowania „stref metafizycznych” wnętrza: „Wydaje mi się, że najuczciwszym założeniem dla naszych czasów – mówił już w 1975 roku – jest minimalny program ikonograficzny. Nie można zakładać rozwiązań bogatych. (...) Spowoduje to, że wewnątrz cerkwi będzie mniej malownicze, mniej dekoracyjne. Stanie się jakby bardziej <protestanckie>, ale wyostrojony zostanie istotny, czysto prawosławny aspekt działania ikony. Dokonałoby się jakieś ograniczenie, ale i kondensacja tego typu działania Kościoła”[85]. Te pozornie proste założenia wymagały jednak szczególnego talentu, czegoś, co można nazwać „zmysłem monumentalnym”: bezbłędnym zestawianiem rytmów, kolorów i proporcji. Nowosielski żywił przekonanie, iż prawdziwe, nowoczesne piękno polega właśnie na sprowadzaniu tego, co skomplikowane, do tego, co proste. Zasada ta obowiązywała w całym jego malarstwie. Jak

zauważył, już po śmierci malarza, Jacek Waltoś: „Najlepsze, czym był obdarowany: prostotą środków wyrazu o znamionach błogosławionej naiwności”[86].

W tak zarysowanej wizji „świątyni naszych czasów” najtrudniejszą przeszkodą wydaje się przewyższenie narracyjnych i mimetycznych przyzwyczajzeń sztuki kościelnej. Chociaż współcześnie, przy obecnym stanie wiedzy, postulat „naśladownictwa” i „podobieństwa” można rozumieć bardzo szeroko. Jak trafnie zauważa – za Gadamerem – Wojciech Bałus, nawet „pojęciu mimesis można nadać sens głębszy. Jeśli wszechświat jest uporządkowany matematycznie, to odtworzenie takiego porządku też jest naśladownictwem. (...) Odtwarzanie zasad rządzących wszechświatem, to malowanie lub rzeźbienie harmonii: liczbowej, kolorystycznej, formalnej. Taka sztuka (...) zbliża się do prawdy, gdyż unaocznia najgłębszy sens kosmosu. Jeśli sztuka zdolna jest unaocznić sens wszechświata, to tym samym może być sztuką religijną”[87].



Jerzy Nowosielski, *Portret clowna*, 1962, źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie

Sztuka sakralna będąca „manifestacją kosmicznego ładu”, odkrywająca uniwersalny porządek wykraczający poza twórcze możliwości człowieka, byłaby próbą uchwycenia pierwotnego znaczenia fenomenu świętości, w rozumieniu Eliadego, dla którego pojęcie sacrum nie implikowało religii, jako wiary w konkretnego Boga, ale wiązało się z pojęciami „bytu, znaczenia i prawdy”[88]. Nieprecyzyjność terminologiczna tak rozumianej „sakralności” sztuki jest zarówno jej słabością, jak i siłą – umożliwiając szerszy dostęp do hierofanii, nieograniczony wymogami religijnej doktryny. Nieprecyzyjność tę widział wyraźnie Leszek Kołakowski, wskazując równocześnie na jej nieunikniony charakter: „Narzuca się myśl, że różne aspekty rzeczywistości ostatecznej najlepiej znajdują swój obraz w religijnym kulcie i w sztuce – nie w tym sensie, by malarz mógł odmalować na płótnie Absolut czy Kapłan objaśnić go w teoretycznie zadawalających kategoriach. Chodzi raczej o to, że o tym, co bezimienne i nieopisywalne można napomykać w taki sposób, że – przynajmniej w intensywnych aktach religijnych i artystycznych – budzi się poczucie zrozumienia, ów rodzaj ulotnego spełnienia, które jest zarówno prawomocne w sensie poznawczym, jak i dostarcza przeświadczenia, iż jest się «w kontakcie» czy też «w obrębie» czegoś, co jest bardziej realne niż codzienna rzeczywistość. Spełnienie to jest z konieczności ulotne; mogłoby utwierdzić się jako trwałe osiągnięcie tylko wówczas, gdyby treść jego dawała się przetworzyć w teoretyczne pojęcia, co z samej jego natury jest niemożliwe”[89].

Poczucie „ulotnego spełnienia”, dostępnego w „intensywnym akcie religijnym, lub artystycznym”, o jakim pisze Kołakowski, bliskie jest także idei „mistycyzmu pozareligijnego”, o jakiej pisze Wojciech Bałus, analizując „koncepcję bytu ciągłego i nieciągłego” Georges’a Bataille’a. „Zdaniem francuskiego filozofa – zauważa Bałus – naturę ciągłą ma byt

jako taki. Istnieniami nieciągłymi są ludzie – przychodzący na świat i znikający z niego po pewnym czasie. (...) Śmierć jest w tej koncepcji nie wyrwą, lecz powrotem do pierwotnej ciągłości bytu. (...) Kontakt z ową elementarną ciągłością nie jest dany człowiekowi na co dzień. Uzyskuje go on jedynie w wewnętrznych doświadczeniach związanych z transgresją, np. w erotyzmie, czy przeżyciu mistycznym. Tym, co objawia doświadczenie mistyczne, jest brak przedmiotu. Przedmiot utożsamia się z nieciągłością, a doświadczenie mistyczne, o ile znajdzie w sobie dość siły, by zerwać z naszą nieciągłością, daje nam odczuć ciągłość. W przeżyciu mistycznym człowiek nie otwiera się na Boga, który dla francuskiego antropologa umarł, lecz na bezosobowy, elementarny fundament bytowy świata. Ateistyczny mistycyzm Bataille'a był więc wyrwaniem się z kręgu istnień poszczególnych ku temu, co powszechne. Pozwalał na zjednoczenie się z czystym bytem"[90].

*Celem i przeznaczeniem
sztuki sakralnej – twierdził
Nowosielski – jest wyrażanie
„nadziei eschatologicznej”.*

Daremność
formułowania –
używając słów
Kołakowskiego –
„teoretycznie
zadowolających
kategorii”,

dotyczących tak rozumianego doświadczenia hierofanii, w kontekście sztuki sakralnej skazuje nas – de facto – na wieczny subiektywizm, uzależnienie przeżycia religijnego także od osobistych gustów, wrażliwości, poziomu wykształcenia, czy indywidualnych, duchowych potrzeb. Jeżeli jednak – co zauważał Eliade – „doświadczenie sacrum należy z istoty swojej do porządku świadomości, to oczywiste jest, że nie daje się ono rozpoznać «z zewnątrz». Można je natomiast rozpoznać przez doświadczenie wewnętrzne w aktach religijnych

chrześcijanina czy człowieka «pierwotnego»[91]. To właśnie w osobistym charakterze doświadczenia religijnego i w pojemności języka abstrakcji Nowosielski dostrzegł ogromną szansę dla sztuki nowoczesnej w przestrzeni Kościoła. Na zarzut „niepokojącego momentu nieokreśloności” i hermetyzmu sztuki nowoczesnej, sformułowany przez prawosławnego kapłana, odpowiadał z głębokim przekonaniem: „A może jest zupełnie odwrotnie? Może właśnie sztuka nowoczesna przez swoje uproszczenia, przez rozbicie konwencji, przez ograniczenie się do mniej skomplikowanego sposobu wypowiedzania się – wypowiada się przecież na niesłychanie małych, wybranych przez siebie odcinkach działania – może ta sztuka współczesna odbierana jest o wiele powszechniej, niż odbierana była sztuka dawna? (...) Dzisiaj mamy okres, kiedy nastąpiła eksplozja wartości, które były skondensowane w sztuce ściśle sakralnej. Dziś zaczynają one odżywać, pojawiać się i emanować na terenie sztuki w ogóle. Stąd też rola sztuki jest bardzo tajemnicza i kluczowa dla świadomości człowieka nowoczesnego”[92]. Na tym etapie następuje tajemnicze zbliżenie religii i sztuki, o którym tak mówił Marek Sobczyk, analizując postawę Nowosielskiego: „Jest to przypadek, gdy artysta wierzy. A czy wierzy w sztukę czy wierzy w boski wymiar świata i poznaje tajemnice nieprzedstawionego, czy nie wierzy, pozostając w nadziei, nie ma już znaczenia, sztuka tego artysty zbudowana jest na wierze. I wiara tego artysty zbudowana jest na sztuce”[93].

Celem i przeznaczeniem sztuki sakralnej – twierdził Nowosielski – jest wyrażanie „nadziei eschatologicznej”. Zdaniem malarza, od dłuższego czasu sztuka sakralna przestała pełnić tę rolę. Może dlatego szczególnie wyczulony był na fałsz i wtórność sztuki wypełniającej kościoły, i z zawziętością piętnował „kłamstwo zużytych form”, „sztukę nieprawdziwą, pozbawioną konieczności wewnętrznej”. „Stan pewnego «rozbrojenia» i niemocy sztuki w tej dziedzinie trwa nadal – mówił w

1975 roku. - Istotnym dla mnie pytaniem jest, czy można w zmienionych warunkach i przy zmienionej świadomości naszych czasów dążyć do wyrównania poziomu intensywności sformułowań malarskich dotyczących naszych intuicji duchowych, do poziomu, który osiągnęła ikona historyczna w swych najlepszych realizacjach? A więc, nie jest to pytanie, czy można dziś malować ikony w sensie powtórzenia ich doświadczeń (...) ale czy można z jednakową siłą działań malarskich starać się o adekwatny przekaz naszych nadziei – nie waham się powiedzieć «eschatologicznych» w stosunku do upadłej rzeczywistości”[94].

Nowoczesne, ponadreligijne warunki „sakralności” sztuki mogą wydawać się nieracjonalne i nieprzydatne w zdefiniowaniu precyzyjnych kryteriów. Wizja włączenia w „nieprzerwany, wieczny strumień czystego bytu” Bataille’a, teoria „symbolizmu elementarnego i archetypicznego” Bałusa, „nieuchwytna przestrzeń” kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera odtwarzająca „sakralną organizację wszechświata”[95], sztuka jako Sinnbild według Hansa Kunga; zjawisko „rezonansu dusz”, „momentu jednobrzmiącej wibracji” i „naturalnej jedności”, o jakim mówi kompozytorka Sofia Gubajdulina[96] - wszystkie te poetyckie metafory Nowosielski przekładał na postulat „intensywności działań malarskich”, mających spowodować „mistyczne odczuwanie realności Kościoła”[97]. Przyjście Chrystusa było dla niego „wkroczeniem wieczności w czas” i temu nadzwyczajnemu zdarzeniu chciał dawać świadectwo swoją sztuką. Wierząc w „nadprzyrodzoną rzeczywistość Kościoła Chrystusowego”, w którym sztuka ma służyć doświadczeniu fenomenu świętości, a zarazem widząc kryzys religijności, zanik poczucia wspólnoty i „uwiąd zgromadzenia liturgicznego” – Nowosielski był przekonany, że tylko za pomocą sztuki „jesteśmy w stanie budować wspólną kościelno-cerkiewną świadomość ponaddyskursywną i wspólne przeżycie mistyczne”[98]. „W

społeczności kościelnej – w działaniach liturgicznych, sztuce, malarstwu szczególnie, przypada niezwykle ważna, niezastąpiona wręcz rola formowania i wywoływania określonych stanów świadomości ponaddyskursywnej, pokrewnej, a może niekiedy identycznej z przeżyciem mistycznym już w skali odbioru zbiorowego”[99]. Sam wzbraniał się przed deklaracją, że czuje się „mystykiem”, termin „mistycyzm” w rozmowie często poprawiał na „duchowość”, siebie zaś wolał określać mianem „mistagoga”, a nawet „maga”: „Magia to jest też sacrum – przekonywał na konferencji zorganizowanej przez KUL – często mi się wydaje, że jestem magiem. To znaczy, że za pomocą określonych działań powoduję określone skutki duchowe. I w tym przypadku pojęcie magii lokowałbym (...) blisko pojęcia sakramentu jako widomego znaku niewidzialnej łaski. Związany jestem z tradycją prawosławną, gdzie pojęcie sakramentu jest troszeczkę mniej określone, ale szersze niż sakrament w teologii rzymskokatolickiej. I dlatego ja nie boję się analogii między czynnością magiczną a czynnością misteryjną”[100].

Podsumowując dokonania artysty można powiedzieć, że tworzył on ikony niedokończone. Są to jakby nierozstrzygnięte traktaty o Bogu, który wcielił się w człowieka, aby go zbawić.

Poetyka niedopowiedzenia i tajemnicy obejmowała także ikony Nowosielskiego. Jak trafnie zauważył Łukasz Tarkowski – jego sztuka sakralna działa nie tyle przez

dosłowność, ile przez „sugestie, przeczucia, intuicje”: „Stosunek Nowosielskiego do Tajemnicy jest jednym z istotniejszych czynników kształtujących jego malarstwo. Podsumowując dokonania artysty

można powiedzieć, że tworzył on ikony niedokończone. Są to jakby nierozstrzygnięte traktaty o Bogu, który wcielił się w człowieka, aby go zbawić. Widzimy tu ikony nie do końca rozświetlone, nie do końca wyostrzone, jak i niekiedy niepodpisane. Świadomie artysta unika bezpośredniego mówienia o Bogu. Jeśli ikona ma być «oknem na Boga» to u Nowosielskiego to okno jest zasłonięte. Artysta nakłada na transcendencję należną jej zasłonę tajemnicy. Prześwitujące przez nią niekiedy ostre promienie, czy delikatne poświaty przytłumionego światła mówią, że za zasłoną panuje jednak światłość, a nie ciemność”[101].

Koncepcja sztuki sakralnej Nowosielskiego, łącząca malarską chrystologię, sofiologię i angelologię w jednej, porywającej wizji plastycznej, zbudowanej na tradycji ikony i malarskiej awangardy, miała służyć „wtajemniczeniu” wiernych, ich wprowadzeniu w tajemnicę Miłości Boga, ponad podziałami wyznaniowymi i narodowymi. Mykoła Mańko, mieszkający w Polsce Ukrainiec, który pomagał przy urządzaniu kaplicy pw. św. Borysa i Gleba, tak wspominał rozmowę z artystą: „Powiedział mi, że ta kaplica ma być miejscem dla grekokatolików, katolików i prawosławnych. Ma służyć pojednaniu. Mówił, że jeśli nawet chrześcijanie nie mogą wspólnie odprawiać nabożeństw, to niech mają miejsce, w którym będą mogli się modlić, choćby każdy z osobna”[102]. Projektując sakralne przestrzenie, „strefy metafizyczne”, przeznaczone do odprawiania świętej liturgii, ale też – najprościej – do skupienia i modlitwy, Nowosielski wykorzystał świętość ikony ale i czyste jakości malarstwa: jego kolor, światło, proporcje, zestawienia pigmentów. Połączone w natchnionej wizji malarza miały moc „wytrącania z czasu” i „przybliżania Królestwa”. Liczyła się nie dydaktyka i malowany katechizm, ale spotkanie z boską energią, zbudowanie „strefy metafizycznej” i „otwarcie okna w zaświaty”. „Cieszę się, że Pan był w Tychach – pisał artysta do

niemieckiego kolekcjonera, Siegfrieda Börnera – Mam więcej tego typu realizacji w kościołach katolickich i prawosławnych. Mam swoją koncepcję sztuki sakralnej, zupełnie odmienną od tego, co teraz się robi na Zachodzie. Cieszę się, kiedy projektowane przez mnie wnętrza nie przypominają kościoła, a raczej świątynię buddyjską”[103].

Nowosielski wykorzystał świętość ikony ale i czyste jakości malarstwa: jego kolor, światło, proporcje, zestawienia pigmentów.

Redukując chrześcijańskie przesłanie do podstawowych prawd wiary, rezygnując z rozbudowanej ikonografii, funkcji

katechetycznej i pedagogicznej Kościoła, Nowosielski przeznaczał sztuce funkcję kerygmaticzną. Kerygmat – zwany w teologii także „pierwszym głosem” – jest podstawowym orędziem o Zbawieniu i Miłości Boga[104]. W przeciwieństwie do zmieniających się w historii, wyznaniowych doktryn, kerygmat – wspólny dla wszystkich odłamów i nurtów Kościoła – poprzedza katechizowanie, jest początkiem, podprowadza na próg wiary. Sens *kerygmatu* to świadectwo o obecności Boga, podkreślanie prawdy o powszechnym odkupieniu i Bożym Miłosierdziu. Zbawienie pochodzi od Boga, jest skutkiem darmowej, niezasłużonej Łaski. Miłość Boga do człowieka jest większa niż nawet najcięższy grzech. Kerygmat jest głosem tej prawdy i przekonywaniem o jej ciągłej aktualności.

Tak radykalne określenie funkcji sztuki sakralnej, przy równoczesnym oparciu jej nie na przekazach biblijnej i kościelnej narracji, ale na wartościach czysto artystycznych i sile samego malarstwa – okazało się

zbyt trudne do przyjęcia dla wielu duchownych i wiernych, przyzwyczajonych do oswojonych schematów i rutynowych, tradycyjnych rozwiązań plastycznych w przestrzeni świątyni. Dlatego sztuka sakralna Nowosielskiego tak często była odrzucana, niszczona i zniekształcana, co dla obdarzonego charyzmatem malarza stało się źródłem rozgoryczenia i bólu, o czym tak pisał w liście do przyjaciela, Tadeusza Różewicza: „Jestem też bardzo samotny. Społecznie. Ponieważ nie czuję się przynależny do żadnej kategorii, do żadnej ortodoksji – świeckiej czy duchowej. A taka pozycja jest bardzo niewygodna. Gdybym miał poczucie, że np. ikony, które maluję do cerkwi zostaną przyjęte i użyte w «dobrej wierze», to zn. że wyrażają to, co chcą wyrażać, że mają mówić to, co naprawdę mówią, byłoby mi znacznie różniej. Nie mam tej pewności, nawet przypuszczam, że jest odwrotnie, t. zn. że służyć one będą jako dekoracja do jakiejś działalności, jakiejś manipulacji świadomością ludzką, wręcz przeciwną temu, z czym ja wiążę ich malowanie. T. zn. ja bym chciał, aby pomagały ludziom się uwalniać od terroru wewnętrznego, od cenzury <obiektywnych> kryteriów etycznych, moralnych, uczuciowych. A jestem pewny, że w 90 przypadkach na 100 malowidła te będą wykorzystane do działań na świadomość ludzką idących w innym kierunku. Ja bym chciał, żeby pomagały one ludziom uwolnić się od strachu, a tymczasem myślę, że używane są jako rekwizyty w akcji zastraszania. Pewnie, że mogę sobie tłumaczyć swój udział w tej akcji tak: robisz, co możesz w takiej sytuacji najlepszego. To właśnie te malowidła przekazują w kościele czy w cerkwi rzeczy najlepsze, które powinny być tam Zwiastowane. Ale czuję intuicyjnie, że jest to jakieś samookłamywanie się i, że jestem z tym swoim malarstwem w tych instytucjach w fałszywej sytuacji”[105].

Krystyna Czerni

Tekst jest fragmentem przygotowywanej do druku rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego*.

[1] Fragment niepublikowanej, przygotowywanej do druku książki *Koncepcja sztuki sakralnej Jerzego Nowosielskiego* (2016).

[2] W latach okupacji (1942-43) artysta odbył dziesięciomiesięczny nowicjat w studyckiej Ławrze pw. Św. Jana Chrzciciela we Lwowie; szerzej na ten temat zob: Krystyna Czerni, „Ucieczka na pustynię”. Jerzy Nowosielski (1923-2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie [październik 1942-lipiec 1943] [w:] *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI-XX*, red. Agnieszka Groniek, Alicja Nowak, Wydawnictwo „Szwajpolt Fiol”, Kraków 2014, s. 311-348.

[3] Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, red. Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2012, s. 213.

[4] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, red. Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2013, s. 212-217.

[5] *Ibidem*, s. 212-217.

[6] Janusz Jaremowicz, Malarz ikony niemożliwej, „Literatura” 1986, nr 6, s. 35.

[7] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 213.

[8] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 55.

[9] Barbara Dąb-Kalinowska, Czy teologia ikony jest „ostatnim słowem” w badaniach nad ikonami?, [w:] Przemysłać historię sztuki. Materiały XIII seminarium metodologicznego SHS w Nieborowie, red. Maria Poprzęcka, Semper, Warszawa 1994, s. 70.

[10] cyt. za: Lech Kalinowski, Teologia sztuki [w:] Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie, red. Wojciech Bałus, Tomasz Gryglewicz i in. Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2001, s. 177.

[11] cyt. za: Dariusz Czaja, Jerzy Nowosielski (1923-2011). Villa dei misteri, „Dwutygodnik” 2011, nr 52.

[12] Zbigniew Podgórzec, Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, red. Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2014, s. 250.

[13] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 397.

[14] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 154.

[15] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 28.

[16] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 332.

[17] Ibidem, s. 333.

[18] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 383.

[19] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 294

[20] zob. ks. Henryk Paprocki, Ks. Jerzy Klinger i Jerzy Nowosielski: historia przyjaźni, „Pro Georgia. Journal of Kartvelological Studies”, 2011, z. 21, s. 205-212; Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane wywiady, red. Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2015, s. 323-326.

[21] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 236.

[22] Ibidem, s. 416.

[23] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 366.

[24] Ibidem, s. 142.

[25] zob. Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu...*, s. 270.

[26] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika...*, s. 210.

[27] Czesław Miłosz, ks. Józef Tischner, *Dziedzictwo diabła*, „Znak” 1993, nr 7 (458), s. 127.

[28] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika...*, s. 333.

[29] Zbigniew Podgórzec, *op. cit.*, s. 100, 143-144.

[30] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika...*, s. 246.

[31] zob. *ibidem*, s. 270-275.

[32] Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu...*, s. 259-260.

[33] *Ibidem*, s. 260.

[34] zob. Krzysztof Leśniewski, Ekumenizm w czasie. Prawosławna wizja jedności w ujęciu Georges'a Florovsky'ego, Prawosławna Diecezja Lubelska i Chełmska, Lublin 1995.

[35] Andrzej A. Napiórkowski OSPPE, Teologie XX i XXI wieku, WAM, Kraków 2016, s. 362-363.

[36] Krzysztof Leśniewski, op. cit., s. 177.

[37] Ibidem, s. 162-163, 169.

[38] Krystyna Czerni, Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna, Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2015, s. 104-111.

[39] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 16.

[40] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 231.

[41] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 201.

[42] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 328.

[43] Ibidem, s. 330.

[44] Joseph Ratzinger, Duch liturgii [w:] Joseph Ratzinger, Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego, tłum. Wiesław Szymona OP, [Joseph Ratzinger, Opera Omnia, tom XI], Lublin 2012, s. 111.

[45] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 189.

[46] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 276-277.

[47] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 413.

[48] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 270.

[49] Ibidem, s. 260.

[50] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 178.

[51] zob. Steven Runciman, Wielki Kościół w niewoli, PAX, Warszawa 1973, s. 262-351; Sergiusz Michalski, Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie Nowożytnej, PWN, Warszawa 1989; Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 282.

[52] Sergiusz Michalski, op. cit., s. 58-59.

[53] cyt. za: Sergiusz Michalski, op. cit., s. 231

[54] Ibidem, s. 9.

[55] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 172-177.

[56] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 87.

[57] Cytat z listu ks. Tadeusza Kawali do Krystyny Czerni z 13 III 2008 roku.

[58] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 246.

[59] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 192.

[60] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 85.

[61] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 60.

[62] Krystyna Zwolińska, Jedyna prawdziwa przygoda, „Respublica” 1991, nr 5, s. 80.

[63] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 67.

[64] zob. Krystyna Janicka, Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki, WAiF, Warszawa 1985, s. 52-62.

[65] Cezary Wodziński, Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005, s. 38.

[66] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 388.

[67] Ibidem, s. 30.

[68] Ibidem, s. 23.

[69] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 216.

[70] Raymonde Courtas, François-André Isambert, La Notion de „sacré”. Bibliographie thématique, „Archives de sciences sociales des religions” XXII, 1977, nr 44/1, s. 119-138.

[71] Mircea Eliade, Sacrum i profanum. O istocie religijności, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996; pierwodruk w jęz. niem.: Das Heilige und das Profane, Hamburg 1957.

[72] Rudolf Otto, Świątość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych, tłum. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993; pierwodruk w jęz. niem.: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationale, Breslau 1917.

[73] Stefan Czarnowski, Le Morcellement de l'entendue et la limitation dans la religion et la magie [w:] Actes du Congrès d'Histoire des Religions, Paris 1925, s. 339-358.

[74] Jean Hani, Symbolika świątyni chrześcijańskiej tłum. Adam Q. Lavigne, Znak, Kraków 1994, s. 7.

[75] Ibidem, s. 7-8.

[76] Jan Białostocki, Pokora i zuchwałość sztuki wobec sacrum, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 2013, nr 2, s. 168-169.

[77] ks. Janusz Królikowski, Teologia i sztuka współczesna wobec niektórych wyzwań [w:] Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, red. Aneta Kramiszewska, KUL, Lublin 2011, s. 104.

[78] Ibidem, s. 109.

[79] Ibidem, s. 109.

[80] zob. Elżbieta Wolicka, Święty obraz – objawienie czy opowieść?, „Znak” 2004, nr 6 (589), s. 52.

[81] Wojciech Bałus, Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 125-126.

[82] Ibidem, s. 197.

[83] Maria Poprzęcka, Między koniecznym a niemożliwym. O próbach nowej ikonografii religijnej, „W Drodze” 1989, nr 3, s. 53-63.

[84] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 156.

[85] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 217, 223.

[86] Jacek Waltoś, Jerzy Nowosielski, „Wiadomości ASP”, 2012, nr 53, s. 78.

[87] Wojciech Bałus, Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 195-196.

[88] Mircea Eliade, W poszukiwaniu historii i znaczenia religii, tłum. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 5.

[89] cyt.za: Maria Hussakowska, Minimalizm, IHS UJ, Kraków 2003, s. 228.

[90] Wojciech Bałus, Efekt widzialności, Universitas, Kraków 2013, s. 110.

[91] Mircea Eliade, Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem, tłum. Krzysztof Środa, „Sen”, Warszawa 1992, s. 166.

[92] Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 219-220.

[93] Marek Sobczyk, Czy wierni potrzebują sztuki? Czy sztuka potrzebuje wiernych? [w:] Sacrum i sztuka. Życie i sztuka, red. Barbara Major, Joanna Matyja, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2004, s. 256.

[94] Nowosielski, Sztuka po końcu..., s. 215.

[95] zob. Cezary Wąs, Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część I), „Sacrum et Decorum” IV, 2011, s. 50.

[96] cyt. za: Krystyna Czerni, Nowosielski, Znak, Kraków 2006, s. 19.

[97] Zbigniew Podgórzec, op. cit., s. 375.

[98] Jerzy Nowosielski, Zagubiona bazylika..., s. 128.

[99] Ibidem, s. 128.

[100] Ibidem, s. 153.

[101] Łukasz Tarkowski, Problem kanonu bizantyńsko-ruskiego w twórczości sakralnej Jerzego Nowosielskiego, Lublin 2016, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Anety Kramiszewskiej, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Wydział Nauk Humanistycznych, [mpis], s. 48.

[102] Iwona Hajnosz, Małgorzata Skowrońska, Po chrześcijańsku na bruk. Kłopoty Fundacji św. Włodzimierza, „Gazeta Kraków” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 10 III 2015, s. 1.

[103] Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane..., s. 246.

[104] zob. Encyklopedia Katolicka. T. VIII. Język – Kino, TN KUL, Lublin 2000, s. 1360-1365.

[105] Tadeusz Różewicz, Zofia i Jerzy Nowosielscy, Korespondencja, wstęp i oprac. Krystyna Czerni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 299-300.