Zofia Szot
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, Polska
zofiaszot95@onet.pl
ORCID: 0009–0008–8818–3708

Oto Ciało moje – wcielenie Chrystusa w malarstwie Jerzego Nowosielskiego

DOI: 10.15584/setde.2026.19.3

Abstrakt
W sztuce sakralnej Jerzego Nowosielskiego przedstawienia Chrystusa zajmują istotne miejsce. Można je uznać za kwintesencję religijności malarza, która w jego twórczości odgrywała ważną rolę. W artykule omówiono wizerunki, w których Zbawiciel ukazany jest z odsłoniętym ciałem. Z bogatego zbioru dzieł artysty wybrano te, których tematyka związana jest z chrztem w Jordanie, męką, śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa. Analiza zabiegów ikonograficznych, jak i formalnych proponuje kierunki interpretacyjne, które mogą wzbogacić odbiór dzieł Nowosielskiego i przyjrzeć się niezwykle ciekawemu tematowi Ciała Syna Bożego. W artykule zwrócono uwagę na kreatywność polskiego malarza, który pokazywał ów element ikonograficzny w wielu odsłonach, zarówno tradycyjnych, jak i bardziej nieoczywistych i odważnych.

Słowa kluczowe: Nowosielski, Pasja, Chrystus, Droga Krzyżowa, Ukrzyżowanie, ikona, sztuka sakralna, ciało, malarstwo, sztuka polska, sztuka XX wieku

Zofia Szot
The National Museum in Poznań, Poznań, Poland
zofiaszot95@onet.pl
ORCID:0009–0008–8818–3708

This is my body – the incarnation of Christ in the paintings of Jerzy Nowosielski

Abstract
In Jerzy Nowosielski's sacred art, depictions of Christ occupy a significant place. They can be considered the quintessence of the painter's spirituality, which played a significant role in his work. This article discusses images in which the Saviour is depicted with his body exposed. From the artist's extensive collection, the works selected are those whose themes relate to Jesus' baptism in the Jordan, the Passion, death, and the Resurrection. An analysis of the iconographic and formal devices suggests interpretative approaches that can enrich the reception of Nowosielski's works and explore the fascinating subject of the body of the Son of God. The article highlights the creativity of the Polish painter, who expressed this iconographic element in numerous ways, both traditional and more unusual and daring.

Keywords: Nowosielski, Passion, Christ, Stations of the Cross, Crucifixion, icon, sacred art, body, painting, Polish art, 20th century art

Opisując całokształt twórczości Jerzego Nowosielskiego, trudno nie wspomnieć o nim jako o malarzu ludzkiego ciała. Niezliczone kobiece akty przewijały się przez cały okres jego działalności artystycznej. W rozmaitych barwach i kształtach, samotnie i w otoczeniu innych, naga kobieta była ukazywana w konwencji ikony lub przedstawiana w momencie okrutnych, ale też nasyconych sadystycznym erotyzmem tortur. Patrząc na ów ogromny zbiór, można śmiało powiedzieć, że dla artysty temat ten był niezwykle istotny.

W natłoku posągowych, smukłych postaci kobiecych ukrył się jeszcze jeden rodzaj przedstawienia nagiego ludzkiego ciała, o zupełnie innym charakterze. Pozostający wyłącznie w sferze sacrum, pozbawiony wyraźnego erotyzmu, nieoczywisty, ale bardzo istotny. Widzimy go na ikonach, polichromiach, krzyżach, chorągwiach liturgicznych i kielichach, które wyszły spod ręki artysty. Mowa tutaj o samym Chrystusie,

When describing Jerzy Nowosielski's oeuvre as a whole, it is hard not to regard him as a painter of the human body. Countless female nudes recurred throughout his artistic career. In a variety of colours and shapes, alone and surrounded by others, the naked woman was presented in the convention of an icon or depicted in a moment of torture, cruel, yet also saturated with sadistic eroticism. Looking at this vast collection, it is safe to say that this subject matter was of extreme significance to the artist.

Among the multitude of statuesque, slender female figures, there was yet another form of representation of the naked human body, one of a completely different nature. It remained exclusively in the realm of the sacred, devoid of overt eroticism, ambiguous yet profoundly significant. It can be seen in icons, polychromes, crosses, liturgical banners, and chalices created by the artist. The representation in question

is that of Christ himself, who for Nowosielski – an artist, iconographer, and theologian – was the central axis of both the painter's personal faith and his religious work.

This article surveys the artist's extensive oeuvre in order to present the various trends in depicting the body of the Saviour and the various interpretive tropes that emerge from analysing selected works. Particular attention will be paid to the works that depart from traditional approaches to icon painting, as it is in them that Nowosielski's originality and innovation are the most striking. These include depictions of the Saviour's baptism in the Jordan, paintings related to his suffering and death as well as his Resurrection. These are the themes where the figure of the Son of God traditionally appears nude, which makes them suitable as the material for analysis. The formal changes Nowosielski introduced in his works in subsequent years will help demonstrate the transformation that the representation of Christ's body undergoes in his paintings. What, however, will be outlined first are the painter's views concerning Jesus himself as well as the artist's personal relationship with him as both a subject for the artist and God for the believer. They will pave the way for an analysis demonstrating this figure's heterogeneity and related aspects.

Christ and Nowosielski's spirituality

Nowosielski's personal spiritual path was full of meanders and contrasts. It began in the Catholic Church, but his father used to secretly take young Jerzy to a Greek Catholic church, which became an important place for the boy. As an adult, he lost his faith and became a complete atheist for over ten years. However, he did not give up exploring spiritual themes, not only Christian ones. It was his study of foreign religions and their comparison with Christianity that made him realise how much God loves humanity and how much he could sacrifice for it. Thanks to them, he became a believer again and joined the Orthodox Church, which he remained in to the end of his life. However, he continued to be very much open to various religions, denominations, and ideas, the study of which shaped him into an outstanding and engaging theologian, full of contrasts and bold views [1].

The experiences accumulated during this spiritual journey helped him rediscover Christ and establish a strong spiritual relationship with him. For Nowosielski, the Saviour is not given once and for all in one form, but is constantly changing. In this way, he can accompany people throughout their spiritual development. The artist places great emphasis

[1] Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2011).

który dla Nowosielskiego – artysty, ikonopisa i teologa był osią, wokół której ogniskowała się przecież zarówno osobista wiara, jak i twórczość religijna malarza.

W niniejszym artykule dokonano przeglądu rozległego dorobku artysty w celu zaprezentowania rozmaitych tendencji w ukazywaniu ciała Zbawiciela i różnych tropów interpretacyjnych, które nasuwają się podczas analizy wybranych dzieł. Szczególna uwaga zostanie poświęcona pracom, które odbiegają od tradycyjnych ujęć malarstwa ikonowego, w nich bowiem najciekawiej wybrzmiewa oryginalność i innowacyjność Nowosielskiego. Posłużą do tego przedstawienia chrztu w Jordanie, obrazy związane z męką i śmiercią Zbawiciela oraz jego zmartwychwstaniem. Są to tematy, w których postać Syna Bożego tradycyjnie pojawia się naga, stanowią więc odpowiedni materiał do analizy. Zmiany formalne, które Nowosielski wprowadzał do swojej twórczości w kolejnych latach, pomogą w ukazaniu transformacji, jaką przechodzi w jego pracach wyobrażenie ciała Chrystusa. Najpierw jednak zostaną nakreślone poglądy malarza na temat samej postaci Jezusa, osobista relacja artysty z Nim jako tematem dla twórcy i Bogiem dla wyznawcy. To one wytyczą drogę analizy, która doprowadzi do ukazania różnorodności ukazanej postaci i tego, co z ową różnorodnością może się wiązać.

Chrystus i duchowość Nowosielskiego

Droga osobistej duchowości Nowosielskiego była niezwykle kręta i pełna kontrastów. Rozpoczyna się w Kościele katolickim, jednak ojciec potajemnie zabierał małego Jerzego do greckokatolickiej cerkwi, która stała się dla chłopca ważnym miejscem. Będąc dorosłym, stracił wiarę i na ponad dziesięć lat został całkowitym ateistą. Nie zrezygnował jednak ze zgłębiania treści duchowych, nie tylko chrześcijańskich. To właśnie studium obcych religii i ich porównywanie z chrześcijaństwem uświadomiły mu, jak bardzo Bóg kocha człowieka i jak wiele może dla niego poświęcić. To dzięki nim stał się znów wierzący i dołączył do Cerkwi prawosławnej, której nie opuścił już do końca życia. Pozostał jednak bardzo otwarty na różne religie, wyznania i idee, których badanie stworzyło z niego wybitnego i interesującego teologa, pełnego kontrastów i śmiałych poglądów[1].

Nagromadzone podczas tej duchowej podróży doświadczenia pomogły mu na nowo odkryć Chrystusa i nawiązać z nim silną duchową relację. Dla Nowosielskiego osoba Zbawiciela nie jest dana raz na zawsze w jednej postaci, lecz ulega nieustannym zmianom. Tym sposobem może towarzyszyć człowiekowi podczas jego duchowego rozwoju. Artysta bar-

[1] Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2011).

dzo duży nacisk kładzie na osobistą relację z Bogiem[2]. Według niego Syn Boży cały czas rodzi się na nowo. Nowosielski wierzy w podwójną naturę Chrystusa, niezmieszaną i nierozdzielną. Dzięki ludzkiej naturze dostępnej poprzez wcielenie Zbawiciel mógł towarzyszyć nam w słabości. U podstaw wcielenia leży zaś miłość, którą Jezus darzy człowieka. To dzięki niej nie tylko objawia się wiernemu, ale też robi to tak, aby móc jak najlepiej dotrzeć do niego. Czyni to właśnie poprzez zmianę samego Siebie.

Drugim z elementów, które fundują religijną sztukę Nowosielskiego, jest stosunek do tekstu źródłowego, jakim jest Biblia. Jest ona dla niego niezwykle istotna nie tylko jako tekst religijny, ale też największe dzieło literackie dostępne człowiekowi. Artysta niezwykle często zgłębiał Pismo Święte, zafascynowany bogactwem duchowym, gatunkowym oraz sprzecznościami, które się w nim kryją. Przekazane w nim treści można jednak według niego w pełni ich wielkości i autentyczności zrozumieć tylko w połączeniu ze sztuką, która może przedstawić to, czego nie zdoła przekazać słowo pisane. Dla niego przedstawianie wydarzeń z Pisma Świętego jest, jak sam mówi, obsesją, aby właśnie z pomocą linii i kolorów ująć to, czego nie da się wyrazić słowem[3].

Twórczość artysty zawsze obracała się wokół ikony i jej rozwiązań formalnych. Była to pierwsza wielka sztuka, z którą zetknął się podczas wizyty w Ukraińskim Muzeum we Lwowie i która zdeterminowała cały jego rozwój artystyczny. Autor mimo sięgania do wielu nowoczesnych rozwiązań formalnych nie porzuca kanonu. Jak zresztą sam mówi, konwencja w sztuce jest bardzo istotna, gdyż prawdziwa wolność artystyczna może istnieć tylko w odniesieniu do pewnego ograniczenia. To ograniczenie, nazwane przez niego błogosławieństwem, traktuje jako zobowiązanie i sens artystycznych poszukiwań[4].

W sztuce prawosławnej nie przedstawia się Boga Ojca ani Ducha Świętego. Jedynie Chrystus dzięki wcieleniu został objawiony człowiekowi, co stało się argumentem, który istotnie wpłynął na decyzję o tworzeniu Jego wizerunków. Tego samego trzyma się również Nowosielski. Jezus staje się postacią, która daje artyście jedyną szansę na antropomorficzne przedstawienie Osoby Boskiej. Odstępstwem był jedynie wczesny rysunek artysty ukazujący Trójcę Świętą jako Zbawiciela z potrójną twarzą[5]. Dlatego patrząc na wizerunki Zbawiciela w pracach malarza, musimy pamiętać, że to nie tylko jest Syn Boży, ale i sam Stwórca.

on his personal relationship with God[2]. According to Nowosielski, the Son of God is constantly being born anew. Nowosielski believes in the dual nature of Christ, unmixed and indivisible. Thanks to the human nature available through the incarnation, the Saviour could accompany us in our weakness. At the heart of the incarnation lies the love that Jesus has for humanity. Through this love, not only does Jesus reveal himself to the faithful but he does so in a way that reaches people best. He does this through his own transformation.

Another element that underpins Nowosielski's religious art is his relationship to the source text, the Bible. It is crucial to him not only as a religious text but also as the greatest literary work available to humanity. The artist frequently delved into the Holy Scriptures, fascinated by their spiritual and genre richness, as well as the contradictions that lie within. However, he believes that the content conveyed within can only be fully understood in its grandeur and authenticity when combined with art, which can convey what the written word cannot. For him, depicting events from the Holy Scriptures is, as he himself puts it, an obsession – to capture, precisely through lines and colours, what cannot be expressed in words[3].

The artist's work has always revolved around the icon and its formal solutions. It was the first great art he encountered during a visit to the Ukrainian Museum in Lviv, and it determined his entire artistic development. Despite incorporating many modern formal solutions, the artist does not abandon the canon. As he himself says, convention in art is crucial, as true artistic freedom can only exist within a certain framework. He views this framework, which he calls a blessing, as a commitment and the true meaning of artistic exploration[4].

In Orthodox art, God the Father and the Holy Spirit are not depicted. Only Christ, through his incarnation, was revealed to humanity, a factor that significantly influenced the decision to create his images. Nowosielski also adheres to this very principle. Jesus is the figure that offers the artist a unique opportunity to create anthropomorphic representations of the Divine Person. The only deviation was the artist's early drawing which depicted the Holy Trinity as the Saviour with a triple face[5]. Therefore, when looking at the depictions of the Saviour in the painter's oeuvre, we must remember that this is not only the Son of God, but also the Creator Himself.

[2] Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009), 281–301.

[3] Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012), 197–199.

[4] Ibidem, 200–201.

[5] Mieczysław Porębski, *Nowosielski* (Wydawnictwo Literackie, 2003), 98–103.

[2] Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009), 281–301.

[3] Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012), 197–199.

[4] Ibidem, 200–201.

[5] Mieczysław Porębski, *Nowosielski* (Wydawnictwo Literackie, 2003), 98–103.

The elements mentioned above reveal how Nowosielski perceives the Saviour and what principles guide the artist's relationship with him and depictions of his figure. We can see that, despite their foundation in tradition and the Scriptures, depictions of Christ present a rich gallery of formal modifications to the canon that the painter applied to His image. These modifications stem primarily from Nowosielski's views.

Christ's baptism

Among festal icons, the artist was particularly fond of the Transfiguration of the Lord and the Baptism in the Jordan[6]. As an extremely important and popular iconographic theme in Orthodoxy, the latter revolves around the revelation to the world that Christ is the Son of God. This event is crucial to the dogma of the incarnation, and the liturgical feast commemorating it is of a very solemn nature. Therefore, in icons, the figure of the Saviour is at the centre of the representation, with John the Baptist accompanying him and angels positioned at his sides, while at his feet there sometimes is a river deity, a relic of antiquity. Christ's body is depicted against the background of water, thus providing a well-displayed view of both in terms of hierarchy and the beauty of the human body[7].

Looking at Nowosielski's depictions of the Baptism of the Lord, we can see that many of them depict the Saviour in a similar manner. From the waist up, he is shown frontally, immersed in water, with his arms lowered, crossed at the wrists, and his hands at hip level. The lower half of the body is slightly turned to the side, allowing for a three-quarter view. An example of such representations is *Chrzest Chrystusa* [*The Baptism of Christ*] depicted in the interior of the refectory of the Orthodox Church in Kraków[8] **[fig. 1]**; this can also be seen on a liturgical banner from the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Wrocław[9] **[fig. 2].** In some of his works, the artist opts for a more dynamic depiction of Christ's figure. One of these is an icon created for the Wrocław Orthodox Cathedral, which is part of an iconostasis created for it[10] **[fig. 3]**. Another is an early work from the 1950s, donated to Father Eugeniusz

Wymienione elementy ukazują, jak Nowosielski patrzy na Zbawiciela i czym się kieruje w obcowaniu z Nim i przedstawianiu Jego postaci. Możemy zauważyć, że istotnie, pomimo oparcia w tradycji i Piśmie, obrazowania Chrystusa prezentują bogatą galerię modyfikacji formalnych kanonu, którym malarz poddawał Jego wizerunek. Ich źródłem są przede wszystkim poglądy Nowosielskiego.

Chrzest Chrystusa

Wśród ikon świątecznych artysta szczególnie upodobał sobie Przemienienie Pańskie oraz właśnie Chrzest w Jordanie[6]. Ten niezwykle ważny i popularny w prawosławiu temat ikonograficzny obraca się wokół objawienia światu, że Chrystus jest Synem Bożym. To wydarzenie jest bardzo istotne dla dogmatu wcielenia, a upamiętniające je święto liturgiczne ma charakter bardzo uroczysty. Dlatego na ikonach postać Zbawiciela znajduje się w centrum przedstawienia, towarzyszący mu Jan Chrzciciel oraz aniołowie rozmieszczeni są po bokach, u stóp zaś niekiedy widnieje rzeczne bóstwo, będące reliktem antyku. Ciało Chrystusa ukazane jest na tle wody, dzięki temu jest dobrze wyeksponowane zarówno pod względem hierarchizacji, jak i ukazania piękna ludzkiego ciała[7].

Przyglądając się przedstawieniom Chrztu Pańskiego wykonanym przez Nowosielskiego, możemy zauważyć, że wiele z nich ukazuje Zbawiciela w podobny sposób. Od pasa w górę jest ukazany frontalnie, zanurzony w wodzie, z opuszczonymi rękoma skrzyżowanymi w nadgarstkach i dłońmi na wysokości bioder. Dolna połowa ciała jest lekko skręcona, co pozwala na ukazanie jej z półprofilu. Przykładem takich realizacji jest *Chrzest Chrystusa* przedstawiony we wnętrzu refektarza w Cerkwi prawosławnej w Krakowie[8] **[il. 1]**, widać to również na chorągwi liturgicznej z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego we Wrocławiu[9] **[il. 2].** W niektórych realizacjach artysta decyduje się na bardziej dynamiczne ujęcie postaci Chrystusa. Jednym z nich jest ikona wykonana dla wrocławskiej katedry prawosławnej, wchodząca w skład tworzonego dla niej ikonostasu[10] **[il. 3]**. Drugą jest wczesna praca z lat 50. podarowana księdzu Eugeniuszowi Cebulskiemu, prawdopodobnie pierwotnie przeznaczona do niezrealizowanego ikonostasu cerkwi w Kętrzynie. Dzisiaj

[6] Krystyna Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes, Biały Bór, zbiory prywatne* (Fundacja Akeda, 2023), 181.

[7] Konrad Onasch, Annemarie Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy* (Wydawnictwo Arkady, 2013), 107.

[8] Krystyna Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna* (Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, 2015), 220, il. 3.

[9] Krystyna Czerni, *Nowosielski na Śląsku. Sztuka sakralna* (Szpalanka Lab, 2022), 215.

[10] Ibidem, 113.

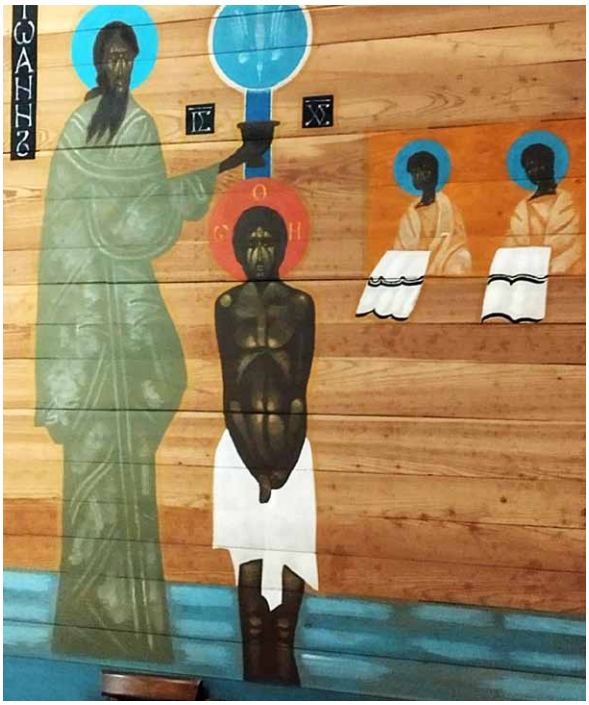
[6] Krystyna Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes, Biały Bór, zbiory prywatne* (Fundacja Akeda, 2023), 181.

[7] Konrad Onasch, Annemarie Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy* (Wydawnictwo Arkady, 2013), 107.

[8] Krystyna Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna* (Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, 2015), 220, il. 3.

[9] Krystyna Czerni, *Nowosielski na Śląsku. Sztuka sakralna* (Szpalanka Lab, 2022), 215.

[10] Ibidem, 113.



1. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Chrystusa*, fragment polichromii ściany zachodniej, 1995, akryl na desce, refektarz Cerkwi Prawosławnej Zaśnięcia NMP w Krakowie, fot. K. Paszkowski

1. Jerzy Nowosielski, *The Baptism of Christ*, fragment of the polychrome on the western wall, 1995, acrylic on board, refectory of the Orthodox Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Kraków, photo: K. Paszkowski



2. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Chrystusa*, ikona na chorągwi procesyjnej 1985, akryl na płótnie, tkanina jedwabna, pasamony, Cerkiew Greckokatolicka Podwyższenia Krzyża Świętego we Wrocławiu, fot. Z. Szot

2. Jerzy Nowosielski, *The Baptism of Christ*, icon on a processional banner 1985, acrylic on canvas, silk fabric, ribbons, Greek Catholic Church of the Exaltation of the Holy Cross in Wrocław, photo: Z. Szot

przechowywana jest w Cerkwi św. Michała Archanioła w Sokołowsku[11]. Na obu Chrystus prawą rękę ułożoną w gest błogosławieństwa wyciąga w kierunku Jana Chrzciciela, drugą osłania okolice łona. Dzięki takiemu ujęciu Jego postać jest bardziej ożywiona i traci posągowy charakter, znany z poprzednich realizacji. Wykonywany gest nadaje również Synowi Bożemu więcej godności. Prace te dobrze pokazują drogę artystyczną Nowosielskiego, od twórczości silnie jeszcze związanej z tradycją do śmiałego ukazywania postaci o wydłużonych proporcjach, ciemnej skórze i uproszczonym, geometrycznym rysunku.

Warto bliżej przyjrzeć się przedstawieniu tej sceny wykonanemu przez artystę w 1962 roku i znajdującemu się obecnie w zbiorach prywatnych. W *Chrzcie Chrystusa* rzuca się w oczy szczegółowo potraktowane ciało Zbawiciela. Mocno kontrastuje ono z innymi postaciami, które ujęte są schematycznie, szczególnie asystujący aniołowie. Nowosielski nie tylko wykorzystał cienie i bliki do nadania ciału Jezusa trójwymiarowości, ale dodatkowo uwydatnił jego mięśnie samym kształtem sylwetki, co widać bardzo wyraźnie w partii nóg[12]. Ten sposób oddania zarysu ciała w pewnym

[11] Ks. Grzegorz Cebulski, wypowiedź z 27.01.2025.
[12] Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes…,* 183.

Cebulski, probably originally intended for the never-completed iconostasis of the church in Kętrzyn. Today, it is kept in the Church of St. Michael the Archangel in Sokołowsko[11]. In both, Christ extends his right hand in a gesture of blessing towards John the Baptist, while his other hand is shielding his lower abdomen area. This approach gives his figure a more animated look and less of the statuesque character seen in previous works. This gesture also lends the Son of God greater dignity. These works clearly demonstrate Nowosielski's artistic path, from paintings still strongly tied to tradition to those boldly depicting figures with elongated proportions, dark skin, and simplified, geometric outlines.

It is worth taking a closer look at the artist's 1962 depiction of this scene, which is currently in a private collection. The detailed rendering of the

[11] Fr Grzegorz Cebulski, a statement made on 27th January 2025.

Saviour's body is striking in *The Baptism of Christ*. It contrasts sharply with the other figures, which are depicted schematically, especially the assisting angels. Nowosielski not only used shadows and highlights to give Jesus' body a three-dimensional appearance, but also emphasized Christ's muscles through the very shape of his silhouette, which is clearly visible in the leg area[12]. In a sense, this method of rendering the body's outline corresponds – in Western painting – to the strong musculature of human figures in the manner of Michelangelo. In Nowosielski's work, it seems to serve a complementary function to the event depicted. At this moment, Christ is presented to the people on two levels: as a mature man who has been baptised, and as the beloved Son of God. At the former level, this signifies the maturity and strength revealed in a strong, well-developed male body, reminiscent of athletes or mythical heroes. At the latter level, it seems to convey the majesty that comes from being the Son of God.

The above example is also interesting because the Saviour is depicted completely naked. Although in many works Nowosielski girds Christ's loins with a perizonium, we can also find others that show Jesus without any clothing. This way of presenting the Baptism has its roots in early Christian art, which depicted the Son of God as a naked youth[13]. Examples of such works include *The Baptism of Christ* from the now non-existent Boris and Gleb Chapel in Kraków[14] or the icon that is part of the iconostasis of the Greek Catholic Church of the Exaltation of the Holy Cross in Wrocław[15] **[fig. 4]**. However, there is never full nudity, and following the iconographic tradition, the artist does not expose the Saviour's sexuality, obscuring it with the position of his hands. This is reminiscent of Eastern representations of the Baptism theme, which eschewed the depiction of genitalia[16]. The artist himself states that eroticism can be present in an icon, but it does not exceed the boundaries set by its painterly conventions. Furthermore, it becomes androgynous, without a clear division between femininity and masculinity[17].

The above two examples also represent an interesting departure from the previous representations in terms of composition. The figures here are quite small, making them seem almost lost in the colourful landscape. This is an interesting example of Nowosielski's blending of biblical representations with landscape.

[12] Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes…,* 183.

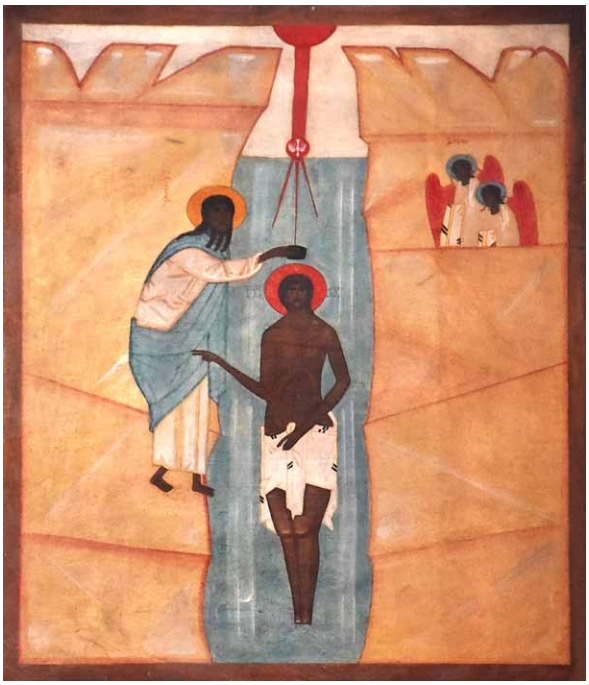
[13] Barbara Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej* (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1986).

[14] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 208, il. 12.

[15] Czerni, *Nowosielski na Śląsku*…, 200, il. 21.

[16] Leo Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, trans.: (Wydawnictwo Universitas, 2013), 151–155.

[17] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 220.



3. Jerzy Nowosielski *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, ikona z ikonostasu Katedry Prawosławnej Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy Katedry Prawosławnej1969, tempera na desce, fot. Z. Szot

3. Jerzy Nowosielski, *The Baptism of Christ in the Jordan*, icon from the iconostasis of the Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, 1966–1969, tempera on board, photo: Z. Szot

sensie odpowiada w malarstwie zachodnim silnej muskulaturze postaci utrzymanych w manierze Michała Anioła. U Nowosielskiego zdaje się ona mieć swoją funkcję uzupełniającą treściowo ukazane wydarzenie. Chrystus w tym momencie zostaje przedstawiony ludziom na dwóch płaszczyznach: jako dojrzały mężczyzna, który przyjął chrzest, i jako umiłowany Syn Boga. W pierwszym przypadku oznacza to ukazanie dojrzałości i siły, która objawia się w mocnym, dobrze rozwiniętym męskim ciele, przypominającym atletów czy mitycznych herosów. W drugim zdaje się ukazywać majestat wynikający z bycia Synem Bożym.

Powyższy przykład jest też interesujący, ponieważ Zbawiciel jest tam ukazany jako całkowicie nagi. Choć w wielu realizacjach Nowosielski przepasuje biodra Chrystusa perizonium, to możemy także znaleźć takie, które ukazują Jezusa bez jakiegokolwiek odzienia. Taki sposób obrazowania Chrztu ma swoje korzenie jeszcze we wczesnej sztuce chrześcijańskiej, ukazującej Syna Bożego jako nagiego młodzieńca[13]. Przykładami takich realizacji są *Chrzest Chrystusa* z nieistniejącej już kaplicy Borysa i Gleba w Krakowie[14] czy ikona wcho-

[13] Barbara Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej* (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1986).

[14] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 208, il. 12.



4. Jerzy Nowosielski, *Chrzest Chrystusa*, 1985−1987, akryl na płótnie, ikonostas w Cerkwi Greckokatolickiej Podwyższenia Krzyża Świętego we Wrocławiu, fot. Z. Szot

4. Jerzy Nowosielski, *The Baptism of Christ*, 1985–1987, acrylic on canvas, iconostasis in the Greek Catholic Church of the Exaltation of the Holy Cross in Wrocław, photo: author of the article

dząca w skład ikonostasu Cerkwi Greckokatolickiej Podwyższenia Krzyża Świętego we Wrocławiu[15] **[il. 4]**. Nigdy nie jest to jednak pełna nagość i wzorem tradycji ikonowej artysta nie eksponuje płciowości Zbawiciela, zasłaniając ją ułożeniem rąk. Przypomina to wschodnie realizacje tematu Chrztu, w których rezygnowano z przedstawienia genitaliów[16]. Sam autor mówi, że w ikonie może występować erotyzm, ale nie przekracza on granicy wyznaczonej przez jej konwencję malarską. Dodatkowo staje się on androgeniczny, bez wyraźnego podziału na kobiecość czy męskość[17].

Powyższe dwa przykłady są też ciekawym odstępstwem od poprzednich przedstawień pod względem kompozycyjnym. Postaci są tutaj dość małe, przez co wydają się niemal ginąć w barwnych płaszczyznach krajobrazu. Jest to ciekawy przykład ukazujący łączenie przez Nowosielskiego przedstawień biblijnych z pejzażem.

[15] Czerni, *Nowosielski na Śląsku*…, 200, il. 21.

[16] Leo Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. Mateusz Salwa (Wydawnictwo Universitas, 2013), 151−155.

[17] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 220.

Representations of the Passion of Christ

Jesus' death on the cross is undoubtedly one of the most important representations in Christian art. During this event, the mission of the Son of God, which is the salvation of humanity, is fulfilled. In the materials for one of his lectures delivered to students, the artist delves into the icon of the Crucifixion, in which he primarily examines the human incarnation of Christ. He describes the scene as a juxtaposition of the biological death of the body, full of cruelty and horror on the one hand, and redemption and divine glory on the other. Around this transformation, and the coexistence of humiliation, shame, triumph and victory, he outlines the essential role of the Crucifixion as a representation of both incarnation and deification. It becomes an image of victory, joy, and hope[18]. In this way, the Son of God paved the way for humanity to be transfigured, and it was through death on the cross that the image of God was recreated in man. It is also worth mentioning that only in the depiction of death on the cross is the imperfect corporeality of man overcome. The case of the female nude is, according to the painter, completely different as it shows the ideal coexistence of spirit and matter[19].

The icon, therefore, depicts a deified reality, alien to the ugliness of our world. This is also evident in depictions of martyrdom. Despite the suffering, we find no streams of blood or torn flesh in them. This differs from the naturalistic depictions of suffering in Western painting, as seen, for example, in Passion paintings, where Christ, drenched in blood, was meant to evoke compassion and repentance for sins. In icon painting, all wounds, scenes of torture, and severed heads are presented in a way that departs from realism, and blood is more symbolic than real. In Nowosielski's paintings, we see this symbolic nature, perfectly in keeping with the schematic and synthetic nature of his work. Blood is usually depicted as red dots, lines, or small stains. Nowosielski himself said he disliked depicting suffering[20]. Therefore, he utilised various devices that allowed him to show a given scene without revealing the brutality of the event[21].

However, it is worth mentioning a few works that break with this convention. Among them is *The*

[18] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2013), 169−171.

[19] Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku* (Wydawnictwo WAM, 2009), 283−284.

[20] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 273–302.

[21] Nowosielski boasts numerous works in which he imbues geometry with a spiritual dimension. This is evident in his depictions of subtle beings and in the abstract polychromes of churches. Introducing it into the context of icons has revolutionised religious art and opened the door for many contemporary artists who, through

Crucifixion from the Redemptorist monastery at the Church of St Benon in Warsaw. This is a scene in which Christ, hanging on the cross, bleeds profusely from wounds in his feet. The scarlet blood flows from them onto the wood of the cross and then soaks into the earth, to flow to Adam's tomb hidden in Golgotha, washing over the skull of the first man[22].

Another noteworthy technique Nowosielski sometimes employs is a change of proportions, which elongates Christ's body, nailed to the cross, to an unnatural size. Sometimes, one has to look closely to discover Christ's head, hanging down unwittingly and so small that it merges with the shoulder. It is difficult to speak of a physical body then: this body evidently becomes deified in the icon, and due to this transformation the flesh, blood, and bone become a symbol. Mieczysław Porębski interprets this technique as an action intended to transform the cruel scene into one of a more eschatological nature, yet without abandoning the accompanying horror[23]. With this in mind, we can try to go a step further. When writing about Christ's body stretched on the cross, it is impossible not to evoke an analogy with a harp string. In these crucifixes, the body indeed resembles this element of the instrument, so tightly strung that the viewer fearfully expects that at any moment the body will snap with a resounding crack or, when struck, emit a harmonious sound. Such representations include, for example, the altar cross from the Benedictine Church in Tyniec, made in 1962[24], as well as the liturgical cross from 1993, given to Father Stefan Wysocki[25].

Interestingly, another liturgical cross, also created for that priest, showed the opposite tendency[26]. As depicted there, Christ is shown with thin, short arms that do not proportionally match the length of the entire body and the width of the figure's torso, which, also due to the light colour applied in flat spots, gives him a massive appearance, thus drawing our attention precisely to the Saviour's corporeality, which additionally stands out with its colour against the red background of the representation.

Let us return for a moment to the reduction of the size of Christ's head. This measure does not simply result from altering the length of the body's limbs. The width of the shoulders or hips in individual paintings shows that the head being made

this geometry, strive to convey biblical and hagiographic messages. Even in figurative representations, one can sometimes see that geometric abstraction seems to coexist well with traditional icon painting.

[22] Czerni, *Nowosielski w Warszawie…*, 140, il. 17.

[23] Mieczysław Porębski, *Nowosielski* (Wydawnictwo Literackie, 2003), 104.

[24] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce…*, 92.

[25] Ibidem, *Nowosielski w Warszawie…*, 268.

[26] Ibidem, 265.

Przedstawienia Męki Chrystusa

Śmierć Jezusa na krzyżu jest bez wątpienia jednym z najistotniejszych przedstawień w sztuce chrześcijańskiej. Podczas tego wydarzenia spełnia się misja Syna Bożego, jaką jest zbawienie ludzkości. W materiałach do jednego ze swoich wykładów wygłaszanych studentom artysta pochyla się nad tematem ikony Ukrzyżowania, w której przygląda się przede wszystkim ludzkiemu wcieleniu Chrystusa. Opisuje scenę jako zestawienie z jednej strony biologicznej śmierci ciała, pełnej okrucieństwa i grozy, z drugiej zaś odkupienia i chwały bożej. Wokół tej transformacji oraz współistnienia poniżenia, hańby, tryumfu i zwycięstwa zarysowuje istotną rolę Ukrzyżowania jako przedstawienia zarówno wcielenia, jak i przebóstwienia. Staje się ona obrazem zwycięstwa, radości i nadziei[18]. W ten sposób Syn Boży utorował człowiekowi drogę przemienienia i to właśnie przez śmierć krzyżową został odtworzony w człowieku obraz Boga. Warto wspomnieć jeszcze, że tylko w przedstawieniu śmierci krzyżowej ułomna cielesność mężczyzny zostaje przezwyciężona. Zupełnie inaczej sytuacja wygląda z aktem kobiecym, który według malarza ukazuje idealne współistnienie ducha i materii[19].

Ikona pokazuje więc rzeczywistość przebóstwioną, której obca jest brzydota naszego świata. Widać to także w przedstawieniach męczeństwa. Mimo pokazywanego cierpienia nie znajdziemy tutaj strumieni krwi czy rozszarpanego ciała. Odbiega to od naturalistycznie ukazywanego cierpienia w malarstwie zachodnim, co widać chociażby w obrazach pasyjnych, gdzie zalany krwią Chrystus miał wzbudzać w widzu współczucie i żal za grzechy. W malarstwie ikonowym wszelkie rany, sceny tortur czy poodcinane głowy są ukazane w sposób odbiegający od realizmu, a krew ma charakter bardziej symboliczny niż rzeczywisty. W malarstwie Nowosielskiego widzimy ten symboliczny charakter, bardzo dobrze wpisujący się w schematyczność i syntetyczność jego twórczości. Krew zazwyczaj ukazana jest jako czerwone kropki czy kreski bądź niewielkie plamy. Sam Nowosielski mówił, że nie lubi ukazywać cierpienia[20]. Wykorzystuje więc rozmaite rozwiązania, które pozwalają mu przedstawić scenę bez ukazania brutalności męki[21].

[18] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2013), 169–171.

[19] Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku* (Wydawnictwo WAM, 2009), 283–284.

[20] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 273–302.

[21] Nowosielski może pochwalić się wieloma realizacjami, w których nadaje geometrii wymiar duchowy. Widać to w przedstawieniach bytów subtelnych czy w abstrakcyjnych polichromiach świątyń. Wprowadzenie jej w kontekst ikony zrewolucjonizowało sztukę religijną i otworzyło drzwi dla wielu współczesnych artystów, którzy przez nią starają się przekazać treści biblijne i hagiograficzne. Nawet w przedstawieniach figuralnych widać niekiedy, że abs-

Należy jednak wspomnieć o paru pracach, które wyłamują się z tej konwencji. Jest wśród nich chociażby *Ukrzyżowanie* z Klasztoru oo. Redemptorystów przy Kościele św. Benona w Warszawie. Widać tutaj scenę, w której wiszący na krzyżu Chrystus obficie krwawi z ran na stopach. Szkarłat krwi spływa z nich na drewno krzyża, a następnie wsiąka w ziemię, aby przez nią przedostać się do ukrytego w Golgocie grobu Adama i obmyć czaszkę należącą do pierwszego z ludzi[22].

Kolejnym z zabiegów stosowanych niekiedy przez Nowosielskiego, o którym trzeba wspomnieć, jest zmiana proporcji, na skutek której przybite do krzyża ciało Chrystusa wydłuża się do nienaturalnych rozmiarów. Czasami trzeba się dobrze przyjrzeć, aby znaleźć bezwiednie zwieszoną głowę, tak małą, że zlewa się z barkiem. Trudno wtedy mówić o ciele fizycznym: to ciało wybitnie zostało na ikonie przebóstwione, a transformacja z ciała, krwi i kości uczyniła symbol. Mieczysław Porębski interpretuje ten zabieg jako działanie mające na celu przekształcenie okrutnej sceny w mającą charakter bardziej eschatologiczny, nieporzucające jednak towarzyszącej jej grozy[23]. Mając to na uwadze, możemy spróbować pójść o krok dalej. Pisząc o ciele Chrystusa rozpiętym na krzyżu, nie sposób nie przywołać analogii ze struną harfy. W tych krucyfiksach ciało istotnie przypomina ten element instrumentu, tak silnie naciągnięty, że widz z obawą spodziewa się, że lada moment ciało z dźwięcznym trzaskiem pęknie bądź też trącone wyda z siebie harmonijny dźwięk. Takimi przedstawieniami są chociażby krzyż ołtarzowy z Kościoła oo. Benedyktynów w Tyńcu wykonany w 1962[24], a także krzyż liturgiczny z 1993 roku podarowany ks. Stefanowi Wysockiemu[25].

Co ciekawe, dla tego duchownego powstał również krzyż liturgiczny pokazujący odwrotną tendencję[26]. Przedstawiony na nim Chrystus ukazany jest z cienkimi i krótkimi ramionami, które proporcjonalnie nie pasują do długości całego ciała oraz szerokości korpusu postaci, który także poprzez jasny kolor kładziony płaskimi plamami nadaje mu masywności, a więc kieruje naszą uwagę właśnie na cielesność Zbawiciela, wybijającą się dodatkowo kolorystycznie na czerwonym tle przedstawienia.

Powróćmy jeszcze na chwilę do pomniejszonej głowy Chrystusa. Ów zabieg nie wynika tylko ze zmiany długości członków ciała. Obserwując szerokość barków czy bioder na poszczególnych pracach, widzimy, że pomniejszenie głowy jest przekształceniem

trakcja geometryczna zdaje się dobrze koegzystować z tradycyjnym malarstwem ikonowym.

[22] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 140, il. 17.

[23] Mieczysław Porębski, *Nowosielski* (Wydawnictwo Literackie, 2003), 104.

[24] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 92.

[25] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 268.

[26] Ibidem, 265.

smaller is a transformation that occurs independently. In some paintings, it seems dictated by the width of the image field, as if the artist, wanting to fit all the essential elements within it, reduced the size of the head to avoid the problem of later encircling it with a halo. This is evident in Father Wysocki's liturgical cross, painted in shades of pink, and made probably in 1979[27]. However, there are also works that prove that this was not a rule for Nowosielski and that the reduction also occurred without the need to accommodate a halo. This can be seen in *The Crucifixion* in the Baptistery of St John the Baptist at the Orthodox Church of St Michael the Archangel in Bielsk Podlaski[28] or the altar cross in the Basilian monastery in Warsaw[29] **[fig. 5]**. It is worth noting that the artist also employed the technique of making the halo protrude beyond the image field, so such limitations were no obstacle for him. The deliberate reduction of Christ's head may therefore also be a means of protecting both the artist and the viewer from the literal brutality of the suffering on the cross.

It is also worth examining *The Stations of the Cross* on the walls of the church in Warsaw-Wesoła. What strikes the eye immediately in the gloomy darkness of this cycle of depictions is the gray-brown palette, occasionally enlivened by accents of white and red. Rather than people, the figures resemble shadows falling on the colourless walls of Jerusalem[30]. Looking at this work, we may initially feel lost. Among the wandering figures, we instinctively search for a halo that would point us to the Saviour. However, the darkness of the scenes is devoid of any sign of divine light. It is as if Jerusalem had expelled its heavenly radiance. Nor do we perceive that light in the figure in a red robe, who, with the beams of the cross on his shoulder, is slowly making his way toward Golgotha. The Heavenly King, like a shadow, persistently carries out the Work of Redemption. His body, stretched out on the cross, is like many others hanging on crosses before and after him. In no other of Nowosielski's works was God so similar to man, and therefore so close to man, as in these Stations. God merges with the greatest human misery and misfortune, experiencing torture, pain, and unjust death. These works seem to illustrate with extraordinary aptness the following verse from the Book of Isaiah: "he had no form or majesty that we should look at him, and no beauty that we should desire him"[31]. Abandoned by people, he becomes a shadow, deprived not only of his life and dignity, but also of his identity as a great

[27] Ibidem, 272.

[28] Czerni, *Nowosielski – Sztuka sakralna. Podlasie*…, 166.

[29] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 182.

[30] Ibidem, 221–229.

[31] Isaiah 53:2. All quotations from the Bible come from the English Standard Version (translator's note).

5. Jerzy Nowosielski, *Krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi*, 1976, akryl na drewnie, Klasztor Ojców Bazylianów w Warszawie, fot. Archiwum ZSBW

5. Jerzy Nowosielski, *Altar Cross with Passion Scenes*, 1976, acrylic on wood, Basilian Monastery in Warsaw, photo: Archives of ZSWB



teacher and miracle worker, and thus made similar to the villains removed from social life. The artist himself emphasizes in his statements that the event of the way of the cross and the death on the cross was a catastrophe, full of cruelty, torture, and pain. The gloominess of the representation, so difficult for the faithful, is an inseparable part of this mystery, which is intended to show the hardships of the Saviour's suffering[32]. Nowosielski recollects that he showed the human body not in a glorious form, but in a moment of humiliation during a terrible execution. To defend himself against what he considers indecent sadism and pathos, he presents this body in a way that is similar to body shadows or contours after a nuclear explosion[33]. When looking at this work, it is also worth paying attention to the last stations, in which the body of Jesus is placed on a cloth. Its dark shape stands out against the light background, but what attracts attention the most is the extremely dramatic red rim around it, suggesting blood soaking profusely into the clean fabric. The uniform patch of flesh is interrupted by stigmata of wounds, glowing rims of holes in the flesh[34] **[fig. 6]**.

Looking at Nowosielski's works, one might sometimes get the impression that the artistic transformation of the human body gives it a grotesquely graphic character. This is the case, for example, in the scourging scene that adorns the chancel wall in the Church of the Exaltation of the Cross in Warsaw's Jelonki district **[fig. 7]**. Jesus, visible from the knees up, is standing by a column. With his hands bound to the column and raised above his head, his arms are twisted, exposing his stretched torso. There is a line marking the breasts, and beneath it, the abdominal muscles are drawn with exceptional clarity, revealing an oval ring encompassing the rectus abdominis[35]. The whole representation resembles a halved cocoa bean, and may initially cause consternation. The abdominal muscles, tense in pain,

[32] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 68.
[33] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 81.
[34] Ibidem, 228, ill. 80.
[35] Ibidem, 160, ill. 29.

występującym niejako samodzielnie. Na niektórych obrazach wydaje się ono podyktowane szerokością pola obrazowego, jakby artysta, chcąc zmieścić się na nim z wszystkimi istotnymi elementami, zmniejszał ową głowę, żeby nie mieć problemu z otoczeniem jej później kołem nimbu. Widać to w utrzymanym w odcieniach różu krzyżu liturgicznym ks. Wysockiego prawdopodobnie z 1979 roku[27]. Są też jednak realizacje, które pokazują, że nie była to dla Nowosielskiego reguła i że pomniejszenie występowało także bez potrzeby pomieszczenia nimbu. Widać to w *Ukrzyżowaniu* z baptysterium św. Jana Chrzciciela przy Cerkwi Prawosławnej św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim[28] czy krzyżu ołtarzowym z Klasztoru oo. Bazylianów w Warszawie[29] **[il. 5]**. Warto zauważyć, że artysta stosował także zabieg, w którym umieszczał nimb wystający poza pole obrazowe, więc tego typu ograniczenia nie były dla niego przeszkodą. Świadomy zabieg pomniejszania głowy Chrystusa może być więc także środkiem użytym do ochrony zarówno artysty, jak i widza przed dosłowną brutalnością męki krzyżowej.

[27] Ibidem, 272.
[28] Czerni, *Nowosielski – Sztuka sakralna. Podlasie*…, 166.
[29] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 182.



6. Jerzy Nowosielski, *Droga Krzyżowa – Stacja XIV: Złożenie do grobu*, 1977, akryl na płótnie na desce, Kościoł Opatrzności Bożej w Warszawie-Wesołej, fot. Z. Szot

6. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross – Station XIV: The Entombment*, 1977, acrylic on canvas on board, Church of Divine Providence in Warsaw-Wesoła, photo: Z. Szot

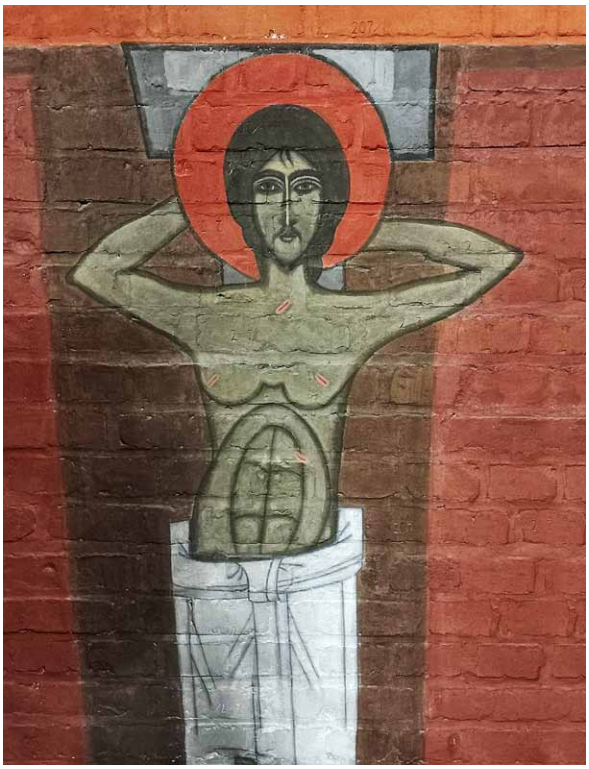
Warto się także przyjrzeć *Drodze Krzyżowej* na ścianach kościoła w Warszawie-Wesołej. Od razu rzuca się w oczy panujący w tym cyklu przedstawień ponury mrok, szarobrunatna paleta czasami ożywiona jest akcentami w barwach bieli i czerwieni. Postacie bardziej niż ludzi przypominają cienie padające na bezbarwne mury Jerozolimy[30]. Patrząc na tę realizację, początkowo możemy odczuwać zagubienie. Wśród snujących się postaci odruchowo szukamy nimbu, który wskazywałby nam Zbawiciela. Jednak mroku scen nie rozświetla żaden znak boskiego światła. Tak jakby Jerozolima wypędziła z siebie niebiański blask. Nie dostrzegamy go także w jednej postaci w czerwonej szacie, która z belkami krzyża na ramieniu powoli kieruje się w stronę Golgoty. Król Niebieski podobny do cienia wytrwale wykonuje Dzieło Odkupienia. Jego rozpięte na krzyżu ciało jest jak wiele innych ciał wiszących na krzyżach przed i po nim. W żadnej innej pracy Nowosielskiego Bóg nie był tak podobny do człowieka, jak w tej Drodze, a przez to tak mu bliski. Wtapia się w największą ludzką nędzę i nieszczęście, doświadczając tortur, bólu i niesprawiedliwej śmierci. Owe prace zdają się niezwykle trafnie ilustrować

[30] Ibidem, 221–229.

and the brutally bent arms contrast sharply with the delicate outline of the perizonium and the calm face, while the eyes, directed at worshippers, seem to penetrate them although the gaze is tender. The adjacent depiction of *Ecce Homo* demonstrates a similar approach. The difference lies in the drawing of the breasts and the lack of delineation of the rectus abdominis muscles[36]. These works make the viewer realise how little the artist needs to depict the tensions to which the Saviour's body was subjected.

A completely different approach is seen in the aforementioned "pink" liturgical cross of around 1979, made for Father Stefan Wysocki[37]. In this case, Nowosielski models the figure of the Saviour by means of strong chiaroscuro, which highlights the planes and recesses of his body. Besides the elongated proportions and light skin tone, the striking feature is, again, the peculiar outline of the abdominal muscles. The artist has drawn it with a flexible, wavy line, which makes Christ's abdomen seem to curve. This contrasts with the clearly emphasized bony shape of the outstretched arms and protruding ribs. This, in

[36] Ibidem, ill. 27.
[37] Ibidem, 272.



7. Jerzy Nowosielski, *Biczowanie*, 1967, polichromia prezbiterium Kościoła Podwyższenia Krzyża w Warszawie na Jelonkach, fot. Z. Szot

7. Jerzy Nowosielski, *Flagellation*, 1967, polychrome of the presbytery of the Church of the Exaltation of the Cross in Warsaw, Jelonki, photo: Z. Szot

turn, is complemented by the diagonal folds of the perizonium and the architecture visible in the side scenes. This muscular outline enlivens the composition of Christ's figure and gives it a more organic character.

In 1950, Nowosielski began working at the State Puppet Theatre. He then had the opportunity to create illustrations for Andrei Fedotov's text, *The Anatomy of a Puppet-Actor*, which describes the construction of puppets and their animation. He also designed stage sets and puppets, and co-created a performance. Despite the considerable number of designs made by the artist there, he himself considered that stage of his artistic life marginal[38]. However, looking at some of his completed projects, one has the impression that it influenced his work in some way. Among the many Crucifixions painted by the artist, some feature an unusual technique of depicting the joints in Jesus' limbs as sphere-like shapes. The spheres appear at elbows, shoulders and knees, and resemble the joints used in puppets, which allow for the bending of limbs. An example of such a depiction

[38] Paulina Kurc-Maj, *Nowosielski w Łodzi. Nowosielski in Łódź* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2023).

wers z Księgi Izajasza: „Nie miał On wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał"[31]. Porzucony przez ludzi staje się właśnie cieniem, odebrano mu nie tylko życie i godność, ale też tożsamość jako wielkiego nauczyciela i cudotwórcę, czyniąc go podobnym do złoczyńców usuwanych z życia społecznego. Sam artysta w swoich wypowiedziach podkreśla, że wydarzenie drogi i śmierci krzyżowej było katastrofą, pełną okrucieństwa, tortury i bólu. Ponurość przedstawienia, która jest tak trudna dla wiernych, stanowi nieodłączną część tegoż misterium, które ma za zadanie pokazać trudy męki Zbawiciela[32]. Nowosielski wspomina, że ukazał ciało ludzkie nie w formie chwalebnej, lecz w momencie poniżenia podczas straszliwej egzekucji. Aby bronić się przed nieprzyzwoitym w jego mniemaniu sadyzmem i patosem, przedstawia je właśnie podobne do cienia lub konturów po wybuchu nuklearnym[33]. Obserwując tę realizację, warto zwrócić także uwagę na ostatnie stacje, w których ciało Jezusa jest ułożone na płótnie. Jego ciemny kształt odcina się od jasnego tła, jednakże tym, co najbardziej przykuwa uwagę, jest niezwykle dramatyczna czerwona obwódka wokół niego, sugerująca krew obficie wsiąkającą w czysty materiał. Jednolita plama ciała została przerwana stygmatami ran, jarzącymi się obwódkami dziur w ciele[34] **[il. 6]**.

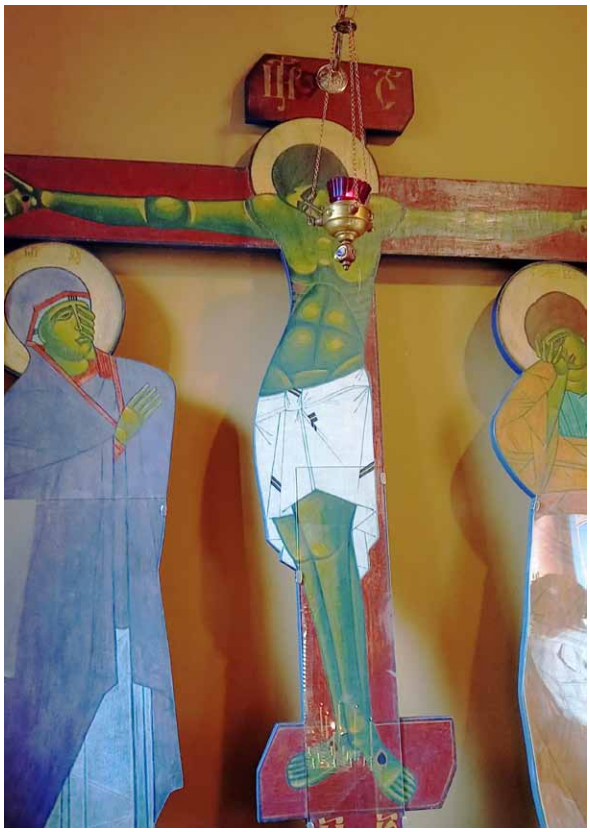
Patrząc na prace Nowosielskiego, można niekiedy odnieść wrażenie, że przekształcenie artystyczne ciała ludzkiego nadaje mu wręcz karykaturalnie graficzny charakter. Tak jest chociażby w scenie biczowania zdobiącej ścianę prezbiterium Kościoła Podwyższenia Krzyża w Warszawie na Jelonkach **[il. 7]**. Jezus widoczny od kolan w górę stoi przy kolumnie. Przywiązanie do niej dłoni powoduje wykręcenie ramion unoszących się nad głowę i wyeksponowanie rozciągniętego torsu. Widać na nim linię zaznaczającą piersi, pod nią zaś rysunek mięśni brzucha nakreślony niezwykle wyraziście, z ukazaniem owalnego pierścienia obejmującego mięśnie proste[35]. Całość przypomina przepołowiony owoc kakaowca i początkowo może wywoływać konsternację. Napięte w bólu mięśnie brzucha i brutalnie wygięte ręce dodatkowo mocno kontrastują z delikatnym rysunkiem perizonium i spokojną twarzą, a skierowany na wiernego wzrok zdaje się go przenikać, zachowując przy tym czułość spojrzenia. Znajdujące się obok przedstawienie *Ecce Homo* ukazuje podobne rozwiązanie. Różnicą jest sposób zaznaczenia piersi i brak rysunku mięśni prostych[36]. Prace te uświadamiają odbior-

[31] Iz 53,2.
[32] Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, 68.
[33] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 81.
[34] Ibidem, 228, il. 80.
[35] Ibidem, 160, il. 29.
[36] Ibidem, il. 27.

cy, jak niewiele artyście potrzeba do ukazania napięć, którym poddane jest ciało Zbawiciela.

Zupełnie inne podejście widzimy we wspomnianym już „różowym" krzyżu liturgicznym z około 1979 roku wykonanym dla ks. Stefana Wysockiego[37]. W tym przypadku Nowosielski modeluje ciało Zbawiciela poprzez mocne światłocienie, które wydobywają płaszczyzny i zagłębienia ciała. Oprócz wydłużonych proporcji i jasnego koloru skóry znów rzuca się w oczy osobliwy rysunek mięśni brzucha. Artysta nakreślił go bowiem giętką, pofalowaną linią, która sprawia, że brzuch Chrystusa zdaje się wyginać. Kontrastuje to z wyraźnie podkreśloną kościstością rozciągniętych ramion czy wystającymi żebrami. Współgrają z nim natomiast ukośne fałdy perizonium czy architektura widoczna na scenach bocznych. Takie nakreślenie mięśni ożywia kompozycję figury Chrystusa i nadaje jej bardziej organiczny charakter.

W 1950 roku Nowosielski rozpoczął pracę w Państwowej Dyrekcji Teatru Lalek. Miał wtedy okazję wykonać ilustracje do tekstu Andrieja Fiedotowa *Anatomia lalki-aktora*, w którym opisane są konstrukcje lalek oraz ich animacje. Oprócz tego projektował scenografie i lalki, a także współtworzył inscenizację sztuki. Pomimo niemałej liczby wykonanych przez artystę projektów on sam uważał ten etap swojego życia artystycznego za marginalny[38]. Patrząc jednak na niektóre z wykonanych realizacji, nietrudno oprzeć się wrażeniu, że w jakiś sposób wpłynął on na jego twórczość. Wśród wielu namalowanych przez artystę Ukrzyżowań na niektórych możemy zauważyć osobliwy zabieg. Dotyczy on ukazania stawów w kończynach Jezusa jako kształtów zbliżonych do kulek. Pojawiają się w miejscu łokci, ramion czy kolan. Przypominają łączenia występujące u lalek, które umożliwiają zginanie kończyn. Przykładem takiego przedstawienia może być *Golgota* namalowana dla Cerkwi św. Mikołaja w Gdańsku, gdzie taki zabieg zastosowano w opracowaniu ramion i łokci[39] **[il. 8]**. Rozwiązanie to występuje też w *Golgocie* z greckokatolickiej katedry we Wrocławiu, w której łokcie zostały w ten sposób zaakcentowane bardzo dobitnie[40] **[il. 9]**. Można by powiedzieć, że takie przedstawienie sugeruje ukazanie ciała ludzkiego jako narzędzia w rękach Chrystusa, którym posługuje się On, aby dokonać zbawienia ludzkości. W końcu to poprzez umęczenie i śmierć tegoż ciała wypełniło się odkupienie grzechów, a następnie pokonanie samej śmierci i tym samym ostateczne przemienienie ciała Odkupiciela w świadectwo zwycięstwa nad złem i Zmartwychwstania. Rzeczy zwykłej, jaką jest ludzka



8. Jerzy Nowosielski, *Golgota*, 1954, tempera na desce, Cerkiew Prawosławna św. Mikołaja w Gdańsku, fot. Z. Szot

8. Jerzy Nowosielski, *Golgotha*, 1954, tempera on wood, St. Nicholas Orthodox Church in Gdańsk, photo: Z. Szot

is *Golgotha,* painted for the Church of St Nicholas in Gdańsk, where this technique was used in the development of the arms and elbows[39]. **[fig. 8]** This solution also appears in the *Golgotha* in the Greek Catholic cathedral in Wrocław, where the elbows are very clearly accentuated in this way[40]. **[fig. 9]** One might say that such a representation suggests the portrayal of the human body as a tool in the hands of Christ, which He uses to bring about the salvation of humanity. Ultimately, it was through the suffering and death of this body that the redemption of sins was accomplished, and then the defeat of death itself, thus ultimately transforming the body of the Redeemer into a testament to victory over evil as well a testament to the Resurrection. Something as ordinary as human corporeality is given an extraordinary character, just like a puppet is transformed by the actor's hands into the protagonist of a story.

It is impossible not to associate Nowosielski's painting with colours, which the artist used with great freedom, unafraid of their expressiveness and saturation. We often see this in the reds of halos, colour-

[37] Ibidem, 272.

[38] Paulina Kurc-Maj, *Nowosielski w Łodzi. Nowosielski in Łódź* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2023).

[39] Czerni, *Nowosielski – Sztuka sakralna. Podlasie*…, 76.

[40] Czerni, *Nowosielski na Śląsku*…, 203.



9. Jerzy Nowosielski, *Golgota*, 1986, akryl na desce, Cerkiew Greckokatolicka Podwyższenia Krzyża Świętego we Wrocławiu, fot. Z. Szot

9. Jerzy Nowosielski, *Golgotha*, 1986, acrylic on board, Greek Catholic Church of the Exaltation of the Holy Cross in Wrocław, photo: Z. Szot

ful robes, or intense backgrounds, thanks to which even small works can become a dominant feature in the space they occupy. Despite this, the artist himself claims that he does not place much importance on colour as a standalone phenomenon or burden it with excessive symbolic meaning in his works. He works more within certain colour ranges, which he tests and returns to if they align with his vision – and this vision, as he himself puts it, is eschatological[41].

Amidst such intense colours, the complexions of the figures in the paintings become a more muted element, yet not without a certain poignancy. Looking at various works, we can see that Nowosielski freely adapts the figures' complexions to the colour scheme of a given representation, creating a harmonious whole. However, he does maintain realism and avoids using colours that would deviate from the canon. The first group consists of icons painted with traditional browns, reminiscent of old icons seen in museums. Examples of such solutions include the liturgical cross in the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Kętrzyn[42] or the afore-

[41] Porębski, *Nowosielski*, 93–98.

[42] Czerni, *Nowosielski – Sztuka sakralna. Podlasie* …, 202.

cielesność, nadaje się nadzwyczajny charakter, tak jak pacynce, którą ręce aktora przemieniają w bohatera opowiadanej historii.

Nie sposób nie kojarzyć malarstwa Nowosielskiego z kolorami, którymi artysta posługiwał się z dużą swobodą, nie bojąc się ich wyrazistości i nasycenia. Nierzadko możemy to oglądać w czerwieniach nimbów, barwnych szatach czy intensywnych tłach, dzięki którym nawet niewielkie prace mogą stać się dominantą w przestrzeni, w której się znajdują. Pomimo to sam autor twierdzi, że nie przykłada dużej wagi do koloru jako osobnego zjawiska czy też nie obciąża go w swoich pracach przesadnym znaczeniem symbolicznym. Porusza się bardziej w pewnych gamach kolorystycznych, które wypróbowuje i do których wraca, jeżeli są zgodne z jego wizją, a jest to wizja, jak sam mówi, eschatologiczna[41].

Wśród tak intensywnych kolorów karnacje występujących na obrazach postaci stają się elementem bardziej wyciszonym, jednak niepozbawionym dosadności. Oglądając rozmaite realizacje, możemy zauważyć, że Nowosielski swobodnie dopasowuje karnację postaci do kompozycji kolorystycznej danego

[41] Porębski, *Nowosielski*, 93–98.

przedstawienia, tak żeby tworzyły razem harmonijną całość. Zachowuje przy tym jednak realizm i nie sięga po takie, które wykraczałyby poza kanon. Jako pierwsze można wyróżnić tradycyjne brązy, przywodzące na myśl stare ikony oglądane w muzeach. Przykładami takich rozwiązań są chociażby krzyż liturgiczny z Cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Kętrzynie[42] czy wspomniana już ikona *Chrztu* z cerkwi w Sokołowsku. Kolejnym rozwiązaniem jest namalowanie postaci przy pomocy beżu, nadającego ciałom ciepłą świetlistość. Możemy ją zobaczyć na krzyżu ołtarzowym z cerkwi katedralnej we Wrocławiu[43] **[il. 10]**, jak i wykonanym dla świątyni w warszawskich Jelonkach *Chrystusie Ukrzyżowanym*[44] **[il. 11]**. Ciekawym zabiegiem jest także nadanie postaciom oliwkowozielonego kolorytu, który ochładza nastrój przedstawienia, zastosowane we wspomnianej już gdańskiej *Golgocie*[45]. Najwięcej emocji budzą jednak przedstawienia postaci o karnacji tak ciemnej, że wydaje się czarna. Twarze świętych zamiast świecić stają się kontrastowym tłem dla błyszczących oczu, którym jedynie gdzieniegdzie towarzyszy parę blików. Patrząc na nie, odnosimy wrażenie, że obcujemy z antycznymi ikonami, które przez setki lat coraz bardziej ciemniały z powodu upływu czasu i od blasku niezliczonych lamp i świec zapalanych przed nimi przez wiernych.

W niektórych przedstawieniach Ukrzyżowania ciekawym zabiegiem jest łączenie ciemnej barwy karnacji z niemalże identycznym kolorem krzyża, tak że ciało Zbawiciela niemal zlewa się z nim. Widać to chociażby w wymienionej wcześniej ikonie Chrztu z wrocławskiej cerkwi katedralnej[46] **[il. 3]** oraz XII stacji Drogi Krzyżowej w Kościele oo. Franciszkanów Reformatów w Krakowie[47] **[il. 12]**. W drugim przypadku ciało Zbawiciela zlewa się z odcieniem belek krzyża do tego stopnia, że tworzą razem niemal nierozerwalną całość. Zdaje się to podkreślać, jak silnie wcielenie Syna Bożego jest powiązane z krzyżem.

Na tle wszystkich innych realizacji odcina się krzyż ołtarzowy z Kościoła oo. Dominikanów na warszawskim Służewie, wykonany w latach 1998–1999. Jest to największy z krzyży włoskich stworzony przez Nowosielskiego, jego wysokość wynosi ponad pięć metrów. Wiszącemu Chrystusowi towarzyszą tutaj sceny pasyjne, jednak nie zostały one ukończone. Spowodowane to było pogarszającym się stanem zdrowia artysty i utratą woli tworzenia[48] **[il. 13]**. Jest to ostatnie jego dzieło, będące swego rodzaju pożementioned icon of the baptism in the church in Sokołowsko. Another solution is to paint the figures using beige, giving them a warm luminosity. We can see this in the altar cross from the cathedral church in Wrocław[43] **[fig. 10]**, as well as *Christ Crucified*, created for the church in Jelonki in Warsaw[44] **[fig. 11]**. Another interesting technique is the olive-green colouring of the figures, which cools the mood of the depiction, used in the aforementioned *Golgotha* in Gdańsk[45]. However, the most emotionally charged depictions are those with skin tones so dark that they appear black. Instead of glowing, the faces of Nowosielski's saints become a contrasting backdrop for their gleaming eyes, which are only occasionally accompanied by a few white reflections. Looking at them, we get the impression that we are communing with ancient icons, which have darkened over hundreds of years due to the passage of time and the glare of countless lamps and candles lit before them by the faithful.

In some depictions of the Crucifixion, an interesting technique was combining the dark complexion with the almost identical colour of the cross, so that the Saviour's body almost merges with it. This can be seen, for example, in the previously mentioned icon of the baptism in the Wrocław Orthodox Cathedral[46] **[fig. 3]** and the 12th Station of the Cross in the Church of the Reformed Franciscans in Krakow[47] **[fig. 12]**. In the latter case, the Saviour's body blends with the shade of the beams of the cross to such an extent that they form an almost inseparable whole. This seems to emphasize how strongly the incarnation of the Son of God is bound to the cross.

What stands out from all other projects is the altar cross in the Dominican Church in Warsaw's Służewo district, created in the years 1998 and 1999. It is the largest of Nowosielski's Italian crosses, standing over five meters tall. The hanging Christ is accompanied by scenes of the Passion of Christ, but they were never completed. This was due to the artist's deteriorating health and loss of the will to paint[48] **[fig. 13]**. This is his last work, a kind of farewell. The image of the Crucified One is presented here with an exceptionally synthetic quality. The silhouette, painted flat, is enlivened with small highlights on the face, breasts, around the navel, hips, and knees. Everything else remains a flat, dark area[49]. The Saviour's face, reminiscent of an African mask, is imbued with profound sadness, visible primarily in the eyes. The hands, with their

[42] Czerni, *Nowosielski – Sztuka sakralna. Podlasie*…, 202.
[43] Czerni, *Nowosielski na Śląsku*…, 114.
[44] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 153.
[45] Ibidem, 76.
[46] Czerni, *Nowosielski na Śląsku…,* 215.
[47] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 96.
[48] Czerni, *Nietoperz w świątyni*…, 404–405.
[43] Czerni, *Nowosielski na Śląsku*…, 114.
[44] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 153.
[45] Ibidem, 76.
[46] Czerni, *Nowosielski na Śląsku…,* 215.
[47] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 96.
[48] Czerni, *Nietoperz w świątyni*…, 404–405.
[49] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 293.



10. Krzyż ołtarzowy, 1969, tempera na desce, Katedra Prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu, fot. Z. Szot

10. Altar cross, 1969, tempera on wood, Orthodox Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Wrocław, photo: Z. Szot



11. Jerzy Nowosielski, *Chrystus Ukrzyżowany*, 1967, Kościoł Podwyższenia Krzyża w Warszawie na Jelonkach, tempera kazeinowa na desce, fot. Z. Szot

11. Jerzy Nowosielski, *Christ Crucified*, 1967, Church of the Exaltation of the Cross in Warsaw, Jelonki, casein tempera on board, photo: Z. Szot

curved, wavy shape, evoke an image of the branches of a tree, full of life and flexibility. They are growing from a similarly treated body, contrasting in shape and colour with the light wood of the cross beams. They also contrast with the fading figure of the artist who painted them.

Finally, it is worth examining the Saviour on the cross, depicted in a manner that draws on a distinct tradition of depicting this theme, prevalent primarily in the early Christian period and the Middle Ages. What can serve as an example is an ivory tablet from the first half of the 5th century, depicting the scene of the Crucifixion, which is in the possession of the British Museum[50]. Jesus does not hang on the cross with his head bowed and eyes closed, but stands erect, his face raised, his gaze fixed directly on the faithful. Here, we clearly see his triumph and the emphasis on the victorious dimension of his death on the cross. Nowosielski presented a similar approach in the aforementioned *Christ Crucified* in Jelonki, Warsaw

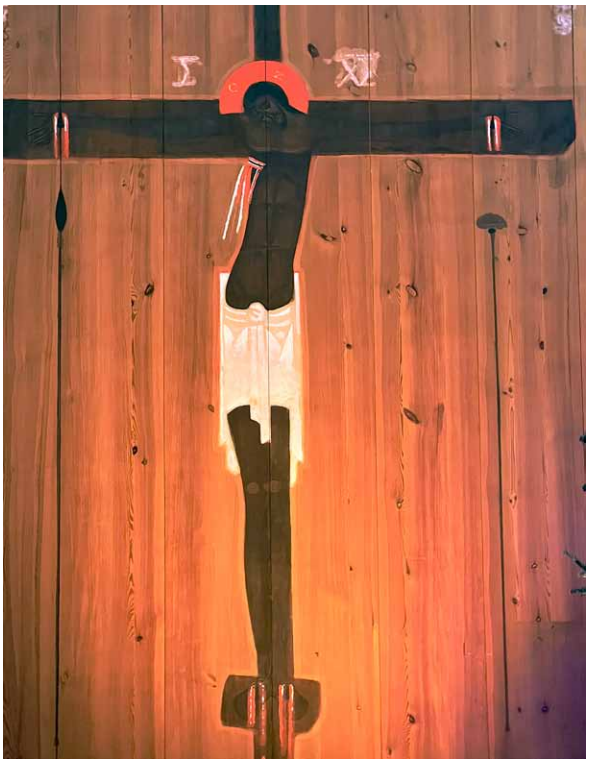
[50] https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00034960001, accessed 8/03/2025.

gnaniem. Wizerunek Ukrzyżowanego jest tu ukazany niezwykle syntetycznie. Sylwetka namalowana płaską plamą została ożywiona niewielkimi blikami w miejscu twarzy, piersi, wokół pępka, przy biodrach i kolanach. Wszystko inne pozostało płaską, ciemną plamą[49]. Na twarzy Zbawiciela, podobnej do afrykańskiej maski, maluje się głęboki smutek, widoczny głównie w oczach. Ręce o wygiętym, pofalowanym kształcie przywodzą na myśl gałęzie drzewa, pełne życia i sprężystości. Wyrastają z podobnie potraktowanego korpusu, kształtem i kolorem kontrastując z jasnym drewnem belek krzyża. Kontrastują też z gasnącą postacią malującego je twórcy.

Warto na koniec przyjrzeć się Zbawicielowi na krzyżu ukazanemu w sposób nawiązujący do odrębnej tradycji przedstawień tego tematu, powszechnej głównie w okresie wczesnochrześcijańskim i średniowieczu. Jej przykładem może być chociażby wykonana w pierwszej połowie V wieku tabliczka z kości słoniowej przechowywana w British Museum, na której wyrzeźbiono scenę Ukrzyżowania[50]. Jezus nie wisi na krzyżu ze spuszczoną głową i zamkniętymi oczami, lecz stoi wyprostowany z podniesionym obliczem i wzrokiem utkwionym prosto w wiernych. Widzimy tu wyraź-

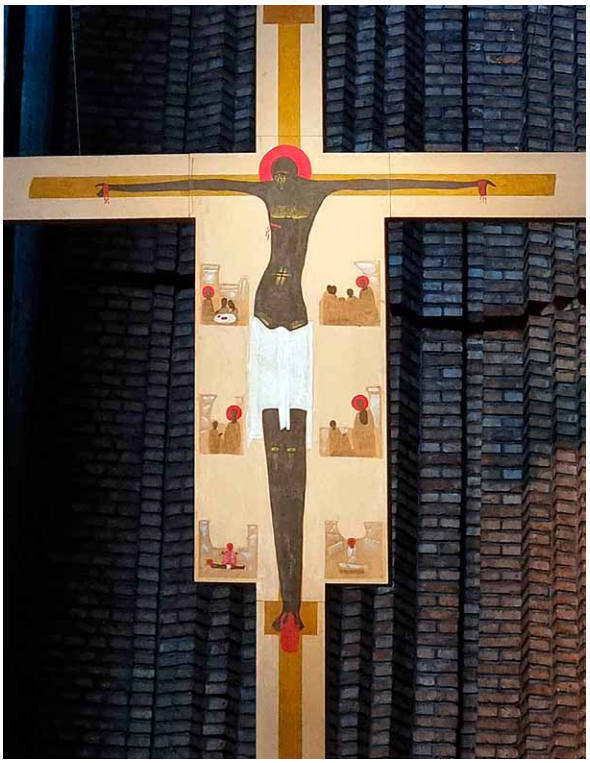
[49] Czerni, *Nowosielski w Warszawie*…, 293.

[50] https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00034960001, dostęp 8.03.2025.



12. Jerzy Nowosielski, *Droga Krzyżowa: Stacja XII, fragment panneau ołtarzowego*, 1977, akryl na desce, Kościoł Ojców Franciszkanów Reformatów Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, fot. Z. Bajek

12. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross: Station XII, fragment of an altar panel*, 1977, acrylic on wood, Church of the Reformed Franciscans of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Kraków, photo: Z. Bajek



13. Jerzy Nowosielski, *krzyż ołtarzowy ze scenami pasyjnymi*, 1998–1999, akryl na desce, Kościoł Ojców Dominikanów św. Dominika w Warszawie na Służewie, fot. K. Bartoszak

13. Jerzy Nowosielski, *altar cross with Passion scenes*, 1998–1999, acrylic on wood, Dominican Church of St Dominic in Służewo, Warsaw, photo: K. Bartoszak

nie jego tryumf i podkreślenie zwycięskiego wymiaru śmierci krzyżowej. Podobny zabieg Nowosielski przedstawił we wspomnianym już *Chrystusie Ukrzyżowanym* w warszawskich Jelonkach **[il. 11]**, kładąc tym samym nacisk na majestat i chwałę aktu zbawienia oraz nawiązując do zmartwychwstania.

Chrystus w grobie i po zmartwychwstaniu

Osobne miejsce warto poświęcić na przedstawienia ciała Chrystusa już po zdjęciu z krzyża. To ciało bowiem wykonało swoją rolę ofiary doskonałej. Jedyne, co je czeka, to zmartwychwstanie, które będzie znakiem zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią. Owe obrazy są również niezwykłym, nieoczywistym przykładem ikonografii pokazującej tajemnicę wcielenia Zbawiciela. Mamy tu bowiem do czynienia z ciałem pozbawionym ducha, z Bogiem, który doświadczył człowieczeństwa również poprzez śmierć. Martwy Jezus, leżący na kamieniu namaszczenia, owinięty całunem lub będący jeszcze przepasany tylko perizonium, zakończył ziemską wędrówkę. Jego śmiertelne ciało, umęczone i poranione, czeka teraz na cudowny powrót do życia. Warto

[fig. 11], thus emphasizing the majesty and glory of the act of Salvation and alluding to the Resurrection.

Christ in the tomb and after the Resurrection

It is worth devoting a separate space to depictions of Christ's body after being taken down from the cross. This body has already fulfilled its role as a perfect sacrifice. The only thing that awaits it is the Resurrection, which will be a sign of Christ's victory over death. These images are also an extraordinary, unconventional example of iconography revealing the mystery of the Saviour's incarnation. We are dealing here with a body devoid of spirit, with a God who experienced humanity, including through death. The dead Jesus, lying on the stone of anointing, wrapped in a shroud or still girded only with a perizonium, has completed his earthly journey. His mortal body, tortured and wounded, now awaits a miraculous return to life. It is worth noting that in icons, it never loses its physical beauty[51].

It is worth starting with an example that seems to depart from the topic of this article, yet is extremely

[51] Onasch, Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, 113.

14. Jerzy Nowosielski, *Droga Krzyżowa: Stacja XIV, fragment panneau ołtarzowego*, 1977, akryl na desce, Kościoł Ojców Franciszkanów Reformatów Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie, fot. Z. Bajek.

14. Jerzy Nowosielski, *Stations of the Cross: Station XIV, fragment* of an *altar panel*, 1977, acrylic on wood, Church of the Reformed Franciscans of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Kraków, photo: Z. Bajek



interesting from a narrative perspective. It is the measure applied in the Reformed Franciscan Church in Kraków, where in the thirteenth Station of the Cross, Nowosielski avoids depicting Christ as being taken down from the cross. However, this station is complemented by the adjacent fourteenth one, which shows Christ in the tomb **[fig. 14]**. This creates a very successful narrative device, thanks to which the Saviour's dead body is not multiplied in the space of the chancel. This ensures that the space of the liturgical sacrifice is not dominated by death, a consequence of the horror of Golgotha. Instead, the figure that appears above the empty cross is Mary, depicted in a gesture of adoration, not mourning[52].

Let us now take a closer look at the last station, showing Christ laid in the tomb[53]. Stiffness, symmetry, and simplicity give the figure an archaic and antique character. This impression is further intensified by the body being shown from above, thus depriving it of the variations introduced by a body's volume and mobility. This reinforces the impression of the body's lifelessness, stiffness, coldness, absence of life. Looking at it as viewers or worshippers, we are transported to the Sabbath day, when the body of the Saviour awaited His return from hell. Nowosielski transforms this moment, full of heavy sadness, into a symbol of waiting, full of silence and stillness. Above it, the artist depicted what could not be seen on Earth: Jesus' descent into hell and the liberation of the souls dwelling there. A similar depiction of the Saviour's body can be seen in the *Płaszczenica* (*The Epitaphios*), painted for the Greek Catholic Church of St Josaphat in Lublin[54].

[52] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 187, ill. 15.
[53] Ibidem, 187, ill. 16.
[54] Czerni, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie*…, 316.

wspomnieć, że na ikonie nigdy nie traci ono swojego fizycznego piękna[51].

Warto zacząć od przykładu, który wydaje się sprzeczny z tematem artykułu, jednak jest on niezwykle interesujący pod względem narracyjnym. Chodzi mianowicie o zabieg zastosowany w Kościele oo. Franciszkanów Reformatów w Krakowie, gdzie w trzynastej stacji *Drogi Krzyżowej* Nowosielski całkowicie rezygnuje z ukazania postaci Chrystusa ściąganej z krzyża. Dopełnia ją jednak znajdująca się tuż obok stacja czternasta, z Chrystusem w grobie **[il. 14]**. Daje to bardzo udany zabieg narracyjny, dzięki któremu martwe ciało Zbawiciela nie jest multiplikowane w obrębie prezbiterium. Dzięki temu w przestrzeni sprawowania ofiary liturgicznej nie dominuje śmierć, będąca następstwem horroru Golgoty. Nad pustym krzyżem widnieje za to Maria, która ukazana jest w geście adoracji, a nie przy czynności opłakiwania[52].

Przyjrzyjmy się teraz bliżej ostatniej stacji, ukazującej Chrystusa złożonego do grobu[53]. Sztywność, symetria i prostota nadaje postaci archaiczno-antyczny charakter. Wrażenie to jest dodatkowo spotęgowane ukazaniem ciała od góry, przez co pozbawiono je urozmaiceń wprowadzanych przez wolumen ciała i jego mobilność. Zwiększa to wrażenie martwoty ciała, owej sztywności, zimna, braku życia. Patrząc na nie, jesteśmy jako widzowie czy wierni przenoszeni w dzień szabatu, w którym ciało Zbawiciela czekało na Jego powrót z Szeolu. Tę chwilę, pełną ciężkiego smutku, Nowosielski przeobraża w symbol oczekiwania – pełen ciszy i bezruchu. Nad nim artysta ukazał to, czego na Ziemi nie można było zobaczyć, czyli zejście Jezusa do piekieł i uwolnienie przebywających

[51] Onasch, Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, 113.
[52] Czerni, *Nowosielski w Małopolsce*…, 187, il. 15.
[53] Ibidem, 187, il. 16.

tam dusz. Podobny sposób ukazania ciała Zbawiciela widać w namalowanej dla greckokatolickiej Cerkwi św. Jozafata w Lublinie *Płaszczenicy*[54].

Kontynuację zabiegów artystycznych minimalizujących przedstawianie brutalności i ran widzimy na wspominanym wcześniej krzyżu ołtarzowym z wrocławskiej katedry prawosławnej, w scenie z Chrystusem i niewiernym Tomaszem. Nowosielski maluje tutaj zmartwychwstałego Zbawiciela stojącego przed klęczącym apostołem. Poły Jego szaty są rozchylone tak, że widać pod nimi nagi tors. Artysta nie zaznaczył jednak ran, które mógłby Tomasz sprawdzić, wkładając w nie palec i dłoń. Widzimy więc tutaj ciekawą nieścisłość z materiałem biblijnym. W scenie biblijnej to właśnie owe rany stanowią główny motyw niosący teologiczny ciężar wydarzenia[55]. Rezygnacja z ich ukazania jest przez to niezwykle zastanawiająca i budzi wiele pytań związanych z podejściem do tematu i ikonografii przedstawień.

Warto również wspomnieć o jednej pracy, którą obecnie znamy niestety tylko z czarno-białego zdjęcia. Jest nią *Chrystus i Hiob* – obraz, którego fotografia została zamieszczona w niemieckim czasopiśmie „Das Münster" w roku 1961, niestety bez daty wykonania[56]. Przedstawienie ukazuje zmartwychwstałego Zbawiciela pomagającego Hiobowi powstać z grobu. Jezus jest tutaj ubrany w białą szatę odkrywającą prawą stronę torsu, w lewej ręce trzyma pomniejszony krzyż prawosławny. Wstający z grobu Hiob ujmuje wyciągniętą ku Niemu prawą dłoń. Postać Chrystusa przewyższa go wzrostem, podkreślono w ten sposób rangę ukazanej osoby. Z wąską twarzą kontrastuje szeroki korpus, nadający Jego figurze masywności. Kiedy przyjrzymy się reprodukcji, nie zauważymy na ciele Zmartwychwstałego widocznych śladów po ranach. Nowosielski i tu rezygnuje z ukazania dziur po gwoździach, prezentując nam boski majestat Jezusa, bez ran i pamiątek cierpienia.

Zakończenie

Jaki jest więc Jezus Nowosielskiego? Bliski, osobisty, ewoluujący tak, żeby dopasować się do człowieka i jego aktualnej duchowości. Towarzyszy mu, daje się poznawać poprzez Pismo, poprzez obraz. Jest taki, jak na obrazach artysty: raz dumnie objawiający się w nurcie Jordanu, raz ukryty w cieniu, trudny do rozpoznania wśród otaczających go ludzi, jest również bardziej tradycyjny, stojący na drzewie krzyża, prezentujący swoje przemienione przez medium ikony ciało. Czasami artysta przekształca go odważniej – chroniąc widza i siebie przed brutalnością męki i śmierci

[54] Czerni, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie…*, 316.

[55] Czerni, *Nowosielski na Śląsku…*, 115, il. 78, 79, 82.

[56] Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes…,* 196, il. 74.

A continuation of the artistic techniques used to minimise the depiction of brutality and wounds can be seen in the previously mentioned altar cross in the Orthodox cathedral in Wrocław, in the scene with Christ and Doubting Thomas. Here, Nowosielski paints the resurrected Saviour standing before the kneeling apostle. The folds of His robe are parted so that the naked torso is visible beneath. However, the artist did not mark the wounds, which Thomas could examine by inserting his finger and hand into them. Thus, what we see here is a curious inconsistency with the biblical material. In the biblical scene, it is these wounds that constitute the main motif, carrying the theological weight of the event[55]. Their omission is therefore extremely puzzling and raises many questions related to the approach to the subject and the iconography of the depictions.

It is also worth mentioning one work that, unfortunately, we currently only know from a black-and-white photograph. This is *Christ and Job*, a painting whose photograph was published in the German journal "Das Münster" in 1961, unfortunately without a date[56]. The depiction shows the resurrected Saviour helping Job rise from the grave. Here, Jesus is dressed in a white robe revealing the right side of his torso, and in his left hand he is holding a small Orthodox cross. Rising from the grave, Job grasps the right hand extended towards him. The depiction of Christ as taller than Job emphasizes the importance of the former. Christ's narrow face contrasts with his broad torso, lending a massive appearance to his figure. When we examine the reproduction, we see no visible traces of wounds on the body of the Resurrected Christ. Nowosielski thus again eschews the depiction of nail holes, revealing the divine majesty of Jesus, devoid of wounds and reminders of suffering.

Conclusions

What, then, is Nowosielski's Jesus like? Close to the human being, personal, evolving to adapt to an individual person and their current spirituality. He accompanies them, allowing himself to be known through Scripture and image. He is as he appears in the artist's paintings: sometimes proudly revealed in the Jordan River, sometimes hidden in shadow, difficult to recognise among those around him. He is also more traditional, standing on the cross, presenting his body, transformed by the medium of the icon. Sometimes the artist transforms him more boldly – protecting the viewer and himself from the brutality of suffering and death on the cross, transforming

[55] Czerni, *Nowosielski na Śląsku…*, 115, ill. 78, 79, 82.

[56] Czerni, *Nowosielski - sztuka sakralna: Lourdes…*,196, ill. 74.

the body into a symbol. The elongated limbs, stripping the representation of its naturalism and lending it a metaphysical character, make it suitable for contemplation by a more sensitive viewer. The contemporary viewer also experiences an encounter with a geometric, modernist Christ, one that is sometimes just a human silhouette with marked wounds. We see the Saviour in many different depictions. Anyone looking through this rich collection will find here such a representation of the Son of God with whom they can establish some kind of relationship or bond.

When considering the aforementioned works, one must remember not only the viewer but, above all, the artist. He painted according to his own principles, simultaneously drawing on the canon and introducing bold innovations into his depictions. Misunderstood and often rejected, he often lost out to the traditional preferences of the faithful and their aversion to novelty in art, especially Orthodox art. However, he did not give up; he moved forward with his Christ, his personal Saviour, presenting one bold work after another. Ultimately, for a deeply religious Orthodox artist, depicting Christ is a meditation and proclamation of his incarnation. It is through this body that the great mysteries of Christianity were accomplished: His suffering, death, and Resurrection, and thus, Redemption and Salvation. All this is communicated to us by the paintings of Jesus' body, a testament to God's infinite mercy.

Zofia Szot – holds a Master's degree in art history and is a graduate of Adam Mickiewicz University in Poznań. She is employed at the National Museum in Poznań, where she has been working in the museum library since 2024. She contributes to the journal "Sacrum et Decorum" and collaborates with the Jan Kasprowicz Museum in Harenda, Zakopane, where she has had the opportunity to curate temporary exhibitions. Her research interests include the art of Byzantium and the Eastern Orthodox Church, with a particular focus on contemporary Orthodox church art.

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Bastiaansen, Louis. *Icons of Holy Week*. Translated by Teresa van-Loo Jaroszyk. Homini Publishing, Krzysztof Bielawski (Publisher), 2005.

Czerni, Krystyna. *The Bat in the Temple. A Biography of Jerzy Nowosielski*. WAM Publishing, 2018.

Czerni, Krystyna. *Nowosielski in Silesia. Sacred Art*. Szpalanka Lab, 2022.

na krzyżu, przemienia ciało w symbol. Wydłużone kończyny pozbawiające przedstawienie naturalizmu i nadające mu metafizyczny charakter sprawiają, że może je kontemplować wrażliwszy widz. Naprzeciw współczesnemu odbiorcy wychodzi również Chrystus zgeometryzowany, modernistyczny, czasami będący tylko ludzką sylwetą z zaznaczonymi ranami. Widzimy Zbawiciela w wielu rozmaitych odsłonach. Każdy, kto przegląda ten bogaty zbiór, znajdzie tutaj przedstawienie Syna Bożego, z którym będzie mógł nawiązać jakąś relację czy więź.

Patrząc na przytoczone dzieła, trzeba pamiętać nie tylko o widzu, lecz przede wszystkim o artyście. To on tworzył według swoich reguł, jednocześnie opierając się na kanonie i wprowadzając do przedstawień śmiałe innowacje. Niezrozumiany i często odrzucany, przegrywający wiele razy z tradycyjnymi upodobaniami wiernych i ich niechęcią do nowości w sztuce, zwłaszcza cerkiewnej. Nie rezygnował jednak, podążał naprzód ze swoim Chrystusem, swoim osobistym Zbawicielem, prezentując kolejne śmiałe realizacje. W końcu dla głęboko wierzącego prawosławnego artysty ukazywanie Chrystusa jest medytacją i głoszeniem Jego wcielenia. Poprzez to ciało natomiast dokonały się wielkie tajemnice chrześcijaństwa: męka, śmierć i zmartwychwstanie, a dzięki temu Odkupienie i Zbawienie. O tym wszystkim opowiada nam namalowane ciało Jezusa, będące świadectwem nieskończonego Bożego miłosierdzia.

Zofia Szot – magister historii sztuki, absolwentka poznańskiego Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Zawodowo związana z Muzeum Narodowym w Poznaniu, gdzie od 2024 roku pracuje w tamtejszej bibliotece. Współpracuje z rocznikiem „Sacrum et Decorum" i z Muzeum Jana Kasprowicza na Harendzie w Zakopanem, gdzie miała okazję być kuratorem wystaw czasowych. Jej zainteresowania badawcze obejmują sztukę Bizancjum i Kościoła Wschodniego, w szczególności współczesną sztukę cerkiewną.

Bibliografia

Bastiaansen, Louis. *Ikony Wielkiego Tygodnia.* Tłumaczyła Teresa van-Loo Jaroszyk. Wydawnictwo Homini, Krzysztof Bielawski Wydawca, 2005.

Czerni, Krystyna. *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*. Wydawnictwo WAM, 2018.

Czerni, Krystyna. *Nowosielski na Śląsku. Sztuka sakralna*. Szpalanka Lab, 2022.

Czerni, Krystyna. *Nowosielski – sztuka sakralna: Lourdes, Biały Bór, zbiory prywatne*. Fundacja Akeda, 2023.

Czerni, Krystyna. N*owosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin*. Muzeum Podlaskie (Biały-

stok), Samorząd Województwa Podlaskiego, Samorząd Województwa Warmińsko-Mazurskiego, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych (Olsztyn), 2019.
Czerni, Krystyna. *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*. Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, 2015.
Czerni, Krystyna. *Nowosielski w Warszawie i na Mazowszu. Sztuka sakralna*. Szpalanka Lab, 2023.
Evdokimov, Paul. *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Tłumaczyła Maria Żurowska. Wydawnictwo Księży Marianów MIC, 2003.
Filarska, Barbara. *Początki sztuki chrześcijańskiej*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1986.
Nowosielski, Jerzy. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012.
Nowosielski, Jerzy. *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2013.
Nowosielski. Malarz, filozof, teolog, red. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018.
Kurc-Maj, Paulina. *Nowosielski w Łodzi. Nowosielski in Łódź*. Tłumaczył Marcin Wawrzyńczak. Muzeum Sztuki (Łódź), 2023.
Onasch, Konrad, Schnieper Annemarie. *Ikony. Fakty i legendy*. Tłumaczyli: Henryk Paprocki, Mariusz Smoliński. Wydawnictwo Arkady, 2013.
Podgórzec, Zbigniew. *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009.
Porębski, Mieczysław. *Nowosielski*. Wydawnictwo Literackie, 2003.
Rogozińska, Renata. *Ikona w sztuce XX wieku*. Wydawnictwo WAM, 2009.
Steinberg, Leo. *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*. Tłumaczył Mateusz Salwa. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013.
Schönborn, Christoph. *Ikona Chrystusa*. Tłumaczył Wiesław Szymona. „W Drodze", 2001.

Czerni, Krystyna. *Nowosielski – Sacred Art. Lourdes, Biały Bór, private collections*. Akeda Foundation, 2023.
Czerni, Krystyna. *Nowosielski – Sacred Art. Podlasie, Warmia and Mazury, Lublin*. Podlasie Museum (Białystok), Podlasie Voivodeship Local Government, Warmia-Mazury Voivodeship Local Government, Centre for Education and Cultural Initiatives (Olsztyn), 2019.
Czerni, Krystyna. *Nowosielski in Lesser Poland. Sacred Art.* Lesser Poland Foundation for the Museum of Contemporary Art, 2015.
Czerni, Krystyna. *Nowosielski in Warsaw and Mazovia. Sacred Art*. Szpalanka Lab, 2023.
Evdokimov, Paul. *The Art of the Icon. The Theology of Beauty*. Translated by Maria Żurowska. Marian Fathers MIC Publishing House, 2003.
Filarska, Barbara. *The Origins of Christian Art*. Scientific Society of the Catholic University of Lublin, 1986.
Nowosielski, Jerzy. *Art After the End of the World. Conversations*. Znak Social Publishing Institute, 2012.
Nowosielski, Jerzy. *The Lost Basilica. Reflections on Art and Faith*. Znak Social Publishing Institute, 2013.
Nowosielski: Painter, Philosopher, Theologian, ed. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018.
Kurc-Maj, Paulina. *Nowosielski in Łódź*. Translated by Marcin Wawrzyńczak. Museum of Art (Łódź), 2023.
Onasch, Konrad, Schnieper, Annemarie. *Icons: Facts and Legends*. Translated by Henryk Paprocki and Mariusz Smoliński. Arkady Publishing House, 2013.
Podgórzec, Zbigniew. *Conversations with Jerzy Nowosielski*. Znak Social Publishing Institute, 2009.
Porębski, Mieczysław. *Nowosielski*. Wydawnictwo Literackie, 2003.
Rogozińska, Renata. *The Icon in 20th-Century Art*. WAM Publishing House, 2009.
Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ. A Forgotten Theme in Renaissance Art*. Translated by Mateusz Salwa. Universitas Society of Authors and Publishers of Academic Works, 2013.
Schönborn, Christoph. *The Icon of Christ*. Translated by Wiesław Szymona. 'W Drodze', 2001.

Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej 19 (2026) [*Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art*], https://journals.ur.edu.pl/setde, ISSN: 1689-5010 (PRINT), ISSN: 2720-524X (ONLINE)
„Oto Ciało moje – wcielenie Chrystusa w malarstwie Jerzego Nowosielskiego" ["This is my body – the incarnation of Christ in the paintings of Jerzy Nowosielski"], © Zofia Szot, Creative Commons CC BY,
DOI: 10.15584/setde.2026.19.3
Oryginalny artykuł naukowy (original research article), data nadesłania artykułu (Received) – 2 marca 2026,
data zaakceptowania do druku (Accepted) – 28 maja 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026