

Zofia Szot

Adam Mickiewicz University in Poznań

Jerzy Nowosielski's Greek Catholic church in Biały Bór. On painting that has become architecture

The relationships of Jerzy Nowosielski and his art with Greek Catholic and Eastern Orthodox culture have been the subject of careful study for a long time. The present text adds to this theme by focusing on the decoration made by the painter for the Greek Catholic church in Biały Bór¹. There is no reason to repeat here very detailed information about the career of the Krakow artist. Let us just recall the fact that, in addition to studying at the Academy of Fine Arts in Lviv, he also learned icon writing with the Studite monks at the St John the Baptist Lavra in Lviv. However, Nowosielski's art presents an unconventional approach to the artistic tradition of the Greek Catholic and Eastern Orthodox Churches. So much so that among Eastern Orthodox and Greek Catholic believers in Poland it is still considered controversial, and at times even evokes open aversion. This, in a way, explains the fact that it was for the Roman Catholic Church that he made most of his monumental painting decorations. However, regardless of the denominations of the churches decorated by the artist, all of his projects were created for spaces designed by other artists, whereas Nowosielski did not hide the fact that he dreamed of designing an entire church, including both architecture and interior design. He had already created the entire baptistery standing next to the parish church in Bielsk Podlaski, but this was not an implementation that fulfilled these ambitions. He was close to making his dream come true in Hajnówka, but the parish priest rejected his church design and chose a more conventional one. The process of the establishment of the Greek Catholic church in Biały Bór was different for the artist. Thanks to its artistic form, deeply premeditated in its entirety by the artist, the church turned out to be a pearl of modern sacred architecture.

¹ This text is a reformulated excerpt from my MA thesis written at the Institute of Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań under the supervision of dr hab. prof. UAM Michał Haake. Z. Szot, *Cerkiew Jerzego Nowosielskiego. O malarstwie, które stało się architekturą*, 2020, unpublished MA thesis, Library of the Faculty of History, Adam Mickiewicz University.

Zofia Szot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Cerkiew Jerzego Nowosielskiego w Białym Borze. O malarstwie, które stało się architekturą

Związki Jerzego Nowosielskiego i jego sztuki z kulturą prawosławną są od dawna przedmiotem uważnych studiów. Niniejszy tekst dołącza do nich, koncentrując uwagę na dekoracji wykonanej przez malarza do cerkwi w Białym Borze¹. Nie ma powodu powtarzać w tym miejscu bardziej szczegółowych informacji o przebiegu kariery krakowskiego artysty. Przypomnijmy jedynie, że oprócz studiów na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych odbył także naukę ikonopisarstwa u studentów we lwowskiej Ławrze św. Jana Chrzyciela. Sztuka Nowosielskiego prezentuje jednak niekonwencjonalne podejście do tradycji artystycznej Kościoła wschodniego. Wśród polskich wyznawców prawosławia i grekokatolicyzmu nadal uchodzi za kontrowersyjną, a niekiedy budzi wręcz nieskrywaną niechęć. To poniekąd tłumaczy, że większość swoich monumentalnych dekoracji malarskich Nowosielski wykonał dla Kościoła rzymskokatolickiego. Niezależnie jednak od przynależności dekorowanych przez niego świątyń do różnych wyznań wszystkie te realizacje były wykonane do przestrzeni zaprojektowanych przez innych artystów. Nowosielski zaś nie ukrywał, że marzy o zaprojektowaniu całej cerkwi, a więc zarówno architektury, jak i wystroju wnętrza. Był już wprawdzie autorem całego baptysterium stojącego obok cerkwi parafialnej w Bielsku Podlaskim, ale nie była to realizacja, która zaspokajała te ambicje. Bliski urzeczywistnienia swojego marzenia był w Hajnówce, ale proboszcz odrzucił jego projekt cerkwi i wybrał bardziej konwencjonalny. Pomyślnie potoczyła się dla artysty dopiero sprawa powstania cerkwi w Białym Borze. Dzięki dogłębnie przemyślanej przez Nowosielskiego całości formy artystycznej cerkiew okazała się perłą współczesnego budownictwa sakralnego.

Nie mając wykształcenia architekta, Nowosielski korzystał z pomocy Bogdana Kotarby, Andrzeja

¹ Niniejszy tekst jest przeformulowanym fragmentem mojej pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem dra hab. prof. UAM Michała Haakego. Z. Szot, *Cerkiew Jerzego Nowosielskiego. O malarstwie, które stało się architekturą*, 2020, mps pracy magisterskiej, Biblioteka Wydziału Historycznego UAM.

Tyszeckiego i Adama Szyszki². Jest jednak właściwym autorem świątyni, o czym przekonuje to, że stanowi ona transpozycję malarstwa artysty na język architektury. Uzasadnieniu tej tezy poświęcone jest niniejsze studium. Porównam białoborskie sanktuarium i rozwiązania artystyczne w nim zastosowane z szeregiem dzieł i detali z obrazów Nowosielskiego, aby pokazać, jak malarstwo, odpowiednio rozpracowane i zaaranżowane, mogło stać się architekturą.

Z historii Białego Boru w tym miejscu przypomnę jedynie, że wyraźną cezurę w dziejach miasta wyznaczył rok 1945. Nowy etap rozpoczął się tragicznie w dniu 26 lutego 1945 roku, kiedy Armia Radziecka wzniciła pożar, który strawił 70% zabudowy. Zmieniała się struktura ludnościowa miasta, w którym w ramach akcji *Wisła* osadzono wysiedloną ludność ukraińską. Znalazło się w nim w sumie około 1000 Ukraińców³. Procesom tym towarzyszyła likwidacja kościoła greckokatolickiego w 1946 roku, której dokonano w ramach walki komunistów z Kościołem katolickim w Polsce. Wierni albo przechodzili na prawosławie, albo działali w unickim Kościele podziemnym⁴. We wspomnieniach z tego czasu znajdujemy wielokrotnie wyrażany żal ludności ukraińskiej w Białym Borze z powodu braku cerkwi⁵. Przełomowy okazał się rok 1957, w którym kaplica cmentarna została zaadaptowana na pierwszą białoborską cerkiew greckokatolicką. Jednak już od lat 60. myślano o budowie nowej cerkwi, której wzniesienie uniemożliwił brak funduszy. W końcu, po uzyskaniu środków na początku lat 90. XX w., rozpisano konkurs na nową cerkiew. Nowosielski, poproszony o zaprojektowanie ikonostasu, zażyczył sobie powierzenia mu całości robót koncepcyjnych i otrzymał zgodę. Jak wynika z listów pisanych do przyjaciół, okazane artyście zaufanie było dla niego źródłem szczęścia⁶. W 1991 roku Nowosielski przyjechał do Białego Boru, aby zapoznać się z terenem, na którym miała powstać cerkiew, oraz z okolicznym krajobrazem⁷. Bryła budynku była gotowa w grudniu 1994 roku⁸. W 1997 roku Nowosielski pisał ikony do wystroju białoborskiej cerkwi. Tego samego roku, od sierpnia do września, wykonał polichromię. Uroczysta konsekracja świątyni odbyła się 21 września 1997 r.⁹

² M. Porębski, *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator” 1998, nr 2, s. 10.

³ A. Batruch, *Biały Bór*, Jever 2018, s. 12.

⁴ F. Rzemieniuk, *Unicy polscy 1596–1946*, Siedlce 1998, s. 13–17.

⁵ <https://www-1cecol-1com-1os05ev0l0cd9.han.amu.edu.pl/search/viewpdf?id=115972> (dostęp 11.10.2019).

⁶ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, red. D. Warszawski, Kraków 2015, s. 63–64, 87, 161, 211.

⁷ *Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, red. ks. P. Baran, T. Majewski, Biały Bór 2011, s. 5.

⁸ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 63–64.

⁹ *Ikona w przestrzeni...*, s. 5; K. Surmiak-Domańska, *Cerkiew bez kompromisów*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 42, s. 24.

With no education in architecture, Nowosielski was helped by Bogdan Kotarba, Andrzej Tyszecki and Adam Szyszko². However, the present study aims to justify the thesis that he is the actual author of the church, since it is a transposition of the artist's painting into the language of architecture. I will compare the Biały Bór sanctuary and the artistic solutions applied there with several paintings and painting details by Nowosielski, to show how painting, when properly elaborated and arranged, was able to become architecture.

Out of the history of Biały Bór, let me just choose to recall the fact that a clear turning point in the history of the town was marked by the year 1945. The new stage began tragically on 26th February 1945, when the Soviet Army started a fire that consumed 70% of the building. The population structure of the town changed due to the displacement of the Ukrainian population, totalling about 1,000³ as part of Operation Vistula. These processes were accompanied by the liquidation of the Greek Catholic Church in 1946, carried out as part of the communists' struggle with the Catholic Church in Poland. The faithful either converted to Orthodoxy or became active in the underground Uniate Church⁴. In the memoirs of that time, we find the repeatedly expressed grief of the Ukrainian population in Biały Bór over the lack of a church⁵. The year 1957 turned out to be a breakthrough, when the cemetery chapel was converted into the first Greek Catholic church in Biały Bór. Yet it was in the 1960s that the idea was born to build a new church, the construction of which was, however, prevented by a lack of funds. Finally, after obtaining the funds at the beginning of the 1990s, a competition for a new church design was announced. Nowosielski, having been asked to design the iconostasis, requested that he be entrusted with the entire concept of the church, and received permission. According to letters written to his friends, the trust that the artist was endowed with was a source of happiness for him⁶. In 1991, Nowosielski went to Biały Bór to see the area where the church was to be built and the surrounding landscape⁷. The body of the building was ready in December 1994⁸. In

² M. Porębski, *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator”, 1998, No. 2, p. 10.

³ A. Batruch, *Biały Bór*, Jever 2018, p. 12.

⁴ F. Rzemieniuk, *Polscy Unicy 1596–1946*, Siedlce 1998, pp. 13–17.

⁵ <https://www-1cecol-1com-1os05ev0l0cd9.han.amu.edu.pl/search/viewpdf?id=115972> (accessed on 11th October 2019).

⁶ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, ed. D. Warszawski, Kraków 2015, pp. 63–64, 87, 161, 211.

⁷ *Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, edited by the Rev. P. Baran, T. Majewski, Biały Bór 2011, p. 5.

⁸ Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, pp. 63–64.

1. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, 1997, widok ogólny wnętrza, fot. Z. Szot

1. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór, an overall view of the interior. Photo by Z. Szot.

1997, Nowosielski wrote icons for the interior of the Biały Bór church. In that same year, in August and September, he created the polychromes. The solemn consecration of the church took place on 21st September 1997⁹.

Let us preface the description of the painting structure with a short description of the architecture, limiting it to the sacred part. The church, which is a basilica, was built on a rectangular plan. The interior has two aisles and a nave, which is wider than the aisles. The chancel was not separated in the plan. It is separated from the nave and the aisles by the iconostasis while they are preceded by a rectangular narthex. The space between the nave and the aisles is divided by eight black columns that support the walls of the nave and the ceilings of the aisles. The level of the nave in its central part has been lowered in relation to the level of the floor in the aisles. There are four-step stairs, leading towards this lowered rectangular part, from the narthex, the aisles, as well as from the iconostasis. The interior is covered with simple ceilings. The main accent of the space-closing system is a shallow dome on a drum, placed above the space in front of the iconostasis and decorated with the motif of Christ Pantocrator. The interior is illuminated by numerous, albeit small windows, located in the embrasures of thick walls: one in the east wall of the chancel, another, also rectangular, in the upper part of the nave, and circular ones in the aisles. The walls of the church interior with the narthex, and the ceilings above the nave and the aisles, except for the dome, are covered with a dark green polychrome. The floor is covered with light-coloured tiles. The window zone is separated from the lower zone by a cornice, which in the eastern part is malachite in colour, while in the other parts white



Opis struktury malarskiej poprzedźmy krótką charakterystyką architektury, ograniczając ją do części sakralnej. Cerkiew w typie bazyliki postawiono na planie prostokąta. Wnętrze ma trzy nawy, z których środkowa jest szersza od bocznych. Prezbiterium nie zostało w planie wyodrębnione. Od nawy oddziela je ikonostas. Nawy poprzedza założony na planie prostokąta nartek. Przestrzeń korpusu nawowego jest dzielona przez osiem czarnych słupów, które podtrzymują ściany nawy głównej i stropy naw bocznych. Poziomą nawę główną w jej środkowej części został obniżony względem poziomu posadzki w nawach bocznych. Ku tej obniżonej prostokątnej części prowadzą czterostopniowe schodki, zarówno od strony narteksu, naw bocznych, jak i od strony ikonostasu. Wnętrze jest nakryte prostymi stropami. Głównym akcentem systemu zamykającego przestrzeń jest płytka kopuła na bębnie umieszczona nad przestrzenią przed ikonostasem i dekorowana motywem Chrystusa Pantokratora. Wnętrze oświetlają liczne, choć niewielkie okna umieszczone w rozglifieniach grubej ściany: jedno we wschodniej ścianie prezbiterium, kolejne, również prostokątne, w górnych

⁹ Ikona w przestrzeni ..., p. 5; K. Surmiak-Domańska, Cerkiew bez kompromisów, „Gazeta Wyborcza”, 1999, no. 42, p. 24.



2. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na fasadę, fot. Z. Szot

2. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór. A view of the façade. Photo by Z. Szot.

partiach nawy środkowej oraz okrągłe w nawach bocznych. Ściany wnętrza świątyni wraz z przedsionkiem, a także stropy nad nawami, z wyjątkiem kopuły, pokryto ciemnozieloną polichromią. Podłogę pokrywają jasne kafelki. Strefę okienną od dolnej oddziela gzyms, który w partii wschodniej ma kolor malachitowy, zaś w pozostałych wyraźnie odcina się bielą od zielonych ścian. Również rozglifienia wszystkich okien pomalowano na biało, a okna w nawie głównej są dodatkowo obwiedzione białym konturem [il. 1].

Do wejścia znajdującego się w fasadzie kościoła prowadzą szerokie czterostopniowe schody z murałanymi balustradami. Balustrady te łączą się z dwiema bocznymi ściankami, które osłaniają strefę wejściową i dźwigają daszek. Rozwiązanie to sprawia, że biała, parawanowa fasada świątyni podzielona jest optycznie na dwie kondygnacje, co odpowiada strefowej ar-

is used to clearly contrast with the green walls. The embrasures of all the windows are also painted white, while the windows in the nave are additionally outlined in white [fig. 1].

Wide, four-step stairs with walled balustrades lead to the entrance in the church façade. The balustrades are connected with two side walls that shelter the entrance zone and support the entrance roof. Thanks to this solution, the white screen-like façade of the church is optically divided into two storeys, which corresponds to the zone articulation of the interior. In the lower part of the façade, there are three door openings and in the upper part there is a panel with a polychrome, while the top consists of four elements: two turrets on the sides and two decorated semi-circular quasi-tympana placed between them [fig. 2].

The viewer and the temple. The phenomenology of space

In the present text, I will disregard the issue of the origin of the architectonic form, i.e. the dependence of the Biały Bór church and its iconostasis on the tradition of early Byzantine architecture and on solutions known from Roman villas¹⁰. Neither will I analyse the issue of the profound relationships with early Christian architecture, revealed inter alia in the use of ceilings¹¹ and in a fascinating analogy to the architecture of early baptismal pools in baptisteries¹². Also, I will not refer to the iconographic issues of interior painting. The path leading to the interpretation of the decoration system will be a description of the experience of the space of a building, inspired by phenomenology.

A person standing in front of the church façade has an irresistible impression of looking at an enlarged canvas by Nowosielski rather than a church. The most striking feature is its two-dimensional character, extremely distinct despite the presence of a roof, stairs and turrets. What is primarily visible here is that the artist uses a wide plane in which the polychromes are placed. The viewer approaches the church as if he or she were approaching a Nowosielski painting.

This thesis is confirmed by the way of experiencing the church interior. There are two sequences of triple doors leading to it: the entrance doors and the doors in the narthex, skilfully united by Nowosielski with the interior space. Both the entrance doors and the narthex doors follow the arrangement of the doors of the iconostasis: the central door is higher than the side ones, and all of them have red frames.

Thus, these door systems constitute poles that bind the space of the temple, linking the external space with the interior. This is also executed by the fact that the artist, contrary to the tradition of Orthodox church architecture, allows the viewer to see the space of the chancel, and thus weakens the separation of individual spaces. In this way, an extremely clear sequence of entrances is created, thanks to which the space that remains functionally sepa-

¹⁰ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018, s. 326; M. Błażko, *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, BA thesis written under the supervision of dr hab. Mirosław Kruk at the Institute of Art History of the University of Gdańsk, Gdańsk 2018, pp. 73–75. I would like to thank the author for providing me with the manuscript.

¹¹ B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983, p. 71; fig. 93.

¹² Ibidem, pp. 71, 86. A rectangular recess with steps can be found e.g. in Trier, in the baptismal room at the northern temple of a now non-existent double church of the 4th century. The recess was additionally surrounded by a wall, which makes it even more like the Biały Bór project.

tykulacji wnętrza. W dolnej strefie fasady mieszczą się trzy otwory drzwiowe, a w górnej płycina z polichromią, natomiast zwieńczenie jest czteroelementowe: składa się z dwóch wieżyczek po bokach i dwóch umieszczonych między nimi dekorowanych półkoli- stych quasi-tympanonów [il. 2].

Widz i świątynia. Fenomenologia przestrzeni

W niniejszym studium pomijam kwestię genezy formy architektonicznej: zależności cerkwi białoborskiej i jej ikonostasu od tradycji wczesnej architektury bizantyjskiej oraz od rozwiązań znanych z willi rzymskich¹⁰. Nie podejmuję także zagadnienia głębokich związków z architekturą wczesnochrześcijańską, które przejawiają się m.in. w zastosowaniu stropów¹¹ i we frapującej analogii do architektury basenów chrzcielnych we wczesnochrześcijańskich bazylikach¹². Nie odniosę się do problemów ikonograficznych wystroju malarskiego. Ścieżką prowadzącą ku interpretacji systemu dekoracji będzie inspirowany fenomenologią opis doświadczenia przestrzeni budowli.

Człowiek stojący przed fasadą świątyni ma nieodparte wrażenie, że zamiast na cerkiew patrzy na powiększone płótno Nowosielskiego. Uderza przede wszystkim jej dwuwymiarowość, niezwykle wyraźna, mimo obecności zadaszenia, schodów czy wież. Uwidacznia się w tym przypadku przede wszystkim operowanie przez artystę szeroką płaszczyzną, w której umieszczono polichromie. Widz podchodzi do cerkwi tak, jakby zbliżał się do obrazu Nowosielskiego.

Tę tezę potwierdza sposób doświadczenia wnętrza świątyni. Prowadzą do niego dwa ciągi potrójnych drzwi: drzwi wejściowe oraz drzwi w nartekście, które Nowosielski umiejętnie zespała z przestrzenią wnętrza. Zarówno drzwi wejściowe, jak i drzwi narteksu prezentują układ nawiązujący do drzwi ikonostasu: drzwi środkowe są wyższe od bocznych, a ponadto wszystkie one mają czerwone obramienie.

Systemy wejść stanowią zatem bieguny, które spinają przestrzeń świątyni, łącząc jej zewnątrz z wnętrzem. Dochodzi do tego także przez fakt, że artysta

¹⁰ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018, s. 326; M. Błażko, *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, praca licencjacka napisana pod kier. dra hab. Mirosława Kruka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 73–75. Uprzejmie dziękuję autorce za udostępnienie mi maszynopisu pracy.

¹¹ B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983, s. 71, il. 93.

¹² Ibidem, s. 71, 86. Prostokątne wgłębienie ze schodkami możemy znaleźć chociażby w Trewirze, w pomieszczeniu bazyliki przy północnej świątyni nieistniejącego już podwójnego kościoła z IV wieku. Zostało ono dodatkowo otoczone murkiem, przez co jeszcze bardziej przypomina białoborską realizację

– wbrew tradycji architektury cerkiewnej – pozwala widzowi na wgląd w przestrzeń prezbiterium i przez to osłabia separację poszczególnych przestrzeni. Tworzy się tym samym niezwykle wyraźny ciąg wejść, sprawiający, że przestrzeń, która pod względem funkcjonalnym pozostaje wyodrębniona (prezbiterium), pod względem optycznym zespała się z przestrzenią nawy i wraz z jej elementami tworzy całościowy obraz.

Ponadto zarówno eliptyczny kształt kopuły nad nawą główną, jak i okrągłe okna w nawach bocznych wpasowują się – w procesie percepcji – w trzy łuki otworów drzwiowych narteksu. Zależność ta sprawia, że w polu środkowych drzwi narteksu zespalają się optycznie wrota królewskie z przedstawieniem w kopule – łuk wrót koresponduje z czerwonym nimbem Pantokratora. W ten sposób doświadczenie głębi jest niejako zastępowane przez doświadczenie relacji wertrykalnej, która stanowi element optycznej transpozycji przestrzeni w architekturę jako obraz.

Widz ogląda przed sobą obniżoną przestrzeń ogrodzoną balustradą. Dzięki znajdującym się tuż na wprost wejścia schodom jest od razu nakłaniany do wejścia w ową przestrzeń, dosłownego zanurzenia się w nią. Rozwiązanie to wychodzi naprzeciw ceremonii całowania ikony po wejściu do świątyni. Mimo tego, że balustrada otaczająca tę przestrzeń poprowadzona jest tylko z trzech stron – nie ma jej od wschodu – to niska ścianka ikonostasu dopełnia ją wizualnie, optycznie zamykając przestrzeń. Relacja ta sprawia, że strefa nawy ściślej łączy się częścią prezbiterialną.

Sumując, warto zauważyć, że przestrzeń prezbiterium prezentuje się nie tyle jako rozciągająca się w głąb, ile jako obraz zamykający nawę. Realnej ikonie przeznaczonej do całowania odpowiada „ikona” uzyskana przez transpozycję architektonicznej przestrzeni. Sposób korespondencji wnętrza współgra tym samym sposobem percepcji fasady. Doświadczenie przestrzeni zagospodarowanej przez architekturę można zatem opisać jako „przejście” przez jeden obraz w drugi – wkraczanie zarówno do wnętrza świątyni, jak i do „wnętrza” malarstwa Nowosielskiego.

Jeżeli obraz, w który w trakcie percepcji zmienia się architektura, próbować zakwalifikować pod względem rodzajowym, to zbliża się on do malarstwa abstrakcyjnego. Poszczególne elementy wyposażenia jawią się nie tyle jako znajdujące się „w” przestrzeni, ile jako wydobywające się z „abstrakcyjnej” strefy ciemnozielonego tła ścian.

W ciemnym wnętrzu wzrok widza natychmiast przykuwa żarząca się czerwień wrót oraz ikon. To właśnie te elementy, a nie architektoniczny jasnozielony murek, zdają się tworzyć ikonostas. Trzy świetliste obramowania jawią się jako abstrakcyjne, ogniste bramy do najświętszej przestrzeni świątyni. Pomędzy nimi, dzięki odpowiedniemu zamocowaniu oraz oświetle-

rate (the chancel) is optically united with the space of the nave and creates one image with its elements.

Moreover, in the process of perception, both the elliptical shape of the dome above the nave and the round windows in the aisles correspond to the three arches of the narthex door openings. Due to this dependence, in the plane of the central door of the narthex, the Royal Doors optically harmonise with the painting in the dome: the arch of the Doors corresponds to the red halo of the Pantocrator. In this way, an experience of depth is in a way replaced by an experience of a vertical relation, which is an element of the optical transposition of space into architecture as an image.

What the viewers see in front of them is a lowered space, fenced with a balustrade. Thanks to the stairs located directly in front of the entrance, the viewers are immediately prompted to enter this space and to literally immerse themselves in it. This solution corresponds to the ceremony of kissing the icon after entering the temple. Despite the fact that the balustrade surrounds this space only on three sides (it is absent on the eastern side), the low wall of the iconostasis complements it visually, optically closing the space. This relationship makes the space of the nave more closely bound with the chancel.

To sum up, the space of the chancel presents itself not so much as extending into some depth but as an image closing the nave. The real icon intended for kissing corresponds to an “icon” obtained by transposing an architectural space. Thus the way of correspondence of elements of the interior corresponds to the way of perception of the façade. An experience of a space developed by architecture can therefore be described as “passing through” one painting into another, i.e. entering both the interior of the temple and the “interior” of Nowosielski’s painting.

If the painting into which the architecture transforms in the course of perception were to be classified in terms of its genre, it would approach abstract painting. The individual elements of the church equipment appear not so much as present “in” the space, but as emerging from the “abstract” zone of the dark green background of the walls.

In the dark interior, the viewer’s eye is immediately drawn to the glowing red of the doors and icons. It is these elements, rather than the pale green architectural parapet, that seem to form the iconostasis. The three luminous frames appear as abstract, fiery gates to the most sacred space of the temple. Between them, thanks to the appropriate mounting and lighting, two icons are visible; they seem to glow, hanging in the air, creating an impression more of a visionary spectre than a sacred representation [fig. 3, 4].



3. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, ikona namiestna, 1997, akryl na płótnie, 80 x 70 cm, fot. Z. Szot

3. Jerzy Nowosielski, The icon of the Pantocrator in the iconostasis. 1997, acrylic on canvas, 80 x 70 cm. Photo by Z. Szot.



4. Jerzy Nowosielski, *Hodigitria*, ikona namiestna, 1997, akryl na płótnie, 80 x 70 cm, fot. Z. Szot

4. Jerzy Nowosielski, The icon of Hodigitria in the iconostasis. 1997, acrylic on canvas, 80 x 70 cm. Photo by Z. Szot.

These elements are part of the entire system of articulating the whole “plane of the painting” by use of red. A red curtain has been hung in the Royal Doors. The placement of the curtain there has a symbolic significance and refers to the temple in Jerusalem. There, too, a veil had been hung, which was broken at the moment of Christ’s death. This symbolic tearing is performed by the priest at the beginning of each liturgy, which for the faithful is a remembrance of the salvation in the death of the Son of God. The analogion, standing in the middle of the nave, has also been simplified and covered with red cloth. The use of red is certainly intended to focus the attention of the faithful on specific objects while showing their importance in the space of the temple. It is puzzling, however, that the red elements are not only such important items as the iconostasis doors and the altar, but also sockets and light switches, which have absolutely no sacred value.

The system of image articulation by means of red accents is complemented by its articulation with accents of white. White geometric shapes stand out clearly on the dark green walls: the lines of the cornice directing the eye towards the chancel, square frames of small, invisible windows and, above all, the shape of the dome [fig. 5].

The “abstract” character of the image has been coupled with the presentation of the most important icons:

niu, widnieją dwie ikony, które zdają się żarzyć, wisząc w powietrzu, sprawiając wrażenie bardziej wizyjnego widma niż sakralnego przedstawienia [il. 3, 4].

Elementy te stanowią część systemu artykulacji całej „powierzchniobrazu” za pomocą czerwieni. W carskich wrotach zawieszono czerwoną zasłonę. Umieszczenie jej w tymże miejscu jest nacechowane symbolicznie i odnosi się do świątyni jerozolimskiej. Tam bowiem również zawieszono zasłonę, która w momencie śmierci Chrystusa rozdarła się. To symboliczne rozdarcie dokonywane jest przez kapłana podczas rozpoczynania każdej liturgii, która jest rozpamiętywaniem zbawiennej dla wiernych śmierci Syna Bożego. Stojący pośrodku nawy głównej analogon również został uproszczony i nakryty czerwonym materiałem. Zastosowanie tego koloru z pewnością ma za zadanie koncentrowanie uwagi wiernego na określonych obiektach przy jednoczesnym pokazaniu ich rangi w przestrzeni świątyni. Zastanawiające jest jednak to, że czerwone są nie tylko tak istotne rzeczy, jak wrota w ikonostacie czy ołtarz, lecz także kontakty i włączniki światła, które nie mają absolutnie żadnej wartości sakralnej.

System artykulacji obrazu za pomocą akcentów czerwieni jest uzupełniony przez artykulację za pomocą akcentów bieli. Na ciemnozielonych ścianach odcinają się wyraźnie białe, geometryczne kształty: linie gzymsu, kierujące wzrok ku prezbiterium, kwa-



5. Jerzy Nowosielski, *Pantokrator*, malowidło na kopule, 1997, akryl na tynku, śr. 300 cm, fot. Z. Szot

5. Jerzy Nowosielski, The figure of the Pantocrator in the dome, 1997, acrylic on plaster. Photo by Z. Szot.

dratowe obramowania małych, niewidocznych okien oraz przede wszystkim kształt kopuły [il. 5].

„Abstrakcyjny” charakter obrazu został sprzężony z prezentacją najważniejszych ikon: ikony „Golgoty”, umieszczonej za ołtarzem w przestrzeni prezbiterium, oraz ikony „Bogarodzicy”, przeniesionej do świątyni ze wspomnianej pierwszej białoborskiej cerkwi. Ikona „Golgoty” została zintegrowana z ciemnym tłem przez to, że grupa figuralna, która jest prezentowana bez ramy, została zespolona z okręgiem zasłaniającym otwór okienny w ścianie wschodniej [il. 6]. Ikona „Bogarodzicy” znajduje się powyżej. Wielkością koresponduje z ikonami w ikonostasie. Tworzą one optyczny trójkąt, którego wierzchołek – ikona „Bogarodzicy” uaktywnia dla widzenia obszar ciemnej ściany, prezentującej się jak osobliwa, gdyż niezwykajna w świątyniach obrządku wschodniego, niemal abstrakcyjna „pustka”.

Cerkiew w Białym Borze w kontekście abstrakcyjnego malarstwa Nowosielskiego

Białoborska cerkiew jest bez wątpienia ukoronowaniem artystycznego dorobku Jerzego Nowosielskiego.



6. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na prezbiterium, fot. Z. Szot

6. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór. A view of the chancel. Photo by Z. Szot.

the icon of “Golgotha”, located behind the altar in the chancel space, and the icon of “The Mother of God”, transferred to this temple from the first Biały Bór church, mentioned above. The “Golgotha” icon has been integrated into the dark background by the fact that the figure group, which is presented without a frame, was combined with the circle covering the window opening in the east wall [fig. 6]. The “Mother of God” icon is presented above it. Its size corresponds to the icons in the iconostasis. They form an optical triangle, the tip of which – the “Mother of God” icon – activates for the viewer’s eye the area of the dark wall, which looks like an almost abstract “void”, which is peculiar because it is unusual in Orthodox churches.

The Greek Catholic church in Biały Bór in the context of Nowosielski’s abstract painting

The Greek Catholic church in Biały Bór is undoubtedly the crowning achievement of Jerzy Nowosielski’s artistic output. When the artist finally got the opportunity to design an entire temple himself, a work was created that summarises all of the threads and aspects that are characteristic of

the artist's output. There are analogies of the polychrome not only to other church interiors decorated by Nowosielski – not analysed here either in terms of spatial solutions or the iconography of paintings – but also to the methods of planning the composition and colour solutions used by the artist in easel painting. When analysing the Greek Catholic church in Biały Bór through the author's artistic oeuvre, it is impossible not to juxtapose its façade with numerous representations of churches in paintings created by Nowosielski. In addition to numerous examples of "temples in the landscape", there are also works that depict the body of a temple building itself. Among them are images of Orthodox churches with simple white façades resembling quadrilaterals (Cerkiew [An Orthodox church], 1983¹³, Cerkiew z Mandylionem [An Orthodox Church with a Mandylion], 1995¹⁴, Cerkiew [An Orthodox church], 1995¹⁵). Other elements also allow these works to be compared with the Biały Bór church. They include red, semi-circular church entrance doors and blue roof slopes. The latter ones in the Biały Bór realization were turned into a blue background in the decorations of the semi-circular gables of the façade. In the latter two works referred to above, the building façade additionally contains an image of Christ, placed in the centre, and kept in shades of red. The 1993 painting Cerkiew¹⁶ shows the tower façade of the church with its striking asymmetry. In yet another work we find a belfry covered with a barrel vault, very similar to the one that crowns the façade of the church in Biały Bór¹⁷. All of these paintings include, in façade tops, crosses with round seals of the stigmata, the same as the one in the present realisation. An interesting work, combining the asymmetry of the tower arrangement, a crowning cross with seals, empty stretches of whitish walls and an image of Christ in the centre, is Kompozycja abstrakcyjna [Abstract Composition] of 1989¹⁸.

The motif of small, square windows, characteristic of the church interior analysed here, can also be found in paintings with a completely different iconography (Akt we wnętrzu [A nude in an interior], 1970¹⁹, Akt we wnętrzu [A nude in an interior], c. 1965²⁰, Akt

¹³ <https://desa.pl/pl/auctions/349/object/34950/jerzy-nowosielski-cerkiew-1983-r> (accessed on 20th October 2019).

¹⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1475/jerzy-nowosielski-cerkiew-z-mandylionem> (accessed on 20th October 2019).

¹⁵ https://www.ryneksztuki.eu/galeria/aukcje.php?pid=137&p=2&cat_id=&search= (accessed on 20th October 2019).

¹⁶ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, p. 63.

¹⁷ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, p. 99.

¹⁸ <http://www.artinfo.pl/pl/publikacje/artinformacje/krotki-miesiac/?year=2006> (accessed on 20th October 2019).

¹⁹ K. Czerni, *Nowosielski...*, p. 92; fig.103.

²⁰ <https://desa.pl/pl/auctions/323/object/33153/jerzy-nowosielski-akt-we-wnetrzez-okolo-1965-r> (accessed on 20th October 2019).

Kiedy w końcu artysta uzyskał możliwość w pełni samodzielnego zaprojektowania świątyni w całości, stworzył dzieło, które podsumowuje wszystkie wątki i aspekty charakterystyczne dla jego twórczości. Dają się dostrzec analogie polichromii nie tylko do innych wnętrz kościelnych dekorowanych przez Nowosielskiego – tutaj nieanalizowane – tak jeśli chodzi o rozwiązania przestrzenne, jak i o ikonografię malowideł, ale także do sposobów rozplanowywania kompozycji i rozwiązań kolorystycznych stosowanych przez artystę w malarstwie sztalugowym.

Analizując cerkiew białoborską przez pryzmat artystycznego *oeuvre* autora, nie sposób nie zestawić jej fasady z licznymi malarskimi przedstawieniami świątyni wykonanymi przez Nowosielskiego. Oprócz wielu przykładów „cerkwi w pejzażu” możemy znaleźć również dzieła, które ukazują samą bryłę świątyni. Są wśród nich wizerunki cerkwi o białych, prostych fasadach nawiązujących do czworoboków (Cerkiew, 1983¹³, Cerkiew z Mandylionem, 1995¹⁴, Cerkiew, 1995¹⁵). Także inne elementy pozwalają łączyć te dzieła z cerkwią białoborską. Są nimi czerwone, zamknięte półkoliście drzwi do wejścia świątyni oraz niebieskie połacie dachowe. Te ostatnie w białoborskiej realizacji zostały zamienione na błękitne tło w dekoracjach półkolistych szczytów fasady. Na dwóch ostatnich z przywołanych dzieł fasada budowli dodatkowo zawiera umieszczony pośrodku wizerunek Chrystusa, utrzymany w czerwonych odcieniach. Z kolei praca Cerkiew z 1993 roku¹⁶ ukazuje wieżową fasadę cerkwi, w której uderza jej niesymetryczność. W jeszcze innej pracy odnajdujemy dzwonnice nakrytą kolebką bardzo podobną do tej, która wieńczy fasadę białoborskiej cerkwi¹⁷. Na wszystkich tych obrazach w zwieńczeniach fasad znajdują się krzyże z okrągłymi pieczęciami stygmatów, a więc takie same jak ten w omawianej realizacji. Ciekawą pracą, łączącą w sobie niesymetryczność układu wieżowego, krzyż wieńczący z pieczęciami, puste połacie białawych ścian i wizerunek Chrystusa pośrodku, jest *Kompozycja abstrakcyjna* z 1989 r.¹⁸

Charakterystyczny dla wnętrza cerkwi motyw niewielkich, kwadratowych okien odnajdujemy także na obrazach o zupełnie innej ikonografii (Akt we wnętrzu, 1970¹⁹, Akt we wnętrzu, ok. 1965²⁰,

¹³ <https://desa.pl/pl/auctions/349/object/34950/jerzy-nowosielski-cerkiew-1983-r> (dostęp 20.10.2019).

¹⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1475/jerzy-nowosielski-cerkiew-z-mandylionem> (dostęp 20.10.2019).

¹⁵ https://www.ryneksztuki.eu/galeria/aukcje.php?pid=137&p=2&cat_id=&search= (dostęp 20.10.2019).

¹⁶ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 63.

¹⁷ Ibidem, s. 99.

¹⁸ <http://www.artinfo.pl/pl/publikacje/artinformacje/krotki-miesiac/?year=2006> (dostęp 20.10.2019).

¹⁹ K. Czerni, *Nowosielski...*, s. 92, il. 103.

²⁰ <https://desa.pl/pl/auctions/323/object/33153/jerzy-nowosielski-akt-we-wnetrzez-okolo-1965-r> (dostęp 20.10.2019).

Akt leżący, 1999²¹). Powinowactwa między realizacją w Białym Borze a malarstwem artysty wykraczają jednak poza wspólnotę motywów. Stojąc we wnętrzu cerkwi od strony przedsionka, możemy zauważyć dosadność w podkreśleniu perspektywy wnętrza, wyrażającą się w zdecydowanych liniach białego gzymsu biegnącego nieprzerwanie wzdłuż ścian bocznych nawy głównej w stronę prezbiterium. Przypomina to zastosowanie perspektywy przez Nowosielskiego na jego obrazach, szczególnie w wedytach czy scenach rodzajowych dziejących się na pokładach statków. Białe gzymsy w cerkwi przypominają pomalowane na biało krawędzie burt, które zbiegają się w górnej partii obrazów artysty. Przykładami mogą być tutaj szczególnie dwie wersje tematu *Porwanie Europy* (1976, Muzeum Narodowe w Poznaniu²²; 1976, kolekcja prywatna²³) a także obrazy *Dziewczyny na statku* (1981²⁴) i *Kobiety na statku* (1951²⁵), a spośród wedyt prace *Koszykarki* (1950²⁶), *Kobieta na tle miasta* (1971²⁷) i *Pejzaż miejski* (Kraków, 1973²⁸). Tak na obrazach, jak i we wnętrzu cerkwi elementy białych pasm są podstawowym środkiem budowania przestrzenności dzieła. W przypadku jednak obrazów spojrzenie widza na ogół biegnie z góry względem przedstawienia, przez to linie białych pasm zwracają się ku górze przedstawienia, gdzie tuż przed krawędzią pola obrazowego łączą się z linią horyzontu. W białoborskiej cerkwi efekt ten został odwrócony, wyznaczone powyżej horyzontu białe linie w procesie percepcji wnętrza biegną w dół.

Cerkiew białoborska kryje nie tylko malarstwo sakralne, lecz także poprzez formę swych polichromii nawiązuje do malarstwa abstrakcyjnego, które również uprawiał Nowosielski i króro oprócz ikon i aktów kobiecych jest najbardziej znaną częścią dorobku malarza. Artysta wspominał w swoich wypowiedziach, że każda sztuka ma w sobie pewną religijność, jednak wymiar ten w szczególności sposób zaznacza się właśnie w malarstwie abstrakcyjnym. Problem wykorzystywania przez Nowosielskiego abstrakcji do ukazywania treści

leżący [A lying nude], 1999²¹). However, affinities between the Biały Bór realisation and the artist's paintings go beyond their common themes. Standing inside the church on the side of the narthex, we can notice an explicit emphasis put on the interior perspective by means of the bold lines of the white cornice, running continuously along the side walls of the nave towards the chancel. This is reminiscent of Nowosielski's use of perspective in his paintings, especially in vedute or genre scenes taking place on board ships. The white cornices in the Biały Bór church resemble the white-painted edges of the sides of ships, that converge in the upper part of the artist's paintings. Examples include two versions of the theme *Porwanie Europy* [Abduction of Europa] (1976, National Museum in Poznań²²; 1976, a private collection²³) as well as the paintings: *Dziewczyny na statku* [Girls on a Ship] (1981²⁴) and *Kobiety na statku* [Women on a Ship] (1951²⁵) as well as, among the vedute, the works *Koszykarki* [Female Basketball Players] (1950²⁶), *Kobieta na tle miasta* [A Woman against the Background of a City] (1971²⁷) and *Pejzaż miejski* (Kraków) [Cityscape (Kraków)] (1973²⁸). Both in paintings and in the church interior, elements of white bands are the basic means of constructing a work's spatiality. However, in the case of paintings, the viewer's gaze usually runs from the top to the bottom of a representation. By this, the lines of white bands narrow towards the top of a representation, where, just before the edge of the painting plane, they merge with the horizon. In the church in Biały Bór, this effect has been reversed: the white lines marked above the horizon run downwards in the process of viewing the interior.

The church in Biały Bór contains not only sacred painting, but also, through the form of its polychromes, corresponds to abstract painting, which was also practiced by Nowosielski and is, apart from icons and female nudes, the best-known part of the painter's oeuvre. The artist stated repeatedly that all art has a certain religiousness in it. However, in abstract painting this dimension is marked in a spe-

²¹ <https://www.personalart.pl/jerzy-nowosielski/akt-lezacy-1999-r> (dostęp 20.10.2019).

²² <https://desa.pl/pl/aukcje/aukcja-dziel-sztuki-suub/porwanie-europy-1976-r-w1r7/> (dostęp 20.10.2019).

²³ <https://desa.pl/pl/auctions/215/object/24596/jerzy-nowosielski-porwanie-europy-1976-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/265/object/30547/jerzy-nowosielski-dziewczyny-na-statku-1981-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁵ http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/kobiety-na-statku-MU_wzlsDpCNh9mELc_Rg7g2 (dostęp 20.10.2019).

²⁶ <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/116/6107> (dostęp 20.10.2019).

²⁷ <https://desa.pl/pl/exhibitions/24/object/1174/jerzy-nowosielski-kobieta-na-tle-miasta-1971-r> (dostęp 20.10.2019).

²⁸ <https://desa.pl/pl/aukcje/sztuka-wspolczesna-klasycy-awangardy-po-1945-0ns2/pejzaz-miejski-krakow-1973-r/> (dostęp 20.10.2019).

²¹ <https://www.personalart.pl/jerzy-nowosielski/akt-lezacy-1999-r> (accessed on 20th October 2019).

²² <https://desa.pl/pl/aukcje/aukcja-dziel-sztuki-suub/porwanie-europy-1976-r-w1r7/> (accessed on 20th October 2019).

²³ <https://desa.pl/pl/auctions/215/object/24596/jerzy-nowosielski-porwanie-europy-1976-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/265/object/30547/jerzy-nowosielski-dziewczyny-na-statku-1981-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁵ http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/kobiety-na-statku-MU_wzlsDpCNh9mELc_Rg7g2 (accessed on 20th October 2019).

²⁶ <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/116/6107> (accessed on 20th October 2019).

²⁷ <https://desa.pl/pl/exhibitions/24/object/1174/jerzy-nowosielski-kobieta-na-tle-miasta-1971-r> (accessed on 20th October 2019).

²⁸ <https://desa.pl/pl/aukcje/sztuka-wspolczesna-klasycy-awangardy-po-1945-0ns2/pejzaz-miejski-krakow-1973-r/> (accessed on 20th October 2019).

cial way. The question of Nowosielski's use of abstraction to present sacred content has already been taken up²⁹. Thanks to this, we know Nowosielski's views on the similarities between sacred and abstract art. Moreover, when exhibiting religious paintings, the artist used to hang them next to abstract works, convinced that the former speak exceptionally strongly then. To the artist, abstractions represented "the reality of subtle beings", or angels, that – in his opinion – due to their immateriality can be portrayed most appropriately not through images of the body, but precisely via non-figurative painting. Triangles are a special representation of these beings on the artist's canvases. The artist treated his stance as a reconciliation between the reasoning present in iconoclasm and the approach of iconodulia. The ambiguity and impossibility of stating an abstract formula were considered by him as qualities appropriate for the worship of the non-representable God. Yet in the Biały Bór church, we can find squares and circles, but not triangles. It is difficult to clearly answer the question why the author decided not to use them. I am inclined to consider the adopted solution as a stage in the evolution of this concept.

Examples of projects polychromed by the artist in which it is abstraction that was used to decorate sacred spaces include the ceilings of the church and chapel in the retreat house in Wesoła³⁰ and the church in Jelonki near Warsaw³¹. In the first project, the ceiling has been covered with decorated diamonds and squares while in the second, with triangles, circles and squares. In Jelonki, on the white ceiling, the artist painted black lines with red circles framed by a dark border and rectangles containing images of candlesticks. Many projects have also survived in which the artist boldly used the language of abstract painting to cover walls and ceilings³². However, in the Biały Bór temple, abstraction was used in the sacred interior decoration in a more profound way.

It appears to be difficult to compare the polychrome of a three-dimensional interior with abstract paintings. To do this, we have to look at a church interior as a set of planes and spaces at the same time. Nowosielski's abstractions are very often compositionally divided into three parts: the central one, the widest, and two narrower ones on its sides, or divided into two parts: the central one along with its full

o charakterze sakralnym został już podjęty²⁹. Znamy dzięki temu wypowiedzi Nowosielskiego, który mówi o podobieństwach sztuki sakralnej i abstrakcyjnej. Co więcej, wystawiając obrazy o tematyce religijnej, artysta miał zwyczaj wieszania ich obok dzieł abstrakcyjnych w przekonaniu, że wtedy te pierwsze przemaszają wyjątkowo silnie. W abstrakcji widział artysta przedstawienia „rzeczywistości bytów subtelných”, czyli aniołów, które – jego zdaniem – ze względu na swoją bezcielesność adekwatnie mogą być ukazywane nie poprzez wizerunki ciała, lecz właśnie poprzez malarstwo niefiguratywne. Szczególną reprezentacją owych bytów na płótnach artysty są trójkąty. Swoje stanowisko traktował jako uzgodnienie racji ikonoklastów z podejściem ikonodulstwa. Niejednoznaczność i niemożliwość wypowiedzenia formuły abstrakcyjnej uznał za jakości przydatne dla kultu nieprzedstawialnego Boga. Jednakże w białoborskiej cerkwi możemy znaleźć kwadraty i koła, ale nie trójkąty. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego autor nie zdecydował się na ich użycie. Skłonna jestem przyjąć rozwiązanie uznać za etap ewolucji tejże koncepcji.

Przykładami realizacji, w których to właśnie abstrakcja użyta została do dekorowania przestrzeni sakralnych, są stropy i sufity polichromowanych przezeń przestrzeni kościoła i kaplicy w domu rekolekcyjnym w Wesołej³⁰ oraz kościoła w podwarszawskich Jelonkach³¹. W pierwszej realizacji strop pokrywają dekorowane romby i kwadraty, w drugiej trójkąty, koła i kwadraty. W Jelonkach artysta wymalował na białym suficie czarne linie z czerwonymi kołami obwiedzionymi ciemnym obramowaniem i prostokątami zawierającymi przedstawienia świeczników. Zachowało się również wiele projektów, w których Nowosielski śmiało posłużył się językiem malarstwa abstrakcyjnego do pokrywania ścian i sufitów³². Jednakże w świątyni w Białym Borze abstrakcja została wykorzystana w dekoracji wnętrza sakralnego w pogłębionym wymiarze.

Na pozór ciężko jest przeprowadzić porównanie polichromii trójwymiarowego wnętrza i obrazów abstrakcyjnych. Aby tego dokonać, musimy spojrzeć na wnętrze cerkwi jako na zestaw płaszczyzn i przestrzeni jednocześnie. Abstrakcje Nowosielskiego niezwykle często są kompozycyjnie podzielone na trzy części: środkową – najszerszą – oraz dwie węższe po jej bokach, lub na dwie – środkową wraz z pełnym obramowaniem. Taki typ kompozycji bez wątpienia został zaczerpnięty z malarstwa ikonowego, w którym to

²⁹ K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego* (in:) Nowosielski. Malarz, filozof, teolog, eds. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, pp. 38–47.

³⁰ K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność” Jerzego Nowosielskiego* (in:) Nowosielski. Malarz, filozof, teolog, eds. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, p. 57; fig. 9, 10.

³¹ <http://www.parafia-jelonki.pl/s/763742129944322048/spacer-po-parafii> (accessed on 24th October 2019).

³² K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność...”*, pp. 56–57; fig. 4–8.

²⁹ K. Czerni, *Malarska dwujęzyczność Jerzego Nowosielskiego*, w: *Nowosielski. Malarz, filozof, teolog*, red. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018, s. 38–47.

³⁰ *Ibidem*, s. 57; il. 9, 10.

³¹ <http://www.parafia-jelonki.pl/s/763742129944322048/spacer-po-parafii> (dostęp 24.10.2019).

³² Czerni 2018, jak przyp. 29, s. 56–57; il. 4–8.



7. Jerzy Nowosielski, Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze, widok na ścianę północną, fot. Z. Szot

7. Jerzy Nowosielski, The Greek Catholic Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary in Biały Bór A view of the north wall. Photo by Z. Szot.

główne przedstawienie świętej postaci otoczone jest scenami z jej życia. Przykładami tego rodzaju prac artysty są *Święta Paraskewia Wielka Męczennica ze scenami z żywota i pasji* (1972³³) czy *Święty Mikołaj ze scenami z życia* (1973³⁴). Na wielu obrazach abstrakcyjnych Nowosielskiego możemy zauważyć, że w środkowej części artysta umieszcza koło (m.in. *Wschód słońca*, 1965³⁵). Rozmieszczenie koła na tym obrazie przypomina rozmieszczenie aureoli świętych postaci lub motywu koła w przedstawieniach ikonowych autorstwa artysty (*Przemienienie na górze Tabor*, 1961³⁶) czy *Zejście do Otchłani* (1966³⁷). Zabieg ten wyraźnie wskazuje na inspirację sztuką ikony w malarstwie abstrakcyjnym Nowosielskiego. Przejście od malarstwa ikonowego do abstrakcyjnego daje się dostrzec także w całościowym opracowaniu wizualności wnętrza

framing. This type of composition undoubtedly derives from icon painting, wherein the main representation of a holy figure is surrounded by scenes from his or her life. Such examples of the artist's works include *Święta Paraskewia Wielka Męczennica ze scenami z żywota i pasji* [Saint Paraskeva the Great Martyr with scenes from her life and passion] (1972³³) or *Święty Mikołaj ze scenami z życia* [Saint Nicholas with Scenes from his Life] (1973³⁴). In many of Nowosielski's abstract paintings, we can see that the artist places a circle in the middle (e.g. *Wschód słońca* [Sunrise], 1965³⁵). The location of the circle in this painting resembles the arrangement of the halo of holy figures or the circle motif in the artist's icons (*Przemienienie na Górze Tabor* [The Transfiguration on Mount Tabor], 1961³⁶) or *Zejście do Otchłani* [Descent to the Abyss] (1966³⁷). This solution clearly shows Nowosielski's inspiration in the art of the icon in his abstract painting. The transition from icon painting to abstract painting can also be seen in the overall elaboration of the visual aspect of the church interior being discussed. Standing in the centre of the church and looking up, we can see the oblong rectangle of the ceiling above us with the gleaming white circle of the dome. On the sides, dark columns divide the space of the aisles into smaller parts with round windows shining bright. Looking at the church in this way, one cannot help but feel that one is looking at one of Jerzy Nowosielski's abstract canvases [fig. 7].

Such a way of looking at the church shows us that its architecture and polychromes cannot be viewed as two separate issues, solved independently of each other. Neither is the aesthetic impact of Nowosielski's

³³ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015, s. 33; il. 12.

³⁴ Ibidem, s. 164.

³⁵ Ibidem, s. 28.

³⁶ https://www.kul.pl/ze-skarbca-uniwersytetu-www-kul-pl-skarbiec-gerzy-nowosielski-przemienienie-na-gorze-tabor,art_49035_1_6642.html (dostęp 1.10.2019).

³⁷ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 125.

³³ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 33; fig. 12.

³⁴ Ibidem, p. 164.

³⁵ Ibidem, p. 28.

³⁶ https://www.kul.pl/ze-skarbca-uniwersytetu-www-kul-pl-skarbiec-gerzy-nowosielski-przemienienie-na-gorze-tabor,art_49035_1_6642.html (accessed on 1st October 2019).

³⁷ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 125.

church a result of deft adaptation of painting to architecture, as is usually the case with polychromes. In this case, architecture is much more closely related to painting, so that it is not only impossible to separate them from each other in perception, but also one experiences the transition of architecture into a painting, or – and this is a more appropriate term – one is faced with an amazing effect of spatialisation of Nowosielski's abstract art.

The icon and the square

In Jerzy Nowosielski's oeuvre, a motif that appears repeatedly is the rectangle or the square. The artist introduces it to various genres of representations. These figures can be found in his abstract compositions, nudes, icons, genre scenes and landscapes. Rectangles and squares have various sizes and forms, are framed with a border that is once thicker, once thinner, are filled with either a solid colour, or colour gradation, as well as geometric shapes, monograms or human figures. They appear singly or in larger numbers on canvases. Particularly frequent is the theme of a blue square with a white border (*Kompozycja abstrakcyjna* [Abstract Composition], 1968³⁸; *Niebieska abstrakcja* [A Blue Abstraction], 1962³⁹; *Martwa natura z pejzażem* [Still Life with Landscape], 1966⁴⁰; *Prorok na skale* [Prophet on the Rock], 1999⁴¹), the motif of a red quadrangle on a light background (*Pejzaż z tramwajem* [Landscape with a Tram], 1964⁴², *Abstrakcja* [An Abstraction], 1958⁴³ and *Tajemnica narzeczonych* [The Secret of Bride and Groom], 1997⁴⁴) and the motif of a black square with a white border (*Abstrakcja* [An Abstraction], 1958⁴⁵; *Kompozycja czerwona* [A Red Composition], 1960s⁴⁶; *Abstrakcja I* [Abstraction I], 1960s⁴⁷, *Villa dei Misteri*, 1968⁴⁸,

omawianej cerkwi. Stojąc pośrodku cerkwi i patrząc w górę, widzimy podłużny prostokąt sufitu nad nami z lśniąco białym kołem kopuły. Po bokach zaś ciemne kolumny dzielą przestrzeń naw bocznych na mniejsze części, w których jaśnieją okrągłe okna. Spoglądając na cerkiew w ten sposób, nie można oprzeć się wrażeniu, że patrzy się na jedno z abstrakcyjnych płócien Jerzego Nowosielskiego [il. 7].

Takie spojrzenie na cerkiew pokazuje nam, że nie można patrzeć na jej architekturę i polichromię jako na dwa, osobne problemy, rozwiązywane niezależnie od siebie. Estetyczne oddziaływanie cerkwi Nowosielskiego nie jest też wynikiem zgrabnego dopasowania malarstwa do architektury, jak to najczęściej ma miejsce w przypadku polichromii. W tym kontekście daleko bardziej dochodzi do tak ścisłego powiązania architektury z malarstwem, że nie tylko nie sposób ich od siebie w percepcji oddzielić, lecz także doświadcza się przejścia architektury w obraz, bądź – i to jest bardziej adekwatne określenie – staje się przed niesamowitym efektem uprzestrzennienia abstrakcyjnej sztuki Nowosielskiego.

Ikona i kwadrat

W twórczości Jerzego Nowosielskiego pojawia się wielokrotnie motyw prostokąta, względnie kwadratu. Artysta wprowadza go w różne gatunki przedstawień. Figury te możemy znaleźć w jego kompozycjach abstrakcyjnych, aktach, ikonach, scenach rodzajowych czy pejzażach. Prostokąt i kwadraty mają rozmaitą wielkość i formę, obwiedzione są raz grubszym, raz cieńszym obramowaniem, wypełnione są bądź to jednolitym kolorem, bądź gradacją barwną, ale także kształtami geometrycznymi, monogramami czy ludzkimi figurami. Pojawiają się na płótnach pojedynczo lub w większej liczbie. Szczególnie często spotykany jest motyw błękitnego kwadratu z białym obramowaniem (*Kompozycja abstrakcyjna*, 1968³⁸; *Niebieska abstrakcja*, 1962³⁹; *Martwa Natura z pejzażem*, 1966⁴⁰; *Prorok na skale*, 1999⁴¹) motyw czerwonego czworokąta na jasnym tle (*Pejzaż z tramwajem*, 1964⁴²; *Abstrakcja* 1958⁴³; *Tajemnica narzeczonych*,

³⁸ <http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/abstract-composition-2ME2ZefKkF0eSPehKAKe4A2> (accessed on 6th October 2019).

³⁹ <https://desa.pl/pl/auctions/253/object/28820/jerzy-nowosielski-niebieska-abstrakcja-1962-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁰ https://www.europeana.eu/portal/pl/record/0940409/_nnl467s.html (accessed on 6th October 2019).

⁴¹ <https://desa.pl/pl/exhibitions/51/object/2480/jerzy-nowosielski-prorok-na-skale-1999-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴² <http://muzeum.bydgoszcz.pl/zbiory/11,6909,0,0,Jerzy-Nowosielski-Pejzaz-z-tramwajem-1964-tempera-plotno,1> (accessed on 6th October 2019).

⁴³ <http://www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/nawosielski-jerzy> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1459/jerzy-nowosielski-tajemnica-narzeczonych-1997> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁵ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, pp. 38–39.

⁴⁶ <https://desa.pl/pl/auctions/164/object/19871/jerzy-nowosielski-kompozycja-czerwona-1958-r> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁷ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3764> (accessed on 6th October 2019).

⁴⁸ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce...*, p. 32, fig. 10.

³⁸ <http://www.artnet.com/artists/jerzy-nowosielski/abstract-composition-2ME2ZefKkF0eSPehKAKe4A2> (dostęp 6.10.2019).

³⁹ <https://desa.pl/pl/auctions/253/object/28820/jerzy-nowosielski-niebieska-abstrakcja-1962-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁰ https://www.europeana.eu/portal/pl/record/0940409/_nnl467s.html (dostęp 6.10.2019).

⁴¹ <https://desa.pl/pl/exhibitions/51/object/2480/jerzy-nowosielski-prorok-na-skale-1999-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴² <http://muzeum.bydgoszcz.pl/zbiory/11,6909,0,0,Jerzy-Nowosielski-Pejzaz-z-tramwajem-1964-tempera-plotno,1> (dostęp 6.10.2019).

⁴³ <http://www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/nawosielski-jerzy> (dostęp 6.10.2019).

1997⁴⁴) oraz motyw czarnego kwadratu z białym obramowaniem (*Abstrakcja*, 1958⁴⁵; *Kompozycja czerwona*, lata 60. XX w.⁴⁶; *Abstrakcja I*, lata 60. XX w.⁴⁷; *Villa dei Misteri*, 1968⁴⁸), ikona Pantokratora (wykonana dla oo. dominikanów w Krakowie⁴⁹). Jeśli weźmie się pod uwagę, jak częstym i istotnym elementem kreacji artysty była ta figura, nie będzie dziwić, że pojawiła się ona również w jego dziele totalnym, jakim jest białoborska cerkiew.

Uwagę widza natychmiast przyciągają dwa rzędy kwadratowych okien w górnej części nawy głównej i prezbiterium. Nowosielski nieprzypadkowo umieścił w ścianach cerkwi tak małe okna. Sam artysta tłumaczył to chęcią wzmocnienia estetycznej oraz znaczeniowej wymowy zapalonych w cerkwi świec. W listach wymienianych z Ryszardem Przybylskim możemy znaleźć porównanie tej cerkwi do przytuliska wybudowanego w pustym, białoborskim krajobrazie⁵⁰. Okienka te mają jednak także swoją istotną funkcję optyczną. Są na tyle małe, że dopiero pod odpowiednim kątem możemy dostrzec przez nie błękit nieba. Te niewielkie okienka, także z tego względu, że zostały umieszczone w głębokim rozglifieniu grubej ściany, wydają się wcale nie służyć temu, aby kierować wzrok widza ku rzeczywistości zewnętrznej. W tradycji architektury sakralnej oczywiście znajdujemy wiele przykładów górnych okien, których zadaniem było „jedynie” oświetlenie przestrzeni świątyni. Jednakże w przypadku realizacji w Białym Borze redukcja wielkości okien wydaje się służyć temu, aby były odbierane jako znaki lub symbole. Taką też funkcję ma ich wizualne podwójne obramowanie. Pierwszym – zewnętrznym jest wąskie białe pasmo biegnące wokół wnęki okiennej, drugim – wewnętrznym – szersze pasmo białego rozglifienia wnęki. Dzięki temu obramowaniu i zarazem usytuowaniu na ciemnym, zielonym tle te elementy rzeczywistej architektury są niejako zmieniane w obrazy i stają się przede wszystkim wizualnymi nośnikami jakichś niejasnych znaczeń.

Gdy natomiast spojrzymy z góry na posadzkę w cerkwi, naszym oczom ukaże się kolejny czworokąt, tworzony przez czerwone i jasne płytki, którymi jest ona pokryta w niższej partii centralnej i wyżej położonym obejściu. Jednakże z racji umiejscowienia, różnicy poziomów oraz zasłaniających balustrad jest on stosunkowo słabo widoczny. Trzeba podkreślić dodatkowo, że w pierwotnej koncepcji pokrycie dolnej

an icon of the Pantocrator made for the Dominican Friars in Kraków⁴⁹). Considering the frequency and significance of this figure as an element of the artist's oeuvre, it is not surprising that it also appeared in the Biały Bór church, his ultimate artwork.

When looking at the church interior, the viewer's attention is immediately drawn to two rows of square windows in the upper part of the nave and the chancel. It was no accident that Nowosielski placed such small windows in the church walls. The artist himself explains it as his desire to strengthen the aesthetic value and the meaning of the candles lit in the church. In letters exchanged with Ryszard Przybylski, we can find a comparison of this church to a shelter built in the empty landscape of Biały Bór⁵⁰. However, these windows also have an important optical function. They are so small that we can see the blue sky through them only at an appropriate angle. These small windows, also due to the fact that they are placed in a deep embrasure of a thick wall, do not seem to serve the purpose of directing the viewer's eye towards external reality. Obviously, in the tradition of sacred architecture there are many examples of upper windows whose task was “only” to illuminate the temple space. However, when implemented in Biały Bór, the reduction in the size of the windows seems to serve the purpose of their perception as signs or symbols. This is what their visual, double framing serves. One, external, frame is a narrow white band running around the window recess; the other is an inner, wider band of the white embrasure of the recess. Thanks to such framing and, at the same time, location against a dark green background, these elements of real architecture are in a way transformed into images and become, above all, visual carriers of some vague meanings.

If, on the other hand, we look downwards at the church floor, we will see another quadrangle made of red and light-coloured tiles with which it is covered in the lower central part and the ambulatory, situated a little higher. However, due to its situation, the difference in levels and the presence of rails, which obscure the view, the quadrangle is relatively poorly visible. It should also be emphasized that in the original concept, the covering of the lower part of the nave was to be different. Yet the end result corresponds very well to the abstract thinking about the church interior. A red quadrangle placed on the floor had already been implemented in the church in Wesoła, where it was also placed on a light-coloured background⁵¹. Yet, while in Wesoła this quadrangle is

⁴⁴ <https://desa.pl/pl/auctions/11/object/1459/jerzy-nowosielski-tajemnica-narzeczonych-1997> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁵ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 38–39.

⁴⁶ <https://desa.pl/pl/auctions/164/object/19871/jerzy-nowosielski-kompozycja-czerwona-1958-r> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁷ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3764> (dostęp 6.10.2019).

⁴⁸ Czerni 2015, jak przyp. 33, s. 32, il. 10.

⁴⁹ Ibidem, s. 107, il. 5.

⁵⁰ *Jerzy Nowosielski. Listy i zapomniane wywiady* ..., s. 87–88.

⁴⁹ Ibidem, p. 107, fig. 5.

⁵⁰ Jerzy Nowosielski. *Listy i zapomniane wywiady* ..., pp. 87–88.

⁵¹ <http://drugaminoga.blogspot.com/2013/09/koscio-opatrznosci-bozej-w-wesoje-23.html> (accessed on 6th October 2019).

just an element decorating the centre of the church floor, in Biały Bór it indeed forms the church floor and, additionally, it has been enriched with a spatial effect resulting from the difference in height, by which it also introduces new meanings.

There used to be still another quadrangle enclosed in a light-coloured border, that was inscribed in the colour-related and spatial concept of the interior. After changes introduced in the temple, it is no longer fully discernible. However, it is still clearly visible in the photos by Wojciech Kryński, taken shortly after the church was put into use⁵². These photos show the now missing framing element, which was a white cornice running along the east wall of the chancel. The white cornices that are present until today, and run along the nave, formed – together with that removed section – a large, white, rectangular frame above the heads of the faithful, within which the dark, abstract, upper space of the temple was enclosed.

Thus, in the spatial and colour-related structure of the church in Biały Bór, there are three types of squares: white, in the windows, as well as red and black. All of them are, in a way, a result of the process of squares “escaping from” Nowosielski’s paintings into the space: the space of the window recess, the space of the lower church zone, and the space of the upper zone, which changes into a huge prism opening at its bottom onto the nave, or closing the nave from above, superior to the other squares, which it contains. The walls of this prism, through the use of a dark shade of green, visually blend with one another, creating a situation in which the matter of the wall is removed in favour of abstract reality, contained within the white border of the cornice and rising above the faithful. This, considering the function of the image in Orthodox art, seems to serve the purpose of saturating this dark space with a mystical element, a kind of reference to the transcendental sphere.

As noted above, the presence of the motif of the square in a sacred space as well as the triple colours of this motif constitute sufficient justification to interpret the adopted solution in the context of the art of Kazimierz Malewicz. This reference also seems to be particularly condensed in the chancel, which is also especially clearly visible in Kryński’s photo. In the visual sense, the doors are a compilation of the white squares and the red square of the altar, from which a central frame leads the viewer’s eye upwards towards the black square part of the east wall, created together with the execution of the now non-existent white section of the cornice. It is hard not to mention Malewicz’s arrangements of his own works

części nawy miało być inne. Efekt końcowy jednak bardzo dobrze wpisuje się w abstrakcyjne myślenie o wnętrzu świątyni. Czerwony czworokąt umieszczony na podłodze mogliśmy spotkać już w realizacji kościoła w Wesolej. Tam również został on ukazany na jasnym tle⁵¹. O ile jednak w Wesolej jest on tylko elementem dekorującym środek kościelnej posadzki, o tyle w Białym Borze tworzy podłogę świątyni oraz, dodatkowo, jest wzbogacony o efekt przestrzenny wynikający z różnicy wysokości, przez co również wprowadza nowe znaczenia.

W kolorystyczno-przestrzenną koncepcję wnętrza wpisany był jeszcze jeden czworokąt ujęty w jasną ramę. Po zmianach wprowadzonych do świątyni nie jest on już w pełni czytelny. Jest jednak nadal dobrze widoczny na zdjęciach Wojciecha Kryńskiego wykonanych niedługo po oddaniu cerkwi do użytku⁵². Na zdjęciach tych widać ów brakujący dzisiaj element ramujący, jakim był biały gzyms na wschodniej ścianie prezbiterium. Obecne do dzisiaj białe gzymsy biegnące wzdłuż nawy tworzyły nad głowami wiernych, wraz z tym usuniętym odcinkiem, dużą, białą, czworokątną ramę, w którą ujęta była ciemna, abstrakcyjna, górna przestrzeń świątyni.

W strukturze przestrzenno-kolorystycznej cerkwi w Białym Borze dają się zatem zaobserwować trzy rodzaje kwadratów – białe, w partii okien, czerwony oraz czarny. Wszystkie one są niejako rezultatem procesu „wychodzenia” kwadratów z obrazów Nowosielskiego w przestrzeń: przestrzeń wnęki okiennej, przestrzeń strefy dolnej i przestrzeń strefy górnej, która zmienia się w potężny graniastosłup otwarty w dół na nawę, względnie zamykający ją od góry, nadrzędny wobec pozostałych kwadratów, które w sobie zawiera. Ściany tego graniastosłupa poprzez użycie ciemnego odcienia zieleni zlewają się optycznie ze sobą, tworząc sytuację, w której materia muru jest znoszona na rzecz rzeczywistości abstrakcyjnej, zawartej w obrębie białego obramowania gzymsu i unoszącej się ponad wiernymi, co wydaje się służyć temu – jeśli weźmie się pod uwagę funkcję obrazu w sztuce prawosławnej – aby nasycić tę ciemną przestrzeń pierwiastkiem mistycznym, jakimś odniesieniem do sfery nieziemskiej.

Dostrzeżona wyżej obecność motywu kwadratu w przestrzeni sakralnej, jak również potrójna kolorystyka tego motywu stanowią wystarczające uzasadnienie dla interpretowania przyjętego rozwiązania w kontekście sztuki Kazimierza Malewicza. To nawiązanie wydaje się szczególnie skondensowane również w partii prezbiterium, co jest szczególnie dobrze widoczne także na zdjęciu Kryńskiego. Oto bowiem wrota są w sensie wizualnym kompilacją białych kwadratów

⁵¹ <http://drugaminoga.blogspot.com/2013/09/koscio-opatrnosci-bozej-w-wesoej-23.html> (dostęp 6.10.2019).

⁵² Porębski 1998, jak przyp. 2, s. 15.

⁵² M. Porębski, *Symbol i uniwersum ...*, p. 15.

i czerwonego kwadratu ołtarza, od którego środkowa rama wiedzie spojrzenie w górę – ku kwadratowej, czarnej części ściany wschodniej powstałej wraz z przeprowadzeniem nieistniejącego już odcinka białego gzymsu. Trudno nie wspomnieć o wykonywanych przez Malewicza aranżacjach własnych prac w taki sposób, że obraz „Czarny kwadrat na białym tle” był wynoszony w przestrzeni architektonicznej w górę jako ikona nowego porządku ideowo-politycznego⁵³. Tę asocjacje do Malewiczowskiego „Czarnego kwadratu” widać dobrze na dwóch szkicach przygotowawczych, choć ukazują one stan w szczegółach odmienny od ostatecznego⁵⁴. Na obu w górnej części, powyżej ikonostasu, widnieje ikona. Bariierka ikonostasu dekorowana jest abstrakcyjnymi pasami różnej szerokości utrzymanymi w szarym kolorze, a ukryte w niej słupki utrzymujące ikony oraz ujmujące cały ikonostas zostały pomalowane na niebiesko. O ile biały gzyms po bokach został przez artystę zaznaczony, to nie ciągnie się on po wschodniej ścianie. Niewykluczone, że został dodany na wniosek artysty już podczas fazy kładzenia polichromii, a potem – w nieznanych dzisiaj okolicznościach – zrezygnowano z niego. Realizację Nowosielskiego w Białym Borze należy zatem widzieć także w kontekście dialogu, względnie polemiki z nowoczesną formułą sacrum. W cerkwi „Czarny kwadrat” staje się tłem dla prawdziwej ikony.

Zakończenie

Jerzy Nowosielski długo musiał czekać na zrealizowanie swojego marzenia. Być może, gdyby miał możliwości i oferty ze strony parafii, współczesne budownictwo cerkiewne miałyby dzisiaj wśród swoich świątyń prawdziwe modernistyczne perły. Przez to, że tak się jednak nie stało, ta jedna, białoborska cerkiew jest jeszcze cenniejsza, bo jest tą jedyną stworzoną przez artystę. Lśniącą bielą świątynia wpisała się w białoborski krajobraz i rozślawiła miasto na całą Polskę. Mimo że wiele jest przykładów współczesnej architektury cerkiewnej, to świątynia Narodzenia Bogarodzicy ma wśród nich miejsce szczególne, przez co zjeżdżają się do niej ludzie z całej Polski, pragnący ją zobaczyć. 25 lipca 2019 r. cerkiew wraz z malowidłami została wpisana do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego⁵⁵.

⁵³ Por. M. Haake, *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum” II, 2009, s. 95–110.

⁵⁴ https://artinfo.pl/dzielo/skic-polichromii-cerkwi-w-bialym-borze-widok-na-oltarz-glowny-i-wejscie-ok-1992?fbclid=IwAR3KCNjg8wCN3zw2covT8scM-iiZIFnyWGcBjcITPJR3uVWH8_sd-qCWoc#pid=1 (dostęp 30.10.2019).

⁵⁵ http://www.wkz.szczecin.pl/mainjoo/index.php?option=com_content&view=article&id=187:cerkiew-greckokatolicka-w-biaym-borze-zabytkiem&catid=49:aktualnoci&Itemid=120 (dostęp 24.11.2019 r.)

in such a way that his painting “A Black Square on a White Background” was elevated in the architectural space as an icon of the new ideological and political order⁵³. This association with “A Black Square” by Malewicz can be seen well in two preparatory sketches, although they depict a state whose details differ from the final version⁵⁴. In both of them, in the upper part, there is an icon above the iconostasis. The rail of the iconostasis is decorated with grey-coloured abstract stripes of various widths while the bars hidden in it, supporting the icons and embracing the entire iconostasis, are painted blue. While the white cornice on the sides was marked by the artist, it does not extend along the east wall. It is possible that it was added at the artist’s request already during the polychrome laying phase, and then – in circumstances unknown today – it was abandoned. Nowosielski’s work in Biały Bór should therefore be viewed in the context of a dialogue, or possibly a polemic with the modern formula of the sacred. In the analysed church, “A Black Square” becomes the background for the true icon.

Conclusions

Jerzy Nowosielski had to wait a long time for his dream to come true. Perhaps, if he had been given the opportunities and commissions from parishes, contemporary church architecture would have real modernist pearls among its churches today. Due to the fact that this did not happen, the sole Greek Catholic church in Biały Bór is even more valuable as it is the only one to have been created by the artist. The shining white temple has become part of the Biały Bór landscape and has made the town famous all over Poland. Despite the fact that there are many examples of modern Greek Catholic or Orthodox church architecture, the Church of the Birth of the Blessed Virgin Mary has a special place, which is why people from all over Poland come to see it. On 25th July 2019, the church with its paintings was entered in the register of monuments of the West Pomeranian Voivodeship⁵⁵.

By referring to his own art when designing the church, the artist did not imitate the existing architecture or decoration systems. It should be mentioned

⁵³ Cf. M. Haake, *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum”, R. II, 2009, pp. 95–110.

⁵⁴ https://artinfo.pl/dzielo/skic-polichromii-cerkwi-w-bialym-borze-widok-na-oltarz-glowny-i-wejscie-ok-1992?fbclid=IwAR3KCNjg8wCN3zw2covT8scM-iiZIFnyWGcBjcITPJR3uVWH8_sd-qCWoc#pid=1 (accessed on 30th October 2019).

⁵⁵ http://www.wkz.szczecin.pl/mainjoo/index.php?option=com_content&view=article&id=187:cerkiew-greckokatolicka-w-biaym-borze-zabytkiem&catid=49:aktualnoci&Itemid=120 (accessed on 24th November 2019).

(a more extensive discussion of this issue would exceed the scope of this paper) that he also applied some of his ideas used in the decoration of the Greek Catholic church in Lourdes and the Greek Catholic Chapel of Sts Boris and Gleb in Kraków⁵⁶. If we were able to look at the Biały Bór church before the retreat house was built behind it, we would be even more impressed than today that we are looking at one of the professor's canvases depicting a church. The simplicity and clarity of the interior also bring to mind his compositions, always ordered and legible. However, it is the artist's abstract painting that had the strongest impact on the creation of space in the interior. It is his abstract painting that builds the appearance of the temple and at the same time makes it look unreal, saturating it with the sacred element. This is what made this church an architectural monument of Nowosielski's entire oeuvre.

The church is also a very good example shedding light on the question of creating sacred spaces nowadays. Filled with kitschy figurines and lots of sugary paintings depicting St. John Paul II, architectural works of dubious beauty do not give any hope for the future of art created for the Church. That is why, against the background of such realisations, the Biały Bór church can be viewed as one of the directions in which artists and architects could go, as it was in the past, to create churches that are icons of art of our time. Particularly interesting is the reference to abstraction, which is slowly becoming a new alternative for sacred representations, which can be seen, for example, in the extremely successful realisations by Krzysztof Sokolowski, a Polish-Lithuanian neo-sacred artist who bases his paintings and projects on abstract art⁵⁷. Perhaps the idea that Nowosielski passed on to his students, admirers and friends will change the appearance of Polish Catholic and Orthodox churches in future.

Abstract

Jerzy Nowosielski can undoubtedly be called one of the most important figures in Polish contemporary art. Building a church designed by himself was the artist's greatest dream, which he managed to implement in Biały Bór in 1997. When creating the Greek Catholic church of the Birth of the Blessed Virgin Mary, the artist drew inspiration mainly from his own works, which resulted in the creation of the painter's material testament, enclosed in a single solid. In this paper, I attempt to show that the church reveals references to certain themes in Nowosielski's painting, such as sacred representations, abstraction,

⁵⁶ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, pp. 167–175.

⁵⁷ Eadem, *Nowosielski, sztuka sakralna...*, op. cit., p. 331.

Dzięki odwołaniu się do własnej sztuki artysta, projektując cerkiew, nie popadł w naśladownictwo już istniejącej architektury bądź systemów dekoracji. Przy czym trzeba zaznaczyć, bo nie miejsce tutaj na omówienie tej kwestii, że wykorzystał także niektóre swoje pomysły zastosowane przy dekoracji cerkwi w Lourdes oraz kaplicy greckokatolickiej św. św. Borysa i Gleba w Krakowie⁵⁶. Gdyby spojrzeć na cerkiew jeszcze przed wybudowaniem za nią domu rekolekcyjnego, sprawiałaby jeszcze silniejsze wrażenie patrzenia na jedno z płócien profesora, ukazujących cerkiew. Prostota i klarowność wnętrza również przywołuje na myśl jego kompozycje, zawsze uporządkowane i czytelne. Na kreowanie przestrzeni we wnętrzu najsilniejsze piętno wywarło jednak malarstwo abstrakcyjne artysty. To ono buduje wygląd świątyni i zarazem odrealnia, nasycając pierwiastkiem sakralnym. Cerkiew stała się przez to architektonicznym pomnikiem całej sztuki Nowosielskiego.

Cerkiew jest również bardzo dobrym przykładem ukazującym problem tworzenia przestrzeni sakralnej w dzisiejszych czasach. Zapelnione kiczowatymi figurkami i mnóstwem przesłodzonych obrazów ze św. Janem Pawłem II, wątpliwej urody dzieła architektoniczne nie napawają nadzieją na świetlaną przyszłość sztuki tworzonej dla Kościoła. Dlatego też na tle tych realizacji Biały Bór jawi się jako jeden z kierunków, w jakim artyści i architekci mogliby pójść, aby, jak we wcześniejszych epokach, tworzyć kościoły będące ikonami sztuki naszych czasów. Szczególnie ciekawe jest odwoływanie się do abstrakcji, która powoli staje się nową alternatywą dla tradycyjnych przedstawień sakralnych, co można zobaczyć chociażby w niezwykle udanych realizacjach Krzysztofa Sokolowskiego, polsko-litewskiego artysty neosakralnego, który w swoich obrazach i projektach opiera się właśnie na sztuce abstrakcyjnej⁵⁷. Być może pomysł, który przekazał Nowosielski swoim studentom, wielbicielom i przyjacielom, odmieni za jakiś czas wygląd polskich cerkwi i kościołów.

Streszczenie

Jerzego Nowosielskiego bez wątpienia można nazwać jedną z najważniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Zbudowanie zaprojektowanej przez siebie cerkwi było największym marzeniem artysty, które udało się zrealizować w 1997 roku w Białym Borze. Artysta w kreowaniu owej cerkwi pod wezwaniem Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy sięgał przede wszystkim do swojej twórczości, co zaowocowało powstaniem materialnego testamentu malarza,

⁵⁶ K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 167–175.

⁵⁷ Eadem, *Nowosielski, sztuka sakralna, Podlasie, Warmia i Mazury*, Lublin, Białystok 2019, s. 331.

zamkniętego w jednej bryle. W niniejszej pracy staram się wykazać, że świątynia zawiera w sobie nawiązania do takich tematów w malarstwie Nowosielskiego, jak przedstawienia sakralne, abstrakcja, pejzaż, ale również do zabiegów malarskich, rozwiązań architektonicznych czy motywów, które możemy znaleźć w realizacjach artysty. Świątynia jest syntezą artystycznego dorobku malarza, ale i odzwierciedla jego poglądy dotyczące sztuki sakralnej oraz wiary chrześcijańskiej. W moim artykule wykorzystuję analizę ikonograficzną oraz fenomenologiczną przestrzeni świątyni. Nie stosuję podziału na architekturę oraz polichromię, gdyż w tej realizacji są one ze sobą nierozdzielnie scalone i tylko traktowane jako jedno dają możliwość odczytania dzieła jako syntezy twórczości autora.

Słowa kluczowe: cerkiew greckokatolicka, współczesna sztuka sakralna, Jerzy Nowosielski, Biały Bór, cerkiew Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy

Zofia Szot
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Nauki o Sztuce
Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel.: 500 329 609
email: zofiaszot95@onet.pl

landscape, as well as painting measures, architectural solutions or motifs that can be found in the artist's other implemented projects. Moreover, the church is not only a synthesis of the painter's artistic output but also a reflection of his views on sacred art and the Christian faith. In my paper, I use both iconographic and phenomenological analysis of the church space. I do not apply a division into architecture and polychrome as in the work in question they are inextricably linked; and only their treatment as a whole makes it possible to experience this work as a synthesis of the artist's oeuvre.

Keywords: Greek Catholic church, contemporary sacred art, Jerzy Nowosielski, Biały Bór, the Greek Catholic Church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliografia / Bibliography

- Batruch A., *Biały Bór*, Jever 2018.
- Błażko M., *Cerkiew pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze jako wzór integracji architektury i malarstwa sakralnego*, Gdańsk 2018.
- Bułgakow S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, Białystok, Warszawa 1992.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2018.
- Czerni K., *Nowosielski*, Kraków 2006.
- Czerni K., *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury*, Lublin, Białystok 2019.
- Czerni K., *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015.
- Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1983.
- Haake M., *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum” 2009 II, 2009, s. 95–110.
- Ikona w przestrzeni. Cerkiew Greckokatolicka pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze*, Biały Bór 2011.
- Jerzy Nowosielski – byty subtelne*, red. A. Dela-Kropiowska, Opole 2013.
- Jerzy Nowosielski. Listy i zapomniane wywiady*, red. D. Warszawski, Kraków 2015.
- Nowosielski J., *Inność prawosławia*, Warszawa 1991.
- Nowosielski J., Czerni K., *Sztuka po końcu świata: rozmowy*, Kraków 2012.
- Nowosielski J., Czerni K., *Zagubiona bazylika: refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013.
- Nowosielski J., Sławęcka A., *Villa dei Misteri*, Białystok, Kraków 1998.
- Nowosielski. Malarz, filozof, teolog*, red. A. Jurgilewicz-Stępień, E. Zalewska, Supraśl 2018.
- Podgórzec Z., *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.
- Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.
- Porębski M., *Nowosielski*, Kraków 2003.
- Porębski M., *Symbol i uniwersum*, „Architektura Murator” 1998, nr 2.
- Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, red. R. Mazurkiewicz, W. Podrazik, Kraków 2001.
- Surmiak-Domańska K., *Cerkiew bez kompromisów*, w: „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 42.