

Jerzy UŚCINOWICZ*

EKUMENIZM POGRANICZA W ARCHITEKTURZE I SZTUCE ŚWIĄTYNI – DAWNIEJ I DZIŚ

W artykule przedstawiono wybrane przykłady interakcji między architekturą, ikonografią chrześcijańską a teologią we współczesnej ortodoksyjnej, greckokatolickiej, rzymskokatolickiej i ewangelickiej architekturze sakralnej zbudowanej po II wojnie światowej w Polsce. Ukazano proces ewolucji tradycyjnych konwencji architektonicznych i ikonograficznych. Ujawniono problemy sztuki oraz jej nowe, istotne aspekty ideologiczne natury symbolicznej i liturgicznej.

Przykłady współczesnych świątyń dowodzą odwrócenia separacyjnych tendencji chrześcijańskich Kościołów i kultur, co jest nie tylko symptomem wzajemnego dialogu, wymiany idei, wartości i różnych form kultu, lecz także symptomem potwierdzającym autentyczną wolę ekumenicznej jedności w sztuce. Przykłady te reprezentują architekturę pogranicza kulturowego. Są one próbą syntezy sztuki chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu.

Sztuka przez wieki swojej historii na ziemi pokonała olbrzymią drogę, zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Ciągle ją pokonuje. Jest wyrazem kultu. Stanowi świadectwo Wcielenia i misterium obecności. Prowadzi do przeobstwienia i do Zbawienia.

Słowa kluczowe: architektura sakralna, sztuka, ikona, teologia, dialog, ekumenizm, alians

1. POGRANICZE

Istnienie pogranicza religii to zjawisko w architekturze i sztuce bardzo fascynujące, inspirujące wyobraźnię, prowokujące do głębszej refleksji, ewokujące różne emocje. Często sprawia ono prawdziwą radość oraz poczucie humanistycznej więzi duchowej, a czasem jednak też i sieje grozę, budzi strach i zwątpienie, odnawia

* Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Pracownia Architektury Kultur Lokalnych. ORCID: 0000-0003-0303-4700.

dawne podziały, spory i uprzedzenia. Tak było dawniej przecież na całej ziemi. Tak jest na niej również i dziś. Religijne podziały i konflikty, akty zaciętrzewienia i nienawiści miały i mają wciąż miejsce, a biorą w nich udział pośrednio także architektura i sztuka. Poświadczają o tym wprost zarówno akty wzajemnego burzenia świątyń i ostre sprzeciwy ich wznoszenia, jak i przypadki wzajemnych inwersji i konwersji, przebudów i adaptacji. Są one jawnymi dowodami panującego powszechnie religijnego ekskluzywizmu: religijnej misji i walki z religią, prozelityzmu, a nawet religijnych wojen. Tak jest na całym religijnym świecie i tak jest też w samym chrześcijaństwie – od Skandynawii aż po Afrykę. Tak było na Litwie i na Rusi, na Węgrzech i w Rumunii, na Ukrainie i Bałkanach. Tak jest w Turcji, Iraku, Syrii czy Egipcie do dziś. My również w Polsce od zarania dziejów, aż po czasy najnowsze, w tym procesie zawłaszczania i ekskluzywizmu uczestniczyliśmy. Nie byliśmy w tym ani lepsi, ani gorsi.

Jak dawniej więc burzy się dziś ciągle świątynie w Afryce czy na Bliskim Wschodzie. Przekształca się je na obiekty „swojej”, lepszej niż „obca”, religii. Ale burzy się je także na bliskim nam Zachodzie. W szalonej sekularyzacji znosi się je lub zamienia w przybytki niegodne ich dawnego, religijnego statusu. Silna eskalacja agresji w stosunku do świętości jest dziś szczególnie obecna, a nawet się rozwija: od całkowitej negacji duchowości i zeświecczenia do religijnego prozelityzmu i religijnej wojny. Czy naprawdę nic się w tym świecie wartości duchowych człowieka religijnego nie zmieniło?

2. SPOTKANIE KULTU I KULTURY

Cała Polska, a szczególnie jej część wschodnia, od zawsze była miejscem spotkania wielu narodów, kultur i religii. Przez wieki spotykały się u nas różne kultury wspólnot narodowych i etnicznych. Po dziś dzień żyją tu Polacy, Rusini, Białorusini, Ukraińcy, Litwini, Rosjanie, Żydzi, Niemcy. Żyją tu także społeczności Romów, Łemków, Słowaków, Czechów, Węgrów, Ormian, Greków, Tatarów, Karaimów i wielu innych. Spotykały się u nas większe i mniejsze religie tego świata. Najpierw te wielkie religie chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu, potem równie ważne i od dawna tu obecne inne wielkie religie monoteistyczne – judaizm i islam. To tu właśnie, jak chyba nigdzie na taką skalę i w tak dużym zagęszczeniu, znalazły swoje miejsca życia wspólnoty katolików, prawosławnych, ewangelików i baptystów, starokatolików i grekokatolików, staroobrzędowców, świadków Jehowy, żydów, karaimów, muzułmanów. Tu postawili oni swoje wspaniałe świątynie – dawne i współczesne. Tu zbudowali swoje kościoły, cerkwie, zbory, molenny, synagogi, meczety, kienesy, sale królestwa, domy modlitwy i inne obiekty kultu. Tu stoją ich pomniki historii, symbole zbiorowej pamięci i tragedii. Tutaj, na ekumenicznych cmentarzach, spoczywają wspólnie, czasem razem, a czasem obok siebie, ciała ich przodków. Z pokolenia na pokolenie czczona jest o nich pamięć. Wieczna pamięć.

Istnienie pogranicza narodów i religii, ich spotkanie i dialog, to zjawisko zawsze prowokujące do otwartej dyskusji, czasem smutne i groźne, ale też napawające radością i nadzieją. Zawsze jednak odbierane na najwyższych z możliwych poziomach ludzkich emocji, na ich najwyższych rejestrach uczuć i rozumowego myślenia. Bo cóż może być bardziej bolesnego od duchowego poniżenia i religijnego konfliktu? Cóż może być bardziej radosnego od prawdziwej i szczerzej rozmowy, od wymiany dobrych myśli i uczuć – spotkania wartości duchowych w prawdzie i miłości? Szczególnie gdy dzieje się to w jednej rodzinie – w jednej duchowej wspólnotcie.

Polska, zarówno w dawnych, jak i współcześnie ukształtowanych granicach obszarów państwowych, leży na granicy, która dzieli Europę na kulturę rzymsko-łacińską i na kulturę grecko-słowiańską. Tu od dawna chrześcijaństwo oddychało dwoma płucami. Rzymski katolicyzm i prawosławie od ponad 1000 lat współtworzą duchowość chrześcijańską Rzeczypospolitej. Są jej nurtami autochtonicznymi. Wspólnie kształtują jej narodową i etniczną świadomość. Budują jej kulturę i religijną tożsamość. Wyznawcy wiary greckiej – jak u nas nazywano dawniej prawosławnych – stanowili około połowy jej mieszkańców, a do czasów unii brzeskiej 1596 r. – ponad połowę. Od przeszło czterech już wieków do dziś Cerkiew prawosławna jest drugim pod względem liczebności Kościołem chrześcijańskim w Polsce. Tworzy w niej znaczącą – największą – mniejszość religijną, w dzisiejszych czasach zintensyfikowanych migracji społeczeństw ze Wschodu na Zachód – mniejszość coraz większą.

Dawniej wzajemne kontakty i próby wymiany wartości pomiędzy oboma rytami chrześcijaństwa były ograniczane. Oba Kościoły zamykały się w sobie, wyczulone na punkcie swojej integralności dogmatycznej. Strzegły swoich doktryn i kanonów za wszelką cenę. Staraly się izolować przed jakimikolwiek przepływami wartości obcych. Potęgowały nieraz wzajemne różnice, wyostrzały je do granic konfliktu, poza którymi powrót do dawnej jedności nie był już później możliwy. Broniły się przed przyjmowaniem innych wartości, nawet na poziomie potrzeb duchowych i na poziomie sztuki. Mimo to przepływ taki istniał, nawet wbrew woli tych Kościołów, spowodowany preferencjami władców i fundatorów sztuki, a czasem w sposób spontaniczny i niekontrolowany przez nikogo, tworzył luźno skomponowaną, trudną do rozumowego wyjaśnienia i niezależną od swoich genetycznych prototypów mozaikę syntetycznie zestrojoną w nową, odmienną od dotychczasowych, strukturę wartości. Tworzył nowy typ sztuki. Budował nową świątynię sztuk. Chociaż rozejście się obu Kościołów – zachodniego i wschodniego – stało się dość trwałą cezurą w historii chrześcijaństwa, to jednak od niedawna, pod wpływem głównie ruchów ekumenicznych i rozluźnienia nadmiernego napięcia pomiędzy tymi konfesjami, już to w wyniku licznych konwersji świątyń i ich burzenia, już to w efekcie II soboru watykańskiego i wspólnych deklaracji, jak choćby tej najważniejszej, spisanej przez Kościół rzymskokatolicki i prawosławny – Deklaracji z Balamand w Libanie z 1993 r. – nastąpiła pewna transmisja wartości. Rejestrujemy żywe symptomy

wzajemnej wymiany idei, form kultu i wartości w architekturze i sztuce, niejednokrotnie ożywiający obie strony.

Czy są to symptomy ekumenicznego spotkania? Czy to już jest to – postulowane przez oba Kościoły – „spotkanie w prawdzie i miłości”? Bo czy nie tu właśnie – w bezpośrednim kontakcie, przy tak dużej i bogatej w wartości mozaice kultur oraz religii, przy tak dużej reprezentacji narodów historycznie żyjących we wspólnocie i doświadczających tragicznych podziałów społecznych, lokalnych, a nieraz rodzinnych – ten żywy ekumenizm, nieobciążony prozelityzmem i ekskluzywizmem Kościołów, bez wchłonięcia i połączenia, bez wymieszania i bez rozdziału, zbudowany na wzajemnie deklarowanym „spotkaniu w prawdzie i miłości” powinien się zakorzenić? Czy nie na tej właśnie ziemi powinien to uczynić najpierw?

Dziś znamy częste przypadki występowania wspólnych nabożeństw ekumenicznych. Tygodnie modlitw, wspólne przekłady biblii, wspólne święcenie obiektów kultu i publicznej użyteczności, wspólne uroczystości państwowe, wspólne śluby i pogrzeby oraz zapisane w obu kalendarzach wspólne święta kościelne i cerkiewne, szczególnie tu, na pograniczu, na wschodzie Polski. Czy jednak, warto by spytać, nastał już czas budowy wspólnych świątyń? Czy przyszła już pora na wspólną przestrzeń modlitwy na zawsze – może jeszcze nie w interkomunii, wspólnie, przy jednym ołtarzu, może rozdzielnie i nie w tym samym czasie – ale jednak na tym samym?

Mamy w tym już przecież pewne doświadczenie, nie tak dawne. Nie do końca jest może ono wynikiem tego nowego już „spotkania” Kościołów w duchu „prawdy i miłości”, bo dokonało się albo w wyniku konwersji, albo z przymusowego współużytkowania tych samych świątyń. Ale spotkanie to już nastąpiło na dłużej, trwa niekiedy kilkadziesiąt lat. Biorą w nim udział i rzymscy katolicy, i prawosławni, i ewangelicy, i grekokatolicy. Przy jednym ołtarzu – jak do dziś jeszcze się to dokonuje w cerkwi w Kulnie, i nie tak dawno jeszcze w łemkowskiej cerkwi w Bielance. Na rozdzielnych ołtarzach – jak w cerkwi w Zdyni. I na rozdzielnych ołtarzach, lecz we wspólnej przestrzeni modlitwy – jak w ewangelickim kościele – cerkwi w Pasłęku. A było to przecież jeszcze do niedawna prawie niemożliwe. Nikt o tym nawet nie myślał.

3. ARCHITEKTURA I SZTUKA POGRANICZA

Trzeba przyznać, że to zjawisko wymiany wartości nie jest do końca znów takie nowe. Ono przecież w tej części pogranicza – w sferze różnych sztuk – istniało. I to od dawna. Przykładem jest choćby transfer kultury muzycznej z jej rzymską polifonią z Polski na Ruś Halicką. Przykładem jest strategiczne – bo głównie zawarte w metodzie formułowania myśli – przenikanie teologii scholastycznej do Kijowa, a także do Moskwy za czasów metropolity Piotra Mohyły w XVII w. Przykładem są też późniejsze inkorporacje gotyckich, renesansowych i barokowych elementów do

architektury i sztuki cerkiewnej. Stanowiły one niekiedy wtórnie dodany balast lub tylko powierzchownie upiększającą dekorację, sprzeczną z jej teologicznie zbudowanym fundamentem archetypowo-symbolicznej interpretacji tej architektury. Niekiedy tworzyły też nowy, zintegrowany z jej genetycznym podłożem typ sztuki, który przyswajając oryginalne, nowe w stosunku do dawnych, wartości, zakorzeniał się i tworzył wraz z nimi swoją własną tradycję miejscową. Budował nową, otwartą na przyszłość, ożywiająca historię dawną, konwencję czy styl sakralnego wyrazu. Tak było przecież w historii wielokrotnie.

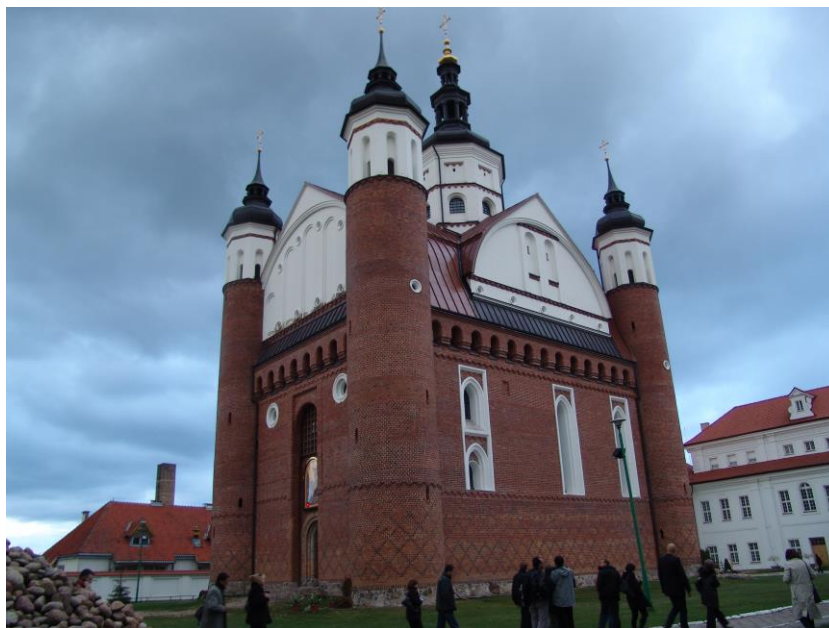
Fenomenem jest w Polsce powstanie dość szczególnego aliansu wschodniej ikony z zachodnim gotykiem. Za przykłady służyć mogą XV-wieczne rusko-bizantyjskie freski w kościołach epoki pierwszych Jagiellonów oraz gotycka architektura cerkwi litewsko-białoruskich i ukraińskich XV-XVI w.

W powstałej z fundacji króla Jagiełły zamkowej kaplicy Świętej Trójcy wszystkie ściany, słup i sklepienia malarze ruscy szczelnie pokryli ikonami (rys. 1). W zbudowanej przez króla Kazimierza Wielkiego kolegiacie w Wiślicy zachowały się do dziś przepiękne fragmenty ikonografii z ok. 1400 r. W prezbiterium kolegiaty sandomierskiej zrealizowano ok. 1423 r. wschodnie malarstwo ikonowe. Niedawno odkryto tam i poddano konserwacji kolejne. Wreszcie w tzw. jagiellońskiej kaplicy Świętego Krzyża i Ducha Świętego katedry na Wawelu, powstałej z fundacji króla Kazimierza IV Jagiellończyka, zaliczanej do najcenniejszych jej wnętrz, powstały w XV w. rusko-bizantyjskie freski szkoły pskowskiej. Wszystkie te niezwykle malowidła wspaniale współgrają z gotycką geometrią podziałów sklepień. Ich wartość tkwi głównie w syntezie, w harmonijnym związku zachodniej gotyckiej architektury i wschodniej sztuki prawosławnej ikony.



Rys. 1. Lublin. Kaplica Zamkowa Trójcy Świętej. Prezbiterium, 2011 r.
[zdj. J. Uścińowicz]

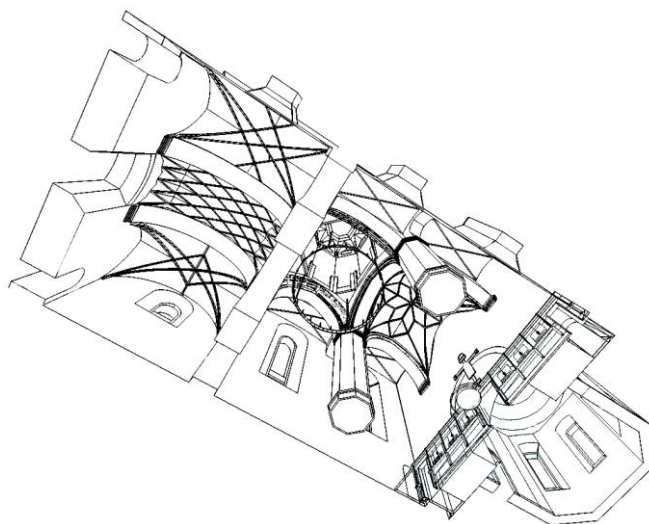
Szczególnym przykładem tego aliansu jest wzajemna koincydencja wschodniej i zachodniej sztuki sakralnej w architekturze XV-XVI w. prawosławnych cerkwi gotyckich. Tworzą one odrębną typologicznie grupę świątyń obronnych, dziewięciopółowych, krzyżowych lub krzyżowo-kopułowych, jedno- lub trójabsydialnych, oflankowanych czterema wieżami. Nie są to obiekty typowe w swojej stylistycznej i przestrzennej kwalifikacji, zarówno dla chrześcijańskiego Wschodu, jak i Zachodu. Mają one przejęte z zachodniego gotyku wzory krzyżowych, kryształowych i gwiaździstych sklepień, dwuspadowe dachy, ostrołuki portali i okien, wątki murów, rombowe dekoracje czy użytą do ich wznoszenia gotycką cegłę, ale sposób zestrojenia tych świątyń, ich form wystroju czy ikonografii jest już całkiem inny, typowo wschodni. Okazuje się bowiem przy głębszej analizie, że ich struktury przestrzenno-liturgiczne „ubrano” tylko w kostium gotyku, bo wewnątrz ma już strukturę klasyczną dla świątyni prawosławnej, wyprowadzoną, jak inne cerkwie, z klasycznego, dziewięciopółowego schematu przestrzennego świątyni krzyżowo-kopułowej typu krzyża wpisanego. Do grupy tej należą cerkwie w Synkowiczach, Nowogródku, Mołomożekowie, Kodniu, Brześciu czy Wilnie. Wyjątkowa jest w tej grupie monastyczna cerkiew w Supraślu (rys. 2). Warto się przy niej na dłużej zatrzymać.



Rys. 2. Supraśl. Cerkiew prawosławna – kathedra Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławrze Supraskiej. Widok świątyni od strony południowo-zachodniej, 2022 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Katholikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu to szczytowe, niespotykane gdzie indziej rozwiązanie. Stanowi zwornik i sedno wszystkich rozwiązań ideowych dotąd zastosowanych w tej architekturze. Wzniesiona w latach 1503-1511 (1516?) jest w tej grupie fenomenem. Tak jak pozostałe cerkwie ma wiele wspomnianych już cech gotyckiej architektury zachodniej. Elementem charakterystycznym jest dwuspadowy dach o ostrołukowym wykroju. Ma też typowe dla średniowiecznych cerkwi – występujące również w niektórych mazowieckich kościołach, lecz odmiennie niż w nich interpretowane – odchylenie osi prezbiterium od osi głównej świątyni.

Cerkiew jest zbliżona w geometrii planu do dwóch wcześniej przywołanych świątyń w Synkowiczach i Murowance. Występuje podobny trójpodział podłużny i poprzeczny oraz flankowanie prostokątnego planu czterema wieżami. Na tym jednak to istotne podobieństwo się kończy. Zasadnicze różnice, występujące głównie w układzie przestrzennym świątyń, zarysowują się już w ich rozplanowaniu i ich podziałach. Plan cerkwi supraskiej jest bardziej wydłużony na osi wschód-zachód. Znacznemu zwężeniu uległa szerokość naw bocznych na rzecz poszerzenia nawy środkowej i zrównania jej do podłużnych rozpiętości międzyśłupowych, co w konsekwencji utworzyło pseudotransept. Trzynawową bazylikę zastąpiła więc tutaj bazylika o układzie krzyżowo-kopułowym, a więc budowla centralna, całkiem odmienna od gotyckiej konstrukcji przestrzennej zachodnich katedr łacińskich. Nasuwa się tutaj naturalnie skojarzenie z klasycznym, dziewięciopółowym modelem prawosławnej świątyni bizantyjskiej i jej genetycznym prototypem – cerkwią Nea Eklēsia w Konstantynopolu z 880 r. oraz jej późniejszymi, ruskimi transpozycjami, jak chociażby z cerkwią Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Witebsku z XII w., o bardzo zbliżonym do supraskiego katholikonu rozplanowaniu.



Rys. 3. Supraśl. Cerkiew prawosławna – katholikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławrze Supraskiej. Struktura przestrzenna wnętrza świątyni, 2018 r. [zdj. J. Uścińowicz]

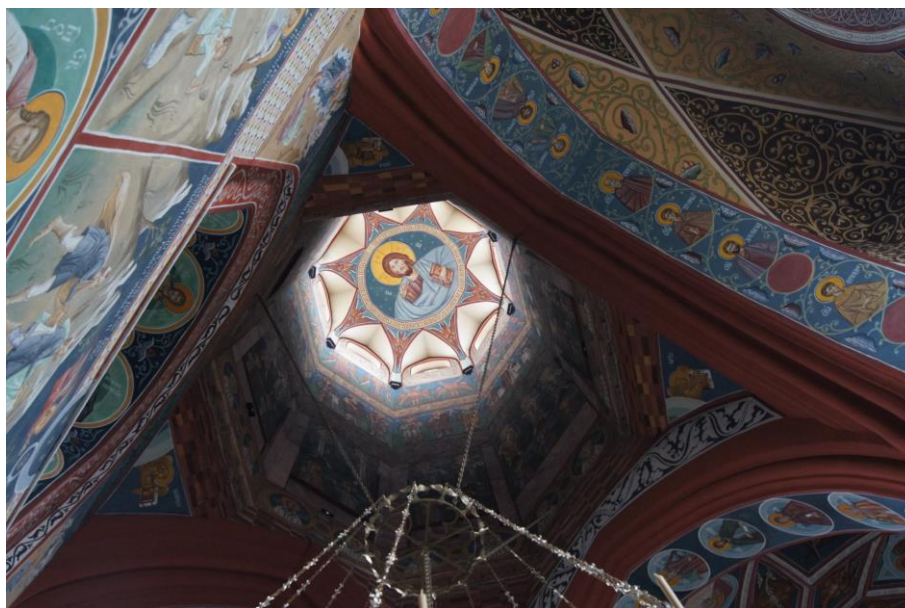
I tutaj pojawia się ewenement. Dominujący, centralnie położony i bardzo wysoki, oktagonalny bęben zwieńczony kopułą – taki jak choćby w grupie cerkwi rumuńskich, ale w Supraślu jeszcze wyższy o prawie połowę od wysokości całej przestrzeni podsklepiennej naosu i naw bocznych – daje wyraźnie centralny układ wnętrza, w którym kierunek z zachodu na wschód, od wejścia ku ołtarzowej absydzie, nie jest tak dominujący jak w gotyckich katedrach zachodnich o układzie bazylikowym¹. Co więcej, on już tutaj prawie nie istnieje. Nie czuje się go w przestrzeni realnej tej cerkwi, w jej wnętrzu. Panuje tutaj charakterystyczny dla prawosławia ruch okrężny, wokół jednego, wyraźnie zaznaczonego centrum – przestrzeni pod kopułą. Dyspozycja koncentryczna panuje tutaj niepodzielnie nad charakterystycznym dla gotyku porządkiem linearnym, który w pozostałych cerkwiach się jeszcze zachował (rys. 3). Zwraca też uwagę charakterystyczny, horyzontalny trójpodział przestrzeni wewnętrznej cerkwi na trójdzielną część ołtarzową, naos oraz esonarteks, a właściwie bardziej pronaos. Część ołtarzowa ma tutaj również klasyczny, bizantyjski, trójdzielny schemat. Budują go wyraźnie dominujące sanktuarium z bema oraz dwa, nieco ukryte, pastoforia: prothesis i diakonikon, pozostające w ścisłym związku z porządkiem liturgicznym Cerkwi prawosławnej. Przestrzenna struktura liturgiczna świątyni prawosławnej pozostała tutaj w wyraźnej dominacji w jej wnętrzu. Ona nie jest przypadkowa. Wzniesiono ją z zamysłem, w ściśle określonym ideowo celu. To przecież cerkiew monastyczna, to Ławra. Ubrana w zewnętrzny kostium gotyku, który w spójny i harmonijny sposób dopasowany został do niej od wewnątrz i z zewnątrz, ma, szczególnie w cerkwi monastycznej, dać adekwatny, zgodny z ortodoksyjną Tradycją, przekaz wartości – zbudować teocentryczny obraz porządku przyszłego, przebóstwionego świata (rys. 4) [Uścińowicz 2021b: 331-352].

O panującym w architekturze tej świątyni porządku świadczy jej ikonografia wywiedziona genetycznie z kręgu kultury bałkańskiej XVI w. W sposób harmonijny zespolona jest ona ze strukturą gotyckich sklepień, w którą wpisano wyjątkowej wartości freski wykonane przez arcel serbskiego mnicha Nektariusza, mnicha, który jest najprawdopodobniej również autorem słynnej *hermenei*. Nie poznamy już chyba nigdy ikonografii absydy prezbiterialnej cerkwi oraz pastoforiów, bo została ona bezpowrotnie zniszczona w XVII w. w czasach unickich monastynu, kiedy to cerkiew traci stopniowo swój pierwotny charakter świątyni prawosławnej. Część unikalnych fresków zostaje wtedy zasłonięta, część zamalowana, a część zniszczo-

¹ Po raz pierwszy od powstania konstantynopolińskiego prototypu świątyni krzyżowo-kopułowej Nea Ekklēsia z lat 876-880 podobne proporcje podziału przestrzennego świątyni możemy zidentyfikować w soborze monastynu Spasa-Eufrozyny w Połocku z lat 1128-1156. O ile w tej cerkwi mamy prawie równy dwupodział, o tyle w cerkwi supraskiej część podkopułowa przewyższa już znacznie wysokość naosu i naw bocznych świątyni, bo prawie o połowę! To swoisty ewenement, który genetycznie wiąże tę cerkiew z cerkwiami typu wieżowego, murowanymi w tzw. słup. Stanowiąc może najbardziej wysunięty na zachód prawosławia ich prototyp, a już z pewnością – w rozwoju architektury cerkiewnej – ogniwo przejściowe.

na przy zakładaniu nowej dekoracji stiukowej ścian. Wówczas też świątynia traci bezpowrotnie pierwotny ikonostas, zamieniony w 1664 r. na późnorennesansowy (a właściwie już barokowy). Zmienia się też całkowicie jej wystrój, upodabniając do wystroju barokowych wnętrz kościołów łacińskich. Powstają boczne ołtarze, nowa ambona, balkon chóru i pozostałe też atrybuty przynależące do innego już kultu i kultury [Uścińowicz 2021a: 353-370].

W aspekcie interesującego nas aliansu grupa ortodoksyjno-gotyckich cerkwi powstałych w XV-XVI w. na polsko-ruskim pograniczu to wyjątkowy zbiór obiektów architektury sakralnej. Zespala się w nich dorobek dziejowy wielu narodów pogranicza, ściera się wiele lokalnych tradycji i wpływów. Tutaj dochodzi do niespotykanego gdzie indziej chyba zetknięcia się kultur chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Spotkały się one na płaszczyźnie wielkiej sztuki świątynnej ortodoksji, w jej stylistycznym związku z gotykiem. Spotkanie to miało swoje konsekwencje. Dało nie tylko produkty architektury wyjątkowej wartości będące jej bezcennym dziedzictwem kultu i kultury. Przyczyniło się też do jej dalszego rozwoju, do transmisji uzyskanych w historii wartości w przyszłość, do ideowego przekazania ich dokonań dalej.



Rys. 4. Supraśl. Cerkiew prawosławna – kathedra Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławrze Supraskiej. Widok wnętrza centralnej części świątyni w czasie rekonstrukcji fresków. Kopia wieńcząca naos z lunetami. Autorzy poszczególnych stref ikonograficznych fresków: Goran Janičijević (Serbia) i Wiktar Downar (Białoruś), 2020 r. [zdj. J. Uścińowicz]

4. WSCHÓD

Współczesnym przykładem tego niezwykłego aliansu mogą być powojenne adaptacje kościołów poewangelickich Dolnego Śląska, Pomorza oraz Warmii i Mazur zrealizowane dla potrzeb religijnych wysiedlonej ze swych ojczystych ziem ludności prawosławnej i greckokatolickiej po akcji „Wisła” w 1947 r.

Jednym z pierwszych przykładów jest katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu. To dawny gotycki kościół św. Barbary, najpierw rzymskokatolicki, potem – od 1525 r. – ewangelicki, a od 1971 r. – już prawosławny. Autorami adaptacji jego wnętrza byli Jerzy Nowosielski i Adam Stalony-Dobrzański. Program ideowy ikonografii buduje tu eschatologia. Ujawnia się to w ikonostasie z jego rzędem ikon ukazujących, tak jak w dawnym gotyckim ołtarzu kościoła, historię ziemskiego życia Chrystusa (rys. 5).

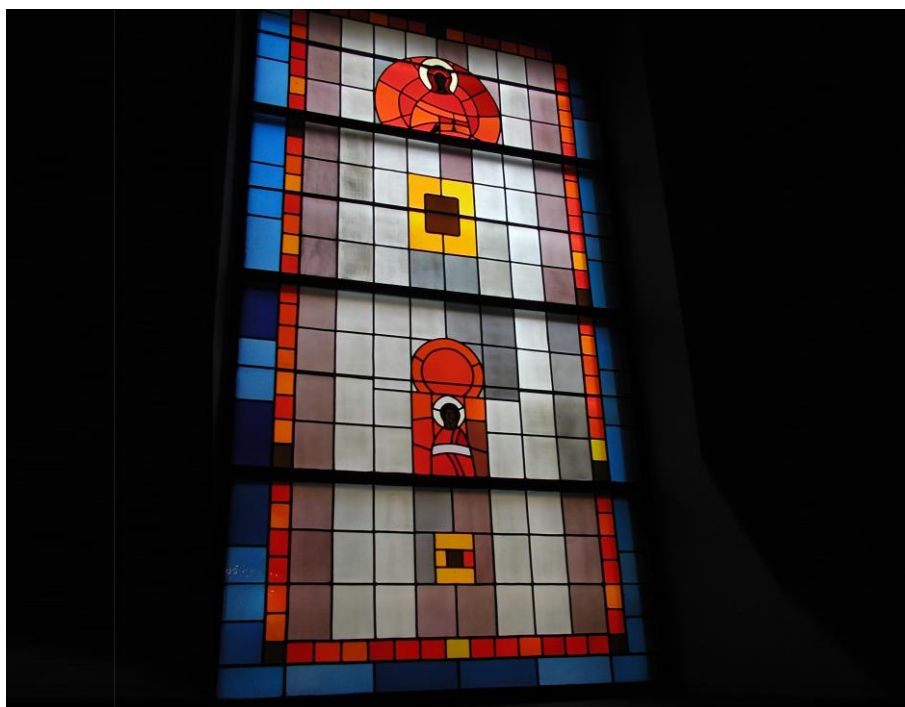


Rys. 5. Wrocław. Cerkiew prawosławna Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy. Hieratejon i ikonostas. Autorzy: Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski, 2012 r. [zdz. J. Uścińowicz]

Ikonostas cerkwi jest prawie ażurowy, w konwencji swej gotyckiej. Znaczący granicę, ale nie zakrywa hieratejonu na stałe. Do tego celu – w odpowiednich momentach

Świętej Liturgii – służy katapetasma. Przegroda łączy przez to dość głębokie prezbiterium z naosem cerkwi, „święte świętych” ze „świętym”. Scala ducha z materią. Duży, nisko zawieszony panikadylion – choros – ustanawia dośrodkowy charakter całej przestrzeni. „Zstępuje” z góry, jakby chciał zastąpić tradycyjnie tu lokowaną kopułę, kopułę, której w gotyckim kościele spodziewać się raczej nie możemy, a która w świątyni prawosławnej jest teologicznie nieodzowna. Aplikacyjność ikon na sklepieniach, rytm i symetria sklepień koncentryczność tę częściowo wspomagają, równoważąc zarazem podłużną, linearną dyspozycję tego dawnego kościoła. Ikonoostas wieńczy i ideowo spina wyniesione ku górze Ukrzyżowanie. Łączy program teologiczny z malowidłami sklepienia. Zamyka całą osiową kompozycję ikonograficzną cerkwi. Jej zwornikiem jest wyobrażenie Stwórcy ułożone przy łuku tęczowym. Krzyż zaś nawiązuje do malarstwa włoskiego XIII w. Wracając do czasów rozchodzenia się obu tradycji – greckiej i łacińskiej – stara się obie te tradycje do siebie zbliżyć [Anchimiuk 1996]. Zbliża je na pewno.

Przejętą z Zachodu techniką i filozofią obrazowania światłem, rozwiniętą na sposób właściwy dla ikony, są witraże. Wschodni, typowy dla bizantyjskich absyd, przedstawia Bogurodzicę Znak, z cyklem scen z Jej życia, zachodni – również klasycznie – Sąd Ostateczny.



Rys. 6. Kraków. Cerkiew prawosławna Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy. Witraż w oknie ściany wschodniej hieratejonu. Autor: Jerzy Nowosielski, 2000 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Inna cerkiew – Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy w Krakowie – znajduje się w kamienicy z końca XIV w. zaadaptowanej później na synagogę. Unikalną ikonografię wykonywał tu do końca lat 90. Nowosielski. Świątynię prawosławną zapowiada już polichromia Pochwała Bogurodzicy napisana na arkadzie dolnego przedsionka. Układ przestrzenny świątyni przypomina nawy zborów ewangelicznych z emporami, a pośrednio także i pronaosy cerkwi łemkowskich. Zabytkowy dwurzędowy ikonostas uzupełniono o nowe ikony rzędu namiestnego. Nie było tu jednak nieodzownej w ikonostasie sceny Deesis, więc umieszczono ją za nim, powyżej, na osi ściany. Stanowi go ikona Chrystusa Pantokratora z Małym Deesis oraz Bogurodzicy i Świętego Jana Chrzciciela. Ponad nimi – Mandylion i Oranta, poniżej zaś – ikona Zstąpienia Chrystusa do otchłani. Wszystkie ikony flankują abstrakcyjno-figuralne witraże zgeometryzowanych symboli świata anielskiego (rys. 6). Dzięki złożeniu dwóch planów dawny ikonostas, ikony i witraże tworzą wspólną szczytową kompozycję nowego, przestrzennego już ikonostasu. Przestrzenie i teologicznie wiążą ikonostas ze „ścianą wschodnią” hieratejonu. Wieńczy zaś całość ikona Przenajświętszej Bogurodzicy Oranty – od zawsze obecna w absydach prawosławnych cerkwi.

Nad tą świątynią, już w refektarzu, stoi ikonostas, który Nowosielski napisał do niewielkiej wsi Orzeszkowo k. Hajnówki. Tam „lud boży”, wbrew swojemu ówczesnemu proboszczowi, nie dał wprowadzić go do parafialnej cerkwi. Był dla nich zbyt trudny i nazbyt współczesny. Za prosty i niezrozumiały. Piękne dzieło genialnego mistrza rozminęło się z dewocyjnymi oczekiwaniami wiernych przyzwyczajonych już do realistycznych, zokcydentalizowanych całkowicie obrazów. Nie pierwszy i nie ostatni raz wspaniała sztuka ikony została poza cerkwią. W refektarzu tym jednak, obok ikonostasu z Orzeszkowa, już w latach 90., na „żywym” drewnie oszalowania ścian, napisał Nowosielski przepiękne, współczesne, choć tradycyjne w wyrazie teologicznym, laserunkowe ikony. Naturalne drewno prześwituje przez nie. Zaznacza swoje istnienie w świecie sztuki świątynnej. Ikony uświęcają naturę, prowadzą ją dalej, w świat niestworzony (rys. 7).



Rys. 7. Kraków. Cerkiew prawosławną Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy. Refektarz z polichromiami i ikonostasem translokowanym z Orzeszkowa.
Autor: Jerzy Nowosielski, 2000 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Interesującym przykładem tego aliansu jest także dawny kościół w Jeleniej Górze. Pozostaje on na zewnątrz niewielkim, barokowym kościołem. Wewnątrz jest prawosławną cerkwią Świętych Apostołów Piotra i Pawła (rys. 8). Pierwsza świątynia, pw. Najświętszej Marii Panny, stała już kiedyś w tym miejscu w XV w. Pozostawała katolicką nawet wtedy, gdy w XVI w. większość mieszkańców Jeleniej Góry przeszła na luteranizm i dawne kościoły przejęli wyznawcy tej religii. Została jednak spalona podczas wojny trzydziestoletniej 1618-1648. W 1738 r. dokonano wyświęcenia nowej, która służyła rzymskim katolikom aż do 1925 r. Wobec kryzysu gospodarczego i nikłej liczby wiernych oddano ją władzom miejskim. Barokowe wyposażenie przeniesiono do innych kościołów, a wnętrze zaadaptowano najpierw na sale wystawowe, a później na muzeum militariów. Po zakończeniu II wojny światowej, wraz ze zmianą granic, świątynię przekazano w 1948 r. powstałej rok wcześniej jeleniogórskiej parafii prawosławnej. W 1953 r. dokonano w niej gruntownych prac remontowo-adaptacyjnych.



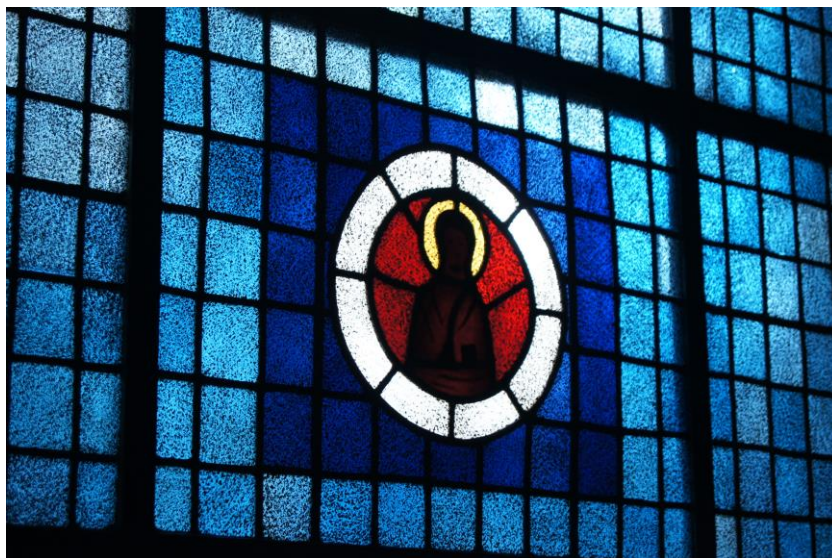
Rys. 8. Jelenia Góra. Cerkiew prawosławna św. św. Apostołów Piotra i Pawła. Absyda. Autorzy polichromii: Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski, 2003 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Dzisiejsza cerkiew jest skromnym, jednonawowym kościołem halowym zbudowanym w stylu barokowym. Wieżę wieńczy charakterystyczny dla baroku cebulasty hełm nawiązujący w swej formie do uproszczonych, sygnaturalnych kopuł cerkiewnych. Salowe wnętrze, choć niewielkie, robi wielkie wrażenie. Ściany hieratejonu ozdobione zostały pięknymi polichromiami napisanymi przez wspomnianych już uprzednio Stalony-Dobrzańskiego oraz Nowosielskiego. Centralną postacią polichromii jest Chrystus Pantokrator. Po obu Jego stronach ułożono postaci patronów cerkwi Świętych Piotra i Pawła oraz Apostołów Sło-

wian Świętych Cyryla i Metodego, a ponad Nim – przedstawienie Świętej Trójcy starotestamentowej. Niewielki ikonostas oraz zgromadzone w cerkwi ikony przywiezione zostały ze zniszczonych cerkwi Lubelszczyzny. Są świadectwem historii, ale również nośnikiem żywej tradycji wiary. Połączenie charakterystycznego wystroju świątyni prawosławnej, zarówno tej przeniesionej wprost z historii, jak i współczesnej, w aliansie z architekturą baroku jest bardzo interesujące. Stanowi osobliwość na obszarze Sudetów oraz pogranicza polsko-czesko-niemieckiego o zabarwieniu ekumenicznym.

Mówiąc o konwersjach świątyń – o ich przystosowaniu do innej niż pierwotnie konfesji, w znacznej mierze przez działania ikoniczne – należy też wspomnieć o trzech konwertowanych z kościołów cerkwiach greckokatolickich.

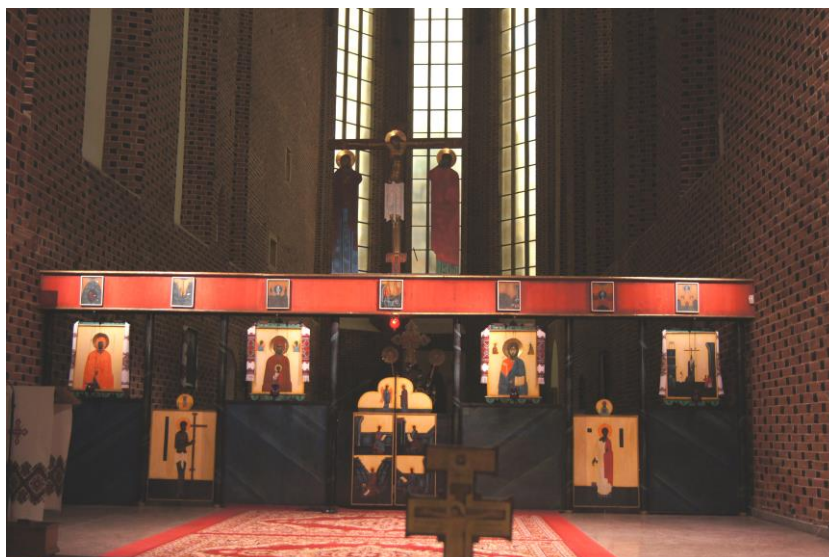
Dla pierwszej cerkwi unickiej we Wrocławiu urządzonej w krypcie św. Bartłomieja dolnego kościoła kolegiaty Świętego Krzyża Nowosielski w latach 1984-1985 wykonał ikonostas, fragmenty polichromii i wystrój wnętrza. W 1996 r. według jego projektu zrealizowano 10 witraży (rys. 9) oraz chorągwie, sprzęty liturgiczne, ikony. Powstała przepiękna świątynia. Nie na zawsze jednak. W 1999 r. wyposażenie przeniesiono bowiem do odnowionego, konwertowanego na unicką cerkiew, katedralnego kościoła św. św. Wincentego i Jakuba. Witraże – na szczęście jednak – w nim pozostały. Nie miałyby się tam gdzie podziać. Tutaj mimo wyprowadzenia stąd cerkwi nadal tworzą jej dawną, ikonyczną przestrzeń. Niestety nie liturgiczną już, a szkoda.



Rys. 9. Wrocław. Cerkiew greckokatolicka w krypcie św. Bartłomieja kościoła dolnego kolegiaty Świętego Krzyża. Witraż. Autor: Jerzy Nowosielski, 2015 r.

[zdj. J. Uścińowicz]

Warto nadmienić, że witrażowa ikona to niecodzienny alians ikony i gotyku. To alians też bardzo niebezpieczny. Ikona ma przecież swoją formę kanoniczną, ustaloną przez wielowiekową tradycję swojego istnienia na prawosławnym Wschodzie. Witraż, oprócz swej innej niż ikona, poligonalnej struktury podziałów płaszczyzn i bardziej abstrakcyjnej niż ona nieantropologicznej konwencji obrazowania, wykorzystuje inny też sposób ujawniania się światła w naturze. Tam chodzi o odbicie, tutaj o jego przenikanie przez materię. Tam o blask z niej promieniujący, tutaj o świetlistość wynikającą z jej przezierności. Choć oba sposoby obrazowania świętości, obie techniki – malarstwa ikonowego i witrażownictwa – były stosowane przez oba Kościoły od dawna, uzyskały jednak swoje inne akcentowanie w historii, a nawet inne, choć jednak współbrzmiające ze sobą, interpretacje teologiczne [Uścińowicz 2018: 27-43]. Weszły też inaczej do arsenału tradycji i inaczej tam do dziś pozostają. Współcześnie znacznie się do siebie zbliżyły. Zbliżyły też niewątpliwie Wschód do Zachodu.

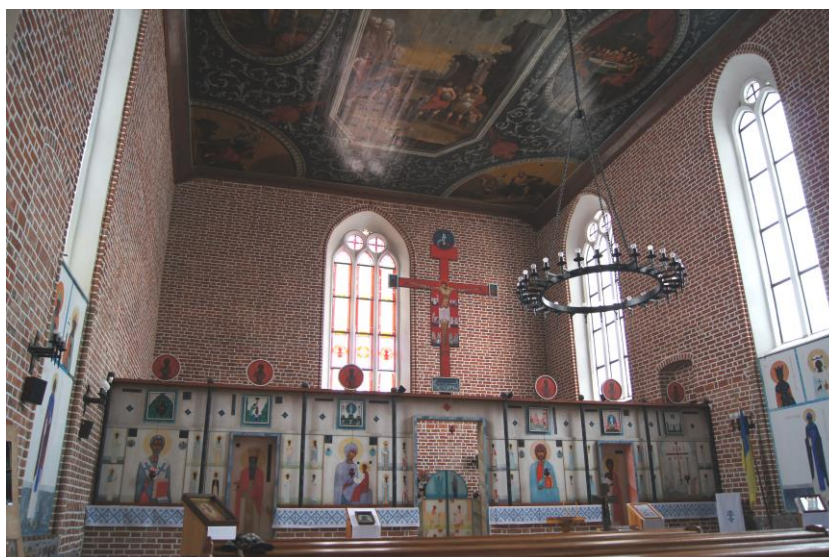


Rys. 10. Wrocław. Cerkiew greckokatolicka w kościele katedralnym św. św. Wincentego i Jakuba. Ikonostas z krypty św. Bartłomieja. Autor: Jerzy Nowosielski, 2012 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Dziś katedralny kościół św. św. Wincentego i Jakuba to dawna, jedna z najstarszych we Wrocławiu, świątynia ufundowana z klasztorem dla sprowadzonych tu z Pragi ok. 1240 r. franciszkanów. Był trójnawową halą i miał jedno- lub dwuprzęsłowe prezbiterium. Przebudowy i rozbudowy dokonane w XIV i XV w. dały w konsekwencji kościołowi bardzo wysoką i długą nawę główną. Po przejściu na początku XVI w. dużej części franciszkanów na protestantyzm został on opuszczony i przejęty przez norbertanów poświęcających tę świątynię Świętemu Wincente-

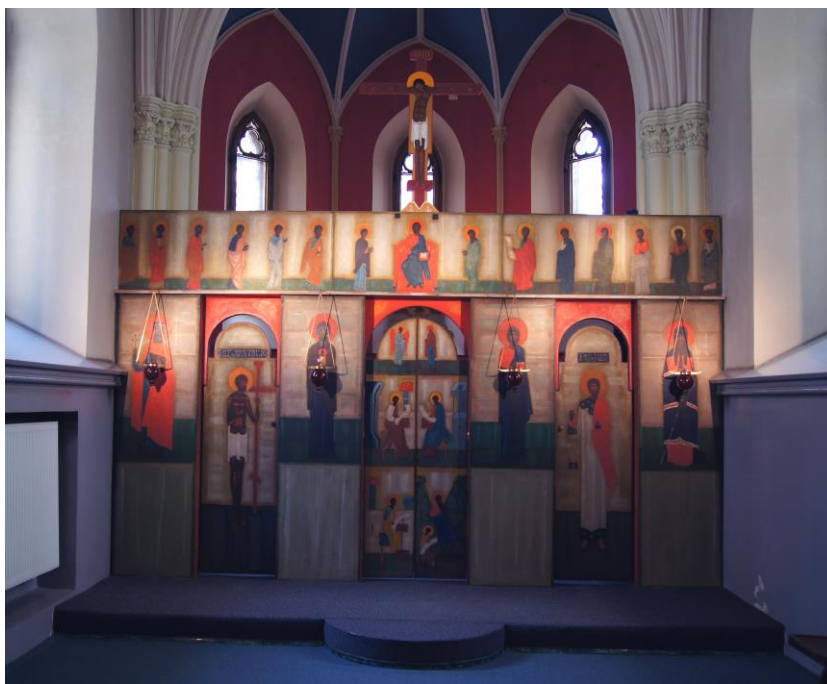
mu. W 1810 r., po sekularyzacji zakonu, przekształcono kościół w parafialny. W ostatnich dniach II wojny światowej uległ jednak ciężkim zniszczeniom. Zawałała się wieża, a wraz z nią część ściany bocznej i sklepień. Odbudowany przez jakiś czas służył jako kościół garnizonowy. W 1997 r. papież Jan Paweł II i kardynał Henryk Gulbinowicz przekazali wspólnie świątynię unitom.

Nie była to już zaplanowana przez Nowosielskiego realizacja, ale umieszczona w tak, zdawałoby się, całkowicie odmiennej od pierwotnej przestrzeni w pełni i naturalnie się w nią wpisała. Porażający monumentalizm budowli porywa wszystko ku niebiosom gotyckich sklepień. Nie przytłacza, lecz unosi ku nim również niewysoki ikonostas. W połowie ażurowy, tak jak we wrocławskiej katedrze prawosławnej, otwiera i łączy nawę z prezbiterium. Stanowi jakby geometryczny znak w przestrzeni w postaci prostej tradycyjnej tęczowej belki z krucyfiksem. Odbierany jest ikonicznie dopiero sprzed niej samej. Dalej już znika w kościelnej otchłani. Aplikacyjnie lokowane na belce wieńczącej, „abstrakcyjnie” obecne siedem ikon rzędu namiestnego delikatnie zapisało ich teologiczną wymowę. Zwieńczona sceną Ukrzyżowanego Chrystusa i otaczających go postaci Bogurodzicy i Świętego Jana Teologa (rys. 10), podparta delikatnymi kolumnkami, do złudzenia przypomina dawny architrav ołtarzowego templonu z pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa. Ta jakaś nieokiełznana potęga gotyckich murów, ich abstrakcyjne rozdrobnienie na tysiące cegieł, wspaniale koresponduje z abstrakcyjnym mistycyzmem prostego w formie ikonostasu i ikon, obecnych i nieobecnych zarazem, ale znakowo sugerujących inną, sakralną rzeczywistość, bez żadnej dewocji, próżności, kiczu, powściągliwie, z powagą, z teologiczną wymową.



Rys. 11. Górowo Hławeckie. Cerkiew greckokatolicka Podwyższenia Krzyża Świętego. Ikonostas i polichromie. Autor: Jerzy Nowosielski, 2012 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Bardzo interesującym przykładem syntezy sztuki Wschodu i Zachodu jest również gotycki, pobudowany w latach 1335-1367, rzymskokatolicki kościół w Górowie Iławeckim (niem. Landsberg). W dobie reformacji stał się ewangelickim, a w 1980 r. zaczął pełnić funkcję greckokatolickiej cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego. Tu również Nowosielski stworzył w 1985 r. niepowtarzalną cerkiew. Uczynił to w sposób niezwykle powściągliwy – przez ikonostas z ogromnym krzyżem wieńczącym *croce dipinta* (rys. 11) oraz ikony pisane wprost na ścianach z czerwonej, spoinowanej, gotyckiej cegły. Wizerunki na „żywej cegle” to symboliczne prześwitywanie boskości przez materię i uświęcanie jej. Ikona Mandylionu Acheiropietos jest tutaj dodatkowo nośnikiem historycznych prapoczątków ikony zapisanych w legendzie o królu Abgarze. Cerkiew ta jest wspaniałym spotkaniem Wschodu i Zachodu.



Rys. 12. Lublin. Cerkiew greckokatolicka św. Jozafata w Metropolitalnym Seminarium Duchownym. Ikonostas. Autor: Jerzy Nowosielski, 2012 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Nieco innym przykładem jest dawny kościół misjonarzy w kompleksie Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Lublinie. Zbudowany został w latach 1719-1736. Rozbudowa z ok. 1890 r. dodała mu neogotycką już kaplicę stanowiącą powiększenie prezbiterium. Przeznaczona dla potrzeb greckokatolickich kleryków stała się ona w latach 1988-1989 cerkwią św. Jozafata. Otrzymała współczesny,

ascetyczny w wyrazie, ikonostas-tableau, pięknie rozpisany również przez prof. Nowosielskiego. Dość powściągliwie w formie, lecz zarazem bardzo sugestywnie w treści dobrze wpisuje się w gotyckie wnętrze, jakby była od razu dla niego skrojona na miarę (rys. 12).

Wyjątkowa była też, niestety nieistniejąca już od paru lat, kaplica greckokatolicka Fundacji św. Włodzimierza w Krakowie. Służyła długo dla potrzeb kulturowych. W wyniku wymówienia dzierżawy, pomimo protestów całego świata kultury, dziś służy już innemu Panu. Po konserwatorskiej „pseudorestauracji” stała się już dosłownie restauracją. Jest lokalem gastronomicznym. To bolesne, bo było to również arcydzieło sztuki w całości przemyślane i zrealizowane przez Nowosielskiego (rys. 13). Ekumenizm znów poległ w zderzeniu z ekonomią i polityką².

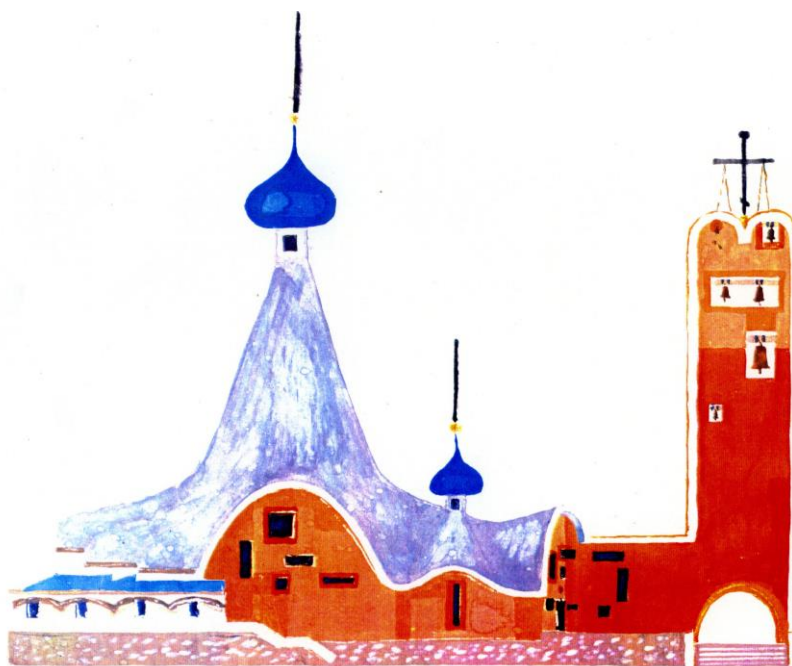


Rys. 13. Kraków. Kaplica greckokatolicka Fundacji św. Włodzimierza.
Autor: Jerzy Nowosielski, 2000 r. [zdz. J. Uściłowicz]

² Przedstawiciele Programu Roboczego „Miejsca Duchowe” Międzynarodowej Unii Architektów UIA złożyli protest wobec planowanej likwidacji kaplicy znajdującej się w kamienicy położonej przy ul. Kanoniczej 15 w Krakowie, przynależącej do Kapituły Metropolitalnej na Wawelu. Zabiegaliśmy o pozostawienie jej lub późniejsze ponowne jej przywrócenie, po zakończeniu działalności urządzanego w jej miejscu biura obsługi Świątowych Dni Młodzieży w Krakowie w 2016 r. Niestety bezskutecznie. Dawna kaplica nie została już rekonwertowana. Jest teraz restauracją, którą przewrotnie nazwano Kurka Wodna.

Najbardziej spektakularnym, choć wydaje się incydentalnym, przykładem realizacji z tego okresu, którego budowa przypadła na lata 1973-1992, jest sobór Świętej Trójcy w Hajnówce. Jest jedyną tak wielką i niezwykłą cerkwią w Polsce. To jedyny tradycyjny i zarazem rzadki przykład awangardy. Nieskrępowana obciążeniami historyzmu reinterpretacja tradycyjnych kanonów wychodzi tu odważnie naprzeciw współczesnym przemianom zachodzącym w kulturze Zachodu, zwłaszcza w architekturze modernistycznej.

Cerkiew ta zaprojektowana została przez Aleksandra Grygorowicza i Jerzego Nowosielskiego, który był autorem wspaniałej ikonografii soboru, zarówno wewnątrz, jak i ścian zewnętrznych świątyni, a także dawcą pierwotnej koncepcji ideowej architektury i pierwszych jej rysunków (rys. 14). Świątynia nawiązuje do klasycznych rozwiązań krzyżowo-kopułowych typu krzyża wpisanego. Łączy dziedzictwo historyczne architektury cerkiewnej ze współczesnymi technologiami żelbetu i jego możliwościami rzeźbiarskiego modelowania. Jej wnętrze jest w strukturze swej klasyczne dla prawosławia, krzyżowo-kopułowe, dziewięciopółowe. Jest odbiciem negatywowym formy zewnętrznej. Jest ezoteryczne, mistyczne. To, co udało się zrealizować w architekturze, pozostało z pierwotnej koncepcji w jej swobodnym komponowaniu, rzeźbiarskiej linii profilu oraz symbolicznie form i porządków. Ikon Nowosielskiego nie udało się zrealizować, a była to dla nich skrojona świątynia. Wielki żal pozostał.



Rys. 14. Hajnówka. Sobór prawosławny Świętej Trójcy. Ikona cerkwi.
Autor: Jerzy Nowosielski (ze zbiorów archiwalnych ks. L. Tofiluka)

Uniwersalną realizacją w swojej przewodniej idei jest też baptysterium św. Jana Chrzciciela w Bielsku Podlaskim. Jego wnętrze ma oryginalne i absolutnie niekonwencjonalne, znakowe rozwiązanie centralnej strefy liturgicznej (rys. 15). Buduje ją czerwony, profilowany łuk ołtarzowy – znak wrót królewskich ikonostasu. Podkreśla syntetyczną jedność orientacji poziomej i pionowej cerkwi, ześrodkowanych przez ten łuk w centrum eucharystycznym.

Ten przestrzenny przekaz rozwijają ikony ulokowanych pod kopułą Archaniołów, starotestamentowych Tronów oraz symbol-ikona Świętego Ducha. We wnęce symbolicznie „zamurowanych” wrót wschodnich ulokowana jest ikona Ukrzyżowania. Tędy może przejść już tylko Zbawiciel podczas Jego „wschodu z wysokości”, w Paruzji. To także arcydzieło współczesnej sztuki sakralnej o stratusie uniwersalnym, ponadkonfesyjnym [Uścińowicz 1997].



Rys. 15. Bielsk Podlaski. Baptysterium św. Jana Chrzciciela parafii prawosławnej św. Michała Archanioła. Autor ikonografii i struktury liturgicznej wnętrza z łukiem ołtarzowym: Jerzy Nowosielski. Autor architektury: Aleksander Grygorowicz, 1993 r. [zdj. W. Wołkow]

5. ZACHÓD

Dawne przykłady ekumenizmu w sztuce i architekturze mają współczesną kontynuację w świątyniach rzymskokatolickich. Są dziś świadectwem uniwersalizmu ikony, jej wędrówki ponad granicami kultur. Dziś chrześcijański Zachód dobrze rozwija jej mistagogiczną funkcję. Nastąpił tu uświadomiony przepływ charyzmatów z Kościoła wschodniego do zachodniego.

Przykładem są polichromie w kościele w Warszawie-Jelonkach malowane na spoinowanym murze ceglanym. Nie są jedynie dekoracją kościoła, jego upiększającym naddatkiem. Stanowią zamierzoną wypowiedź teologiczną. Przy dosyć ostrej konstrukcji łuków i żagli sklepiennych aplikacyjnie wprowadzone linie podziałów i znaki-ikony mają wyraźny charakter neutralizujący tę ostrość, kontemplacyjny (rys. 16).



Rys. 16. Warszawa-Jelonki. Kościół rzymskokatolicki Podwyższenia Krzyża Świętego. Nawa i prezbiterium. Autor polichromii: Jerzy Nowosielski, 2006 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Wspaniała, choć niestety nieukończona, jest polichromia kościoła w Tychach-Żwakowie. Jego intrygująca architektura zaprojektowana przez Stanisława Niemczyka ma coś z pustynnego, archaicznego namiotu, a może ze starotestamentowego Namiotu Zgromadzenia. Nowosielski wpisał weń program zgodny z wezwaniem kościoła – Duchem Świętym. Jest on w całej strukturze ikonografii napisanej na szczelnie oszalowanym przekryciu. Ten sposób obrazowania na prześwitującej fakturze podkładu, znany z wcześniej rozpisywanej cerkwi św. Mikołaja w Michalowie, tutaj stał się konwencją wiodącą jedności ducha i materii w jednym, prze-

świtywania materii i jej przebóstwiania przez sztukę (rys. 17). Program ten obecny jest już w błękitnej wstędze promienia akcentującego oś główną świątyni, jakby przesywającego nieboskłon, z działania Świętego Ducha, symbolicznie przywołanego pod postacią gołębicy. Obecny jest w migoczących czerwienią płomykach nad postaciami świętych. Na osi podłużnej świątyni znajduje się ogromna postać modlącej się Theotokos Oranty. Towarzyszą jej starotestamentowi patriarchowie, prorocy i królowie oraz święci apostołowie, męczennicy, Ojcowie i Doktorzy niepodzielonego jeszcze Kościoła I tysiąclecia – wschodniego i zachodniego. Na bocznej osi transeptu dwie sceny: Przemienienia i Ukrzyżowania. W centrum, pod świetlikiem latarni, niczym pod kopułą cerkwi – scena Deesis – Bogurodzica, Święty Jan Chrzciciel oraz Veraikon pomiędzy nimi, naprzeciw niej Święty Michał Archanioł strzegący dostępu.



Rys. 17. Tychy-Żwaków. Kościół rzymskokatolicki Ducha Świętego. Nawa i prezbiterium.
Autor architektury: Stanisław Niemczyk. Autor polichromii: Jerzy Nowosielski,
2003 r. [zdj. M. Uścińowicz]

Neoromański kościół Opatrzności Bożej w Wesolej, który powstał w latach 1935-1939 według projektu Luigi Malgheriniego, przypomina typowe budowle wczesnochrześcijańskie. Jest ascetycznie prosty, strukturalnie uporządkowany. Na granicy absydy i nawy Nowosielski buduje ołtarzowy templon. Ikonostas był w końcu niemal w każdej świątyni chrześcijan Wschodu i Zachodu. W absydzie panuje Bogurodzica-Oranta, lecz bez Emanuela w medalionie, jak miało być pierwotnie. Na belce znajdującego się przed nią templonu ulokowano Ukrzyżowanie w transpozycji krzyża Świętego Franciszka. Chrystus i Jego Matka są dzięki temu

razem. Uczyniło to przestrzenne złożenie się obu planów przedstawień. Madonna wznosi ręce do modlitwy, a specjalna lokacja krzyża sprawia, jakby utrzymywała go w rozwartych dłoniach. To przemyślana, odważna innowacja, o głębokiej wymowie teologicznej (rys. 18). Architekturę wspaniale uzupełniają abstrakcyjny sufit i witraże. Istna angelologia. Arcydziełem jest też cykl Drogi Krzyżowej. To nie on w szarościach, niemal bez światła. Namalowany z całym swym realizmem czasu i przestrzeni historycznej Jerozolimy.



Rys. 18. Warszawa-Wesoła. Kościół rzymskokatolicki Opatrzności Bożej. Prezbiterium.
Autor ikonografii i wystroju wnętrza: Jerzy Nowosielski, 2013 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Podobną realizacją jest cykl malowideł kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Krakowie-Azorach. Nowosielski namalował tu Drogę Krzyżową oraz retabulum ołtarza głównego. Na wielkim, prostokątnym paneau rozgrywają się trzy jej ostatnie stacje. Namalowane na sosnowych deskach eksponują ich usłojenie i spoinowanie, ciemne sęki i złocistą tonację drewna. Przypominają do złudzenia prawdziwe niebiańskie złoto ikony (rys. 19).

Obie drogi krzyżowe są pewnym wyłomem w klasycznym malarstwie sakralnym Zachodu. Są też przykładem współczesnej, niekonwencjonalnej transpozycji sztuki ikony. Dowodzą o ogromnych możliwościach rozwinięcia dawnych kanońów i stworzenia na ich podstawie oryginalnego, głębokiego w treści teologicznej, tekstu ikonowego.

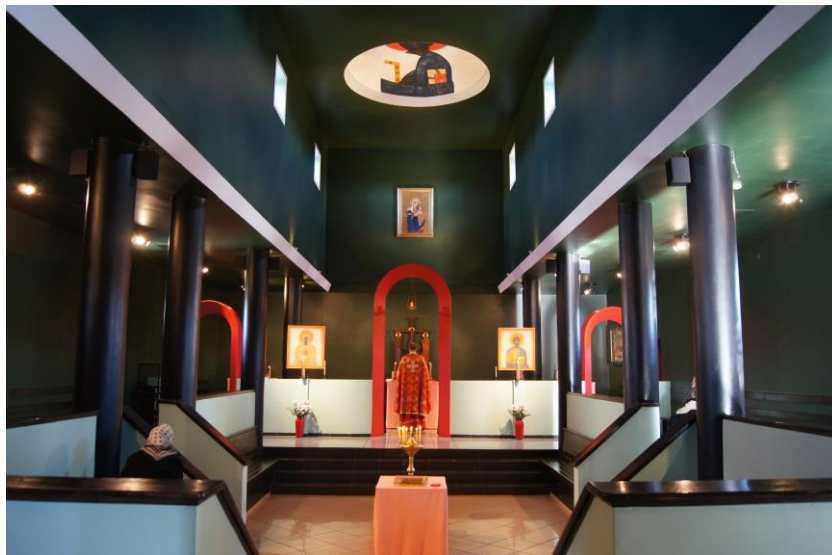
Greckokatolicką cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze zbudowano w latach 90. Jest nowatorskim dziełem Nowosielskiego wzniesionym przy współpracy Bogdana Kotarby. Ma wydźwięk uniwersalny, ponadkon-

fesyjny. Minimalistyczny – jak na Zachodzie, ikoniczny – jak na Wschodzie (rys. 20). Świątynia przypomina surowością starochrześcijańskie bazyliki. Prostota form, skąpe oświetlenie, małe kwadratowe i okrągłe okna kojarzą się z architekturą Syrii, Egiptu czy Mezopotamii. Wnętrze jest centralno-podłużne, z obniżeniem w środku. Trzy czerwone łuki przegrody ołtarzowej przywołują wspomniany łuk bielskiego baptysterium. Menisk quasi-kopuły buduje oś pionową cerkwi. Tworzy konieczną łączność ideową – choć już bez pomocy światła – naosu ze strefą „nadmiebiańską” z wszechpanującym tam Chrystusem Pantokraterem. Przed oknem ściany wschodniej ma swoje honorowe miejsce przepięknie namalowane i innowacyjnie ulokowane zaołtarzowe Ukrzyżowanie. Świetlisty nimb wokół ikony lśni już światłem „wschodu z wysokości” (rys. 21).

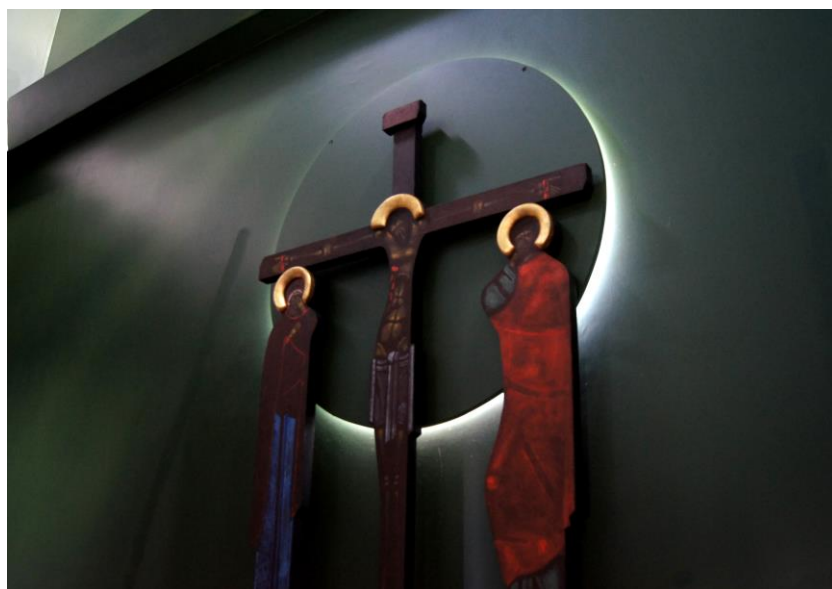


Rys. 19. Kraków-Azory. Kościół rzymskokatolicki Niepokalanego Poczęcia NMP. Paneau ołtarzowe w prezbiterium. Autor ikonografii drogi krzyżowej: Jerzy Nowosielski, 2000 r. [zdzj. J. Uścińowicz]

Dwuwieżowa fasada otwiera się na wszystkie sześć stron świata. Pod wieżami znajduje się zewnętrzny narthex napominający dawne atria syryjskie i koptyjskie. W zwieńczeniu ulokował Nowosielski podwójny przyczółek z ikonami Świętych Archaniołów Michała i Gabriela oraz greckim krzyżem z pięcioma stygmatami. To właśnie ten krzyż zstąpił do piekieł. Jeden Archanioł go tam odprowadził, a drugi w tryumfie wyprowadził. To piękne, uniwersalne przesłanie, spisane w dawnym apokryfie. Poniżej zachodni Veraikon z przemienionym obliczem Umęczonego Chrystusa.

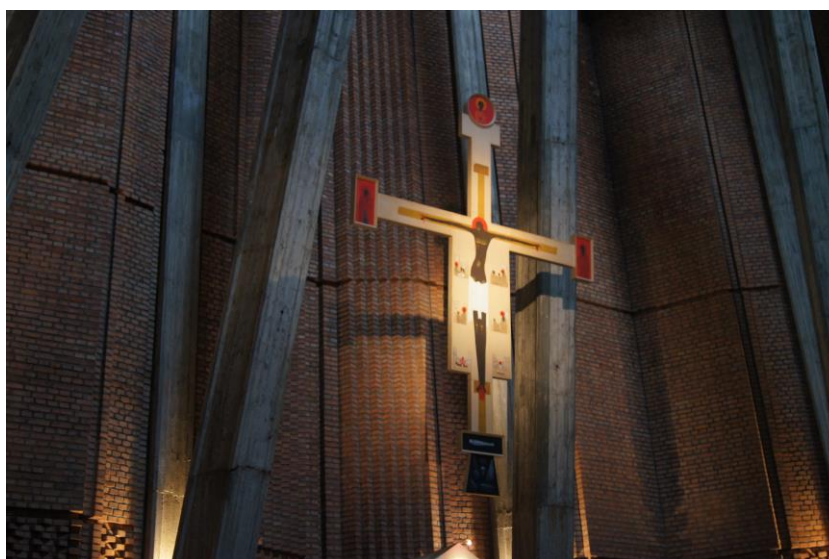


Rys. 20. Biały Bór. Cerkiew greckokatolicka Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy.
 Autor architektury, wystroju wnętrza i ikonografii: Jerzy Nowosielski.
 Współpraca: Bogdan Kotarba, 2011 r. [zdj. J. Uścińowicz]



Rys. 21. Biały Bór. Cerkiew greckokatolicka Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy.
 Krzyż – ikona Ukrzyżowania. Autor: Jerzy Nowosielski, 2011 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Silnym aktem sakralnej koncentracji stał się krzyż ikoniczny zrealizowany w rzymskokatolickim kościele św. Dominika na warszawskim Służewie (rys. 22). To ostatnia napisana przez Nowosielskiego ikona. Stała się ona centralną ikoną kościoła, porządkującą i koncentrującą na sobie jego liturgiczną przestrzeń. Zmieniła jego wnętrze całkowicie.



Rys. 22. Warszawa-Służew. Kościół rzymskokatolicki św. Dominika. Krzyż – ikona Ukrzyżowania. Autor ikony: Jerzy Nowosielski, 2018 r. [zdj. J. Uścińowicz]

6. KOLOFON

W tej podróży sztuki po naszym pograniczu religijnym i odkrywania różnych prób aliansu wartości obu Kościołów siostrzanych – na drodze twórczego poszukiwania nowej, ekumenicznej łączności wszystkich części podzielonego dziś konfesyjnie Kościoła, z potrzeby pogłębionej refleksji i osobistego przekazu twórczego doświadczenia – przywołać można także współczesne, powstałe już w XXI w., przykłady architektury i sztuki sakralnej. Reprezentują je dwie wybrane, zrealizowane świątynie – prawosławna i rzymskokatolicka – oraz jeden niezrealizowany grodowo-świątynny zespół architektury. Choć ten ostatni przykład nie został wcielony w życie, realnie żyje już w przekazie graficznym projektu i jego publicznej recepcji. Świadczy jednak niestety o smutnej porażce ekumenicznego spotkania i dialogu tych Kościołów. Nie dokonało się ono niestety w „prawdzie i miłości”. Pozostaje jednak osobistym, duchowym przeżyciem i cennym doświadczeniem

twórczym. Poczeka na swoje lepsze, bardziej łaskawe mu czasy. Może takie nadejdą, a może nie. Nie wszystko jest bowiem z tym ekumenizmem tak dobrze, jak byśmy tego chcieli. Nie jest on wartością daną na zawsze. Jest wartością wciąż zdobywaną. Trzeba ją za każdym razem wypracować od nowa.

7. ZMARTWYCHWSTANIE

Przywołana uprzednio grupa prawosławnych cerkwi gotyckich powstałych w XV-XVI w. na polsko-ruskim pograniczu stanowi w architekturze europejskiej ewenement trudny do jednoznacznego sklasyfikowania, lecz niezwykle oryginalny. Dochodzi w nich do wyjątkowego zetknięcia się wartości chrześcijańskiego Wschodu z Zachodem. Ich spotkanie na płaszczyźnie sztuki świątynnej prawosławia dało nie tylko produkty wyjątkowe, będące cennym dziedzictwem kultu i kultury. Dało też pożywkę do dalszego ich rozwoju, do transmisji uzyskanych w historii wartości w przyszłość.



Rys. 23. Białystok-Słoneczny Stok. Cerkiew prawosławna Zmartwychwstania Pańskiego.
Autor: Jerzy Uścińowicz, 2015 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Takim przykładem transmisji jest prawosławna cerkiew Zmartwychwstania Pańskiego w Białymstoku-Słonecznym Stoku [Uścińowicz 1990-2007, 2001, 2008]. Zewnętrzna architektura tej cerkwi wywiedziona jest bowiem ze szczególnego kontekstu kulturowo-historycznego Podlasia jako regionu pogranicza. Choć

główne motywy wiążą ją ze świątyniami gotyckimi Wielkiego Księstwa Litewskiego, są to jednak związki pośrednie, stylistyczne, zewnętrznie zaaplikowane do jej przesłania znakowego. Świątynia ta ma bowiem zbudowaną tradycyjną strukturę symboliczną, ubraną jedynie od zewnątrz w stylowy kostium nowego gotyku. To jednak strój kulturowy, a nie kultowy. Wszczepiony w jej przestrzenną strukturalność i „krystaliczność” stanowi dla nich jedynie architektoniczne atrybuty w postaci form pinakli, przypór, gargulców czy charakterystycznych aplikacji krzyżowych (rys. 23).



Rys. 24. Białystok-Słoneczny Stok. Cerkiew prawosławna Zmartwychwstania Pańskiego.
Widok strefy kopułowej wnętrza. Autor architektury: Jerzy Uścińowicz.
Autor ikonografii: Wiktar Downar, 2000 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Forma cerkwi podąża za jej wezwaniem. Symbolika wspólnej dla wszystkich chrześcijan jerozolimskiej Bazyliki Zmartwychwstania Pańskiego i jej sanktuarium

Grobu Chrystusa Anastasis zakodowana jest w jej geometrii. Jak większość świątyń wschodniochrześcijańskiej ortodoksji ma kompozycję dośrodkową. W planie zbudowana jest na geometrii wzajemnie przenikających się figur oktagonu oraz greckiego krzyża. Jest zorientowana kosmologicznie, na tzw. zimowy wschód. Ma układ trójdzielny, zaznaczony przez trójdzielne sanktuarium, naos i narthex. Program liturgiczny rozbudowany jest od strony północnej o ośmioboczne baptysterium, ponad którym wznosi się wysoka dzwonnica.

Przestrzeń wewnętrzną świątyni buduje mocno rozrzeźbiona żelbetonowa struktura sklepienna. Kontynuuje ona w sposób cyrkularny geometrię poligonalnie ukształtowanych ścian, przechodząc stopniowo w prostą piramidę wznoszącego się ekstatycznie ku górze krzyża kolebek, z poderwaną na ich skrzyżowaniu kopułą na pendentywach. Zawieszona w centrum kopuła odcięta jest od sklepień czterema łukami świetlnymi. Unoszą one kopułę ku jej odrealnieniu i zaznaczeniu jej „nadniebiańskiego” statusu. Inaczej jednak niż zwykle. Tutaj nie stoi ona na konstrukcyjnym tamburze, lecz „unosi się”, podwieszona do znajdującej się nad nią konstrukcji nośnej. Choć zasada podrywania kopuły przez światło jest w prawosławiu tradycyjna, to jednak całkowite odcięcie jej od konstrukcji podpierającej jest innowacją. Przez wycięty w jej podniebieniu kwadratowy otwór światło dostaje się ze szklanego świetlika-laterni. W analogii do Anastasis Bazyliki Zmartwychwstania Pańskiego w Jerozolimie *oculus* otwiera się symbolicznie na „perspektywę życia wiecznego”. Snop światła wpadającego spod kryształowej kopuły wieńczącej wpada do świątyni przez figurę gwiazdy³. Jak w każdej prawosławnej świątyni ustanawia *omphalos* – centrum kopuły, świątyni i kosmosu oraz *axis mundi* – główną ich oś znaczeniową (rys. 24).

Wypełnienia między kolebkowymi sklepieniami tworzą liczne powierzchnie stożkowe i walcowe, ćwierć- i półkopuły. Zaznaczona przez osiem słupów część centralna cerkwi otoczona jest wieńcem absydiol, dając wydzielenie i miejsce do osobistej modlitwy wiernych. Nawiązuje tym w swej idei do ideowego prototypu – Bazyliki Zmartwychwstania Pańskiego w Jerozolimie, z jej wieloma kaplicami i innymi miejscami świętymi przeznaczonymi dla chrześcijan różnych konfesji. Każdy tu może znaleźć miejsce dla siebie. Symbolika Grobu Pańskiego i Zmartwychwstania zaznacza się też w geometrycznym zespoleńiu figur ośmioboku (jako figurze eschatologicznej) i przestrzennym krzyżu kolebkowych sklepień. Jest to też ideowe nawiązanie do historycznej rzeczywistości Jerozolimy i jej wyjątkowej, szczególnie rozwiniętej w Kościele zachodnim, tradycji paschalnej pielgrzymowa-

³ Ponieważ geometria oktagonu, zasadniczej figury zastosowanej tutaj przy organizacji przestrzeni świątyni, może być również wyprowadzona z figury gwiazdy ośmioramiennnej, jako dwóch kwadratów wzajemnie obroconych o kąt 45°, powiązanie ich jedną nicią typologiczną i ustawienie w perspektywie eschatologicznej Zmartwychwstania Pańskiego jest oczywiste. Gwiazda ta jest bowiem „Gwiazdą Betlejemską” i zarazem Kościołem, który jako „gwiazda przewodniczka” wskazuje drogę ku zbawieniu – życiu w wieczności „ósmego wieku”, w „ósmym niebie”.

nia drogą męki Chrystusa. Droga Krzyżowa jest w Kościele zachodnim praktyką paraliturgiczną⁴, wywodzoną z jerozolimskiej liturgii Wielkiego Tygodnia ukształtowanej w IV w. Polegała ona na wędrowaniu śladami Męki Chrystusa. Czyni to również – głównie za pomocą tekstów – liturgia prawosławna, zaczynając od jutrzni odprawianej w Wielki Czwartek. Jest tutaj wyniesienie na środek świątyni całunu płaszczanicy (*επιτάφιος*) do ucałowania (oddawania czci – *proskunèsis*). Jest też wyniesienie ogromnego krzyża-ikony Ukrzyżowania. Chrystus jest tu Zwycięzcą. Pomimo męki i śmierci jest w chwale.

Kompozycyjny układ absydiol oparty na figurze oktagonu – ich rytm, skojarzeniowe motywy półłuków jerozolimskich ulic, połyskujące światło okien absydy⁵ aż po ikonę Zmartwychwstania napisaną na frontowej kolebie przestrzennego krzyża, ponad grobem Chrystusa egzemplifikowanym w ołtarzu – wskazuje na misterium Męki i Paschy oraz dramat egzekucji jerozolimskiej i następujące później Zmartwychwstanie. Wprowadzeniem jest pierwsza ikona Bożego Narodzenia umieszczona po prawej stronie monumentalnej sceny Zstąpienia Chrystusa do otchłani. Zakończeniem ziemskiej historii jest ikona Ukrzyżowania umieszczona po jej lewej stronie. Pod nią ulokowano postać ikoniczno-rzeźbiarską Golgoty, zamykającą cykl tej jerozolimskiej drogi.

W formie zewnętrznej zastosowany jest klasyczny dla cerkwi prawosławnej sygnaturalny układ pięciokopułowy⁶. Użycie w nim ciosanych płaszczyznowo form „kryształowych”, odmiennych od historycznie utrwalonych i najczęściej stosowanych w architekturze cerkwi ruskich, białoruskich i ukraińskich – cyrkularnie ukształtowanych kopuł półsferycznych, szyszakowych lub cebulastych – ma swoje odniesienie wprost do Apokalipsy św. Jana i jego opisu Nowego Jeruzalem: „zstępującego z nieba od Boga, lśniącego jak kryształ” (rys. 23)⁷.

⁴ W Kościele zachodnim – poza świątyniami dominikańskimi – drogi krzyżowe stanowią podstawowy nieliturgiczny element modlitewny od chwili wprowadzenia ich do wnętrza sakralnych przez Świętego Franciszka.

⁵ Zmartwychwstanie Chrystusa nastąpiło w dniu, w którym Bóg stworzył światło [por. Sonntag za: Forstner 1990: 95]. Ewangelista Mateusz, przywołując słowa Chrystusa, pisze o ponownym Jego przyjściu: „Gdyż jak błyskawica pojawia się od wschodu i jaśnieje aż na zachód, tak będzie z przyjściem Syna Człowieczego” [Mt 24,27].

⁶ Zastosowany tutaj układ pięciokopułowy jednoznacznie odnosi się do Chrystusa oraz czterech ewangelistów i ich ewangelii głoszonych na cztery strony świata.

⁷ Symbolika kopuł krystalicznych jest pośrednią transpozycją zasadniczej wymowy kopuły jako symbolu Chrystusa, który wielokrotnie był przedstawiany jako „drogocenny kamień” [Ap 4,3], „kryształ lśniący” [Ez 1,22.26-28] i „prawdziwy diament”: „Diamentem tym jest nasz Pan Jezus Chrystus. Jeżeli zatem nosisz go w sercu, o człowiecze, nie spotka cię żadne zło”. *Physiologus 42*, przekł. na podst.: *Physiologus, Frühchristliche Tier-symbolik. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu*, Union Verlag, Berlin 1981, s. 79 i nast. Cyt. za: Forstner 1990: 139.

W górnych partiach szczytowych ścian cerkiew ma duże, uskokowo wycięte krzyże świetlne oraz małe, licznie występujące ze ścian ceglane krzyże, monogramy i znaki. Jak pieczęcie przywołują wszystkie dziękczynne i pokutne krzyże stawiane przez ludzi w intencji zbawienia. Są „niemymi”, lecz żywymi świadkami oczekiwania na Zmartwychwstanie, do którego każda świątynia stara się ich doprowadzić. Ta zaś – zgodnie ze swoim wezwaniem – w szczególności.

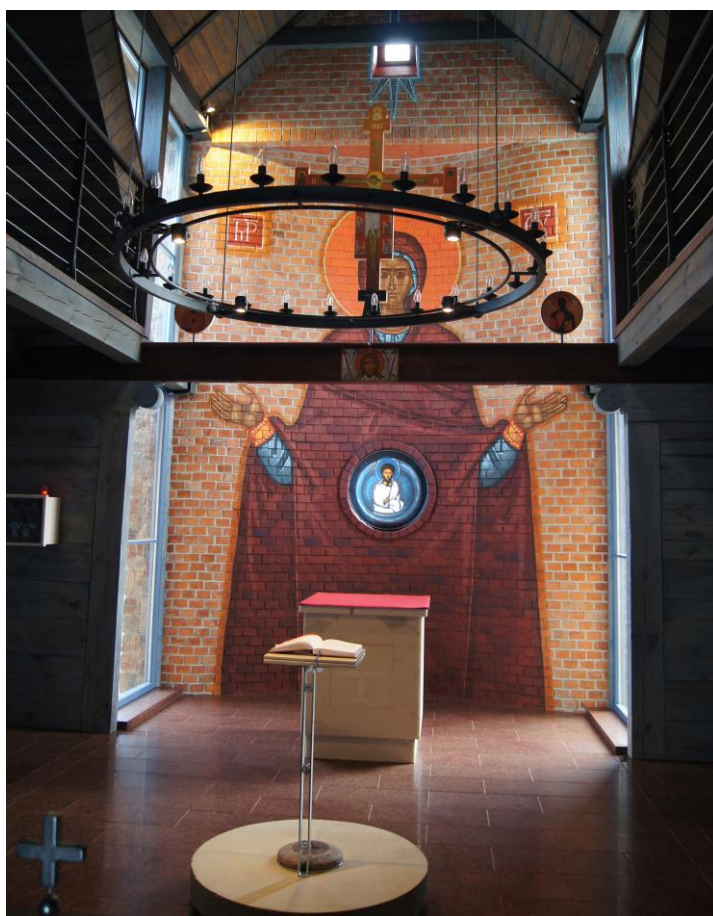
8. ZWIASTOWANIE

Kartuzja w Poletyłach [Uścińowicz 2012, 2015a, 2015b, 2017] to pustelnia – małe gospodarstwo wiejskie, przysiółek, a może bardziej chutor, jak mówią tutejsi. To miejsce odosobnione, położone z dala od cywilizacyjnego zgiełku. Przewidziane było najpierw jako siedlisko kapłana, który pragnął wieść swoje życie duchowe w samotności, w modlitwie i pracy na roli, w bezpośrednim związku z przyrodą i kosmosem. Stała się z czasem także pustelnią siostr i braci zakonnej katolickich Wspólnot Jerozolimskich. Przybyli tutaj po długim poszukiwaniu swojego miejsca anachoreckiego życia i tutaj już pozostali. Miała być nawiązaniem do biblijnej tradycji życia w przestrzeni Edenu, nieskażonego cywilizacją i jej kulturą, jak pierwotny Raj.



Rys. 25. Poletyły. Rzymskokatolicka pustelnia – kartuzja wiejska. Widok zewnętrzny domu-kaplicy Zwiastowania NMP od strony południowej.
Autor architektury: Jerzy Uścińowicz, 2017 r. [zdj. J. Uścińowicz]

To zwarty kompozycyjnie zespół wiejskich chałup: domu z kaplicą Zwiastowania NMP, stodoły, wieży anachorety, spichlerza i paru rozrzuconych po okolicy małych eremów. Ma parę obiektów tzw. małej architektury – Golgotę i kamienny wodopój z kręgiem siedzisk. Ma też naturalnie zarysowane granice przestrzeni – zakola lasu i linearnego „żywego płotu” z polan, a także różne pomosty, alejki i miejsca zgromadzeń. Jest kompozycją krzyżową, zestrojoną koncentrycznie, skupioną wokół dziedzica i zorientowaną wzdłuż osi krzyża. Oś podłużną stanowią dom i stodoła, oś poprzeczną zaś – wieża anachorety oraz Golgota.



Rys. 26. Poletyły. Rzymskokatolicka pustelnia – kartuzja wiejska. Kaplica Zwiastowania NMP. Autor architektury, wystroju wnętrza i struktury ikonograficznej: Jerzy Uścińowicz. Autor polichromii absydy: Mirosław Trochanowski, 2022 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Architektura domów jest bezpośrednim przekładem prostego modelu wiejskiej chaty. Stara się nawiązywać do tradycyjnej, drewnianej architektury Podlasia (rys.

25). Odwołuje się do lokalnych jej form, faktur, rodzimego budulca, który stanowią drewno i kamień. Powtarza jej skalę, proporcje, detal i koloryt. Nawiązuje do niej swoją prostotą i powściągliwością, nieco archaiczną i siermiężną tektoniką oraz tradycyjną konstrukcją wieńcową. Jest dawna i współczesna zarazem. Bez wzajemnej sprzeczności.

Centrum i sednem pustelni jest kaplica Zwiastowania. To bardzo mała i prosta świątynia wpisana w strukturę wiejskiej chaty. Jest jej duchowym sercem.



Rys. 27. Poletyły. Rzymskokatolicka pustelnia – kartuzja wiejska. Kaplica Zwiastowania NMP. Witraż Emanuela w oknie absydy kaplicy. Autor projektu: Jerzy Uścińowicz. Autor ikony: Jerzy Nowosielski, 2022 r. [zdz. J. Uścińowicz]

Ściana zachodnia kaplicy stanowi jej fasadę i wejściową przegrodę z wrotami, wschodnia zaś jest duplikatem ściany zachodniej, przenikającej się z hemicyklową absydą, lekko wypukłą na zewnątrz i upodabniającą się do ikonicznego kowczegu. Pierwsza stanowi jej granicę inicjacyjną, druga – ekstatyczną. Pierwsza jest Zwiastowaniem, zapowiedzią przyszłego Wcielenia Bożego, ścianą zwołującą na świątynne nabożeństwa. Druga – jego spełnieniem, Bogurodzicą ze Znakiem tego spełnienia. Jest Grotą Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania zarazem. Jej Anastasis.

To głównie pomiędzy tymi ścianami świątynia się spełnia w swojej liturgicznej funkcji. To tutaj, w ich obrębie, realizują się główne sakramenty. One budują świat symboliki świątyni i jej ideowego „obrazu całości”.

Ściana wschodnia kaplicy jest miejscem koncentracji eucharystycznej i modlitewnej. Jej wypukłość i przenikanie się ze ścianą prostokreślną symbolizują wzajemne zespolenie świata materialnego (fizycznego) i duchowego. To ich wzajemny dialog i uświęcenie⁸. Ma tutaj ona znaczenie szczególne. To symboliczna ściana „niezburzalna”, „mur niezwyknięty”, Bogurodzica-Krzew Gorejący. Nawiązuje ona też do lokalnej tradycji ludowej podlaskiej wsi. Wznoszenie po wschodniej stronie jej chat ołtarzyków czy *pięknych kątków* (*poikuć* (красный угол)) jako miejsc indywidualnego i rodzinnego kultu ma swoje głębokie zakorzenienie w tradycji miejscowej Podlasia – i katolickiej, i prawosławnej. Tutaj się ona również realizuje.

Ten wątek stał się też przesłanką do ideowego, przestrzennego i ikonograficznego rozwinięcia tej tradycji. Szczególnie rozwinięty tu kult maryjny, kult Bogurodzicy i jej orędownictwa za zbawieniem świata ma swój przekład w rozwiązaniu ikonograficznym absydy⁹. Wypełnia ją bowiem prześwitujący wizerunek pełnopostaciowej Matki Bożej Theotokos Oranty Znak, pisanej wprost na spoinowanej, ceglanej fakturze absydialnej ściany (rys. 26). Jest on jej namaszczeniem. Choć wydaje się, że materia prześwituje przez namalowaną postać Bogurodzicy, to Ona tutaj panuje. Ona zmienia materię, na której się objawia. Uświęca ją i buduje nową granicę świątynnego świata. Pomaga – jak to czyni każdy ikonostas – przekroczyć ją, wyprowadzając z pierworodnego grzechu człowieka, wprowadzając go do innego, boskiego już świata. Bogurodzica wyrasta z Ziemi. Modli się ku niebiosom za Jej zbawieniem. Jej medalion jest jedynym oknem absydy (rys. 27). Jest witrażową ikoną Emanuela wyobrażającą dostojne oblicze Chrystusa Młodzieńca, ikonicznym wyobrażeniem Jego postaci. Koncentryczne kręgi różnych odcieni i przezierności królewskiego błękitu formują niebiański blask wizerunku Jego świętego oblicza. Niczym orbitalne, magiczne kręgi planet budują kosmologiczny obraz Emanuela w centrum kosmosu. Uzyskiwane za pośrednictwem światła jutrzeńki wschodu – czyli światła o brzasku słońca, o świcie – dają nam czytelny przekaz teologiczny¹⁰.

⁸ Ściana absydy ołtarzowej świątyni, zwanej niejednokrotnie w źródłach „Ścianą Niezburzalną” czy „Murem Niezwykniętym”, identyfikowana jest w planie treści z praobrazem Matki Bożej. Fakt, że koncha absydialna – jako Płaszcz Bogurodzicy – opiera się na ścianie, która służy jej za „podporę i utwierdzenie”, ekstrapoluje również i na nią swój obronny status oraz silny, masywny i introwertyczny charakter rozwiązania tektonicznego.

⁹ Absyda symbolizuje grotę w Betlejem. Począwszy od IX w., przedstawiano ikonę Dziewicy Oranty, którą później utożsamiano z Matką Boską. Ikona ta górowała zawsze nad sanktuarium i nad całą świątynią, wskazując, że świątynia wyraża duszę chrześcijańską utożsamioną z odnalezionym Rajem (motyw bukoliki).

¹⁰ Oranta jest przedstawiana zwykle z Dzieciątkiem Jezus w medalionie na łonie Matki (niekiedy również znany jest ten typ bez Dzieciątka). Tajemniczo podtrzymywane przez

To jest „wschód z wysokości”, Chrystus Wszechwładca Kosmosu. To jest Znak Bogurodzicy zwiastujący spotkanie z oczekiwanym Zbawicielem człowieka i całego świata-kosmosu w Paruzji. I to jest ten prawdziwy sens Zwiastowania.

Strukturę kaplicy budują jej trzy, geometryczne i teologiczne zarazem, centra. Położone są wszystkie na wspólnej osi, w hierarchicznej sekwencji wyznaczającej cały porządek modlitewnego misterium. W geometrycznym centrum absydy jest prosty, sześcienny ołtarz, w środku nawy – ambona z kamiennego żarna – miejsce głoszenia Świętego Słowa, a ponad nią – kolisty choroś. Od strony zachodniej zamyka tę sekwencję, lokowana centralnie, sedilia celebransa. Flankują ją zaś symbolicznie dwie dźwigające emporę drewniane kolumny strzegące dostępu – Jachin i Boaz¹¹. Niczym biblijni strażnicy są granicą i inicjacyjnym przepustem, symbolicznymi kolumnami kosmicznymi, Drzewami Życia i Prawdy. Są dwoma świadkami, strażnikami progu bramy, jak cheruby pilnującymi dostępu do Rajskiego Ogrodu-Edenu. Na nich wspiera się przekrycie domowego nieboskłonu.

Na granicy „świętego świętych” i „świętego” jest tylko stropowa belka tęczowa z krzyżem wieńczącym *croce dipinta* i ikonami Pantokratora, Bogurodzicy i Veraikonu (rys. 28). Spina ona obie wycięte przez absydę ściany. Jest przestrzennym znakiem dawniej istniejących w kościołach zachodnich ołtarzowych przegród. Centralną ikoną kaplicy jest ikona Ukrzyżowania, koncentrująca na sobie jej liturgiczną przestrzeń. Forma krzyża nawiązuje ideowo do dawnego krzyża św. Franciszka z Asyżu. Warto tu wspomnieć, że wyobrażenie Ukrzyżowanego Chrystusa było najbardziej rozpowszechnionym typem ikony w średniowiecznej Italii. Trafiły tam z Syrii, przywiezione przez prawosławnych mnichów. Przyjęły się tam i rozwinęły. Malowane na ich wzór krucyfiksy bizantyjsko-włoskie są typowe dla XII- i XIII-wiecznej sztuki tokańskiej wykonanej w tzw. *maniera greca*. Te ogromne ikony, tzw. *croci storiato*, wraz z postaciami Przenajświętszej Bogurodzicy i Świętego Jana Teologa oraz scenami pasyjnymi, wieńczyły kiedyś szczyt każdego architrawu ikonostasu włoskiego kościoła. Nazwano je potocznie krzyżem św. Franciszka lub krzyżem San Damiano. Choć prawidłową nazwą dla każdego krzyża jest krzyż Chrystusa, nazwany on został tak, gdyż stał się przedmiotem kontemplacji

Bogurodzicę zdaje się przewycięzać prawo ciężenia. Bóg, którego nie może objąć cały świat, jest opisywalny w łonie Dziewicy Marii, co stanowi wprost aluzję do prorocтва Izajasza: „Oto Pan sam da wam znak: Oto dziewica pocznie i porodzi Syna, i nada mu imię Emmanuel” [Iz 7,14], co oznacza „Bóg z nami”. Oblicze Dzieciątka jest obliczem dorosłego Chrystusa. Trzyma on zwój Pisma i błogosławi prawą ręką.

¹¹ Wejście do świątyni Salomona, oflankowane dwoma wolnostojącymi kolumnami Jachin i Boaz, stanowiło symboliczne wyobrażenie bramy słońca, bramy do nieba i raj, bramy wschodu i zachodu, przejścia do zaświatów. Te dwie kolumny umieszczone przez Salomona przy wejściu do świątyni, nazwane przez niego Jakin – „On (Jahwe) utwierdził” oraz Boaz – „W Nim jest moc” [1 Krl 7,15-22], są starotestamentowymi typami, które uzyskały swoje spełnienie w chrześcijaństwie, stając się symbolami Kościoła jako „filaru i opoki prawdy” [1 Tm 3-15].

Świętego Franciszka, co pięknie przedstawił Giotto di Bondone na fresku w bazylice św. Franciszka w Asyżu. Na szczęście te piękne ikony przetrwały. Stały się również zwornikiem łączności pomiędzy chrześcijańskim Wschodem i Zachodem. Są nim nadal do dziś. Stały się też – przez osobę Świętego Franciszka – integracyjnym symbolem jedności świata ludzi i zwierząt – braci mniejszych. Są znakiem aspiracji człowieka do życia naturalnego, w zgodzie z kosmosem jako światem stworzonym przez Boga i jego odwiecznego pragnienia powrotu do Raju. Ideowy wątek ekumenicznego pojednania wszystkich chrześcijan kontynuuje znak krzyża z monogramem Jezusa Chrystusa IC XC NIKA wyryty na płycie czołowej ołtarza.



Rys. 28. Poletyły. Rzymskokatolicka pustelnia – kartuzja wiejska. Kaplica Zwiastowania NMP. Widok z emporium na absydę z ikoną Bogurodzicy oraz belkę tęczową z krzyżem.

Autor architektury, wystroju wnętrza i struktury ikonograficznej: Jerzy Uścińowicz.

Autor polichromii absydy i krzyża: Mirosław Trochanowski, 2022 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Warto wspomnieć, że przeprowadzono tu udany eksperyment teologiczny. Przez dość odległy w czasie powrót do dawnych, przedsoborowych praktyk liturgicznych dokonano „retrospektywnej teleportacji” do czasów tworzenia się żywej, misteryjnej struktury liturgiczno-przestrzennej chrześcijaństwa, do jej prapoczątk-

ków. Te trzy, ułożone w hierarchiczną sekwencję, miejsca główne kaplicy: ołtarz, ambona i sedilia – geometrycznie i teologicznie uzasadnione co do ich położenia, znaczenia i symbolicznej interpretacji – wyznaczają porządek modlitewnego misterium, inicjując dynamizm duchowej partycypacji i aktywności jego celebransów i uczestników: kapłanów i wiernych. Budują jego misteryjną akcję w czasie i przestrzeni. Ich służebność liturgiczna i modlitewna jest jednak otwarta. Są one wszystkie zorientowane wzdłuż osi głównej, ale jej zwrot jest dwustronny. Celebracja nabożeństw odbywa się na obie strony świata – przed i za ołtarzem. Dokołało się to zwłaszcza dzięki centralnie ulokowanemu – ponad ołtarzem, na jego osi i osi witrażu Emanuela – tabernakulum, a także dzięki centralnej lokacji ambony jako miejsca głoszenia Bożego Słowa, z jej osiowo ulokowanym pulpitem służącym stałej ekspozycji tu Pisma Świętego, pomiędzy nabożeństwami. To wszystko.

Ten archaiczny, bardzo prosty, wczesnochrześcijański model funkcjonowania modlitewnego porządku przyjął się tutaj. Dobrze służy. Służy i człowiekowi, i Bogu. Na Bożą chwałę.

9. GRÓD

Trzeci z przykładów to projekt rewitalizacji wczesnośredniowiecznego grodziska Góry Zamkowej: kościoła, cerkwi, plebanii i dawnych murów grodu i zamku w Mielniku nad Bugiem.

Góra Zamkowa w Mielniku to zespół wyjątkowy. Tworząc wysoką skarpe terasy rzecznej, dzieli się na dwie części – wyższą i niższą – zamki: dolny i górny. Na niższej znajdują się podziemne relikty i artefakty zamkowych murów, ruiny dawnego kościoła, późniejszej plebanii. Wyższą budują ostańce murów dawnego grodu i wieńczy ruina późniejszej kaplicy / cerkwi. Dawniej zamek miał status obronny. Dziś nie jest on w stanie obronić przed profanacją nawet pozostałych tu ruin świątyń. Ulegają stale postępującej destrukcji. Grożą unicestwieniem. My sami się do tego przykładamy.

Początki funkcjonowania grodu i osad datowane są na XI w. Gród pojawia się w *Latopisie Ipatiewskim* w 1260 r., odnotowany przy okazji opisu pobytu w Mielniku króla Daniela Romanowicza Halickiego, przed wyprawą jego brata Wasyla Romanowicza na podbój Litwy. Król modlił się wówczas w mielnickiej cerkwi grodowej Przenajświętszej Bogurodzicy przed cudowną ikoną Spasa Izbawnika: „[...] i jechał Wasilko za brata i prowadzi jeho do Berestia i posła s nim ludi swoju i pomolisja Bogu, swjatomu Spasu Izbawniku. Jaże jest ikona, jaże jest w horodie Mielnicy, wo cerkwi Swjatoje Bogorodicy i nynie stoit w wielice czesti. Obwieszcza Danilo korol o ukraszenijem ukrasiti ju [...]” [*Ипатьевская летопись: 778-791*].

Późniejszy zamek powstał w I poł. XIV w., kontynuując funkcję dawnego grodu. Pełnił już wtedy funkcję ważnego ośrodka administracyjnego. W XV i XVI w. podlegał rozbudowie. W 1420 r., z fundacji księcia Witolda, zbudowano tu kościół łaciński pw. Bożego Ciała, Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja [*Ingrosatio Fundi Ecclesiae Parochialis in Mielnik: 180-182*], później Trójcy Świętej, pierwotnie jako zamkowy, a później jako farny. Lokalizacja obu pierwszych świątyń – cerkwi oraz kościoła – nie jest do końca rozpoznana. Jest wiele hipotez i legend.



Rys. 29. Mielnik. Góra Zamkowa. Ruiny rzymskokatolickiego kościoła pw. Bożego Ciała, Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja, później Trójcy Świętej, 2018 r. [zdz. J. Uścińowicz]

Istniejący na dolnym zamku kościół został prawdopodobnie zbudowany przed 1577 r. Był on w czasie wojen kilkakrotnie burzony i ponownie odbudowywany, w XIX w. konwertowany na cerkiew. W 1915 r. został spalony, a w latach 1940-1941 nawet częściowo rozebrany. Jest dziś zdewastowany do granic technicznej wytrzymałości. Zachowały się w nim jedynie kikuty ścian o niezabezpieczonych, niezwiązanych zaprawą, koronach murów, otwartych pionowych rysach, spękaniach i rozwarstwieniach. Ceglane sklepienia krypt są już w większości zawalone. Kościołowi oraz dawnym zamkowym murom wobec notorycznego osuwania się zamkowej skarpy grozi całkowita destrukcja (rys. 29).

Ruiną „nietrwłą”, bo bliską już unicestwieniu, jest też powstała w 1865 r. cerkiew / kaplica św. Aleksandra Newskiego. Wzniesiono ją na wzgórzu, na którym znajdował się dawniej gród, zamek wysoki i prawdopodobnie również wspomniana w latopisie cerkiew Przenajświętszej Bogurodzicy z ikoną Spasa

Izbawnika. Kaplicę św. Aleksandra zburzono w 1927 r. Dotrwała do dziś w stanie ledwie widocznego ponad ziemią śladu ceglanych murów (rys. 30). Mur jest w stanie rozkładu. Niewiele mu już życia pozostało.



Rys. 30. Mielnik. Góra Zamkowa.

Ruiny prawosławnej cerkwi / kaplicy Św. Aleksandra, 2018 r. [zdj. J. Uścińowicz]

Projekt [Uścińowicz 2017-2018] przewiduje restaurację ruin kościoła, plebanii oraz podziemnych ruin dawnego zamku dolnego i kaplicy położonej na dawnym zamku górnym, wraz z ich eksploracją, integracją i ekspozycją. Wszystkie ruiny scalono w nim. Pozostawiono ich autentyczne elementy bez zmian. Są one „niemymi świadkami” kultu, kultury i historii. Pomędzy ruiny kościoła wprowadzono dyskretnie stalowo-szklane, strukturalne przekrycia oraz płaszczyznowe wypełnienia ścian. Stanowią one ich transparentne uzupełnienie reinterpretacyjne¹². Stara się ono zachować ruiny, wpisując w nie istniejącego tu jeszcze, wspólnego, ponadkonfesyjnego ducha miejsca. Wnętrze kościoła na wszystkich poziomach przestrzennie zintegrowano, otwierając dawną nawę główną ku

¹² Reinterpretacja jest tutaj współczesną formą dialogu z historią. Pozostaje intencjonalnie zbieżna w metodzie z proponowanym przez prof. Jana Tajchmana „uzupełnieniem interpretacyjnym”, proponując dialog na poziomie współczesnego rozumienia dawnej idei. W architekturze sakralnej, która namaszczone jest Tradycją i jej przekazywaniem, stanowi to nieodzowne otwarcie eschatologiczne na sferę *sacrum*.

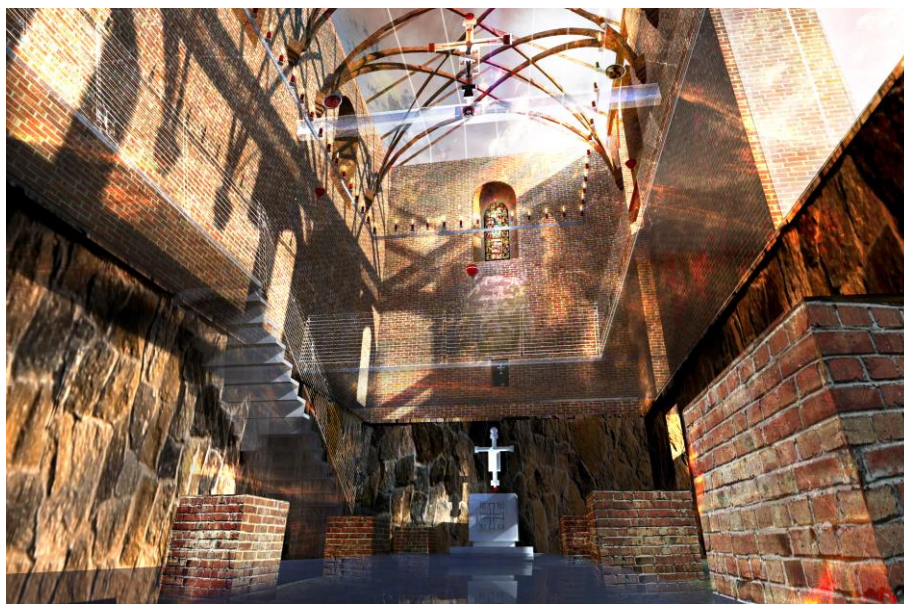
piwnicom i eksponując relikty dawnych słupów, ścian i zamkowych sklepień. Zachowano dzisiejszą jednoprzestrzenność kościoła. Jego przestrzeń jest otwarta – od piwnicznego ossuarium aż po stalowo-szklane przekrycie. Przestrzeń tę wypełnia jedynie ażurowa, przestrzennie rozłokowana komunikacja, z centralnie położonym podestem podziemi oraz obwodowo prowadzonymi przy murach lekkimi antresolami. Krawędziowe odtworzenie geometrii gotyckich sklepień gwiaździstych oraz stalowo-szklanej belki tęczącej z witrażowym krzyżem wieńczącym symbolicznie wspomni o jego pierwotnej, sakralnej funkcji gotyckiej świątyni. Zachowano autentyczną substancję murów i dyskretnie ją zresakralizowano. Uczyniono to przez powierzchniowe działania ikoniczne, w kategorii odwracalnej estetyki transparentnej (rys. 31).



Rys. 31. Mielnik. Góra Zamkowa. Projekt restauracji ruin kościoła rzymskokatolickiego pw. Bożego Ciała, Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja, później Trójcy Świętej. Widok świątyni od strony południowo-zachodniej. Autor projektu: Jerzy Uścińowicz, 2018 r.

Wypełnienia brakujących partii ścian i warstw cegieł są adekwatne do stopnia badawczego poznania ich struktury i formy układu. Pierwsze stanowi stalowa powłoka cortenu. Elementy te dyskretnie uzupełniają braki materii wież, gzymsów i konstrukcji nośnej ostrołukowych glicyfów okiennych. Drugą zapewnia lekka, stalowo-szklana struktura, z osadzonymi wewnątrz oknami. Wypełnieniem ich są witraże z wizerunkami świętych. Trzecią jest wendyjski wątek ceglany. Użyto go na dwa sposoby: ze znakami krzyżowymi – od zewnątrz i w układzie spikselizowanych

przedstawień reliefowo-ikonicznych – od wewnątrz. Niezależnie różnicuje to, co dawne, od tego, co współczesne. Bez falsyfikacji i z zapewnieniem ideowej i formalnej integralności. Tak jak zaleca Karta Wenecka.



Rys. 32. Mielnik. Góra Zamkowa. Projekt restauracji ruin kościoła rzymskokatolickiego pw. Bożego Ciała, Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja, później Trójcy Świętej. Widok wnętrza od strony zachodniej. Autor projektu: Jerzy Uścińowicz, 2018 r.

Świątyni starano się nadać sakralny, skojarzony z gotykiem, wyraz i teologiczną symbolikę. Wydzielono z użytkowania i wyeksponowano – jako najważniejszą – strefę dawnego prezbiterium z jego symboliczną ścianą wschodnią (rys. 32). Potraktowano ją jako ołtarzowe retabulum – nietykalną, niedostępną, uświęconą relikwię. Strefę prezbiterium wydzielono przestrzennie przez zawieszony w przestrzeni pomost oraz znajdującą się nad nim belkę tęczową z krucyfiksem. Tworzy to przestrzenny, silnie zakorzeniony w tradycji sztuki świątynnej, dwupodział, znany ze starotestamentowego Namiotu Zgromadzenia i Świątyni Jerozolimskiej, przyswojony później przez bazylikowe świątynie chrześcijańskie. Brakujące wyrwy w ścianach wypełniono podwójną, obustronnie wypełniającą lica ścian, strukturalną ścianą szklano-aluminiową. To zachowa tektoniczny charakter tej ściany. Da też niezbędne konstrukcyjne scalenie istniejących, autentycznych ostańców ceglanych ścian świątyni.

Komunikacja jest strukturą empor, podestów oraz stalowo-szklanych schodów. Nieinwazyjnie zachowuje jednoprzestrzenność świątyni i zapewnia jej użytkowanie. Omija dyskretnie dawne krypty i ossuarium. W poziomie piwnic, z uwagi na rozkład

dawnych reliktyw słuów, przebiega ona osiowo, z zachodu na wschód, aż do kulminacji na memorialnym ołtarzu z krzyżem *croce dipinta*. Pod nim umieszczono żelbetowy sarkofag na odnalezione podczas badań archeologicznych ludzkie szczątki. W poziomie przyziemia trotuary i schody mają uformowanie dośrodkowe, prowadzone obwodowo, wzdłuż ścian. Daje to wgląd w przestrzeń piwnic oraz reliktyw dawnej, dziewięciopolewej struktury słuów i ścian wewnętrznych świątyni.

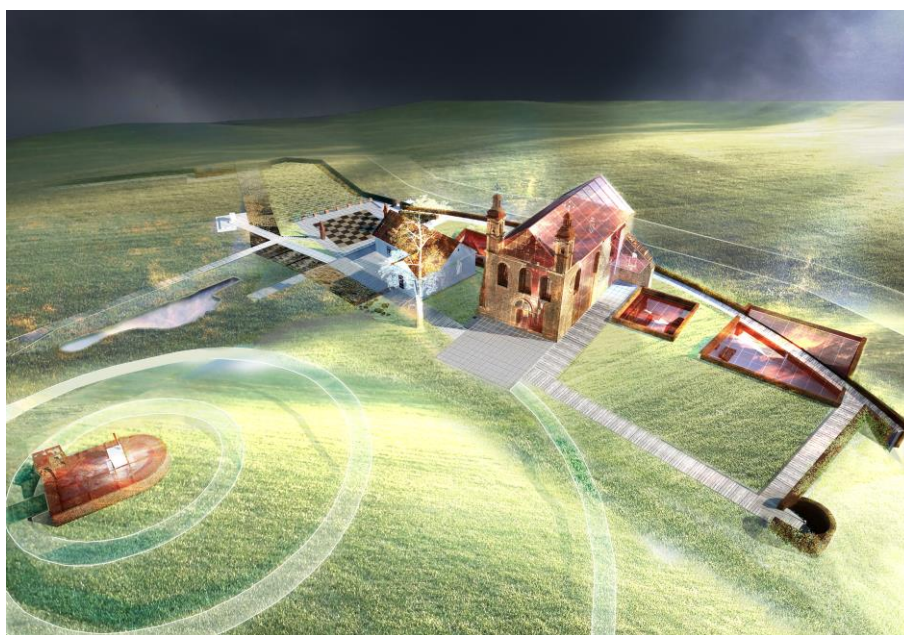
Projekt przewidywał scalenie ruin cerkwi na szczycie Góry Zamkowej. Jako „trwała” ruina, stanowiąca otwarty na niebiosa ślad miejsca wschodniochrześcijańskiego kultu, przekryta stalowo-szklaną płaszczyzną gąbłoty, otrzymać miała również memorialny kamień ołtarzowy z krzyżem *croce dipinta* – takim samym, który miał stanąć w centrum dawnego prezbiterium kościoła, wspólnym dla obu Kościołów siostrzanych – prawosławnego i katolickiego, ekumenicznie [Uścińowicz 2019: 95-114]. Tu jednak los zechciał inaczej. Cerkiew pozostanie nadal ruiną „nietrwałą”, bo jednak, jak to sformułowano: „Ten krzyż niech lepiej tutaj nie stanie”. Smutne to doświadczenie ekumenizmu.

Należy tu zwrócić uwagę na podstawowy sens i cel zastosowanych tutaj wypełnień interpretacyjnych. To najważniejsze medium pośredniczące w zespoleniu „starego z nowym”. Zapewnia je szkło z jego podwójnymi możliwościami tworzenia obrazu rzeczywistego i iluzyjnego – formy i jej braku. Zastosowanie go przy jego różnorodnej możliwości estetycznej i tektonicznej kreacji – z wykorzystaniem optycznego procesu odbicia światła i jego przenikania – umożliwi powstanie na siatkówce oka człowieka zarówno obrazu rzeczywistego form znajdujących się obok i za płaszczyzną szklaną, jak i jego obrazu iluzyjnego w postaci lśniącego powidoku. Wszystkie te obrazy tworzą nerwowe impulsy w naszym mózgu, który przez analizę wzrokowych bodźców – podlegających ich sprawdzeniu, uogólnieniu i syntezie – dąży nie tylko do analizy sytuacyjnej w czasie i miejscu rzeczywistym, ale dokonuje też nieustannie syntezy w czasie historycznym. W ten sposób podwójny, a niekiedy nawet potrójny – widok, powidok i przezierność – status użytych płaszczyzn reinterpretacyjnych wypełnień ścian ruin dawnego kościoła, d. cerkwi, świetlików i galerii widokowych, jest zarówno nośnikiem wartości samej materii, jak i jej braku. Tworzy zarówno obraz istnienia formy, pozostawiając ją w stanie ruiny, jak i iluzję wypełnienia jej braku światłodajną materią. Światło zbliża nas do niematerialnego jej postrzegania. Wprowadza nas już na poziom innej, sakralnej jej interpretacji [Uścińowicz 2018: 27-43; 1997: 128-130].

Ruina kościoła, cerkwi i zamkowe ostańce murów pozostają więc nimi dalej w krajobrazowym „obrazie całości” zespołu i całej Góry Zamkowej. Wprowadzone doń nowe struktury szklane ścian i przekryć dają niezbędne konturowanie geometryczne form niepełnych i ich płaszczyznowo-fakturowych wypełnień ceglanych. Uzyskują też dodatkowy walor nowej interpretacji ideowej ścian dawnych, ich tektonicznego zamknięcia i ochrony przed dalszą profanacją. Nie zamykają drogi do przyszłych przekształceń i weryfikacji ustalonego dziś ich estetycznego obrazu. Przy wykorzystaniu ich jako płaszczyzn do kreacji holograficznych i video mappingu 3D

stworzą wirtualną wizję form architektury i ich ikonicznego obrazu zmiennego w czasie rzeczywistym i wciąż weryfikowalnego w przyszłości (rys. 33).

Ten krótki opis przywołuje status, charakter i zakres działań powziętych na Górze Zamkowej w Mielniku. Celem ich było przede wszystkim scalenie pozostałych po procesie profanacji i destrukcji ruin sakralnych obiektów – kościoła i cerkwi. Była ich ratunkowa i ochronna akcja, zatrzymująca ten proces przed niechybnym ich unicestwieniem. Akcja jednak nieudana, bo zakończona przerwaniem realizacji, z bólem ekumenicznej porażki.



Rys. 33. Mielnik. Góra Zamkowa. Projekt restauracji ruin kościoła rzymskokatolickiego, plebanii, podziemnych ruin dawnego Zamku Dolnego oraz kaplicy prawosławnej na dawnym Zamku Górnym. Widok od strony południowo-zachodniej.
Autor projektu: Jerzy Uścińowicz, 2018 r.

Rodzi się jednak wobec tego przypadku wiele problemów i pytań dotyczących losu upadłych już ruin świątyni i ich dalszego istnienia, gdy nie ma w nich już kapłanów i wiernych, dla zbawienia dusz których one powstały, gdy życie w nich już się wyczerpało, gdy ich „trwałość” jest co najwyżej wykładnią reanimowanej co parę lat „nietrwalej” ruiny lub gdy pozostawione same sobie ulegną w końcu całkowitemu rozkładowi, zmierzając nieuchronnie do samounicestwienia. Jaki w nich jeszcze rodzaj świętości – prawdy, dobra i piękna – pozostał? Malowniczy układ kamieni lub cegieł, fragmenty okaleczonych kikutów murów bez formy, abstrakcyjny domysł formy pierwotnej, powidok dawnej historii czy wartość substancjalna

materii? Czy duch namydlonej przez ludzi, lecz niezamkniętej już granicami ścian i sklepień przestrzeni tli się w nich jeszcze? Czy jest on w nich jeszcze obecny? Czy podziały Ciała Chrystusa, jakim jest Kościół, zgodnie ze słowami Świętego Pawła [1 Kor 12,27], którego On jest Głową – zaczynające się nadal przecież już w ziemi, przy sporach o fundamenty i ściany świątyń oraz o kości pogrzebanych obok nich ludzi – muszą koniecznie dziś jeszcze sięgać aż niebios? Czy to jest nasz wyraz wiary i miłości do Boga i drugiego człowieka? W usilnej separacji własności, a nie w jej wspólności?

10. PODSUMOWANIE

Pomimo różnych intencji i konfesyjnej polityki sztuk obu Kościołów – Wschodu i Zachodu – nie da się już na szczęście całkiem oddzielić, rozsunąć, odseparować. One żyły i żyją nadal w stanie zróżnicowania, ale także potencjalnej, dialektycznej jedności, na drodze „spotkania i dialogu”, szczególnie tu w Polsce, na pograniczu. Warto o tym pamiętać. Prawdziwa sztuka spada przecież z nieba. Nie człowiek nią rządzi, lecz siły najwyższe.

W takich obiektach, przy ich zróżnicowaniu i podobieństwach, autonomii i zespoleniu, świat chrześcijański powraca do swojej potencjalnej, pierwotnej jedności. Ta jedność na poziomie sztuki już się realizuje. Naturalnie, bez przymusu. Dokonuje się w sposób bezpośredni i odkryty. Nie jest to już tylko spotkanie i nie jest to już tylko dialog. To coś więcej. W tej próbie syntezy sztuka uzyskuje swój sens i osiąga cel. Realizuje się w tym, do czego właściwie została stworzona. Do zbawienia. Jak to mądrze powiedział Fiodor Dostojewski, to „piękno zbawi świat” [1984]. Miejmy tylko nadzieję, że dokona się to w „prawdzie i miłości”.

LITERATURA

- Anchimiuk J., 1996, *Na jubileusz 50-lecia parafii katedralnej we Wrocławiu*, w: *Katedra Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy we Wrocławiu*, red. I. Rydzanicz, Arboretum, Wrocław.
- Dostojewski F., 1984, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, w: *Dzieła wybrane*, t. II, Warszawa.
- Ingrosatio Fundi Ecclesiae Parochialis in Mielnik*, ADS sygnatura 16, D, s. 180-182.
- Ипатьевская летопись*, 1908, ПСРЛ., t. 2, СПб., s. 778-791.
- Forstner D., OSB, *Die Welt der christlichen Symbole*, Tyrolia-Verlag, Innsbruck 1966; przekład polski: *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 95, 139.

- Uścińowicz J., 1990-2007, *Projekty architektoniczne, techniczne (wykonawcze) cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego przy ul. Sikorskiego 9 w Białymstoku-Słonecznym Stoku* (zrealizowany).
- Uścińowicz J., 1997, *Symbol, archetyp, struktura. Hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Politechnika Białostocka, Białystok.
- Uścińowicz J., 2001, *Projekt architektoniczny wnętrz i przegrody ołtarzowej cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego w Białymstoku-Słonecznym Stoku* (niezrealizowany w wersji autorskiej).
- Uścińowicz J., 2000, *Projekt architektoniczny zagospodarowania terenu wraz z projektem ogrodzenia cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego przy ul. Sikorskiego 9 w Białymstoku-Słonecznym Stoku* (projekt i realizacja ze zmianami inwestora).
- Uścińowicz J., 2008, *Projekt architektoniczno-budowlany kaplicy Objawienia Pańskiego w Białymstoku-Słonecznym Stoku*.
- Uścińowicz J., 2012, *Projekt architektoniczno-budowlany rzymskokatolickiej kartuzji wiejskiej we wsi Poletyły k. Brańska, na działce o numerze ewidencyjnym 217 we wsi Poletyły, gm. Brańsk*.
- Uścińowicz J., 2015a, *Projekt architektoniczno-budowlany pustelni anachorety z krzyżem memorialnym św. Franciszka w Rzymskokatolickiej Kartuzji Wiejskiej w Poletylach k. Brańska, gm. Brańsk*.
- Uścińowicz J., 2015b, *Projekt architektoniczny, koncepcyjny pustelni monastycznych, przy kartuzji wiejskiej w Poletylach k. Brańska*.
- Uścińowicz J., 2017, *Projekt architektoniczny, wnętrz kaplicy rzymskokatolickiej w Poletylach k. Brańska*.
- Uścińowicz J., 2017-2018, *Projekt budowlany rewitalizacji ruin dawnego kościoła, plebanii i ruin dawnej cerkwi wraz z adaptacją dla celów muzealno-ekspozycyjnych podziemia dawnego zamku dolnego w Mielniku przy ul. Brzeskiej 69, na działce o numerze geodezyjnym 5976, położonej w obrębie ewidencyjnym Mielnik, gm. Mielnik, Białystok-Mielnik, archiwum PWKZ Białystok*.
- Uścińowicz J., 2018, *Powrót do Nowego Jeruzalem*, w: Nowosielski – malarz, filozof, teolog, Fundacja „Oikonomos”, Akademia Supaska, Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, Supraśl, s. 27-43.
- Uścińowicz J., 2019, *On the spirit of places of worship – practical ecumenism of the polish cultural borderland*, „Czasopismo Techniczne”, t. 116, nr 8, s. 95-114.
- Uścińowicz J., 2021a, *Gotyck ortodoksyjny dziś. Studium jednego przypadku*, w: *Architektura kultur lokalnych pogranicza. Sacrum – profanum – sacrum. Konwersje i rekonwersje architektury i sztuki sakralnej XX-XXI w.*, t. 4, red. J. Uścińowicz, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok, s. 353-370.
- Uścińowicz J., 2021b, *Katholikon w Supraślu i jego ikonostas. Romantyzm teologicznej idei*, w: *Architektura kultur lokalnych pogranicza. Sacrum – profanum – sacrum. Konwersje i rekonwersje architektury i sztuki sakralnej XX-XXI w.*, t. 4, red. J. Uścińowicz, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok, s. 331-352.

**ECUMENISM OF THE BORDERLAND
IN SACRED ARCHITECTURE AND ART – PAST AND PRESENT**

Summary

This paper presents selected examples of interaction between architecture, iconography and theology in contemporary Orthodox, Greek- and Roman-catholic and Evangelic sacred architecture built after World War II period in Poland. It also shows the process of evolution of traditional spatial and functional structures and applications of new iconography conventions in the Christian temples. It covers problems in art as well as new essential ideological aspects of symbolic and liturgical nature.

Examples of modern churches seem to prove separation tendencies of Christian Churches and cultures are now being reversed, which is not only a symptom of mutual dialogue, exchange of ideas, values and different forms of worship, a symptom confirming an authentic will of ecumenical unity in art. Those examples are representative for the architecture of cultural borderland, which attempts to synthesize both Western and Eastern Christian art.

The art through ages of its history on earth has journeyed a long way, both through time and through space. It still does. It is an object of cult. It is a testimony of Incarnation and the mystery play of presence. It is the path to salvation.

Keywords: sacral architecture, art, icon, theology, dialogue, ecumenism, alliance