

Ikona *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem* Jerzego Nowosielskiego z cerkwi greckokatolickiej pw. Najświętszej Marii Panny w Ostrym Bardzie¹

Ikona *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem* Jerzego Nowosielskiego jest dziełem mało znanym w dorobku artysty. Przez długi czas o jej istnieniu wiedzieli jedynie parafianie cerkwi greckokatolickiej w Ostrym Bardzie. Obraz nie figuruje w archiwum prac Nowosielskiego, w przeszłości skrupulatnie prowadzonym przez jego żonę Zofię Nowosielską. Bardzo długo pozostawał też niezauważony w bogatej literaturze poświęconej twórczości malarza. Wyjątkiem jest album *Nowosielski* autorstwa Krystyny Czerni, wydany w 2006 r.² Po jego opublikowaniu ikonę wymieniono kilkakrotnie wraz z pozostałymi dziełami artysty na tematycznych stronach internetowych³. Informacje te miały jednak przeważnie charakter zdawkowy. Wartą przytoczenia uwagę zawiera jedynie artykuł Marka Mariusza Tytki. „Dla kaplicy greckokatolickiej pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w miejscowości Ostre Bardo (1968) – pisze Tytko – wykonał [Nowosielski] malowidła *predelli* pełniące tu funkcję frontowej ściany ołtarza (żertwa Kataryny Smolyniç)”⁴. Autor zapoznał się z pracą Nowosielskiego dzięki albumowi Czerni, natomiast szerszą wiedzę na temat ikonografii oraz datowania dzieła zaczerpnął od proboszcza ostrobardzkiej parafii⁵.

W tzw. „białej” karcie obiektu sakralnego w Ostrym Bardzie, obecnie kościoła pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny⁶, adnotacja na temat ikony Jerzego Nowosielskiego została dodana dopiero w 2002 r. Jerzy Domino, wojewódzki konserwator zabytków, wspominał o *Spotkaniu Melchizedeka z Abrahamem* na marginesie uwag dotyczących prac renowacyjnych prowadzonych wewnątrz świątyni.

Cerkiew w Ostrym Bardzie mieści się w poewangelickim kościele gotyckim, pochodzącym z XVI w., który został oddany w 1958 r. na użytek przesiedlonych

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dr. hab. Mirosława Kruka, w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w 2012 r.

² Krystyna Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 188.

³ <http://mojemazury.pl/114631> [dostęp: 6.04.2016]; *Ostre-Bardo-cerkiew-greckokatolicka.html* [dostęp: 6.04.2016]; <http://forum.harazd.net/read.php?6,16538,16538,quote=1> [dostęp: 6.04.2016].

⁴ Marek Mariusz Tytko, *Profesor Jerzy Nowosielski – Heorhij Kyprijan Novosil'skyj (1923–2011), ukraiński artysta i teoretyk sztuki w Krakowie*, www.ukrpolnauka.wordpress.com [dostęp: 6.04.2016].

⁵ Na podstawie korespondencji mailowej autorki pracy z dr Markiem Mariuszem Tytką, kwiecień 2012 r.

⁶ Wojewódzki Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Olsztynie, *Kościół rzymsko-katolicki pw. Królowej Korony Polski*, 28.11.1967, karta ewidencyjna architektury i budownictwa nr 1081.

w ramach akcji „Wisła” grekokatolików. Placówka duszpasterska formalnie nie miała statusu parafii, a zajmujący się posługą paroch był oficjalnie wikariuszem proboszcza rzymskokatolickiego kościoła w pobliskim Sępopolu. Z uwagi na okoliczności unicy nie mieli szansy zaadaptowania wnętrza świątyni na użytek liturgii wschodniej – więc obraz Nowosielskiego stał się tego namiastką.

Fundatorka dzieła Kataryna Smoliniec była wierną ostrobardzkiej parafii. Do ufundowania ikony skłoniła kobietę przedwczesna śmierć jej pierworodnego syna w latach czterdziestych XX w. Smoliniec przeznaczyła na sfinansowanie wotum kwotę pięciu tysięcy złotych, natomiast decyzję o wyborze artysty pozostawiła księdzu Bazylemu Oszczypce, ówczesnemu parochowi parafii. To właśnie Oszczypko, najprawdopodobniej korespondencyjnie, nawiązał kontakt z Nowosielskim i podał mu szczegółowe informacje na temat charakteru oraz specyfiki obrazu. Na podstawie relacji ówczesnego diaka cerkwi wiadomo, iż na początku całego przedsięwzięcia wykonano pomiary przedniej ściany kościelnego tabernakulum, co może sugerować, że ikona od początku miała być w nim umieszczona. Świadczy to o podwójnym przeznaczeniu dzieła – obraz powstał jako wotum i zarazem jako element wyposażenia świątyni⁷.

Najwcześniejszą, ostrożną próbę datowania malowidła podjęła Krystyna Czerni – wskazała, że *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem* powstało prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych XX w.⁸ Obecny paroch ustalił dzięki informacjom zebranych wśród parafian, że obraz pojawił się w ostrobardzkiej cerkwi około 1968 r.⁹ Jednak syn proboszcza, profesor Nestor Oszczypko zapamiętał, że ikona Nowosielskiego zdobiła cerkiew w Ostrym Bardzie już w połowie lat sześćdziesiątych XX w.¹⁰

Obraz w kształcie wydłużonego prostokąta o wymiarach 78,5 cm × 145 cm namalowany został na podobrazii płóciennym techniką olejną. Jest bardzo dobrze zachowany, mimo że nigdy nie poddano go konserwacji. Obiekt przymocowano na stałe do przedniej ściany antependium ołtarzowego, tzw. prestoła, i jest on jedną z dwóch ikon we wnętrzu świątyni umiejscowionych poza konstrukcją ikonostasu.

Sedno kompozycji dzieła stanowi – jak wskazuje tytuł – spotkanie Melchizedeka z Abrahamem. Scena została obwiedziona malowaną ramką. Po obu stronach motywu centralnego rozmieszczono symetrycznie tonda z wizerunkami archaniołów św. Michała i św. Gabriela oraz dziesięcioma prorokami starotestamentowymi, ujętymi w polach („klejmach”) w dolnych narożnikach (il. 1). Dwie strefy, narracyjną i figuralną, oddziela szeroki pas intensywnie niebieskiego tła, tworząc złudzenie obrazu w obrazie.

⁷ Na podstawie relacji parafian cerkwi w Ostrym Bardzie – p. Sergiusza Kijko i p. Agafii Dobko, marzec 2015 r.

⁸ Czerni, *Nowosielski*, s. 188.

⁹ Informacje zebrane przez autorkę podczas rozmowy z proboszczem parafii w Ostrym Bardzie dnia 26.02.2012 r.

¹⁰ Na podstawie korespondencji mailowej autorki pracy z prof. Nestorem Oszczypką, kwiecień 2012 r.



Il. 1. Ikona *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem* Jerzego Nowosielskiego z cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Ostrym Bardzie, fot. Natalia J. Puchalska, 2012

Zewnętrzna rama ikony w kolorze pomarańczowym również została wykonana techniką olejną. Górna i dolna część ramy różnią się od jej bocznych fragmentów szerokością oraz swobodnym połączeniem rautów z prostokątnymi kaboszonami – nawiązując w ten sposób do ornamentu okuciowego, popularnego w kręgu nowożytnego malarstwa ikonowego z okolic Lwowa.

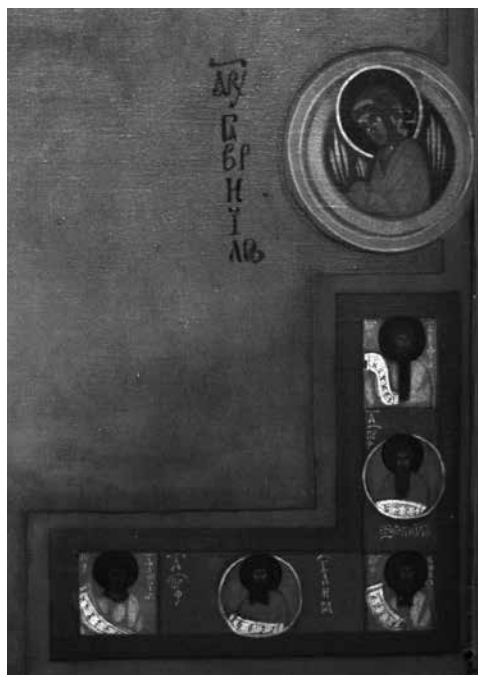
Poczet dziesięciu proroków, ujętych w „klejmach”, rozmieszczony został symetrycznie w dwóch dolnych narożach ikony – po każdej stronie znalazło się pięć postaci. Układ figur nachodzących na dolną krawędź ramy jest charakterystyczny dla ikon zachodnioruskich. Każdy z proroków na obrazie Nowosielskiego został ukazany w półpostaci i podpisany monogramem pisanym cyrylicą. Kolejność ich ustawienia jest jednak dość swobodna, tzn. nie odpowiada żadnemu z tradycyjnie przyjętych porządków. Po lewej stronie od góry przedstawiono wizerunki: Habakuka (Awwakuma), Izajasza, Joela, Jeremiasza i Sofoniasza (il. 2), a po prawej stronie od góry: Abdiasza, Ezechiela, Amosa, Eliasza i Daniela (il. 3). Artysta umieścił w grupie proroków czterech większych i sześciu mniejszych, jednak nieodpowiadających sobie parami. Prorok większy Jeremiasz stanowi parę z prorokiem mniejszym Eliaszem, a prorok Daniel – z Sofoniaszem. W tradycji obrazowej bizantyjskiej to Jeremiasz i Daniel winni stanowić parę, przeważnie jako ostatni w grupie proroków¹¹. Poza Izajaszem i Ezechielem na ikonie nie

¹¹ Mirosław P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, s. 78.

ma pary, która łączyłaby się ze sobą zgodnie z tradycyjnym podziałem proroków na większych i mniejszych. Należy zauważyć, że owego kryterium nie brano również pod uwagę przy doborze proroków otaczających wizerunek Pantokratora na tamburach kopuły cerkwi bałkańskich¹² oraz w przypadku rządów prorockich ikonostasów ruskich. Przedstawienia proroków na ikonie Nowosielskiego miały niewątpliwie stanowić dopełnienie i rozwinięcie tematu starotestamentowego, ukazanego w centrum pola obrazowego.



Il. 2. Fragment ikony *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem*, poczet proroków – strona lewa, fot. Natalia J. Puchalska, 2012



Il. 3. Fragment ikony *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem*, poczet proroków – strona prawa, fot. Natalia J. Puchalska, 2012

Ponad grupami proroków artysta namalował tonda z profilowo ujętymi wizerunkami archaniołów opisanymi imionami (podobnie jak pozostałe postaci). Malarz po lewej stronie usytuował św. Michała, zaś po prawej – św. Gabriela. W dolnej części ramy wewnętrznej obrazu widnieje napis wykonany cyrylicą (il. 4): „Ікону сію пожертвовала Катарина Смолинець” („Ikonę tę ofiarowała Kataryna Smoliniec”). Taki podpis fundatora był charakterystyczny dla ikon pochodzących z prowincjonalnych ikonostasów z przełomu XVII i XVIII w. w dawnej Rzeczypospolitej¹³.

¹² *Ibidem*, s. 87.

¹³ Waldemar Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, s. 84–85.



*Ikona
Spotkanie
Melchizedeka
z Abrahamem...*

Il. 4. Fragment ikony *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem*, napis fundacyjny – „*Иконы сию пожертвовала Катарина Смолинецъ*”, fot. Natalia J. Puchalska, 2012

W centrum pola obrazowego (il. 5) przedstawiono scenę spotkania Melchizedeka z Abrahamem, odwołującą się do starotestamentowej Księgi Rodzaju (Rdz 14,18–20): „Melchizedek, król Szalem, wyszedł mu naprzeciw, niosąc ze sobą chleb i wino. Będąc kapłanem Boga Najwyższego, błogosławił Abramowi i mówił: niech słynie za Abrama błogosławieństwo od Boga Najwyższego, / Stwórcy nieba i ziemi. Niech będzie wielbiony Bóg Najwyższy / za to, że wydał w twoje ręce wszystkich wrogów twoich. / Wtedy Abram złożył w ofierze dziesiątą część wszystkiego, co posiadał”¹⁴.

Król Szalemu, według tradycji żydowskiej identyfikowanego z Jeruzalem¹⁵, wyszedł na spotkanie Abrahamowi, kiedy ten powracał do domu po zwycięskiej bitwie z Kedorlaomerem, w wyniku której oswobodził z niewoli swojego brata Lota i zdobył liczne łupy wojenne. Scena ta jest traktowana w teologii jako najwcześniejsza ofiara eucharystyczna¹⁶. Ponownie przedstawiono ją w późniejszym, nowotestamentowym *Liście do Hebrajczyków* (Hbr 7,11–16), gdzie Melchizedek opisano jako figurę Chrystusa.

List do Hebrajczyków (Hbr 7,11–16) identyfikuje Chrystusa jako „kapłana na wzór Melchizedeka”, w nawiązaniu do psalmu 110,4. Chrystus – podobnie jak prorok – ogłoszony został królem i kapłanem. Melchizedek nie posiadał ani przodków, ani następców, był zatem taki sam jak Chrystus, który będąc



Il. 5. Fragment ikony *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem*, część centralna ikony, fot. Natalia J. Puchalska, 2012

¹⁴ Rdz 14,18–20 [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. bp Kazimierz Romaniuk, Kraków 2005.

¹⁵ Marek J. Ulgorz, *Jezus Chrystus wczoraj i dziś, ten sam i na wieki*, Warszawa 2010, s. 109.

¹⁶ Rina Talgam, *Constructing Identity through Art: Jewish Art as a Minority Culture in Byzantium* [w:] *Dialects of Minority and Majority Cultures*, ed. Robert Bonfil, Leyden 2011, s. 419.

wcieleniem Boga Najwyższego, nie odziedziczył po nikim urzędu (jego kapłaństwo również było niepowtarzalne). Chrystus przewyższa jednak Melchizedeka, który jest „upodobniony do Syna Bożego”, a nie odwrotnie¹⁷.

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie prorok jest głównym bohaterem ikony Jerzego Nowosielskiego, co wyraźnie zostało podkreślone przez usytuowanie jego sylwetki blisko osi głównej kompozycji. Arcykapłan został ukazany jako sędziwy mężczyzna w bogato zdobionym aplikacjami, czerwonym płaszczu i czerwonych trzewikach. Taka forma ubioru znana była już w starożytności jako strój orientalnych władców czy książąt. Według Elisabeth Revel-Neher to właśnie buty i lacerna wyróżniają go wśród ludu Izraela, podkreślając jednocześnie jego kapłańskie i królewskie pochodzenie¹⁸. Melchizedek składa ofiarę z chleba przed Abrahamem, który stoi po przeciwnej stronie stołu ofiarnego. Dwie sylwety oddziela postument z ustawioną na nim amforą. Abraham przypomina arcykapłana, jednak odziany jest w znacznie skromniejszy ugrowy himation, którym okrywa dłoń na znak szacunku i poważania¹⁹. Na drugim planie, tuż za Abrahamem, stoją dwaj rycerze w zbroi, ponad nimi wystają trzy groty włóczy. Górujący nad całą sceną Chrystus unosi dłonie na znak błogosławieństwa. Tło opisywanej ikony zostało zredukowane do trzech poziomych pasów w różnych kolorach – w ten sposób narrację usytuowano poza czasem i przestrzenią.

Twarze wszystkich osób na obrazie przedstawiono za pomocą kontrastu – malarz rozświetlił ciemną karnację przez zastosowanie jasnych ugrów, nakładając je w okolicach łuku brwiowego, kości policzkowych i krawędzi nosa. Nimby każdej z postaci, oprócz Chrystusa, są koloru niebieskiego. Ważną rolę odgrywa dość wyraźnie zaznaczony kontur. Linearny, płaszczyznowy rysunek twarzy i nagich partii ciała współgra z graficznym, uproszczonym drapowaniem szat. Tonacja barwna w polu rozgrywającej się sceny jest dość spójna, przeważają barwy ciepłe – czerwień oraz ugrowe brązy i żółcienie. Niebieska dominanta barwna wydaje się przygaszona. Jednak kolorystyka całego obrazu opiera się na zasadzie kontrastów temperaturowych – czerwień centrum obrazowego oraz zewnętrznej i wewnętrznej ramy przeciwstawione są błękitom wypełniającym przestrzeń pomiędzy obiema strefami.

Niełatwo jest analizować dorobek Nowosielskiego z perspektywy ikonograficznej. Malarz często podkreślał, że symbolika ma w jego twórczości podrzędne znaczenie: „Ikona powinna odrzucić tę całą warstwę symboliczną [...], symbol w tym tradycyjnym rozumieniu [...], jakież drzewka, jakież kwiatki, oznaczają raj, a jakaś gałązka pokój. [...] Ikona powinna przestać być »zrozumiała« dla

¹⁷ Zob. Kruk, *Zachodnioruskie ikony...*, s. 105; *idem*, *Concordia Veteris et Novi Testamenti w ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uścia Gorlickiego* [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. Agnieszka Groniek, Kraków 2009, s. 232.

¹⁸ Elisabeth Revel-Neher, *The Image of the Jews in Byzantine Art*, (= *Studies in Antisemitism Series*), Oxford–New York 1992, s. 50.

¹⁹ *Ibidem*, s. 49.

ludzi, [wówczas] będzie odczuwana²⁰. Podobny stosunek artysta miał do kolorystyki swoich obrazów: „Odczuwam pewną realność przynależenia kolorów do jakichś szczebli, do jakichś stopni świadomości ludzkiej, ale nie mam do tego podejścia usystematyzowanego. Raczej intuicyjnie posługuję się kolorem²¹”.

W okresie wczesnochrześcijańskim artyści przedstawiali ofiarę Melchizedeka jako symbol eucharystii. Kapłan składał chleb i wino w obliczu Abrahama dokładnie tak, jak ukazał to na ikonie Nowosielski. Scena ta w późniejszych czasach została zredukowana do przedstawienia wizerunku arcykapłana ukazanego symbolicznie wraz z innymi prorokami lub postaciami biblijnymi²².

Analizując warstwę kompozycyjną oraz formalną ikony Nowosielskiego, można dostrzec jej podobieństwo do sceny przedstawiającej spotkanie Melchizedeka z Abrahamem ukazanej na pochodzących z V w. mozaikach rzymskiej świątyni Santa Maria Maggiore (il. 6). Na mozaice po prawej stronie przedstawiono postać Abrahama, który w asyście dwóch uzbrojonych wojowników unosi dłoń ku stojącemu po przeciwnej stronie Melchizedekowi. Arcykapłan składa w ofierze kosz pełen chleba. Pomiedzy głównymi postaciami stoi amfora z winem, a nad całą sceną góruje Chrystus udzielający błogosławieństwa. Zarówno w rzymskiej mozaice, jak i na obrazie Nowosielskiego została podkreślona godność Melchizedeka, usytuowany jest bliżej osi głównej kompozycji niż Abraham.

Na mozaice w Santa Maria Maggiore, Melchizedek unosi w dłoniach stożkowaty kosz z bochenkami chleba. Niemal identyczny gest wykonuje arcykapłan na ikonie Nowosielskiego. Podobieństwo widać także w sposobie ułożenia stóp Melchizedeka, który w obydwu przedstawieniach ciężar ciała opiera na prawej nodze. Analogiczna jest również postać Abrahama. Na mozaice rzymskiej dosiada on konia, dłonie zaś zwraca w stronę Melchizedeka, natomiast Abraham z ikony z Ostrego Barda stoi na ziemi,

Ikona
Spotkanie
Melchizedeka
z Abrahamem...



Il. 6. Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem, Santa Maria Maggiore, Rzym, V w., fot. University of Sussex, UK

²⁰ Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony*, Kraków 2009, s. 111–112.

²¹ *Ibidem*, s. 116.

²² Paul A. Underwood, *Kariye Djami*, vol. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background* (=Princeton University Press Bollingen Series LXX issue), London 1975, s. 332.

jedną dłoń trzyma na klatce piersiowej, drugą chowa pod himationem. Jednak podobny jest sposób kadrowania postaci, która w obydwu przypadkach wyłania się z lewego boku pola obrazowego. Taki sam jest również układ włóczni, które trzymają stojący na drugim planie wojownicy. Wzniesione grotem ku górze, zamykają każdą z kompozycji po prawej stronie pola obrazowego, nadając obu porównywanym tu wyobrażeniom cechy wertykalne.

Źródłem inspiracji dla Nowosielskiego mogło stać się także tło mozaiki w Santa Maria Maggiore. Podzielone na trzy poziome pasy, tworzy abstrakcyjną, nieokreśloną przestrzeń planu trzeciego. W obydwu wariantach nad sceną góruje wizerunek ujętego w półpostaci Chrystusa.

Zgoła odmiennie potraktowana jest kolorystyka obu dzieł. Wczesnochrześcijańska mozaika charakteryzuje się ciepłymi, delikatnymi barwami utrzymanymi w tonacjach żółcieni i ugrów z dodatkiem zieleni i błękitów. Kolory na ikonie Nowosielskiego są zaś soczyste i intensywne.

Przekrojowa analiza dorobku artysty nasuwa spostrzeżenie, iż jego sztuka ewoluje w kierunku symbolicznej prostoty. Kiedy porówna się omawianą ikonę z innymi realizacjami Nowosielskiego powstałymi w tym samym okresie, wyraźnie widać, że *Spotkanie Melchizedeka* wyróżnia się intensywnością barw, ale także osobliwą kompozycją i stylem. Jednym z przykładów potwierdzających odmienną ostrobardzkiego obrazu jest ikonostas Nowosielskiego z Hajnówki z 1966 r.²³, na którym przeważają łagodne tonacje żółcieni, brązów i błękitów. Spokój i hieratyczność przedstawionych postaci odbiega od narracyjności dzieła z Ostrego Barda. Równie stonowaną kolorystykę artysta zastosował, malując w 1965 r. ikonę do cerkwi prawosławnej w Kętrzynie²⁴. Tematem dzieła jest *Ostatnia wieczerza*. Płaska i linearna kompozycja różni się znacznie od *Spotkania Melchizedeka z Abrahamem* zastosowaniem grubszej, czarnej kreski, a także syntetyzacją i uproszczeniem form.

Nietypowe rozwiązania kolorystyczne są charakterystyczne dla późniejszej twórczości sakralnej artysty, jednak powstały w latach sześćdziesiątych ikonostas do cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Orzeszkowie intensywną paletą barw przypomina opisywany obraz²⁵. Błękitne tło ikon namiestnych, ikony Deesis i drzwi królewskich przeciwstawiono tu mocnej czerwieni nimbów.

Silnie nasycona gama barwna cechuje także opracowane w 1982 r. wnętrze cerkwi w Górowie Iławeckim oraz zrealizowany w 1988 r. ikonostas z greckokatolickiej kaplicy Seminarium Duchownego w Lublinie. W okresie, kiedy powstawała ikona do cerkwi w Oстрыm Bardzie, malarz tworzył liczne akty i abstrakcje, które – podobnie jak ostrobardzkie *Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem* – nasycone są intensywnymi kolorami. Warto przywołać tu *Akt z Miednicą* z 1962 r.²⁶,

²³ Czerni, *Nowosielski*, s. 198.

²⁴ http://hej-kto-polak.pl/wp/?attachment_id=45429 [dostęp: 6.04.2016].

²⁵ Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Kraków 2011 s. 308.

²⁶ Jan Gondowicz, *Nowosielski*, Warszawa 2006, s. 56.

gdzie występują podobne różnice temperaturowe, czy *Dziewczynę* z 1970 r.²⁷, namalowaną w tonacji podobnej do tej zastosowanej w omawianej ikonie.

Obraz Nowosielskiego ma charakter ekumeniczny, co w szczególności akcentuje dobór ikonografii charakterystycznej dla kościoła sprzed Wielkiej Schizmy. Jak w wielu innych przypadkach, autor pragnął zapewne podkreślić wspólnotę wyznaniową obejmującą wiernych różnych obrządków chrześcijańskich. Nie jest to jedyne dzieło Nowosielskiego sięgające do najstarszych wzorów ikonografii chrześcijańskiej, co może świadczyć o tym, że były one artyście szczególnie bliskie.

Warto podkreślić, iż wybór ikonograficzny znajdował uzasadnienie także w przewidzianym umiejscowieniu ikony. Odwołując się w sferze narracji do idei eucharystii, dzieło Nowosielskiego doskonale wpisało się w przestrzeń świątyni i wyraźnie podkreśliło funkcję liturgiczną prestoła, na którym zostało umieszczone.

Ikona
Spotkanie
Melchizedeka
z Abrahamem...

***The Icon The Meeting of Abraham and Melchizedek by Jerzy Nowosielski
from St Mary's Ukrainian Greek Catholic Church in Ostre Bardo, Poland***

This article explores the provenience as well as iconographic parallels of the newly discovered icon by the well-known Polish artist Jerzy Nowosielski. During the period of his artistic activity no one came across the mysterious painting *The Meeting of Abraham and Melchizedek* placed in a small Ukrainian Greek Catholic church in Ostre Bardo, a village in the north-east of Poland. The icon did not even appear in the archive of Nowosielski's works. Therefore, it has been hard to date the painting. Some of the researches, however, estimate it at the 1960s.

The masterpiece is a contemporary version of Orthodox votive paintings with the name of the founder written at the bottom of the composition. It is hanged as the frontal part of an altar, commonly known as an antependium.

The icon is divided into three parts - the main one, located in the middle of the composition, is a narrative image of the biblical story of Abraham and Melchizedek's meeting. This iconographic representation of the theme used to be connected with the early Christian art. The biblical scene is surrounded by a group of prophets, which might highlight the narrative part of the painting. However, the order of the prophets does not match any of the depicting structures recognized in the Orthodox iconography. Both sections are separated by a patch of blue.

Even though Nowosielski's approach to iconography and colour palette was unconventional, the numerous parallels between the analyzed icon and Santa Maria Maggiore's mosaic are noticeable. The similarity can be found in the iconographic composition of both examples which emphasises the importance of Melchizedek.

Nowosielski's painting has ecumenical significance - the author probably wanted to indicate religious versatility and the idea of the unification of the two Churches by the Union of Brest in 1596.

²⁷ *Ibidem*, s. 55.